CONEIXES EL PAÍS DELS LLIMONERS EN FLOR? EL VIATGE A ITÀLIA COM A MITE DE FUNDACIÓ: DE GOETHE A THOMAS MANN

Eduard Cairol Carabí
Universitat Pompeu Fabra (Barcelona)
eduard.cairol@upf.edu

RESUMEN: El objeto de este trabajo consiste en una aproximación a la literatura clásica sobre el viaje a Italia con la finalidad de desentrañar la estructura y los contenidos míticos posibles de dicho subgénero, aplicando las conclusiones del mitólogo Mircea Eliade a las obras de Goethe, Rilke y Mann.

Palabras clave: viaje, Italia, Goethe, mito, Eliade.

ABSTRACT: The object of this work consists in an approach to the classical Literature upon the travel to Italy with the final goal to contribute into recognizing a possible mythical structure and contents in this subgenre, projecting the conclusions of the mythologist Mircea Eliade to the works of Goethe, Rilke and Mann.

Key words: travel, Italy, Goethe, myth, Eliade.

Als meus pares,
que em van encaminar a Itàlia.
Als meus fills,
perquè tinguin llur viatge italià.

1.

> ¿Saps la terra on floreix el llimoner,
> les taronges rutilen al verger,
> el ventijol alena en el cel blau,
> la murtra i el llorer es drecen en pau?

Gairebé tothom coneix aquesta estrofa, citada sovint i pertanyent a un dels poemes avui més populars de Goethe, inclòs originàriament a la seva novel·la *Els anys d'aprenentatge de Wilhelm Meister* (1796), musicat per Franz Schubert el 1823 i objecte de nombroses versions en tots els idiomes moderns. Es tracta d'uns versos que expressen tota la nostàlgia per les terres i paisatges meridionals, convertits en símbols d'una moderada sensualitat i, en darrer terme, de la felicitat perduda i enyorada, semblants a d'altres coetanis de Keats, Hölderlin o Leopardi. En aquest sentit, el poema de Goethe pot ser considerat com a perfecta mostra de la barreja de nostàlgia i ardent anhel que el gran autor alemany sentia per Itàlia, i que només va veure satisfet gràcies al seu viatge a aquest país realitzat entre 1786 i 1788, reportat en el text *Viatges italians* (1826).

I, tanmateix, potser aquests mateixos versos ens permeten ja intuir, darrera del sentiment esmentat, alguna cosa més que una mera obsessió particular de l'autor, o fins i tot que una simple moda de l'època, més o menys estesa; alguna cosa que apuntaria cap a qüestions com ara la pervivència del mite en la cultura moderna i, més concretament, l'estructura mítica del viatge a Itàlia, tal com ha estat elaborat a partir del segle XVIII i gairebé fins als nostres dies per l'art i la literatura occidentals.

Així, per exemple, és evident que a les terres de la ribera mediterrània, com Itàlia, hi són abundants els arbres fruiters, d'una manera especial cítrics com el taronger i el llimoner. Ara bé, més enllà del seu origen empíric, no resulta menys cert que aquesta referència al llimoner (*Zitron*) per part de Goethe s'insereix en una llarga tradició de caire simbòlic que arrenca ja de les pròpies Escriptures i que es fusionarà posteriorment amb altres tradicions d'origen pagà. En efecte, pel seu caràcter d'arbres de fulla perenne, el llimoner i el taronger han estat considerats com a símbols de l'eternitat i de la vida que està lliure de l'amenaça de la mort. Així, la imatge del Paradís terrenal, on l'home hauria menat una vida benaurada abans de desobeir el mandat de Déu i de ser castigat amb la mort, tal com ha estat elaborada en temps dels profetes a partir del relat del Gènesi, es refereix ja a arbres fruiters que mai no perden la

