

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

BIBLIOTECA FILOLÒGICA, XVII

ACTES DEL
SIMPOSI CARLES RIBA

BARCELONA, 17-19 D'OCTUBRE DE 1984

A cura de Jaume Medina
i d'Enric Sullà

BARCELONA

1986

Actes del Simposi Carles Riba

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

BIBLIOTECA FILOLÒGICA, XVII

**ACTES DEL
SIMPOSI CARLES RIBA**

BARCELONA, 17-19 D'OCTUBRE DE 1984

**A cura de Jaume Medina
i d'Enric Sullà**

**BARCELONA
1986**

Un altre tiratge d'aquesta obra ha estat fet per les Publicacions de l'Abadia de Montserrat (dins la seva col·lecció «Biblioteca Milà i Fontanals», 5)

**Publicat per acord de l'Institut d'Estudis Catalans
pres en sessió del 27 de setembre de 1985.**

**La present edició és propietat de l'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS
i de PUBLICACIONS DE L'ABADIA DE MONTSERRAT**

ISBN: 84 - 7283 - 097 - 7

Dipòsit legal: B. 41.322 - 1986

Imprès a Novagràfik, S.A. - Puigcerdà, 127 - 08019 Barcelona

Presentació

Pel novembre del 1983 i des de la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona va ésser concebuda la idea d'organitzar un Simposi per aprofundir el coneixement de la vida i l'obra de Carles Riba, i divulgar alhora la significació de la seva personalitat. Tot era fruit d'una conversa entre els professors Enric Sullà i Jaume Medina, que de seguida, i amb el suport dels Departaments de Filologia Hispànica i Clàssica, als quals pertanyem, ens responsabilitzàrem de la coordinació de les tasques d'endegament. Tot un any vam haver-hi d'esmerçar. Però ja des del principi ens vam sentir encoratjats a prosseguir en l'organització de les jornades: d'una banda vèiem que el projecte era ben acollit entre els convidats a participar-hi, i d'una altra comptàvem amb el patrocini dels nostres Departaments, de les Universitats i de l'Institut d'Estudis Catalans, així com amb la sincera mostra de simpatia del nombrós grup d'estudiosos de l'autor homenatjat, i encara amb l'indispensable suport econòmic que amb tanta gentilesa i generositat donaren al seu moment la CIRIT de la Generalitat de Catalunya, la Diputació de Barcelona i l'ICE de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Sabiem d'antuvi, doncs, que empeníem un camí potser molt llarg, del qual ignoràvem els nombrosos obstacles i avatars. Però ens hi empenyia el desig compartit de remarcar, en el vint-i-cinquè aniversari de la mort de Carles Riba, la importància cabdal de la seva obra i la transcendència de la seva actitud. Per això ens vam proposar d'organitzar aquest Simposi —catalanitzant el mot com ben segur hauria agradat a l'hellenista— amb el rigor que escau a tota activitat acadèmica. No és inútil recordar que el poeta, assagista i humanista que fou Carles Riba tenia, d'altra banda, la fama d'ésser un professor extraordinari; ens consta que va sentir la vocació docent com pocs, tot i que va exercir-la entre grans dificultats. Els universitaris d'avui, en la mesura de les nostres possibilitats, per un simple acte de justícia, hem d'acordar-li el lloc que li correspon dins la més alta institució cultural del país. Fóra ben

This One



EPFK-HRB-336P

trist, però, que un acte com aquest, a través del qual pretenem fer-lo conèixer millor, signifiqués l'apropiació d'un nom d'abast nacional per part del món acadèmic, amb el que això podria comportar d'allunyament dels lectors de poesia, dels lectors cultes, del públic en general: res de més lluny a la nostra intenció que presentar-lo com una figura remota i inaccessible.

*Els lectors ja deuen saber que els actes del nostre Simposi, presidit pel Conseller de Cultura de la Generalitat, Honorable senyor Joan Rigol (que hi ostentava, endemés, la representació del President de la Generalitat de Catalunya), pel President de l'Institut d'Estudis Catalans (als locals del qual foren llegides les ponències i les comunicacions), Il·lustríssim senyor Enric Casassas, i pels Rectors Magnífics de la Universitat de Barcelona, Excel·lentíssim senyor Antoni M. Badia i Margarit, i de la Universitat Autònoma de Barcelona, Excel·lentíssim senyor Antoni Serra i Ramoneda, tingueren lloc els dies 17, 18 i 19 d'octubre del 1984 i es desenrotllaren, llevat d'unes lleugeres variacions * obligades per les circumstàncies, segons l'ordre previst al programa.*

Es un goig per a nosaltres poder donar a la llum pública, passats gairebé dos anys de la commemoració del vint-i-cinquenari de la mort de l'il·lustre escriptor, els diversos treballs que es presentaren al Simposi amb els quals tots plegats haurem contribuït, sens dubte, a fer més nostre i més universal el coneixement de la vida i l'obra de Carles Riba.

JAUME MEDINA - ENRIC SULLÀ
Barcelona, setembre del 1986

* Les més remarcables són: per una banda, que el temps dedicat a l'estudi de les relacions de Riba amb el món de la novel·la fou compartit per Jordi Castellanos i Francesc Codina; per una altra, que lamentablement no ha estat possible d'obtenir per a la publicació el treball presentat al Simposi per Segimon Serrallonga; per una altra, en fi, que Joaquim Molas llegí al Simposi el treball anunciat al programa, bé que en aquestes actes publica un treball signat juntament amb Jaume Medina.

Les «Elegies de Bierville»*

Una lectura adequada de les *Elegies de Bierville* demana, primer de tot, que se situï en un període històric específic el tema existencial del qual germinaren l'emoció i la idea portades a terme després en l'esplèndid producte d'un poeta l'obra del qual ha estat definida, amb força encert, com «l'extrema punta de diamant de la poesia catalana».¹

En la geografia, en realitat no gaire accidentada, de la vida de Carles Riba, la guerra civil, amb les necessàries opcions primàries i finals que generà i imposà, tingué un efecte de profund trasbals, més encara que en les coses o pels fets, a causa de l'enorme patiment psicològic i moral que costà. Escriptor de concentració solitària, nodrida per una tensió púdica i reflexiva en la lúcida voluntat d'expressar-se mitjançant la paraula calculada i perfecta, absoluta; literat d'infinita curiositat cultural, capaç de treballar sense diletantisme en un ventall que, partint de la literatura grega, arribarà fins a les formes més significatives de la literatura europea dels nostres temps; naturalesa geomètrica i harmònica, apassionada i esquerpa, al cap i a la fi un exemplar típic de poeta i estudiós abocat al recolliment essencial, quasi atrinxerat en l'escaient dimensió del viure en la literatura i substancialment aliè a un penetrant compromís civil, Riba es veia obligat, quan la capital de Catalunya cedia dramàticament a la desintegració, a escollir d'una manera improrrogable. L'opció fou la justa: no podia haver estat cap altra si es té en compte que, darrera aquell desdeny a certes concreteses del compromís polític directe, no s'amagava ni una ambigua indolència, ni una insegura vacil·lació, sinó que l'home era, a la seva manera i en el mateix ésser de la profunda vida moral de la qual es deslliura la virtut poètica, un ferm partícip, conscientment militant de l'oposició a l'ultratge de la dictadura, i, diríem,

* Pròleg a l'edició italiana de les *Elegies de Bierville* (Torí, Einaudi, 1977), traduït per M. Dolors Ventós.

1. BOFILL I FERRO, *Vint-i-cinc anys de crítica* (Barcelona 1958), pàg. 111.

més encara que per un acte de valor pròpiament polític, a causa d'una remota i consolidada matriu cultural en la qual hom podia reconèixer-se palesament en tot moment que la vida ho reclamés amb severitat.

Així, entre la trasbalsada multitud d'homes diferents per ideologia i classe social que, quasi ininterrompudament, cobria el camí que anava des d'una Barcelona neguitosa i vituperada fins a la frontera de França,² duia els passos vers la fuga i l'exili, el gener de 1939, amb la seva companya, poetessa també, Clementina Arderiu, amb els fills i un parell d'amics escriptors (Antonio Machado, Josep Pous i Pagès), el poeta més representatiu del noucentisme «solar» i «racionalista»,³ l'esquiú literat que, davant del crit decisiu de l'antifeixisme, no s'havia sostret a l'obligació del rebuig i de l'expatriació. Comença així la inesperada, potser temuda, aventura, curulla de riscos concrets, com era, abans que res, la perspectiva d'una indigència que ben segur que hauria estat combatuda amb dignitat, i oberta, d'altra banda, a tots els riscos de l'ànima: el punyent encaç de la nostàlgia, l'agressió dels pensaments penosament mancats de consolació a l'exili, la condició humana violada.

Es d'aquesta situació d'ofensa i d'injustícia, patida en les latituds més estrictament tutelades, que neixen, no el projecte ni l'articulació de les *Elegies de Bierville*, sinó l'embrió fructífer que més tard s'esbadellarà com una flor; i sobre aquest *humus* existencial es fonamentaran les complexes variacions del fantasma líric del poema. L'edificació s'esdevindrà, tal com anirem assenyalant més endavant, mitjançant estratificacions significatives conduïdes simultàniament i sàviament encreuades, cosa que es revelarà també com la manera amb la qual renovar

2. No hem d'oblidar ací les pàgines exemplars escrites sobre aquelles hores tràgiques per A. ROVIRA I VIRGILI, *Els darrers dies de la Catalunya republicana* (Buenos Aires 1940).

3. A. MANENT, *Carles Riba* (Barcelona 1963), pàg. 12, biografia traduïda al castellà i inclosa al volum *Tres escriptors catalanes: Carner, Riba, Pla* (Madrid 1973), pàg. 226. Sobre el noucentisme ribià, cf. també J. TEIXIDOR, *Cinc poetes* (Barcelona 1969), pàgs. 91-113, que a les pàgs. 94-95 especifica en quin sentit cal parlar per a Riba d'un nou classicisme mediterrani de caire noucentista; M. SERRAHIMA, *Dotze mestres* (Barcelona 1972), pàgs. 307-332, especialment les pàgs 311 i 317-18, el qual afirma que Riba es troba «dins de la línia "noucentista" més estricta, i que unes certes influències de Xènius van durar molt de temps en ell»; J. FUSTER, *Literatura catalana contemporània* (Barcelona 1972), pàgs. 199-205 (amb una òptima bibliografia a les pàgs. 477-480), que comença definint Riba com a «màxim poeta del Noucentisme» (en el sentit d'una distància, més que cronològica, cultural de l'estètica d'E. d'Ors); A. TERRY, *Catalan Literature* (London-New York 1972), que, a la pàg. 101, sembla que vol atenuar la matriu noucentista del poeta barceloní.

la temàtica sense cap perjudici per a la sòlida unitat del text, unitat segellada, per la part que li toca, per la personal assumptió de modalitats fonamentalment simbolistes, encara que no es pot afirmar que aquesta sigui l'única fórmula de poètica que Riba emprà; però l'empenta inicial i la invitació rebuda de l'ànima s'individualitzen en els esdeveniments de l'existència i en els variables i alterns reflexos d'aquests sobre la fantasia lírica.⁴

Això no vol dir, és clar, ni que les *Elegies de Bierville* siguin abans que res un acte de poesia civil, com si poguessin presentar una presa de posició decisiva en el sentit de la prelatió política (encara que potser mai la poesia de Catalunya del nou-cents no ha tingut el do d'uns versos amb tanta emoció i ressonància com els que es llegeixen especialment en la segona part de la novena elegia), ni que, al contrari, l'estímul primitiu, que fou polític en la mateixa mesura en què es configurava com a veritat moral i civil, hagi estat sobrepassat, o fins i tot capgirat, a causa d'algun d'aquells processos d'usurpació tan freqüents en la poesia. L'òptica més congruent i correcta —almenys així ens ho sembla— és la de la concreció, en una àrea de dinàmic creixement, de factors, no heterogenis, però segurament articuladíssims per la mateixa diversitat de llur origen, atentament coordinats per a una orquestració que esmenti i signifiqui tots els modes més autèntics de l'ésser. Per això podria semblar, més encara que erroni, parcial, assumir les *Elegies* ribanes o com una obra eminentment, per no dir exclusivament, políticocivil, o, a l'inrevés, entendre-les com un refinadíssim llegat de desintegració hedonística, en nom d'una efímera consolació de la poesia que en tant que s'ha donat, es desarelle, i, doncs, nega la seva realitat.

