

Oriol Ponsatí-Murlà

L'AVARÍCIA

COLLECCIÓ ASSAIG
SÈRIE PECATS CAPITALS

Oriol QUINTANA, *La mandra.*

Marina PORRAS, *L'enveja.*

Oriol PONSATÍ-MURLÀ, *L'avarícia.*

Adrià PUJOL CRUELLS, *La gola.*

Anna PUNSODA, *La luxúria.*

Jordi GRAUPERA, *La supèrbia.*

Raül GARRIGASAIT, *La ira.*

FRAGMENTA EDITORIAL

Publicat per FRAGMENTA EDITORIAL
Plaça del Nord, 4
08024 Barcelona
www.fragmenta.cat
fragmenta@fragmenta.cat

Col·lecció ASSAIG, 57
Sèrie PECATS CAPITALS

Primera edició NOVEMBRE DEL 2019

Direcció editorial IGNASI MORETA
Producció gràfica AINA BRUGUÉ
Disseny de la coberta ELISENDA SEVILLA I ALTÉS

Imatge de la coberta Caplletra procedent de
Giulio Roscio, *Icones operum
misericordiae*, Bartholomæi Grassii,
Roma, 1586

Impressió i relligat ROMANYÀ VALLS, S.A.

© 2019 ORIOL PONSATÍ-MURLÀ
pel text

© 2019 FRAGMENTA EDITORIAL, S.L. U.
per aquesta edició

Dipòsit legal B. 26.174-2019
ISBN 978-84-17796-17-4



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Amb el suport del Departament de Cultura

RESERVATS TOTS ELS DRETS

ÍNDEX

I	Introducció	7
II	Entre el vici i la virtut	19
III	Excés, defecte i terme mitjà	31
IV	De vici individual a pecat col·lectiu	41
V	Avarícia i solidaritat	59
	Obres citades	67

I

INTRODUCCIÓ

EN UN MOMENT DE LA cèlebre pel·lícula *Hannibal* (segona part d'*El silenci dels anyells*), de Ridley Scott, el doctor Lecter (Anthony Hopkins) està pronunciant una conferència a la ciutat de Florència sobre les vinculacions entre iconografia i literatura al voltant dels temes del suïcidi i l'avarícia. Thomas Harris, l'autor de la novella a partir de la qual Scott desplegarà la seva pel·lícula, recorre al cant XIII de l'«Infern» de la *Divina comèdia* del Dant per poder justificar aquesta vinculació. En aquest cant, Virgili i el Dant, arribats al setè cercle de l'infern, s'endinsen en un bosc tenebrós i sinistre. Tots els arbres que hi creixen corresponen als cossos transfigurats dels suïcides que s'han llevat la vida. El càstig que els correspon per haver separat el cos de l'ànima abans que aquest moment arribés de manera

natural és que l'ànima sigui plantada a l'infern i quedi per sempre empresonada dins del seu nou cos arbori. Els únics ocells que aletegen en aquest bosc són les harpies, que piquen i fereixen les soques dels arbres, propiciant-los dolor i permetent, alhora, que aquest dolor pugui exterioritzar-se, atès que els arbres condemnats parlen, només, per les ferides que els infligeixen les aus sinistres. Els dos poetes s'aturen davant del cos-arbre de Pier della Vigna, el canceller de Frederic II que, el 1248, va perdre el favor de l'emperador i va ser acusat de traïció, eixorbat i empresonat. Pocs mesos després es va suïcidar a la presó. Fins on sabem, les acusacions que van recaure sobre Pier della Vigna foren motivades més per l'enveja que la seva habilitat diplomàtica i la confiança que li tenia Frederic despertaven al seu voltant, que no pas per cap traïció real i, encara menys, per res que tingués a veure amb l'avarícia. Però a Thomas Harris (i Ridley Scott) els convé associar el suïcidi de Pier della Vigna amb l'avarícia i alinear-lo, d'aquesta manera, amb la tradició iconogràfica que representa l'avar traïdor Judes penjat d'un arbre i amb les vísceres fora, tot sovint en forma d'ànima immunda que el dimoni engoleix en el