seva verdor i donen fruit fins i tot a l'hivern (a l'igual que el taronger o el llimoner). La referència a arbres que donen fruit durant tot l'any sense perdre mai les seves fulles apareix, així mateix, a la descripció realitzada per Homer del jardí dels Benaurats a l'*Odissea*, on s'introdueix també la idea d'un oreig suau, el vent anomenat zèfir, que refresca l'aire de la calor del sol, i que retrobem en el poema de Goethe. Així, sense ni massa fred ni massa calor, la terra floreix en una «primavera eterna» evocada igualment per Ovidi a les *Metamorfosis* en la seva pintura de l'Edat d'Or de la humanitat. Per fi, Virgili, en la seva *Eneida*, afegirà encara als tòpics anteriors, en la descripció dels Camps Elisis, el del perfum i presència del llorer, una altra planta de fulla perenne sovint relacionada amb la vida eterna (i amb la glòria dels poetes i esportistes), present igualment als versos goetheans.[1] Ja per fi, aquests versos incorporen encara una última al·lusió al cel blau que, en certa manera, resumiria i alhora confirmaria la interpretació que hem anat suggerint fins ara. Perquè, com és ben sabut, el color blau és el color per antonomàsia de les realitats espirituals en general i de les coses divines en particular, i així ha estat naturalment associat des de l'Edat Mitjana a la representació de les personalitats sagrades (a través dels vestits de Jesús i Maria), de la vida eterna i del paradís terrenal.

El poema de Goethe, doncs, sembla constituir així una invitació justificada a considerar la nostàlgia i l'anhel del poeta cap a Itàlia com a un fenomen que, ben lluny d'exhaurir-se en l'àmbit de la psicologia o la biografia individuals, enfonsa les seves arrels en un terreny més pregon, on conflueixen el motiu místic de la promesa de felicitat eterna en la proximitat amb Déu, la creença comuna a cristians i pagans en una remota època de benaurança de la humanitat que, de fet, aspira a fornir un fonament a la promesa anterior, i un seguit de tòpics decantats tot al llarg del procés d'elaboració literària d'aquests motius. A tot plegat hi podem afegir encara la tendència, alimentada ja des de l'Edat Mitjana i fins ben entrat el segle xvii, a interpretar el Paradís terrenal com un lloc realment existent en termes geogràfics, fet que hauria constituït un impuls decisiu en els viatges realitzats per aventurers com ara Marco Polo, i fins i tot en la descoberta i posterior exploració del continent americà. En aquest sentit, no resulta possible passar per alt el fet que els tòpics literaris mobilitzats per Goethe al seu poema coincideixen quasi exactament amb els utilitzats uns anys abans per l'historiador de l'art J. J. Winckelmann per tal de

1. Per a la història de la idea del Paradís terrenal, *vid.* Delumeau 1992, sobretot pel que fa al seu origen cf. vol. 1, 11-35.

referir-se a l'entorn físic en què s'hauria produït el miraculós esclat de l'art i la cultura hel·lènics. Ara bé, aquesta circumstància, lluny de desvirtuar la nostra interpretació, més aviat sembla corroborar-la. En efecte, d'acord amb aquesta hipòtesi, no seria tant que Goethe hagués tingut present la descripció de Grècia realitzada per Winckelmann com el fet que, recollint la imatge fornida per aquest darrer, ha rebut alhora amb ella tot el llegat de la tradició simbòlica reconstruïda més amunt, a l'interior i no pas a l'exterior de la qual caldria situar igualment l'autor de la *Història de l'art de l'Antiguitat* i la seva idealització del món clàssic.

2.

Si la nostra interpretació resulta versemblant, doncs, Goethe, a través de la influència de Winckelmann, participa de manera plena en l'elaboració d'un motiu que, tot remuntant-se a un origen gairebé ancestral, apareix posteriorment de manera continuada a la tradició occidental per impulsar, justificar o dotar de significació determinades empreses de caràcter individual i col·lectiu, com ara exploracions, conquestes, etc. En aquest sentit, el fenomen a què estem fent referència podria perfectament ser considerat com a un mite. Més concretament encara, com a un mite de fundació, que com a tal ens remet a un temps originari que és necessari actualitzar periòdicament a fi de renovar les energies de tota una comunitat. En efecte, tal com afirma l'eminent historiador de les religions Mircea Eliade, el mite, lluny de ser sinònim de faula, contalla o ficció, hauria de ser definit, més aviat, com «una manera d'estar en el món», com un «element de civilització» fonamental, en la mesura que proporciona models per a la conducta humana i confereix així significat i valor a l'existència.[2] Model exemplar i justificació de les accions dels homes, el mite seria essencialment repetible, orientat a la seva periòdica reactualització; en fi, una realitat viva que respon, segons Eliade, al mateix temps a profundes necessitats religioses, aspiracions morals, tendències socials i, molt sovint, també a exigències pràctiques. D'acord encara amb aquesta concepció, tot mite faria referència a uns fets esdevinguts *ab illo tempore*, en un temps originari on els déus han comparegut en el món dels homes a fi de fundar determinades activitats, objecte posteriorment de repetició ritual. En aquest sentit, els mites per antonomàsia no serien sinó mites de fundació, repetició al seu torn