La perspectiva de lectura més creïble i pertinent, segons la nostra opinió, està en la individuació, almenys en principi, d'una situació de consulta directa —en la turbulenta urgència dels esdeveniments— de l'home amb una realitat vital que reclama la comparació amb alguns interrogants primordials de la seva mateixa realització: això és l'existir segons un principi, el fer poesia i com o per què, la cultura en el seu valor més productiu i autèntic, les decisions essencials, el mateix tornar

4. El component simbòlic que es pot trobar en tota la producció poètica de Riba ha estat subratllat sovint, ara amb una amplitud de perspectives adés més gran, adés més restringida. Cal veure sobretot J. M. CASTELLET, *Carles Riba i la tradició poètica del simbolisme*, dins *Poesia, realisme, història* (Barcelona 1965), pàgs. 11-19, i també J. M. CASTELLET i J. MOLAS, *Poesia catalana del segle XX* (Barcelona 1963), pàgs. 183-184; TERRY, *Catalan Literature*, pàg. 103.

a pensar en l'interior i l'exterior quotidians, interrogants que, elaborats amb tanta precisió com es vulgui i tal vegada amagats fins i tot per qualche excés literari, revelen a la fi, justament per la seva mateixa configuració com a continguda tensió de la reflexió que s'emociona, la seva humaníssima pena, la veritat oberta que els engendra.⁵ És l'ésser òntic aleshores,⁶ i per tant determinat per les mesures espacials i temporals d'allò que és, amb la successió alterna i real que el crea i el fa perdurar en la seva especificitat, que vol expressar-se en una commoguda i dolorosa confessió d'ell mateix, delicadament lliurada a través de les necessàries dissimulacions culturals i mitjançant l'ample sedàs de la parla metafòrica, però dins del programa, inalienable per vocació i elecció congènita, d'una calmada lucidesa formal;⁷ i, al mateix temps, no

5. El testimoni més important en aquest sentit el dona el mateix Riba en dos paràgrafs d'aquella extraordinària història d'un text i del seu poeta que és el «Prefaci a la segona edició», tant on escriu: «En l'íntima realitat, m'acabarava amb mi mateix, ple de mi mateix no finit i del que de mi mateix hagués donat; m'acarava amb mi mateix, recollit en les meves pròpies forces, per tal que per elles em conegués i m'acabés i m'expandís cap a l'encontre d'una idea divina», com on pregunta i avisa: «Ara bé: aquell retorn a la realitat profunda de mi mateix, a la meua ànima i al meu pensament, a les raons per les quals sóc l'home que sóc i que vull ésser, al dedins de la meua vida personal, nominativa, al cor de la meua durada i al centre on convergeixen els lligams amb tantes coses terrestres que col·laboren en el meu esdevenir —aquell divinement forçat retorn a les bases, valgui l'expressió, per on sóc sostingut i nodrit i d'on sempre em caldrà de nou partir cap a noves conquestes, aquella rara experiència vivificadora, en suma, que potser no ens és atorgat de fer si en certa manera no l'hem merescuda, ¿com podria ésser absurd que la qualifiqués d'humanística, si el seu caràcter de religiosa, que no he vacil·lat a atribuir-li, cobreix ja en principi més amplament?» Com podem veure, en ambdós casos es tendeix a determinar el fi, que és el religiós, on mena el procés de confrontament interrogatiu al qual el poeta se sotmet a conseqüència de la dura experiència de l'exili: això en perfecta concomitància amb una tendència de les *Elegies* que, assenyalada de diverses maneres ja abans, més tard troba un desenvolupament total en l'onzè text.

6. La terminologia heideggeriana ha estat adaptada oportunament per J. FERRATÉ en l'excel·lent volum *Carles Riba, avui* (Barcelona 1955), pàg. 21.

7. La característica d'extrema vigilància estilística, al programa d'un cos poètic de transparència diamantina, és una constant de l'objectivació lírica de Riba, posada en relleu fins i tot pels seus primers crítics. A les *Elegies de Bierville*, també mitjançant l'ús del metre quantitatiu, allò que FERRATÉ, *Carles Riba, avui*, pàg. 17, ha definit com a «formalisme» dominant assoleix característiques d'extrem refinament, encara que els versos puguin fer la impressió d'estar compostos en un ritme «una mica aspre», com, per a tota la producció ribiana, considera que és FUSTER, *Literatura catalana contemporània*, pàg. 203. No ens passarà per alt, també en el curs d'una lectura ràpida, com Riba emplena els seus versos d'assonàncies, rimes internes, al·literations i figures retòriques, no a causa d'un programa fredament previst de compensació

oblidant de cap manera l'escomesa existencial, amb el seu ferm reclam civil, que obrí el camí, esgotador i abrupte, a aquesta confrontació més dramàticament directa.⁸ Ningú millor que el mateix Riba d'altra banda s'ha adonat tan bé d'això, tant, que va afirmar, quasi com si volgués excusar-se d'algun moment de massa explícit desvetllament d'ell mateix, allà on invoca la musa de la poesia lírica i de l'amor als versos finals del comiat:

«Erato, més continguda perdona l'estrany, si l'onada
ara i adés ha saltat sobre els teus nombres sever.»

El tema de la nostàlgia, el de la pàtria i dels valors que representa i el de la condició humana humiliada ara en la pròpia persona i en la de tots els companys de dissort, és el substrat del qual germina la multiforme objectivació de les *Elegies de Bierville*, la seva estructuració plurisèmica. Un tema que, precisament a causa del fet que no es dona en una momentaneïtat icàstica d'abandonament líric sinó que es formula en un corpus complex i múltiple, que inclou fonts poètiques, registres culturals i voluntats expressives de diversa articulació, no es mostra sempre clarament en la superfície, sinó que, molt sovint, sembla que es disfressi o s'amagui darrera modalitats diversificadores i al·lusives a diversos nivells. És clar que es tracta, també en aquesta modalitat del discurs líric, d'una ulterior manifestació del pudor del poeta i de la parsimònia aristocràtica en la confessió, desitjada des de sempre i idealment volguda en una àrea d'objectivació neta i diamantina, en el nom d'una perfecció decantada de la forma poètica.

Obertament el tema d'una càrrega nostàlgica que deriva de l'espoliació i de la pèrdua de l'íntima identitat, col·locat en el canal d'una descripció naturalista teixida sobre el contrast, apareix a la primera elegia, la qual conserva els trets i la gràcia de l'exordi clàssic, sobretot en alguns preanuncis epidíctics. Mitjançant l'oposició —força calibrada i

formal pel que fa a un ús mètric atípic, ni a causa d'una gràcia classicista, sinó en virtut d'una natural propensió a coordinar l'íntima correlació entre les paraules en una estructuració brillant i circular, tot establint una densa xarxa de relacions verbals.

8. CASTELLET-MOLAS, *Poesia catalana*, pàg. 124, posen en relleu oportuna-ment que «les *Elegies de Bierville* constitueixen un tombant decisiu en l'obra d'un poeta que, a l'exili i en la solitud, en el dolor i la desesperança, sabé trobar noves forces per a fer alenar la seva poesia, fins al punt de conduir-lo a escriure un dels llibres més importants de la poesia catalana del segle XX».

continguda en un vigilat nombre verbal que no esmorteix gens la vasta commoció dels records— entre el paisatge de l'exili actual i el de la consuetud de sempre, entre la concentrada natura boscana i fluvial del poble francès i la marina d'un Sud més tebi (ara sense explicitar, però que després serà àmpliament esmentada en tot el seu volum de solarietat mediterrània), el poeta testifica, amb institució analògica d'ampli camp descriptiu, l'angoixa de l'expatriament, l'aguda incertesa d'una solitud sense remei, l'insistent estímul de la nostàlgia.

La invocació que tanca la primera elegia, amb l'auspici, i la propiciació, de la visita apolínia, que és vista, amb adequació naturalista, en la germinació líquida i arbòria:

jo no sé quin déu mort, fill de la font i del verd,

mentre anuncia en termes més clars quina serà l'organització explícita del poema —o sigui, la d'un corpus de forma més o menys clàssica en el qual la mesura de l'humanisme estigui predisposada a insercions de diversos tipus, un extens fresc conduït, doncs, per pluralitats i conglomeracions en la variada metaforicitat de l'edificació lírica—, d'altra banda ja conté un obert sentit de consolació que, òbviament, no és tant del viure com del fer poesia: o d'una cosa per l'altra.

Les notes d'angoixa més palesa ens fa l'efecte que són dignes de ser individuades en els versos que traeixen un sentiment de crua injustícia:

«(...), ah! com si tinguessin
tots els homes la pau i només jo fos errant.»

i en aquells en què es recorden els «tants ahirs d'alegria», a més de la memòria del dramàtic hivern passat, que projecta ara el poeta «a un abril incert». Però a aquests senyals de més condolguda consciència de la injúria i de la precarietat del moment respon, amb subtil brodat de contrapunt, un seguit consolador i alleujant, a mig camí entre promesa i esperança. L'ànima ja «es reconeix», o sigui, torna a personalitzar-se tot vençant la destitució espiritual i la solitud absoluta degudes, en el moment de l'exili de la protecció dels llocs estimats, a l'exili d'ell mateix; després hi ha una perspectiva de confort, que deriva de la severa concentració del paisatge francès, que indueix a reflexions que són quasi com un retrobar-se; aleshores ve la subtil nota d'enveja metafísica d'aquelles tofes «lliures al cel», que és com si fessin un solc entre la bru-

talitat de la dictadura i la deguda coordinació d'home i natura; finalment s'endolceixen els pensaments, també en el nom de la calmada urbanitat dels llocs, a través d'un record que ja es va anunciant amb tota la seva exemplaritat de valors, és a dir, Grècia.

Entre l'agost i el setembre de 1927 Carles Riba havia fet un llarg viatge per Grècia, juntament amb la seva muller. La impressió que s'endugué fou enorme, perquè esdevenia concretesa i realitat una mítica presència cultural conreada amb passió ja des de l'adolescència. Fou, per a l'hellenista Riba, com descobrir una nova terra natal en la qual localitzar i fonamentar les imaginacions que brollaven de les lectures i els ideals adquirits a través d'elles, una peregrinació entusiàstica amb la qual donar la vida dels ulls i de les coses als pensaments de la cultura. Ara, molts anys després d'aquell viatge, quan es va perdre la pàtria real, el retorn mític a aquella ideal, plena de les significacions humanes i morals, intel·lectuals i civils que li havien quedat gravades, assumia no solament el sentit autèntic d'una reinserció ennoblidora, sinó també el de la reflexió consolada, com de refugi miraculós des del qual saber tolerar l'expatriament i reconèixer-se en una dimensió de dignitat superior. La «gràcia tenaç» sembla aquesta i el poeta la guanya mitjançant la suggestió pànica que li ve de les aigües del riu biervillès i del seu bosc que li recorden «un nom», val a dir, l'Hèllade vista i gaudida pels quatre punts cardinals de mar amb les parets rupestres, d'història, de llibertat i de mite.⁹

Amb la segona elegia aquesta migració vers un record que té el sentit i la força d'una rehabilitació poètica i d'una reidentificació íntima, guanyades al preu d'una nostàlgia feta metàfora i assolides amb una dolença recerca entre els múltiples pols de la individuació humana i poètica, s'anirà complint gradualment; és a dir, aquest retorn ideal s'en-

9. L'hellenisme de Riba, conreat durant tota la vida amb passió inexhaustible i vivificat contínuament per un seguit de prestigioses traduccions, entre les quals cal remarcar la de l'*Odissea*, del 1948, és una dada fonamental d'una substància cultural que té una importància cabdal en la professió poètica. R. TÀSIS parla d'un «hellenisme d'estudis i de temperament», que trobà més tard la seva formulació més aconseguida en la «plenitud sublim» de les *Elegies: Un segle de poesia catalana* (Barcelona 1968), pàg. 105, i F. FAUS, potser donant lloc a un *prius posterius*, ha afirmat que «pels grecs, fonamentalment, Riba ha retrobat per a nosaltres la grandesa d'una poesia»: *Situació de Riba, «Homenatge a Carles Riba en complir seixanta anys»* (Barcelona 1954), pàg. 200. TEIXIDOR, *Cinc poetes*, pàg. 108, especifica força bé que a les *Elegies* un «contrapunt d'aquella Grècia ideal... una mica hòlderliniana... serveix al poeta per a arribar a la màxima intensitat».

laira amb tota la seva càrrega de tensió anguniosa i de pensarós recolliment. Riba mateix ens assabenta d'això en la nota del text: «Es aquest lloc únic, síntesi i símbol de moltes coses pures, que en el meu exili se'm representava a la memòria; talment com si m'aparegués entre els arbres foscos de la vall de Bierville i m'hi reveiés a mi mateix el viatger feliç de dotze anys enrera». El camí del poeta vers l'HèHade somiada i vista té, doncs, el sentit d'un acte d'arrelament en el moment en què ell i els companys d'una elecció necessària abandonaven la pàtria, però d'un arrelament que conserva intacte encara el sorprès plaer d'un descobriment. Fou una feliç exploració anys endarrera; ara és un retorn des d'una condició d'angoixa i desolació que demana consol i llum, però també és un retorn que, sobretot gràcies al treball de poeta, i per tant de la instal·lació de la condició terrena en el cel de la poesia, conserva la nitidesa virginal d'una sensació genuïna i val també per a fer-se reconèixer homes en una matriu laboriosa i vivent.

