

Deu poemes per a un llibre que no tingué títol

Els deu darrers poemes de Riba foren per primera vegada aplegats, amb la identificació que els havia reunits, de la mà del seu autor, en una carpeta («Poemes per a un nou llibre encara sense títol»), en el primer volum de l'edició de Marfany de les *Obres completes* (Barcelona, 1965, pàgs. 325-341).¹ Sobre ells cridà l'atenció («...tinc la impressió que són realment una gran, una molt gran cosa...»), el primer i l'únic fins ara, que jo sàpiga, Gabriel Ferrater.² El comentari de Ferrater, en el curs d'una exposició oral, és desigual i el punt culminant d'una interpretació dels darrers intents poètics de Riba (la traducció de Kavafis i l'*Esbós de tres oratoris*) que jo, certament, no subscriuria; però té, en contrapartida, suggeriments valuosos (per exemple, que Riba estimava la poesia d'Emily Dickinson, en els seus darrers anys) i la seva intuïció bàsica, la importància d'aquests deu darrers poemes, és, com intentaré de raonar, assenyada i correcta.

Comparats amb la resta de la producció poètica ribiana aquests deu poemes ofereixen una sèrie de novetats i, naturalment, una sèrie de punts de contacte. Quan al sentit, d'una manera o d'una altra signifiquen coses, punts de vista, obsessions, que ja es trobaven ací i allí, tot al llarg de l'imponent *corpus* poètic ribià. La intensitat, però, d'algunes d'aquestes constants hi és esmolada amb mà mestrívola.

Els mitjans de la intensitat diferent d'aquests darrers poemes són, naturalment, d'índole formal. Les claus i les dificultats d'interpretació no varien respecte dels altres poemes, però s'hi nota una voluntat de Riba cap a una forma d'expressió més explícita, o, almenys no tan abruptament condensada com en la major part dels poemes anteriors. En el fons aquests poemes no són menys concisos ni tampoc més fàcils, entenquem-nos, però tenen una aparença més llisa, més assequible.

1. RIBA, OC, el volum i la pàgina, a partir d'ara.

2. G. FERRATER, *La poesia de Carles Riba* (Barcelona 1979), pàg. 117.

Hi ha dos factors, sobretot, que, per comparació amb la resta de l'obra ribiana, semblen poder explicar aquesta aparença: si en la major part de l'obra anterior predominen els versos llargs (decasíl·labs i alexandrins, hexàmetres i pentàmetres), aquí predominen els versos breus; si en la major part de l'obra anterior predominen les rimes consonants, aquí la rima es fa gairebé imperceptible, assonant i limitada als versos parells, canviant d'estrofa a estrofa.

En aquestes poemes el vers més usat per Riba és l'hexasíl·lab: poemes 1, 3, 5, 7 (amb decasíl·labs i alexandrins, que només apareixen aquí en tot el recull), 9 i 10; en trobem també dos en heptasíl·labs, el 2 i el 6, i dos més en octosíl·labs, els 4 i 8 (en aquest darrer combinats amb hexasíl·labs). Aquests versos sense censura recorden intents anteriors de Riba, algun sonet de *Salvatge cor* (com ara el quart, en hexasíl·labs) i, sobretot, d'una banda les tannkes i d'una altra banda bona part de les composicions de *Per a una sola veu*, que és un conjunt unitari de deu poemes que forma part d'un recull, l'intitulat *Del joc i del foc* i, en la producció de Riba, el conjunt que més s'assembla —i això ja ho assenyala Ferrater³ als nostres poemes, també des del punt de vista del to que hi assaja el poeta. A *Per a una sola veu* hi ha tres poemes en octosíl·labs («Un amant crida el nom», «Per amunt la brancada...» i «Balada») i tres més en hexasíl·labs («Escolta...» —el primer vers essent de quatre síl·labes, una combinació que recorda de més a prop les tannkes—, «Cap enllà» i «Cançó en la calma morta»).

Quant al sentit, deia, hi ha en aquests deu poemes temes, obsessions, imatges que ja es trobaven i no pas esporàdicament, en l'obra poètica anterior de Riba. Però en ells el que és diferent (i els versos sense censura en són d'alguna manera expressió, o símptoma clar) és, deia també, el to, el tractament d'aquests trets que podem considerar tòpics ribians, de la mena que siguin.

Ja en el primer poema («Illa deserta»), l'illa, closos els ulls —cosa que significa que es tracta d'una realitat interior, d'una projecció ideal—, és pàtria (v. 8) habitada pel sol propòsit —delit, en diu el poeta— «de l'ànima salvant-se» (v. 12); i això, ja d'antuvi, suggereix la relació, de vegades identificació, recurrent a la poesia de Riba, entre pàtria i ànima; i encara: hi ha en el poema un apregonament (cf. v. 14 «enfondirem») en la direcció de l'amor («les balmes del bes», vv. 14-15) i de la poesia (vv. 15-16). Ni per un costat la imatge de l'illa ni per un altre costat la

3. FERRATER, *La poesia*, pàg. 118 (cf. pàg. 93 ss.).

relació pàtria-ànima-amor (esposa)-poesia no són noves a l'obra de Riba, sinó que hi són més aviat recurrents i centrals.⁴

I després hi ha el vent, en tota la darrera part del poema (vv. 21 i ss.). En el poema «Nadal», del mateix recull, el pastor que anuncia la bona nova del naixement és «tocat pel vent» (v. 9) a la segona part d'«El fill pròdig», de l'*Esbós de tres oratoris*, Nicodem parla a Isrofel de com ell ha vist, gràcies a Crist, «sorgir dels mots antics tot de vivents presències», i en posa tot seguit un exemple, el de la paraula *vent* (vv. 45-46:

«Hom diu *vent* i mirem si l'arbreria es mou; /
ell deia *vent* i l'Esperit passava, ...»);

en el poema «Reconciliació», de *Per a una sola veu*, l'amant, en referir-se al simbòlic freu (recordem Ulisses, i el tema de l'ànima) que han de passar els enamorats, afirma: «el nostre vent és Déu» (v. 28).