2. Aquesta presentació de la naturalesa del mite, apareix desenvolupada a Eliade 1963: 12.

de la cosmogonia o creació originària del món. Mites on se'ns relata de manera exemplar la instauració d'un determinat aspecte de la realitat natural o social, talment que aquestes institucions es revesteixen així d'un sentit i d'una justificació als ulls dels homes.

El mite representaria, doncs, un temps fort o intensiu en comparació amb el temps de la vida quotidiana; un temps sagrat enfront de l'existència profana, en què un fenomen altament significatiu s'ha manifestat per primer cop en la seva plenitud. Per això, com afirma el propi Eliade, «reviure aquell temps, reintegrar-lo al més sovint possible, assistir novament a l'espectacle de les accions divines», és el designi que beslluma a través de totes les reiteracions rituals d'un mite. Es tracta de la voluntat, característica de l'home no modern, de viure al més a prop possible o en presència d'allò Sagrat; o, expressat en uns altres termes, de restaurar la seva condició anterior a la Caiguda. Tot plegat respondria a la idea de la perfecció o el «prestigi del començament» (amb el seu correlat en la noció cristiana de «paradís perdut»), i al terror que provoca el temps històric entre les cultures primitives. No obstant això, al pessimisme propi d'aquesta concepció s'hi contraposa, segons Eliade, l'afirmació optimista de la possibilitat permanent de renovar aquest temps original per tal de conjurar les conseqüències calamitoses de la «caiguda en el temps». Tan sols a través d'aquesta periòdica recreació del temps original, d'aquesta reiteració del «començament absolut», resultaria possible garantir la renovació integral de la natura i la societat.

En fi, també des d'aquest complex de pressupòsits i creences (la voluntat de viure a prop de les divinitats, la necessitat de retornar a l'úter primordial, etc.) es pot entendre molt millor que la dinàmica entre temps sagrat i profà tingui el seu correlat en la relació entre un espai profà i un espai sagrat. Efectivament, el «retorn a l'origen» necessari per a la renovació de la vida d'una comunitat es correspondria amb un no menys necessari retorn periòdic al «centre del món», és a dir, al lloc on es va produir originalment una manifestació de la divinitat, una hierofania. Tal com explica novament Mircea Eliade, aitals llocs queden automàticament convertits en espais privilegiats i resten per sempre més sagrats.

Més enllà de la seva diversitat, allò que segons Eliade caracteritza tot espai sagrat és la seva capacitat de fer possible la comunió, el contacte amb la divinitat. Per això, els espais sagrats constitueixen una font inexhaurible d'energia i virtualitats; i així, penetrar en un d'aquests espais representa per a l'home la possibilitat de participar plenament d'aquestes, tot renovant així cíclicament les seves forces. En fi, així com, d'acord amb un esquema embriològic, la

Creació del món s'hauria desenvolupat originàriament a partir d'un úter o centre del món, així també tota renovació i recreació de la vida han d'iniciar-se forçosament en aquest mateix espai sagrat, en tant que font de tota la realitat. L'accés a aquest espai esdevé així l'objecte d'una iniciació, un seguit de proves que tan sols un autèntic heroi es mostrarà capaç de superar. Crisis, marrades o les més diverses tribulacions posen a prova la capacitat i resolució d'aquell que aspira a obrir-se pas fins a la realitat absoluta, per tal de procedir a la renovació del món.

3.

Segons ens reporta ell mateix, Goethe va sortir de la ciutat de Karlsbad en direcció cap a Itàlia el dia 3 de setembre de l'any 1786 a les tres de la matinada, ocult sota una falsa identitat. La seva sortida de territori alemany, d'incògnit i emparat per les tenebres de la nit, sembla més una fugida que no pas l'inici d'un recorregut turístic.