Súnion, «rocós punta final de l'Àtica», indica també, en aquest punt de les elegies, una entre les infinites possibilitats d'elecció en el camp de la lírica.¹⁰ Però, d'aquesta segona elegia —en la qual s'acompleix el tema de l'exordi i es registra d'exclamació invocativa que era tan sovint part integrant d'ell en els cànons de l'escriptura antiga—,¹¹ n'ergeix abans de tot un valor de reconquesta orgullosa de la llibertat en tant que bé etern; d'ella escampa la lliçó de la dignitat noblement trempada pels cops de la sort, quan pesen tant la desil·lusió i la derrota. Tal condició d'esperit, sostreta a les fàcils concessions de la commiseració d'un mateix però en el gruix autèntic d'una ombrejant malenconia, s'aconsegueix només al preu de l'absolut, tal com confirma amb superba institució metafòrica, la comparació amb les columnes marmòries del temple de Posidó el qual volgué Pèricles, que arriba al seu punt de perfecció justament en la descripció de l'escomesa del temps, que no obstant això no ha aconseguit fer malbé la puresa austera de les ruïnes, a diferència de tot el que s'ha esfondrat i es deixa corrompre.

Des d'ara el poema, dins la varietat dels volums temàtics assolits

10. Vegeu també, sobre aquesta elegia, A. CIRICI, *Riba i el temple de Súnion*, «In memoriam Carles Riba (1959-1969)» (Barcelona 1973), pàgs. 115-127.

11. Però cal no oblidar l'herència neoclàssica (pensem, per exemple, en els molts «ach!» de Schiller, un poeta molt estimat de Riba, quasi tant com Goethe), filtrada també mitjançant Hölderlin i els parnassians, que en diversos graus de combinació és fàcil trobar en Riba, sobretot en les maneres corresponents als suggeriments que provenen del simbolisme i del noucentisme.

cada vegada, si bé col·locat sobre un sòlid fonament d'unitat,¹² s'adreça, en diversos nivells de consolidació dels nuclis substancials, vers les fites i les fórmules que l'expliciten metafòricament, ja anunciades des de la part inicial. El projecte assoleix els límits justos d'una objectivació necessària, la idea (si es vol fer servir una paraula molt pròpia d'en Riba) s'acompleix i es valora. Un cop situada la invenció en l'indret adequat, també amb una funció consoladora de segell clàssic, d'una tradició hel·lènica fruïda ja des de la joventut, mitjançant un procés escaient de transfiguració i metamorfosi,¹³ es personalitza, tot fent-la peculiar i individualitzada, la temàtica grega¹⁴ i s'organitza ordenadament el fresc metafòric seguint la normativa d'un procés supletori transparent, a través del qual es caracteritza emblemàticament la pròpia especificitat humana. Tot això encara sense renunciar a implicacions expressionistes i simbolistes de diversa entitat i treballant en un ventall de noucentisme que encara té conspícues restes de parnassianisme.¹⁵

Ja s'ha vist com la pàtria, perdut tot senyal de presència, tret el del

12. Senyals del problema de la unitat poètica del poema, que no s'han de confondre, és clar, amb el de la coordinació temàtica o de l'organicitat, poden trobar-se a FERRATÉ, *Carles Riba, avui*, pàg. 21, i a FUSTER, *La poesia catalana*, II (Palma de Mallorca 1956), pàg. 161.

13. Sobre la relació entre metàfora i mite a les *Elegies* cal veure també A. FIGUÉ, *Elegies de Bierville: de la metàfora al mite*, dins «In memoriam Carles Riba», pàgs. 309-324.

14. Sobre el procés i el significat de l'íntima apropiació del magisteri clàssic per part de Riba, allò que sol definir-se com el seu humanisme, han estat fetes unes òptimes observacions. Ens limitarem a subratllar una consideració, que no podem deixar de banda, de FUSTER, *La poesia catalana*, pàgs. 159-160: «Però, realment, si a hores d'ara «humanisme» vol dir alguna cosa —alguna cosa més que erudició— és a canvi d'haver-se apropiat d'un sentit històric vivíssim i de revertir en decisions ètiques implacables», i cal esmentar algunes observacions força interessants d'E. VALENTÍ I FIOLE, *Els clàssics i la literatura catalana moderna* (Barcelona 1973): «L'humanisme, entès com una actitud vital, com un principi de la vida intel·lectual i ètica, com una fidelitat a una tradició de pensament i de forma, és un element essencial de la poesia de Riba», de tal manera que aquest esdevé «un sistema de referència i contrast, usat per tal de definir-se ell mateix i situar cada etapa de la (...) evolució espiritual». «Tenim en Riba un gran poeta que (...) s'ha enfrontat amb l'antiguitat clàssica amb plena consciència del que això comportava, i prenent els antics com unes coordenades sobre les quals pogué definir-se ell i la seva experiència, tant humana com artística»: respectivament pàgs. 70, 71-72 i 85.

15. Sobre el component parnassià en la poesia de Riba cf. sobretot G. E. SANSONE, *La ricerca di Carles Riba*, dins *Studi di filologia catalana* (Bari 1963), pàgs. 245-267 (on es remarca també la influència expressionista), i TEIXIDOR, *Cinc poetes*, pàg. 105.

refugi en la memòria, és substituïda per l'hel·lènica pàtria ideal, com a estimat gresol de la universalitat cultural i civil. S'arrela així l'ànim desolat pels esdeveniments i agudament corroït per la nostàlgia, i des d'aquell somiador refugi mental, propiciat per la calma centreuropea del bosc biervillès, es va teixint la xarxa densa i orgànica però no unívoca del poema, la partitura polifònica sobre les monòdiques anotacions primitives. Sobretot, un cop recuperada una estada contra la profunda torbació de l'esperit exiliat més enllà de la carn, es fa legítim l'accés a la catarsi poètica. El camí de la llibertat volguda amb l'expatriació i amb la peregrinació i el del fer poètic s'assimilen com una mateixa mesura de recerca, a bastament pagada en la pena i en la tensió de l'existència i de la imaginació. I com les dues pàtries, real i ideal, pateixen un procés de simbiosi en el qual no se sap on comença la substitució i on acaba la metamorfosi, així el discurs, ara directe, ara metafòric, de les restants elegies palesa l'encreuament, l'intercanvi, la concreció i la simultaneïtat de l'ulissisme en la vida i en la poesia.

La recerca de la llibertat, proclamada amb tanta emoció i energia a la novena elegia, s'ajunta a la de la creació poètica. Un retorn, i un rescat, perseguits i obtinguts justament per l'acte de soferta individuació que la història humana ha imposat al poeta: com si, després d'un llarg silenci, la imaginació se n'hagués tornat als espais més adolorits de la creació, així com el viure en una precisa consigna existencial, i aquesta elecció traumàtica, però peremptòria, hagués afavorit l'altra; però, també, amb una consciència més gran, precisament perquè s'assoleix al preu d'una dissort madurada reposadament en la intimitat, no solament de l'efectiva osmosi entre l'existència i la creació poètica com a càrregues emocionals que coincideixen i es complementen a causa de la nostra reflexiva terrenitat, sinó també per l'aspra i misteriosa felicitat de l'acte líric: per això semblarà legítim assistir en la part final del text a un replegament sobre la divinitat de la confessió poètica.

Això ens fa veure que no és casual ni fortuït el fet que Riba, després d'haver patit d'una manera tan essencial la condició humana i poètica d'aquell moment de la seva vida, pogués portar a terme les diferents parts del seu poema unitari en temps no solament no immediats entre ells sinó àdhuc diferents com a seu i realitat dels llocs, des del moment que el signe i l'empremta de tot el poema ja eren acabats com a idea, encara que la formulació trigués a fer-se. Ens dona testimoni d'això una bona part de la felicitat introducció feta anys més tard a la segona edició

de les *Elegies*,¹⁶ la qual sembla certament una de les coses més avisades i meditades que ha escrit el poeta sobre l'acostament a la poesia i que dóna suport al text líric amb una dignitat la matriu de la qual cal reconèixer en una emoció inalterada, i ja arrel ple de l'ésser, malgrat el temps passat entremig.

Si observem ara amb una mirada ràpida, sense voler fer un comentari exacte, sinó adreçat a copsar els nusos centrals, en la clau de lectura proposada fins ara, i els punts que sobresurten de les elegies que segueixen les que ja hem comentat, el camí que ja hem anat assenyalant resulta prou individuuable, encara que sigui recorregut, evidentment, d'una manera molt sovint sinuosa i no sense parades i desviacions. Amb la tercera elegia, l'evocació sentimentalment vigilada de la Grècia ideal avança, tot annexionant-se una gamma de records adquirits en l'indecís límit del somni, el qual assumeix una funció més puntual de mediació fantàstica. Sobre ales incertes i difuminades de records filtrats pel somni, la variada trama del temps porta ara al poeta el paisatge d'un verd «dolç i obstinat», memorablement contemplat: el d'Irlanda. La inserció ahotriomòrfica és feta amb una subtil disposició d'anotacions paisatgistes que es reclamen per contrast o per semblança, acompanyades per un ampli sentiment del temps, convocat una altra vegada per als efectes subjectius com són els valors visuals dels paisatges de Grècia, de França, d'Irlanda. I és justament en els versos finals, dedicats a la jove parella que hostatjà el poeta a Anglaterra, tal com ens diu la nota al text, que la noció temporal, adaptada per significar també el component de risc, d'instabilitat i potser també d'arbitri, reforça els sentits explicitats al començament de l'elegia. Hi ha també, en aquesta conclusió, un primer senyal, que pot semblar encara paganitzant, cap a la conquesta de la divinitat, que serà objecte d'una especificació ben clara tot seguit.

La quarta elegia té la corba harmònica d'una escultura clàssica i el seu gest és tot dins l'àrea d'una contemplativa exaltació de la bellesa. Sembla ben bé que, en la coincidència de l'etern amb l'objectual i el sensible, s'assoleixi una imatge superior del món, contemplat en una simbòlica dimensió de bellesa i de gràcia, que sembla que conserva alguns residus pre-rafaelites, sense les deixalles del sensualisme extrínsec i decla-

16. A la qual cal afegir ara els aclariments de lloc i temps i algunes dilucidacions substancials, que Riba donà en el curs d'una lectura pública de les *Elegies*, feta el 8 de febrer de 1956. La transcripció d'aquella conversa, resumida al cap de vint anys, ha estat publicada per O. CASASSAS, *Carles Riba presenta les «Elegies»*, «Serra d'Or», XVIII (1976), pàgs. 523-531.

matori. Al símbol heHenitzant hi viu encara, com a component essencial, la dada temporal transfigurada en ritme, un moviment que, miraculosament, transforma en rodona dinàmica l'estaticitat icàstica de la figuració femenina en els seus pocs moviments d'estatuària pulcritud, mentre es consola en el més alt ritme del món, i en el nombre melòdic de la creació poètica ocultament coordinat amb la metàfora imaginativa, la solitària expatriació del poeta.

