

De la *poitrine* a la *freixura*: traduir el cos i l'esperit, a propòsit d'uns versos de *La Cassandre* de Pierre de Ronsard

BEGOÑA CAPLLONCH
Universitat Pompeu Fabra
begona.capllonch@upf.edu

RESUM: En aquest article examinarem, a partir d'exemples concrets extrets dels sonets de *La Cassandre* de Pierre de Ronsard, algunes de les dificultats que suposa traduir a la llengua catalana la matisació lèxica d'aquest poeta de *La Pléiade*; i no només per l'específic tractament semàntic amb què l'autor perfilava els seus versos, sinó per les transformacions que a la seva època estava experimentant la llengua francesa, i perquè traduir a llengües properes pot provocar que sota aparents similituds de significat es perdin diferències de to i de matís: és a dir, justament aquells aspectes estilístics que caracteritzarien la veu de Ronsard enmig de la poesia francesa de tradició petrarquista.

PARAULES CLAU: Ronsard, Cassandre, *français moyen*, traducció poètica, petrarquisme.

TITLE: From *poitrine* to *freixura*: translating the body and the soul, regarding some verses from *La Cassandre* by Pierre de Ronsard

ABSTRACT: This article focuses on some concrete examples of Pierre de Ronsard's *La Cassandre* sonnets in order to analyze the difficulties that arise when translating the lexical nuances of this poet associated with *La Pléiade* into the Catalan language. These difficulties are not only due to the specific semantic treatment he provides his verses with, but also to the mutations that the French language itself was experiencing at the time, as well as to the fact that—in the translation of close languages—similarities in meaning may cause the loss of tone and nuance: that is to say, the loss of the very stylistic features which characterize Ronsard's work within the realm of Petrarchist French poetry.

KEYWORDS: Ronsard, Cassandre, *français moyen*, poetic translation, petrarchism.

Introducció: de música i de poesia

En l'àmbit de la interpretació musical, resultaria del tot impròpia l'execució d'una obra de J. S. Bach, per exemple, que es dugués a terme mitjançant un estil romàntic, i això malgrat que l'interpret hagués estat completament fidel a la notació de la partitura, i que l'afinació de totes i cadascuna de les notes interpretades—particularment, en el cas que es tractés d'una composició per a instrument de corda— esdevingués impecable, perquè aplicar els recursos expressius propis de la sensibilitat romàntica a una partitura barroca desvirtuaria per complet el sentit de l'escriptura original. Això no implicaria, però, que no es poguessin executar versions modernes de la partitura, atès que, per començar, els instruments musicals actuals difereixen molt dels de l'època per a la qual l'obra de Bach estava destinada; per tant, si bé caldria que la interpretació fos fidel a la tessitura del text original, també seria necessari que ho fos en funció dels paràmetres que regissin la idònia projecció de la sonoritat de l'època en què fos executada.

En conseqüència, el mateix criteri podria aplicar-se a la traducció poètica, perquè també una traducció pot illustrar una perfecta correspondència amb el contingut proposicional del text objecte de traducció i, això no obstant, distorsionar-ne el sentit en el cas d'haver menystingut altres factors de tan difícil precisió semàntica com de manifesta evidència estilística, com ara el to, la dinàmica dels matisos, l'abast de les connotacions i la pulsació rítmica, perquè la representació d'una realitat poètica és, així com la d'una de musical, un àmbit que no s'exhaureix en la paraula proferida, sinó en la creació imaginària que convoca en qui la percep. Com precisàvem, però, tampoc no es tractaria, en el cas de traslladar obres molt distants en el temps, de negar aquest hiat temporal irreductible, ja que de la mateixa manera que no és procedent interpretar una partitura aplicant criteris històrics amb un instrument musical modern que no pot fer audibles aquestes particularitats sonores, tampoc no sempre elaborar presumptes reconstruccions arqueològiques dels textos poètics originals garanteix la intel·ligibilitat d'una lectura contemporània, perquè traduir, en definitiva, no és *reproduir*; i tota traducció comporta, indefectiblement, *interpretar*.

Aquesta qüestió l'explicitava molt bé Fu Lei al pròleg de la traducció xinesa de *Le père Goriot* tot argumentant que un traductor ha de buscar una *semblança espiritual* amb el text original, perquè allegava que l'enorme distància que es dona entre la descripció lingüística del xinès i la de les llengües occidentals no implicaria sinó una distància proporcional pel que fa a la manera de pensar i de sentir, en les creences i, en suma, en la forma de concebre el món (Liu Jingzhi 1996: 574–575). Aquest criteri, però, seria igualment vàlid en la traducció a llengües properes, perquè precisament a curta distància, la dissemblança de conceptes i, sobretot, de matisos entre formes similars o fins i tot idèntiques podria quedar entelada sota el miratge d'una falsa coincidència semàntica. D'altra banda, la traducció de poesia ja hauria d'implicar, per naturalesa, l'afinitat espiritual envers el text origen que reclamava Fu Lei, perquè si tota composició poètica presenta, mitjançant una específica configuració verbal, un contingut intel·lectiu, sensitiu i emocional que, consegüentment, resulta del tot indissociable de la formalització lingüística amb què s'expressa —i que fins i tot en alguns casos ha estat qui l'ha propiciat—,¹ també la traducció hauria de traslladar aquest sentit difús i multiforme mitjançant els recursos de la llengua d'arribada. I és que, tot comptat, de la mateixa manera com la música basteix el seu significat per mitjà d'una específica notació que dona forma al temps i d'una particular articulació tímbrica que provoca una sèrie

¹ En l'ampli espectre de la creació poètica, cal comptar, en efecte, amb un tipus de creació que no parteix d'un material experiencial conegut, sinó que afigura allò que ha estat justament gestat en l'acte mateix de la creació poètica i sense que el poeta en tingui coneixement. Així doncs, podríem adduir aquí el conegut concepte de l'embrió inert o la llavor creativa (*ein dumpfer schöpferischer Keim*) referit per Gottfried Benn en la seva conferència *Probleme Der Lyrik* (1951) amb relació a la desconeixença del contingut poètic per part del poeta, el qual no seria conscient de la naturalesa de la substància poetitzada fins que aquesta no hagués pres forma en el mateix poema; tesi que divulga T. S. Eliot al seu assaig *The Three Voices of Poetry* (1954), i que comentaria també Joan Vinyoli tot relacionant-la amb la idea de Jacques Maritain que «el coneixement poètic no és plenament conscient sinó en l'obra feta, i que no és previ ni ha de ser pressuposat a l'activitat creadora sinó enviscerat en ella, consubstancial amb el seu moviment cap a l'obra» (Vinyoli / Martí i Pol 1987: 59).

d'impressions en l'individu perceptor, un text poètic afigura lingüísticament el seu sentit, perquè tant en la música com en la poesia és a través del coneixement sensible que accedim al coneixement intel·ligible.

