



TEATRE NACIONAL  
DE CATALUNYA

**SALA PETITA**

DEL 5 DE FEBRER  
AL 22 DE MARÇ DE 2015

# NO FEU BROMES AMB L'AMOR

**ALFRED DE MUSSET**

Direcció:  
**NATALIA MENÉNDEZ**



## Informació pràctica

### Sala Petita

Del 5 de febrer al 22 de març de 2015

### Horaris:

Dijous i divendres: 20 hores

Dissabtes: 17 i a 21.30 h

Diumenges: 18 h

Funcions escolars: els dimecres a les 11 h

### Durada:

1 hora 40 minuts

### Preu:

Tarifa general: 23 €.

Tarifa 50%: 11.50 € (joves de fins a 25 anys, aturats i titulars del Carnet jove).

Tarifa especial: 19.50 € (Dia de l'espectador, abonats del TNC, +65 anys, grups +10 persones, joves 26-30 anys, discapacitats, famílies nombroses i monoparentals).

### Sessions adaptades per a persones amb discapacitat sensorial:

Dissabte 28 de febrer a les 21.30 h i diumenge 1 de març a les 18 h

### Edat recomanada:

A partir de 14 anys

### Activitats entorn de l'obra:

### Col·loqui amb Jaume Mascaró

Divendres 6 de febrer, després de la funció

Entrada gratuïta



## En l'amor sovint ets enganyat, sovint ferit, i sovint desgraciat; però estimes...

Al llarg dels segles, el teatre ha explorat la pulsíó amorosa en els adolescents per entendre millor els conflictes derivats del xoc entre aquells impulsos íntims que qüestionaven les dinàmiques socials i aquelles estructures familiars que les organitzaven. *No feu bromes amb l'amor* és un text fonamental en la història del teatre occidental, una peça clau per entendre l'evolució dramàtica que traça una línia invisible des del *Romeu i Julieta* de Shakespeare o les comèdies de Marivaux, fins al *Leonci i Lena* de Büchner —inspirada directament en aquesta obra d'Alfred de Musset— o *El despertar de la primavera* de Wedekind.

El Baró vol casar el seu fill Perdican amb la seva neboda Camille, que acaba de passar uns anys de formació en un convent. Els dos cosins, que havien tingut una relació molt íntima quan eren infants, es retrobaran amb una aparent fredor que respondrà més aviat a les prevencions davant d'aquest casament de conveniències que no pas als veritables sentiments que encara mantenen l'un per l'altre, i que tanmateix s'esforçaran a ignorar per orgull, a pesar dels danys col·laterals que això pugui ocasionar.

Una magnífica oportunitat per recordar el llegat del malaguanyat Jaume Melendres, autor d'una traducció que conserva tota la vigència gràcies a la saviesa d'aquell home de teatre.

No feu bromes amb l'amor



## **Equip artístic**

Traducció  
Direcció d'escena  
Assessor a la direcció  
Escenografia  
Vestuari  
Il·luminació  
So  
Moviment  
Ajudanta d'escenografia  
Ajudanta de vestuari

Jaume Melendres  
Natalia Menéndez  
Enric Majó  
Quim Roy  
María Araujo  
Juan Gómez Cornejo  
Luís Miguel Cobo  
Miquel Barcelona  
Laura Clos  
Marian García

## **Repartiment:**

Baró  
Perdican  
Mestre Blazius  
Mestre Bridaine  
Camille  
Senyora Pluche  
Rosette

Carles Martínez  
Ramon Pujol  
Ferran Rañé  
Albert Pérez  
Anna Moliner  
Carmen Balagué  
Clara de Ramon

## **Cor:**

Júlia Barceló, Xavier Capdet, Amanda Delgado, Oriol Escursell, Jordi Sanosa, Jordi Serra, Tomás Taboada.