El vent és, doncs, presència divina, buf inspirador, empena necessària per a la vida en l'amor (forma de coneixement, des del punt de vista humà i des del de la comunicació amb el diví), i en aquest sentit apareix a «Illa desert». Un poema que és, predominantment, reflexió de l'amor; però construït sobre dues imatges, la de l'illa, la del vent.⁵ Illa que és pàtria en el sentit de lloc de salvació de l'ànima —secundàriament: a través de l'amor, de la poesia—, o sigui, vida humana —des dels dedins de l'home, com a pàtria interior, per això cal cloure els ulls (v. 5); l'ànima, doncs, com a lloc de l'amor i de la comunicació amb els semblants: poesia, per a Riba—, l'indret on, «nàufrags de cap vaixell» (recordem aquí, una vegada més, el tema d'Ulisses), «haurem de fer-hi estada, / nus...» (vv. 9-11) (l'estada terrenal, obligada estació en el viatge de l'ànima); i l'indret on tindrà lloc l'adveniment de l'esperança («cercant una esperança», v. 19), des de la nuesa (v. 11) i la privació («de cap...», «de cap...», vv. 13 i 17), des de la indefensió humana, en definitiva, que ha d'ésser, cristianament, disponibilitat des de la puresa («pures» com són, v. 18, les platges de l'illa), segons Riba. I no cal insistir que la puresa és un tema ribià típic.⁶

4. C. MIRALLES, *Lectura de les «Elegies de Bierville» de Carles Riba* (Barcelona 1979), pàg. 56 ss.

5. MIRALLES, *Lectura*, pàgs. 47, 56 ss., etc. MERÇÈ BOIXAREU, *El jo poètic de Carles Riba i Paul Valéry* (Barcelona 1968), pàg. 275 ss.

6. La idea de puresa és una obsessió, a les *Elegies*, particularment a la X (l'iniciat òrfic és el pur); cf. MIRALLES, *Lectura*, *passim*. La idea de nuesa s'hi relaciona sober aquesta idea a les *Estances*, cf. BOIXAREU, *El jo poètic*, pàg. 87 ss.

El poema, doncs, s'articula entorn de les dues imatges, la de l'illa, la del vent, que representen sistemes complexos que remetent a altres indrets de l'obra de Riba, però que, simplificant, volen dir la vida humana en el sentit que ha estat dit i la crida exterior que ens reclama (v. 4) i se'ns enduu (vv. 25 ss.). L'expressió serveix amb gran economia la comprensió de la importància i del sentit d'ambdues imatges des del vers 1, el primer i el darrer mots del qual són, precisament, «illa» i «vent»; i també hi ajuda la composició: els vv. 2-4 són dedicats al vent i tot al llarg dels vv. 5-20 se'ns parla de l'illa, per acabar amb tretze versos de bell nou dedicats al vent (21-33). La composició, com l'expressió, se'ns revela sòbria i eficaç, senzilla.

El segon poema, «Més», pot il·lustrar també molt bé les dèries i la manera d'actuar del Riba dels últims anys. El poema es presenta com la glossa de dos versos d'aspecte planer i que ho són: «Dane un vasito de sed», diuen, «que me estoy muriendo de agua», i, evidentment, fan referència al fet que l'abundor d'una cosa fa que arribem a no valorar-la, per bàsica que sigui, i a com és bo, aleshores, de passar per l'experiència del manament, de la privació, per a saber donar-li el valor que té, per a retrobar les ganes, la set d'allò.

Riba agafa aquest precepte, d'una saviesa popular i casolana, pels pèls i el metafisitzat, si el verb m'era permès: l'aigua és el món i el got els ulls que se n'omplen; la felicitat és aquesta plenitud mesurada:

«El nostre dia és profund
com el cor del qui s'arrisca
a ser feliç; en el joc
creixen, vencent, les pupilles,
fins que tot el món hi cap,
oh gloriosa beguda!
L'atzur, amb estranys ocells,
marca la mida i l'ajusta.»

Però aquesta plenitud —felicitat en el món: el tema és maragallà, en definitiva— arriba que pot fer morir, com l'aigua dels versos de referència:

«Ai aigua que fa morir!
—de tan pura no s'hi pensa.»

Arriba que, qui és feliç en termes humans, mundans, en llangueix, o, tal com ho diu Riba, prou més radicalment, en mor. Aleshores cal la set:

una set que ja es veu que no té res de literal, que coincideix, en canvi, amb el vent del poema anterior, car cal interpretar-la des d'un punt de vista religiós. Potser aquest sentit no sigui del tot evident, de primer cop d'ull, però s'advera cert llegits amb atenció els tres darrers versos:

«Set que salva i que no es vol
quan passa pel cor tot sol
real com una tempesta.»

Hi ha indicis en aquesta direcció: la set *salva* i és comparable a una *tempesta*, passa pel cor com si fos un *vent*. El sonet XIX de *Salvatge cor* pot ajudar a veure-ho clar: hi ha la plenitud que és atzur i saó del fruit, al primer quartet, i l'ajut del Déu, al segon; després d'un vers absolutament explícit, perquè lliga la idea de Déu al que ha dit en els dos quartets (ço és, a la felicitat d'una natura benigna, de la saó i de l'ajut diví) i perquè formula que l'anhel humà, del cor, del poeta és una realitat acomplerta («Déu, és això; i tinc casa i plenitud»); després d'aquest vers, doncs, canvia el ritme del poema, Déu és vocatiu i el poeta l'increpa, i allí és on apareix una tempesta que té a veure, i molt, amb la final del nostre poema:

«Més, però, Et plac fidel a la tempesta
que no pas dolç, quan has encès l'estiu,
al Teu repòs.»

Una tempesta que, com sovint la terminologia religiosa de Riba, també pot aplicar-se a la creació poètica. L'*heptasílab* «real com una tempesta», que té sentit, doncs, en el context de les relacions entre l'humà i el diví, segons la comparació amb el sonet XIX de *Salvatge cor* demostra, és la traducció d'una dita de santa Caterina de Siena, i, quan el féu servir per a tancar «Més», feia anys que Riba l'havia fet servir, ja, per a parlar del combat amb la paraula de Rosselló-Pòrcel. Tot i que la citació és una mica llarga, no l'estalvio aquí, perquè, com veia Riba la poesia del jove poeta mort, això no és una dada sense significació per a les noves orientacions, a partir sobre tot de *Del foc i del joc*, de la poètica ribiana —i sense fer-nos càrrec d'això segurament no és factible de comprendre els nostres deu poemes. El text que vull adduir fa com segueix:

«Tota intenció de joc és transcendida; potser no hi ha poeta nostre per a qui la forma estrictament plasmada signifiqui menys una quietud. El cansa el domini fosc de les seves forces quan s'alien amb les forces

de l'ombra: "tempestat de flama". La seva *spettacolos*a tragèdia, podria dir-ho amb l'esborronadora frase de santa Caterina: és "real com una tempesta". L'excita així mateix com una tempesta. I amb "ardor temerari" es posa a l'imponderable aguait de la mort, com a l'aguait d'un mestre més dur o d'una poesia més vasta, segur de lluitar-hi i d'allunyar a través d'ella la nit. No és ja la major naixença de Maragall, sinó una més pura exaltació, armada sota banderes.»

El tercer poema, el que comença «Dins la nit, els meus anys...», repren dos altres temes del Riba madur: en general la fugacitat del temps, mitjançant la imatge, que apareix al final (vv. 37-41), del riu, i en concret la infantesa, la innocència i la simplicitat d'uns anys irremissiblement perduts. Es tracta d'un poema prou menys ehlíptic que els anteriors. El seu caràcter explícit és accentuat per l'obvietat del tema, d'una banda, i pel recurs del poeta, en el si d'una estructura formal ordenada i senzilla, a la interrogació (vv. 9-16, segona estrofa; 17-24, tercera estrofa, i 33-36, primera part de la cinquena i última), d'una altra banda.