El sentit de naufragi sentimental assoleix encara major importància al text que segueix, felicíssimament encaminat per un dels més bonics «vers donnés» entre molts i molts, sobretot de començament i cloenda, del poema. Però l'obertura marina i acolorida cedeix de seguida terreny, mitjançant una noció de precarietat anunciada de diverses maneres en els versos precedents, a l'adolorit sentit de l'ulissisme que després traspuarà a una gran part de les elegies restants, sigui en la superfície metafòrica sigui en el substrat del missatge líric. El retorn de l'heroi homèric, en la nit carregada d'expectació tremolosa i alegre, vol al·ludir no solament al retorn salvaguardat dels sentiments bandejats de l'indret connatural, un tornar-se a situar refiadament a l'arrel humana fins ara destituïda,¹⁷ sinó també, al mateix temps, a la recuperació de la seu interior de la creació poètica. L'«esposa secreta» aleshores sembla que sigui la poesia, el lloc de la qual s'aconsegueix (mitjançant l'austera concentració en la vesprada que porta a la «nit amb joia dels ulls, nit més enllà de la nit») per un camí abrupte i un tenaç anhel; i la nostàlgia de l'heroi «envellit i nu» que «súbitament reconeix una pàtria d'antany i no en té sorpresa», s'identifica amb la del poeta, al qual li és consentit «en la pau del cor» d'accedir novament a la seva orginària condició existencial.¹⁸

17. Anota oportunament A. TERRY, a la introducció al primer volum de les *Obres Completes*, cit., de Carles Riba, que a les *Elegies*, «exili significa el retorn a les arrels subconscients de l'ànima» (pàg. 23); i TEIXIDOR, *Cinc poetes* (pàgs. 108-109) posa en relleu que «La peregrinació física forçada, s'acompanya d'aquesta altra peregrinació més íntima que el farà anar fins al fons d'ell mateix: allò que són ell i els seus, i la terra que estima, i el Déu que l'espera».

18. Específicament per a aquesta elegia, X. CASP, *Comentari apassionat a una elegia de Carles Riba*, dins «Homenatge a Carles Riba», pàgs. 143-147, observa que aquesta «com a cos poemàtic és començada i acabada sota el domini de l'imperi intel·lectual de Riba» (pàg. 145). Però és un argument que val per a tota l'obra del poeta i que abasta no solament reculls com *Tres suites*, més aviat obertes a les instàncies de la poesia pura, sinó reculls més explícits i poc ehlíptics. D. GUANSÉ, en el bell assaig «*Elegies de Bierville*», dins «Homenatge a Carles Riba», pàgs. 228-241, ha parlat de «poesia sensata» (pàg. 229), i TEIXIDOR, *Cinc poetes*, pàg. 102, referint-se a les *Estances*, ha posat en relleu el valor d'una «poesia meditativa», en la qual «no hi ha sentiment (...) sinó

Però la poesia és recerca, cacera arriscada i esgotadora de la «gran perla perfecta», exploració contínua per assolir «la paraula adormida, incalculable», do suprem dels déus. La descoberta de la paraula que és pròpia de la poesia, un desvetllament il·luminador obtingut en les ribes secretes del somni, permet la dolçor celestial d'un oblit que, pareu esment, és «nodriment i valor, no ceguesa i caiguda», adverteix en Riba, quasi volent obrir un ferm solc entre la seva manera d'ésser en poesia i certes tendències, més accentuades del somnambulisme i místicament metafísiques, d'algunes poètiques del segle. Perquè, una vegada guanyada, la insubstituïble paraula de la poesia és coneixement, veritat absoluta, cognició d'una realitat superior existent en nosaltres i més enllà de nosaltres, «íntima» en la seva «innocència i anterior».

La il·lustració gnoseològica s'aconsegueix amb una emocionada tensió lírica mitjançant invocacions i exclamacions, que arriben a generar una participació més intensa per part del lector, i, a més, amb el recurs analògic al motiu de la unió entre els amants. I segella el sentit paradisiàc de la conquesta del cos verbal, recuperat per a la veritat concreta de la poesia com a font de goig pànic, la confrontació amb la contemplació alhora trasbalsada i inefable, però no estupefacta, del «bell cos amorós»: d'aquesta manera s'ateny el més aconseguit acte de donació entre home i dona en comparació de l'assoliment del coneixement poètic, situat en la seva veritat d'individuació de l'existència que es dona. L'aspecte religiós, que en la cloenda serà proclamat en termes molt més explícits, és insinuat en aquesta elegia a través del concepte de l'accés a la poesia com a privilegiat regal diví i celestial il·luminació que permeten atènyer la veritat poètica vivent al nostre entorn.

Amb la setena elegia esdevenen més clars els usos homèrics, amb una àmplia pinzellada simbòlica, i el recurs al somni com a ambientació productiva (però a l'àmbit d'un abandó reflexiu) de les parts més significatives del poema. L'objectiu és la creació, al bressol misteriós del si matern, amb el germen de la dada poètica donada per encanteri a la comprensió dels homes en el seu pur i viu ésser: o sigui, el misteri mític de la gestació lírica.¹⁹ Amb una progressió evident respecte a la temàtica plan-

aquell (...) que ja ha esdevingut reflexió o problema», mentre que J. RUIZ I CALONJA, a la *Història de la literatura catalana* (Barcelona 1954), pàg. 589, remarca la «qualitat especulativa» de la poesia ribiana «comunicada per una emoció, continguda per un desig de forma i de reserva».

19. J. FUSTER, *La poesia catalana*, II, pàg. 162, observa justament que Riba, en tota la seva producció poètica, evidencia «com a tema, l'obsessió del pro-

tejada anteriorment, ací, mitjançant la comparació del somni d'Ulisses després de l'abandó de Nausica tot fent un camí de retorn que al·ludeix al viatge de retrobament de la inspiració, a través de l'analogia explícita amb la gestació femenina i fins i tot en els versos clarament adreçats a assajar asseverativament el tema del signe lingüístic:

«(...) Entre nosaltres humans,
déus! els mots són només per a entendre'ns i no per a entendre'ls:
són el començament, just un senyal del sentit»,

amb tots els ribets d'enigma arcà inherents, es reforça, arribant a latituds de problemàtica diversa, el tema central de tornar a situar-se en si mateix. Naturalment, tal com a la part del somni i de la procreació hi havia el sentit del sobrehumà i de l'imponderable, del somni al misteri, així en el paràgraf sobre el procés lingüístic no és el valor elemental del signe monosèmic que es vol significar, en el transcurs d'un retorn al verb poètic que s'intenta definir exaltant-lo, sinó els gruixos plurivalents, la consistència polisèmica que no està en contra de l'absolutesa necessària de la paraula. En tot el paràgraf central aquest argument sembla enriquir-se amb uns nous contorns i tendeix a una càrrega d'allusivitat més subtil, no sense oblidar alguna voluta noucentista de matriu orsiana i amb un cert impuls expressionista, adreçant-se també al problema de la relació amb els destinataris del producte poètic, si no anem errats, especialment els de l'exili i del rebuig, capaços per tant de copsar també un especial rerafons del missatge. L'àmplia construcció de l'elegia s'acompleix escament amb la tornada a l'obrador humil i laboriós de la creació: no hauria pogut ésser d'una altra manera en el cas d'un poeta que pot realitzar-se només en una transparència estilística diamantina i, per tant, treballosament encaçada.²⁰ La «lenta trama», els «pertinaços ordits» anti-

blema poètic». Més recentment, estudiant les primeres experiències poètiques de Riba, J. MOLAS, *Notes sobre la prehistòria poètica de Carles Riba*, «Els Marges», I (1974), pàgs. 9-23, conclou que «Des del primer moment, Riba es mostra preocupat pels problemes de la creació poètica i fins arribà a convertir-los en tema dels seus versos» (pàg. 23).

20. J. FERRATÉ, a l'article *Carles Riba, home essencial*, «Serra d'Or», XI (1969), pàg. 505, posa ben en relleu que el poeta «creia en els mots, en la seva força, carregada d'història i jerarquitzada dins d'una tradició única, que és la que comença amb els antics». És d'aquest magisteri que brolla la condició fonamental del fer poètic de Riba ben definit per J. TRIADÓ, en les pàgines sobre el poeta incloses en el volum *Llegir com viure* (Barcelona 1963), com «una riquesa sense barroquisme i un classicisme sense fredor. I a la inversa,

cipen la conclusió de l'elegia següent i la imatge del callígraf xinès que fa d'epíleg a la desena elegia; però la gràcia desperta de la paraula llimada es capbussa plenament aquí en la contextura fosca del teixit existencial. Amb el salt, humil i coratjós, a la gruta de Marmarospilià la davallada vers al si mateix poètic s'acompleix amb tota exactitud.

Aleshores s'explica que es continuï amb una composició de les més compromeses amb el joc mític de la memòria ardent i nostàlgica, com per una concretesa i alhora una humanització d'algun recer abstractitzador dels versos precedents. El viatge del 1927 és reviscut en aquesta pàgina no solament en l'alegria de la fusió sentimental amb Clementina, segellada pel fet de reconèixer-se poetes en la font de Castàlia, sinó també com a detall paisatgístic que es carrega amb profundes emocions culturals. L'incendi sobtat, tan proper a la inesperada encara que cercada il·luminació lírica, de les Fedríades que es retallen en la corba del recorregut marí i la ritualitat que, des de tal començament, van assolint progressivament els versos de l'elegia, no solament a través de la litúrgia pagana de l'abeurament sinó també per l'atmosfera de misteri pagà i cultural que l'envaeix, no es consumeixen tan sols en un pur encís de memòries que testimonien una vocació segura, perquè el discurs s'enriqueix amb una eficaç pluralitat semàntica. Tal com diu la nota, amb la gràcia sagaç d'una ambigüitat imposada per la censura: «Les Ninfes Castàlides ja eren invocades abans com a testimonis i guardianes de les tradicions llegendàries». El poeta és ara testimoni i guardià de la tradició viva i punyent, llegendària en la mateixa mesura d'una riquesa perduda i sempre rememorada, de manera que el foc del «dèlfic tombant» assumeix el doble sentit de l'esplendorosa fulguració poètica i de la ferma conservació dels valors patris.

Tant és així que, amb la novena elegia, esclata el més resplendent cant civil, noblement universalitzat, de la Catalunya d'avui, una magistral lliçó d'orgullosa emoció democràtica que és alhora manifest de la inevitable opció contra la dictadura i confiat missatge en el destí dels homes. De l'esment de la glòria de Salamina al record de la derrota de Queronea: «eclipsi de la llibertat organitzada políticament. Però només un eclipsi...», del rebuig d'una humanitat embrutida al córrer alegre i impacient d'una esperança que es transmuda en fe, l'elegia canta d'una manera austera i emocionada, extensa i ferma, digna i vibrant una confiança més

també una simplicitat sense encarcament i una passió sense arbitrarietat» (pàg. 51).

alta en la sort de la societat humana, tot conformant-se com una nobilíssima poesia civil. Aquesta es basta tota sola per a motivar el perquè real i profund de certes eleccions i per a donar testimoni ple del torbament viril i angoixant amb el qual el poeta visqué l'ofensa dels temps.²¹

Amb les dues últimes elegies que precedeixen el comiat, els temes perfilats en el curs del poema arriben al punt de la solució i semblen quasi sublimar-se en una connotació poètica més tensa i difícil. La desena elegia és potser la més propera a certes modalitats rilkianes,²² altrament ben fàcils de seguir al llarg de tota la producció d'en Riba, i d'un cert expressionisme reté també una significació espiritualista més accentuada, ací doblegada als valors cristians, tal com el mateix poeta explica en la nota corresponent. El substrat al·lusiú al viatge òrfic²³ és, naturalment, un altre cop el de l'arribada al fer poètic, al cant integral en tant que portat de l'experiència vital completa reviscuda en els seus símbols absoluts, entre els quals, el primer, l'acte mateix de la creació lírica. La resurrecció poètica, metamorfosi palingenètica però no oblidada, metempsicosi de la invenció fantàstica obtinguda en la riba decantadora del somni, comporta, juntament amb l'acompliment de la poesia, que hom es veu accomplir, la reinserció confiada a la pàtria: la de la unió amb la terra, recuperable fins i tot en la distància en virtut de la consolació poètica que ens restitueix a nosaltres mateixos, i l'altra, determinada i guanyada per la projecció de l'esperit vers Déu. I ja que aquesta pàtria de la fe no es perd amb el trasbals adolorit dels llocs i de les coses terrenes, d'ella s'extreu una substancial confiança, que és com un terreny sobre el qual es fonamenta la serenitat superior escaient a un fer poètic volgut en el límit de les passions contingudes i en un sofrir, extens i insistent,

21. És pensant sobretot en l'explicitesa d'aquesta elegia que GUANSE, «*Elegies de Bierville*», pàg. 232, ha afirmat que Riba «poeta intemporal fins al moment d'escriure-les [les *Elegies*], esdevé... el poeta civil que interpreta amb el cant i amb el clam el dolor de la pàtria».

22. No és aquest el lloc —encara que una indagació d'aquesta mena sembla força atractiva i haurà de ser feta algun dia— d'assenyalar els específics deutes culturals de Riba amb la poesia moderna i contemporània, en un ventall que va des de Goethe a Hölderlin, de Baudelaire a Rimbaud, de Mallarmé a Valéry, de Verlaine a Rilke (i no cal parlar de la tradició clàssica i de l'adhesió a certs autors de la poesia medieval, sobretot a la d'Ausias March). Mostres de tals ascendències estan escampades pertot arreu, però cal veure especialment FUSTER, *Literatura catalana contemporània*, pàg. 202; BOFILL I FERRO, *Vint-i-cinc anys de crítica*, pàgs. 156-157; CASTELLET-MOLAS, *Poesia catalana*, pàg. 87; GUANSE, «*Elegies de Bierville*», pàg. 229.

