

La recepció del contrapàs dantesc en les lletres catalanes cap a la tardor medieval

The Reception of the dantesque «Contrapasso» in Catalan Literature in the Late Middle Ages

Cèlia Nadal Pasqual

Università per Stranieri di Siena

nadal@unistrasi.it - ORCID: 0000-0002-1625-6030

<https://online.unistrasi.it/docenti/Persona.asp?ID=356>

<https://iris.unistrasi.it/cris/rp/rp12286>

Rebut: 25/10/2022; acceptat: 18/1/2023; publicat: 30/5/2023

RESUM: De manera més o menys explícita, registram la transmissió del model del contrapàs en diversos autors catalans posteriors a la *Comèdia* devers un segle, com Bernat Metge o Ausiàs March. El diàleg amb el model desemboca en innovacions importants, de regust premodern. En el cas d'Ausiàs March, l'escenari de l'ultramón cristià es trasllada a la dimensió interior de l'individu, amb fortes dosis de realisme psicològic i amb els símptomes d'una crisi cultural. Fonent elements de la *Comèdia* i exprimint els recursos de l'arquetip del contrapàs, el poeta s'apropia del seu mecanisme i avança en el camí de la tardor medieval.

PARAULES CLAU: Contrapàs; Dant; Ausiàs March; Bernat Metge; Tardor medieval.

ABSTRACT: More or less explicitly, we record the transmission of the *contrapasso* model by several Catalan authors after the *Commedia*, such as Bernat Metge or Ausiàs March. The dialogue with their model leads to important innovations; particularly, in the case of Ausiàs March, the scene of the Christian afterworld moves towards the inner dimension of the individual, with strong doses of psychological realism while showing the symptoms of a cultural crisis that characterizes the Late Middle Ages.

KEYWORDS: *Contrapasso*; Dante; Ausiàs March; Bernat Metge; Late Middle Ages.

➤ 1. Imatges a tornassol

Poi caramente mi prese per mano
e disse: «Pria che noi siam più avanti,
acciò che 'l fatto men ti paia strano,

sappi che non son torri, ma giganti,
e son nel pozzo intorno da la ripa
da l'umbilico in giuso tutti quanti».
(Dant, *Inferno* XXXI, v. 28-33)¹

[Llavors em va agafar la mà amb tendresa | i digué: «Abans se seguir endavant, | a fi que el fet no et semble tan estrany, | ja et dic que no són torres, són gegants: | són al costat de les vores del pou, | tots enfonsats del melic cap avall».
(trad. Josep Maria de Sagarra)]

Durant el viatge de la *Comèdia*, fent via en el cercle infernal dels traïdors, Virgili pren la mà de Dant i l'adverteix del que veurà a continuació, per tal que no li sembli tan estrany: es tracta d'uns gegants enfonsats de cintura en avall dins la roca. Abans, el poeta florentí havia bescanviat la imatge dels gegants per la d'unes torres, ja que els mirava des de la distància i enmig d'una llum boirosa. Virgili corregeix així la falsa impressió de Dant, que havia volgut interpretar l'encara ambigua imatge d'unes criatures estranyes com si fossin elements quotidians, «normals»: «Sappi che non son torri, ma giganti». Creient les paraules del seu guia i acostant-se més a aquelles criatures, travessa l'indret comptant amb el just reconeixement del que hi ha.

Coneixem una altra escena literària que replica aquesta confusió, però que en capgira els termes: don Quixot, acompanyat de Sanxo Pança, albira unes torres de molí i, per molt que el seu escuder l'adverteixi del contrari, es pensa que són gegants: «Mire vuestra merced —respondió Sancho— que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento» (*El Quijote*, Part 1, cap. VIII).² El cavaller errant postula l'existència d'elements sobrenaturals en la dimensió terrenal, un tipus d'elements que en canvi Dant havia hagut d'admetre a l'ultramon tot renunciant a un primer impuls de domesticació interpretativa.

En un i altre cas, amb estratègies contraposades, els protagonistes s'esforcen en la recerca

d'una veritat «altra» i superior respecte a la veritat òbvia o superficial del món.³ Els aspectes de contraposició tenen segurament a veure amb els tres segles que separen el món del Dant autor i el de Cervantes: si el primer representa una època en què el viatge al més-enllà confirma la perfecció del pla diví sense relativitzacions, i en què l'amor cortès i el diví poden confluir en la figura de Beatriu, el segon mostra un punyent itinerari d'allucinacions i fallides tragicòmiques, un món recentment modern i desbaratat, l'anacronisme estrident de l'amor cortès. Enmig d'un i altre transcorre la baixa edat mitjana i la tardor medieval —a què pertanyen autors catalans com Bernat Metge i Ausiàs March. Més enllà d'una indicació cronològica, aquestes categories comprenen una part de la història de les mentalitats, com ja havia enunciat Johan Huizinga (2001 [1919]), tot i que en una versió decadentista.

Així, si de l'anacronisme militant del Quixot —de la seva reivindicació d'idees sobre l'amor, la funció social o la moral pertanyents a una altra època— Cervantes n'extreu un element de novetat, o sigui, si de la meravellosa resistència del cavaller a reconèixer el desfasament en què viu se n'extreu una paret mestra del projecte literari modern, per un poeta del xv com Ausiàs March és possible trobar una tonalitat específica del desesper que derivi precisament del fet de percebre la caducitat dels models. Una caducitat contra la qual el Quixot lluita i uns models davant dels quals Dant troba un punt de referència segur. Tanmateix, per Mach, com per Dant i pel Quixot, la pressió d'un desencaix és una condició que empeny a una nova recerca de sentit.

En el terreny amorós, per exemple, el paisatge marquà inclou penes agudes i adés i ara anàlogues a les dels damnats, i és possible identificar-hi la recepció d'un dels dispositius més emblemàtics de l'infern dantesco, el contrapàs. Dant, que agafa elements antics per a la seva versió de l'infern i els redefeix dins el paradigma cristià, compleix una operació d'adaptació historicocultural de gran envergadura. Precisament, tractant-se d'un

3. Un estudi pioner pel que fa a la presència d'elements dantescos en el *Quixot* és el d'Avery (1974-7: 3-36); en canvi, pel que fa a la contraposició de les dues escenes de gegants, vegeu Gargano (2010: 91-101), que mostra entre altres coses els diferents tractaments poètics (sinistre vs. còmic) d'uns mateixos temes.

