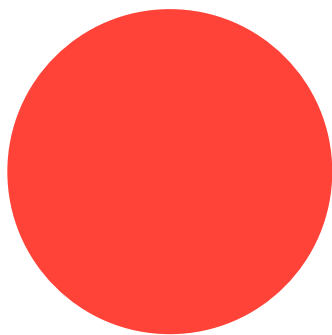


Primera lliçó sobre el romanticisme

MAGÍ SUNYER



Magí Sunyer

PRIMERA LLIÇÓ
SOBRE EL ROMANTICISME

Publicacions de l'Abadia de Montserrat
Càtedra Màrius Torres de la Universitat de Lleida
2024

Consell d'edició:

Josep Camps (Universitat Oberta de Catalunya)
Francesc Foguet (Universitat Autònoma de Barcelona)
Carme Gregori (Universitat de València)
Magí Sunyer (Universitat Rovira i Virgili)
Caterina Valriu (Universitat de les Illes Balears)
Joan Ramon Veny (Universitat de Lleida), director

Comitè científic:

Helena Buffery (University College Cork)
Roger Friedlein (Ruhr-Universität Bochum)
Enric Gallén (Universitat Pompeu Fabra)
Alfons Gregori (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
Josep Murgades (Universitat de Barcelona)
Veronica Orazi (Università di Torino)
Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia)
Pere Rosselló (Universitat de les Illes Balears)
Albert Rossich (Universitat de Girona)
Biel Sansano (Universitat d'Alacant)

Amb el suport de:



i la col·laboració del GRILC - Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (2021 SGR 150)
de la Universitat Rovira i Virgili.

Primera edició, juny de 2024

© Magí Sunyer Molné, 2024

La propietat d'aquesta edició és de

Publicacions de l'Abadia de Montserrat

Ausiàs Marc, 92-98 - 08013 Barcelona

ISBN: 978-84-9191-316-0

Dipòsit legal: B. 4979-2024

Imprès a Gráficas Rey

Disseny de la col·lecció: Jordi Avia

Sumari

Una nova sensibilitat	7
1. El terme i el concepte	15
2. Una mica d'història: les literatures nacionals	23
3. L'art és una llum que surt de l'interior	31
4. Contra les regles	45
5. Una passió ardent i indomable	55
6. La nostàlgia del paradís	63
7. La llibertat engendra colossos	77
8. Els mites de l'individualisme	87
9. La terra alta	101
10. Les manifestacions de l'espiritualitat	113
11. El monstre	121
12. Les fronteres de la mort	131
13. Actualitat del romanticisme	141
Bibliografia	151

Una nova sensibilitat

*Els moviments d'un cor com el teu no poden ser compassats.*¹

L'any 1802, François-René Chateaubriand va publicar una novel·leta, *René*, que ens pot servir d'entrada a aquesta *Primera lliçó sobre el romanticisme*. Tot i la brevetat del relat, conté bona part dels ingredients que componen una nova sensibilitat que en una mesura o en una altra ja s'havia fet notar a la segona meitat del segle XVIII, sobretot en les literatures alemanya i anglesa. No es tracta del primer text que la manifesta, però ens permet una introducció al tema a través d'una peça literària que de seguida va assolir una gran celebritat. La novel·la es presenta com la narració d'un europeu, un francès, que, després d'una sèrie de peripècies que ens interessin molt, renuncia a la civilització occidental per convida amb els indis natxex, a Louisiana. Els personatges centrals ja havien aparegut en un altre relat breu de l'autor, *Atala*, publicat l'any anterior.

En una ràpida presentació que anuncia el ritme viu, no exempt de morositat poètica quan convé, de la narració, s'explica que René està casat amb una dona natxex, però que no hi conviu perquè el turmenta una necessitat intensa de solitud: «Una inclinació malenconiosa l'arrossegava a l'interior dels boscos, hi passava dies sencers tot sol i semblava salvatge entre els salvatges.»² No és difícil identificar-hi l'entotsolament característic dels individus posseïts

1. «Les mouvements d'un cœur comme le tien ne sauraient être égaux» (Chateaubriand 1996: 99).

2. «Un penchant mélancolique l'entraînait au fond des bois; il y passait seul des journées entières, et semblait sauvage parmi des Sauvages» (ibíd.).

per l'anomenat “mal del segle”, *spleen*, *ennui* o tedi vital. René es resisteix a explicar la història de la seva vida fins que, convençut pels requeriments dels interlocutors, es decideix a narrar-la a un vell indi cec i a un clergue cristià. Dominat per la vergonya perquè no considera que s'hagi de queixar, car no té altres mals que els que ell ha buscat, desgrana un discurs en què destaca el dramatisme perquè pensa que un mal fat l'acompanya des del naixement. Sa mare mor en el part, és preterit pel pare en benefici del germà primogènit i el crien estranys; quan torna al castell gòtic de la família, només està a gust amb sa germana Amélie i junts, immergits en la natura, comparteixen les úniques alegries de la infantesa i de l'adolescència. René, en definitiva, és un poeta:

Caminàvem unes vegades en silenci, escoltant el sord brogit de la tardor o el soroll de les fulles seques, que tristament arrossegàvem amb els peus; altres vegades, en els nostres jocs innocents, corríem rere l'oreneta en el prat, l'arc de Sant Martí en les carenes plujoses, i altres murmuràvem versos que ens inspirava l'espectacle de la Natura.³