La forma interrogativa d'aquests passatges subratlla amb eficàcia l'estranyament del jo en el record, que és de fet el tema de fons del poema. El poeta contempla el passat com qui surt del somni, de cop, dins la nit, i reflexivament es meravella del temps que el separa de l'infant que va ésser, ell mateix, ara ja «gran i feble». Riba, que havia meditat sobre la infantesa i sobre la innocència dels nens, bellament, i que havia assenyalat poèticament com les pròpies paraules d'antany, en la correntia de la vida, esdevenen, rellegides, aigua que fuig de la imatge, del rostre que vol llegir-se, retrobar-se en les velles pàgines (tannka 66), recull ara aquestes reflexions i, precisament, sense èmfasi, senzillament i ajustada, fa que quallin en el poema. «Dins la nit...» és, comparat amb els dos poemes anteriors, especialment important per això: Riba no hi exerceix la feina de condensació a què habitualment sotmetia les idees i les imatges, però no perd concisió; guanya en simplicitat i també en intensitat.

El quart poema, «Nadal», és d'allò més senzill. El tema de la infantesa hi troba expressió en el naixement de Crist, en la humanització de Déu. Hi reapareix la rima consonant i es compon de tres apariats al començament i tres més al final, amb dues estrofes de cinc versos cada una, entremig, de rima *abbaa*, cada una d'elles acabada per l'exclamació «Nadal, Nadal!», que fa un vers de quatre síl·labes combinat amb els octosíl·labs del poema i que clou també els tres apariats del final i el poema, doncs.

El tema de l'aquiescència de la Mare de Déu a la voluntat del Pare hi és central i tot el poema condueix a la certesa proclamada de la resurrecció mitjançant l'amor (Amor). En aquest sentit, «Nadal» lliga molt directament amb el penúltim poema del recull, «Ave humilis et potens», distribuït en tres estrofes de vuit hexasíl·labs cada una la primera de les quals glossa també, de manera una mica més conceptuosa, aquesta aquiescència de la Mare de Déu:

«Tu, et bastà una pregunta
per a ja dir que sí,
pura acceptant per sempre
l'obra de l'Esperit:
mira'ns, Filla de l'home,
amb ulls de Mare humil,
que els qui sabem per sempre
encara fem preguntes
i encara diferim.

L'acceptació és, doncs, vista com a puresa que duu a la humilitat, a la humilitat lloada com a silenci que, en definitiva, no és, altre cop, sinó acceptació camí del calvari, a la segona estrofa:

«Tu, va escollir-te el Pare
i vas callar en el Fill,
tu que ensenyares llengua
de poble al Verb diví:
acull-nos al silenci
amb què el miraves fit,
plena de gràcia i una
entre els qui obscurs seguien
el passos del Camí.»

Aquesta acceptació de la voluntat divina, que és humilitat, és la que dóna a la Mare de Déu la seva força d'intercessió, la seva potència, que el poeta demana, d'acord amb una vella imatge, àdhuc contra la voluntat pròpia, àdhuc si ha de fer violència al beneficiari —com la set del final de «Més», «que salva i que no es vol»—:

«Eternament ets reina,
com en la clara nit
que fou per tu infantada
la Pau al regne trist:
mostra'ns-la pia; força,

si cal, el nostre pit,
gira amb dolçor invencible
els moviments que minven
el nostre ple en el Crist.»

Els poemes 5 i 6, «Cor delatat» i el que comença «Vaig entrar a la llum marina...», tornen, després de «Nadal», a una major complexitat conceptual, recorden més els dos primers. «Cor delatat» és format per 36 hexasíl·labs distribuïts en sis estrofes de sis versos que rimem assonantats els parells (llevat del que passa a la darrera estrofa, on s'introdueix una altra rima per a deixar la constant, *ia*, al final del poema: «vida»)⁸. El protagonista del poema, diguem-ne, és el cor, que forma part del títol i que ja apareixia a «Més», i que retrobarem a «Vaig entrar a la llum marina...», alternant, en un poema i en l'altre, amb formes, pronoms i verbals, de primera persona —del singular, fonamentalment: només del singular, a «Vaig entrar a la llum marina...», però del singular i del plural, a «Cor delatat».⁹

«Cor delatat» comença amb l'adverbi *ara* (repetit, en cloenda, al v. 33), però els verbs són en futur a les estrofes que aquest adverbi domina, ço és, la primera i les dues últimes. Les tres estrofes medials (vv. 7-24) són dominades pel pretèrit indefinit i diuen experiències definitives del *jo* que parla, ja assolides per ell. Les dels verbs en futur, en canvi, o bé manifesten una acció que qui parla assegura haver d'acomplir («Me n'aniré...», v. 25) o que s'esdevindrà («el cor farà el repòs», v. 29) o bé es refereixen a coses fins ara desconegudes i que ara podran ser vistes (estrofa primera) o compreses o sentides a través dels dictats del propi cor (estrofa final). El cor, doncs, que de bon principi, a l'ombra, era «digne / en el foc i en el joc / i en la melancolia» (vv. 2-4), ara, en la llum —referència evident al cristianisme: vv. 5-6—, haurà de delatar-se (vv. 30-36).

El *jo* del poema se sent arribat, imaginativament, a un erm «a sol i a lluna viva» (vv. 25-26), que recull la inicial (v. 5) referència a la llum i és

8. Una cosa semblant passa —sense que s'introdueixi, allí, una altra rima— als quatre últims versos de «Sobre un tema de Vicente Aleixandre». El poema «Cor delatat», com explico més endavant en el text, apareix a *Esbós de tres oratoris*, integrat en un cant com a parlament d'Isrofel (RIBA, OC, I, pàgs. 311-312). El fet fou assenyalat per JOAN FERRATÉ a «Serra d'Or», febrer 1967, pàg. 55.

9. Sobre el tema del cor, a Riba, cf. BOIXAREU, *El jo poètic*, pàg. 163 ss. Més endavant en el text apunto la relació entre el cor de Riba i el *corazón* de Vicente Aleixandre.

referència a l'experiència de la mort, que el poeta havia resseguit a l'ele-gia d'Orfeu. El cor, que s'ha preparat per a aquesta experiència en el record, sabrà, a l'hora de la veritat, si la vida era de debò vida i si el re-cord duia a la mort o encara a més vida (vv. 32-36).