## **Agraïments**

La Central del Circ, Jordi Cortés

## **Producció**

Teatre Nacional de Catalunya

## **Durada**

1 hora 40 minuts

## **Estem preparats per viure el que sentim?**

La joventut pot ser una època d'inconsciència pel que fa a les paraules, els actes i les seves conseqüències. Un període de crisi moral, social i personal, res no és pur ni senzill, una barreja de gèneres i d'estils. Per a molts, la joventut és apassionada i cruel, el període de lluita entre els discursos apresos i els desitjos personals, una oposició entre naturalesa i educació; una visió dels adults com a personatges grotescos, motivats per interessos classistes, econòmics i d'autosuficiència, incapaços d'entendre els joves.

La manipulació, l'abús i la traïció són temes clau aportats per l'educació eclesiàstica fèrria, desigual entre homes i dones. Coqueteria i orgull s'alternen amb energia i desesperació. La hipocresia i la mentida dicten les conveniències; l'ambició i la vanitat afavoreixen els privilegis i els estatus socials. La ironia funciona com a principi de veritat i sàtira dura. L'humor no és només un registre agradable i complaent, és també una manera de tractar la part més abjecta de l'ésser humà. Musset condemna la comèdia a través de la comèdia. Nosaltres la hi oferim amb goig i amb compromís. Els meus aplaudiments i la meva admiració per a tots els creadors de l'espectacle.

D'entre totes les passions, la més universal i terrible pels seus efectes és l'amor. És irresistible i cruel. Queda l'amor com l'art del joc, del gaudi, del dubte i del patiment. L'amor es converteix en una prova retrospectiva.

**Natalia Menéndez, directora de *No feu bromes amb l'amor***



**Natalia Menéndez**

Des de 2010 és la directora del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. Ha treballat com a actriu en nombroses produccions teatrals, televisives i cinematogràfiques, i és l'autora de diverses adaptacions i traduccions teatrals, així com de la peça radiofònica *Querido Mozart*, de relats de narrativa breu i de textos assagístics sobre l'art dramàtic.

Com a directora, ha posat en escena textos de Tono i Mihura, Fassbinder, Manuel Lagos, Atole Fugard, Emeterio Díez, Marin van Veldhuizen, Iñigo Ramírez de Haro, Alan Ayckbourn, Zorrilla, Yasmina Reza, John Patrick Shanley, Roland Topor, Guillén de Castro, Michel Tremblay, Chapi, Sanchis Sinisterra, Pirandello, Tom Stoppard i Marguerite Duras.



**Alfred de Musset**

Louis-Charles-Alfred de Musset va néixer a París l'any 1810. El seu pare i el seu avi matern s'havien dedicat a l'escriptura, i de ben jove va entrar en contacte amb els cercles literaris romàntics de la seva època i es va revelar com un autor precoç, que col·laboraria amb algunes de les revistes literàries més prestigioses del seu temps, publicant-hi articles, poemes i peces teatrals.

L'autor recollirà bona part de les seves obres als dos volums d'*Un théâtre dans un fauteuil*, que ja des del títol reivindicarà un tipus de teatre en què el plaer literari del text ocupi un espai destacat. Algunes de les seves obres més significatives recollides en aquests volums són *Fantasio*, *No feu bromes amb l'amor* (que va escriure amb només vint-i-tres anys) i *Lorenzaccio*. La relació amorosa que l'autor va mantenir amb la novel·lista George Sand seria determinant en l'escriptura de les peces mencionades, així com del seu llibre *La confession d'un enfant du siècle*, unes memòries amb regust de ficció novel·lesca.

Musset va morir a París l'any 1857 amb quaranta-sis anys. A pesar que va ser nomenat Cavaller de la Legió d'Honor l'any 1845 i que va entrar a formar part de l'Académie Française l'any 1852, la producció més destacable d'aquest autor va ser escrita tota amb menys de trenta anys.