Potser l'esquematisme del resum que oferim no ens acaba de fer conscients que, en molt poques pàgines, Chateaubriand ens ha presentat alguns dels components vertebrals de la sensibilitat romàntica: ambientació gòtica; rebuig de la racionalitat en benefici de la preeminència del sentiment; identificació de la felicitat en la infantesa com

3. «Tantôt nous marchions en silence, prêtant l'oreille au sourd mugissement de l'automne, ou au bruit des feuilles séchées que nous traînions tristement sous nos pas; tantôt, dans nos jeux innocents, nous poursuivions l'hirondelle dans la prairie, l'arc-en-ciel sur les collines pluvieuses; quelquefois aussi nous murmurions des vers que nous inspirait le spectacle de la nature» (íd.: 101).

a reflex de l'edat d'or de la humanitat, perduda des de fa segles; desassossec vital que provoca un desajustament en el món, conseqüència d'aquesta pèrdua, i recerca de consol en la solitud, en la immersió en la natura i en el contacte amb les persones menys afectades pels perjudicis que provoca la civilització occidental, en aquest cas, els indis. A mesura que avancem en la narració, retrobarem aquests elements i en sorgiran d'altres.

El paradís de què René havia gaudit a temporades al castell familiar no hauria estat complet sense l'afecte, no contaminat per la sexualitat, compartit amb una ànima bes-sona, la seva germana Amélie. Aquest reducte de felicitat havia desaparegut quan el germà gran havia venut el castell. En un primer moment, René havia valorat la possibilitat de fer-se monjo per escapar de l'agitació que trasbalsava els europeus, però ben aviat havia decidit viatjar per entrar en contacte, més que amb la vida dels pobles que visitava, amb les ombres de les civilitzacions desaparegudes. D'aquesta manera, la ruïna adquireix un prestigiós protagonisme:

Tanmateix, ple d'ardor, em vaig endinsar sol en aquest bor-rascós oceà del món, els ports i els esculls del qual m'eren desconeguts. Primer vaig visitar els pobles que ja no exis-teixen; vaig anar a asseure'm sobre les ruïnes de Roma i de Grècia, països de gran i espiritual memòria, els palaus dels quals estan sepultats sota la pols, i els mausoleus dels seus reis amagats entre els esbarzers. Oh força de la natura i fe-bleza de l'home! Un bri d'herba penetra a vegades el marbre més dur d'aquests sepulcres, que mai no aixecaran aquells morts tan poderosos!⁴

4. «Cependant, plein d'ardeur, je m'élançai seul sur cet orageux océan du monde, dont je ne connaissais ni les ports, ni les écueils. Je visitai d'abord les peuples qui ne sont plus: je m'en allai m'asseyant sur les débris de Rome

René buscava l'art i els artistes, sobretot aquells que remetien a un món llegendari, equivalent al de les ruïnes i també desaparegut del qual, en el trànsit del Set-cents al Vuit-cents, encara arribaven alguns testimonis: «Sobre les muntanyes de Caledònia, l'últim bard que s'ha sentit en aquells deserts em va cantar els poemes amb què un heroi consolava la seva vellesa.»⁵ Entre els bards, aquells herois medievals alhora guerrers i poetes d'un poble, resultava inevitable que afloressin els noms d'Ossian i el seu heroi Fingal. Avui sabem que Ossian i els seus versos són resultat de la falsificació perpetrada per James Macpherson a mitjan segle XVIII, però la seva fama va ser immediata i enorme, fou considerat l'Homer medieval i fins i tot Goethe en va traduir poemes a l'alemany per inserir-los al *Werther*.

Necessitat de viatjar, delectació en les romanalles de la grandesa antiga i inigualada en el present, recerca de mostres dels temps heroics en l'art, tant el clàssic i, aquesta és la novetat, com el medieval, no són sinó manifestacions d'aquell desassossec fonamentat, d'una banda, en la impossibilitat de viure en el paradís perdut, perquè és pretèrit, i de l'altra, en la imperfecció perpètua del present, que només s'entén com l'espera d'un futur pletòric. Una de les frases de la novel·la sintetitza aquesta idea, aquest sentiment, d'una manera esplèndida: «El passat i el present són dues estàtues incompletes: una s'ha extret completament mutilada de la

et de la Grèce, pays de forte et d'ingénieuse mémoire, où les palais sont ensevelis dans la poudre, et les mausolées des rois cachés sous les ronces. Force de la nature, et faiblesse de l'homme! Un brin d'herbe perce souvent le marbre le plus dur de ces tombeaux, que tous ces morts, si puissants, ne soulèveront jamais!» (í.d.: 104).

