

Núm. 79 (Tardor 2025)
ISSN 2386-4753



Les petjades de Josep Maria de Sagarra per la *Comèdia*: anàlisi comparativa de les dues versions de la traducció*

The footprints of Josep Maria de Sagarra through the *Comedy*: comparative analysis of the two versions of the translation

Guillem Cunill-Sabatés

Universitat Pompeu Fabra, Estat espanyol
guillem.cunill@upf.edu

Data de recepció: 19/09/2024

Data d'acceptació: 15/04/2025

Data de publicació: 23/09/2025

Resum

De la *Divina comèdia* de Josep Maria de Sagarra se'n conserven dues versions: els primers vint-i-vuit cants de l'*Infern*, publicats a *La Veu de Catalunya* entre 1935 i 1936, i la traducció del text sencer en edició de bibliòfil entre 1947 i 1951. En aquest article s'aporten exemples textuais, fruit de la col·lació de les dues versions, que ajuden a definir amb més exactitud la manera de traduir de Sagarra, ja que a partir de cinc elements —la mètrica, la rima, els elements normatius, els elements estilístics i els canvis que afecten el contingut de la traducció— es demostra com el traductor aplica uns criteris diferents en la segona versió, des del punt de vista tant traductològic com normatiu. D'altra banda, també s'aporten exemples que ajuden a definir millor la tasca de correcció de Joan Baptista Solervicens, i es demostra que la seva intervenció en el text va ser menor.

Paraules clau: Dante Alighieri; Josep Maria de Sagarra; *Divina comèdia*; *La Veu de Catalunya*, edició de bibliòfil; Joan Baptista Solervicens

Abstract

Two versions of *The Divine Comedy* translated by Josep Maria de Sagarra are preserved: the first 28 *canti* of the poem, published in *La Veu de Catalunya* between 1935 and 1936, and the translation of the entire text published in a luxurious bibliophile edition between 1947 and 1951. This article provides textual examples, as a result of the collation of the two versions, which help to define more accurately the decisions Sagarra made when translating, as it shows how he applies different criteria in the second version on the basis of five elements —metrics, rhyme, normative elements, stylistic elements and changes that affect the content of the translation. In addition, examples are given that define more accurately the limits of Joan Baptista Solervicens' proofreading task, and it is shown that his intervention in the text was minor.

(*) Article elaborat al si del projecte d'I+D+i «Dante traduït: recepció i traduccions de la *Commedia* a l'espanyol i al català (segles xv-xix)» (PID2021-123266NB-I00), finançat per MICIU/AEI/10.13039/501100011033/FEDER/UE.



Aquest treball és subjecte a una llicència de Reconeixement 4.0 Internacional de Creative Commons (CC by 4.0)

© 2025 Guillem Cunill-Sabatés

Key words: Dante Alighieri; Josep Maria de Sagarra; *The Divine Comedy*; *La Veu de Catalunya*; bibliophile edition; Joan Baptista Solervicens

Com citar: Cunill-Sabatés, Guillem (2025). Les petjades de Josep Maria de Sagarra per la *Comèdia*: anàlisi comparativa de les dues versions de la traducció. *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 79, 95-116. <https://doi.org/10.7203/caplletra.79.31144>

1. INTRODUCCIÓ

La traducció de la *Divina comèdia* de Josep Maria de Sagarra es considera una fita en la història de la literatura catalana perquè Sagarra va ser l'únic traductor, després del medieval Andreu Febrer, capaç de produir una traducció completa i de qualitat, bastida segons les exigències literàries de l'època, de l'obra cabdal de Dante Alighieri. A partir del segle xx, i encara més en ocasió del sisè centenari de la mort de Dante el 1921, un «dantisme català autèntic i, en part, original» (Arqués, 2001, p. 26) va créixer exponencialment amb traduccions, conferències i estudis.¹ Gràcies a aquesta celebració, «la cultura contemporània adreça novament la mirada cap a l'obra dantesca i rebla d'aquesta manera un fèrtil agermanament històric que apareix com una conseqüència natural d'una profunda afinitat lingüística i espiritual que perdura des de temps antics» (Gavagnin, 2005, p. 196). Un text que es posa en relleu en aquesta commemoració dantesca és la traducció medieval d'Andreu Febrer, editada per Vidal i de Valenciano el 1878, mitjançant la qual es revaloritzava el passat medieval català: era una qüestió d'orgull nacional que la cultura italiana i la catalana tinguessin una gran afinitat des de temps tan reculats. Els intel·lectuals, però, eren conscients que la manera de traduir de l'època no es corresponia amb la medieval i que era necessari emular l'empresa de Febrer amb una nova traducció de la *Divina comèdia*, feta segons els gustos literaris del moment i en la llengua literària acabada de normativitzar.² Així, a banda de les traduccions fragmentàries de cants o sonets de la *Divina comèdia* o les *Rimes*, que es van publicar en monogràfics sobre Dante a mode d'exercici de traducció, també hi va haver intents de traslladar la *Divina comèdia* íntegrament al català: la d'Antoni Bulbena i Tosell (1908) en prosa, la inèdita d'Antoni d'Espona en decasíl·lab rimat, la de Narcís Verdager i Callís (1921) en decasíl·lab blanc, la de Llorenç de Balanzó (1924-1923) en decasíl·lab rimat i prosa, i, finalment, la de Sagarra.

La traducció de Sagarra ens ha pervingut en dues versions diferents: la primera està limitada als primers vint-i-vuit cants de l'*Infern*, i la segona és íntegra. Pel que fa a la primera versió, va aparèixer a les planes de la secció «La vida cultural» del diari *La Veu de Catalunya*, entre el 3 de

1 Les tesis doctorals de Gabriella Gavagnin (1998), posteriorment editat en llibre el 2005, i Patricia Rosa Gómez Soler (2013) en donen una visió panoràmica molt detallada.

2 L'estudi de Cunill-Sabatés (2022) demostra que, a més de ser considerat un monument de la cultura catalana, els traductors contemporanis també recorren a la traducció de Febrer per bastir les seves respectives traduccions.

juliol de 1935 i el 15 juliol de 1936.³ La publicació va seguir un ritme constant —cada dimecres s'alternava la publicació del cant i de la postil·la corresponent—, fins que, a causa de la Guerra Civil, Sagarra va decidir fugir del país perquè se sentia amenaçat pels escamots anarquistes. Després de viatjar per la Polinèsia francesa durant vuit mesos, Sagarra es va traslladar a Prada de Conflent, on entre desembre de 1939 i gener de 1940 va finalitzar la traducció gràcies al mecenatge de Francesc Cambó.⁴ Durant els anys quaranta l'editorial Alpha va intentar publicar-la, sense èxit: es van enviar dues sol·licituds a la censura franquista, el 1941 i el 1944, demanant l'autorització de la traducció, que es van resoldre amb un «prohibido» (Gallofré, 1991, p. 174) i «suspendida en traducción catalana» (Gallofré, 1991, p. 196), respectivament. Després de publicar el volum de l'*Infern* clandestinament, el 1948 Sagarra va demanar l'autorització per publicar la traducció, que finalment es va concedir (Gallofré, 1991, p. 382). La traducció primer es va publicar en edició de bibliòfil. Tal com indiquen els colofons de la traducció, els volums es van acabar d'imprimir a la impremta de Joan Sallent, Sucr., el 23 de setembre de 1947 (l'*Infern*), el 27 de maig de 1949 (el *Purgatori*) i el 13 de juny de 1951 (el *Paradís*). Posteriorment, seguint la voluntat del mecenes, es va publicar en edició corrent. Tal com observa la seva filla, Cambó «había resuelto publicar, tan pronto como fuera posible, la edición popular de la *Divina comedia*, que Sagarra había traducido maravillosamente en los últimos años» (Pabón, 1969, p. 514). Aquesta traducció va iniciar la col·lecció Clàssics de Tots els Temps, creada per encabir les traduccions que s'havien publicat feia pocs anys en edició de bibliòfil, al costat d'altres títols com l'*Odissea* de Riba o *El paradís perdut* de Boix i Selva (Samsó, 1995, p. 389). Tal com indiquen els colofons de la traducció, els volums es van acabar d'imprimir el 30 de novembre de 1950 (l'*Infern*), el 15 de desembre de 1951 (el *Purgatori*) i el 16 de desembre de 1952 (el *Paradís*). Aquesta traducció va ser l'única que es va reimprimir, en un sol volum i en paper de bíblia, en aquesta col·lecció: es va acabar d'imprimir el 2 d'abril de 1955.

2. LA COMPARACIÓ DE LA VERSIÓ PUBLICADA A LA *VEU DE CATALUNYA* I L'EDICIÓ DE BIBLIÒFIL

Una anàlisi que tingui en compte els canvis entre les dues versions pot ajudar a comprendre amb més exactitud com Sagarra va bastir el text i, a més, és necessària per justificar si el text de 1935-1936 i el de 1947-1951 són dues versions d'una mateixa traducció o si, al contrari, són dues traduccions diferents. La classificació de les variants en les tres categories —elements lingüístics, estilístics i de contingut— que proposa Gavagnin en el seus estudis (1998, pp. 265-273; 2003; 2005, pp. 228-236) em sembla adequada i útil, per això l'adopto aquí. Ara bé, aquestes categories es poden ampliar i detallar, com es veurà, si es tenen en compte tots els cants que conserven dues versions, perquè es disposa de més exemples que il·lustren els fenòmens categoritzats i es pot tenir una visió completa de tota la casuística de les modificacions que el traductor va introduir.