*No feu bromes amb l'amor*. Aquesta obra rosa és, de fet, una obra negra. Ja és hora d'arrencar a Musset el tul que l'embolica. De revelar, sota la fantasmagoria, les intimitats més fosques. L'època de la seva composició, que és la primavera de 1834, és un temps de crisi. Crisi de civilització i crisi personal. De manera inesperada, en tres dies del mes de juliol, la revolució de 1830 va posar fi a la Restauració. Però d'aquelles ruïnes no va sortir res de nou. La revolució va ser seguida confiscada per Lluís Felip, el rei burgès, el monarca amb cap de pera. La censura es va relaxar durant un temps abans de retrobar la seva severitat d'altres èpoques. Són els anys bojós del Romanticisme, de les festes contínues, de les orgies sense fi, una formidable eclosió de talents a les lletres i les arts, i enmig de tot plegat, les revoltes obreres, el còlera de 1832, que delma la capital i causa la mort de Victor-Donatien de Musset-Pathay, el pare estimat, un pare amb idees obertes, hereu de les Llums, editor de les *Obres completes* de Jean-Jacques Rousseau.

La crisi personal, en Musset, s'ha produït amb la mort del seu pare, però es reobre l'any següent després de conèixer George Sand, aquesta dona emancipada que es vesteix d'home i acapara les cròniques de l'època. Mare de dos fills, George és una escriptora d'èxit, sobretot amb les seves novel·les *Indiana* i *Lelia*. Alfred va estimar George, sis anys més gran que ell, com una amant i com una mare. La seva relació, que va començar el dia de l'aniversari de la revolta de les Tres Glorioses, va conèixer la seva fase més favorable i fecunda durant la tardor de 1833. Al costat de George, Alfred va escriure en una breu temporada algunes de les seves obres mestres, sobretot *Fantasio* i *Lorenzaccio*, per a les quals George li va donar el tema i la intriga, tretes de les *Cròniques* de Varchi. Però al desembre hi ha el viatge cap a Itàlia, que aviat deriva en catàstrofe. Al gener, a Venècia, es dissol la parella, entre les diarrees de George i la bogeria furiosa d'Alfred. George cau malalta la primera, seguida d'Alfred, la vida del qual és en perill. Té crisis de demència, amenaça amb estrangular la seva companya. S'ofega, escup sang, ronca durant nits senceres. A mitjan febrer, mentre Alfred és al llit malalt, George es converteix en l'amant del metge, un jove atractiu d'una salut sòlida anomenat Pietro Pagello.

Quan descobreix o entreveu la seva desventura, Alfred té atacs d'un terrible mal humor. La situació es torna insuportable. El 29 de març de 1834, Alfred marxa sol de Venècia, torna a París. És el temps de la sublimació. Ho ha perdonat tot a George. Ambdós s'intercanvien cartes inflamades, inventen entre ells un parentiu místic, una santa família d'una mena molt particular, en què ell fa el paper del fill, Pietro el del pare i George naturalment el de la mare.

**Frank Lestringant, prefaci a l'edició francesa de *No feu bromes amb l'amor*, Le Livre de Poche.**



El context afectiu personal de Musset no és l'únic que va pesar en l'escriptura de l'obra. La nova situació política i social també va tenir-hi molt de pes; Musset, malgrat el dandisme que exhibia, estava compromès amb les lluites i les percepcions del seu temps —tant si es vol com si no es vol, i de la mateixa manera que ho estava d'altra banda tot el conjunt de la joventut romàntica.

La societat de la dècada de 1830 coneix en efecte una crisi latent. Musset escriu *No feu bromes amb l'amor* l'any 1834, en un moment en què el règim sorgit amb la revolta de les Tres Glorioses —que ha col·locat al tron dels francesos el rei Lluís Felip (1830-1848)— ha marcat territori, ha definit els seus interessos i ha mostrat el seu rostre autèntic. Els nobles que havien retornat perquè les seves prerrogatives havien estat restaurades quinze anys abans amb els dos reis anteriors —Lluís XVIII (1814-1824) i Carles X (1824-1830)—, els quals havien governat després de la caiguda de Napoleó I, es van veure arraconats per una burgesia de negocis, una associació de notables ansiosos d'assumir un poder polític basat en el seu poder econòmic.