Així doncs, examinarem aquí alguns dels aspectes de la traducció catalana del lèxic dels sonets de *Le Premier Livre des Amours* de Pierre de Ronsard —en concret, a partir d'exemples extrets dels anomenats *Amours de Cassandre*—, precisament perquè la consanguinitat entre les llengües francesa i catalana fa que molts termes siguin comuns però no sempre idèntics; i, així mateix, esbossarem un panorama de les dificultats que suposa traduir Ronsard amb motiu de certes peculiaritats de la seva obra, i pel fet mateix de traslladar, en l'època actual, un text de la segona meitat del segle XVI perfectament inscrit en una distingida tradició poètica i que, a més, l'autor va reformular des de la seva pròpia veu i amb unes característiques formals i lingüístiques tan remarcades. De fet, hem escollit els sonets de *La Cassandre* perquè precisament en aquests textos es pot copsar que el sentit poètic també pot cisellar-se per mitjà de certs paràmetres *a priori* no rellevants per a la consecució del contingut proposicional, atès que Ronsard, que ja al prefaci de les seves *Odes* (1550) —la seva primera publicació canònica— parlava de la importància de la música amb relació a la poesia, optà, en aquest cas, per un criteri estètic fonamentat en la projecció *real* de la sonoritat, motiu pel qual va arranjar aquests sonets mitjançant quatre tipus específics de patrons rítmics a fi que aquesta regularitat estructural, que es derivava d'una disposició fixa de rimes masculines i femenines en cadascun dels tipus, facilités que els poemes poguessin ser cantats (Durosoir 1986: 92); i val a dir que la primera edició de *Les Amours* (1552) es va acompanyar fins i tot d'un *supplément musical* on figuraven deu sonets musicats a quatre veus, la partitura dels quals, composta *ad hoc* per Clément Janequin, Pierre Certon, Claude Goudimel i el comentarista de Ronsard Marc-Antoine Muret,² podia emprar-se com a patró per a cantar un nombre indeterminat de poemes del mateix recull (Ronsard 1999: 291). Per tant, caldria no solament traduir el lèxic de Ronsard, sinó un lèxic que va ser forjat per a un versos que estaven destinats a ser *entesos* musicalment.

² Els *Amours de Cassandre* de *Le Premier Livre des Amours* va constituir la primera de les seccions que integraren l'aplec de les *Œuvres* de Ronsard, que publicades per primer cop a París per Gabriel Buon l'any 1560, conformaven llavors un total de quatre toms que van disposar-se en tres volums. Tal com va aparèixer l'any 1560, *Le Premier Livre des Amours* aplegava 229 sonets; incloïa peces anteriors a 1555 de diverses procedències, tot i que es fornïa especialment dels sonets de *Les Amours* del 1552 (el primer recull de sonets escrit per Ronsard), i de la seva reedició ampliada del 1553, edició que s'acompanyava ja dels comentaris de l'humanista Marc-Antoine Muret. Així doncs, Ronsard, a la manera dels clàssics, fins va comptar amb un comentarista que, poema per poema, dilucidava algunes qüestions relatives a la interpretació del text (es referia als episodis o als personatges mitològics mencionats, precisava les fonts, o bé feia consideracions sobre el lèxic —en especial, sobre els italianismes); i en efecte, Muret també va compondre una de les partitures del suplement musical de la primera edició de *Les Amours*, ja que ell mateix havia estat el primer a musicar un text de Ronsard: l'oda *Ma petite colombelle* (Ronsard 1999: 292). En qualsevol cas, el que sobretot denoten els comentaris de Muret era l'ampli succés que havia tingut el recull de *Les Amours*, ja que tan sols havien transcorregut uns mesos des de la seva publicació inaugural. I part del seu èxit es devia, precisament, al fet que poguessin ser cantats la major part dels sonets del poemari, tal com sembla que va succeir.

La llengua poètica de Ronsard, entre la tradició i la modernitat

Malgrat la seva importància dins el panorama general de la poesia del Renaixement de tradició petrarquista, i l'ingent volum de la seva producció, Ronsard ha estat un poeta escassament traduït a la llengua catalana,³ així que allò amb què es troba primer el traductor contemporani és la manca d'ancoratges que, tot sovint, proporciona el veure's precedit per una tradició traductora que actua com a veritable *auctoritas*, perquè a part de la possible utilitat funcional que puguin tenir les traduccions, en tenen sempre una d'hermenèutica. Com apuntàvem més amunt, cada traducció és una interpretació; una lectura que, en molts casos, permet dilucidar certs passatges o, fins i tot, plantejar noves vies de coneixement que poden eixamplar l'abast semàntic generat pel text original, perquè un poema no és una entitat closa o finita, sinó una significació en latència que pot suscitar que siguin més o menys rellevants alguns dels sentits que integra en funció del moment en què és traduïda. Però a banda d'aquesta qüestió, el fet és que l'obra de Ronsard comporta no pocs dilemes de caire filològic, i és evident que per tal de traslladar un text el que cal és partir d'una versió fixada del text mateix.

Certament, la constant pruija de revisió i correcció de Ronsard era extrema, la qual cosa suposà que deixés una complexa xarxa de variants, i fins i tot de diferents versions de poemes; i així mateix, els profunds canvis d'estructuració als quals sotmetia les diferents parts de la seva obra, que van implicar constants desplaçaments de materials, també ha generat que el seu corpus poètic es percebi com un continuïum d'articulació poc definida. A partir de la primera edició de *Les Amours*, i a mesura que la seva obra s'anava reeditant i ampliant, l'autor hi introduïa modificacions de tots els ordres: des de la puntual esmena ortogràfica, fins a les que implicaven refer de nou els poemes; però el més destacat és que aquestes correccions no revelaven sinó l'obsessiu procés de matisació lèxica amb què l'autor anava modelant els seus versos, perquè es mostraven

liées à une conception qui fait du vocabulaire poétique l'aspect essentiel du langage poétique. Ronsard est trop sensible à l'expressivité des contextes sonores ou des images associées pour ne pas être à la torture d'imposer au discours inspiré, lui-même incessant créateur de situations, des mots déjà fixés, toujours les mêmes: sa lecture des poètes

³ Quant als sonets, només una part dels dedicats a Hélène ha estat traduïda. Els textos de Ronsard que, pels volts del 1941, Xavier Benguerel va traduir quan estava exiliat a Xile, i que en part van publicar-se al número 144 de la revista *Catalunya* de Buenos Aires pel novembre del 1942 (pp. 4-6), pertanyien als dos llibres dels *Sonnets pour Hélène* (i vuit dels poemes, juntament amb un més extret dels *Amours de Marie*, van ser reproduïts pel diari *La Vanguardia* el 7 de gener del 1986, tot coincidint amb el quart centenari de la mort de Ronsard). I pel que fa a les versions de *Les roses de Ronsard* —una antologia de poemes de Ronsard que, traduïts per Pere Rovira, va publicar-se el 2009 a Edicions Proa—, es tracta novament d'una selecció dels *Sonnets pour Hélène* amb algun sonet espars, però cap no pertany als *Amours de Cassandre*, per exemple. Només hem pogut localitzar la traducció catalana d'un d'ells: la que va dur a terme Natàlia Izard per a l'antologia de poesia francesa que, a cura d'Alain Verjat, va publicar-se el 1985 al número 44 de la col·lecció «MOLU» d'Edicions 62 (*Poesia francesa. Antologia del segle XIII al XIX*, p. 115).

anciens lui fait rêver d'effets inouïs dan son vulgaire dont les ressources ne semblent pas répondre aux orientations de la culture d'alors. (Chaurand 1977: 81)

Però en Ronsard imperava també l'anhel de construir una modalitat poètica que es pogués cimentar sobre la base d'una llengua comuna que en aquells moments patia tota una sèrie de transformacions que la feien vacil·lant, així que, com assenyala Terreux a les conclusions del seu estudi sobre les correccions del poeta,

parmi les variantes de Ronsard, les unes attestent [...] le souci de demeurer fidèle à des principes fondamentaux: clarté, justesse, expressivité, harmonie. [...] D'autres variantes, plus spécialement grammaticales, semblent prévenir un risque de vieillissement linguistique. [...] Peut-être [Ronsard] présentait-il obscurément le besoin de *normaliser* une langue à la fois archaïsante et neuve, trop diverse en tout cas, trop mobile, exposée de ce fait à être bientôt mal comprise. (Terreux 1968: 696)