moment de sortir, encara que això s'aparti substancialment de la lliçó que ens proporciona Lluç als Fets dels Apòstols, segons el qual Judes «es va comprar un camp amb la paga del seu crim, es va tirar de dalt a baix, se li va obrir el cos pel mig i s'escamparen les seves entranyes» (Ac 1,18). No és Lluç qui fa acabar Judes penjat d'un arbre, sinó Mateu: «Ell va llençar les monedes al santuari i sortí. Se'n va anar i es va penjar» (Mt 27,5). Però Mateu, en canvi, no ho diu pas, que en el moment de penjar-se li sortissin les entranyes. Tant és. La història de l'art és plena de casos en què els artistes s'han apartat, en els seus relleus, talles, retaules, miniatures, etc., substancialment de la literalitat del text sagrat. I, en aquest cas, trobem dotzenes de representacions de Judes penjat i amb el ventre obert (com ara l'anònim en talla de fusta de l'últim terç del segle XVI que conservem al Museu Nacional d'Art de Catalunya) i, sovint, per fer quadrar el cercle, Judes s'obre ell mateix el ventre amb un ganivet mentre s'està penjant, per manifestament absurd que sigui aquest gest. Si la tradició iconogràfica creua dos passatges evangèlics diferents per donar lloc a un relat nou, amb un Judes penjat i

estripat, Thomas Harris i Ridley Scott bé tenen dret a convertir Pier della Vigna en un avariós que cobeja allò que no li correspon de tal manera que això l'acabi conduint, com Judes, a penjar-se. D'aquesta manera queda establerta la tesi que li interessa defensar al doctor Hannibal Lecter (aquesta simbiosi rocambolesca de Josef Mengele i Harold Bloom): que l'avarícia porta en si mateixa el germen de l'autodestrucció, que el suïcidi no és només una conseqüència consecutiva en el temps de l'avarícia, sinó tan sols el seu corollari, la manifestació visible d'un procés d'autoliquidació interior que s'inicia en el moment que es comença a actuar amb avarícia: «Avarice, hanging, self-destruction, with avarice counting as self-destruction as much as hanging» ('L'avarícia, la forca, l'autodestrucció, sent l'avarícia tan autodestructiva com la forca') (Harris 1999, 234). S'ha de reconèixer que, malgrat les adulteracions textuais i iconogràfiques, el Dant mateix sembla acabar confirmant la tesi amb el vers impressionant que clou aquest cant XIII: «Io fei giubetto a me delle mie case» ('Jo he fet patíbul de ma pròpia casa'). Els suïcides de la *Divina comèdia*, efectivament, no poden aspirar a recu-

perar el cos del qual es van separar si no és per tornar-lo a penjar en l'arbre que constitueix el seu cos actual. L'arbre que van convertir en patíbul ara els és casa; però allò que havia estat casa seva per a Pier della Vigna (el seu cos) va començar a ser-li alhora patíbul en el moment en què va començar a actuar (presumptament) amb avarícia. La quantitat de sentits condensats en aquest vers tot sol és enorme i no convé que ens hi entretinguem. Hem volgut començar amb aquesta referència al fragment de la pel·lícula de Ridley Scott, però, per dos motius que ens semblen d'una certa rellevància.

En primer lloc perquè, en poques línies, hem pogut constatar el que tots sabem però que a tots ens costa reconèixer: que la transmissió dels elements que constitueixen els nodes d'una cultura s'articula amb, com a mínim, la mateixa dosi de fantasia que de rigor. No és només el psicòpata Hannibal Lecter (és a dir, en darrer terme, Thomas Harris i Ridley Scott) qui es permet tergiversar i utilitzar segons la seva conveniència tant la figura històrica de Pier della Vigna com els versos del Dant. Molt abans que ell, desenes d'artistes han utilitzat durant segles dos passatges

evangèlics perfectament incompatibles entre si com si fossin un de sol, donant lloc a un tercer relat iconogràfic on, no només Judes penja d'un arbre amb les entranyes a l'aire, sinó que aquestes entranyes es converteixen (per exigències hermenèutiques derivades directament de la necessitat de fer comprensible una imatge incomprensible) en l'ànima de Judes, que bé havia de sortir pel ventre i no pas per la boca, com és habitual, atès (per exemple, posats a inventar) que els seus llavis havien besat el Senyor uns moments abans i una ànima immunda i traïdora no podia ni tan sols fregar uns llavis que acabaven de besar l'Altíssim. La història de la nostra cultura és plena a vessar d'incongruències i invencions d'aquesta mena i, probablement, la història de la cultura cristiana, en la mesura que durant segles ha estat, ras i curt, la nostra història cultural, més que cap altra: des de la caiguda de Pau de Tars d'un cavall inexistent en cap relat bíblic, fins al deixeble que Jesús estimava estirat en una posició inversemblant sobre la falda del mestre, durant l'últim sopar, com a conseqüència d'un problema de mala comprensió del text original grec per part de Jeroni, passant per llocs comuns sense cap mena de fonament,

com ara l'atribució a la *Regla* de Benet de Núrsia de la frase «ora et labora», que no només no apareix ni una sola vegada en el text benedictí, sinó que constitueix, a més, una pèssima síntesi del contingut d'aquest text normatiu monàstic, per citar només alguns dels casos més cridaners. El lector pot trobar un recull ben documentat d'alguns d'aquests «errors» de transmissió en l'obra de Valentí Fàbrega referenciada a la bibliografia (Fàbrega 2007).