1. Cito la *Commedia* de l'edició de Chiavaci (1994).

2. Cito *El Quijote* de l'edició de l'Institut Cervantes dirigit per F. Rico (Cervantes 1998).

material tan consolidat en la tradició —el model punitiu que anomenem *contrapàs*—, que ha produït abundants transmissions històriques i relacions intertextuals, cal no infravalorar-ne els forts components arquetípics (l'aspecte cíclic, el de la repetició infinita, el principi de retorn, l'analogia o el contrast) que, per la seva qualitat formal, són els que més resisteixen a la història i permeten —Ausiàs March n'és el major exemple— una elaboració des del punt de vista de la lògica intrínseca i de les dinàmiques «geomètriques» que els regeixen.

➤ 2. L'infern dins el somni

A *Lo somni* de Bernat Metge, de finals del segle XIV, el protagonista és el desdoblament de l'autor, com Dant a la *Comèdia*.⁴ El Bernat de ficció, però, no baixa directament al món dels morts com el toscà, i tanmateix proposa un *cronotopos* específic i ben construït: en primer lloc, el protagonista es troba en una presó (primera demarcació en un entorn aïllat) i, en segon, es troba en un somni (des de la presó somnia, i per tant proposa una segona capa de diferència respecte els principis de la lògica diürna i de la realitat ordinària i natural). En el somni, Bernat es troba amb el rei Joan I, recentment difunt, que expia les seves faltes al Purgatori (entre les quals la passió per la música i per les arts endevinatòries), en companyia d'Orfeu i Tirèsies. En el tercer llibre de *Lo somni* es descriu l'infern mitjançant el testimoni d'Orfeu, que hi ha estat dues vegades (III, iv, 9-18). L'exposició de

4. Diversos estudis han anat desgranant les fonts i models de *Lo somni*. En destaquen la *Comèdia*, sobretot pel que fa al passatge de la descripció infernal d'Orfeu (III, iv, 9-18) —vegeu, per exemple, els estudis de Badia (1991-92: 33-37) i Cingolani (2002: 222-24; 2006: 82-89), que compten amb altres precedents de la crítica—; així com l'*Eneida* de Virgili (Cabré 2005-2006) i l'*Hercules furens* de Sèneca (amb les gloses de Trivet), una obra de valors estoics adaptables a l'imaginari cristià. Segons Ruiz-Ruano (2020: 31-34), l'operació de Metge hauria estat la d'aprofitar l'imaginari i els personatges antics i crear una obra fruïble pel seu públic natural (un públic de cort, sense necessària formació en textos escolars i llatins), servint-se d'adaptacions que, com la de Dant, ja havien cristianitzat aquest llegat, per exemple a través de la caracterització d'alguns personatges de l'avern com dimonis. Per una ressenya més general sobre la recepció de Dant en la cultura catalana entre els s. XIII i XIV, incloent el cas de Bernat Metge, vegeu Gómez (2016).

les penes infernals compta per tant amb un altre grau de mediació: a diferència de Dant, Metge no és un testimoni que observa amb els propis ulls,⁵ acompanyat d'una guia que eventualment l'ajuda a interpretar allò que veu, sinó un testimoni indirecte, que escolta la narració d'un tercer —que a més és un personatge mitològic— sobre un lloc de l'ultramons des d'un altre lloc de l'ultramons, dins el marc d'un somni, tancat en una presó. Aquesta acumulació de capes contrasta amb la modalitat del Dant personatge que observa la verificació dels mecanismes de la providència; i contrasta, sobretot, amb l'aproximació d'Ausiàs March, que culmina el procés de «privatització de l'infern» realitzat per Petrarca, però portant l'estilització de l'*stilnuovo* cap al realisme i enriquint la dimensió literària i moral amb la psicoemotiva.⁶

A partir del relat d'Orfeu, Metge sabrà que a la ciutat de Dis s'hi troben els luxuriosos, els fetges dels quals són menjats i destruïts per voltors; després, però, tornen a regenerar-se una vegada i una altra per ser menjats de nou —mentrestant, són llepats per uns porcs pudents. Els golosos, per la seva banda, es mengen els seus propis membres, després els vomiten i se'ls tornen a menjar. Els envejosos tiren verí pudent per la boca i després se'ls tornen a beure. Com ja s'esdevé en altres antecedents literaris, aquests tipus de turments s'estructuren com a cicles, de vegades molt simples, a partir de la repetició de quelcom dolorós i feixuc. Les poques etapes de cada circuit —com vomitar i ingerir o ser consumit i regenerat— se succeeixen ininterrompudament de manera que el cercle es tanca sobre si mateix i refà el seu propi solc. Aquesta estructura assegura la renovació del malestar i la impossibilitat de les vies de fuga: una condició invariable i eterna.

March adoptarà la mateixa idea de cicle turmentós que ha regit moltes de les estructuracions

5. Orfeu sí que parla del que ha vist i no del que no ha vist; tant és així que «de purgatori e paradís —dix ell— no et sabria dir noves, car nul·l temps hi fui» (*Lo somni*, III, 7). Cito sempre *Lo somni* de l'edició a cura de Cingolani (2006).

6. Si March, com Petrarca, desplaça l'infern dins el propi espai interior —mentre que Dant l'observa com a panorama extern—, de Dant en reprèn el to realista. Sobre el realisme en Dant roman un punt de referència l'assaig que Auerbach li dedica a *Mimesis* (Auerbach 2017: 147-186); vegeu també Gentili (2015: 85-108) i Levi della Torre (2014).

arquetípiques del contrapàs, sovint recurrent als termes del procés digestiu per parlar d'altres processos. Com a bon poeta líric privilegiarà el camp de l'eroticisme, sense renunciar a la seva dimensió interna i mundana.

➤ 3. Vida i mort: una via reversible

Naturalment, Ausiàs March és bon coneixedor dels termes que defineixen l'infern cristià:

Com pens d'infern que tems no s'i esmenta,
lla és mostrat tot quant sentiments temen.
(CV, v. 67-68)⁷

En l'anomenat *Cant espiritual*, farcit de tensions pel que fa a la relació amb Déu, admet que el temps infernal no contempla acabament, com el dolor, que allà esdevé «infinit dampnatge» (CV, v. 82). També admet que és el lloc on es revela la veritat de cadascú, que ell ja tem. Amb aquesta revelació, també convoca les formes del contrapàs (en els versos que segueixen, descrites per contrast) i, amb elles, els fenòmens de condensació i reversibilitat. La imaginació medieval, ben mirat, col·locava a l'ultramón allò que Ausiàs desplega *avant la lettre* en termes bilògics:⁸

Sí com al món los senys se delitaren,
tots se dolran, havent excés contrari
en per tostemps...
(CXII, v. 255-257)

És evident que també coneix Dant:⁹

7. Els versos d'Ausiàs March són presos del *RIALC*, que segueix l'edició de Bohigas. Només s'hi han introduït algunes modificacions ortogràfiques, sobretot pel que fa a l'accentuació. D'ara en endavant, totes les cursives són meves.