I és que, en efecte, una altra de les dificultats de trobar una correspondència idònia a les expressions de Ronsard provindria de la mateixa complexitat que la seva llengua presentava en aquella època, atès que se situava en un intens procés de trànsit tot abraçant les darreries de l'anomenat *français moyen* i ja augurant el que seria la gran normalització del segle XVII; i totes aquestes transformacions anaven acompanyades, alhora, d'un ferm esperit de conscienciació lingüística per part dels poetes enfront de les llengües foranes i les del passat.⁴ Es donaren propostes de renovació ortogràfica i fonètica, però el més destacable fou l'important enriquiment del vocabulari que es derivà tant de la presència de mots i arrels grecollatines com de la intensificació dels processos morfològics de creació del lèxic,⁵ i Ronsard es mostrà sempre sensible a les possibilitats expressives d'aquesta

⁴ El clímax d'aquesta exaltació de la llengua pròpia s'havia segellat a França amb la publicació, el 1549, de la *Deffence et Illustration de la Langue Françoise* de Du Bellay. I així mateix, i amb motiu de voler equiparar la llengua francesa a les grans llengües cultes, el 1549 es publicava el *Dictionnaire français-latin* de Robert Estienne.

⁵ Pel que fa al lèxic, per exemple, aquestes serien les característiques del francès del Renaixement que perfectament poden advertir-se a les obres de Ronsard: «Le lexique au XVI^e siècle s'enrichit par le recours à des mots dialectaux, à des termes médiévaux, par de nombreux néologismes obtenus grâce à des moyens traditionnels de dérivation et de suffixation, mais aussi grâce à de nouveaux modes de composition, par exemple avec des éléments hybrides grecs et latins. L'importance des latinismes et des italianismes est remarquable» (Huchon 2002: 147). Val a dir que, ja des de la segona meitat del segle XIV, havien començat a proliferar els neologismes a causa de l'extensió de l'ús de la llengua vulgar en disciplines que fins aleshores eren privatives del llatí, i per les moltes traduccions d'obres llatines o gregues —fins al segle XVI sovint traduïdes de versions llatines— que es duïen a terme en aquells moments, però el cert és que molts d'aquests nous mots no arrelaren (García Bascuñana 1995: 99). De tota manera, al llarg de tot el Renaixement les traduccions van ser cabdals per a l'enriquiment i l'evolució de la llengua francesa, perquè els traductors, que copsaven tot sovint que molts mots no tenien correspondència en francès, o bé deixaven intacte el mot forà afegint-hi una perífrasi explicitadora, o bé l'*afrancesaven* seguint les normes fonètiques i morfològiques del francès. I caldria parlar també de l'aparició de molts neologismes semàntics (Huchon 1988: 65–68).

evolució, perquè, com va declarar al seu «Abregé de l'Art Poétique François» (1565), «Plus nous aurons de mots dans nostre langue, plus elle sera parfaite» (Ronsard 1950: 1006). I com és sabut, Ronsard va ser molt censurat per François de Malherbe precisament amb motiu dels molts neologismes per composició que acostumava a crear per al seus versos, tot i que també va ser criticat pel seu ús de llatinismes, arcaïsmes i termes tècnics, la qual cosa ja ilustra la varietat lèxica que emprava.⁶ Així doncs, si bé per una banda testimoniava la seva modernitat amb formes neològiques i italianismes, perquè llavors «le prestige des grands artistes ou des grands écrivains italiens, dont de nombreuses traductions circulent au XVI^e siècle, s'est joint à l'autorité des Anciens» (Chaurand 1977: 73), per una altra no refusava, per principi, ni termes arcaïcs ni regionalismes, tot i que aquests eren molt més freqüents a les seves *Odes* que no pas als sonets, ja que, a mesura que els anava corregint, aniria substituint aquestes formes. I així mateix, val a dir que les particularitats de Ronsard també provindrien dels seus criteris fonètics, perquè com que la pronúncia s'acompanyava de fortes connotacions socials, se'n derivaven importants conseqüències estilístiques. La dicció parisenca era molt distinta de les que s'anomenaven dialectals, i Ronsard vacillava entre una varietat i l'altra, així que el fet va tenir molta rellevància pel que fa a l'establiment de les rimes. A més a més, i seguint amb les particularitats fonètiques, un altre dels principis rectors de la llengua poètica de Ronsard era el de l'harmonia acústica, perquè com va mostrar l'estudi de Terreaux (1968: 674 i ss.), bona part de les correccions que efectuava el poeta tenien com a finalitat esmenar hiats, eliminar tirades de monosíl·labs i corregir l'excessiva proximitat entre accents fònics molt marcats, la qual cosa propiciava que es produís un efecte de cadenciosa continuïtat sonora. En conseqüència, aquesta seria una altra de les pautes que podria seguir el traductor de Ronsard a fi i efecte de reflectir aquella *semblança espiritual* que amunt mencionàvem, i que es traduiria aquí en una proposta de mimesi prosòdica: el d'evitar el hiat lèxic i oracional, i el d'enfortir l'elisió i la sinèresi.

Això no obstant, i encara que Ronsard perseguia consolidar el seu estil tot eludint la inestabilitat de la seva llengua, i alhora forjar una sòlida varietat poètica que pogués fer front a l'inevitable envelliment que havien de patir unes formes en constant transformació, el cert és que

dès le début du XVII^e siècle, Ronsard cessa d'être lu. Des formes comme "noud" pour *nœud*, à la rime, étaient choquantes. Sa langue vieillit et plus encore son style [...]. La "docte obscurité" et le pétrarquisme avaient passé de mode. Il faut attendre la Révolution

⁶ En efecte, al *Commentaire sur Desportes* (escrit pels volts del 1606), Malherbe va proscriure el recurs de la composició lèxica que Ronsard i també Du Bellay assajaven a la seva poesia —com la forma *ivoirin*, per exemple—, i el mateix Ronsard havia defensat, a l'«Abregé», tot tipus de composició lèxica: «Tu composeras hardiment des mots, à l'imitation des Grecs et Latins, pourveu qu'ils soyent gratieux et plaisans à l'oreille, et n'auras soucy de ce que le vulgaire dira de toy, d'autant que les poètes, comme les plus hardis, ont les premiers forgé et composé les mots» (Ronsard 1950: 1007). De tota manera, el vocabulari de Ronsard no només va ser criticat per Malherbe, sinó també per altres contemporanis seus com Ramus, Pasquier, i fins pel mateix Montaigne (Bruneau 1969: 132).

romantique pour que l'auteur des *Sonnets à Hélène* reprenne dans l'histoire de la littérature et dans l'histoire de la langue la place éminente qui est la sienne. (Bruneau 1969: 132)