Amb l'oposició ombra/llum, bàsica i inicial del poema, comença justa-ment el següent, on s'expressa mitjançant les dues imatges —ambdues ribianes des de temps— de sortir del bosc (lloc de l'ombra, vida humana) i de despertar-se (accedir a la llum després de l'ombra, identificada així amb el somni —això vol dir «el meu somni...» al v. 31—). El bosc és a una illa, la «més alta» (v. 27), que ens ha de fer pensar en la del primer poema, i, en sortir-ne el poeta, troba la mar, dins la llum, quan sembla produir-se un moment excepcional —l'oposat al que expressa la imatge del riu— de quietud («el temps no tenia pols», v. 8), immediatament, però, resolt en el seu contrari: contra la calma estesa de la mar, la in-quietud de l'onada (vv. 9-10:

«Pura inquietud oferta,
l'onada en fou element...»).

S'imposa aleshores la llei del canvi, de la vicissitud, gràcies a l'amor, i el despertar culmina en el retrobament ple dels seus ulls per part del poeta (vv. 8-18), quan, com diu ell, l'espai es fa camí dels seus ulls, de la seva mirada.

Aquest és un poema en heptasíl·labs, que s'organitza en estrofes de vuit versos cada una, amb rima assonant que canvia d'estrofa en estrofa. Després de les dues primeres, que es refereixen al món dels sentits, que evoquen sensacions, captació de l'ordre de la natura, la tercera estrofa comença amb el verb «comprendre» i conté una reflexió sobre el sentit de la vida i introdueix el tema de la poesia (com a l'estrofa anterior havia estat al·ludit l'amor). Quan tot torna a moure's, gràcies a l'onada, a l'a-mor, aleshores arriba la comprensió i apareix una paraula clau de la poètica ribiana, «joia» una joia que, en relació, com indicava, amb l'ona-da, no és quieta felicitat, adequació a les limitacions de l'humà, sinó in-quietud, moviment, com el de la sang, que dona vida: «sempre voler més» (v. 18); no la saviesa que resulta de l'acceptació i prou de les limitacions dels mortals, ans inquietud, sempre anhel, voluntat de més. Un pensa-ment, doncs, per a Riba igualment escaient en context religiós com en context amorós.¹⁰

10. J. TRIADÚ, *La poesia segons Carles Riba* (Barcelona 1954), pàg. 34 ss.; cf. MIRALLES, *Lectura*, pàgs. 33-34.

La darrera estrofa és més elíptica però, en funció del que hem anat llegint, podem saber de quin bosc i de quina illa se'ns parla. A la imatge del moviment de la mar, de l'onada, s'oposa ara la de la calma, suggerida per la idea d'adormir-se del mar (v. 30), sensació comparada amb un retrobament de la innocència (v. 29), un tema que ens remet al de la infància recordada, present en altres poemes de la col·lecció. I, finalment, com si esclatés tota la contenció del poema, el somni, proferit, no troba resposta en l'ombra, i aquest fet no provoca ni la malenconia ni el dolor, sinó el plor, com si es tractés d'un infant (vv. 31-32).

Els dos poemes següents tenen en comú dues característiques externes: el poeta els intitula cançons («Cançó de setembre», «Cançó d'amor davant d'un cos nu») i tots dos foren escrits «damunt d'un gravat»: de Josep Mompou en un cas, de Manuel Humbert en l'altre. Ambdós són poemes d'amor. En canvi, són molt diferents: el segon, «Cançó d'amor davant d'un cos nu», és un bell poema, octosíl·labs i hexasíl·labs alternats, formant cada quatre versos una estrofa i amb rima consonant creuada, que s'assembla molt a altres anteriors de Riba; i, si se'n diferencia, és perquè aquest encara és més interioritzat, més compacte. El primer, en canvi, la «Cançó de setembre», a més de ser probablement un dels millors poemes de Riba, és en opinió meua un poema amb to de cançó, simple, entenedor i d'una gran eficàcia.

La «Cançó d'amor davant d'un cos nu» és un pensament («Et pensaré...», comença) generat per la contemplació d'una obra d'art, com la quarta de les *Elegies de Bierville* havia estat originada per la contemplació d'una cosa vista, una noia que es despallava per banyar-se. L'objecte de la contemplació és, en ambdós casos, un nu femení, però ara a través d'una obra d'art.¹¹ La cançó d'amor del poeta no es dirigeix, emperò, a aquesta dona: ella suscita versemblantment el record d'una altra, real i més pròxima al poeta (cf. vv. 5-6:

¿Prop de quin somni tinc els ulls,
que te'm creés més certa?»)

El poema és fet d'aquest contrast entre la dona ara vista en el gravat i la imatge de la dona recordada; el poeta construeix aquesta segona

11. MIRALLES, *Lectura*, pàg. 49 ss.; cf. pàgs. 54-55 sobre la relació, emperò, d'aquesta elegia amb l'escultura de Rebull. Les remarques que allí són fetes no em semblen sense relació amb les que podrien fer-se, en el mateix sentit, a propòsit de «Cançó d'amor davant d'un cos nu».

dona, en el record, mentre contempla la plenitud en l'art de la primera (vv. 3-4:

«Tu reposes, pura en el que és,
jo construeixo el que era.»

El desengany davant la forma, que és aparença —però essència en l'art—, hi és insinuat, i el poema acaba, coherentment amb la situació, amb una barreja d'exaltació i de resignació.

A «Cançó de setembre» el temps de l'any, inici de tardor, «entre la Verge i la Balança», suggereix amb claredat la tardor de la vida; una tardor ardent, que en la primera part del poema culmina en l'acte de la carn d'una manera abrupta, triomfal (vv. 15-16:

«Farem l'amor tres cops,
cada cop de bursada.»

El poema, en efecte, és dividit en dues parts per tres estrofes de dos versos cada una —un decasíl·lab i un alexandrí— que n'ocupen el començ, el bell mig i el final; entre la primera i la segona hi comptem catorze hexasíl·labs, i catorze més entre la segona i la tercera. Els dos versos centrals, a més de dividir el poema, com dic, en dues parts, n'assenyalen la diferència:

«Dos Signes purs es passaran el torn
—i va prendre el meu pes dolcesa i fúria d'ànima.»

Començ de la tardor, l'amor esdevé Amor, els amants suc de raïm al «cup fosc i ample» (v. 22) de l'Amor. El poeta s'interroga sobre la finalitat, sobre el sentit de l'experiència amorosa de tota una vida. Si a la primera part tot era estiu i plenitud («per retenir l'estiu la verema s'inflava»: v. 2), ara —i així acaba el poema— «l'estiu ha dit adéu i la verema calla» (v. 34). A la primera part preval l'amor, les obres de la carn. A la segona el cos («el meu pes») esdevé dolç, la fúria que hi roman és d'ànima, espiritual i no física; així és introduït un tema molt important, que clourà el recull, l'expressat en els versos finals de «Sobre un tema de Vicente Aleixandre».