En realitat, com anota Paolo Scarpi, la major part de viatges i relats de viatges semblen respondre a un esquema dialèctic de «fuga-i-retorn». En virtut d'aquesta dialèctica, tot viatge constitueix, de fet, una autorevelació i culmina naturalment amb l'inici d'una *vita nuova*, d'una autèntica renovació de l'existència. En aquest darrer sentit, el viatge, com a experiència o elaboració literària de l'experiència, participa en bona mesura de l'estructura dels relats iniciàtics i dels mites de fundació i renovació (Wolfzettel 2005: 13). Però encara, i en últim terme, tal com suggereix la similitud literal entre el relat de Goethe i el poema de sant Joan, la figura de la *fuga mundi*, de la «fugida del món» empresa per l'ànima a fi de retrobar-se a si mateixa, constitueix un motiu recurrent en la història de la mística. Com apunten els estudiosos del fenomen místic, totes les tradicions espirituals reconeixen, i il·lustren amb exemples, la necessitat d'allunyar-se de l'entorn habitual i de refugiar-se en un aïllament radical per tal de propiciar l'encontre amb la divinitat i així accedir a un nivell superior de la pròpia existència. L'espai simbòlic del «desert» permet materialitzar perfectament aquesta exigència de la vida interior, que ha estat universalment reconeguda per totes les tradicions.

En tot cas, per què se'n va Goethe de Karlsbad? De què fuig exactament? Què és el que troba a faltar a la cort de Weimar? I per què va a buscar-ho precisament a Itàlia?

En una carta de 1788 adreçada precisament al seu protector, el duc Karl-August de Saxònia, Goethe afirma haver marxat per tal de «guarir-me dels mals morals i físics que em turmentaven». No som potser davant de la situació de crisi profunda que, segons hem vist ja més amunt, i d'acord amb l'estructura dels mites de fundació i de la seva repetició ritual, precedeix tota renovació d'un cicle i representa alhora el *descensus ad uterum*, el retorn al caos primigeni de l'heroi?

Sigui com sigui, en el moment de marxar cap a Itàlia, la fertilitat literària de Goethe manifesta símptomes d'esgotament, i sembla urgent una renovació de les seves energies creatives. Aquesta necessària renovació implica, tal com ja hem pogut comprovar, una fuga, un allunyament respecte a l'entorn habitual del poeta, una autèntica hègira que repeteixi la creació originària i representi al seu torn la fundació d'un nou món. Goethe se'n va de Weimar amb aquest objectiu. A Itàlia espera trobar-hi un cel blau i clar i una terra florent. Nosaltres ja sabem fins a quin punt aquesta imatge del paisatge italià constitueix una transposició, per la via de Winckelmann probablement, de les representacions del paradís perdut elaborades per una llarga tradició. En aquesta representació d'una terra florida sota un cel sempre serè hi convergeixen motius aparentment tan diversos, però finalment ja indestriables entre si, com són ara el jardí de l'Edèn i la Jerusalem celestial, ornada tothora per un cel blau rutilant i objectiu últim del pelegrinatge de l'home a la terra. Efectivament, tal com s'ha remarcat sovint, el pelegrinatge medieval d'inspiració religiosa, al seu torn projecció de la idea de la vida terrenal com a llarga travessa del desert que s'encamina cap a la casa del Pare, constitueix el model arquetípic del viatge modern. En un principi, per als pelegrins medievals, Roma representava tan sols una etapa en el camí cap a Jerusalem i Terra Santa. Després, amb les croades i sobretot amb la instauració del jubileu i les indulgències per a la remissió dels pecats de l'any 1300 per Bonifaci VIII, Roma esdevindrà cada cop més el destí últim dels pelegrinatges cristians, i molt aviat començarà a ser apreciada també pels seus tresors artístics i arquitectònics, o les seves set *mirabilia*, amb el Colosseu, el Panteó, els Fòrums i les Termes de Dioclecià al capdavant.