8. Sobre la teoria bilògica (la lògica racional i la de les emocions) de Mate Blanco aplicada a March, vegeu Cataldi (2020: 29-51), mentre que, en termes de pensament sincrònic i diacrònic, *cfr.* Nadal Pasqual (2020: 53-75).

9. En un dels primers estudis que recull i interpreta els principals punts de la presència de Dant en l'obra de March, Di Girolamo (1997) declara: «Credo che non si debbano cercare le fonti di March solo nella precedente poesia lirica (trovatori, trovieri, stilnovisti, Dante lirico e Petrarca), ma che di grandissima importanza sia stata per lui, soprattutto nelle poesie della maturità, un'opera non lirica, cioè la *Divina Commedia*». Sobre la influència de Dant en March vegeu, d'entre la bibliografia existent, el recent estudi de Badia (2022: 31-44).

O bon-amor, a qui mort no triümpha!
segons lo Dant ystòria recompta...
(XLV, v. 90-91)

Dant forneix recurrències textuales més o menys directes i més o menys de superfície als versos de March, però a banda d'això, March és hereu de la mateixa gran ideologia de la cristiandat medieval. Per aquest motiu, el model de la providència o el de la conciliació d'aquesta ideologia amb l'amor (el bon amor), que el poeta italià tan bé havia il·lustrat, formen part de totes maneres de l'imaginari marquès. Ara bé, si Dant en la *Comèdia* presenta tot això com un programa, potser difícil d'escrutar però d'una coherència suprema, quin ús en fa Ausiàs March? Bàsicament introdueix dues novetats. Una és col·locar les dinàmiques del contrapàs i de les punicions infernals a l'esfera privada del jo; l'altra, reconèixer el pes enorme d'aquesta cosmovisió cristiana, que és el model de Dant, per registrar-ne una dolorosa crisi.

Aquestes operacions encara s'hauran de relacionar amb un altre aspecte: el poeta parla molt de dolor i de moltes maneres; tanmateix, al llarg de la seva obra podem discernir una determinada sistematització de les formes de la sofrència, nodrida de distints sabers (dels mèdics i naturals a la teoria de les passions) i amb unes lleis concretes que es van reformulant i repetint. D'això en forma part una sèrie de principis com el de la retroalimentació i el de la incrementació sistemàtica («e sent dolors que amb sí dolors comporten» [XCII, v. 124], «el meu dubtar major dubte m'acosta» [XLIII, v. 15], etc.). Retroalimentació, increment i per tant intensificació i condició perpètua del patiment es combinaran sovint amb un trencament d'expectatives per contrast (el jo es troba el contrari del que cerca o del que s'espera) que revelen un error d'interpretació o d'estratègia precedent —i sense un Virgili que l'avis i el corregeixi. En aquest passatge, com en molts d'altres, s'ajunten aquests tres elements:

ne pren a me, qui per fogir mal poch,
caych en les mans de dolor *sens remey*,
perpetual, sens mudar esta ley,
ans *crexerà* com, en loch dispost, foch.
(CX, v. 21-24)

La revelació d'un error, o sigui, d'una acció

d'efectes contraproductius, fa que el jo obtingui el contrari del que volia, i això s'acompanya d'un dolor intens, creixent i sense remei, o sigui, sense possibilitat de redempció.

Altres cants en què s'ha identificat una influència directa de la *Comèdia* també contenen dinàmiques assimilables a les del contrapàs. En l'esparsa LXXXVI, March associa el seu patiment amorós amb la mort i les penes dels damnats. És un cant d'amor ultrat a una dama honesta però ingrata: la sofrença és garantida i hiperbòlica.

Si-m demanau lo greu turment que pas,
és pas tan fort que-m lleva-l dir què passe,
y és d'admirar, passant, com no-m trespasse
ingratitud, portant-me-l contrapàs.
May retrauré de vostr'amor un pas,
puix en seguir a vós, honesta, medre;
y si rahó me fa contrast, desmedre,
y és-me lo món, sens vós, present escàs.
Passe, penant, un riu de mort lo dia,
y en ser per vós, me dol fer curta via.

El text és farcit de reclams a l'*Infern* dantesca, que ja notaren crítics com Pagès (1914) o Di Girolamo (1998), i que assumeixen un caràcter sistemàtic i de coherència estructural.¹⁰ El mot *contrapàs* (al v. 4, única vegada que apareix al cançoner de March) ha estat llegit bé en sentit de punició dantesca, bé com a 'pas en direcció contrària' en l'esquema de la dansa homònima. Però la hipòtesi d'una funció polisèmica és, crec, coherent en aquest cant d'estil particular, quasi conceptista —així, la lectura polisèmica, més que no la que planteja una hipòtesi entre dos significats alternatius, també és suggestiva pel que fa a «passe» (v. 9), que pot acumular els sentits 'travesso' i 'pateixo' (Gómez & Pujol 2009: 264). En qualsevol cas, el sentit de *contrapàs* pot relacionar-se amb la idea de la mort, del patiment infernal i de la seva configuració; i pot col·laborar al joc de posicions entre el jo i la dama, definit per uns passos (com en una dansa) que dibuixen una espècie d'estira i arronsa: de l'exuberància al silenci, o del reconeixement a la ingratitude.¹¹

A part, tot el poema està estructurat a partir de

10. *Cfr.* un comentari d'aquest cant a partir de la relació dantesca a Nadal Pasqual & Cataldi (2020: 144-146).

11. Els segments «si-m demanau» i «em lleva-l dir», així com la possibilitat de reconeixement o d'ingratitude, constitueixen una graella típica que en altres cants por-

contraposicions dins el camp semàntic del moviment: pas/contrapàs, medrar/desmedrar, retreure un pas/seguir (un pas, cap a ella). L'abundància de contrastos, tanmateix, serveix per remarcar que la direcció a què el jo aspira profundament és només una: cap a l'amor ultrat, descartant el que per ell podria ser un retrocés o renúncia, o sigui, un amor mediocre i racionalment mesurat. Aquesta tria comporta suportar un ambient difícil, turmentós i mortífer, reforçat per les suggestions lèxiques de «trespasse», «contrapàs» o «riu de mort» (tal vegada l'Aqueront). Als versos finals es veu que el preu de la unidireccionalitat radical que l'enamorat reivindica pren la forma d'una repetició: travessa «un riu de mort lo dia» (v. 9). Avançar vers l'amor vol dir repetir els passos (que en els contrapàsos, com en la dansa, poden ser efectivament contrastants i tanmateix articulats) i fer-ho sense defallir.