Aquest poema, el darrer, és també de tema amorós i també, com els altres dos, referència a un fet artístic; no un gravat, ara, sinó un poema. Un poema de Vicente Aleixandre, intítulat «Se querían», que forma part

del llibre *La destrucción o el amor*, i amb el qual, en part, Riba juga perquè, com assenyala Ferrater, «traduït es volien canvia completament de sentit, i és per aquest sentit que Riba es va llençar».¹² Tanmateix, convé notar que no es tracta de dos versos d'Aleixandre que Riba agafés per jugar-hi; els dos versos citats per Riba són el començament i el final, el primer i el darrer vers d'un poema, i és del poema, i no de les paraules estrictes citades (mal citades, a l'edició: «Se querían» és el primer vers; «Sufrían...» comença el segon; «...Se querían, sabedlo.» és el final del darrer vers) que es llença Riba.¹³

El poema ribià es distribueix en quatre estrofes, la primera de catorze versos, les dues següents de dotze i la darrera de quinze, en versos hexasíl·labs, val a dir, doncs, que conserva un cert parentiu amb la «Cançó de setembre». Els vint primers versos sospito que són escrits amb el record fresc del poema d'Aleixandre: el dia (v. 5), la mar (v. 8), la terra (v. 9) i la flor (v. 10) són en aquell poema que fa de referent («Se querían de día...», «mar altísimo y vivo, intimidad extensa...», «...laten bajo la tierra...», «Se querían como las flores...») i fins és possible que «els mots» de què parla Riba «com una forma / més dura d'un secret» (vv. 13-14) responguessin al record de la darrera estrofa del poema d'Aleixandre, una enumeració no del tot caòtica de moments, d'espais, de coses, que atorguen una dimensió totalitzadora, diguem-ne còsmica, al contingut del poema. També la llum (v. 16), l'enllunada memòria i les nits (vv. 19-20) apareixen a Aleixandre («Sufrían por la luz...», «...mitad noche, mitad luz...», «Se querían como la luna lúcida...»). En el vers 21, el «sapigueu-ho» tradueix el mot final del poema d'Aleixandre («Sabedlo»), i a partir d'aquí el poema és ple de les obsessions més típiques de Riba i els elements de diferenciació respecte del model d'Aleixandre augmenten considerablement —en els vint primers versos ja n'hi havia, emperò, com veurem—, tot i que alguna imatge encara recorda Aleixandre; així l'esplèndid

«Llurs cossos es nuaven
com un crit en dos noms»

ribià no pot dir-se exempt de l'eco de l'esplèndid

12. FERRATER, *La poesia*, pàg. 119.

13. Cito Aleixandre per l'edició *Obras completas* (Madrid 1968), que abreujo ALEIXANDRE, OC, i la pàgina. El poema en qüestió es troba imprès a les pàgs. 424-425 d'aquesta edició.

«ligados como cuerpos en soledad cantando»

d'Aleixandre.

Riba, doncs, aprofità el poema d'Aleixandre pel seu sentit —es tracta també d'un poema amorós— i integrà en el seu tot un seguit de suggeriments verbals produïts per «Se querían», per tot el poema i estrictament per aquesta forma verbal que traduí tant per «s'estimaven» com per «es volien». Des del començament, però, en prengué distància: la comprensió de què parla al v. 7 respon a una de les seves obsessions més típiques, com l'adverbi «innocentment» (v. 6), que recull una meditació que hem vist constant tot el llarg d'aquests poemes, i, encara que la referència als mots (vv. 13-14) hagi pogut originar-se pel record d'una estrofa d'Aleixandre, com abans assenyalava, és evident que el seu sentit, en relació amb el tema de la innocent comprensió, és platònic i es col·loca en l'àmbit d'una altra obsessió ribiana central.

El tema de la peregrinació dels amants, tots dos, «l'un de l'altre» (v. 27), els del foc i la flama (vv. 34 i 45), el tema de morir d'amor (i, sobretot, el joc amb *se querían* a partir d'aquest tema: «es volien / per no morir d'amor» vv. 39-40), i els cinc versos darrers (49-53), on es continua, com dèiem, un tema de la «Cançó de setembre», tot això és plenament ribià i revela la manera mestrívola com Riba ha fet seu l'alè d'Aleixandre i l'ha integrat, com a propi, en un poema de continguts ribians. El poema és un homenatge, un homenatge que revela la irreductibilitat d'una altra llengua, la personalitat d'un altre gran poeta. Un exercici típicament ribià.

De més a més, l'èmfasi del poema de Riba és posat en la transcendència de l'amor humà, de bell nou platònicament, i en l'esperança de la resurrecció, punt culminant del pelegrinatge de l'amor. A més del sentit de la llum del v. 16 (i del possible sentit de «l'enllunada / memòria» dels vv. 19-20), els cinc darrers versos que abans deia són prou explícits al respecte:

«Per servir-se de l'ànima
que ha estat subtil el cos!
Quan l'ànima els desperti,
tornaran a voler-se
i a patir d'ésser dos.»

Segur que Ferrater tenia raó en afirmar que Riba llegia amb atenció i interès, els darrers anys de la seva vida, Emily Dickinson; en suggerir

que el to senzill i el fons metafísic d'aquesta poetessa havien influït d'alguna manera en el canvi que ell notava en els deu últims poemes de Riba.¹⁴ Però a mi em sembla evident que, aquest interès, si bé renovellat per la freqüentació dels poemes de la Dickinson, era vell, en Riba, i que obeïa a una seva dèria —molt meditada: era el marit d'una poetessa— tendent a diferenciar entre poesia femenina i poesia masculina. Vegem per exemple aquest passatge:

«Ara: tot lirisme vol dir substancialment una exaltació del particular: a l'universal o dins l'universal, hi ha una diferència. Que no és pas lleu: és la que jo assenyalaria respectivament, diguem-ho sempre així per entendre'ns, entre l'expressió poètica masculina i la femenina. En aquesta, el sentit còsmic és implicat, total, inherent, al mateix fluir del cant; en aquella és atribuït, divisible: hi és construït, com ho és el cant mateix.»¹⁵

Per a Riba la poesia era comprensió: el poema, construït, balmava les roques del coneixement. I esdevenia eina d'autoconeixement. Començant una vegada una constatació de Ricarda Huch, que «en el llenguatge dels romàntics alemanys la dona és l'home en potència... és a dir, aquell que està en camí d'esdevenir conscient d'ell mateix», escribí Riba:

«Ella pensa en Eva i en el seu collir i oferir el fruit de la coneixença; jo més aviat m'afiguraria, en el seu primer adonar-se del món i de l'amor i de la companyia, quin nou so i quina ingènua subtileza devia donar als mots inventats per Adam; i a la seva sintaxi, no ens n'oblidem. Fou Eva la primera poetessa, sens dubte!»¹⁶