Ara bé, aquesta nova societat va preferir l'amnèsia. Va oblidar conscientment els grans moviments democràtics del segle XVIII europeu. [...] A part de si mateixa, aquella societat es va voler oblidar de tot en el repartiment dels papers, i sobretot de la joventut, llançada a un pou sense fons i sense il·lusió. I tanmateix havien lluitat a mort el juliol de 1830 pels drets fonamentals de l'individu, per la llibertat de premsa i contra la censura. Havien lluitat a Lió, on els obrers de la seda havien intentat una revolta, que aviat va ser ofegada amb sang. Havien lluitat en el París republicà, l'any 1832, en ocasió dels funerals del general Lamarque, un moment que *Els miserables* de Victor Hugo van deixar immortalitzat amb les seves barricades... i les seves repressions. Es va assassinar l'esperança: el revolucionari Gavroche i els seus aliats van pagar les despeses de les revolucions, sense rebre'n els beneficis.

Musset no és insensible a aquest context, tot i que no comparteix la tendència a la polèmica dels romàntics purs i durs, que «desembeinen» la seva ploma per defensar causes, tant si són justes com si no. No impedeix que la seva lucidesa política es manifesti en la tria dels seus personatges i en el paper que els atorga, així com en els seus diàlegs, de vegades bromistes o grotescos, i sobretot seriosos. Perquè, si sovint s'han posat de manifest les crítiques a les institucions religioses de *No feu bromes amb l'amor*, s'ha subratllat menys la seva denúncia —rere els guspirejos eròtics dels nobles i el refinament de les seves penes del cor a l'estil de Marivaux— d'una societat que, com en el passat, continua reduint els pagesos al paper d'accessoris dels seus petits plaers, continua creient que només l'amor dels nobles és digne de consideració i que els sentiments elevats de la gent educada tenen més valor que els de les ànimes senzilles.

**Yves Bomati, pròleg a l'edició francesa de *No feu bromes amb l'amor* d'Alfred de Musset, Larousse, 2006.**



Ens trobem davant d'una de les obres més senzilles, aparentment, i en realitat d'una notable complexitat, de totes les que escriví Musset. Sobretot per aquest ús de tres registres genèrics simultanis. Un de tragèdia, vague i circumstancial; un de comèdia, que marca i caracteritza el desenvolupament de l'obra; i un de farsa, que apareix ara i adés en un discurs, en bona part autònom. Si considerem aquest darrer element, veiem que els elements de farsa s'acumulen en la caracterització i els fets desenvolupats pels personatges de l'esmentat quartet. Aquí, Musset avança un pas considerable en la caricaturització de personatges que ja trobem, però molt més tímidament, en certes figures de *Fantasio*. Si allà, el príncep de Màntua o el seu ajudant de camp Marinoni tenen alguns elements grotescos, que també podem rastrejar en el rei de Baviera i fins en el seu secretari Rutten, aquí els quatre personatges que envolten l'acció central estan clarament dibuixats amb la distorsió de la caricatura: la rígida i intolerant Senyora Pluche, els borratxins intrigants Mestre Blazius (el preceptor de Perdican) i Mestre Bridaine (el capellà del Baró), i el mateix desconcertat i errabund Baró.