3 Vegeu Gavagnin (2005, p. 227, n. 59) per a la llista completa de la publicació, tant dels cants traduïts com de les postil·les del traductor, al diari *La Veu de Catalunya*.

4 Permanyer (1991) i Garolera (2024) contextualitzen amb més detall els periples vitals de Sagarra i la seva relació amb el mecenes.

2.1 LA MÈTRICA

Un primer element que cal observar és com Sagarra ha construït formalment la seva traducció, ja que aplica canvis a la segona versió orientats a millorar, precisament, la versificació del poema. Cal dir, abans de res, que en totes dues versions conserva escrupolosament la llargada dels cants, la qual cosa no passa, per exemple, amb les traduccions de Shakespeare, en què allargava tant el metre com el nombre de versos per poder encabir-hi el significat total dels versos anglesos.⁵ Arqués (2004, p. 22) ja va notar l'extremada regularitat en la distribució d'accents en el decasíl·lab de la traducció; els versos són majoritàriament *a maiore* o *a minore*. Un altre tipus de decasíl·lab present en la traducció és aquell amb cesura lírica, és a dir, amb un accent a la tercera síl·laba i una síl·laba posttònica mètrica, sense tall, com per exemple, «de les ombres, / els meus ulls ensopeguen» (*Inf.*, III, 59). Aquest tipus de vers ja era present en la primera versió de la traducció, i Sagarra el conserva en la versió definitiva, la qual cosa significa que era conscient que l'utilitzava i que el considerava adequat, malgrat la seva poca presència en la poesia contemporània. És més, en la segona versió n'hi introdueix de nous: per exemple, «un cos volta, / i en sa virtut radica» (*Par.*, II, 113). En la primera versió de la traducció trobem també un sisè tipus d'accentuació, poc freqüent en català: la cesura a la mitjana, en què hi ha un accent fort a la cinquena síl·laba. A diferència de la cesura lírica, el traductor condemna tots aquests casos en la versió definitiva de la traducció: per exemple, «i quan li tireu / el menjar no borda» (*Inf.*, VI, 29) es converteix en «i quan li ti/ren el menjar no borda».

Pel que fa als fenòmens de contacte entre vocals dins del mot, Sagarra es guia per l'elocució poc artificiosa, la qual cosa es pot veure amb la tendència que té per la sinèresi pròpia de la llengua parlada.⁶ L'únic moment que s'aparta de la normativa, seguint la convenció de l'època (Serra & Llatas, 1932, pp. 9-10), és quan recorre a la sinèresi en les paraules amb una *i* o *u* febles que, segons la normativa fabriana, formen un hiat (Fabra, 1933, p. 18). Sagarra, doncs, tracta com a planes exclusivament les paraules esdrúixoles acabades en *-ia* (per exemple, en la primera versió del primer cant, «ràbia», *Inf.*, I, 47), o bé el seu corresponent en plural (per exemple, «rancúnies», *Inf.*, XXII, 135). Només esparsament, i per una qüestió mètrica, el traductor divideix normativament una paraula esdrúixola acabada en *-ia*: per exemple, «i a on tota ciència es perfila» (*Purg.*, XV, 99). Hi ha alguns casos en què Sagarra modifica el vers en revisar la traducció, i aquest contacte vocàlic finalment acaba sent un hiat. L'esmena es fa encara més necessària quan un contacte vocàlic primer es llegeix amb hiat *i*, immediatament abans o després, apareix el mateix contacte amb diftong. Conscient que aquesta incoherència podia causar problemes a l'hora d'escandir el vers correctament, en la segona versió uniformitza aquests contactes problemàtics:

5 Això ho podia fer per una qüestió fonamental, que no ocorre en la traducció de la *Divina comèdia*: les de Shakespeare eren pensades per ser representades a dalt dels escenaris i, per tant, Sagarra prioritzava el trasllat al més complet possible del contingut original, per molt que això comportés canvis en la versificació (Palomo, 2016, pp. 297-298 i pp. 372-373). Aquest manteniment de la forma original tindrà conseqüències, com veurem més endavant, en el trasllat del contingut.

6 Per a una descripció sistemàtica dels fenòmens en grups vocàlics a interior de mot i en contacte en mots diferents en el català contemporani, vegeu el capítol de Vallverdú (2002).

Brutus vaig veure; Júlia i Màrcia i
Lucrècia i Cornèlia, elles amb elles.

Júlia, i Màrcia, i el Brutus de Tarquí.
I Lucrècia i Cornèlia, elles amb elles
(*Inf.*, IV, 127-128)

el seu plor Rinier Pazzo, i la desferra
de Rinier Corneto, que tant mal

el plor Rinier Pazzo, i la desferra
de Rinier Corneto, que tant mal
(*Inf.*, XII, 136-137)

En el primer cas, s'hauria de llegir el nom «Lucrècia» en quatre síl·labes mètriques —és la lectura més plausible, si no, l'accent tònic cauria en la cinquena posició— i «Cornèlia» en tres síl·labes mètriques. Sagarra ho soluciona, coherent amb les altres paraules que acaben en *-ia*, convertint el contacte vocàlic en diftong. En el segon cas s'hauria de llegir el primer «Rinier» en tres síl·labes mètriques i, en el vers següent, en dues, i Sagarra ho soluciona convertint el contacte vocàlic en hiat. També cal notar que manté sinèresis no normatives de la primera versió (per exemple, «a un nivell molt més alt l'espècie humana», *Inf.*, II, 77), i que n'introdueix de noves en la resta de cants que no havia traduït (per exemple, «Sota l'ombra perpètua, que debades», *Purg.*, XXVIII, 32). Això es fa palès sobretot en la lectura dels noms propis, en què el traductor escandeix el contacte vocàlic amb una sinèresi, alhora que accentua les paraules segons la normativa catalana, com «Màntua» (*Inf.*, I, 69) o «Hèlios» (*Par.*, XIV, 96).

Finalment, igual que els contactes vocàlics dins de la paraula, Sagarra es guia per la llengua oral a l'hora de resoldre els contactes vocàlics en mots diferents. Segons la normativa de l'època —que gairebé no tracta aquest fenomen—, les vocals *i* i *u* en contacte amb la vocal de la paraula següent creen un hiat,⁷ mentre que el traductor té molta tendència a la sinalefa: per exemple, «Tu ets el mestre, el senyor i el capità!» (*Inf.*, II, 140). En la revisió, Sagarra no modificarà aquest tipus de contacte vocàlic, encara que reformuli el vers, i n'introduirà de nous en els cants que no ha traduït. De vegades, però, podem trobar aquest tipus de contacte que s'ha d'escandir amb una dialefa, i que Sagarra manté també en la segona versió: per exemple, «que fos obert i lluminós i alt» (*Inf.*, IV, 116) o «Qui és aquell que ta paraula cita» (*Inf.*, XXII, 79).

2.2 LA RIMA

Un altre aspecte formal que cal tenir en compte és la qualitat de les rimes amb què Sagarra encadena els decasíl·labs. Tal com era costum a l'època, la traducció està feta amb una rima que

⁷ En el capítol IV de la *Gramàtica de la llengua catalana*, titulat «Pronunciación: enlaces», Fabra (1912, pp. 23-24) fa una brevíssima introducció als fenòmens de contacte vocàlic en mots diferents: primer tracta l'elisió de la vocal neutra i després la diftongació de la *o* inicial i la diftongació o elisió de les vocals *a* i *e* davant de *i*, *o* o *u*. Per tant, s'ha d'entendre que qualsevol altre tipus de contacte vocàlic segueix les normes ja exposades anteriorment en aquesta gramàtica, i en d'altres anteriors (com les *Normes ortogràfiques*) o posteriors (com el *Diccionari ortogràfic* o la *Gramàtica catalana*).

pren de model la pronúncia del català central, el dialecte que parlava el traductor. En aquest sentit, **Serra i Llatas**, en un manual de versificació molt conegut a l'època, observen el següent:

Trobar i demà, vistos en el paper, no acaben igual; en canvi, pronuncieu-los i veureu que rimen d'una manera perfecta. [...] Però trobeu en Verdaguer, àdhuc en Verdaguer!, casos que evidentment demostren que el nostre gran poeta, primitiu al cap i a la fi, no va saber superar l'anarquia de la seva època en aquest aspecte (així com va superar-la en gairebé tots els altres), i rimava per als ulls i no per a les orelles.
(1932, pp. 70-71)