I això ens duu a una altra de les dificultats que suscita l'obra del poeta, perquè Ronsard no només provava d'assolir un estil propi, sinó un que pogués competir i fins i tot superar el seu model: el model formal, retòric i psicològic del *Canzoniere* de Petrarca. En efecte, i malgrat haver proscrit, al prefaci de les seves *Odes*, «l'ignorance du peuple des courtisans, 'qui n'admirent qu'un petit sonnet petrarquizé'» (Bellenger 1997: 12), ja des de la primera redacció de *Les Amours* que es decidí a adoptar el sonet.⁷ Talment com ho féu Petrarca, també ell dedicava el poemari a cantar l'amor a una dama que, en el seu cas, s'anomenava Cassandra (i més tard, Hélène i Marie);⁸ i reprenia moltes de les imatges del poeta toscà. Però cal assenyalar que Ronsard no només emulava Petrarca i altres italians com Bembo o Ariosto, sinó que es poden copsar, en els sonets, sovint quasi traduccions literals tant de versos de poetes grecollatins (sobretot, Horaci i Virgili) com de contemporanis seus (Du Bellay, Pontus de Tyard o Scève), perquè, com declarava al seu «Abbrégé», jutjava necessari «tirer les exemples des auteurs anciens et de noz modernes» (Ronsard 1950: 999). Però val a dir que, malgrat aquestes repeses, actuava amb plena originalitat en virtut, precisament, de la matisació estilística de què parlàvem, perquè si just un dels trets distintius dels sonets ronsardians és el de la seva immediatesa sensorial, això no s'adiria amb la convencionalitat del repertori de tòpics sobre els quals se cimentaven, perquè l'autor aconseguia, mitjançant una dicció vibrant i lluminosa, de revocar el grau de retorització de les imatges tot fent que els seus versos destillessin no la figura d'una sensualitat, sinó la sensualitat de la figura. Així doncs, la tasca del traductor de Ronsard hauria de ser totalment inversa a la que ell mateix exercia amb els poemes d'altri, perquè si bé Ronsard aconseguia desfer-se de

⁷ A més a més, la disposició dels tercets que establí Ronsard es convertiria en la prototípica de la modalitat galla: no pas amb dues rimes, com sovint segueixen els sonets de Petrarca, sinó sempre de tres, atès que el sonet francès desenvoluparia la peculiaritat que, a diferència de l'italià, l'atac dels tercets es duria a terme mitjançant un díptic *à rimes plates* (Weber 1994: 235), motiu pel qual l'estructura es constituïa a partir de dos versos monorims que donaven pas a un *quatrain à rimes embrassées (ou emboîtées)* —segons la modalitat traçada per Clément Marot (CCD-EED), el veritable introductor del sonet a França—, o a un *quatrain à rimes croisées (ou alternées)* —segons la de Peletier du Mans (CCD-EDE).

⁸ Quant a la figura d'aquesta dama, ha estat identificada amb la noble d'origen florentí Cassandre Salviati, i així ho corroboren alguns dels contemporanis de Ronsard, com ara Théodore-Agrippa d'Aubigné, el qual celebrà els amors de la neboda de Cassandre, Diane Salviati; però la possible circumstància biogràfica no deixa de ser anecdòtica. Molt probablement, Ronsard va conèixer Cassandre a la localitat de Blois a l'abril del 1545, poc abans que ella contragués matrimoni amb el *seigneur* de Pray, però com assenyala la crítica, la «Cassandre des *Amours* est surtout un nom, une inspiration, la figuration d'un état d'âme» (Bellenger 1997: 16); o, més precisament, «un prétexte littéraire, permettant à Ronsard de rivaliser avec Pétrarque, comme il avait rivalisé avec Pindare en 1550» (Weber, H. / Weber, C. 1963: x). La importància d'aquesta inspiració serà, en efecte, literària, i tindrà a veure amb la tradició poètica a la qual els versos de Ronsard s'adscriuen i amb el codi de representació de l'amor que manifesten, tot i que precisament pel que això significa amb relació a l'originalitat del poeta quant al tractament d'imatges i temes.

l'esperit original dels seus models tot imposant la seva pròpia veu, el seu traductor hauria de respectar les traces de la tradició en la qual ell s'emmarcava tot essent fidel a l'esperit ronsardià.

Però analitzem tot seguit alguns casos concrets relatius a la traducció del lèxic dels poemes de *La Cassandre*. La nostra proposta seria la d'una traducció mètrica i rimada, així que el trasllat del vocabulari estarà també supeditat a la resta de paràmetres formals que regirien els versos del poeta, atès que, si tal com expressàvem, el sentit d'un text poètic és indissociable de la seva formalització, i Ronsard redactà *La Cassandre* per a ser cantada, no podríem bandejar els elements ritmicofonètics que conflueixen en la configuració del seu sentit. A més, una altra de les peculiaritats dels sonets de *La Cassandre* és que estan compostos en decasíl·labs, un metre que resultava especialment afí a l'estil de la música de caràcter culte que s'interpretava en aquella època. La manca de simetria del vers decasíl·lab (4 + 6) podria assimilar-se, en efecte, a la tècnica d'interpretació —l'anomenat *inégal*— amb què a França, i ja des del Prerenaixement, s'executaven els seguits de corxeres amb la finalitat de suscitar una moderada sensació d'instabilitat rítmica, perquè no s'interpretaven totes iguals quant al seu valor, sinó mitjançant segments binaris els primers dels quals sempre s'executaven lleugerament més llargs que els segons —l'estil anomenat *pointé*—, o bé a la inversa, és a dir, tot articulant-se llavors més breus els primers —estil *coulé*. No es tractava, però, de negligir la justa mesura dels compassos ni d'assolir l'excés del *rubato* romàntic, sinó d'interpretar el ritme seguint la pulsació anímica de la partitura a fi de distingir, tal com explicava François Couperin a *L'Art de Toucher le Clavecin* (1716), el valor de les notes —una qüestió de pura quantitat matemàtica—, del moviment cadencial amb què aquestes s'executarien i en el qual hi intervindria l'*esprit* (Couperin 1961: 23–24). Així doncs, reprendre el decasíl·lab implicaria també emular aquest tipus de dicció: tot adoptant l'estil *coulé* en disposar l'accent del decasíl·lab a la quarta síl·laba, i l'estil *pointé* en disposar-lo a la sisena. Però vegem-ne exemples tot seguit.

Traduir interpretant el lèxic de *La Cassandre*

Com apuntàvem, l'afinitat entre el corpus lèxic del català i del francès —i hauríem d'afegir també l'occità— és notòria, i s'argumenta pel substrat del llatí gàl·lic comú a les tres llengües; i podríem precisar que si, a més, «alguns compartiments del vocabulari català en què el gallicisme ha tingut major acollida són en terminologia feudal, cavalleresca i guerrera» (Ferrando / Nicolás 1993: 36), justament són aquests els camps semàntics a partir dels quals es van furnir els tòpics de la poesia amorosa especialment a partir de la lírica trobadoresca, i que Ronsard va adoptar a través de Petrarca. Amb tot, una anàlisi sincrònica del vocabulari ronsardià ens revela que no sempre la seva traducció a la llengua catalana trobaria òptimes correspondències. I sobretot s'adverteix en alguns termes d'especialització o pseudoespecialització. Així doncs, el primer cas que examinarem és el del verb *siller* que