En termes d'estructuració cíclica és un contrapàs perfecte, i també ho seria pel que fa al principi d'oposició de la pena en relació al «pecat». Si ho miram a partir de la figura del moviment i les direccions, observam que, pel jo, és degut al fet de no haver volgut mai recular en la seva via d'ascensió que li toca la pena de refer una vegada i una altra el mateix «pas». Ara bé, pel jo això no és res. Aquesta via no és ni dreta ni torta, és curta (formalment, diríem que és cíclica), perquè per l'amor d'aquesta dama està disposat a això i qui sap a què més.

És clar: la raó de ser del poeta consisteix a entregar-se a aquesta campanya amorosa, i la dificultat en certifica el mèrit. La innovació, llavors, consisteix en la col·locació d'aquesta situació convencional dins l'univers literari dantesca i dins el vell ordre cristià que aquest transmet, la qual cosa crea un efecte d'apropiació individual del mateix que, a més, suposa el capgirament dels seus valors. Un capgirament que, si bé no es postula com una nova doctrina teològica, sí que queda al servei d'una utilització privada. Així, el temps que el jo habita, el de la contingència, assumeix les formes del temps etern, com és eterna la mort o el temps de Déu. I si per Dant les premisses de l'escatologia i la temporalitat cristiana són compatibles amb l'amor per Beatriu, March es pren la

ten vistament al moviment pendular, que és el mateix que el cíclic (Nadal Pasqual 2020: 53-74).

llibertat de subordinar-les a la construcció d'una hipèrbole d'amor.

Aquesta no és l'única vegada que Ausiàs March utilitza el model del contrapàs i per extensió el de la providència amb conseqüències col·laterals més o menys irreverents, si se'l prengué al peu de la lletra: el poema XIII, que comença amb l'exhortació «Colguen les gents amb alegries festes», introdueix una referència a l'infern en quant a lloc del dolor etern. D'entre la varietat de fonts, quedem-nos amb la plausible suggestió d'un escenari dantesco; concretament, el passatge previ a la interacció entre Dant i Cavalcante de' Cavalcanti, a *Inf.* IX, v. 112-133 (cfr. Pinto 2020: 79-107).

D'aquest cant cal destacar dues coses: la primera és que, mentre la societat celebra l'alegria en el món finit «lloant a Déu», el jo és l'únic viu capaç d'acompanyar les ànimes infernades en el seu tipus de sofrança —eterna. En la segona part del cant (a partir de la cobla quarta), la supremacia d'aquest Déu que els altres lloen és de nou superadada a l'objectiu amorós del poeta:¹² diu que si morís, a part de poder estar a prop de l'Altíssim, necessitaria saber que la dona que ama el plany per estar completament a pler (v. 33-40):

E si'n lo cel Déu me vol allogar,
part veurà Ell, per complir mon delit
serà mester que-m sia dellay dit
que d'esta mort vos ha plagut plorar,
penedint-vos com per poqua mercè
mor l'ignoscent e per amar vós martre:
cell qui lo cors de l'arma vol departre,
si ferm cregués que us dolrríeu de se.

El martiri d'amor, que constitueix una prova de lleialtat a la dama, pel jo no arriba a adquirir sentit per ell mateix, i perquè el tingui de veritat, declara que la dama se n'ha de commoure, ha de penedir-se, plorar. Retòrica i persuasió, sí, però, de nou, la fórmula voreja la blasfèmia, utilitària però inusual per a un poeta greu, i impensable en l'obra citada de Dant.

La segona qüestió és la presència de penes en forma de contrapàs. El poeta es compara amb dos

12. En aquest paisatge amorós, l'assimilació del jo amb els damnats no es basa en la necessitat d'expurgar un pecat (de fet, el jo es considera innocent, cfr. v. 38), sinó que està al servei d'il·lustrar les dimensions del seu martiri: els damnats són la mesura del dolor que sent, que és un dolor d'amor.

altres casos per emular-los en sofrança: primer, el rei de Xipre, captiu d'un infidel, amb un turment menor al seu ja que el del rei preveu un «terme» (impossible si fos un contrapàs infernal). Després, es mesura amb el gegant Tició, que al Tàrtar és periòdicament massacrada per un voltor que se li menja el fetge —com en l'Avern els luxuriosos, segons la narració d'Orfeu a *Lo somni*, eren menjats i destruïts pels mateixos ocells:

Cell Texion qui-l buytre-l mengà-l fetge
e per tots temps brota la carn de nou,
en son menjar aquell ocell may clou;
pus fort dolor d'aquesta-m té lo setge,
car és hun verm qui romp la mia pensa,
altre lo cor, qui may cessen de rompre,
e llur treball *no-s porà enterrompre*
sinó ab ço que d'aver se defensa.
(XIII, v. 17-24)

A diferència del rei, el dolor del gegant amb qui el jo es compara és, ara sí, etern com el seu («tots temps... de nou», «may clou», «may cessen», «no-s porà enterrompre», són expressions que es concentren en aquesta sola octava). Tició constitueix un exemple perfecte de cicle relacionat amb la ingestió i amb el consum i regeneració del cos, i tot i això, el jo encara pateix més que el gegant, ja que ha de fer front a dues bèsties, no a una: dos corcs o verms que el roseguen sense interrupció, l'un el cor i l'altre la ment.¹³ La diferència més important, però, és que el jo de March, després d'haver-se adjudicat un turment pitjor, resulta que compta amb una possibilitat de salvació: «e llur treball [dels corcs] no-s porà enterrompre | *sinó* ab ço que d'aver se defensa» (v. 23-24). Que el turment pugui acabar-se, amb la intervenció de la mercè de Llir entre cards introdueix una possibilitat de «redempció» o de sortida de la situació de turment que, de fet, l'igualaria al rei de Xipre, o sigui, als homes vius i pertanyents al temps i a la dimensió mundana. Per ventura l'operació més interessant de March és aquest transitar en l'espai liminar entre la vida i la mort —com es veu en passatges com els v. 9-12 en què declara que tothom cerca el propi semblant i, per això, ni ell

13. Aquestes dues analogies troben una correspondència amb dues altres penes pròpies dels damnats en l'escatologia cristiana: «la pèrdua de tota esperança i el corc, o verm, de la consciència» (Gómez & Pujol 2009: 124). Vegeu també Badia (1993: 181-193).

encaixa amb els vius, ni els vius amb ell, ja que quan el veuen s'espanten com si veiessin un mort. Pinto (1997: 87-94) també parlà d'aquesta condició en termes de licantropia. Paral·lelament a la qüestió mèdica, el fet de ser un viu amb un peu a la mort (no un mort que el torna a posar a la vida, com un zombi), és el que permet l'exploració dels patiments infernals en vida, i d'haver-ho de fer com a condició interior deslligada del pecat i de la providència divina.