Si bé la definició que ofereixen aquests dos teòrics és poc definida i es limita a tractar la qüestió de les erres a final de mot, es pot traslladar a altres fenòmens seguint la distinció de rimar «per als ulls» i «per a les orelles». Així doncs, el traductor no distingeix els sons [b] i [v] (fa rimar *vives-estibes-genives*, *Inf.*, VI, 23, 25 i 27) i vacil·la a l'hora de rimar quan hi ha el so [l] i [ll] (podem trobar tant *anguila-intranquilla-pupilla*, *Inf.*, XVII, 104, 106 i 108, com *destilla-tranquilla-Camilla*, *Inf.*, I, 104, 106 i 108). Rima també certes paraules amb terminacions consonàntiques complexes, que simplifica: és el cas de la rima [rt], *forts-morts-tors* (*Inf.*, VI, 32, 34 i 36); i el cas de la rima [nt], *gran-baladrejant-mastegant* (*Inf.*, VI, 26, 28 i 30) o *constants-venecians-maldejants* (*Inf.*, XXI, 5, 7 i 9). En el cas de la pronúncia de la [r] final, és evident que la considera muda en aquells casos en què forma part d'un infinitiu, com per exemple *destí-camí-venir* (*Inf.*, VI, 98, 100 i 102); i també en substantius i adverbis, tant en singular, *bastó-tristor-dolor* (*Inf.*, XXIV, 14, 16 i 18), com en plural, per exemple *més-costers-llorers* (*Inf.*, XXIV, 44, 46 i 48) o *carner-carrers-més* (*Inf.*, VI, 86-88-90). Més rarament col·loca en posició de rima dos timbres vocàlics diferents, [ɛ] amb [e] i [ɔ] amb [o]: el traductor fa rimar *presa-encesa-resa* (*Inf.*, XXI, 44, 46 i 48) o *amom-com-hom* (*Inf.*, XXIV, 110, 112 i 114).⁸ Aquesta última pràctica era usual fins a principis del segle XX, amb l'adveniment del Noucentisme la qüestió es va codificar i als anys trenta ja es considerava que la rima entre vocals obertes i tancades era defectuosa (**Serra & Llatas**, 1932, p. 71). Finalment, en casos comptats es pren la llicència de rimar els sons [tʃ] i [dʒ]: *petja-assetja-fletxa* (*Inf.*, XII, 59, 61 i 63) i *fatxa-pelatge-copulatge* (*Inf.*, XX, 41, 43 i 45), que conserva en la segona versió, i *boscatge-fatxa-salvatge* (*Inf.*, XIII, 2, 4 i 6) i *llenguatge-viatge-ratxa* (*Inf.*, XXVII, 14, 16 i 18), que en la segona versió esmena per *boscatge-ramatge-salvatge* i *llenguatge-viatge-passatge*, respectivament.⁹

El traductor, com és evident, no tenia la mateixa llibertat que l'autor original: havia de crear un text nou, molt sovint buscant rimes noves, i al mateix temps respectar la forma i el significat del text italià. És per això que en el text català es pot veure un ús més freqüent de les rimes fàcils que no pas en Dante, que, d'altra banda, també n'utilitza. És una tècnica versificatòria que dona més marge al traductor per rimar el text català i, a la vegada, conservar el significat original.

8 Aquestes llicències que es pren el traductor no són causades pel text original, si bé en el temps de Dante era una pràctica poèticament acceptada (**Menichetti**, 1993, pp. 506-509): per exemple, rima *pian[e]ta-qu[e]ta-pi[e]ta* (*Inf.*, I, 17, 19 i 21).

9 Pompeu **Fabra** ja va observar que «és freqüent a Barcelona la substitució de l'africada sonora per l'africada sorda», però conclou que «és una pronunciació que cal evitar» (1933, p. 19).

Per exemple, utilitza l'infinitiu (*saltar-anar-recular*, *Inf.*, I, 32, 34 i 36) o l'imperfet (*aixecava-contemplava-m'estava*, *Inf.*, XXI, 20, 22 i 24).

D'altra banda, Sagarra coneixia la regla de l'alternança de les rimes masculines i femenines (Serra & Llatas, 1932, p. 76) i, per això, s'encarrega de justificar degudament en una postil·la la raó per la qual manté la rima masculina durant els nou primers versos del cant III de l'*Infern* (Sagarra, 1947, p. 95). En molt poques ocasions més trenca aquesta alternança; quan ho fa, molt sovint és perquè, volent ésser fidel al contingut, manlleua les paraules en posició de rima del text original, la traducció literal en català resultant de les quals no conserva l'alternança de rima: per exemple, *morto-cherubini-torto* (*Inf.*, XXVII, 112-114) per *mort-querubins-tort*.

Per a la versió definitiva, Sagarra es va basar en l'esquema de rimes del text que ja havia publicat a *La Veu de Catalunya*. És molt complex modificar aquest element perquè és l'esquelet del poema: el traductor té molta més tendència a modificar els elements a l'interior del vers, subjectes només a l'accentuació pròpia del decasíl·lab, que no pas la rima, perquè el canvi d'aquest últim element, essent encadenada, implica una nova versificació de tres versos diferents. L'estudi de les rimes i els mots en posició de rima és important perquè és aquí on es concentra una part important del pes poètic, sobretot a l'època medieval. Cal tenir en compte el valor que s'atorgava a les rimes en la poesia contemporània no era el mateix que en la poesia medieval (Cantavella, 2020, p. 84).¹⁰ En la literatura catalana contemporània ja no era vigent la pràctica de les rimes de mèrit, la qual cosa es fa palesa en la preceptiva de Serra i Llatas (1932, p. 68), que deixen de banda qualsevol relació sonora que hi pugui haver abans de vocal tònica —la lleonimitat— o la relació formal que hi pugui haver entre dues rimes —els rims equívocs, derivatius i contrafets. No sembla que Sagarra presti una especial atenció a la qualitat d'artifici retòric que embelleix indubtablement el text dantesc, ni tampoc que el vulgui reproduir ni emular. En qualsevol cas, el traductor es troba un problema especialment difícil de resoldre amb les rimes equívokes, que sempre es perd en la traducció: com a màxim, Sagarra manté un dels elements de la rima equívoca, la qual cosa retòricament té poc interès perquè aquest tipus de rima sempre posa en relació dos mots de significat diferent (vegeu, per exemple, *Inf.*, VI, 74-76).

2.3 ELS ELEMENTS NORMATIUS

Un tercer tipus de canvi que es pot observar comparant la versió publicada a *La Veu de Catalunya* i l'edició de bibliòfil és el que està motivat pel propòsit d'adequar la llengua de la traducció a la llengua literària que va establir Fabra: són esmenes ortotipogràfiques i sintàctiques que, com observa Gavagnin (1998, p. 266), també es poden trobar en revisions d'altres textos de l'autor, com *El comte Arnau*. Primer de tot el traductor esmena llocs d'ortotipografia i morfologia no normativa presents en la primera versió (deixant de banda les errates d'impremta), com «a l'hora» per «ahora» (*Inf.*, XVI, 117), «donc» per «dono» (*Inf.*, VIII, 60), «estiga-t'hi» per

¹⁰ Prenc la terminologia de Cantavella (2020), en què fa un estudi sobre les rimes de mèrit en la literatura trobadoresca i medieval catalana. Vegeu també Menichetti (1993), per a un estudi de les rimes en la literatura italiana, des de l'època medieval fins a l'actualitat; vegeu especialment Menichetti (1993, pp. 566-578), en què descriu les *rime tecniche*, l'equivalent italià de les rimes de mèrit catalanes.

«estigues-t'hi» (*Inf.*, XXI, 59), «expremín» per «espremin» (*Inf.*, XXII, 63), «l'intel·ligència» per «la intel·ligència» (*Inf.*, X, 96) o «poc a poc» per «a poc a poc» (*Inf.*, XVII, 31).

Sagarra va tenir molt en compte la traducció dels noms propis, la qual cosa es fa palesa en la revisió de la traducció. Un primer tipus és quan corregeix els noms segons la pronúncia catalana, modificant-ne l'accentuació: per exemple, «Curius» per «Cúrius» (*Inf.*, XXVIII, 100, en la segona versió *Inf.*, XXVIII, 101) o «Icar» per «Ícar» (*Inf.*, XVII, 109). També modifica l'ortografia o la morfologia dels noms propis que tenen tradició en català, com «Didus» per «Dido» (*Inf.*, V, 85), «Mars» per «Mart» (*Inf.*, XIII, 145) o «Tàmesis» per «Tàmesi» (*Inf.*, XII, 120); això també inclou la substitució d'aquelles formes castellanes per la seva forma catalana, com «Averroes» per «Averrois» (*Inf.*, IV, 145) o «Bérgamo» per «Bèrgam» (*Inf.*, XX, 72). Sagarra conserva la toponímia en la seva forma original (per exemple, a *Inf.*, XVI, 97 primer fa una traducció catalana «Aiguaquieta» i després restitueix la forma italiana «Acquacheta»), llevat que hi hagi una traducció tradicional en català, i adapta els noms amb una desinència masculina -o (d'aquí el canvi d'«Alardo» per «Alard», *Inf.*, XXVIII, 19, en la segona versió *Inf.*, XXVIII, 18).