5. «Sur les monts de la Calédonie, le dernier barde qu'on ait ouï dans ces déserts me chanta les poèmes dont un héros consolait jadis sa vieillesse» (í.d.: 106).

ruïna de les edats; l'altra no ha rebut del futur encara la seva perfecció.»⁶

René és conscient que aquesta posició el situa en una inestabilitat insuportable i es defensa de les acusacions "lògiques" que sap que li vindran de les persones que no estan dominades «pel dimoni del seu cor». El romàntic és, sense solució, un incomprès per a aquells que no comparteixen les seves passions i que no viuen en el seu món ideal i ell no el sap reconèixer en la realitat quotidiana i els seus interessos prosaics. No resulta estrany que intenti explicar-se ni que sàpiga a la bestreta que no obtindrà la comprensió com a recompensa. El seu paradís va existir en un temps remot del qual només resten ombres i tornarà, però en un futur potser llunyà. Situat en el present, res no el pot satisfer:

Se m'acusa que tinc gustos inconstants, que no puc gaudir molt de temps de la mateixa il·lusió, de ser la presa d'una imaginació que s'afanya a arribar al fons dels meus plaers, com si estigués aclaparat per la seva durada; se m'acusa de passar sempre el terme a què puc arribar. Ah!, jo només busco un bé desconegut, l'instint del qual em persegueix. És culpa meva si trobo límits en tot i si el que és finit no és per a mi de cap valor?⁷

6. «Le passé et le présent sont deux statues incomplètes: l'une a été retirée toute mutilée du débris des âges; l'autre n'a pas encore reçu sa perfection de l'avenir» (id.: 106).

7. «On m'accuse d'avoir des goûts inconstants, de ne pouvoir jouir longtemps de la même chimère, d'être la proie d'une imagination qui se hâte d'arriver au fond de mes plaisirs, comme si elle était accablée de leur durée; on m'accuse de passer toujours le but que je puis atteindre: hélas! je cherche seulement un bien inconnu, dont l'instinct me poursuit. Est-ce ma faute, si je trouve partout les bornes, si ce, qui est fini n'a pour moi aucune valeur?» (id.: 111).

Podem comprendre que l'home que s'exclama d'aquesta manera no troba companyia entre les altres persones, que es converteix en un ésser asocial que considera la multitud un va desert d'homes i que arriba a expressar que cada hora en societat obre un sepulcre i fa córrer les llàgrimes. En aquest estat d'ànim, arriba al que sembla el punt més alt de degeneració mental i sentimental que té efectes sobre el físic, en la concreció d'aquell esmentat mal del segle que aquest paràgraf procura descriure amb la màxima precisió:

Ai de mi! Jo estava sol, sol sobre la terra! Una secreta languidesa s'apoderava del meu cos, i es renovava amb més força aquell disgust de la vida que havia sentit des de la meva infantesa. El meu cor no va tardar a deixar de proveir de nous aliments la meva intel·ligència, i només un profund sentiment de tedi era per a mi el senyal de la meva existència.⁸

Com a conseqüència diríem que lògica d'aquest procés de descomposició, apareix la possibilitat de la sortida més definitiva per a un personatge tan tèsat, el suïcidi: «A l'últim, no podent trobar remei a aquella estranya ferida del meu cor, que no existia enlloc i era arreu, vaig determinar treure'm la vida.»⁹ Chateaubriand encara reserva un cop d'efecte que fa descartar el suïcidi a René —inacceptable per a un apologeta del cristianisme com ell, recordem que

8. «Hélas! j'étais seul, seul sur la terre! Une langueur secrète s'emparait de mon corps. Ce dégoût de la vie que j'avais ressenti dès mon enfance revenait avec une force nouvelle. Bientôt mon cœur ne fournit plus d'aliment à ma pensée, et je ne m'apercevais de mon existence que par un profond sentiment d'ennui» (í.d.: 113).

9. «Enfin, ne pouvant trouver de remède à cette étrange blessure de mon cœur, qui n'était nulle part et qui était partout, je résolu de quitter la vie» (ibíd.).

René està inserit en el *Génie du christianisme*— però el condueix a una desesperança encara major. René només manté un lligam afectuós amb la seva germana Amélie i ella el socorre en la crisi, però, passades les primeres setmanes, René observa en Amélie un comportament estrany que deriva en la fugida de la noia per ingressar en un monestir. Quan, en unes escenes tempestuoses reblertes d'extremitats passionals, René assisteix a la cerimònia de comiat del món i d'ingrés en l'orde religiós de sa germana, ell és l'únic que sent una exclamació amb què Amélie, estesa sobre una tomba i en estat de deliri, agraeix que René no hagi compartit la seva criminal passió. En la confessió d'Amélie apunta un altre dels ingredients de l'univers romàntic: el gust per les relacions sexuals considerades irregulars, en aquest cas, un incest no consumat. A René ja no li queda cap lligam amb la civilització occidental, només troba alguna mena d'últim refugi enmig de la natura i de les persones que menen una existència allunyada de les regles del món europeu en un indret llavors exòtic. L'elogi de la vida primitiva, arcàdica, en oposició a la civilització apressada, neguitosa, és prou explícit en llavis de René, que combina la mitificació de la natura i la recerca en l'exotisme d'allò que no troba en l'univers proper:

Feliços salvatges! Ah! Per què no he de gaudir jo de la pau que sempre us acompanya! Mentre que amb tan poca utilitat recorria tants països, vosaltres, asseguts tranquil·lament sota les vostres alzines, deixàveu passar els dies sense comptar-los. El vostre discurs es limitava a les vostres necessitats, i entre els jocs i el son, com els nens, arribàveu millor que jo al resultat de la saviesa. Si aquesta malenconia que s'engendra de l'excés de felicitat s'apoderava alguna vegada de la vostra ànima, ben aviat sortíeu d'aquesta tristesa passatgera i, aixecant cap al cel la vostra mirada, buscàveu allí amb

tendresa no sé quina cosa desconeguda, que es compadeix del pobre salvatge.¹⁰

Tedi, atzucacs, sortides desesperades, vida solitària, exotismes, perversions, tot és conseqüència de l'expressió sobtada d'aquesta nova sensibilitat que, en bona mesura, continua essent la nostra. En les pàgines següents ho podem examinar de manera més ordenada.