El joc del tercet central, o més precisament de la parella protagonista i el seu instrument-víctima, és més subtil i conté els elements temàtics i ideològics essencials de l'obra. Ells són els actors de les *badineries* amoroses, de tràgiques i imprevistes conseqüències, que centren l'acció. Tot i el que hem dit abans, no podem afirmar en absolut que responguin exactament a la peripècia amorosa Musset-Sand. Una equiparació d'aquests a Perdican-Camille seria abusiva i absurda, cosa que no significa que en allò que es fa i es diu a l'obra no hi hagi un reflex desordenat, redistribuït i potenciat d'aquesta experiència concreta. El joc de provocacions i gelosies, d'infidelitats i lliuraments generosos, a més de la seva universalitat (i, d'aquí, la seva validesa) respon a una concepció i a una pràctica amoroses molt concretes. [...] Perdican i Camille (aquesta, només a partir d'un cert moment) volen i dolent. El primer, oscil·la en la seva vehemència per ella, no tan sols per estratègia, sinó també per la seducció frívola d'un cert *donjoanisme*. Ella, a partir d'una rígida i reiterada aversió a la proposta matrimonial, que menysté per una estereotipada vocació religiosa, acaba entrant en el joc de la seducció, tant per donar una «lliçó» al seu cosí com per gust de la mateixa situació i perquè se sent provocada per la rivalitat de Rosette. A partir d'aquí, ambdues estratègies es trenen i es multiplica l'efecte dels malentesos i els equívocs. Però qui va quedant empresonada en aquesta espessa xarxa és Rosette i no els dos inductors del joc. Per moments, ens sembla comprendre quin és el designi secret de Perdican: lluitar per una relació convencional i sancionada públicament amb Camille, que no li impedeixi, però, de continuar amb la seva vida amorosa lliure i incontrolada. En el fons, doncs, Perdican és incapaç de plantejar-se un nou tipus de relació, oberta i amb totes les contrapartides, amb Camille, i repeteix els esquemes més característics i «eterns» de la moral burgesa. Camille, per la seva banda, acaba sucumbint a una actuació que té tots els trets arquetípics d'una certa concepció, també característica burgesa, d'allò que hom anomena «l'etern femení».

La tràgica conclusió d'aquest joc no provoca la reflexió respecte d'aquests comportaments, sinó que, simptomàticament, clou la peripècia. Més enllà del moralisme que pugui comportar el funest desenllaç, allò que és més significatiu és aquest mateix tall. Després del teló final, podem imaginar-nos fàcilment Perdican i

Camille convertits en una exemplar parella, exemplar i avorrida, còmodament instal·lada en la respectabilitat de les aparences socials, mentre ell, després d'un cert temps, cal suposar que més aviat breu, continuarà la seva trajectòria galant, i ella, o bé es refugiarà en una resignació cristiana que reverdeixi la seva abandonada vocació o, en el millor dels casos, farà oposicions a Madame Bovary.

Segurament tot això respon a l'experiència personal d'Alfred de Musset amb George Sand i, d'alguna manera, tradueix les vicissituds d'una relació desigual, que comença per la diferència d'edat i continua amb la diversitat caracterològica entre una dona madura de gran personalitat, anticonvencional i summament activa, i un jove que, tot i la seva famosa precocitat, era d'un infantilisme aviciat i potenciat tant pels altres com sobretot per ell mateix. L'encontre amb Sand havia estat, i Musset només se'n va adonar a mitges, com ho demostra a *La confessió d'un fill del segle*, una ocasió única perquè el burgès revolucionari de 1830, que tenia una actitud ideològica avançada en política, que les contrarietats i la necessitat anirien esmussant fins a sotmetre's al règim autocràtic de Napoleó III, es revolucionés també en concepcions més personals de la vida quotidiana i en la recerca d'una nova moral. [...]

Finalment, un suggeriment marginal, més intuït que no demostrable. Havia llegit o, més encara, tenia ambdues obres al cap Georg Büchner en escriure *Leonci i Lena*? Büchner, només tres anys més jove que Musset, escriu la seva peça l'any 1836, dos anys després de l'edició a la *Revue des Deux Mondes* de les dues mussetianes. Les coincidències són sorprenents i nombroses. Començant per la mateixa estructura de conte, continuant pel caràcter desenganyat del protagonista masculí, la caracterització grotesca dels personatges secundaris [...] i un considerable etcètera. Evidentment, moltes coincidències poden correspondre a tòpics de l'època i d'altres a una cristallització simultània i independent d'un *logos spermatikon* romàntic, però entre les tres obres, i sobretot entre *Fantasio* i *Leonci i Lena*, hi ha un parentiu que sembla anar més enllà del fet de ser dues peces mestres profundament representatives d'un moment històric que tots dos autors vivien i intentaven explicar-se amb la mateixa intensitat.