De l'esparsa del «riu de mort» a aquesta composició ja s'insinua el pas que més endavant veurem com a definitiu, perquè si hem sentit dir moltes vegades a aquest poeta que és el que més extremament ama, també el sentirem dir que és el que més extremament pateix. Així, al llarg del cançoner assistim a la transformació del significat d'aquestes experiències extremes, que passen de consistir en una possibilitat de «medrar» a resultar una forma de decadència: de l'omnipotència a la impotència hi ha el gir de cara d'una mateixa moneda.

El fet que el dolor insistent del jo el pugui portar a la pròpia decadència, a la desorientació i fins i tot a l'aniquilament, obre les portes a un escenari tràgic més degradat que no pas heroic, per ultrat que sigui l'amor (o precisament perquè ho és). Dins aquest paisatge, March, com Metge i com Dant mateix, aspira a una profunda comprensió de les coses. Tot i així, per ell, la guia de les falses senyals —com diu explícitament en els versos 1-6 el cant XCVIII— es tematitza com a condició de fragilitat —una condició, val a dir, altament productiva:

Per lo camí de mort é cercat vida,
on he trobat moltes falses monjoyes;
quasi guiat per les falses ensenyas,
só avengut a perillosa riba,
sí co·l malvat qu'en paradís vol cabre
e ves infern ab cuytat pas camina.

Si al poema LXXXVI el «riu de mort» és una hipèrbole que inverteix les premisses escatològiques i temporals que regeixen la *Comèdia* al servei de l'amor ultrat, amb aquest camí de mort el capgirament dels models no és menys profund: Dant, que s'havia perdut en la selva obscura, fa via cap a l'infern; a partir de llavors compta amb un acompanyant fiable que el mena per una carto-

grafia potser no sempre fàcilment comprensible, però estable, dissenyada per Déu. El jo de March, en canvi, es troba engabiada en una via mundana i estranyament reversible, torta no tant o no només en el sentit moral, sinó en el sentit que es torça: que porta al lloc contrari on ell era segur que havia de portar, talment una allucinació psíquica o una «meravella». Aquest fet va molt més enllà de la convencional confusió de contraris (dia per nit, calent per fred, etc.) que farceix la poesia sobre els efectes de l'amor, tal com es pot veure en cants com el CX: «La so ates d'on so volgut fugir», v. 1 (cfr. Cataldi & Nadal Pasqual 2022: 213-226).

En el cant XCVIII, vistósament dantesco i, alhora, farcit dels senyals d'esmicolament de les certes que en canvi eren vàlides per Dant,¹⁴ March presenta de manera explícita l'acarament de dos sistemes de referència i interpretació, el de l'experiència real i privada de l'individu i el de la llei de Déu, que, a diferència del que proclama la *Comèdia*, ja no sembla que estiguin clarament coordinats:

Gran és on dan, segons ma complacença;
seguons lo ver, és poch lo meu dampnatge.
(XCVIII, v. 9-10)

Tanmateix, és precisament a partir del reconeixement de «lo ver» (la veritat de Déu, hegemònica) que el poeta confronta i relativitza els valors preestablerts. Fruit d'això és la remarcada sensació d'incertesa, a partir d'un reguitzell d'expressions concentrades en els versos que segueixen («no·m trob certa fiança», «no sent», «no ssé», «ab molta por», «no ssé») o la malenconiosa tornada en què es pregunta per què en ell no es pot comprovar una llei que hauria de ser comuna a tots els homes. Llavors, la fractura que s'ha

14. La petja de Dant es percep en l'evident represa, en el primer vers, de dos termes crucials del també primer vers de *Inferno* (el camí i la vida), així com en l'evocació de la topografia de l'ultramont, revestida d'un sentit moral (l'infern, el paradís, la perillosa riba, la damnació). Més que aquests elements textuais, crida l'atenció la presència d'un model i la seva inversió, ja que per March el caminar no és una manera de sortir de la desorientació existencial —aquell estat que tant havia definit la situació inicial de Dant en la selva obscura—, sinó una manera de regirar-s'hi: el jo, per tant, és ja un subjecte perdut i damnat, però no en la mort com els habitants de l'infern, sinó en una vida d'amor foll.

obert és entre uns valors que es mesuren segons les dades de l'experiència concreta (l'impuls, la sensualitat, la pena de la privació del plaer) i els valors d'una ètica transcendent (aquí relacionada amb la raó i amb un tipus d'amor que no sigui impulsiu i foll). Al jo no sembla que li falli la «teoria» d'aquesta ètica transcendent: el que ha canviat respecte a Dant és la manera d'entravessar-la —allò que obté quan prova d'aplicar-la. Per ell, el fet d'haver viscut els plaers de l'amor com un hàbit dolç (v. 15) fa que senti més la seva pèrdua ara i aquí que no pas el favor d'un bé que arribarà en el futur (el «bé vinent») talment una inversió moral capaç de transformar el sentit d'una renúncia en una condició d'efectiva serenor. En lloc d'això, el jo sent un buit: «questo divorzio fra esperienza dell'io e valori morali riguarda il nostro poeta e la crisi di una civiltà, come attestano le analogie con il contemporaneo Villon» (Nadal & Cataldi 2020: 146-150). La manera en què aquesta crisi històrica es manifesta en March és la seva forma de concebre una perspectiva superior (la de la ideologia cristiana) com a veritat clara, però més abstracta que no pas capaç de concretar-se en una forma coherent d'experiència. Utilitzant els recursos del codi amorós, que en March impliquen el problema de la cognició lògica de l'experiència, es representa aquesta incoherència, en nom de la qual el subjecte s'exclama perquè en ell la llei general es trenca.