10. «Heureux Sauvages! Oh! que ne puis-je jouir de la paix qui vous accompagne toujours! Tandis qu'avec si peu de fruit je parcourais tant de contrées, vous, assis tranquillement sous vos chênes, vous laissiez couler les jours sans les compter. Votre raison n'était que vos besoins, et vous arriviez, mieux que moi, au résultat de la sagesse, comme l'enfant, entre les jeux et le sommeil. Si cette mélancolie qui s'engendre de l'excès du bonheur atteignait quelquefois votre âme, bientôt vous sortiez de cette tristesse passagère, et votre regard levé vers le ciel cherchait avec attendrissement ce je ne sais quoi inconnu, qui prend pitié du pauvre Sauvage» (íd.: 107-108).

1. El terme i el concepte

El terme “romanticisme” ha adquirit tantes significacions, parcialment o completament contradictòries, que convé que aclarim el sentit en què s'utilitza en aquest llibre. En una primera accepció, molt anterior al moviment romàntic, a l'Anglaterra del segle XVII equivalia a l'expressió «com en les novel·les antigues», que feia referència al *roman*, la narració fantàstica d'assumpte cavalleresc. Aviat a França i Anglaterra va designar allò que era extravagant, absurd, pintoresc. Aquest sentit pejoratiu es va convertir progressivament en positiu i en la segona meitat del XVIII, a Alemanya, s'assimilava a “romànic”, o sigui, a les llengües i les literatures neollatines.

Durant molt de temps, s'ha usat el terme “preromanticisme” per designar la literatura amb mostres d'impacte del sentimentalisme i el subjectivisme anteriors a l'eclosió “oficial” del romanticisme en cada país, però avui estudiosos com Paolo D'Angelo (1999: 41) consideren que no està justificada la utilització del nom, ni en la història de la literatura ni en l'estètica. Els debats a l'entorn de la definició, de la periodització i de la cronologia del moviment han ocupat les reflexions d'una part important dels pensadors, dels historiadors i dels filòlegs de les dues últimes centúries. No és estrany, perquè les dimensions del seu llegat són incommensurables. Grans analistes de la cultura com Arnold Hauser (1966: 131) i Isaiah Berlin (1999: 20) l'han considerat el gir de més envergadura en la consciència d'Occident en els segles XIX i XX, un dels canvis més decisius en la història de la mentalitat europea.

Qüestions de nomenclatura a banda, i tot deixant clar que en aquest llibre no es farà servir el terme “preromanti-

2. Una mica d'història: les literatures nacionals

La Il·lustració va ser universalista. El romanticisme va reaccionar contra la uniformitat i l'estandardització i es va fonamentar en la noció de pertinença. Això no implica aïllament ni ignorància voluntària dels altres —alguns dels millors escriptors romàntics van ser grans viatgers, aventurers, atrets per altres cultures—, sinó valoració de la idiosincràsia pròpia. Isaiah Berlin (1999: 95) relacionava la recerca de les identitats personal i col·lectiva. Contra el cosmopolitisme, van néixer la valoració i la defensa de les cultures nacionals i la lluita contra els intents d'assimilació de les més febles per les poderoses. Aquells pobles que més patien o havien patit els intents d'absorció per imperis o estats més forts eren objecte d'una especial sensibilitat, solidaritat o simpatia. Aquesta noció va conduir a la de literatura nacional, un element significatiu en la configuració dels nacionalismes contemporanis. Un país com Alemanya, que en aquella època no existia políticament, va aconseguir reconeixement indiscutible gràcies a la brillantíssima cultura nacional que va generar en la frontissa dels segles XVIII-XIX; Polònia, trossejada entre les potències veïnes, es reconeixia gràcies a Fryderyk Chopin i Adam Mickiewicz. També en aquell moment els països constituïts en Estat van iniciar un procés de patrimonialització cultural. La consciència històrica que es va activar, juntament amb altres circumstàncies propícies, va afavorir treure de l'oblit arxius i biblioteques i la recerca dels orígens lingüístics i literaris de la nació.

La pertinença a una nació literària, o a una nació cultural, promovia entusiasmes a mesura que es descobrien o redescobrien manuscrits ignorats o oblidats i que es podia construir el relat històric de la nació política o de les que,

3. L'art és una llum que surt de l'interior

La poesia, en un sentit general, es pot definir com «l'expressió de la imaginació» i és connata a l'origen de l'home.