Aquest nou so, aquesta ingènua subtileza: recreació dels mots —que són invent del mascle, en la fabulació ribiana—, fundació d'una sintaxi, ràpida, nerviosa, que fa el sentit inherent al mateix fluir del cant. Això eren qualitats de la poesia femenina, segons Riba. I una vegada ho va deixar escrit en una nota a propòsit de la seva dona:

«Clementina: "Art meravellós dels *raccourcis*." Pressa d'inspirada. No complaença a anar dient el poema —xerrameca de dona— sinó pressa a tenir-lo fet, "goig d'haver dit", veloçment, en l'essencial, i de seguir bonament vivint i experimentant, a la ventura de la vida, fins al mo-

14. FERRATER, *La poesia*, pàg. 117 ss.

15. RIBA, OC, II, pàg. 565.

16. *Ibid.*, pàg. 564.

ment de l'altre poema, que serà també dit gairebé com un alt deure, i més com una necessitat d'establir una fita per entendre'ns en el camí.»¹⁷

Riba era un home que tenia un alt sentit de la família i que havia meditat l'amor; concretament, havia fonamentat intel·lectualment el seu amor per la seva dona, la respectava com a mare i la valorava com a poetessa. En la darrera etapa de la seva vida, si més no, Carles Riba demanava l'opinió de Clementina Arderiu en qüestions literàries; ella fou explícita al respecte, a propòsit dels poemes de Kavafis que Riba havia triat i dels que havia rebutjat.¹⁸ Ni la incredulitat ni la broma¹⁹ no són una manera d'entendre el que de debò passava, ço és, que Riba, recelós del to intel·lectual, depurat i rigorós de la seva poesia, cercava una nova manera de dir, de tenir el poema fet, amb pressa de dir l'essencial, senzillament, amb una sintaxi econòmica, efectiva, que revalorés els mots i els deixés teixits indivisiblement en l'entrellat del poema. Per això buscava el to de cançó que diu Ferrater; però cal tenir present que no era la primera vegada que el buscava. I per això confiava en la simplicitat, en la nitidesa de la poesia de Clementina Arderiu. Que, dit sigui de passada, hom ha comparat amb la d'Emily Dickinson.²⁰

Però la manera «femenina» de fer poesia no és patrimoni de les dones, segons Riba. Ell l'exemplificava amb Safo, sí, però també amb Catul i amb una part de la producció de Goethe.²¹ I, deixada de banda la qualificació, en la seva obra de crític trobava exemples d'aquesta manera en els poemes de molts homes. Hem de retenir les característiques que hem individuat, no la qualificació —explicable, en la cosmovisió ribiana, però prescindible.

Des de l'època de la guerra civil, com a mínim, Riba havia anat madurant una seva exigència de simplicitat que fos puresa i nuesa, com d'altra banda demostra la seva obsessió per la infància, per la innocència, pel tema del despullament interior, des de l'època de les *Elegies de Bier-*

17. *Ibid.*, pàg. 866.

18. «Tele/eXpres», 18 de setembre 1974. Citat per E. SOLÀ, pròleg a K. P. KAVAFIS, *Poemes*, traduïts i anotats per C. Riba (Barcelona 1977), pàg. 9.

19. Els termes en què Solà negava la possibilitat «que l'home consciencios, el professor rigorós que fou Riba actués d'una manera tan poc científica i coherent en una decisió arriscada i gairebé transcendental» (lloc. cit., a la nota anterior) eren poc afortunats i es guanyaren una resposta agressiva i fora de to de J. de Sagarra («El Correo Catalán», 13 de desembre de 1977).

20. J. MOLAS, pròleg a CLEMENTINA ARDERIU, *L'esperança encara* (Barcelona 1969), pàg. 15.

21. RIBA, OC, II, pàg. 564.

ville, centralment a la seva poesia. Des del punt de vista de les realitzacions, els deu poemes de «Per a una sola veu» apunten en aquesta direcció. I d'aquella època són no solament el seu pròleg a *Epigrames i cançons* (1938) de Rosa Leveroni, d'on eren els passatges adduïts sobre la poesia femenina, sinó també —i també apunta en la mateixa direcció— la seva «Memòria de Rosselló-Pòrcel», on la música del poeta malaguanyat és evocada i on passatges com ara aquest: «per les seves operacions, per la imitació que la paraula fa de la flama, el nostre poeta es realitza, amb sang i esperit, elementalment»²² tradueixen l'interès de Riba per la simplicitat que és puixança, salvació per la paraula i purificació, en l'obra de Rosselló-Pòrcel. D'aquesta mateixa època devia ser, potser, la seva primera lectura de *Cantilena* (1937) de Josep Sebastià Pons, llibre al qual dedicà, anys després, una nota en la qual, simptomàticament, afirmava no conèixer «unes estructures de poesia, per tots els elements de les quals se'ns comunicués amb més dolçor, amb una seguretat més senzilla, amb una talment quotidiana plenitud, el sentiment de la comunió dels vius i dels morts des del vessant terrenal».²³

Tots aquests indicis apunten cap una valoració de l'elementalitat, de la dolcesa i de la tempesta, alternativament però de la senzillesa (segura), de la nua simplicitat que cerca l'essencial. I aquest «estil», diguem-ne, Riba l'integrà en els sonets de *Salvatge cor*, fins a un cert punt; però l'experimentà a fons, mestrívolament, en els deu poemes que hem estudiat. No hem d'atribuir, doncs, aquest tombant de la seva experiència poètica només a una mena de fulguració produïda pels versos d'Emily Dickinson; més a la vora, i des de feia més temps, Riba tenia l'exemple d'una altra poesia femenina que ell valorava, la de Clementina Arderiu. I, d'una altra banda, no es tracta, com ja he dit, de qualitats només de poemes escrits per dones, com és evident.

Però, tornant un moment a la Dickinson, és possible que a Riba, instal·lat amb seguretat i amb rigor i contundència intel·lectuals en la tradició simbolista, hagués de sorprendre'l, i hagués d'interessar-li sobretot, el refús de la poetessa nord-americana a reduir l'univers, en termes poètics, a la consciència humana. Malgrat el rigor intel·lectual ribià, és possible de trobar, a la poesia de Riba, signes d'un idealisme en la seva arrel platònic i cristià, ferm i militant, que ell sabé convertir en puixança poè-

22. *Ibid.*, pàg. 562.

23. *Ibid.*, pàg. 560.

tica, però en la seva expressió algun cop diluït, com deixatat per una tendència, en efecte, a reduir l'univers a la consciència humana.

Riba no reeixí mai del tot a considerar les coses com a coses només: quan l'interessaven poèticament tendia a transcendir-les. No insistiré en els possibles guanys poètics d'aquesta actitud, però sí que vull remarcar que, a través dels poemes d'Emily Dickinson, Riba podia haver descobert (i haver temut, perquè aquesta actitud també té conseqüències des del punt de vista religiós) el risc de la pèrdua de la irreductible meravella de les coses, de l'univers, de la natura. Una natura que simbolitza (que significa) l'esperit humà, la consciència humana, deixa de ser la natura, d'alguna manera.