A partir del Renaixement, Itàlia es convertirà en veritable centre de la cultura i l'art occidentals, després del parèntesi representat per l'Edat Mitjana. Així és com esdevé la darrera estació del *grand tour*, realitzat pels joves nobles britànics com a coronació del seu període de formació, i posteriorment, ja en el segle xviii, de la seva versió germànica o *Kavaliertour*.[3] De fet,

3. Sobre la història del *grand tour*, *vid.* Black 1992. Pel que fa a la seva decantació literària, cf. Brilli 2001.

el propi pare de Goethe havia visitat Itàlia l'any 1740, al final de la seva època d'estudis, i les estampes amb vistes italianes conservades a casa des d'aleshores devien quedar gravades en la imaginació del poeta. Itàlia, en qualsevol cas, és, al segle XVIII, el «centre del món». Tal com afirma el propi autor del *Viatge a Itàlia*, en aquest país convergeix tota la història del món. I no és només això, sinó també que hi són assequibles pertot les grans obres d'art de l'Antiguitat. Com ha explicat molt bé Marie-Madeleine Martinet, durant el segle XVIII es produeix una mutació, en virtut de la qual la Roma antiga substitueix la Roma barroca en les preferències dels viatgers que visiten la ciutat (Martinet 1996: 108). Aquest canvi suposa, però, segons Martinet, una transformació encara més subtil i pregona, a saber: el crucial desplaçament des d'una representació del món com a totalitat on els diversos temps hi apareixen integrats, vers una concepció més sensible als diferents estrats cronològics superposats en el teixit de l'urbs i que capta amb una agudesa inèdita la distància temporal i es delecta en la seva evocació. D'acord amb aquesta autora, tot plegat explicaria també per què els relats de viatges a Roma adopten una coloració cada cop més sentimental i, finalment, introspectiva; i és que la percepció de la successió temporal es dóna igualment respecte a la pròpia biografia, de tal manera que les excavacions arqueològiques es prolonguen naturalment en l'autoexamen i en la introspecció dels autors. Com afirma el propi Goethe en emprendre el seu camí vers Itàlia, «he emprès aquest meravellós viatge no pas per fer-me cap il·lusió enganyadora, ans per conèixer-me a través de les coses». Com afirma persuasivament Jean Lacoste, aquest serà per a Goethe el principal guany del seu periple italià: el coneixement de si mateix, que revelarà a l'autor alemany la seva vocació d'escriptor i naturalista, en detriment de les arts plàstiques.

4.

Així, doncs, Roma, tant per la llarga història que acumula, que a partir d'un determinat moment comença a ser percebuda en termes de successió lineal, com per la seva condició de dipositària del llegat de l'Antiguitat, assumeix per a l'imaginari de la modernitat incipient dels segles XVIII i XIX un paper equiparable al que tenia el centre del món per a la mentalitat premoderna, segons Eliade. De conformitat amb les noves tendències estètiques introduïdes per Winckelmann a la seva obra *Reflexions sobre la imitació de l'art grec en la pintura i escultura* (1750), i mentre Grècia continuï ocupada pels turcs otomans,

Roma té totes les característiques d'un espai sagrat. En efecte, és allà on, *ab illo tempore*, va tenir lloc el que podríem considerar una manifestació epifànica de la divinitat, una autèntica teofania: la florida de l'art i la cultura antics. En virtut d'aquesta teofania, una activitat humana, a saber, l'art, va tenir el seu origen, el seu punt d'arrencada resplendent i encara avui no superat. Després, tot han estat decadència i esforços vans per situar-se de nou a l'alçada d'aquell prodigiós començament. Ara, l'estat de prostració i esgotament de l'art és tal, que només hi ha una solució: recrear el moment original de fundació de la història.