(P. Shelley 2020: 10)¹¹

Arnold Hauser (1966: 131) va afirmar que el romanticisme «creà un llenguatge literari general, intel·ligible a Rússia i a Polònia, a Anglaterra i a França» sobre la base de l'oposició als principis de la *Poètica* d'Aristòtil. En efecte, el concepte d'art va canviar radicalment en aquella època i les conseqüències perduren en l'actualitat. Fins llavors, prevalia la idea aristotèlica de mimesi: una peça es considerava artística a partir de paràmetres de qualitat i de fidelitat al model que proporcionava la natura. El romanticisme va substituir aquests criteris pel d'originalitat i les obres d'art van començar a ser valorades en funció de la novetat que aportaven. És un fenomen que no va afectar només l'esfera artística: de la mateixa manera que els moviments estètics se substituïen els uns als altres cada vegada a més velocitat, les modes que se succeïen en la societat canviaven amb rapidesa. Ja era perceptible a principis del segle XIX. Un personatge de *Die Wahlverwandtschaften* (1809, *Les afinitats electives*), de J. W. Goethe, expressava la inquietud que aquesta novetat contínua li provocava: «És ben empipador —exclamà Eduard— que actualment ja ni es pugui aprendre res per a tota la vida. Els nostres pares s'atenien a les lliçons que havien rebut de joves; nosaltres, a canvi, ara hem de tornar a aprendre cada cinc anys, si no volem restar completament

11. «Poetry, in a general sense, may be defined to be “the expression of the imagination” and poetry is connate with the origin of man» (P. Shelley 1986: 69).

4. Contra les regles

Sovint els efectes de les revolucions no són immediats, es fan notar de manera plena al cap d'un temps. La transformació del concepte de literatura que acabem d'examinar en la teoria poètica de Shelley i que trobem amb una dimensió similar en els romàntics alemanys és tan profunda que ha tingut repercussions durant els dos segles posteriors. Això no impedeix que la presentació formal de la poesia de Lord Byron s'adaptés a models clàssics ni que John Keats fos un mestre del sonet. Els models encotillats de l'estètica neoclàssica havien caducat. Els fonaments per a la subversió de la forma estaven establerts i era qüestió de temps que la teoria es desenvolupés en la pràctica. Un fragment lapidari de Novalis (1998: 267) ho proclama: «Hem sortit del temps de les formes amb validesa universal.»²⁵

La independència de la poesia era un principi sagrat que defensaven amb entusiasme tota mena de poetes, fins i tot el Manuel de Cabanyes de *Preludios de mi lira* (1833), que no va tenir temps d'incorporar-se de ple al moviment. Ja hem vist fins a quin punt canvia la idea de poesia, que s'entén com una emanació de l'interior del poeta. Es concep l'obra d'art com un organisme dintre del qual es desenvolupa el poema, com una llavor, i creix com una planta. També hem vist que Shelley considerava caduca la distinció entre poesia i prosa. Aquest gir conceptual es va desplegar de manera plena a finals del segle XIX, amb el simbolisme, però ja es va fer notar en el romanticisme. Llavors va començar una tendència a la hibridació de gèneres, a l'esfumat de fronte-

25. «Wir sind aus der Zeit der allgemein geltenden Formen heraus» (Novalis 1998: 266).

5. Una passió ardent i indomable

El sentiment i la passió, per sobre de la lògica i la raó, s'identifiquen tant amb els paràmetres principals de la nova sensibilitat que la recerca d'indícis d'un canvi durant el segle XVIII es focalitza en tot allò que es desvia de la racionalitat. La seguretat que proporciona la raó es desprestigia sobre la base que la singularització de la persona rau en el cor i no en el cervell. En relació amb la natura, amb la nit o amb l'emoció humana, s'observa una emergència del sentiment que s'incrementa a mesura que transcorre la centúria, sobretot, en la segona meitat. Fins i tot una mica abans: les novel·les epistolars de Samuel Richardson, *Pamela* i *Clarissa*, es van publicar respectivament el 1740 i el 1747-1748. Les manifestacions d'aquesta hipersensibilitat, que van de l'emoció tendra i tranquil·la al màxim apassionament, recorren estadis com la malenconia, la tristesa irremeiable, l'agitació, la passió, l'angoixa, el deliri, l'entusiasme i la desesperació. En la literatura alemanya, la nomenclatura de dos dels moviments de l'època, Sturm und Drang (Tempesta i Empenta) i Empfindsamkeit (Sensibilitat), es refereix programàticament al sentiment, el primer en la versió més extrema: la passió que no coneix ni la moderació ni les fronteres.

El jove Goethe que escrivia el *Werther* s'adreçava al lector apel·lant a la comunitat de sentiment amb el personatge, que identificava com una ànima bona que patia el mateix turment que ell i pressuposava que els dolors del jove protagonista li servien de consol. La qualitat bàsica de la novel·la era que estigués a prop del cor del lector, perquè es concebia l'art com a expressió de l'emoció, com a vessament espontani de sentiments intensos. Per a *Werther*, compartir sentiments és la màxima expressió de compenetració

6. La nostàlgia del paradís

*Tu que no vas tocar per res
el fruit de l'arbre! Tu que encara no saps
que vas tot nu! Sabràs el càstig, algun dia,
d'inconeguts pecats, que no hem comès ni jo ni tu?*
(Byron 1997a: 247)³⁶

En el drama *Cain* (1821), de Lord Byron, el protagonista no accepta la pèrdua de l'edèn i es converteix en el primer home rebel. En els versos que encapçalen aquest capítol, s'adreça al seu fill adormit que encara no s'adona de les penalitats que ha heretat i que haurà de transmetre com a conseqüència d'una falta que no ha comès. La grandesa del passatge rau en la consciència de la condemna que la humanitat no ha fet res per merèixer, un càstig que l'aboca a les penalitats, a la malaltia i, sobretot, a la mort. Adam, Eva i la resta de la família hi estan resignats, però Caín, no, i fonamenta la seva rebel·lió en aquesta consciència que ell és víctima d'una injustícia que se li evidencia cada vegada que s'acosta a la porta del jardí, custodiada per àngels perquè els homes no hi tinguin accés.