Malgrat la importància del *jo* —de l'esperit, de la consciència humana segons és reflectit en el poeta que pensa, que sent, que viu, que escriu—, en la poesia d'Emily Dickinson les coses tenen entitat pròpia, són diferents del *jo*. I tampoc Déu no es confon amb la seva creació.

Des de la seva formació intel·lectual, per a Riba no havia d'ésser fàcil depurar Déu de la història dels homes, d'una banda, i de la natura, d'una altra. I, en canvi, anhelava vehementment, em sembla, des de l'època de les *Elegies*, el Déu personal i transcendent que és fàcil de trobar en els poemes de la Dickinson, el sentiment directe de presències com la de la immortalitat que segons ella en deriva.²⁴

I tot això, i no cal insistir-hi, té una conseqüència poètica, la immediata, la simplicitat d'una poesia capaç ara i adés de conjurar el meravellós de la natura, les pregoneses de l'esperit humà i els signes de la presència de la divinitat.

Per tal d'avançar una mica més, tal volta valdria la pena de replantejar, mal que fos sumàriament, els termes de Ferrater referits a la darrera etapa de la poesia ribiana. Ferrater ve a dir que Riba compongué l'*Esbós* perquè Carner havia escrit el *Nabí*, i que Riba no se'n sortí, de fer poesia que ell anomena narrativa.²⁵ L'afany de Riba, en l'*Esbós* —i sou pregats de considerar que aquest no és ara el meu tema, i de perdonar-me, doncs, l'esquematisme—, fou la fusió dels seus estils, des de la solemnitat a la condensació, des de la complexitat a la simplicitat; i també des del punt de vista dels gèneres, diguem-ne, des de l'èpica (narrativa) a la lírica, a través del diàleg i del monòleg. Per a aquesta mobilitat

24. Cf. *The Complete Poems of Emily Dickinson*, ed. by Th. H. JOHNSON (Boston 1960). El poema a què al·ludeixo, de cap al 1863, duu el núm. 679 d'aquesta edició.

25. FERRATER, *La poesia*, pàg. 113 ss.

li fou útil l'experiència de traducció del grec, especialment de l'*Odissea* i de les tragèdies d'Eurípides: l'*Odissea* perquè és menys monolítica, més canviant i diversa que la *Iliada*; les tragèdies d'Eurípides perquè, en general, passen més del sublim al patètic, del narratiu al reflexiu, de la confiança a la por o del recel al dolor, per exemple, del que això mateix s'esdevé, també en general, a les de Sòfocles. És la meua opinió que l'experiència d'haver fet passar el seu català concretament pels cors de les tragèdies d'Eurípides serví molt a Riba a l'hora d'aconseguir la senzillesa que ell cercava també en compondre els nostres deu poemes; en primer lloc perquè, sovint, per les característiques de l'adaptació al català dels metres corals, es veié obligat a escriure octosíl·labs i hexasíl·labs; també per la claredat condensada, en els seus millors moments suggerent i simple, de la poesia dels cors d'Eurípides.²⁶

Que l'afany de Riba no era la narració, només —Riba és la meua opinió que hauria fer servir una mètrica més regular, si així hagués estat— és cosa que caldrà tenir en compte, abans d'etiquetar l'*Esbós*. I que el característic de l'*Esbós* —i especialment d'«El fill pròdig»— és la fusió d'estils, en el sentit que abans he assenyalat, potser pugui ajudar a fer-ho entendre un fet que havia passat desapercebut a Marfany i que Joan Ferraté assenyalà amb competència (cf. n. 8). En la quarta part d'aquest poema, quan Isrofel i Peitho senten la fretura de la fam, les paraules d'Isrofel abans del comiat (que són hexasíl·labs, un vers ben poc narratiu; i també ho són els versos lírics de la sisena part) són, exactament (cf. IV, 41 ss.), el poema 5 («Cor delatat») de la carpeta dels deu poemes. En aquestes condicions, parlar d'una ruptura d'estil no té gaire sentit. L'*Esbós* és, repeteixo, un assaig de fusió d'estils; els deu darrers poemes un aprofundiment en una direcció, la de l'essencial i simple, un exercici dominat per la idea de la innocència, de la puresa com a portes d'accés a una forma més alta de coneixement.

A més d'allò que deïem de la poesia «femenina», a més de l'experiència de traducció de les tragèdies d'Eurípides, allò que serví, però d'una altra manera, a Riba fou el seu Kavafis. Filtrant el seu català a través dels versos de Kavafis Riba aconseguí un guany que ell no hauria aconseguit,

26. En un altre sentit la influència d'Eurípides fou pregonia Riba estava molt interessat per la religiositat eurípidea i començà de traduir per les *Bacants*, d'acord amb aquest interès (cf. C. MIRALLES, pròleg a C. RIBA, *Eurípides. Tragèdies*, 3 vols. (Barcelona 1977), pàgs. 23 ss.). Versemblantment Riba practicà una lectura «existencialista» del tràgic, cosa no gens estranya en el context de les interpretacions d'aquells anys.

tot sol, que també deixà algun senyal a l'*Esbós* però que, sobretot, i en part per contrast, devia ajudar-lo a perfilar la mena de senzillesa a què aspirava. Riba demostrà que podia dir fins els silencis, plens de suggeriments, de l'alexandrí, que tenia l'ofici que calia per a destacar la puresa de línies, l'efectivitat dels poemes de Kavafis.²⁷ I hi renuncià, tot seguit. Féu com amb l'experiència de Hölderlin: la reservà;²⁸ només que, aquest cop, no arribà a servir-se'n: no tingué temps. És cert que la seva meditació del record amorós, a «Cançó d'amor davant un cos nu», pot considerar-se una mica kavafiana, almenys si jo entenc el poema. Però el nom de Kavafis no arribà a trobar un lloc prou diferenciats, en el món poètic de Riba. L'experiència de traduir-lo potser ajudà a fer més simple l'expressió ribiana, però, en general, el contingut, la manera de Kavafis de valorar la «fantasia», la funció del record i la concepció de la bellesa de l'alexandrí,²⁹ no quallaren, més enllà de la traducció mateixa, en el món poètic ribià.

L'estil de Riba estava molt fet, però la seva llengua —llengua d'excel·lent traductor— era dúctil, sabia emmotllar-se a formes d'expressió i tons diferents. Kavafis no quallà en l'estil de Riba però ell sabé dir-lo en català. Un cas diferent, però en una certa manera paral·lel, és el de Vicente Aleixandre.