apareix al darrer tercet del sonet XCI, al sintagma [*Le Ciel*] *Silla le monde* (v. 13).⁹ A *Le Trésor de la Langue Française* (TLFi), aquest verb, classificat al camp semàntic de la marina, es predica del vaixell que *trace son sillage*, atès que, efectivament, provindria de la forma *seillage* (> *sillage*) que ja al segle xv denotava la 'ligne que trace un bâtiment en marche dans l'eau qu'il traverse'. No obstant això, no és aquest el sentit que adoptà Ronsard. En el seu cas, es tractava d'un verb de l'àmbit de la falconeria que significava 'tapar' o 'cobrir' però amb relació al fet d'encegar', perquè l'expressió provenia de la pràctica de *siller les paupières d'un faucon* per mitjà de la qual als falcons se'ls cosien les parpelles a fi que s'aquietessin mentre els ensinistraven.¹⁰ Per tant, en no disposar de cap expressió correlativa en llengua catalana, es perdria aquí una part del sentit original que no podria recuperar-se si no és afegint un comentari en nota. En aquest cas, la manca no afectaria el sentit proposicional dels versos, perquè el verb podria traduir-se pels convencionals i genèrics *tapar* o *cobrir*, però sí que s'hauria produït un menyscabament de la força amb què la veu original expressava el seu sentit, atès que ja no podria projectar-se en l'imaginari del lector la imatge d'encegar els falcons que suscitaria el verb *siller* i que connotaria l'acte de *tapar* amb el just grau de virulència que la pràctica implicava. D'altra banda, hi ha un altre matís al mateix tercet que caldria que la traducció no obviés: al fragment en qüestió, el cel *silla le monde* per tal de poder veure la bella dama ell tot sol, i de veure-la també a ella tota sola; i aquest doble aïllament el ratifica el darrer vers del poema juxtaposant els dos adjectius (*seul seule*). Per tant, la traducció podria, ara sí, reproduir la mateixa seqüència col·locant els mateixos adjectius de costat, atès que l'efecte insòlit que provoca dona èmfasi al sentit que els versos francesos expressaven. Com que la nostra proposta és la d'una traducció mètrica i rimada, ens caldria aquí alterar l'ordre original de les rimes, però la combinació que en resulta no és pas rara als versos de Ronsard; i així mateix, caldria encara un altre ajustament semàntic: si bé al text base *le Ciel* apareix com a *ingrat*, la veu que li correspon a la traducció és la de l'adjectiu *avar*, atès que *ingrat* no implica aquí el significat de no estar agraït per allò que es

⁹ Quant a la numeració dels sonets i a l'ortografia que mostren, seguirem aquí el text de *La Cassandre* tal com apareix a *Le Premier Livre des Amours* de Ronsard de l'edició del 1993 de les *Œuvres complètes* de la «Bibliothèque de la Pléiade» de Gallimard, en la qual els curadors fixen el text a partir de l'edició que es féu de les *Œuvres* de Ronsard l'any 1584; la darrera publicada en vida de l'autor, i que es presentava com a *revisada, corregida i augmentada* pel mateix poeta. Val a dir, però, que aquest text prescindeix de les variants de les edicions anteriors a la del 1584. Un criteri molt diferent adoptaren Henri i Catherine Weber en la seva edició de *Les Amours* per a Classiques Garnier el 1963, atès que, en comptes de partir del text de Ronsard del 1584, van reprendre el de les edicions del 1552 i 1553, en funció del qual establiren l'aparat de variants. Com anotàvem més amunt, l'obra de Ronsard presenta encara molts problemes textuals, i insistim en aquest fet perquè ja en els exemples que examinem no hi ha coincidència entre el text de Gallimard que hem escollit nosaltres com a base i el de Classiques Garnier. Això no obstant, si bé pel que fa a la fixació del text hi ha desacords, totes les edicions coincideixen quant a la notació, atès que es manifesten deutores de la monumental edició crítica de Paul Laumonier.

¹⁰ *Siller* provindria del mot *cil*, 'parpella', i es testimonia a la *Chronique des ducs de Normandie* (1160) de Benoît de Sainte-Maure (Greimas / Keane 2001: 591). De tota manera, tampoc no era un terme gaire comú ni per als contemporanis de Ronsard, perquè el mateix Muret en va fer menció tot anotant que es tractava d'un mot «propre en fauconnerie» (Ronsard 1999: 127).

posseeix, sinó que té relació amb el contingut que els versos declaren pel que fa a la intenció de *le Ciel* de no compartir amb el subjecte líric —ni amb cap altre ésser— la visió de la bella dama:

<i>Certes le Ciel trop ingrat de son bien, (v. 9)</i>	El Cel, ben cert, del seu bé massa avar,
[...]	[...]
<i>Comme jaloux d'un bien si précieux,</i>	engelosit d'un bé tan preciós,
<i>Silla le monde et m'aveugla les yeux,</i>	tot encegant-me els ulls el món tapà,
<i>Pour de luy seul seule estre regardée. (vv. 12–14)</i>	per sola, sol, poder-se-la mirar.

De fet, la cinegètica era un dels àmbits predilectes de l'autor, i també el sonet cxx, per exemple, on una escena de cacera allegoritza a l'entorn dels perills d'abandonar-se a les passions, es presenta reblert de mots relatius a la caça. Així, l'amant, que es veu aquí empès per la furor del desig a donar caça a una dama hostil afigurada com a *ferre sauvage* (quintaessenciant el temperament de la *belle dame sans merci*), enumera, al segon quartet del sonet, els estris de què disposa per a la seva empresa: *lesse, limier, chiens* [de caça] i *piqueurs*. La *lesse* podria correspondre's amb el *coble*;¹¹ pel que fa al *limier*, es tracta del gos rastrejador o gos de quest, i com que en aquest cas no disposem d'una denominació específica com en l'original, la nostra proposta seria la de traduir els *chiens* [de caça] del vers següent amb el mot col·lectiu *canilla*, a fi de no repetir l'expressió *gos* que hauríem hagut d'emprar al vers previ en no disposar de cap mot específic que es correspongués amb *limier*, i així evitar una repetició lèxica que no es manifesta al sonet. I finalment, podríem fer correspondre els *piqueurs* amb els *munters*.¹² En aquest cas, doncs, els mots pseudoespecífics sí que troben una correspondència prou acurada; però és justament una expressió convencional, el sintagma *jeune âge*, la seqüència que, per necessitats de la rima, es veu traduïda no pel mot que podria ser equivalent, *joventut*, sinó per una locució que l'expressa metafòricament: *poc bagatge*.

<i>J'ay pour ma lesse un long trait de malheur,</i>	Per coble duc un llarg tret d'amargor,
<i>J'ay pour limier un violent courage:</i>	per gos de quest un violent coratge;
<i>J'ay pour mes chiens, l'ardeur et le jeune âge,</i>	per la canilla ardor i poc bagatge,
<i>Et pour piqueurs, l'espoir et la douleur. (vv. 5–8)</i>	i per munters l'esper i la dolor.

El mot *bagatge* denota el 'conjunt de coneixements o mitjans dels quals es disposa per a fer una cosa' (DIEC2), però just aquests coneixements en l'art d'amar no els disposa el jove amant, motiu pel qual el sintagma *poc bagatge* podria expressar metafòricament la *joventut* amb el sentit derivat de la manca d'experiència, que és precisament el tema principal del sonet, ja que aquest amant inexpert, en no controlar la seva passió, acaba perdent qui desitja, caçat ell mateix per les seves pròpies armes.

¹¹ 'Conjunt de dos collars units amb una cadena, que serveixen per a subjectar units dos cans de caça quan van a caçar' (DCVB).

¹² Els qui s'encarreguen de 'fer caçar els gossos en la cacera major' (DCVB).