Tant si l'associen al relat bíblic que explica les penalitats humanes com si l'identifiquen amb èpoques més properes, com l'antiguitat grecollatina o l'edat mitjana, els romàntics viuen immersos en un sentiment de nostàlgia que els aboca a aquest passat i al desacord amb un present insatisfactori que consideren com un simple trànsit cap a un futur en què el paradís es recobrarà. Novalis (1998: 175) expres-

36. «[...] thou hast not pluck'd the fruit— / Thou know'st not you art naked! Must the time / Come thou shalt be amerced for sins unknown, / Which were not thine nor mine?» (Byron 1997a: 246).

7. La llibertat engendra colossos

L'individualisme i el subjectivisme marquen la posició dels romàntics en el món. Vítor Manuel de Aguiar (1986: 322) els va considerar la primera generació europea d'egotistes. L'eclosió de l'individu havia començat al Renaixement i havia ressorgit a mitjan segle XVIII. El predomini de la confiança obsessiva en el subjectivisme, segons Rafael Argullol (1990: 13), va lligat a la tensió tràgica entre l'home modern, que desafia la fragmentació del món, i l'anhel de plenitud inassolible a què fa poc ens hem referit. De la poètica del romanticisme —l'art neix a l'interior del poeta— emana la importància suprema de l'individu, amb totes les conseqüències, literàries i vitals. Amb mòbils diferents, que poden arribar a ser contradictoris, emergeix un personatge de caràcter fort, que emprèn el seu camí sense prevencions ni vacil·lacions. No cal que els objectius de la seva actuació siguin clars ni coherents, perquè la indefinició no és un defecte, el que importa és la recerca d'un camí que de vegades troba sortida, però que de vegades mena a un indret d'accés impossible.

Les provatures justifiquen totes les indefinicions, amb independència de l'èxit, perquè l'heroi derrotat és fins i tot més glorificat que el vencedor; és freqüent una delectació en la derrota. D'aquesta superioritat de l'individu neix la concepció que de vegades la creació superior no necessita un producte d'una art concreta, sinó que es valora més la construcció d'una personalitat potent. Així, el *Wilhelm Meister* de Goethe és el relat sobre l'home prou genial per fer-se a ell mateix en una societat que ho comença a permetre. Tanmateix, ni que de manera ben revolucionària hi hagi molts romàntics que proclamin la superioritat de la llibertat, la

8. Els mites de l'individualisme

Friedrich Schlegel va exposar la funció dels mites per als romàntics. Defensava que amb la lògica no s'arriba a una comprensió profunda i que l'accés a allò inexplicable només és possible a través dels mites, perquè aporten imatges rellevants, estàtiques i eternes, que passen a través de les generacions.

Els romàntics van utilitzar abundantment la mitologia grega per expressar les inquietuds contemporànies. Rafael Argullol (1990: 249-310) manifesta que formulaven la tensió entre les dues pulsions bàsiques de la persona, la bellesa i la turbulència, a través de l'oposició entre Apol·lo i Dionís, en una dialèctica que a finals del segle XIX va reprendre Friedrich Nietzsche. Tot i això, no podem oblidar que la Il·lustració havia condemnat el mite del món clàssic en favor de la racionalitat i que els romàntics, ni que hi reaccionessin en contra, eren fills de la Il·lustració. En aquesta reacció, hi va haver un doble fenomen que va derivar en un reforçament del mite: es va desdivinitzar l'Olimp a favor del cristianisme i es van crear nous mites que expressaven la sensibilitat contemporània. És per aquesta raó que l'edat mitjana proveeix una nodrida galeria de personatges que connecten amb els nous interessos i que la literatura de l'edat moderna proporciona els que s'han denominat mites de l'individualisme contemporani, que en el romanticisme adquireixen l'autèntica dimensió representativa.

Hem vist que, en l'obra de Lord Byron, Caín és l'únic de la família que no accepta l'expulsió del paradís. D'aquesta manera es converteix en el segon rebel de la mitologia judeo-cristiana. El segon, però el primer home, després de Llucifer, l'àngel que havia desafiat Déu. Davant el terror dels

9. La terra alta

Els homes no són fets per ésser entatxonats en formiguers, sinó per viure dispersos sobre la terra que han de cultivar. Com més es concentren, més es corrompen. Les malalties del cos, així com els vicis de l'ànima, són l'efecte infal·lible d'aquesta concentració excessivament nombrosa. [...] Les ciutats són el xuclador de l'espècie humana. Al cap d'unes quantes generacions les races desapareixen o degeneren; cal renovar-les i sempre és el camp el que proporciona aquesta renovació.