D'altra banda, en la versió de *La Veu de Catalunya* es veu una tendència a mantenir i marcar les elisions fonètiques —sovint fruit d'una elocució col·loquial—, mentre que en la segona versió en general veiem com el traductor intenta, en la mesura del possible, reformular el vers per evitar aquests tipus de fenòmens. Per tant, a la primera versió trobem grafies com, per exemple, «en 'questa bòria» (*Inf.*, IV, 52) o «per 'xò hi ha qui creu» (*Inf.*, XII, 42).¹¹ En la segona versió, Sagarra intenta esmenar-ho, si bé encara hi podem trobar elisions fonètiques de vocal neutra en posició inicial de mot, especialment si és pretònica (per exemple, «per 'quí», *Inf.*, III, 92; «per 'xò», *Inf.*, XI, 26, o «'nava», *Inf.*, XXVIII, 123, entre d'altres).

Sagarra era un autor que tenia un gran domini de la llengua i la normativa. Serrahima (1972, p. 338) recull que Sagarra havia llegit el *Diccionari general de la llengua catalana* set vegades, i gràcies al testimoni de la filla de Fabra sabem que el traductor disposava del diccionari normatiu a l'exili (Fabra & Piñol, 1991, p. 18). Gràcies aquest coneixement profund de la llengua, es podia permetre incloure alguns elements al marge de la normativa, fruit de la seva creativitat lèxica, que beu molt sovint de la llengua popular, però també de la lectura dels autors clàssics i contemporanis. Pel que fa a l'ortografia, Sagarra segueix el costum de l'època (Serra & Llatas, 1932, p. 15) de marcar l'emmudiment de la erra amb un accent circumflex en les paraules agudes i amb un apòstrof en les paraules planes; en la segona versió ja segueix plenament l'ortografia fabriana. D'altra banda, en les dues versions podem trobar lèxic dialectal o medievalitzant no normatiu, que recull el *Diccionari Aguiló*, com «aconhortar» (*Inf.*, II, 69), «aufrany» (*Inf.*, XXVII, 38), «encar» (*Inf.*, IV, 108) o «hostatjar» (*Inf.*, II, 115). També hi trobem un altre tipus de lèxic com les creacions lèxiques d'escriptors importants —Sagarra tenia molta cultura literària, i també seguia les novetats del moment, només cal donar una ullada als seus articles periodístics

11 Aquest últim fenomen contrasta amb altres llocs en què l'elocució no segueix la pronúncia informal del dialecte central. Per exemple, sempre s'ha de pronunciar la vocal neutra quan és al costat d'una ròtica bategant, perquè, altrament, el vers seria hipomètric: «segueix la veritat d'una sentència» (*Inf.*, XIX, 123) o «però ha fet tard pel seu penediment» (*Inf.*, XX, 120).

per adonar-se'n— així com aquelles paraules que, malgrat ser usuals, encara no s'han inclòs en l'obra normativa perquè tenen poca tradició, com «arremolinament» (*Inf.*, III, 30), «baronil» (*Inf.*, XX, 43), «emblancar» (*Inf.*, II, 128) o «fiblonar» (*Inf.*, V, 140).¹²

Finalment, també hi podem trobar creacions lèxiques d'encuny pròpiament sagarrià. El mecanisme majoritari és la derivació (per exemple, «desnegar», *Inf.*, XIX, 20, o «escoltadís», *Inf.*, XX, 57) i la composició (per exemple, «cama-arroñat», *Inf.*, XVI, 136, o «galtapelut», *Inf.*, III, 97). Una part d'aquests neologismes són causats pel text original, com el gentilici «car-rarès» (*Inf.*, XX, 48), «jàculi» (*Inf.*, XXIV, 87) o els manlleus de l'italià «sipa» (*Inf.*, XVIII, 61) o «mo» (*Inf.*, XXIII, 7). En menor mesura, el traductor afegeix altres neologismes no presents en la primera versió. Cal tenir en compte que Sagarra sempre parteix dels mecanismes propis del català per crear paraules noves, ja siguin compostes o derivades; per tant, són fàcilment comprensibles per al lector. Observant aquestes paraules en el seu context, es pot veure com Sagarra crea els neologismes molt sovint per exigències de la rima. Pujol, en el seu estudi, arriba a la mateixa conclusió:

cal tenir en compte que l'ús de la *terza rima* devia obligar Sagarra a encunyar mots a final de vers, en comptes de fer servir els d'ús més habitual, recollits als diccionaris. [...] Cal advertir que, en tots cinc casos, el nombre de síl·labes és el mateix tant en el mot usat per Sagarra com en el recollit pels diccionaris, de manera que la preferència (o l'encuny) d'una paraula no obeeix a raons mètriques, sinó de rima. (2012, pp. 59-60)

Així doncs, la creació de neologismes li permet expressar el significat d'una manera clara en un nombre reduït de síl·labes, la qual cosa és evident en les paraules compostes com «barba-bufar» (*Inf.*, XXIII, 113) o «plortrencar» (*Inf.*, III, 24), i amb una terminació que li sigui fàcil de rimar. És per això també que de vegades usa una derivació diferent (però possible segons els mecanismes de flexió de la llengua) en comptes de la que apareix en el *Diccionari general de la llengua catalana*: per exemple, si bé Fabra ja recull *vergassejador*, Sagarra necessita escriure «vergassejaire» (*Inf.*, XVIII, 51) perquè rimi amb *gaire* i *flaire*. Ara bé, el traductor també podia recórrer a la formació de paraules noves per solucionar un problema mètric: per exemple, si bé Fabra ja recull *clapat*, Sagarra necessita utilitzar el sufix *-ejar* perquè el vers tingui deu síl·labes mètriques («em veig una pantera clapejada», *Inf.*, I, 33) o si bé Fabra recull *fiblar* i *fiblonejar*, Sagarra necessita un verb de tres síl·labes per completar el vers, per la qual cosa crea la solució intermèdia *fiblonar* («car una al coll el fiblonà corrents», *Inf.*, XXV, 5). En la segona versió, a més, el traductor elimina alguns d'aquests neologismes. Per exemple, esporga els castellanismes «encalabrinar» (*Inf.*, VIII, 123) o «juntar-se» (*Inf.*, XII, 84), presents en la primera versió, així com aquelles paraules palesament col·loquials, com «rodolamenta» (*Inf.*, I, 61) i l'adjectiu «ardenta» (*Inf.*, V, 127).

Un altre aspecte importantíssim que el traductor revisa en profunditat és la sintaxi de la traducció. Els exemples que presento a continuació palesen que Sagarra va voler eliminar els ele-

12 El corpus d'exclusió que he utilitzat ha estat el *Corpus textual informatitzat de la llengua catalana*.

ments de la primera versió que s'acostaven a la llengua popular, a favor de la llengua literària que establia Fabra en la seva *Gramàtica*. Aquestes modificacions, tanmateix, no són sistemàtiques: en certs casos, el traductor es podrà ajustar a les recomanacions de Fabra i, en d'altres, la construcció mètrica farà que reformuli el vers o bé deixi la construcció emprada en la primera versió.

En primer lloc, Sagarra canvia el pronom relatiu de persona, normalment de les oracions substantives (per exemple, «Quants cops aquell que poderós es creu» per «Quants cops aquell qui poderós es creu», *Inf.*, VIII, 49). Amb tot, cal tenir en compte que Fabra recollia aquesta estructura al costat de les oracions de relatiu substantives introduïdes per *que*: «Les oracions substantives poden prendre una forma anàloga a la del cas II [oracions substantives introduïdes per *el que*], àdhuc quan es refereixen a persona: la combinació pronominal no és llavors *el que*, sinó *el qui*» (Fabra, 1933, p. 63).

En segon lloc, esmena les construccions de relatiu, del tipus «que en un principi tot m'hi decidia» per «a què, en principi, tot em decidia» (*Inf.*, II, 42) o «que set murs li cenyien la cintura» per «al qual set murs cenyien la cintura» (*Inf.*, IV, 107). Aquestes construccions Fabra les va sancionar completament: «no són en tot cas tolerables sinó en l'estil col·loquial» (1933, p. 62). Sagarra també esmena els versos amb un pronom feble sobrer, per exemple, «on la fumera hi és més ennegrida!» per «on la fumera es fa més ennegrida!» (*Inf.*, IX, 75). Com et pot veure, renunciar als pleonasmes significa evitar el to col·loquial, ja sigui en les construccions de relatiu o en els versos en què hi ha un sintagma duplicat per un pronom feble.

En tercer lloc, Sagarra corregeix la preposició que encapçala el complement directe, per exemple, «Si Júpiter cansés a l'ennegrit» per «Si Júpiter cansava l'ennegrit» (*Inf.*, XIV, 52), seguint les indicacions de Fabra (1933, p. 133). També aplica aquesta correcció al pronoms relatius, atès que Fabra recull que el de complement directe només és *que* (1933, p. 50). Normalment Sagarra pot esmenar aquesta estructura, com «a la qual el vent negre no perdona?» (*Inf.*, V, 51), que converteix en «que senten l'aura negra tan severa?», o «Són a mils, que el voltar la calma els roba, / sagetejant al qui aixecant el front» (*Inf.*, XII, 73-74), que converteix en «Són a milers que van sagetejant / el qui dins de la fossa aixeca el front».