Els casos de la *Comèdia*, *Lo somni* i aquests cants marquians fan un collar d'exemples significatius d'un vast procés històric de secularització. Un camí llarg i en alguns aspectes traumàtic. En el primer llibre de *Lo somni*, abans de les narracions sobre els contrapassos infernals, Bernat dialoga amb el rei, que l'acaba convençant de la immortalitat de l'ànima. Sembla que estam davant d'un episodi exitós d'aquest procés, encara dins l'edifici religiós (és l'argumentació racional allò que convenç Bernat, i no la fe cega, sobre un tema transcendental). Tanmateix, l'estat de confort o consolació que el protagonista extreu d'aquesta conclusió es desmunta al final de l'obra, a partir de l'atac de Tirèsies contra les dones i de la defensa que ell en fa. Aquesta discussió introdueix el tema de l'amor que, «en última instància, significa atribuir, o no, un paper important a les

emocions o a la vida terrenal, respecte als béns intel·lectuals i espirituals» (Cingolani 2011).

La introducció de la instància emotiva i personal, canalitzada en el tema amorós, resulta efectivament un tercer eix a articular amb els de la filosofia i de la religió. Trobant-se enmig d'aquest entrellat, però, el barceloní conclou l'obra amb una espècie de suspensió del diàleg, o sigui, del judici.¹⁵ Podem llavors afirmar que allà on Metge suspèn el judici, March agafa el testimoni, tot i que el resultat no sigui l'afirmació d'un nou ordre de sòlides solucions. Tot el contrari, certifica una disjunció entre el seu punt de referència moral, superior a les opcions personals, i l'accés a un camí que hi meni. En sentit invers respecte a la meta desitjada, per un camí de mort cerca la vida i, «si-n vull fugir, portar no-m poden cames» (v. 39).

Que tot això tingui lloc dintre un context d'amor foll pot explicar el trasbals del subjecte; l'interessant, però, és, per una banda, l'articulació amb el sistema de valors cristians, a partir d'una idea de camí que havia definit el model dantesc i que ara es presenta com a fórmula capgirada, i, per l'altra, el realisme psicològic a través del qual es reformulen els efectes típics d'aquesta condició d' enamorament, produint-ne una resemantització que avança dins el procés de construcció del món intern —allò que esdevindrà la dimensió emblemàtica del subjecte modern.

☛ 4. L'infern interior

Amb aquestes premisses, el dolor pren forma i s'articula amb els principis de la passió amorosa. Així, l'inici del cant XCIC:

Aquesta és *perdurable* dolor.
 Les que sentí foren totes a temps,
 mas la present deu viur'ab mi ensemps.
 Bé-m fa saber quant pot en mi Amor!
 Ab coxo peu m'à sseguit y aturat;
 atesa és la pena de mon mal;
 fferit me sent d'una plaga mortal:
 és lo remey fer no res lo passat.
 (XCIX, v. 1-8)

15. La limitació de Metge de no aconseguir unificar o desenvolupar una gestió de les grans branques de la tradició clàssica (laica), la tradició cristiana (la idea de salvació) i el factor humà (l'amor) és una de les conclusions crítiques de Cingolani (2002).

De nou, la qualitat perpètua del dolor es presenta en contraposició als dolors temporals,¹⁶ juntament amb la idea d'un sofriment en forma de càstig, l'allusió a la mort (plaga mortal) i el remei impossible que seria poder esborrar el passat. Aquesta situació equivaldria, a l'infern, a la impossibilitat de redempció i a la revelació de l'error mitjançant la pena que s'ha de sofrir, inexorable (v. 6). Ara bé, la revelació, en el cas de March, és definitiva? El realisme psicològic marquà consisteix a fer-la, per al mateix subjecte, intermitent: malgrat totes les coincidències, no hi ha una imposició del propi pecat a la consciència, com succeeix als damnats, sinó una consciència fluctuant, que és el que porta a l'error i, en conseqüència, al patiment.

En qualsevol cas, totes les condicions del passatge precedent són utilitzades per crear una espècie de contrapàs d'amor per contrast, en què el jo, respectant la geometria del model, es troba forçat a amar allò que el disgusta:

Per què'l desig teu amar me costreny¹⁷
ço que amar a mi tant me desplau?

Amor ho vol. Per què tant li contrast,
e mon desig cobeja lo fer past
d'aquella carn on gran amargor jau.
(XCIX, v. 39-40, 42-44)

És notable la insistència de l'associació entre la cobejança sensual, en una versió degradada, i l'analogia amb el menjar, així com la citació d'un pas de *l'Infern*: «lo fer past» (cfr. Pinto 2020: 95-96). Com en el cant XCVIII, l'individu es mostra passiu en front del propi desig o voluntat, que no pot evitar cometre accions que li susciten amargor. De fet, més enllà de l'Amor com a figura al·lègorica externa que fustiga l'amant, el lloc del conflicte resulta en part obscur perquè en March —i és aquí que brilla el mode de la representació—

16. També aquí val a dir que March té ben clar que el dolor humà, en teoria, té una durada limitada (de fet, en el mateix *Cant espiritual* distingeix el «mal deçà» del mal «dellà», que defineix «sens terme», v. 76). També aquí és precisament el valor central d'aquest model allò que conforma el sentit d'inadequació d'un subjecte sensible als trontolls d'una crisi de certeses.

17. El «desig teu» és el del «fals amor» al qual s'havia referit en el v. 37.

és del tot intern, travessat per diferents graus de consciència:

Aquella carn on lo meu esperit
entrar volgué abans qu'en paradís,
mi sembla foch de l'infern abís,
e moltes veus *no-n vull* esser fugit.
(XCIX, v. 25-28)

El cicle és voler accedir a la carn, trobar-ne l'horror i, repetidament («moltes veus»), no voler-ne fugir, ans al contrari: en estat de folia amorosa, sabem que el jo és capaç de col·laborar amb allò que no vol i de fer-ho malgrat que es tracti d'un gest autodestructiu. Així, mentre se serveix de l'imaginari ultraterrenal cristià (el paradís, el foc de l'abisme infernal) per representar la pròpia crisi, acull un tipus de contradicció conflictiva que és del tot absent en els destins dels damnats tal i com Dant els havia representat i per qui la punició és la revelació definitiva d'allò que són amb un dolor irreparable però amb una claredat aclaparadora, imposada pel contrapàs mateix. En canvi, la inestabilitat de la clarividència de March sobre els propis processos, els moments de *défaillance* interpretativa en què pot bescanviar tranquil·lament el camí de mort pel de la vida com qui bescanvia uns gegants amb torres o unes torres amb gegants, és el que constitueix una versió psíquica del contrapàs.¹⁸ La utilització del dispositiu del contrapàs com a paisatge psíquic, i no només moral i revelador, permet que les fases que formen els seus cicles transcorrin gràcies al fet que el jo, assumint una perspectiva interna, no pot mantenir la capacitat d'anticipar-les. La pèrdua de la visió «a vista d'ocell» comporta que les seves interpretacions siguin ara i adés totalment equivocades, que no pugui entendre les situacions globals en què es troba ni preveure els seus efectes que, quan es produeixen, el troben desarmat, exposat a uns canvis bruscos i misteriosos. Així:

Lo que dabans de tot vent me guardava
és envers mi cruel plaja deserta.
(LXXVI, v. 5-8)¹⁹

18. Valgui el cant I com a sol exemple entre molts, en què es mostra perfectament la fluctuació entre una perspectiva lúcida, diguem no-parcial, del mecanisme patològic que viu el subjecte, amb una altra de parcial o esbiaixada, fruit de l'alteració, i que en el moment en què la percep no li permet veure i aprofitar la saviesa que en altres moments professa per modificar el seu comportament.

19. Di Girolamo (1997) suggerí que el passatge podria contenir un ressò a la «spiaggia diserta» de *Inf.* I, v. 29,

O bé, en forma de lliçó:

Qual és lo foll qu'estime res de ssi,
puy's lo voler no sab on li darà?
Son mal vinent no sab com lo sentrà,
lo que sofrir no sab de fi en fi. [...]

e passa molt dolrossa passió,
que-n pert dormir e se'n veu alterat;
en hun instant se troba reposat,
que-l par jamés vendrà en tal sahó.
(CII, v. 5-8, 13-16).

El que li passa a aquest subjecte anònim —el jo l'anomena «lo foll», però val com a *alter ego* ja que a ell li ha passat el mateix— no és tant un canvi d'etapa biogràfica d'aquells que marquen un abans i un després, sinó més aviat una fluctuació: del patiment a la serenitat, els canvis d'estat li representen una dificultat important d'enquadrament, una transformació incomprendible i per tant allunyada de la possibilitat de control. Dins aquest procés, s'ajunta un problema de lectura —quan hom es troba reposat es pensa que ja mai no tornarà el turment d'abans, com si aquest abans ja no existís—²⁰ amb l'estat de coacció (el propi voler el portarà a sofrir). El model és molt semblant al del contrapàs, però en March això s'esdevé per la impossibilitat de conservar un «bon judici» sobre les coses i sobre la pròpia vida. Aquesta falta de discerniment sobre «la veritat» de les coses forma part del mecanisme de la repetició.

Si el realisme psicològic del Dant autor crea un panorama on «lo ver» no és una simple doctrina abstracta, sinó que es combina amb la perspectiva de l'error, revelada pel contrapàs, en Ausiàs March la polifonia de veus o perspectives es reuneix en el mateix individu: al jo, sovint, li sembla sentir-se serè i satisfet, però, llavors, un desig violent l'assalta i el porta a un altre lloc, un lloc de dolor i espines (*cfr.* CII, v. 57-60): tot forma part d'un mateix moviment, que, però, no resulta homogeniament copsat per la consciència.

que apareix com a «plaja deserta» segons la traducció d'Andreu Febrer. En aquest cant en concret, el jo es compara amb qui ja es vell i li treuen el seu ofici: igualment ell se sent desamparat per amor; tanmateix, encomana l'ànima a Déu perquè sap que Amor dicta sempre estimar, ni que sigui vanament.

20. Fonamental en aquest poeta, com ja notà Pujol (1997: 297-320), és el problema de la memòria.

Sucoses mostres d'això les trobaríem en cants importants i relativament llargs com el CII, el XCVIII o el mateix XCIX; tots amb clares suggestions dantesques i en què el dolor del jo no és només una escena que es veu des de fora (un patiment exterioritzat), sinó que, precisament, és el fet de tractar-se d'un dolor intern (vist des de l'intern) el que fa que el jo perdi la predicibilitat del gir.²¹ Dit d'altra manera, els cicles de dolor són reconstruïbles en totes les seves parts, com ho són les parts dels contrapàs clàssics, però tant la seva dimensió interior (exterioritzable, en tot cas, només mitjançant formes com l'analogia, el símptoma o la somatització) com la perspectiva fluctuant en què el jo els registra, introdueixen un fort element dissociatiu, font del conflicte intern i de majors danys. Això converteix el cercle en espiral (d'aquí, l'increment de dolor).

En els versos que segueixen, es concentren els principals elements de la topografia de l'ultramont dantesco: el foc i els damnats, el rebre dolor per haver volgut obtenir massa plaer (una perfecta falta d'excés amb el seu contrapàs) i una organització circular d'extinció del desig i de renovació del dolor en què el jo es troba enganxat:

Foch crem ma carn, e lo fum per ensens
vaj'als dampnats per condigne parfum!
Mon esperit trespàs de Lete-l flum
perquè de res de aquest món no pens!
Car per haver delit, dolor atench,
puy's ne vull més que lo toch no-m promet;
passant avant, mon delit és desfet,
e pas dolor fins que aquell restench.
(CII, v. 137-144)

El jo ja havia explicat, i hi insistirà més endavant (*cfr.* CII, v. 177-184), que la roda no s'atura perquè a cada gir ell mateix oblida o ignora allò que cada vegada se li representa al davant: creu

21. El model de Dant i la categoria del contrapàs emergeixen de manera clara en tots aquests textos. Tot i així, el sistema cíclic també és present en altres cants on aquest model no és necessàriament rastrejable. Això es veu, més enllà de les fonts directes de cada cant, amb l'exercici comparatiu. En poemes així, els fets són els mateixos: el circuit és previsible i, tanmateix, en determinats moments el jo no el veu. Per una explicació més exhaustiva d'aquest fenomen a partir de cants relacionables amb el món dantesco com el CII i el XCVIII remeto a Nadal Pasqual (2020: 53-75; 2023: 376-411) i Nadal Pasqual & Caltaldì (2020: 141-167).

que el seu cor és buit d'amor, però resulta que no és així; llavors, sobtadament, una vegada i una altra, torna a amar sense control ni previsió dels seus gestos serials.

March descobreix que el que hauria de ser una dinàmica (la manera en què les accions o pensaments es desenvolupen d'acord amb els factors que els determinen) en el seu cas ha esdevingut un mecanisme (com el contrapàs), una reacció involuntària i no decidida d'efectes tendencialment devastadors. Per això, el contrast de sistemes que s'ha exemplificat a partir del cant XCVIII (el de la pròpia experiència i el de l'ordre preestablert, diví), té a veure amb una crisi general de certeses i amb una feina tan àrdua com és la transformació de la concepció metafísica de l'amor en termes d'una fenomenologia.