**Guillem-Jordi Graells, «Musset, el teatre d'un fill del segle», pròleg a l'edició catalana de *Fantasio* i *No feu bromes amb l'amor*, Institut del Teatre.**

Poques vegades s'ha demostrat de manera més determinant la incapacitat dels governs per aturar el curs de la Història com en la generació posterior a 1815. Evitar una segona Revolució Francesa, o la catàstrofe encara més terrible d'una revolució europea general que seguís el model de la francesa, era l'objectiu primordial de totes les potències que havien trigat més de vint anys a derrotar la primera; fins i tot els anglesos, que no simpatitzaven amb els absolutismes reaccionaris que s'havien reinstaurat arreu d'Europa i sabien que les reformes ni poden ni han d'evitar-se, però que temien una nova expansió franco-jacobina més que qualsevol altra contingència internacional. A pesar d'això, mai en la història europea i raríssimament en cap altra, el morbo revolucionari ha estat tan endèmic, tan general, tan predisposat a estendre's tant per contagi espontani com per propaganda deliberada.

Entre 1815 i 1848 hi va haver al món occidental tres onades revolucionàries principals (Àsia i Àfrica van romandre immunes: les primeres grans revolucions, el motí indi i la rebel·lió de Taiping, no es van produir fins després de 1850). La primera va tenir lloc entre 1820 i 1824. A Europa es va limitar principalment al Mediterrani, amb Espanya (1820), Nàpols (1820) i Grècia (1821) com a epicentres. Excepte el grec, tots aquests alçaments foren sufocats. La revolució espanyola va reviscolar el moviment d'alliberament de les seves províncies sud-americanes, que havia estat esclafat després d'un esforç inicial (ocasionat per la conquesta de la metròpoli per part de Napoleó l'any 1808). [...] L'any 1822 tota l'Amèrica del Sud espanyola era lliure. [...]

La segona onada revolucionària es va produir entre 1829 i 1834, i va afectar tota l'Europa a l'oest de Rússia i el continent nord-americà. Encara que la gran era reformista del president Andrew Jackson (1829-1837) no estava directament relacionada amb els trastorns europeus, s'ha d'incloure com a part d'aquella onada. A Europa, la caiguda dels Borbons a França va estimular diferents alçaments. Bèlgica (1830) es va independitzar d'Holanda; Polònia (1830-1831) només va poder ser reprimida després de considerables operacions militars; diverses parts d'Itàlia i Alemanya van sofrir convulsions; el liberalisme va triomfar a Suïssa —país que aleshores era molt menys pacífic que als nostres dies—; i a Espanya i Portugal es va obrir un període de guerres civils entre liberals i clericals. [...]

De tot això es dedueix que l'onada revolucionària de 1830 va ser molt més greu que la de 1820. En efecte, va marcar la derrota definitiva del poder aristocràtic per part del poder burgès a l'Europa occidental. La classe dirigent dels següents cinquanta anys seria la «gran burgesia» de banquers, industrials i alts funcionaris civils, acceptada per una aristocràcia que s'eliminava a si mateixa o accedia a una política principalment burgesa, no pertorbada encara pel sufragi universal, malgrat que assetjada des de fora per les agitacions dels homes de negocis modestos i insatisfets, la petita burgesia i els primers moviments laborals. El seu sistema polític, a Anglaterra, França i Bèlgica, era fonamentalment el mateix: institucions liberals salvaguardades de la democràcia pel grau de cultura i riquesa dels votants —al principi només 168.000 a França— sota un monarca constitucional, és a dir,

alguna cosa similar a les institucions de la primera i moderada fase de la Revolució Francesa, la Constitució de 1791. [...] Els volts de 1830 van significar en política una innovació encara més radical: l'aparició de la classe treballadora com a força política independent a Anglaterra i França, i dels moviments nacionalistes a molts països europeus.