23. Cf. sobre aquest tema, C. BOYÉ, *Les «Elegies de Bierville» i el mite d'Orfeu*, dins «In memoriam Carles Riba», pàgs. 95-101.

però filtrat pel diamant de l'intel·lecte: consolació penserosa i no substituíble en harmonia amb la severa concentració sobre l'ésser que mou al cant; orfisme de l'esperança cristiana íntimament acompanyada al confort de la creació poètica.²⁴

La llibertat i l'absolutesa de la poesia, assolides pels filtres complexos del despullament interior i de la transfiguració, són finalment proclamats en l'onzena elegia, que es configura com un cant d'alliberació en la consciència de la vida i en la voluntat de diàleg amb la veritat propiciada per la fe. El do de la poesia és la manera i la mesura per a reconèixer un Déu, el propi, únic i cert, que privilegia el poeta integrant-lo «en el fi». De tal manera són concedits al poeta —perquè la condició poètica comporta la possibilitat de capbussar-se al gresol del món per individuar-ne les motivacions latents i cobertes— la llibertat superior que restitueix a un mateix més enllà de l'exili, però sense sostreure's a tots els riscos del viure i del pensar, i el privilegi d'elegir i de consolar-se més enllà dels esdeveniments, però romanent-hi dins:

«(...) Oh gran cor satisfet, oh més plena
possessió de mi des de la idea d'un déu!»²⁵

Els calibrats versos en què es transfereix a la condició de l'amant —que fa via ràpidament cap a l'indret del conveni ansiat— l'anar cap a l'encontre de les fonts autèntiques de l'ésser, reduïdes a l'essencialitat circular del pensament que tendeix a la creació en l'estat de vida i de fe,

24. D'aquí, substancialment, la fonamental nota de confiança que progressivament va reconquerint-se al llarg del poema; tant és així que GUANSE ha pogut parlar de «salut moral, gairebé física, de les *Elegies*» («*Elegies de Bierville*», pàg. 234); FAUS de la seva «serena comunicabilitat» (*Situació de Riba*, pàg. 196); i BOFILL I FERRO ha afirmat que «en el fons de la polifonia d'aquests versos, una veu greu, com d'apassionat violoncel, modula però el cant d'una invencible esperança» (*Vint-i-cinc anys de crítica*, pàg. 155).

25. També de l'elegia que estudiem és fàcil extreure com la religiositat ribiana no és nada d'una fidelitat simplista, sinó que té el caràcter d'una conquesta meditada i necessària. Cf. FERRATÉ, *Carles Riba, home essencial*, pàg. 503: «La fe de Riba no és, no va ser mai, en cap nivell, presa per ell com a res de donat»; i SANSONE, *La ricerca di Carles Riba*, pàg. 252: «L'arco della poesia di Carles Riba perviene cosí a una piú alta serenità e trae dalla compresenza del divino un'ulteriore lucidità, una consapevolezza piú profonda, piú pensoso raccoglimento. L'intima dinamica che produce la condizione poetica non perde, naturalmente, la dimensione di contenuta drammaticità che le è propria, né perviene a un appagamento provvidenziale, giacché la religiosità è una soluzione guadagnata nei termini problematici di una meditazione di vasta sofferenza intellettuale e umana, la risultante, tra immanente e panteistica, della intelligenza del vivere».

deixen transparentar de manera cristal·lina l'ànima profunda d'una confiança alliberació de la condició humana malgrat l'amarga realitat del present. Així que, seguint la pauta d'una harmonització de plans que penetra tot el poema, l'elegia pot concloure's, sense que els seus equilibris íntims i múltiples vacil·lin, amb un missatge, que és molt més que un auguri pel fet que es diu com a veritat penosament individuada, de pau i d'amor entre els homes en la llibertat reconquerida. Una noció de llibertat, cal dir-ho, obtinguda en el procés laboriós d'una espoliació que produeix un reconeixement d'un mateix en l'indret profund d'una esseitació consistent i dinàmica, guanyada en l'austera seguretat que allibera dels esdeveniments en la mateixa mesura que, com a poeta, hom és cridat a viure'ls més significativament.²⁶

GIUSEPPE E. SANSONE

26. Només tenint en compte aquesta condició de seguretat interior assolida es pot entendre adequadament el fet que Riba, el 1943, hagués pogut tornar a Barcelona, sense tenir mai, ni aleshores ni després, problemes de consciència.

Carles Riba o la responsabilitat lingüística

No fa pas gaire, Narcís Comadira, en un article periodístic,¹ insistia d'una forma lúcida en l'operació d'adreçament i d'enriquiment de la nostra llengua —especialment, la poètica— que es realitzà al llarg d'un segle. Podríem dir que la seva exposició sumària, però precisa, és de fa temps una *communis opinio*. La crec, personalment, vàlida, encara que, com tota visió esquemàtica, freturarà sempre de precaucions, de reticències i de matisos.

Sembla indubtable que fou Verdaguer el primer a rescatar una llengua autèntica, apresa directament al camp i a la muntanya, i a formar així un cos poètic essencial mitjançant un lèxic i uns moviments sintàctics rics, vivents, positius i oberts a qualsevol manipulació de bona llei; ara, això sí, «allò que té de millor Verdaguer és del tot intemporal». Maragall, potser la segona fita en aquest camí de l'ennobliment lingüístic, posseirà precisament el do de la temporalitat: «Es el primer modern». Però s'imposa de seguida una justificada prevenció. Em costa de creure que la llengua d'aquest magnífic talent poètic, tan sovint precària, defec-tuosa, basada en la falla de la «paraula viva», hagi estat un veritable avenç en la nostra evolució. Si pensem que les *Horacianes* de Miquel Costa i Llobera i *Enllà* de Joan Maragall apareixen el mateix any (1906), és impossible de no fer-se'n creus. No puc oblidar l'estat de revolta que ara i adés em produïa, als meus quinze anys, a Mallorca, la lectura d'aquell català impur, mutilat i cantellut. Uns quants anys més tard, després de la guerra civil, discutíem a Barcelona, en una reunió clandestina, en presència de Sagarra, el «cas» Maragall. Algú deixà anar que era el «nostre» poeta. Sagarra replicà de sobte: «És un poeta sense llengua». La meua impressió, doncs, era compartida.

Cal esperar la prodigiosa actuació de Carner per a entrar en els veritables dominis d'una llengua depurada, opulenta i flexible, apta per a

1. NARCÍS COMADIRA, *La pedra de toc*, «La Vanguardia», 9-II-1984, pàg. 34.

qualsevol postulat de la poesia i de la prosa. És ell, sobretot, el qui arreplega, classifica, ordena, esporga i assaona tot un vast material lingüístic encara secret, espès o dubtós. Ara: no seríem justos si, al costat del seu bon gust innat, no hi situàvem, amb els mateixos drets, la influència que va exercir en l'escriptor la connexió assídua i estreta amb els principals representants de l'anomenada Escola Mallorquina, tan remarcable —amb rares excepcions— per la fresca i noble autenticitat de la seva llengua. Albert Manent, que ha estudiat pregonament aquestes relacions,² m'estalvia ara el deure d'insistir-hi, però crec que n'haig de subratllar, si més no, un judici: «Vull remarcar definitivament que Costa i Llobera fou l'autèntic mestre de Josep Carner».

No pas tot, evidentment, en aquesta formidable empresa de recobriment lingüístic, sovint duta a terme sota l'ombra i el guiatge de Pompeu Fabra, podia ésser or de llei. Ho podem comprovar si estudiem amb atenció, i sense escarafalls, el *corpus* lèxic aportat per Carner a la nostra llengua literària, tan pacientment classificat i catalogat per Loreto Busquets.³ Entre la formació de nous mots, les noves accepcions, els nous cultismes, els arcaïsmes, els dialectalismes i els estrangerismes, forçosament, com per una mena de llei biològica, s'havien de filtrar mots capriciosos, formes discutibles o alambinades i, *tout court*, errors. No endebades en certes crítiques de començ de segle o, encara, de mig segle enrrera es parlava, referint-se a Carner, d'«excentricitats», de «joguineig verbal», de «preciosisme», de desig d'«ostentar originalitat».⁴

Jo no podria assegurar —me n'han arribat rumors, no sé si provinents de «males llengües»— quina influència pogué exercir el màgic i gairebé diabòlic prestigi de l'escriptor en la tasca de Pompeu Fabra quan el nostre codificador indiscutible redactava el seu *Diccionari general de la llengua catalana*. És possible que alguna entrada incongruent li fos suggerida per Josep Carner. Si m'obligaven a esmentar-ne només una, com a exemple, potser adduiria un mot que degué néixer i es propagà dins un cercle al qual no podien ésser estranys, tots en barreja, Ruyra, Guerau de Liost i el mateix Carner: vull dir el substantiu «tocom», un dels mots-fantasma més flagrants de la nostra llengua moderna, que degué sorgir d'una mala interpretació acústica del legítim adverbí «ontocom»

2. ALBERT MANENT, *Josep Carner i el Noucentisme. Vida, obra i llegenda* (Barcelona, 1969), especialment 70-78.

3. LORETO BUSQUETS, *Aportació lèxica de Josep Carner a la llengua literària catalana* (Barcelona 1977).

4. Vegeu LORETO BUSQUETS, *op. cit.*, 517, 536.

(< **undecumque*). L'invent, sens dubte irreflexiu, va fer forrolla, era una felïç rima rara per a un poeta noucentista, es veié incorporat al Diccionari normatiu i ha arrelat tan fort que resulta encara avui impossible de no sorprendre'l, bellugant la cua, en bons escriptors i fins i tot en les definicions dels mots encreuats de Tísner.⁵

El redreçament lingüístic, doncs, comportava un perill: el de caure en el caos o, si més no, en la simple arbitrarietat. Què s'esdevenia? L'explicació, al meu entendre, és prou simple. Cap de les figures esmentades —tret, òbviament, de Pompeu Fabra— no era un lingüista o un filòleg professional: ni Verdaguer, ni Maragall, ni Costa i Llobera, ni Guerau de Liost, ni Carner. En el camp de la literatura ocupa cadascun d'ells un lloc de gran fet, peculiar, paradigmàtic. L'únic que, al meu entendre, havia de combinar, fins a llur radical fusió, el fet literari, concebut com un afer substancial, amb el fet lingüístic i la seva responsabilitat era Carles Riba. Gràcies a la seva obra —i, lògicament, no sols a la seva—, s'havia de posar terme a la gratuïtat, a la ingenuïtat, a una mena d'escaquisme lingüístic que hauria establert un divorci definitiu entre l'escriptor i el poble, entre el productor i el consumidor.

M'estic referint a un procés lent, complex, sovint polèmic, que ocupa tota la vida d'aquest «home essencial», com l'ha definit Joan Ferraté.⁶ Fóra molt útil i al·liconador, per a capir-lo en tot el seu abast, un estudi minuciós de l'evolució de la llengua de Carles Riba a través de tots els seus escrits, en prosa i en vers, des de la seva naixença al món de les lletres fins als últims anys, sobretot a través de les seves dues versions de l'*Odissea*. Les nostres sorpreses, ara i adés negatives, serien constants. No endebades la seva obra coincideix, en bloc, amb la difícil i controvertida etapa de la nostra codificació lingüística. Ens caldria posseir aquest estudi, tan escaient per a una memòria de llicenciatura i fins per a una tesi doctoral. Em permeto de proposar-lo des d'aquí als actuals departaments de Llengua Catalana, als quals ja som deutors de tantes i tan interessants monografies publicades o malauradament encara inèdites.

Per la meua banda, m'haig de limitar ara, en el present report, a puntualitzar uns quants aspectes de la responsabilitat lingüística de Carles Riba durant els anys, en què el vaig tractar, de la seva maduresa. Són

5. L'aventura del mot-fantasma ha estat prou explicada per FRANCESC DE B. MOLL, DCVB, X, 327-328, s. v. *tocom*; cf. VIII, s. v. *ontocom*.

6. JOAN FERRATÉ, *Un home essencial*, «La Vanguardia», 10-VII-1984, pàg. 41.

punts o circumstàncies que afecten dues directrius: la teòrica i la pràctica.