Un altre terme complex és la veu *bailler* del sonet CLIV (v. 1). Es tracta d'un verb que tampoc no té una correspondència clara en llengua catalana, malgrat que el significat que denota és 'dirigir' o 'governar', perquè es tracta d'una expressió que adoptava un contingut específic en l'àmbit poètic i, en concret, dins el camp semàntic del *servei amorós* propi de l'amor cortès. Implicava, doncs, un espectre de significació que podria comprendre el sentit de la dominació, la influència o la tutela; i en aquest cas, a més, l'expressió es veu condicionada per la rima, atès que la rima rectora dels quartets del sonet ha de ser, en la traducció, la forma —*alla* en virtut que el vers cinquè, que té una perfecta translació a la llengua catalana, no podria modificar-se aquí per la intensitat que convoca i perquè confereix a tot el poema la personalitat que el caracteritza amb uns mots que es revelen tan precisos com efectius des de la seva estricta traducció literal: *Le licit me semble un dur champ de bataille*. Així doncs, calia traslladar la forma del verb *bailler* per una que, a més, pogués adir-se amb la rima; i la nostra proposta seria la veu *avassalla*, del gal·licisme *avassallar* ('reduir a vassallatge'), amb motiu del sotmetiment dels ulls de l'amant desdenyat a l'influx de les lleis de la mirada de la dama. I com que *avassallar* és més intens que *governar*, el verb assimila el mot *influence*, motiu pel qual hem reorganitzat el contingut proposicional del sonet —tot avançant una part de la informació del segon vers (*ses loix*) al primer— per tal d'ajustar el metre, i perquè aquesta modificació no afectava aquí el sentit del poema. D'altra banda, el primer quartet integra també un vers molt difícil de traduir (el v. 3), i no pas per raons de contingut proposicional, sinó per motius fonètics i per la imatgeria que suscita. Es tracta, de fet, d'una de les imatges més pròdigues de la literatura francesa quant a la permutació entre el diürn i el nocturn a partir dels efectes del simbolisme fonetico-semàntic, ja que, com assenyala Mallarmé a «Crise de vers» (1897), la *perversité* de la llengua francesa va fer que la tessitura tímbrica del mot *jour* fos obscura, i la de *nuït*, en canvi, clara (Mallarmé 1945: 364).¹³ Al vers en qüestió, *L'obscur m'est jour, le jour m'est une nuit*, el poeta emfasitzava aquesta contradicció fonètica a fi d'intensificar el sentit de l'absència de l'ésser estimat mitjançant la conversió dels dies en nits, motiu pel qual col·locà, prèviament a l'aparició del terme *jour*, la paraula *obscur* (fonèticament més fosca que el mateix mot *jour*). De fet, esperariem haver trobat una epanadiplosi que invertís els mots simètricament (*La nuit m'est jour, le jour m'est une nuit*), ja que les seqüències < *la nuit* > i < *l'obscur* > tenen les mateixes síl·labes i parell accent; però és el timbre fosc de les vocals d'*obscur* que enfosquirà, semànticament i fonètica, el mot *jour* que, al segon hemistiqui, ja és, aquest cop sí des de la tessitura purament conceptual, una *nuït*. Per aquest motiu, i en funció de les exigències de la rima, nosaltres traduiríem *nuït* per 'ennegritment', és a dir, tot traslladant no pas el mot, sinó directament l'efecte sensitiu que se'n deriva. Aquesta seria, doncs, la nostra proposta:

¹³ Pel que fa a la consideració de Mallarmé, val a dir que també Jakobson la va reprendre tot assenyalant com la poesia francesa «charge de draperies les vocables contradictoires, ou remplace les images de la lumière du jour et de l'ombre de la nuit par le contraste entre le jour pesant, étouffant et la nuit éthérée, car ce contraste est soutenu par un autre complexe synesthétique, qui associe la tonalité sourde des phonèmes graves avec la pesanteur, et la tonalité vive des phonèmes aigus avec la légèreté» (Jakobson 1966: 35).

*Puis que cest œil, dont l'influence baille
Ses loix aux miens, sur les miens plus ne luit,
L'obscur m'est jour, le jour m'est une nuit,
Tant son absence asprement travaille.*

Com que l'esguard que amb ses lleis avassalla
el meu, per ell ja més no resplendeix,
l'obscur m'és jorn, el jorn se m'ennegreix,
tan asprament sa absència em treballa.

*Le lict me semble un dur champ de bataille,
Rien ne me plaist, toute chose me nuit,
Et ce penser qui me suit et resuit,
Presse mon cœur plus fort qu'une tenaille. (vv. 1–8)*

El llit em sembla un dur camp de batalla,
m'enutja tot i res no m'esbargeix,
i aquest deler em segueix i em ressegueix,
prement mon cor més fort que una tenalla.

Com es constata, la veu *œil* (v.1) implica *regard* ('esguard'); i així mateix, hem traduït *penser* (v. 7) per *deler*, d'igual nombre de síl·labes que el mot original, atès que es tractaria no només d'un , sinó d'un que implica un desig obsessiu.

Un altre cas conflictiu seria el del mot *fusil* que apareix al sonet XXVIII (v. 1):

Injuste Amour fusil de toute rage

Certament, l'expressió no ofereix dificultats interpretatives, però l'elecció del mot adient reclama una certa consideració, perquè, com és evident, resultaria del tot impropri traduir *fusil* per *fusell* malgrat la correspondència entre les formes d'ambdues llengües. La diferència semàntica és notòria, atès que el significat modern d'«arma [de foc]» seria anacrònic, tot i que justament del gallicisme *fusil* (antigament, 'morceau d'acier qui sert à faire du feu quand on le bat avec un caillou', segons Furetière) provindria el sentit actual del mot pel fet de xocar el gallet amb un tros d'acer (i per generalització sinecdòquica, el terme va passar a donar nom a l'objecte sencer). Però si bé advertir la impropietat semàntica resulta immediat, el problema rau a escollir un mot que pugui substituir l'original tant pel que fa al contingut com pel que fa al to. Émile Littré, que precisament va incloure en el seu *Dictionnaire* (1860–1876) aquest vers de Ronsard —als exemples històrics que afegí sota l'entrada del lema *fusil*—, donava al terme el sinònim de *brandó*, però llavors el mot s'identificaria ràpidament amb un objecte concret que no està implicat en el vers. En efecte, podríem apellar aquí a l'argument de Ricœur de la *iconicité du sens* relatiu a la implicació que tenen els mots a la nostra imaginació, i per la qual traduiríem visualment les paraules; es tractaria, doncs, d'una «fusion du sens avec un flot d'images évoquées ou excitées», és a dir, pròpiament, d'un «déploiement iconique du sens dans l'imaginaire» (Ricœur 1975: 267). I en fer-se efectiu aquí, suposaria una traducció errònia del vers original, perquè amb aquesta imatge tan concreta d'un *brandó* es perdria el sentit abstracte amb què es vol assenyalar l'impuls que origina la *rage*. Per tant, la nostra proposta seria el terme *fogall*, perquè etimològicament enllaça amb el mot francès *fusil* (del llatí *focus*, 'foc'), i perquè s'adiria amb l'origen abstracte i indefinit del 'lloc on hi ha i des d'on irradia, es propaga, exerceix la seva influència, un mal' (DIEC2).