(Rousseau 1985: 39)⁶⁴

Les radicals consideracions de Rousseau respecte a la dicotomia camp-ciutat apareixen i exerceixen una influència —que avui perdura— just una mica abans que les ciutats occidentals comencessin a créixer molt i a concentrar l'activitat del món modern. L'opinió que llavors s'originava ha estat objecte de valoracions diverses, però no hi ha dubtes sobre la connexió dels romàntics amb el plantejament del pensador suís.

La relació que el romàntic establia amb la natura era molt intensa i, sobretot, diferent de l'actitud d'estudi, anàlisi i catalogació amb què s'hi va encarar la Il·lustració. La clau de la posició romàntica respecte a la natura és la formulació de Goethe que l'artista la transforma en una segona natura sentida, pensada i realitzada humanament. També

64. «Les hommes ne sont point faits pour être entassés en fourmilières, mais éparés sur la terre qu'ils doivent cultiver. Plus ils se rassemblent, plus ils se corrompent. Les infirmités du corps, ainsi que les vices de l'âme, sont l'infail·lible effet de ce concours trop nombreux. [...] Les villes sont le gouffre de l'espèce humaine. Au bout de quelques générations les races périssent o dégénèrent; il faut les renouveler, et c'est toujours la campagne qui fournit à ce renouvellement» (Rousseau 1866: 34).

10. Les manifestacions de l'espiritualitat

Isaiah Berlin (1999: 74-75) va fer notar que en el segle XVIII, quan dominava una raó que es preveia a ella mateixa com a definitivament triomfant, proliferaven els moviments i les doctrines de base irracional. En aquest context, la distinció entre espiritualitat i religió resulta imprescindible; si no la tinguéssim en compte, no podríem comprendre el pes que el primer element té en escriptors com Percy B. Shelley, expulsat d'Oxford per ateisme. Pere Gimferrer recordava les paraules de Heidegger que situen aquesta circumstància: «[...] en l'era moderna, l'espai sagrat —l'espai del diví, o de la ciència i la raó com a ideals absoluts— resta buit i vacant, i el poeta és l'home que, apropat a aquesta buidor hipnòtica i devoradora, té cura de retrobar el sagrat» (Novalis 1975: 7).

En part, el catolicisme es va beneficiar de la reivindicació que el moviment feia de l'edat mitjana. Destacats romàntics, com Friedrich Schlegel, es van convertir al catolicisme; Chateaubriand es presentava com el gran apòloga del cristianisme en obres com *Génie du Christianisme* (1802, *El geni del cristianisme*) o *Les martyrs* (1809, *Els màrtirs*). En les dues populars novel·letes que es van integrar en la primera obra, *Atala* i *René*, la defensa de la religió és fervorosa. No sense una certa contradicció, perquè René fuig de l'Europa definida com a catòlica a la recerca de respostes entre els indis d'Amèrica. Tanmateix, en la primera novel·la, *Atala*, una índia filla de cabdill però cristiana, experimenta, a ulls del jove indi que l'estima, transports místics en la pregària:

Els seus ulls aixecats a l'astre de la nit, la seva cara brillant de llàgrimes de pietat i d'amor, eren d'una bellesa immortal. Moltes vegades me semblà que anés a emprendre la volada

11. El monstre

Ja hem vist que Victor Hugo situava el gran canvi de l'estètica romàntica en la valoració del grotesc i de la lletjor. En la literatura de totes les èpoques havien tingut protagonisme l'aparició de fantasmes, les visites a altres mons i els monstres, però és tan sols a partir del segle XVII, en el Barroc, que van adquirir aspectes coincidents amb el que es va començar a generalitzar una centúria després, quan les categories estètiques es van revolucionar, si s'havia determinat que el fidel de la balança eren la bellesa i la perfecció, s'hi va afegir la lletjor com a categoria antitètica. Umberto Eco (2007: 271-272) ho anomena «la redempció romàntica de la lletjor» i ho fa arrancar del pensament de Lessing i de la dialèctica amb les reflexions sobre el sublim. Mario Praz (1985: 25-26) crida l'atenció sobre el poema de Percy Shelley dedicat a la Medusa de Caravaggio exposada als Uffizi: la bellesa de la medusa atreu i petrifica qui la contempla, es produeix un contrast tempestuós.

Indici d'aquesta modificació és la preferència per la foscor, la nit i els cementiris, associats al sentimentalisme i als pensaments lúgubres. Habitualment s'assenyala com a començament d'aquesta tendència el llibre *Night Thoughts* (1742-1745, *Pensaments nocturns*), d'Edward Young. Dècades després, en trobem una expressió extàtica en els *Himnes a la nit*, de Novalis. La nit hi és suprema, inefable, misteriosa i s'hi estableix la desitjada comunicació entre la meravella antiga i l'espiritualitat present: «No sospiten que ets tu / la qui obrint els cels / vens a trobar-nos des dels antics contes / i portes la clau dels habitacles sagrats» (No-