Es cert, pel que fa a la teoria lingüística, que Carles Riba no exposà, que jo sàpiga, en cap assaig o memòria, d'una manera explícita i detallada, els resultats de la seva experiència ni els principis de la seva ciència tan extensa com profunda. Trobem, això sí, al llarg dels seus articles crítics, no poques al·lusions al fet lingüístic o al «gran tresor idiomàtic» que ens és lliurat «per a viure i per a morir»: l'ambició de forjar-nos una «llengua comuna clara i apta, indefinidament disponible», el «col·lectiu cabal d'una gramàtica regulada i d'un lèxic matisat i precís, conjuntament amb el meravellós superflu de la creació dels poetes»;⁷ o bé l'ar-replega, a Catalunya, en l'obra lírica, d'un «tresor d'experiències del llenguatge i de la sensibilitat utilíssim, si no indispensable, per a la creació novel·lística»;⁸ o, en fi, els seus comentaris al concepte de «llengua moderna» formulat per Pompeu Fabra.⁹

Malgrat tot, encara que maldéssim per espigolar en la seva obra totes les referències al problema exclusivament lingüístic, el balanç fóra més aviat precari i, per força, incomplet. Ell mateix devia adonar-se'n; i, impellit per la seva vocació, pel seu *ostinato rigore*, davant la veritable natura de la llengua nacional, ens en donà, finalment, un esquema insuperable, el 1954, en el Prefaci a la segona edició del *Diccionari general de la llengua catalana* de Pompeu Fabra.¹⁰ Crec que aquest estudi, tan lúcid i altament meditat, no ha estat prou agraït, especialment pels joves. La mateixa actitud de Riba davant la genial ambició de Fabra d'atènyer la creació, «noblement folla», d'una llengua comuna escrita el defineix de mig a mig. Mai no s'havia presentat una fusió tan íntima de la disciplina filològica —de «la tasca del gramàtic i del lexicògraf»— amb «les maneres honestes del gust». I aplico ara, confonent-los, les dues condicions tant a Fabra com a Riba. D'aquella fusió, tan difícil d'obtenir, en roman exclòs, si més no de moment, «tot allò que en una llengua és perifèric, especial, rar, merament savorós, repetició o pura excrescència», mentre que n'és una base essencial tot allò que, en una tria rigorosa, és avalat «ja pel que se'n diu el bon ús, literari o de parlar vivent».

7. CARLES RIBA, *Els poetes i la llengua comuna*, dins *Per comprendre* [= *Obres completes*, II (Barcelona 1967), 428-432].

8. CARLES RIBA, *Una generació sense novel·la*, dins *Els Marges* [= *Obres completes*, II, 314-320].

9. CARLES RIBA, *Pompeu Fabra*, dins *Escolis i altres articles* [= *Obres completes*, II, 84-86; de més a més, 87-89].

10. Reproduït en les *Obres completes*, II, 636-642.

Ens trobem, doncs, gairebé sense adonar-nos-en, en el punt immanent, més compromès, de la qüestió: el pràctic. Penso que, per a comprendre'l més bé, és preferible de deixar aquí de banda els textos originals, manuscrits, de Riba i d'acudir als textos d'altres plomes revisats per ell. Si em veig constret a penetrar així en un terreny singularment personal, espero que m'ho sabreu perdonar. Com és sabut, Carles Riba fou el revisor, al llarg d'una pila d'anys, de les traduccions del grec i del llatí que eren publicades dins la Fundació Bernat Metge. Cal advertir prèviament que, en aquestes edicions, la seva intervenció fou escassa o nul·la —si més no, pel que fa a les meves edicions— en la constitució del text i en l'aparat crític. La seva tasca, indiscutiblement important i meritosa, s'exercia sobre les traduccions; d'una manera més superficial, sobre les introduccions i les notes. No puc referir-me, d'altra banda, sinó incidentalment, al seu increïble rigorisme enfront dels passatges obscurs i, primer que res, homosexuals. Hom podria pensar en una mena d'afer patològic: impassible davant la falsa imatge que d'aquesta manera s'oferia de l'antiguitat clàssica, els suprimia sense contemplacions. Ell mateix, repetixo, sota la seva exclusiva responsabilitat. No es tractava, segons que he pogut comprovar, de cap temor a un cop de crossa episcopal, com maliciava Joan Estelrich, que era el qui menys s'ho podia empassar.

Prou sé que aquest criteri radical —que tant m'havia d'enutjar en l'edició de Marcial— és un fenomen pròpiament extralingüístic, però potser no ho era per a Carles Riba, massa entossudit, qui sap, a no «entelar» o «envilir» la dignitat de la nostra llengua amb mots o conceptes dissonants, indecents. La seva funció de revisor dins el *corpus* cambonià era acomplerta amb perspicàcia, escrupolositat, rigor i perseverança, com si es tractés de textos personals. Mereixia sempre la nostra reconeixença; rarament era motiu de discussió.¹¹ S'estenia tan aviat a algun gir sintàctic, incorrecte o no prou reeixit, com a particularitats morfològiques i sobretot lèxiques. Si de vegades eren rectificacions de simples badades o inadvertències, més sovint suposaven un reflex del seu gust particular lligat al deler d'aconseguir, per damunt de tot, a totes passades, un llenguatge vivent, fresc, bategant, normalitzat. De fet, prosseguia Carles Riba, amb les seves normes directives, la mateixa ruta, perfeccionant-la, que des d'un principi havia caracteritzat la missió i les aspiracions de la Fundació Bernat Metge. És un principi que no pas tothom

11. Vegeu MIQUEL DOLÇ, *Carles Riba dins el món clàssic*, «Germinabit», núm. 65 (agost-setembre 1959), 44-46.

ha volgut acceptar. Tinc memòria d'haver llegit en un diari de Mallorca, durant els meus estudis de batxillerat, un article d'un dels germans Villalonga —Miquel o Llorenç, tant se val— en el qual era descrita en estil frívol la biblioteca del Círculo Mallorquín: també s'hi troben, venia a dir, en un prestatge els volums de la Fundació Bernat Metge, que pocs socis consulten, amb un català de més mal entendre que no pas l'original grec o llatí. I això ho afirmava, per si no fos prou, un senyor —fos Llorenç o Miquel— que no sabia ni llatí ni grec.

Bé, allunyem-nos d'aquesta mena de rampells irresponsables. No val la pena d'encaparrar-s'hi. L'única cosa important consisteix, per a nosaltres, en el fet que amb l'ajut d'un inventari, ben classificat, de les esmenes i dels retocs introduïts per Carles Riba en els nostres textos podríem obtenir una suma, prou suggestiva, de les seves normes i preferències lingüístiques. Aquí només hi puc al·ludir molt succintament mitjançant uns quants exemples triats a l'atzar, segons els antulls del record. En els camps sintàctic i morfològic, Carles Riba preferia, d'una manera sistemàtica, l'anteposició del pronom feble al pretèrit perifràstic, així com les formes diguem-ne primàries del perfet d'indicatiu dels verbs terminats en «àixer» o «éixer»: així, doncs, «li van donar la mà» / «hi vaig anar», en comptes de «van donar-li la mà» / «vaig anar-hi», o «naixé» en lloc de «nasqué». Més extremada era, encara, l'acció del mestre en l'elecció del lèxic: mots com «nau», «au», «cada u» / «cada un», «ací», «puix que» i «car», «avesar» o «triar» eren sacrificats a costa de «vaixell», «ocell», «cadascú» / «cadascun», «aquí», «perquè», «acostumar» o «escollir». Hom notava així mateix en les seves esmenes algun titubeig, especialment en l'ús de «per» i de «per a», que avui no m'explico. La seva intervenció s'ampliava fins i tot a la puntuació i als signes admiratius i interrogatius: d'ell, sobretot, hem après, i el mantenim, l'ús del punt admiratiu només al final de la frase, i el del signe interrogatiu al començament i a la fi de la proposició, encara que aquesta només consti d'una sola paraula.

Cal precisar i proclamar que Carles Riba, en la seva penosa tasca de revisor, tan desdenyada —a tort— per molts dels nostres escriptors i escriptorets, no adoptava, llevat de casos especials, una actitud massa autoritària. S'assemblava, en aquest punt, a Pompeu Fabra, el qual acceptà, com deia el mateix Riba, «una missió de salut per als seus», gairebé sempre a manera de proposta, de consell, de suggeriment. D'on la seva constant obertura a la discussió amable, fins i tot a la negociació. Em permeté de bon grat, posem per cas, l'ús de l'adjectiu «llépol», tan viu a Mallorca i present al Fabra, en comptes de «llaminer»; o es molestava a

escriure'm una carta de dos fulls per justificar la traducció de *cena* per «sopar», quan, segons des de quins punts de vista, l'àpat romà equivaldria al nostre «dinar». De bell nou, el do natiu del bon gust, aliat amb certes convencions socials, li tancava la porta a tot capteniment demagògic o autocràtic; sabia acceptar el dubte i, especialment, el compromís. Basti esmentar, en aquest sentit, la seva discussió acadèmica amb Ruyra a propòsit de la invencible repugnància d'aquest per les desinències dels noms propis grecs o llatins en *-os* i *-us* (que, en tot rigor, no són tals desinències). Ho conta el mateix Riba en un passatge saborós: «“No em sonen català”, insistia [Ruyra]. “Ni cal, perquè no es tracta de noms catalans”, li objectàvem. Vaig recórrer a una mena d'argument revulsiu: “Si suprimim sempre el *-us*, ¿què en resultarà llavors de Brutus, de Pae-tus, dins un text històric? ¿Direm: *Tu també, Brut?* —*Té, Pet, no fa mal?*”».¹²

Malgrat tot, haig de reconèixer que en alguna ocasió Carles Riba sofria, potser per causa d'un bloqueig o d'un tic mental que el marcava, una mena de ceguesa momentània: es resistia a l'evidència. Em costà un ull de la casa de fer-li acceptar la paraula «rètor», tan transparent com necessària. Li vaig fer entenent un altre dia que la fórmula «vegi's», habitual per a les referències bibliogràfiques en les notes de la Fundació Bernat Metge, no era sinó un calc de l'espanyol *véase*: calia decidir-se pel català «vegeu». Somrigué, es mostrà perplex, i em posà un parany. No gosà corregir-me «vegeu» per «vegi's»: es decidí, de moment, a disfressar la meua proposta sota l'abreviatura «veg.», que tant pot significar «vegi's» com «vegeu». D'aquestes indecisions al simple caprici o, més encara, a la relliscada hi ha un ram d'escala imperceptible. No vull retreure formes com «ApoHó» o «Cupidó» (per «ApoHo» i «Cupido»), que ningú no m'ha sabut dir d'on sortiren i que no puc atribuir a Carles Riba, però sí que vull recordar el canvi gratuït d'accentuació que el mestre assignà, vers el final dels seus dies, a «Edip» convertint-lo en «Edip» perquè, segons que tinc entès, aquesta forma li agradava més. Esdevenim així en la simple badada. N'hi ha una de flagrant al Prefaci a la segona edició de les *Elegies de Bierville*,¹³ en intentar reproduir una antiga màxima: «Esdevine el que ets», amb el fals imperatiu «esdevine» per «esdevén». L'amic Ramon Aramon i Serra li ho féu avinent amb cortesia, limitant-se a assenyalar-li amb el dit aquell presumpte imperatiu. Carles Riba hi

12. CARLES RIBA, *Obres completes*, II, 700-701.

13. 1949. L'errada es repeteix en les seves *Obres completes*, I, 215.

caigué a l'acte i féu aquella cara de prunes agres que solia adoptar, malgrat la seva coneguda timidesa, en els moments de contrarietat i d'irritació. El seu gest equival a una correcció textual que cal tenir present, corregint la badada, en una edició crítica del llibre.

Vet aquí, doncs, com Carles Riba, sempre obsessionat pel progressiu i indefugible assoliment d'una noble llengua comuna escrita, va contribuir, com a escriptor i com a filòleg, a perfeccionar la tasca dels seus predecessors i ens deixà ben traçat, a despit de les seves esporàdiques limitacions humanes, un programa, sempre en curs de creació, d'estudis, de treballs, d'exigències. Somnià sempre, com Fabra, la «futura forma ideal de la llengua»; i, com Fabra, es va fer estimar «pel mateix amor d'ella, pel que obscurament es volia de perfecció, d'ordre, de goig i en certa manera de luxe en ella».¹⁴ Aquest somni i aquest amor són, avui i per sempre, la nostra herència més sagrada, inviolable.