Finalment, aplica la doble negació, per exemple, «que ningú em creurà digne d'aquest vol» per «que ningú no em creu digne d'aquest vol» (*Inf.*, II, 33). Sagarra era conscient de la recomanació de Fabra: «Quan en una proposició negativa algun dels mots *ningú, res, cap, gens, mai* i *enlloc*, precedeix el verb, és corrent avui de suprimir l'adverbi *no*. [...] És d'aconsellar, però, de no fer mai aquesta supressió» (Fabra, 1933, pp. 105-106). Amb aquesta revisió també es devia adonar que hi havia una negació mal construïda, «i el teu ull no res més no cal que miri», que canvia a «el teu ull ja res més no cal que miri» (*Inf.*, XVIII, 99). Ja en la primera versió Sagarra utilitza la doble negació, que, com és evident, conserva en la segona versió (per exemple, «al volt del tronc que ja res més no diu», *Inf.*, XIV, 3). Al costat d'aquests casos, però, es poden trobar versos en què no hi ha la doble negació, com «Amor, que a cap amat d'amar perdona» (*Inf.*, V, 103), «però ningú que pogués fer-los veia» (*Inf.*, XIII, 23), «jo et dic que res l'atenció s'emporta» (*Inf.*, XIV, 88) o «Mai per la sèquia va lleugera tant, / vers el molí de terra, l'aigua clara» (*Inf.*, XXIII, 46-

47), entre d'altres, i que el traductor no modifica en la segona versió. Aquest tipus de correcció, doncs, no és gens sistemàtica.

2.4 ELS ELEMENTS ESTILÍSTICS

Fins ara s'han tractat aquells canvis que es podien justificar pel seguiment o no de la normativa fabriana. Ara, en canvi, s'analitzaran aquelles correccions d'elements normatius que el traductor aplica a l'edició de bibliòfil. Sagarra de vegades simplement modifica una paraula normativa per una altra que també recull el *Diccionari general de la llengua catalana* i que només varia en la grafia o la morfologia, o són dues formes molt pròximes: per exemple, «no es datura» per «no s'atura» (*Inf.*, I, 98), «preuada» per «preada» (*Inf.*, IV, 74), «sia» per «sigui» (*Inf.*, VII, 4) o «ací» per «aquí» (*Inf.*, XV, 30). Més sovint substitueix una paraula per un sinònim, que sigui adequat en el context de la tercina: per exemple, «a mans plenes» per «a almostes plenes» (*Inf.*, I, 86), «petà de dents» per «cruixí de dents» (*Inf.*, III, 101), «tombes» per «sepulcres» (*Inf.*, X, 38) o «fletxa» per «sageta» (*Inf.*, XVII, 136), entre d'altres. Normalment les correccions no comporten un canvi del nombre de síl·labes. En aquells casos en què sí que hi ha una alteració és perquè ha ajustat una altra part del vers per adequar-se a la mètrica: per exemple, canvia «autors» per «plomes» (*Inf.*, XV, 107) perquè converteix el doblat de final de vers «fama i crit» en «gran crit» i, per tant, necessita una síl·laba mètrica més; o, a *Inf.*, X, 38, canvia el temps verbal, passa d'«empenyia» a «empeny», llavors necessita una síl·laba mètrica més per completar el vers, i per això fa el canvi de «tombes» a «sepulcres» (o viceversa, perquè no sabem què va voler canviar primer).

Un altre canvi és la modificació de la forma verbal, sempre situant-se en el relat en passat (vegeu més endavant, en què canvia el temps verbal per adequar-se a l'original). Aquest tipus de canvi simplement és donat perquè el traductor canvia una part del vers i necessita ajustar el nombre de síl·labes. Noteu que amb el canvi de la forma verbal sempre s'afegeix o s'elimina una síl·laba:

La lloba em donà tal esverament	La lloba va tornar-me el cor tan prim (<i>Inf.</i> , I, 52)
---------------------------------	---

Ella callà i així jo responia:	I va callar, i així jo responia: (<i>Inf.</i> , II, 75)
--------------------------------	---

Obizzo d'Este, que fou mort per l'ira	Opizzo d'Este, que morí per la ira (<i>Inf.</i> , XII, 111)
---------------------------------------	---

Finalment, també hi ha casos en què Sagarra reformula una part del vers —o el vers sencer— conservant el mateix sentit, o en permuta alguns elements. Aquest tipus de canvi no sembla que estigui motivat per cap altre motiu que el purament estilístic. Així, el traductor utilitza construccions sintàctiques sinònimes en el context del vers (per exemple, «li diu» > «dient-li», *Inf.*, II, 98, o «igual que el doll» > «com aquell doll», *Inf.*, XIV, 79), permuta alguns elements del

vers (per exemple, «algú aireja» > «aireja algú», *Inf.*, XXI, 116), elimina la conjunció subordinativa *que* d'inici de frase a favor de la conjunció copulativa *i* (per exemple, «que jo em sentia» > «i jo em sentia», *Inf.*, III, 24) i elimina alguns possessius (per exemple, «aclarí el meu record» > «aclarir-me el record», *Inf.*, VI, 45, o «qui en el seu plor» > «quins en el plor», *Inf.*, XV, 101). També canvia la morfologia d'alguns pocs pronoms febles, de la forma plena a la forma reforçada («com me veig» > «com em veig», *Inf.*, VII, 121, i «com me plauria» > «com em plauria», *Inf.*, XXII, 43). Fabra (1933, p. 43) recomanava d'usar les formes reforçades en comptes de les plenes, perquè aquestes últimes es consideraven arcaïques o dialectals. Ara bé, Sagarra opta per usar la forma plena del pronom de tercera persona davant dels verbs que comencen per *s* («es sentia» > «se sentia», *Inf.*, XVI, 19, i «es solen» > «se solen», *Inf.*, XIX, 18), un cas especial gairebé fixat en la llengua per evitar la cacofonia.¹³

Finalment, Sagarra evita les repeticions tant com pot. En revisar el text, doncs, va intentar esporgar aquest element retòric, ja siguin preposicions («amb els sentits mortals i amb la carn viva» per «amb els sentits mortals i la carn viva», *Inf.*, II, 14) o el lèxic («I digue'm Mestre meu, digue'm encara» per «Mestre i senyor a assabentar-me vina», *Inf.*, IV, 46).

2.5 CANVIS QUE AFECTEN EL CONTINGUT DE LA TRADUCCIÓ

Fins ara l'anàlisi s'ha dedicat essencialment a comparar les dues versions que es conserven. Afegint-hi ara un altre element, el text original, es pot comprovar com Sagarra modifica substancialment la traducció per ajustar tant com pugui la segona versió en aquells passatges en què la primera versió divergia del significat —i, encara més sovint, de la forma— del poema original. Aquest retorn al text de Dante es pot explicar per dues raons fonamentals. D'una banda, quan el traductor es va enfrontar de nou al text dantesc, el context literari havia canviat enormement i, per tant, la concepció que tenia de la traducció, que havia exposat en el seu article de *La Veu de Catalunya* el 1935, ja no tenia vigència:

al cap d'uns anys, en un clima cultural que precloïa al català, en àmbit literari, tota forma de «popularitat» i que veia els intel·lectuals segregats en la torre sense iveri de la clandestinitat, Sagarra posà en qüestió el criteri inicial i potser es va adonar que, de la *capa gòtica*, no se'n podia alliberar de manera indolora, perquè llavors el cor deixava de ser autèntic. (Gavagnin, 2005, p. 239)

Ja he exposat en els apartats anteriors que, precisament, la revisió de la traducció té una clara intenció d'allunyar-se de la popularitat a què fa referència Gavagnin des del punt de vista de la llengua literària, des de l'ortografia fins a la sintaxi, a favor d'un model més normatiu. A més dels motius que addueix Gavagnin, crec que n'hi ha dos més que empenyen Sagarra a canviar la jerarquia de prioritats en la seva traducció. D'una banda, no es veu constret per la plataforma de publicació: en un inici, el públic no era el mateix —més tard sí que encetarà la col·lecció

¹³ Sagarra, però, no aplica sistemàticament aquest canvi: per exemple, escriu «i a proa i popa es sent picar el martell» (*Inf.*, VI, 13), en aquest cas per una qüestió mètrica, però també «per parlar amb tu, recula i se separa» (*Inf.*, XV, 33) o «no d'Ícar fou l'esglai, quan es sentí» (*Inf.*, XVII, 109).