12. Les fronteres de la mort

A l'afició dels romàntics per la nit, s'hi afegeix la que van manifestar pels cementiris. La mort, en totes les formes, va esdevenir un tòpic del moviment. Uns impressionants versos de Novalis (1975: 20) transmeten aquest encís: «Quin plaer / pot oferir la teva vida / que compensi / els encants de la mort?»⁸⁸ I encara aquests altres, no menys suggeridors: «Quan la vida i la terra s'apaguen, / la mort crida a noces» (íd.: 30).⁸⁹

La fama literària del *Werther* de Goethe va anar acompanyada de la popularització del suïcidi, fins al punt que, més enllà dels efectes reals sobre els coetanis, el personatge s'ha utilitzat per designar la síndrome d'emulació del fenomen. Constituïa una de les sortides, la més definitiva, al desengany, la desil·lusió o la desesperació dels afectats pel mal del segle. En aquesta delectació pels contorns de la mort, la “moda” del suïcidi va arribar a extrems sorprenents. Marcel Brion (1971) relata la mort alegre de Heinrich von Kleist, que durant molt de temps va buscar companyia per suïcidar-se i quan finalment la va trobar, en la seva musa Henriette (Adolphine) Vogel —malalta de càncer—, va preparar minuciosament una escenificació que palesava la seva joia de morir, amb un esplèndid dinar enmig de la natura seguit dels trets de revòlver. Sense arribar a aquests extrems, per simples raons naturals relacionades amb l'endarreriment de la medicina, una part important dels grans escriptors de l'època van morir molt joves —per exemple, Percy Shelley

88. «Welche Wollust, / Welche Genus, / Bietet dein Leben / Die aufwögen / Des Todes Entzückungen» (Novalis 1975: 19).

89. «Wenn Erd und Leben weicht, / Zur Hochzeit ruft der Tod» (íd.: 29).

13. Actualitat del romanticisme

Seria molt difícil establir una data d'extinció del moviment romàntic; quan en uns països ja el donàriem per acabat, tot just començaria en uns altres. Ja hem advertit que no és aquesta la intenció d'aquest llibre, sinó la de caracteritzar una sensibilitat que, en molts aspectes, ha sobreviscut en els dos darrers segles i en determinats moments ha adquirit una rellevància extraordinària. Al darrer terç del segle XIX, quan semblava que el realisme i el naturalisme havien aconseguit l'hegemonia estètica, una sèrie de moviments en bona mesura neoromàntics o, per dir-ho amb més precisió, que no s'haurien donat sense els precedents romàntics, van substituir de nou les estètiques de la racionalitat que, en el cas del naturalisme, havien pretès establir una pauta científica per a la literatura. El simbolisme, que va suscitar una renovació prodigiosa, adoptava i extremava bona part de les novetats romàntiques: la transmissió de sensibilitat a sensibilitat tornava a ser la base de la comunicació poètica, la hibridació de gèneres va esdevenir habitual. Va ser l'època en què, amb plena assumpció dels pressupòsits d'un segle enrere, s'exploraven les fronteres de la folia i s'exaltaven la genialitat i l'heroisme. En el decadentisme, el mal del segle adquiria unes dimensions màximes, es practicava la religió de la mort, es recreaven mons fantàstics. Hi conflueixen les lliçons de tota la centúria, des de les que aquí s'han examinat fins a les prerafaelites o les parnassianes.

El fenomen no havia fet res més que començar: fins avui, totes les manifestacions del romanticisme no han parat de rebrotar, adaptades a l'època o amb una indeleble empremta d'origen. La literatura catalana, que, en general, havia evitat algunes de les formes més radicals del moviment en

Bibliografia

El lector ja deu haver observat que en el cos del llibre he reduït al màxim les referències bibliogràfiques; m'ha semblat convenient, atesa la línia de la col·lecció en què es publica. Potser també ha endevinat que les traduccions, quan no se'n referencia l'autoria, són meves. Els noms dels traductors consten a la bibliografia.

La matèria tractada és tan important i universal que la llista de registres bibliogràfics es podria allargar fins on es volgués. Seria absurd practicar un exhibicionisme fàcil i més en aquest espai. Hi he fet constar, amb molta moderació, els llibres i articles que directament he citat i he deixat a fora una enorme quantitat de títols que m'hauria agradat que hi figuessin per la qualitat científica que tenen dipositada. En la primera secció consten aquelles obres literàries de les quals cito fragments més o menys extensos, no les que s'esmenten, que són moltes més. En la segona, m'he concentrat en uns quants llibres, molt pocs, bàsics per comprendre el moviment; en alguns, encara menys, que s'ocupen d'assumptes sobre els quals tracten els capítols, i en referències concretes que necessitava utilitzar per a la precisió d'alguns aspectes. Ni que hi haguessin figurat molts altres títols, no hauria pogut evitar desequilibris molt evidents i, en canvi, hauria enfarfat un text que m'agradaria que fos de lectura àgil.

Obres citades

Aguiló i Forteza, Tomàs

1993 *Obra poètica*, edició crítica de Joan Mas i Vives, Barcelona, Barcino.

Blake, William

1975 *Cançons d'innocència i d'experiència*, versió catalana de Toni Turull, edició bilingüe, Barcelona, Llibres del Mall.

1981a Marià Manent, *Llibres profètics de William Blake*, Barcelona, Edicions 62.