Darrere aquests grans canvis en política, n'hi va haver d'altres en el desenvolupament econòmic i social. Sigui quin sigui l'aspecte de la vida social que observem, 1830 és un punt decisiu: de totes les dates entre 1789 i 1848, és sense cap mena de dubte la més memorable. Tant en la història de la industrialització i urbanització del continent i dels Estats Units, com en la de les migracions humanes, socials i geogràfiques o en la de les arts i la ideologia, apareix amb la mateixa prominència. I a Anglaterra i a Europa occidental, en general, l'any 1830 arrenca el principi d'aquelles dècades de crisis en el desenvolupament de la nova societat que van concloure amb la derrota de les revolucions de 1848 i el gegantí avenç econòmic després de 1851.

**Eric Hobsbawn, *L'era de les revolucions***

Al començament hi havia doncs la natura, *locus amoenus* o jardí primordial que s'assembla al paradís terrenal, amb la seva petita comunitat reduïda a una família essencial (i vagament incestuosa), el pare, el fill, la neboda (que també és la germana), la germana de llet, i el cor de pagesos, encarnació de la naturalesa, que és com el substitut de la mare absent («Que Déu et beneeixi, fill de les nostres entranyes!» li diu a Perdican); es tracta de l'univers patriarcal dels idil·lis o de les pastorals, encara que el Baró d'aquest idil·li s'assembli més al del *Càndid* de Voltaire que no pas al de *La nova Eloïsa* de Rousseau. A l'inici hi havia «els blauets florits». Però en aquests blauets florits no hi salten espurnes, i l'idil·li programat (pel decorat idil·lic i pel baró maníac) acaba en tragèdia. Una tragèdia que també estava programada, no per l'autoritarisme d'un Baró que estafà la Providència fins als més mínims detalls, sinó pel joc de les metàfores d'aquest teatre poètic. Tornem en efecte al decorat idil·lic que componen les poques acotacions i sobretot la paraula dels personatges. «Aquest poeta urbà», nota justament Simon Jeune a propòsit de Musset, «no ha estat mai tan bucòlic com a *No feu bromes amb l'amor*. Per tot arreu hi ha flors: blauets, heliotropis o margarides, verds corriols i matolls florits». Per tot arreu hi ha flors, certament, però no només les que constitueixen el decorat de l'obra; també i sobretot les que són els personatges metafòrics d'aquest proverbi que descabdella la metàfora floral, com a *Lorenzaccio* a la mateixa època, perquè la naturalesa és, com el nom de Florència en aquell drama històric, la matriu simbòlica de *No feu bromes amb l'amor*.

Aquests personatges en flor són en primer lloc Camille i Perdican, els quals, fins i tot abans d'aparèixer durant la segona escena, entren, ja a la primera escena, en l'univers metafòric de la paraula per boca dels seus mentors, la Senyora Pluche i el Mestre Blazius.

Així, Perdican «avui torna al castell, amb la boca tan plena de paraules belles i florides que cada dos per tres no saps què contestar-li».

I Camille, «gràcies a Déu, ha completat la seva educació; i els que tinguin el privilegi de veure-la sentiran el perfum d'una gloriosa flor de saviesa i devoció».