Però nosaltres ja sabem que, d'acord amb el punt de vista d'Eliade, tot retorn a l'origen, tota recreació del temps originari és també, i alhora, un retorn a aquell «centre» a partir del qual, en virtut d'un esquema embriològic de la creació, s'ha anat desplegant la realitat. Un centre que sabem que conserva al llarg del temps les virtualitats de la seva condició d'espai sagrat, on s'ha produït la manifestació epifànica de la divinitat i que, per aquesta sola raó, és capaç de garantir la renovació de les forces malmeses i tota creació ulterior. Tal com ja hem anticipat més amunt, Roma és aquest lloc, i el «viatge a Itàlia» representa l'accés al «centre del món» a partir del qual és possible encara dur a terme una nova creació. Ara bé, tal com ja sabem també, l'accés al centre està sembrat de dificultats; i és així, com a proves o dificultats, com han de ser interpretades les vacil·lacions, marrades i incomoditats que experimenta Goethe en el seu camí, i que després constituiran un episodi recurrent en les altres elaboracions literàries del viatge italià. És així, com vèiem abans, en virtut d'aquestes dificultats, com és provat el valor de l'heroi, el qual obté com a recompensa una revelació de si mateix, un progrés o transmutació espiritual, al terme de la qual esdevé un autèntic «home nou». Aquest últim aspecte, matisat i enriquit ara per elements d'època, com els que hem assenyalat ja a propòsit de la percepció del temps, etc., resulta especialment present en el text de Goethe. Així, encara a Verona, pocs dies després d'haver marxat de Karlsbad, diu: «He emprès aquest meravellós viatge no pas per fer-me cap il·lusió enganyadora, ans bé per conèixer-me a través de les coses». I ja un cop a Roma, expressa amb tota contundència la perplexitat i el goig davant de la seva pròpia transformació: «Bé que segueixo essent encara el mateix de sempre, diria haver canviat fins al moll dels ossos» (entrada de 2 de desembre de 1786). O bé: «I és per això que tinc el dia de la meva arribada a Roma per un segon naixement, una veritable resurrecció» (entrada de 3 de desembre de 1786).

Podem parlar d'altres casos similars en la literatura occidental moderna? Constitueix la narració dels viatges de Goethe un model exemplar seguit posteriorment per altres autors?

Les limitacions evidents d'aquesta investigació no ens permeten ser exhaustius, però un ràpid cop d'ull a la tradició comparada ja depara conclusions prometedores. En efecte, una primera anàlisi estructural dels principals viatges italians publicats durant els dos últims segles ens revela interessants coincidències, com són ara un punt de partida que podríem denominar crític, on conflueixen certa esterilitat creativa i un punt d'inflexió existencial, la presència de moments de veritable revelació o epifania que destaquen clarament sobre el gruix del text i, sobretot, una resolució final de les tensions acumulades al llarg del viatge en forma de projecció cap a una nova fase, definitivament superior, de la pròpia trajectòria artística. Així, i per no allunyarnos de l'època de Goethe, les incursions italianes de l'escriptor francès Stendhal es decanten en una *Història de la pintura italiana* on s'hi ha reconegut el germen d'un transcendental canvi d'orientació pel que fa al gust i l'estètica moderns. Per restar ara dins de la mateixa tradició de Goethe, és a dir, de la literatura en llengua alemanya, caldria destacar el cas del *Diari florentí*, del poeta Rainer Maria Rilke. Realitzat en plena fase de formació de l'autor, que es debat encara entre l'herència del Jugendstil i la influència de Lou Andreas-Salomé, el periple de Rilke per Florència i el nord d'Itàlia, ple de moments apoteòsics davant les obres mestres del Renaixement, culmina amb un aprofundiment decisiu per part del poeta en la naturalesa de les relacions entre l'art i la vida, així com de les exigències pròpies de tota vocació artística. Ara bé, com és sabut, el testimoni literari de Goethe és recollit al segle xx sobretot per la figura de Thomas Mann. Ell és autor d'allò que podríem anomenar un dels més cèlebres criptoviatges italians, *La mort a Venècia*, que presenta totes les constants del gènere sota un embolcall novel·lístic: la crisi de l'inici del viatge, moments amb valor d'epifania, i una conclusió que, sens dubte, altera radicalment els pressupòsits inicials de la novel·la. A casa nostra, tant els *Records de Florència*, de Josep Pla, com el *Quadern venecià*, d'Àlex Susanna, o *Un bellíssim cadàver barroc*, de Josep Piera, ambientats respectivament a Florència, Venècia i Nàpols, coincideixen tanmateix a presentar un esquema com el dels casos anteriors, és a dir, crisi inicial, moments d'epifania i resolució final de la crisi a través de la projecció de l'autor a una nova i superior fase creativa.

5.

Al llarg de la nostra argumentació, hem intentat justificar fins a quin punt el viatge a Itàlia i la seva elaboració literària representen una adaptació a les

condicions de la modernitat d'un esquema mític, característic dels mites de fundació i de la seva repetició ritual. Aquest esquema, tal com hem tractat de demostrar també, s'articula al voltant d'idees com ara l'existència d'un temps original o d'un centre del món, i la necessitat d'una renovació periòdica dels cicles a través del retorn al centre del món i la restauració del temps originari; nocions que, segons les tesis de Mircea Eliade, resulten fonamentals per a una correcta comprensió de la mentalitat primitiva. Ara bé, com s'explicaria, aleshores, la presència de tots aquests elements a l'interior d'una societat plenament moderna ara l'europea a partir de finals del segle xviii i gairebé fins als nostres dies?