Un cas més complex, però, ens l'ofereix la veu *poitrine* del sonet CXCVI (v.1):

Au plus profond de ma poitrine morte

En un text convencional, el mot *poitrine* podria traduir-se per *pit*; la veu també significa *mama* o *mamella*, però cap de les tres solucions no és adequada aquí. Pel que fa a les dues darreres adduïdes, ni el subjecte líric és femení, ni el registre s'adiria amb el to del vers francès; però la veu *pit* tampoc no resulta idònia, ni per raons semàntiques ni per motius formals. El mot original és trisillàbic i de gènere femení, i com que va acompanyat d'un adjectiu amb el qual conforma una unitat semàntica indissociable, la rima és femenina en situar-se l'adjectiu a final de vers. Amb el mot *pit*, en canvi, com que hauria d'aparèixer amb l'adjectiu *mort*, també monosillàbic, es donarien dos accents successius que trencarien la cadència harmònica del segment del vers; i ja hem apuntat que Ronsard evitava els ritmes marcats llevat que el sentit del poema els reclamés per simbolisme fonètic. Així doncs, en mantenir l'adjectiu femení *morta*, caldria un substantiu que hauria de ser també de gènere femení i, preferentment, no monosillàbic. De tota manera, el mot *pit*, com avançàvem, tampoc no era adient quant al contingut semàntic. A l'època de Ronsard, la veu *poitrine* comportava un matís molt acusat de corporalitat física, així que, en aquest cas, no podríem optar per una denominació abstracta com *esperit*, *ànima* o fins i tot *substància*. A més, en precisar-se el qualificatiu *morte*, s'accentuava ja la qualitat d'exànime de la *poitrine*, és a dir, en tant que ens corruptible, per la qual cosa no haguessin estat pertinents les opcions d'entitats no temporals. De fet, Malherbe, que proscrivia de la *haute poésie* els mots *sales et bas*, i que considerava indignes els termes relatius a les parts del cos en tant que pretenia «spiritualiser la poésie et la détacher de toutes ces choses 'qui lui offensent le nez par leur senteur'» (Brunot 1969: 240), rebutjà particularment el terme *poitrine* usat per Ronsard: «on disait '*poitrine* de veau'; c'était un mot de boucher» (Bruneau 1969: 145); i és cert que la veu *poitrine* implicava aquesta forta patina de fisicitat, tal com es pot copsar en alguns diccionaris històrics, tot i que això no va impedir que altres autors, a part de Ronsard, també empressin el mot malgrat la reticència de Malherbe.¹⁴ Però vegem com definien *poitrine* Furetière i, més tard, l'*Académie* (respectem l'ortografia i la tipografia originals):

POITRINE. s. f. La partie antérieure des animaux où les costes s'assemblent. Il est dangereux d'avoir la *poitrine* étroite, d'avoir des fluxions, des rhumes sur la *poitrine*, sur le poulmon. Un pecheur frappe sa *poitrine*, dit des *mea culpa* en signe de penitence. On le dit plus ordinairement des animaux, du boeuf, mouton, & veau. Le boeuf de *poitrine* est le meilleur. Une *poitrine* de veau en ragoust. Une *poitrine* de mouton sur le gril. Les délicats outrez ont pretendu qu'à cause qu'on

¹⁴ Com precisà Brunot, «Heureusement tout le monde ne fut pas aussi délicat. Chapelain affirma qu'il fallait se moquer de ces raisonnements et employer hardiment *poitrine* après Ronsard, Desportes et du Perron; Ménage, Thomas Corneille et l'Académie se prononcèrent aussi en ce sens. Et les écrivains, continuant l'usage du xvi^e siècle, ne l'ont jamais abandonné» (Brunot 1969: 241).

disoit **poitrine** de ces animaux, on ne le devoit plus dire de l'homme: ce qui est une raison tout à fait impertinente. (Furetière, *Dictionnaire*, 1690)

POITRINE. s. f. Partie de l'animal depuis le bas du cou jusqu'au diaphragme, contenant les poumons & le coeur. [...] Il se dit plus ordinairement de l'homme.

POITRINE, signifie aussi dans les animaux, Une partie des côtes bonnes à manger. *Poitrine de veau, de mouton. Du boeuf de poitrine, &c.*

POITRINE, se prend aussi pour Les parties contenues dans la **poitrine**, & principalement pour les poumons. [...]. (*Dictionnaire de l'Académie*, 1762)

Com s'evidencia, en cap de les definicions no hi consten consideracions abstractes, així que caldria trobar un mot el significat del qual fes referència al sentit físic del cos com a carcanada o despulla però amb relació a les parts carneses, perquè encara que *poitrine* també significa *boucherie*, és a dir, 'costellam', aquí no es denoten els ossos sinó una part dels òrgans interns situada entre el tòrax i l'abdòmen. I de fet, en altres sonets del recull, Ronsard alludeix a *poitrine* mitjançant el mot *estomac*, un altre dels proscrius per Malherbe (Brunot 1969: 240). Així doncs, podríem proposar aquí el mot *freixura*, atès que es refereix a les entranyes i, principalment, als pulmons, solució que coincideix amb totes les definicions adduïdes més amunt. A més, el mot és també trisil·làbic, motiu pel qual la traducció del vers pot traslladar, en llengua catalana, la mateixa seqüència rítmica de l'original.

Finalment, també hauríem d'afegir que, si bé en molts casos la consanguinitat entre les llengües romàniques pot provocar que sota coincidències formals manifestes s'amaguin importants dissemblances semàntiques i estilístiques, no sempre és així, perquè en alguns casos aquesta circumstància també pot facilitar una traducció i fins mantenir la tonalitat dels versos originals. Com havíem apuntat, el model fonamental de Ronsard fou Petrarca. Puntualment, com al sonet LXXII, el poeta s'hi refereix de forma indirecta tot mencionant Laura i alludint als versos toscans, tot i que, precisament, per defensar que, malgrat la indubtable pervivència de la poesia de Petrarca, l'esplendor de la poesia amorosa del seu segle no en seria deutora;¹⁵ però plenament conscient de la tradició en la qual s'inscrivien els seus versos, Ronsard fins i tot va crear el neologisme *Petrarquiser* (CXXIX, v. 4). En conseqüència, de la mateixa manera que, en algunes ocasions, podríem trobar correspondències quasi perfectes entre la llengua catalana i la francesa, també Ronsard se'n servia quan aquestes es donaven entre el francès i l'italià; així, per exemple, es pot constatar com el poeta, que al sonet CCXXVI reprèn clarament un vers del sonet CCXCIII de Petrarca (*E che si stava de' pensier' miei in cima*, que ell tradueix per: *et que je tiens de tes pensers la cime*), també recupera tres dels quatre mots de les rimes del sonet italià (*rime*, *cima* i *lima*, que Ronsard reproduïx com a *rime*, *cime* i *lime*). Per tant, igualment la traducció catalana podria aquí traslladar els mateixos mots en no donar-se, aquest cop, cap diferència de matís,

¹⁵ *Si vive encor Laure par l'Univers / Ne fuit volant dessus les Thusques vers, / Que nostre siecle heureusement estime* (vv. 9–11): Per bé que encara viu Laura a l'univers, / no fou volant dessota el toscà vers / que el nostre segle feliçment estima.

tot i que, a fi de preservar la rima consonàntica, caldria adoptar el vocable *cima*, que és la forma arcaica i no normativa de *cim*. Com assenyalàvem més amunt, però, Ronsard mai no refusà veus arcaïques, així que, en aquest cas, l'elecció permetria reflectir el deute de Ronsard envers Petrarca tot respectant, alhora, un dels trets distintius del seu lèxic. Vegem la traducció dels quartets mencionats:

*Veux la douleur qui doucement me lime,
Et qui me suit, compagne, pas-à-pas,
Je prevoy bien qu'encor je ne suis pas
Pour trop aimer à la fin de ma rime.*

Vist el dolor que dolçament em llima,
i que segueix, company, mon pas a pas,
prou que preveig que encara no sóc pas
per tant d'amar al final d'aquesta rima.

*Dame, l'ardeur qui de chanter m'anime,
Et qui me rend en ce labeur moins las,
c'est que je voy qu'agreable tu l'as,
et que je tiens de tes pensers la cime.* (vv. 1-8)

L'ardor, Senyora, que a cantar m'anima,
i em fa en aquest afer ésser menys las,
és veure que en això hi trobes solaç,
havent jo dels teus pensaments la cima.