MIQUEL DOLÇ

14. CARLES RIBA, Prefaci a la segona edició del *Diccionari Fabra*, XIV [= *Obres completes*, II, 639].

Carles Riba i Schiller

En el meu primer llibre sobre Carles Riba ja vaig advertir¹ que el nostre autor havia certament llegit el llibre de Schiller *Poesia ingènua i poesia sentimental* [*Naive und sentimentale Dichtung*] i adduïa tant en el cos del text com en les notes uns textos suficients per demostrar-ho. En aquest moment la cosa se m'ha fet més clara encara.²

Vet aquí en un resum molt esquemàtic les idees fonamentals de Schiller en aquesta obra. A més d'allò intel·lectual i d'allò instintiu, objectes de l'interès humà, l'home es preocupa per un tercer element, pels objectes que són naturalesa o que nosaltres considerem naturalesa. Tals objectes ens proporcionen un plaer moral, no estètic, perquè no són ells mateixos que ens emocionen, ans la idea que representen. Aquests objectes són allò que nosaltres vam ser, són allò que tornarem a ser. Vam ser naturalesa com ells, i la nostra cultura ha de retornar-nos a la naturalesa

1. MANUEL BALASCH, *Carles Riba, heilenista i humanista* (Barcelona 1984), pàg. 56.

2. Podria ésser que Riba també hagués llegit alguna cosa de Goethe en aquest sentit; Goethe, en efecte, amb terminologia parcialment distinta ve a dir això mateix que diu Schiller, però en tractar de Goethe veurem que no hi està d'acord. Aquí addueixo un text instructiu de *Maximen und Reflexionen*, cf. GOETHE, *Werke Kommentare und Register*, München 1982⁹, pàg. 507: «Sobald man der subjektiven oder sogenannten sentimental Poesie mit der objektiven, darstellenden gleiche Rechte verlieh, wie es denn auch wohl nicht anders sein konnte, weil man sonst die moderne Poesie ganz hätte ablehnen müssen, so war vorauszusehen, dass, wenn auch wahrhafte poetische Genies geboren werden sollten, sie doch immer mehr das Gemütliche des inneren Lebens als das Allgemeine des grossen Weltlebens darstellen würden. Dieses ist nun in dem Grade eingetroffen, dass es eine Poesie ohne Tropen gibt, der man doch keineswegs allen Beifall versagen kann». [1007] «Tan bon punt a la poesia subjectiva, que també anomenem sentimental, li foren reconeguts drets idèntics als de l'objectiva, descriptiva (no tocà altre remei sinó fer-ho, car contràriament hauríem hagut d'arraconar tota la poesia moderna) hom va poder preveure que, tot i que naixerien vertaders genis poètics, no obstant això descriurien sempre més els afectes de la vida interior que allò general de la vida de l'univers. I la cosa resulta tant així que existeix una poesia sense tropes a la qual, malgrat tot, no podem negar cap mena d'aplaudiment».

pel camí de la raó i de la llibertat. A tot arreu on la naturalesa triomfi sobre l'art regna la ingenuïtat com en estat de necessitat interior i d'harmonia amb si mateix d'allò que és ingenu.

Tot geni pur és ingenu; intuïtivament i sense l'opressió de les regles es dóna la seva pròpia llei, i evita amb tranquil·la seguretat les trampes del mal gust.

Els poetes són naturalesa o cerquen la naturalesa perduda. En el concepte de poesia hi ha l'expressió més completa concebible de la humanitat, quan l'home és encara una unitat harmònica de totes les seves facultats. El poeta ingenu imitarà la realitat amb la més gran exactitud possible, però quan la cultura ha romput aquesta harmonia el poeta sentimental alçarà la realitat a la categoria d'ideal i la representarà. El mèrit del poeta ingenu consisteix a atènyer, absolutament, una magnitud finita, el del sentimental, a atansar-se a una magnitud infinita.³

3. La decidida oposició de Goethe a aquesta divisió no reeixí a impedir que s'estengués. Cf. ECKERMANN, *Gespräche*), pàgs. 322-323: «Der Begriff von klassischer und romantischer Poesie, der jetzt über die ganze Welt geht und so viel Streit und Spaltungen verursacht, ist ursprünglich von mir und Schiller ausgegangen. Ich hatte in der Poesie die Maxime des objektiven Verfahrens und wollte nur dieses gelten lassen, Schiller aber, der ganz subjektiv wirkte, hielt seine Art für die rechte, und, um sich gegen mich zu wehren, schrieb er den Aufsatz über naive und sentimentale Dichtung. Er bewies mir, dass ich selber, wider Willen romantisch sei, und meine *Iphigenie*, durch das Vorwalten der Empfindung keineswegs so klassisch und im antiken Sinne sei, als man vielleicht glauben möchte. Die Schlegel ergriffen die Idee und trieben sie weiter, so dass sie sich denn jetzt über die ganze Welt ausgedehnt hat». [El concepte del que és clàssic i del que és romàntic —afegí Goethe— que ara es va esbargint pertot arreu, i que origina tantes disputes i escissions, sortí originàriament de mi i de Schiller. Jo en poesia defensava el principi del procediment objectiu i volia fer valer només aquest, però Schiller, que obrava de manera completament subjectiva, tenia el seu sistema per vàlid, i per defensar-se contra mi va redactar un tractat sobre poesia ingènua i poesia sentimental. Pretenia demostrar-me que jo, contra la meua voluntat, sóc un romàntic, i que la meua *Ifigènia*, a causa del predomini del sentiment, no era tan clàssica ni tant en el sentit antic com hom hauria pogut creure. Els Schlegel van adoptar aquesta idea i la propagaren, de manera que ara s'ha estès per tot el món]. I ja molt abans, el dia 14-XI-1823, Goethe deia a Eckermann (ECKERMANN, *Gespräche*, pàg. 57), referint-se a unes cartes que Schiller havia adreçat a Humboldt, i que aquest li havia fet llegir: «Man sieht daraus, wie er sich damals mit der Intention plagte, die sentimentale Poesie von der naiven ganz frei zu machen. Aber nun konnte er für jene Dichtart keinen Boden finden, und dies brachte ihn in unsägliche Verwirrung, und als ob, fügte Goethe lächelnd hinzu, die sentimentale Poesie ohne einen naiven Grund, aus welchem sie gleichsam hervorwächst, nur irgend bestehen könnte!» [Per elles es veu bé com ell en aquella època es martiritzava amb la intenció d'alliberar totalment la poesia sentimental de la ingènua. Però per a aquella mena de poesia no trobava cap terreny, i això el duia a una confusió indescriptible,

Es evident que Schiller posa aquí la poesia en el lloc que en el seu sistema estètic ocupava la bellesa. L'objecte de la poesia ingènua serà allò bell, el de la sentimental allò sublim. I tal com la bellesa tendra i l'enèrgica es fonen en la bellesa ideal, que equival a la idea d'humanitat, igualment per la unió d'ambdues formes poètiques resultarà l'expressió perfecta d'aquella idea.

L'article que encapçala en absolut l'obra crítica de Carles Riba, *Creadors i dilettants*, conté el text següent: «...hi ha aleshores un període en què l'esperit, vessant-se a través de tots els sentits esbatanats, meravellat i només un punt conscient de ser-ho per no ser ingenu del tot (és a dir, per no ser infant, el que no parla), crea».⁴

Aquesta meravella sembla ésser la sorpresa de la qual parla Schiller:⁵ «En allò ingenu de la sorpresa la persona ha d'ésser *moralment* capaç de negar la naturalesa, en allò ingenu del caràcter no pot ser capaç d'això, però tanmateix no podem pensar que en sigui *físicament* incapaç».⁶ Els subratllats són de Schiller. La coincidència de la terminologia *naïve* i *Ueberraschung* (ingenu i meravella, respectivament) i «ingenu» i «meravella» de Riba és notòria i pot fer pensar en una dependència ribiana de Schiller.

Però hi ha encara un tercer element, i és que Schiller empra insistentment la imatge de l'infant, contraposant-lo com a ésser en potència encara d'arribar allà on nosaltres és segur que no arribarem.⁷

Certament, l'expressió de Riba sembla aquí una punxada superficial,

com si —afegí Goethe somrient— la poesia sentimental pogués subsistir d'alguna manera sense una base ingènua, de la qual creix junt amb l'altra!]

4. OC, II, pàg. 41.

5. FRIEDRICH SCHILLER, *Werke II, Ueber naive und sentimentale Dichtung* [*Poesia ingènua i poesia sentimental*] (München/Zürich, sense data, des d'ara SCHILLER, *Werke*), pàg. 646.

6. Bei dem Naiven der Ueberraschung muss die Person *moralisch* fähig sein, die Natur zu verleugnen, bei dem Naiven der Gesinnung darf sie es nicht sein, doch dürfen wir sie uns nicht als *physisch* unfähig dazu denken». Schiller evidentment pensa en dues ingenuïtats, en la de la sorpresa (*Ueberraschung*) i la del caràcter o tarannà (*Gesinnung*) (SCHILLER, *Werke*, pàg. 646).

7. Parla dels sentiments que suscita un infant, i diu (SCHILLER, *Werke*, pàg. 644): «nicht weil wir von der Höhe unserer Kraft und Vollkommenheit auf das Kind herabsetzen, sondern weil wir aus der Beschränktheit unseres Zustands, welche von der Bestimmung, die wir einmal erlangt haben, unzertrennlich ist, zu der grenzenlosen Bestimmbarkeit in dem Kinde und zu seiner reinen Unschuld hinaufsehen, geraten wir in Rührung...» [ens emocionem no perquè des de l'altura de la nostra força i perfecció hàgim davallat fins a l'infant, sinó perquè des de la limitació del nostre estat, limitació inseparable de la determinació a la qual una vegada vam arribar, mirem enlaire, envers la determinabilitat infinita de l'infant, envers la seva pura innocència].

però cal no oblidar que aquí era un crític absolutament incipient i immadur per tant. Mes l'única cosa que ens interessa assenyalar és que efectivament havia llegit el llibre de Schiller.

I això m'ho referma una última consideració, que no afecta ja l'article inicial de Riba en el seu recull. Hi ha un text molt precís de l'alemany que ha repercutit si més no dues vegades en llocs molt concrets de Riba. Diu l'alemany: «...de tot això es desprèn que una tal mena de complaença en la naturalesa no és estètica, sinó moral, perquè no és produïda directament per la contemplació, *sinó per mediació d'una idea*».⁸ El subratllat és meu. Doncs bé, aquesta noció d'una contemplació mediata a través d'una idea, Riba la fa servir exactament quan comenta la versió maragalliana dels *Himnes homèrics*, i també quan comenta la versió que del bíblic llibre del *Gènesi* féu mossèn Frederic Clascar. Diu el primer text: «Oblidem els calcs dels hehlenistes de bona fe que comptaven amb llengües dòcils que feien la feina per ells; oblidem les pàl·lides versions conjuminades a còpia de paperetes erudites».⁹ El segon text: «Una traducció directa dels textos sagrats és una intolerable ordalia per a les llengües academitzades d'avui. Elles s'avenien bé amb les galanies i ornamentacions llatines de la Bíblia Vulgata; entre la nova replasmació i l'original hebreu s'hi interposava un segle d'or, dos segles d'or i tot, a part l'arrodoniment del paràgraf per les postilles de la crítica temorega».¹⁰ El segon text adduït, principalment, és ben expressiu.

El mateix text de Schiller sembla haver repercutit fortament en la concepció poètica de Riba en una direcció ben oposada, quan Schiller estableix que el plaer que el poeta experimenta davant de la natura no és estètic, sinó moral. Riba es plantejà la qüestió de manera rigorosament paral·lela¹¹ en el treball *Al marge d'una versió de Dehmel*: «“Els antics representaven l'existència, nosaltres representem els seus efectes”. El problema, més moral que estètic, que empenyia Goethe cap a Itàlia...». L'article esmentat és clarament escrit sota l'impacte d'una lectura recent de Schiller. Hi llegim, en efecte: «En la poesia de Dehmel, la paraula no obra com a concepte, sinó com a símbol». I això reflecteix una altra idea de Schiller, que fa un comentari d'un poema del poeta alemany Haller i

8. «Daraus erhellet, dass diese Art des Wohlgefallens an der Natur kein ästhetisches, sondern ein moralisches ist, denn es wird durch eine Idee vermittelt, nicht unmittelbar erzeugt» (SCHILLER, *Werke*, pàg. 642).