Aquestes metàfores, laudatòries en la boca emfàtica del preceptor i de la institutriu, són naturalment negatives sota la ploma irònica de Musset: els dos joves que retornen, un cop acabada la seva educació, al país florit de la infància, a la naturalesa original, són sens dubte dues flors, però dues flors pròpiament desnaturalades. Si Camille és una flor de devoció, Perdican ha passat al costat de les úniques flors que es troben als llibres (quan no es tracta de llibres de botànica), les flors de la retòrica. El convent i la universitat, aquests llocs d'educació, són de fet, com ho subratlla el dispositiu escènic de la primera escena, les dues cares bessones d'una mateixa desnaturalització que crea éssers facticis que repeteixen discursos apresos. El símbol d'aquest coneixement que desnaturalitza és naturalment el llibre, i l'oposició naturalesa – educació (amb el benentès que l'educació, lluny de ser la de l'*Emili* de Rousseau, aquí és la que es redueix, segons el parer de l'anticlerical Musset, a un catequisme per a la jove monja, a una nova escolàstica per al nou doctor) va acompanyada aleshores d'una altra oposició, la de la naturalesa i el llibre, en què el sùmmum de la desnaturalització és evidentment el

llibre en llatí. Així, el Mestre Blazius pot dir sobre Perdican, el qual no és doctor en botànica per casualitat: «La seva gentil persona és un llibre d'or; així que veu un bri d'herba, te'n diu de seguida el nom llatí». [...]

Però el personatge floral de l'obra per excel·lència és evidentment, encara que només sigui pel nom, Rosette, germana de llet de Camille i el seu perfecte contratipus. Si Camille i Perdican són, cadascun a la seva manera, flors desnaturalitzades, si la Senyora Pluche (que representa l'esdevenir programat de Camille) és una flor assecada, Rosette és la flor natural, la flor dels camps, la que encarna la perennitat de la naturalesa, sobre la qual no cal «preocupar-se gens de saber si parla llatí o no», a la qual el doctor en botànica pot dir: «Tu no saps llegir, però sí que saps què diuen aquests boscos, aquests prats, els plàcids rierols, els lluminosos camps coberts de blat, tota aquesta natura esplèndida de joventut», i a qui aquell demana [...] que sigui l'instrument de la seva renaturalització: «aixeca't, seràs la meva dona, i junts ens empeltarem a la saba del món omnipotent».

Entre Camille, Rosette i Perdican, entre les flors metafòriques o factícies, desnaturalitzades als hivernacles tancats de la universitat o del convent, i la senzilla flor dels camps, hi ha doncs la qüestió tan *rousseauniana* (i *sandiana*) de la relació amb la naturalesa, que no es planteja d'una manera abstracta o filosòfica, sinó d'una manera alhora poètica i dramàtica, a través del que podria ser només un simple coqueteig, i que s'acaba revelant com un drama amb final tràgic. A l'última escena, la darrera metàfora floral conjuga així els somnis de renaturalització amb la irrealitat del passat: «el verd camí que ens acostava l'un a l'altre feia un pendent tan suau, tot era *tan ple de flors al seu voltant*, es perdia en un horitzó tan tranquil! Però la vanitat, les tafaneries i la còlera han hagut de llençar les seves roques sense forma sobre aquest camí celestial que ens hauria acostat a tu en un petó!»

**Bertrand Marchal, pròleg a l'edició francesa de *No feu bromes amb l'amor*, Edicions Gallimard, 2010.**



## L'entorn

### Col·loqui amb Jaume Mascaró

Divendres 6 de febrer, després de la funció

Entrada gratuïta

El col·loqui sobre *No feu bromes amb l'amor* comptarà amb la presència de **Jaume Mascaró**, antropòleg i professor jubilat de filosofia de la Universitat de Barcelona, juntament amb **Natalia Menéndez**, directora de l'espectacle.

**Jaume Mascaró** (Ciutadella, 1942) és antropòleg. Va ser un dels fundadors de l'Institut Menorquí d'Estudis (IME) i va rebre la Taula d'Or del premi Maria Lluïsa Serra, l'any 2007. Va desenvolupar una llarga trajectòria docent a l'Institut del Teatre de Barcelona i va ser un dels professors consellers amb què es va fundar el Doctorat en Arts Escèniques de la Universitat Autònoma de Barcelona.



No feu bromes amb l'amor



PATROCINADOR



PROTECTORS



Cualtis



BENEFACTORS



COL-LABORADORS



MITJANS COL-LABORADORS