Clàssics de Tots els Temps, destinat a un públic majoritari— i, encara més important, tampoc no era el mateix l'espai que disposava a l'hora d'escriure les postil·les. A l'exili, amb el mecenatge de Cambó, podia esplaïar-se tant com volgués a l'hora de bastir els seus comentaris: per tant, en el text en vers podia ser més literal, precisament perquè tenia més espai per explicar, contextualitzar, justificar o parafrasejar els passatges més obscurs. I, d'altra banda, es devia adonar que en la primera versió s'havia allunyat massa de l'arquitectura del poema original. En definitiva:

l'objectiu que persegueix la revisió de Sagarra [...] ultrapassa de bon tros l'horitzó dels petits retocs de llengua o d'estil que sempre requereix una feina d'aquestes dimensions. Fet i fet, ens trobem davant d'un canvi radical dels criteris de partida del traductor, el qual, en un primer moment, devia haver descartat intencionadament solucions més literals a favor d'una traducció més innovadora i personal. (Gavagnin, 2005, p. 237)

A més, el fet que des de l'inici la proposta d'edició fos acompanyar el text català amb el text italià —la qual cosa va ser molt ben valorada per la crítica de l'època—, col·loca Sagarra en una posició de vulnerabilitat davant de l'acarament entre els dos textos. Per tant, ser fidel al text de Dante era una garantia. En aquest sentit, doncs, Sagarra esmena petits errors, desviacions o omissions de traducció a partir de diverses estratègies, per exemple buscant la literalitat, sobretot lèxica. Els canvis poden ser mínims o bé poden afectar un passatge més o menys extens del cant.¹⁴

Per al traductor era una qüestió fonamental recuperar les paraules en posició de rima de l'original:

uscito fuor del pelago alla riva

que, amb desfici, del mar va a la ribera

que, amb desfici, del mar se'n va a la riba

(*Inf.*, I, 23)

che, non men che saver, dubbiar m'aggrata

¹⁴ Els límits entre categories són borrosos: he separat els casos en grans grups, de manera que la casuística pogués aplicar-se a exemples diversos. Tanmateix, cal dir que hi ha alguns exemples que es podrien englobar en dues categories diferents, o que un mateix vers pot il·lustrar dues casuístiques diferents. A més, alguns dels exemples que ofereixo en aquest apartat també han estat recollits a l'estudi de Gavagnin, que considera intervencions estilístiques. Amb aquesta etiqueta, recull correccions de naturalesa diversa: «da una parte [Sagarra] mira a riequilibrare i rapporti di registro, moderando o distribuendo meglio gli inserti di registro più colloquiale, più basso o più espressionista, dall'altra scaturisce dalla necessità di dotare le scelte lessicali di maggiore precisione» (Gavagnin, 2003, p. 177). L'estudiosa arriba a la conclusió que la major part dels canvis estan motivats per una voluntat de traslladar amb major «della concretezza di immagini e gesti del testo dantesco» (Gavagnin, 2003, p. 178); per tant, són canvis que afecten el contingut semàntic de la traducció.

que, no menys que saber, dubtar m'encanta! que, no menys que saber, dubtar m'agrada!
(*Inf.*, XI, 93)

Gràcies a aquesta operació, Sagarra sovint aconsegueix no només traslladar literalment la paraula de final de vers, sinó gran part del vers. En altres casos, la paraula en posició de rima en català és una paraula de l'interior del vers en italià:

gridandosi anche loro ontoso metro;
repetint la manera d'escarnir. feien, repetint l'aire vergonyós.
(*Inf.*, VII, 33)

e, discarcate le nostre persone,
i ja del nostre pes alliberat i, ja del nostre pes descarregat,
(*Inf.*, XVII, 135)

També pot ser que el traductor recuperi la literalitat en les paraules de l'interior del vers, però no en posició de rima. El canvi més evident es troba quan Sagarra modifica el vers perquè recorre a una paraula idèntica per la forma i el sentit a la paraula directament del text italià:

sì che d'onrata impresa lo rivilve,
come falso veder bestia quand'ombra.
molts cops de l'home, i a desdir-se el porta, i a recular d'una alta empresa el porta,
presentant-li un miratge mentider. com amb bèstia de trot ombra sol fer.
(*Inf.*, II, 47-48)

risonavan per l'aere sanza stelle
retrunyen en l'aire sense estrelles, ressonaven en l'aire sense estrelles
(*Inf.*, III, 23)

pur che mia coscienza non mi garra,
que mentre en mon camí no fes marrada que, essent de consciència netejada,
(*Inf.*, XV, 92)

Els casos que presento a continuació també responen a la voluntat d'acostar la traducció al text italià, no perquè en la primera versió sigui una traducció lliure, sinó perquè són petits errors de traducció, fruit d'una mala lectura de l'original o d'un calc de l'italià:

dinanzi a me non fuor cose create
Res davant meu no va ésser creat Abans de mi res no va ser creat
(*Inf.*, III, 7)

fia nostra conoscenza da quel punto

la consciència nostra en el moment

la coneixença nostra en els moments

(*Inf.*, x, 107)

Per ch'io al duca mio: «Fa che tu trovi

I el mestre em diu: —«Ves si el teu ull n'atrapa I dic al mestre: «Ves si en vas trobant

(*Inf.*, xxiii, 73)

Aquesta voluntat d'acostar el text a l'original també es pot veure en el fet que Sagarra reordena alguns versos que havia desplaçat del seu lloc original en la primera versió. Un cop més, gràcies a aquesta operació pot ser més fidel al text original:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
chè la diritta via era smarrita.

Al bell mig de la ruta de la vida,
vaig caure, esgarriat del bon camí,
dins d'una fosca selva espesseïda.

Al bell mig del camí de nostra vida
vaig retrobar-me en una selva obscura,
del dreturer vial la passa eixida.

(*Inf.*, i, 1-3)

Noi aggirammo a tondo quella strada,
parlando più assai ch'ì non ridico;
venimmo al punto dove si digrada:
quivi trovammo Pluto, il gran nemico.

La volta vàrem dà al fangós raval,
i en davallar cap a la part jussana,
a Plutus vàrem veure, l'infernàl
agitador de la discòrdia humana.

Vàrem girar en rodó aquella clotada,
conversant bastant més del que redic,
fins arribar al graó de la baixada;
i allí trobàrem Plutus, l'enemic.

(*Inf.*, vi, 112-115)

En referència a la primera tercina del poema, potser Sagarra es va adonar que havia fet una traducció massa allunyada, precisament en un passatge conegudíssim: «Encara que no siguin moltes les persones que posseeixin de cap a cap la *Divina comèdia*, com una arma espiritual completament coneguda i digerida, són escassíssims aquells que, partint d'una mitjana cultura, no sàpiguen de cor els tres primers versos del poema» (Sagarra, 1947, p. 25).

Una altra manera d'acostar la traducció al text original és recuperant unitats de sentit que no havia traslladat en la primera versió:

Questi non ciberà terra nè peltro,
ma sapienza, amore e virtute,

»Al Ca no el nodrirà res matusser,
»sinó allò que virtut i amor destil·la,

Ell, que no voldrà terres ni diner,
sinó el que amor, saber i virtut destil·la,
(*Inf.*, I, 103-104)

che morì per la bella Deianira,

D'amor per Deianira va morir,

«que morí per la bella Deianira

(*Inf.*, XII, 68)

con questa orazion picciola, al cammino,

el discurs, per posar-se de camí,

el breu discurs, per començar el camí

(*Inf.*, XXVI, 122)

La informació que recupera a *Inf.*, I, 104, és capital perquè es tracta d'un passatge que expressa un concepte doctrinal: en l'original es fa referència a tres valors suprems que són atributs de Déu, un concepte que es torna a repetir dos cants més endavant, a *Inf.*, VI, 5-6, i que l'edició de Vandelli, la que seguia Sagarra per traduir, fa notar en el seu comentari: «perifrasi esprime la SS. Trinità. Secondo la teologia, *opera ad extra sunt totius Trinitatis*. La *potestate* è il Padre, la *sapienza* il Verbo, o Figliuolo, l'*amore* lo Spirito Santo» (Vandelli, 1938, p. 20). En la primera versió, Sagarra tradueix «sinó allò que virtut i amor destil·la» en el cant proemial i «van fer-me la divina potestat, / la summa saviesa, el primé' amor» en el tercer cant. Segurament el traductor es devia adonar que en el primer cant, doncs, hi havia una incoherència des del punt de vista doctrinal que havia d'esmenar, per la qual cosa, en la segona versió llegim «sinó el que amor, saber i virtut destil·la».

Hi ha altres casos en què no pot seguir aquesta literalitat i, per tant, modifica els versos acostant-ne només el sentit al de l'original, per exemple:

Per che, se del venire io m'abbandono,

Per tant els meus projectes abandono,

Per tant, si al que em proposes m'abandono

(*Inf.*, II, 34)

parlami, e sodisfammi a' miei disiri.

ara cal que m'escoltis i que em miris:

ara cal que em contestis i que em miris:

(*Inf.*, X, 6)

I també elimina addicions del traductor:

infino al fiume del parlar mi trassi.

amb vergonya la boca duc tancada.

fins ésser al riu la boca duc tancada

(*Inf.*, III, 81)

di Moïse legista e obediante

Moisès, senyera de legisladors. Moisès, el legista piadós
(*Inf.*, IV, 57)

e caddi come corpo morto cade.

jo vaig caure aplomat, igual que un mort. i vaig caure com cau el cos d'un mort.
(*Inf.*, v, 142)

Finalment, Sagarra modifica el temps verbal de la traducció, normalment de present a passat:

Ai! Dir com és ja fa de prou mal dir, Ai, dir com era, serà feina dura,
(*Inf.*, I, 4)

i es tomba contemplant aquell mal pas es tombà, contemplant el pas dolent,
(*Inf.*, I, 26)

I dic: —«Mestre, qui són els condemnats? vaig dir: «Mestre, ¿qui són els condemnats?
(*Inf.*, VII, 37)

em guaiten, oblidats de lluir martiri. ens miraren, distrets de llur martiri.
(*Inf.*, XXVIII, 54)

Sagarra fa aquest canvi per ser coherent amb la manera com Dante construeix el relat, perquè la narració de l'acció se situa sempre en el passat. Vegeu que de vegades el canvi és mínim, pel que fa a la forma de la paraula: amb els verbs de la primera conjugació només canvia la posició de l'accent per convertir-lo en un temps passat (per exemple, «tomba» i «tombà»). D'altres vegades el traductor ha de modificar més elements del vers, normalment eliminant una síl·laba mètrica perquè la forma en passat ocupa més síl·labes (per exemple, canvia «guaita» per «miraren», i aquest canvi l'obliga a canviar també «oblidats» per «distrets»).