Val a dir que, també en aquest punt concret, les observacions realitzades per Eliade són, un cop més, d'una agudesa i una fertilitat extraordinàries. Tal i com admet l'autor romanès en un text escrit el 1953 i titulat significativament «Els mites del món modern», si alguna cosa caracteritza la cultura moderna, en tant que el resultat d'un prolongat i sistemàtic procés de secularització, és la seva concepció dessacralitzada de la realitat (Eliade 1957: 27). En la història cronològica o dels fets defensada per l'historicisme modern apareixeria, per tant, una concepció completament oposada a la del mite, on es narra la intervenció divina en la realitat humana com un esdeveniment renovable periòdicament a través de la seva recreació ritual. I tanmateix, segons sosté encara el propi Eliade, sembla molt improbable que cap cultura hagi pogut alliberar-se completament del mite. En quins aspectes de la cultura moderna continua, per tant, present el mite? Segons el nostre autor, el mite segueix present a les societats modernes en allò que elles mateixes anomenen educació, formació o «cultura». I no tan sols, continua afirmant Eliade, a través de les figures exemplars, procedents de la historiografia culta o dels espectacles populars, que són proposades com a model de conducta; ans també, i sobretot, en l'actitud amb respecte al Temps que revelen determinats fenòmens, com ara festivitats i commemoracions civils. Aquestes, en efecte, bé que de manera encoberta, posen de manifest la mateixa voluntat de fugida de la irreversibilitat de la història per tal de reintegrar-se al Gran Temps o al temps original que és pròpia dels mites.

Tot allò afirmat per Eliade, pot aplicar-se perfectament al cas del viatge a Itàlia, considerat com a «experiència», però també com a categoria o «gènere» literari. En efecte, és que potser no som davant d'una institució de caire pedagògic, en tant que, com a tal, articula la transmissió d'una tradició (la cultura grecollatina), fixa uns valors (el gust per l'Antiguitat) o estableix determinats comportaments rituals (el viatge de formació a les capitals artísti-

ques del passat)? I que no descansa, aquesta veritable institució cultural, tal com hem intentat demostrar tot al llarg del nostre text, sobre la voluntat de renovar el cicle de la «història de l'art» periòdicament a través d'un autèntic *regressus ad uterum*, d'un retorn al temps original?

A tot això, només ens restaria afegir, seguint encara un altre suggeriment d'Eliade, que si és cert, tal com afirma el cèlebre historiador, que la irreversibilitat última de la història constitueix malgrat tot la nota fonamental de la mentalitat moderna, no hauria de resultar estranya, aleshores, la tonalitat vagament malenconiosa, d'anhel al capdavall eternament insatisfet, el perfum *melangiós* que exhalen no només els versos que encapçalaven aquest escrit, sinó la pràctica totalitat dels viatges italians.

BIBLIOGRAFIA

Black, J., *The British abroad. The Grand Tour in the Eighteenth Century*. Chalford-Strout: Sutton 1992.

Brilli, A., *Quand voyager était un art. Le roman du Grand Tour*. Salerne: Gérard Monfort 2001.

Delumeau, J., *Une histoire du paradis*. 3 vols. París: Fayard 1992-2000.

Eliade, M., «Les mythes du monde moderne», en: *Mythes, rêves et mystères*. París: Gallimard 1957, 21-39.

Eliade, M., *Aspects du mythe*. París: Gallimard 1963.

Goethe, J. W., *Viatge a Itàlia*. Barcelona: Columna 2000.

Lacoste, J., *Le «Voyage en Italie» de Goethe*. París: PUF 1999.

Martinet, M.-M., *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*. París: PUF 1996.

Vautier, D., *Tous les chemins mènent à Rome. Voyages d'artistes du XVIe au XIXe siècle*. Brussel·les: Fonds Mercator 2007.

Wolfzettel, F., «Relato de viaje y estructura mítica», en: Romero Tobar / Almarcegui (coords.): *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*. Madrid: Akal 2005, 10-24.