Entre els llibres de Riba que hi ha ara a l'Institut d'Estudis Catalans es troba un exemplar de la primera edició de *Sombra del paraíso* (Madrid 1944) amb una dedicatòria, datada a Madrid el dia 14 de maig del 48, que fa així: «Al gran poeta catalán Carles Riba, en el primer día de nuestra amistad, que espero larga y fecunda». Hi he trobat també un exemplar dedicat de *Historia del corazón* i el poema que comenta, en part, «Sobre un tema de Vicente Aleixandre» hem vist que formava part de *La destrucción o el amor*. Riba, els darrers deu anys de la seva vida, havia llegit Aleixandre amb atenció, i hi ha exemples prou coneguts de les atencions que Aleixandre havia tingut amb el matrimoni Riba.³⁰

D'Aleixandre devia interessar Riba, d'una banda, la seva meditació

27. Són il·lustratives les comparances amb d'altres traduccions a d'altres llengües que fa al respecte E. SOLÀ en el pròleg cit. a la nota 18, pàg. 33 ss.

28. G. FERRATER, pròleg a C. RIBA, *Versions de Hölderlin* (Barcelona 1971), pàg. 11.

29. C. MIRALLES, epíleg a la trad. cast. de R. LIDDEL, *Kavafis. Una biografia crítica* (Barcelona 1980), pàgs. 231-234.

30. A *Los encuentros*, si són belles les pàgines dedicades a Riba (que ho són, i reveladores de respecte i d'admiració: ALEIXANDRE, OC, pàg. 1.189 ss.), més belles són les dedicades a Clementina Arderiu, i escrites amb una cura que revela un bon coneixedor de la seva poesia (OC, pàg. 1.023 ss.).

de l'amor, un tema constant a l'obra de Riba, però sovint amb un tractament platonitzant, metafisitzant, que tal vegada, en la darrera orientació de la seva poesia, li semblava convenient de vitalitzar una mica, per dir-ho d'alguna manera; la qual cosa devia representar-li, una vegada més, no bàsicament un problema de contingut sinó d'expressió. Per això, d'altra banda, el que devia interessar-li més era la llibertat del mode poètic d'Aleixandre.

Els resultats eren molt diferents,³¹ però l'interès de Riba per Aleixandre, a nivell de poètica, de forma i de mode d'expressió, fou segurament prou intens. Simptomàticament, dins de l'exemplar de *Sombra del paraíso* que havia estat de Riba hi ha encara —el costum és sovintejat, en els llibres de literatura contemporània— un retall de premsa, que duu l'anotació «*Correo literario*, Madrid 1-6-50», amb «De la poética de Vicente Aleixandre. Poesía, comunicación».³² Aquest text, justament cèlebre, conté una defensa de la poesia com a comunicació i, en ella, una sèrie d'afirmacions que de segur interessaren Riba.

Que la poesia ha d'ésser comunicable, que tots els mots són bons per al poema («Las palabras no son feas o bonitas en la poesía... *Son verdaderas o son falsas*»), i, sobretot, que el poeta no ha de cercar la bellesa, la forma, per ella mateixa, sinó que «*la belleza es una luz que se escinde en el mensaje*»; tot això, d'on deriva, segons Aleixandre, que «*la poesía es una profunda verdad comunicada*» i que el seu resultat més feliç no és, doncs, «*la belleza, sino la emoción*», no dubto que havia de fer un gran efecte al Riba preocupat per la fusió de tons i per trobar una manera de dir l'essencial amb simplicitat i amb força, elementalment.

El cor de Riba té molts punts de contacte amb el *corazón* que història Aleixandre i que també l'obsedí. El text que comento acaba així:

«Una mujer de grandes ojos negros nos miraba absorta al pasar.
—¿Qué es para usted entonces la poesía?
—Una forma del conocimiento amoroso.»

I en una altra ocasió, a propòsit d'un tema de *La destrucción o el amor*, subratllava Aleixandre que «en esta poética todo aspira, hasta los seres inanimados, a un enlazamiento, más exactamente, a una integración amorosa».³³

31. El lector interessat o encuriósit pot fer-ne una prova divertida: comparar «A una muchacha desnuda», de *Sombra del paraíso* (ALEIXANDRE, OC, pàg. 561), amb «Cançó d'amor davant d'un cos nu» (RIBA, OC, I, pàg. 338).

32. Després publicat a ALEIXANDRE, OC, pàg. 1.581 ss.

33. ALEIXANDRE, OC, pàg. 1.564.

Tant la llunyana arrel romàntica d'aquesta poètica (cal recordar aquí la manera ribiana d'entendre Maragall) com la mena de vitalisme que en resulta, amb l'afirmació programàtica de la poesia com a comunicació amb els altres i, des de dins però també de cara als altres, com una forma del coneixement amorós (quina altra obsessió ribiana, el coneixement i el coneixement amorós!), tot plegat no és sense sintonies —es veu ben clar— amb la poètica de Riba en uns anys en què aquesta apuntava en les direccions que ja hem dit i, en definitiva, cap a un existencialisme.

Riba volgué que la seva inspiració en un poema d'Aleixandre —punt de partença, contrast i afirmació de les cabòries pròpies— resultés explícita. Tot i que la relació entre Aleixandre i Riba fou, a través de la lectura de Riba, molt a nivell de poètica, el poeta català volgué que quedés constància que un seu poema era meditació, reflexió i desenvolupament, a la seva manera, d'un altre d'Aleixandre. I l'índici hem vist que resulta significatiu. Tinc la impressió que això és també així, tot i que d'una manera diferent, per la natura mateixa dels objectes, en el cas dels dos altres referents explícits esmentats en els deu poemes que hem analitzat.

Riba escriví els poemes «Cançó de setembre» i «Cançó d'amor davant d'un cos nu», els dos que gosà anomenar cançons, i ambdós, segons he dit, força diferents, «damunt» d'uns gravats de Josep Mompou i de Manuel Humbert. El primer d'aquests poemes té un aire una mica *fauve*, per entendre'ns, i sobretot en la seva primera part sembla fet de taques: sembla haver de poder-se veure com un Matisse, com un Marquet, com un Mompou; i no passa forçosament, el poema, i això no és gaire habitual a Riba, per una captació intel·lectual intensa dels objectes, sinó que dóna una impressió de conjunt i tradueix, en definitiva, una vivència interior. En canvi l'altre, l'escrit sobre el gravat de Manuel Humbert, té més l'aire de les reflexions de Riba sobre Rebull, és un poema més clàssic. La figura hi és acabada i hi impera la forma.

Em sembla que també aquests dos gravats poden dir alguna cosa a propòsit d'aquests deu últims poemes de Riba. Confirmen, l'un i l'altre, una impressió d'estil atribuïble a llurs autors. Però caldria, és clar, saber veure'ls amb més precisió i competència de les que jo sóc capaç. El que n'he apuntat potser no excedeix els límits d'allò que és raonable i resulta coherent amb aquesta lectura dels deu darrers poemes de Riba que he intentat en aquest paper.