3. LA CORRECCIÓ DE JOAN BAPTISTA SOLERVICENS

La figura de Joan Baptista Solervicens¹⁵ és fonamental en la col·lecció Clàssics de Tots els Temps, no només per ser-ne el director editorial, sinó per la seva col·laboració en tot el procés d'edició dels llibres, «tant en la supervisió tipogràfica com en la correcció de moltes versions» (Franquesa, 2013, p. 13). En referència a la seva tasca correctora:

Allò en què esmerçava més temps Solervicens [...] era la correcció de galerades o el poliment d'originals d'altri. Solervicens hi fruïa, sobretot si es tractava d'obres

15 Joan Baptista Solervicens i Pollina (1904-1961) va ser un intel·lectual la tasca del qual ha passat bastant desapercibuda, ja que sovint feia tota la feina editorial de què era encarregat en l'anonimat absolut. Més d'un autor ha testimoniat aquest afany de no voler destacar, malgrat la seva gran intel·ligència i cultura: en paraules de Manent, a Solervicens «li plaïa el paper secundari» (1989, p. 120). Solervicens va ser un amic i company de penya de Sagarra a l'Ateneu Barcelonès.

traduïdes amb mestria on mancava tanmateix el toc de gràcia en una rima mal resolta, en una sintaxi dubtosa o en un mot impropï, que ell restablia genuïnament. (Manent, 1989, p. 115)

És molt probable que tots els textos que es van publicar a la col·lecció Clàssics de Tots els Temps passessin per l'ull corrector de Solervicens. Pel que fa a la *Divina comèdia*, el mateix Sagarra li agraeix la feina feta en la dedicatòria del llibre. Els canvis entre l'edició de bibliòfil i l'edició corrent d'Alpha són semblants a d'altres obres; per exemple, en el cas de *Macbeth*, traduïda també per Sagarra, Solervicens va aplicar una correcció ortogràfica del text segons la normativa —accents i grafia d'algunes paraules—, el canvi de gènere d'alguns mots, l'esmena de pronoms pleonàstics, la substitució de *el que* per *el qui*, i l'esmena de la preposició *a* per introduir el complement directe (Palomo, 2016, pp. 231-235 i pp. 254-266).

Malgrat que no es conserven cap galerades, proves editorials o manuscrit de la traducció, sí que es pot mesurar l'abast de la correcció de Solervicens, confrontant els dos primers volums de l'edició de bibliòfil, *Infern* i *Purgatori*, que no va corregir, amb els de l'edició popular corresponents. El volum de bibliòfil del *Paradís*, en canvi, i tal com indica el colofó de l'edició, sí que va ser revisat per Solervicens, precisament perquè quan es va publicar en edició de bibliòfil la traducció també s'estava publicant contemporàniament a la col·lecció Clàssics de Tots els Temps. Havent comparat les dues edicions, puc concloure que els canvis són mínims, i afecten aspectes sobretot ortotipogràfics i normatius, i menys freqüentment, l'estil i les solucions de traducció. Així doncs, Solervicens esmena errates (per exemple, «ja arribat l'hora» per «ja ha arribat l'hora», *Inf.*, XVIII, 136), millora la puntuació del text i corregeix aquells elements que s'allunyen de la llengua normativa, ja siguin errors ortotipogràfics (per exemple, «mal destre» per «maldestre», *Inf.*, XIII, 98; «no s'en veia» per «no se'n veia», *Inf.*, XIV, 9; «Carrarès» per «car-rarès», *Inf.*, XX, 48; «de contar per mesades» per «de comptar per mesades», *Purg.*, XVI, 27), de forma lèxica normativa («morfonia» per «marfonia», *Inf.*, IX, 107) o gramaticals (per exemple, «vulgueu-me'n fer-ne un feix» per «vulgueu fer-me'n un feix», *Inf.*, XIII, 141; «vaig donar-li» per «vaig donar-l'hi», *Inf.*, XVI, 111; «i mai estríjol anà més de pressa» per «i mai estríjol no anà tan de pressa», *Inf.*, XXIX, 76; «si ets de Toscana, ja sabràs qui fou» per «si ets de Toscana, ja saps bé qui fou», *Inf.*, XXXII, 66; «atura / a pare i fills» per «atura / els fills i el pare», *Inf.*, XXXIII, 34-35).¹⁶ Solervicens també canvia la traducció d'un nom: «de Sabel·lus i Nassidi» es converteix en «de Sabel i de Nassidi» (*Inf.*, XXV, 95). Cal tenir en compte que Solervicens, com és evident, només fa canvis que no alterin la mètrica: confronteu la correcció «tu que el sol tens de veure una altra vegada» per «tu que el sol has de veure una altra vegada» (*Inf.*, XXVIII, 56) amb altres llocs del text, com «que així tens de sentir-ho, jo diria» (*Purg.*, XIII, 41) o «i preferida té de ser pel qui» (*Par.*, XXVI, 35), en què la paraula immediatament anterior de la perífrasi d'obligació acaba en vocal i, per tant, si s'hagués corregit, s'hauria creat una elisió que hauria donat com a resultat un vers hipomètric. A banda d'aquests canvis, Solervicens també millora el ritme en pocs casos (per exemple, canvia «perquè cremen encara amb el consol» per «perquè, si cremen, és amb el consol», *Inf.*, I, 119, per fer caure la síl·laba forta a la quarta i sisena posició), millora

¹⁶ Encara hi ha, però, alguna errata que li passa per alt, com *lleveig* (*Inf.*, IV, 37).

l'estil de la traducció (per exemple, «de farina, que un setge de nevada / no doni la victòria al novarès» per «que, sens farina, un setge de nevada / no doni la victòria al novarès», *Inf.*, XXVIII, 58-59; «Ell m'indica que encara m'acompanya / fins que arribi en el lloc de Beatriu» per «I ara ell em diu que encara m'acompanya / fins que jo arribi al lloc de Beatriu», *Purg.*, XXIII, 127-128), o acosta la traducció al text original (per exemple, «torna amb tres tombs, retut i enfurrunyat» per «torna amb cent tombs, retut i enfurrunyat», *Inf.*, XVII, 131; «quan l'una o altra passió t'altera» per «quan la ira o l'altra passió t'altera»,¹⁷ *Inf.*, XXXI, 72; «en pocs llocs tan amunt s'enlaira-ria» per «en gaires llocs més alt no crec que sia», *Purg.*, XIV, 33; o bé eliminant informació que Sagarra havia inclòs, per exemple, «brodà al relleu colors tan fins i aguts» per «brodaren uns colors tan fins i aguts», *Inf.*, XVII, 17). És important subratllar que Solervicens no canvia un dels fonaments del text poètic, les rimes encadenades, si bé canvia dues paraules en posició de rima: «nostra fama el teu cor ajupiria» per «nostra fama potser mereixeria» (*Inf.*, XVI, 31) i l'exemple que ja he citat de *Purg.*, XIV, 33 (canvia «s'enlaira-ria» per «sia»).

4. CONCLUSIONS

La comparació de la traducció publicada a *La Veu de Catalunya* i la de l'edició de bibliòfil evidencia que Sagarra va partir de la versió publicada abans de la guerra per bastir el text definitiu. Pel que fa a la versificació, es pot veure com Sagarra en la segona versió manté en gran part els criteris de la primera versió. La traducció està escrita bàsicament en decasíl·labs *a maiore* i *a minore*; també hi veiem la presència d'alguns versos amb cesura lírica, però el traductor ha eliminat els versos cesurats a la mitjana. Pel que fa als contactes vocàlics, veiem que Sagarra té una tendència a traslladar-hi l'elocució de la llengua parlada en les dues versions, si bé en la segona versió hi veiem una presència menor d'elisions fonètiques. Pel que fa a la rima, veiem que Sagarra rima «per les orelles» —seguint la fonètica del seu dialecte—, alternant les rimes masculines i femenines, i deixant la banda, com era comú a l'època, la rima de mèrit en Dante.