En segon lloc, però, la referència al passatge de la pel·lícula *El silenci dels anyells* ens hauria de servir per allunyar-nos d'una valoració negativa d'aquests defectes propis de la cadena de transmissió cultural. Gràcies a aquesta mena de defectes, errors, confusions, invencions i malentesos, disposem de *La conversió de sant Pau* de Caravaggio a Santa Maria del Popolo, a Roma, que certament no seria el que és sense el seu cavall monumental sobre el cos fràgil i indefens de Saule-Pau estirat al terra; de desenes de representacions de *L'últim sopar* com la renaixentista de Giotto a la Capella Scrovegni de Pàdua, la romànica de la Seu d'Urgell (actualment, al Museu de Vic) o la gòtica de Jaume Ferrer (al Museu de Solsona), imatges

que qualsevol criatura de quatre anys s'adona que no funcionen de cap de les maneres, però això no impedeix que continuïn constituint puntals de la nostra tradició iconogràfica; i gràcies a aquests mateixos errors, confusions i malentesos hem pogut examinar milions d'estudiants durant dècades, fent-los creure que sabien alguna cosa (i en llatí!) d'una regla monàstica sense necessitat que haguessin de fer (ni ells ni els seus professors, esclar) l'esforç d'obrir un text més aviat estrambòtic del segle VI. Sembla que ho diguem amb sornegueria, però no. Estem convençuts que les simplificacions, les badades, les incongruències, les mentides (en sentit, naturalment, extramoral) són una part substancial i inalienable en la transmissió secular d'una cultura. Que no constitueixen episodis marginals, excepcions, sinó el medi natural en el qual la cultura ha anat transmetent, de generació en generació, el testimoni dels fets passats (*fets*, aquí, en el seu sentit més ampli: fets històrics, però també tradicions, vivències, dogmes, conceptes, etc). La contumàcia amb la qual totes les branques de la disciplina de la història, només a partir del segle XIX, i amb la concurrència imprescindible de l'adveniment

de la nova fe de la modernitat, el positivisme, han intentat llegir el passat com una successió coherent de fets, passant per alt (deliberadament o no) totes les incongruències que aquesta successió contenia, ens ha acabat convenent que els fets pretèrits se'ns presenten com un llibre obert, com una successió lògica i ordenada de causes i efectes.

Un llibre que podem escriure, de fet: els manuals *sobre* i les històries *de*, que constitueixen un instrument fonamental d'adquisició de coneixement, encara avui, fins i tot (o sobretot) en els nivells superiors de formació. Però els errors de tota mena, els buits, la quantitat de fets que resta inexplicable si no és forçant d'una manera extraordinària el relat historiogràfic és massa nombrosa per reduir-la a una anècdota. Més val que ens fem a la idea que no seria ni tan sols raonable pensar que en podem prescindir. I que, això no obstant, acostuma a donar lloc a lectures interessants, creatives, divertides, fins i tot. Prendre consciència de la nostra fallibilitat de base a l'hora de comprendre el nostre passat i el nostre present culturals és absolutament indispensable per no fer el ridícul dogmàtic i evitar la tempta-

ció de defensar com a veritat incontrovertible allò que no pot passar de ser una interpretació atractiva i suggestiva, que ens proporcioni instruments per, al nostre torn, elaborar noves interpretacions, més riques, més útils als nostres interessos i a les nostres necessitats. Això també val, no cal dir-ho, per a l'avarícia.

Al llarg de les pàgines que segueixen, per tant, el lector no pot esperar trobar-hi una aproximació *objectiva* a la noció d'avarícia, perquè l'avarícia no és en cap cas un objecte que es pugui analitzar, ni sincrònicament ni diacrònicament, com un objecte de laboratori. No ho pot esperar ni tan sols quan qui escriu es vegi obligat a adoptar formes d'expressió que puguin portar a pensar el contrari. Perquè serà inevitable fer afirmacions com ara «durant l'edat mitjana, el concepte d'avarícia...», o bé, «els antics creien que l'avarícia...». Però ni l'edat mitjana ni els antics no són res suficientment concret per arribar a tenir un valor que no sigui sinó remotament aproximatiu, que permeti a l'autor traçar un recorregut plausible, que ens permeti apropar-nos a la noció des d'una òptica reveladora, suggestiva, que ens permeti entendre coses, però no pas, en darrer

terme, la cosa en si. Si l'esforç de traçar aquest recorregut aconseguix aquest objectiu, ja haurà valgut certament la pena.