En definitiva, si bé adoptar un criteri de traducció que donés preeminència a aquella *semblança espiritual* de la qual parlava Fu Lei —cosa que hauria implicat aquí ponderar el registre sensorial dels versos de Ronsard— podria suposar, en ocasions, una pèrdua de contingut proposicional, aquesta manca es veuria compensada en poder reflectir-se altres aspectes que el text fes explícits i que, com en aquest cas, caracteritzarien la veu poètica tan o més genuïnament que els estrictament relatius al contingut proposicional, perquè si partim de la premissa que tota traducció és una interpretació i no pas una reproducció, caldria acceptar que el trasllat mai no podria donar-se completament sinó només de forma parcial. Aquesta parcialitat no hauria de relacionar-se, evidentment, amb el grau d'exigència del traductor envers el text base, sinó amb l'adequació de l'exercici de la traducció al de la naturalesa mateixa de l'artefacte poètic que, com apuntàvem, mai no esgota el seu sentit. Tal com expressava Vergés (1993: XIII) a la «Introducció» de les seves versions de Shakespeare, es tractaria d'un vell dilema: el de «decantar-se per la literalitat o pel sentit i la bellesa de l'obra original». Així doncs, caldria acceptar d'antuvi que el *cos* o contingut proposicional d'un poema i el seu *esperit* en tant que entitat artística només es troben en perfecta harmonia en la seva formalització primigènica; talment com només en la notació silenciosa d'una partitura rau la seva perfecta traducció sonora. Això no obstant, aquesta evidència no hauria de considerar-se com un malguany sinó com una necessitat, perquè encara que tot intèrpret, des de la legitimitat de la seva lectura inevitablement esbiaixada pel temps, la circumstància i el criteris d'interpretació, provi en va d'assolir la inabastable completesa d'una partitura, això no implicaria sinó retre un tribut de fidelitat al text original, el qual preservaria així, proporcionalment a les infinites interpretacions que suscités, la seva —de vegades, imperfecta— perfecció.

Referències bibliogràfiques

- Atelier historique de la langue française, L'*. 1999. Marsanne: Redon (CD-ROM). Inclou set diccionaris històrics: *Dictionnaire historique de l'ancien français de la Curne de Sainte-Palaye de 1876 (XIII^e–XVI^e siècles)*. *Dictionnaire de Furetière (1690)*. *Dictionnaire de l'Académie française (4e édition, 1762)*. *Dictionnaire de la langue française d'Émile Littré (1872)*. *Dictionnaire philosophique de Voltaire (1765, avec en compléments les articles de Voltaire destinés à L'Encyclopédie et au Dictionnaire de l'Académie)*. *Curiosités françaises pour servir de supplément aux dictionnaires d'Antoine Oudin (1649–1656)*. *Nouveau dictionnaire universel des synonymes de la langue française de François Guizot (1822)*.
- BELLENGER, Yvonne. 1997. *Lisez la Cassandre de Ronsard. Étude sur "Les Amours" (1553)*. París: Honoré Champion.
- BRUNEAU, Charles. 1969. *Petite histoire de la langue française. Tome premier. Des origines à la Révolution*. Edició revisada i actualitzada per Monique Parent i Gérard Moignet. París: Armand Colin.
- BRUNOT, Ferdinand. 1969. *La doctrine de Malherbe d'après son commentaire sur Desportes*. París: Armand Colin.
- CHAURAND, Jacques. 1977. *Introduction à l'histoire du vocabulaire français*. París: Bordas.
- COUPERIN, François. 1961. *L'Art de Toucher le Clavecin. Die Kunst das Clavecin zu spielen. The Art of playing the Harpsichord*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- DCVB = ALCOVER, Antoni Maria; MOLL, Francesc de Borja. 2002. *Diccionari català-valencià-balear: inventari lexicogràfic i etimològic de la llengua catalana en totes les seves formes literàries i dialectals*. Palma de Mallorca: Moll. Disponible a: <http://dcvb.iecat.net>.
- DIEC2 = *Diccionari de la llengua catalana de l'Institut d'Estudis Catalans*. 2007. Segona edició. Disponible a: <http://dlc.iec.cat/>.
- DUROSOIR, Georgie. 1986. «Ronsard et les musiciens des Amours». *Études champenoises* [Centre d'Études Champenoises, Faculté des Lettres de Reims], 5, pp. 88–106.
- FERRANDO, Antoni; NICOLÁS, Miquel. 1993. *Panorama d'història de la llengua*. València: Tàndem.
- GARCÍA BASCUÑANA, Juan F. 1995. *Traducción y neologismos en francés medio*. Dins: Francisco LAFARGA, Albert RIBAS i Mercedes TRICÁS (eds.), *La traducción. Metodología. Historia. Literatura. Ámbito hispanofrancés*. Barcelona: PPU, pp. 99–105.
- GREIMAS, Algirdas Julien; KEANE, Teresa Mary. 2001. *Dictionnaire du moyen français*. París: Larousse-Bordas.
- HUCHON, Mireille. 1988. *Le français de la Renaissance*. París: PUF.
- 2002. *Histoire de la langue française*. París: Librairie Générale Française.
- JAKOBSON, Roman. 1966. «À la recherche de l'essence du langage». Dins: Émile BENVENISTE ET AL., *Problèmes du langage*. París: Gallimard, pp. 22–38.
- LIU, Jingzhi. 1996. «Apreciación del parecido espiritual y no del parecido formal: Panorama general de las teorías de traducción desde Yen Fu». Traducció i notes de Chang Yea-Ling

- i Chang Ho-Tien. Dins: Dámaso LÓPEZ GARCÍA (ed.), *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 565–583.
- MALLARMÉ, Stéphane. 1945. *Œuvres complètes*. Edició d'Henri Mondor i Georges Jean-Aubry. París: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- RICŒUR, Paul. 1975. *La Métaphore vive*. París: Seuil.
- RONCARD, Pierre de. 1950. "Abregé de l'Art Poétique François". Dins: Pierre de RONSARD, *Œuvres complètes*, vol. II. Edició de Gustave Cohen. París: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 995–1009.
- 1963. *Les Amours*. Introducció, bibliografia, aparat de variants, notes i lèxic d'Henri Weber i Catherine Weber. París: Garnier.
- 1993. *Œuvres complètes*, vol. I. Edició de Jean Céard, Daniel Ménager i Michel Simonin. París: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- 1999. *Ronsard & Muret. Les Amours, leurs Commentaires (1553)*. Edició de Christine de Buzon i Pierre Martin, prefaci de Michel Simonin, postfati de Jean Céard, quadern musical (1552) presentat per François Lesure. París: Didier Érudition.
- TERREAUX, Louis. 1968. *Ronsard: correcteur de ses œuvres: les variantes des odes et des deux premiers livres des amours*. Ginebra: Droz.
- TLFi = *Trésor de la Langue Française informatisé, Le*. 2004. París: CNRS Éditions. Disponible a: <http://atilf.atilf.fr>.
- VERGÉS, Gerard. 1993. «Introducció». Dins: Gerard VERGÉS, *Tots els sonets de Shakespeare*. Barcelona: Columna, pp. XI–XL.
- VINYOLI, Joan; Martí i Pol, Miquel. 1987. *Barcelona / Roda de Ter. Correspondència*. Edició de Xavier Folch i Andreu Rossinyol, pròleg de Miquel Martí i Pol. Barcelona: Empúries.
- WEBER, Henri. 1994. *La Création poétique au XVI^e siècle en France. De Maurice Scève a Agrippa d'Aubigné*. París: Librairie Nizet.
- WEBER, Henri; WEBER, Catherine. 1963. «Introduction». Dins: Pierre de RONSARD, *Les Amours*. París: Garnier, pp. I–LVIII.