Observant el grau de seguiment de la normativa fabriana, i partint de les eines que Sagarra tenia a mà, es pot observar un canvi de paradigma en les dues versions: en la primera versió tradueix sense parar atenció en la llengua literària que havia establert Fabra, sense que això signifiqui que el seu ús de la llengua no sigui curós —potser no és sobrer recordar que Sagarra havia acceptat la normativa des de ben jove—, mentre que en la segona versió revisa profundament el text per seguir la norma, en la mesura que pugui, en aquells aspectes en què se n'hagi apartat. En qualsevol cas, l'anàlisi demostra que, sempre que podia, Sagarra seguia la normativa en la segona versió, però no sempre és possible a causa de la versificació del text. En la primera versió trobem diversos elements que s'aparten de la normativa i que esmena en la segona versió, ja sigui des del punt de vista ortotipogràfic o morfològic; destaca l'esmena de l'ortografia de la erra muda. La revisió dels noms propis, un element del qual Sagarra es va preocupar molt, demostra que el traductor en la segona versió va procurar anostrar-los sempre que fos possible, ja sigui amb l'accentuació, amb la forma tradicional catalana o elidint la *o*

17 Un cop corregit aquest element del vers, es va incloure un error («l'altre») que no era present en l'edició de bibliòfil («altre»).

final en els noms masculins. En canvi, Sagarra manté els noms en italià quan no tenen tradició en català. Aquests canvis no comporten gaires modificacions a la resta del vers: com a màxim Sagarra redistribueix els elements perquè s'adeqüin a l'accentuació o al metre.

Sagarra tenia un gran domini de la llengua i coneixia —i consultava— els principals reculls lexicogràfics del moment, la qual cosa no va impedir que innovés en el lèxic, és a dir, que utilitzés mots no recollits en el *Diccionari general de la llengua catalana*, el diccionari de referència a l'època. A més del lèxic medieval i dialectal, que extreu del *Diccionari Aguiló*, i del lèxic que Sagarra pot haver llegit en altres obres de l'època, en la traducció hi veiem la presència de paraules d'encuny sagarrià, sovint per exigències de la rima. En la segona versió, el traductor elimina alguns d'aquests neologismes, entre els quals destaquen alguns castellanismes i paraules especialment col·loquials, i en menor mesura n'inclou de nous.

Un dels aspectes fonamentals que Sagarra retoca és la sintaxi de la traducció. Aquesta revisió revela un coneixement evident de la norma fabriana, però també causa que el text s'allunyi del registre pròxim al col·loquial típic de Sagarra. És il·lustratiu que canviï, per exemple, els pronoms relatius col·loquials pels normatius o que esmeni la preposició *a* davant de complement directe. A causa de la versificació, però, aquesta aplicació de la norma no podrà ser sistemàtica.

La categoria dels canvis estilístics recull elements varis: de vegades Sagarra canvia la forma d'algunes paraules (des del punt de vista gràfic o morfològic), ja sigui el seu significat (canvia un mot per un sinònim), ja sigui un canvi de la forma del passat (del passat simple al passat perifràstic). El traductor fins i tot pot reformular una part important del vers (o un vers sencer) per canviar algun element, que és normatiu, per un altre que després prefereixi. Això també inclou evitar les repeticions en un mateix vers (o en un de contigu), vinguin donats pel text de Dante o no.

Les modificacions de contingut evidencien que Sagarra intenta ajustar-se tant com pot al text original en la segona versió. Una de les operacions més evidents en aquest sentit és recuperar les paraules en posició de rima, ja sigui amb una paraula que tingui una forma molt semblant i el mateix significat de l'italià, ja sigui amb una paraula que només conservi el sentit original. Altres vegades l'acostament al text original no és tan palès, ja que de vegades col·loca una paraula al final de vers català que extreu de l'interior del vers italià, o recupera unitats de sentit dins del vers que no havia traslladat en la primera versió. Aquesta última operació és especialment rellevant quan Sagarra havia desfigurat la doctrina que vehicula el text dantesc. La voluntat d'acostar-se al text original també es veu reflectida en el fet que el traductor de vegades reordena alguns versos que havia desplaçat del seu ordre original en la primera versió. D'altra banda, el fet d'obtenir un grau major de literalitat en la segona versió de la traducció també passa per eliminar la petjada del traductor: per tant, en la revisió Sagarra intentarà esporgar totes les addicions del traductor.

Finalment, l'anàlisi de la correcció que va fer Solervicens als volums de l'*Infern* i el *Purgatori* demostra que el revisor bàsicament va fer-hi intervencions formals, poques vegades substancials, que sempre milloren el text: esmena errates i aspectes de puntuació i, en menor mesura, aspectes de normativa i traductològics.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Arqués, Rossend (2001). El rastre de la pantera perfumada: Dante en les poètiques catalanes de la modernitat. Dins R. Arqués & A. Garrigós (Eds.), *Sobre el Dant* (pp. 23-53). Editorial Claret.
- Arqués, Rossend (2004). Reescriure Dante: La Comèdia de Sagarra i Mira. *Reduccions: revista de poesia*, 81-82, 215-225. <https://raco.cat/index.php/Reduccions/article/view/47482>
- Cantavella, Rosanna (2020). La teoria dels rims diccionals als manuals poètics trobadorescos i el seu context. *Lecturae tropatorum*, 13, 84-126. <https://www.lt.unina.it/Cantavella-2020S.pdf>
- Cunill-Sabatés, Guillem (2022). La traducció medieval d'Andreu Febrer en les traduccions catalanes de la Divina comèdia del nou-cents. *Mot So Razo*, 21, 53-62. https://doi.org/10.33115/udg_bib/msr.v21i0.22878
- Fabra, Carola, & Piñol, Rosa Maria (1991). *Pompeu Fabra, el meu pare*. La Campana.
- Fabra, Pompeu (1912). *Gramàtica de la lengua catalana*. Dins J. Mir & J. Solà (Dirs.) (2005), *Pompeu Fabra. Obres completes* (Vol. 1). Institut d'Estudis Catalans.
- Fabra, Pompeu (1933). *Gramàtica catalana*. Dins J. Mir & J. Solà (Dirs.) (2009), *Pompeu Fabra. Obres completes* (Vol. 6). Institut d'Estudis Catalans.
- Franquesa, Montserrat (2013). *La Fundació Bernat Metge, una obra de país (1923-1938)*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Gallofré, Maria Josepa (1991). *L'edició catalanista i la censura franquista (1939-1951)*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Garolera, Narcís (2024). Francesc Cambó i Josep M. de Sagarra, una relació epistolar (1936-1946). *Els Marges*, 132, 98-116.
- Gavagnin, Gabriella (1998). *Letteratura italiana nella cultura catalana nel ventennio tra le due guerre, 1918-1936: percorsi e materiali* (Tesi doctoral, Universitat de Barcelona). <https://www.tesisenred.net/handle/10803/673501>
- Gavagnin, Gabriella (2003). Evoluzione delle strategie traduttive di Sagarra. Dins A. M. Compagna, A. Benedetto & N. Puigdevall Bafaluy (Coord.), *Momenti di cultura catalana in un millennio* (Vol. 1, pp. 173-186). Liguori.
- Gavagnin, Gabriella (2005). *Classicisme i Renaixement: una idea d'Itàlia durant el Noucentisme*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Gómez Soler, Patricia (2013) *El uso ideológico de Dante Alighieri en Cataluña (1889-1921)* (Tesi doctoral, Universitat d'Alacant). <http://hdl.handle.net/10045/35677>
- Manent, Albert (1989). Joan Baptista Solervicens, un humanista de la vida quotidiana. *Revista de Catalunya*, 31 (nova etapa), 114-125.
- Menichetti, Aldo (1993). *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*. Antenore.
- Pabón, Jesús (1969) *Cambó* (Vol. II, segona part [1930-1947]). Alpha.
- Palomo, Vanessa (2016). *Josep Maria de Sagarra, traductor de Macbeth: anàlisi i comparació amb l'original de Shakespeare i amb les traduccions franceses, castellanques i catalanes precedents* (Tesi doctoral, Universitat Pompeu Fabra). <https://www.tesisenred.net/handle/10803/393969>
- Permanyer, Lluís (1991). *Sagarra, vist pels seus íntims: biografia* (2a ed. corregida). La Campana.

- Pujol, Dídac (2012). La creativitat lèxica de Josep Maria de Sagarra: el cas de *La Divina Comèdia*. *Llengua & Literatura*, 22, 39-62. <https://raco.cat/index.php/LlenguaLiteratura/article/view/255745>
- Sagarra, Josep Maria de (Trad.). (1947). Dante Alighieri, *Infern*. Impremta de Joan Sallent, Sucr.
- Samsó, Joan (1995). *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)* (Vol. II. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Serra, Alfons, & Llatas, Rossend (1932). *Resum de poètica catalana. Mètrica i versificació*. Barcino.
- Serrahima, Maurici (1972). *Dotze mestres*. Destino.
- Vallverdú, Teresa (2002). Fenòmens en grups vocàlics. Dins J. Solà, M. R. Lloret, J. Mascaró & M. Pérez Saldanya (Dir.), *Gramàtica del català contemporani* (pp. 125-167). Empúries.
- Vandelli, Giuseppe (Ed.). (1938). Dante Alighieri, *La Divina Commedia* (10a ed.). Hoepli.