Dant mira des de fora una cosa que passa a l'interior dels altres —i que amb el contrapàs s'escenifica. March mira des de dins provant de trobar una perspectiva externa; no sempre ho aconsegueix, i quan ho fa, no pot evitar trobar-se igualment pres en la seva cadena de gestos. Talment com si fos a l'infern dantesco, repeteix la dinàmica pecat-punió sense poder-la elaborar mai del tot. L'habita potser amb coneixença però sense consciència, o sigui, amb un coneixement que no el porta a la redempció. Comet, quan mira les torres, l'error del Quixot amb la tristesa de no ser Dant.

➤ Referències bibliogràfiques

- ALIGHIERI, Dante, 1994: *Commedia*, ed. Anna Maria Chiavaci, Milà, Mondadori.
- AUERBACH, Erich, 2017: *Mimesis. La representació de la realitat en la literatura occidental*, Mèxic, Fondo de Cultura Econòmica.
- AVERY, William T., 1974-75: «Elementos dantescos del Quijote», *Anales Cervantinos*, 13-14, 3-36.
- BADIA, Lola, 1991-92: «Bernat Metge i els auctores: del material de construcció al producte elaborat», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 43, 25-40.
- BADIA, Lola, 1993: «Notes per a la interpretació del poema XIII, *Colguen les gents ab alegria festes*», *Tradicció i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, València-Barcelona, Institut de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Sanchis Guarner, 25), 181-193.
- BADIA, Lola, 2022: «Segons lo Dant història recompta» (March XLV, 90), *Mot So Razo*, 21, 31-44.
- CABRÉ, Lluís, 2005-2006: «Orfeu a *Lo somni*: el gust per la poesia», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 50, 249-270.
- CATALDI, Pietro, 2020: «Ausiàs March, un poeta che pensa», *El pensament d'Ausiàs March*, ed. Anna Alberni, Lola Badia, Raffaele Pinto, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres, 29-51.
- CATALDI, Pietro; NADAL PASQUAL, Cèlia, 2022: «Giunto nel luogo che volli fuggire. Il canto CX d'Ausiàs March», *Scripta*, 19, 213-226.
- CERVANTES, Miguel de, 1998: *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Madrid, Instituto Cervantes, <<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm>> [09/02/2023].
- CINGOLANI, Stefano Maria, 2002: *El somni d'una cultura: «Lo somni» de Bernat Metge*, Barcelona, Quaderns Crema.
- CINGOLANI, Stefano Maria, 2011: «*Lo somni* (1396-1399)», *Visat*, 12 (octubre 2011), <www.visat.cat> [09/02/2023].
- DI GIROLAMO, Costanzo, 1997: «Ausiàs March e Dante», *Bollettino del RIALC*, <www.rialc.unina.it/bollettino.htm> [13/02/2023].
- DI GIROLAMO, Costanzo (ed.), 1998: *Ausiàs March, Pagine del canzoniere*, Milà, Luni.
- RIALC = *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana*, coord. Costanzo Di Girolamo, Lola Badia, Nàpols, Università di Napoli Federico II, <www.rialc.unina.it> [12/02/2023].
- GARGANO, Antonio, 2010: «Gigantes, Torres, Molinos. Dante, *Inferno*, XXXI; Cervantes, *Quijote*, I, VIII», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 6, 91-101.
- GENTILI, Sandro, 2015: «Il realismo di Dante (da De Sanctis ad Auerbach): una categoria critica per la modernità letteraria», *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, ed. Patrizia Bertini Malgarini, Nicola Merola, Caterina Verbaro, Pisa, Edizioni ETS, 85-108.
- GÓMEZ, Francesc J., 2016: «Dante en la cultura catalana a l'entorn del Casal de Barcelona (1381-1410/12)», *Magnificat*, 3, 161-198.
- GÓMEZ, Francesc J.; PUJOL, Josep (ed.), 2008: *Ausiàs March, Per haver d'amor vida: antologia comentada*, Barcelona, Barcino.
- HUIZINGA, Johan, 2001 (1919): *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Madrid, Alianza.
- LEVI DELLA TORRE, Stefano, 2014: *Realismo di Dante. Disegni e letture della Divina Commedia*, Brescia, Morcelliana.
- METGE, Bernat, 1999: *Lo somni*, ed. Lola Badia, Barcelona, Quaderns Crema.
- METGE, Bernat, 2006: *Lo somni*, ed. Stefano Maria Cingolani, Barcelona, Barcino (Els Nostres Clàssics. Col·lecció B, 27).
- NADAL PASQUAL, Cèlia, 2020: «El pensament sincrònic

- d'Ausiàs March», *El pensament d'Ausiàs March*, ed. Anna Alberni, Lola Badia, Raffaele Pinto, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres, 53-75.
- NADAL PASQUAL, Cèlia; CATALDI, Pietro (ed.), 2020: Ausiàs March, *Un male strano. Poesie d'Amore*, Torí, Einaudi.
- NADAL PASQUAL, Cèlia, 2023: «El tercer ull. Assaig sobre el cant CII d'Ausiàs March», *eHumanista*, 53, 376-411.
- PAGÈS, Amadeu (ed.), 1914: *Les Obres d'Auzias March*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, vol. II.
- PINTO, Raffaele, 1997: «Fuentes médicas de Ausiàs March: una imagen de licantropia», *Transferts de themes, transferts de textes. Mythes, légendes et langues entre Catalogne et Languedoc*, ed. Marie-Madeleine Fragonard, Caridad Martínez, Barcelona, PPU, 87-94.
- PINTO, Raffaele, 2020: «March: il dialogo con Dante», *El pensament d'Ausiàs March*, ed. Anna Alberni, Lola Badia, Raffaele Pinto, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres, 79-107.
- PUJOL, Josep, 1997: «Amor i desmemòria. Notes per a la interpretació del poema X d'Ausiàs March», *Ausiàs March. Textos i contextos*, ed. R. Alemany, Alacant-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 297-320.
- RUIZ-RUANO, Míriam, 2020: *Vós i jo entre els antics. Fonts i influències de la literatura catalana medieval*, València, Institució Alfons el Magmànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació.
- SAGARRA, Josep M. (trad.), 1983: *La Divina Comèdia de Dante Alighieri*, Barcelona, Selecta.