9. OC, II, pàgs. 48-49.

10. OC, II, pàg. 171.

11. OC, II, pàg. 92.

diu que no expressa sentiments, sinó només pensaments, i que no ens commou gaire, i segueix:

«Només en aquest sentit es pot admetre sense contradicció una poesia didàctica, perquè, ho repeteixo una altra vegada, l'art de la poesia només posseeix aquests dos camps: s'ha d'estar o bé al món dels sentits o bé al món de les idees, ja que en el domini dels conceptes o en el món de la raó no pot en absolut prosperar.»¹²

El text més decisiu quant a això per part de Riba, el trobem a la seva crítica del llibre de Josep Carner *Bella terra bella gent*. El text és important i cal reportar-lo íntegrament:

«Hi ha poetes en qui l'aventura —més que arbitrada, patida, en el món de l'acció externa o dins la consciència, camp també d'aventures— es plasma directament amb un total o mal només fos amb un mig col·laborador de la imaginació, en creació lírica. Tals foren Byron o Baudelaire, entre mil exemples.

Hi ha, en canvi, els poetes de la tranquil·la guaita —consciència endins o sentits enfora— sobre el pas del dia divers. Assisteixen, talment, a un moll atrafegat d'imatges, de figuracions... En aquells, el problema de la sinceritat ha d'ésser referit al contingut mateix del cant: és més aviat una qüestió ètica. En aquests, en canvi, la sinceritat és una qüestió annexa a la creació mateixa; és una qüestió, per tant, netament artística.»¹³

Els primers poetes caracteritzats són els sentimentals, per tal com desguassen en la lírica. A més del fet que Schiller col·loca la lírica entre la poesia sentimental (sàtira, elegia, idil·li), Riba denota que en aquests poetes llur patida aventura poètica es plasma en el món de l'acció externa (= realitat avorrida del poeta) o dins la consciència (= ideal, objecte de la simpatia del poeta). Els caracteritzats segonament són els poetes ingenus, que segueixen la naturalesa i el sentiment, que es limiten a veure i a descriure i a atènyer magnituds finites, les imatges del «moll atrafegat». Cal dir que almenys *in genere* la famosa divisió de Schiller aquí

12. SCHILLER, *Werke*, pàg. 672: «Ueberhaupt lässt sich nur in diesem Sinne eine didaktische Poesie ohne innern Widerspruch denken; dann um es noch einmal zu wiederholen, nur diese zwei Felder besitzt die Dichtkunst: entweder sie muss sich in der Sinnenwelt, oder sie muss sich in der Ideenwelt aufhalten, da sie im Reich der Begriffe oder in der Verstandeswelt schlechterdings nicht gedeihen kann».

13. OC, II, pàg. 108.

sembla repercutir en les dues direccions, és a dir, poesia ingènua, poesia sentimental.

En altres textos les idees de Schiller repercuteixen només en una direcció. Així quan pondera l'obra de Guerau de Liost estableix: «[La de Guerau de Liost] seria una poesia eixuta sense una vena de franciscanisme que la fertilitza per sota. Si l'abstraiem en aquest aspecte, Guerau de Liost seria un sentimental».¹⁴ Igualment quan qualifica la poesia maragalliana:¹⁵ «Un cert tipus de sentimental, complagut en el que podríem anomenar un esteticisme de l'enfebrada puresa».

Pensem allò que Schiller ressenya, un plaer no estètic, sinó moral perquè s'estableix una connivència a través d'una idea. Llegim a Riba en la consideració crítica dels *Poemes bíblics de Joan Alcover*: «Afirmàvem, suara, un corrent secret sentenciós [en els poemes bíblics de Joan Alcover], que ritma, talment, de cap a cap el recull. No és sinó una transformació d'aquella moralitat consubstancial, esdevinguda al moment del record».¹⁶ En l'article «*Poemes del temps*» de J. Catasús:¹⁷ «Ara, si [el poeta] canta, és perquè ensems hi ha en ell la meravella d'aquella mateixa habitud i l'embriagament renovat en el mateix fluir del do. Dins la seva consciència moral hi nia així un agraïment, com una habitud de conformació». Més avall, a l'article «*Trenta poemes*» de Millàs Raurell escriu:¹⁸ «Al poeta, aquí Millàs Raurell, amb prou feines si li resta lloc i temps per fer —líric que ell és— el contrast dels objectes amb la seva pròpia consciència moral». Aquí hi ha l'element de la moralitat, i una clara, tot i que implícita al·lusió als poetes ingenus. A la crítica al llibre de López-Picó «*El meu pare i jo*» de Josep M.^a López-Picó escriu:¹⁹ «Així per a Josep M.^a López-Picó —si ens és lícit a nosaltres, crítics simpatètics, de sotjar un moment aquell recollit interior moral que darrera l'obra es transparenta— la seva poesia ha estat un anguniós tràfec de consciència». I molt poc més avall, en el mateix article, comentant un poema determinat, diu:²⁰ «Ajudim a una melangia moral, que amara el mateix argument del poema». Aquest text em sembla important en l'entroncament de la con-

14. OC, II, pàg. 221.

15. OC, II, pàg. 545, i ara CARLES RIBA, *Sobre poesia i sobre la meua poesia*, pròleg i edició a cura d'Enric Sullà (Barcelona 1984, des d'ara RIBA, *Sobre poesia*, Sullà), pàg. 200.

16. OC, II, pàg. 115, i ara RIBA, *Sobre poesia*, Sullà, pàg. 178.

17. OC, II, pàg. 131.

18. OC, II, pàg. 140.

19. OC, II, pàg. 147.

20. OC, II, pàg. 150.

cepció ribiana de la poesia amb la de Schiller. També és convincent el text que ve, de l'article *Al marge de «Sonets i Odes», de Keats, traducció de Marià Manent*:²¹ «Si [Keats] hagués estat enclí a destriar una acció moral —i aleshores la poesia anglesa potser hauria tingut un segon Shakespeare perfet— s'hauria acollit a la teoria de la *virtù*».

Cal admetre que el sentit del terme «moral» en els diversos textos que vaig adduint de Riba presenta valors lleugerament canviants, matisacions bastant subtils que determinen més que res els encaixos de cada context. És clar, per exemple, que el valor del terme «moral» en la citació següent no s'identifica plenament amb el sentit dels dos textos acabats d'esmentar. En efecte, en l'article «*La nau*» de Ventura Gassol: «Sentits i convicció teològica no lluiten amb forces iguals... Parlem, naturalment, no d'un combat dins d'una consciència sinó dins del camp d'una sincera poesia: precisant més, d'una brega moral realitzada en obra poètica».²² Aquí el valor del terme «moral» és pròxim al d'un ús religiós del mot, i aquest és el valor que des d'ara, sense poder indicar dades, perquè a les *Obres Completes* de Carles Riba no hi són indicades, es troba sostingudament en la recurrència ulterior del mot. A l'article «*L'oreig entre canyes*» de Josep Carner apunta:²³ «...de les seves facetes [de la poesia de Carner] ...d'una d'elles salta adesiara una guspira de veritat moral».

Entrem ja en el llibre *Els Marges*, que aplega articles de Riba entre els anys 1920-1926; l'adjectiu «moral» conserva el matís anotat a «*Tres poemes*» de Josep Lleonart: «No és un problema de realitat literària... sinó d'autenticitat moral»,²⁴ el que interessa de resoldre a l'autor criticat. Exactament la mateixa idea es repeteix a l'article «*La vida nua*», *poemes de Lluís Valeri*: «Però anotem els marges d'unes poemes, no d'una biografia; ens interessa una sinceritat artística, no una sinceritat moral; si és que després del romanticisme es pot demanar una absoluta sinceritat moral a gaire gent».²⁵ Els dos últims textos cronològicament seguits, per bé que a una distància de deu anys el segon del primer, poden cloure aquest inventari. El primer, de l'any 1929, és a la crítica *Sobre una antologia de Mn. Jacint Verdaguer*:²⁶ «Hem afluït a un hiperbolisme moral: ell ens dona la clau de la retòrica verdagueriana. Hiperbolisme significa

21. OC, II, pàg. 156.

22. OC, II, pàg. 201.

23. OC, II, pàg. 217.

24. OC, II, pàg. 223.

25. OC, II, pàg. 265.

26. OC, II, pàg. 273.

ací una necessitat de veure cada objecte tot en bo, tot en gran o tot en dolent». El matís de moralitat quasi religiosa és encara aquí recalcat. La qual cosa és definitiva quan en la crítica de la versió catalana de l'obra de Rupert Brooke veiem que un amic d'aquest poeta fa avinent que «Brooke s'interessava molt per les qüestions d'ètica i tenia per més aviat trivials les de metafísica; li importava immensament el que és bo, però relativament poc el que és real».²⁷ I és curiós i instructiu que quan, en un cas molt aïllat, Riba es desentén d'aquest aspecte de la poesia utilitza el terme «ètica» i no «moralitat»:²⁸ «...un ressò, però amb una intenció radicalment distinta. No ens importa ara l'ètica».

I aquí s'acaba (penso que cap a l'any 1932) aquesta connexió ribiana de poètica i moral. A les *Obres Completes* de Carles Riba tal com les tenim publicades aquest enllaç surt encara una altra vegada, concretament en la tesi doctoral de Riba, presentada el 12-V-1938, però segurament Riba tenia escrit el treball molt abans: «[A Goethe] lluny del paisatge meravellós que li havia revelat el secret dels antics —veure l'existència, no els efectes— Nausica per força havia de perdre-li immediatesa i contorn, esdevenir-li criatura de falla més que de natura, més de consideració moral i que de pur espectacle per a déus».²⁹

Enllaç de poesia i moral a l'obra crítica de Carles Riba, jo no n'he trobat cap més. Els talla, per dir-ho així, la guerra civil. Encara moltes vegades Riba reflexionarà profundament sobre el fenomen poètic i sobre la seva pròpia poesia. És significatiu que als punts *Sobre poesia i sobre la meua poesia*³⁰ aquesta conjunció de moral i poesia no hi és en absolut.

* * *

Simultàniament es va repetint a l'obra de Riba, i de manera potser més acusada, la fonamental divisió de Schiller de la poesia en ingènua i sentimental; podem pensar bé que quan Riba n'anomena només una té l'altra *in mente* amb tota certesa. Això és clar quan després del categòric començ de l'article *Al Marge d'una versió de Dehmel esmentat* més amunt diu en el cos d'aquesta crítica:³¹ «En "l'amor a l'univers" troba ell també

27. OC, II, pàg. 422, i ara RIBA, *Sobre poesia*, Sullà, pàg. 131.

28. OC, II, pàg. 187.

29. OC, II, pàg. 513, i ara a JOAN MARAGALL, *Nausica*, text establert sobre el manuscrit per CARLES RIBA, edició a cura d'ENRIC SULLÀ (des d'ara MARAGALL, *Nausica* Sullà) (Barcelona 1983), pàgs. 17-18.

30. OC, II, pàgs. 577-585, i ara RIBA, *Sobre poesia*, Sullà, pàgs. 62-73.

31. OC, II, pàg. 92.

l'únic fervor sense falsia. Va, amb immens deler, a l'encalç d'aquest amor. Però hi va no per ingenuïtat, no per pura imaginació que representa —així Homer...— sinó per manament d'aquesta consciència que sap allò que els sentits simplement reben o que la raó, fredament..., infereix». La irrupció en el món de la ingenuïtat per part d'una consciència, és a dir, d'un ideal, significa l'eliminació d'aquesta ingenuïtat i el triomf del poeta sentimental. En l'article *La nostra expansió literària* dedicat al poeta de Castellar del Vallès Joan Arús i Colomer surt expressament la distinció: «I autoritat —és classicisme. Sobre els desenganys estètics... per què no aixecaríem, nosaltres els primers, la veu d'ingènua joia que semblava impossible de repetir?».³² Immediatament caracteritza Riba, en l'article *Els pretendents de Penèlope* el poeta ingenu que és Homer: «En aquest aspecte de poeta que, elevant la seva lliure fàbrica imaginativa, s'hi mou talment ell per dintre, sense imprimir-s'hi —així l'arquitecte per dins el palau que construeix—, però deixant-hi com un aire de personal meravella».³³ Observeu el contrast entre aquest text i el que citàvem abans sobre la versió de Dehmel, en el qual el poeta sentimental representa «no per pura imaginació» mentre que en el text adduït en últim terme Homer «eleva la seva lliure fàbrica imaginativa». Riba era conscient, quan escrivia, de les categories que havia assumit.

Guerau de Liost, en canvi, és un poeta sentimental, sempre segons la divisió schilleriana. He adduït ja abans el text de l'article «*Selvatana amor*» per Guerau de Liost:³⁴ «Seria [la de Guerau de Liost] una poesia eixuta, sense una interna vena de franciscanisme que la fertilitza per sota. Si l'abstraiem en aquest aspecte, Guerau de Liost fóra un sentimental si no fos més: un cristià». Evidentment, Guerau de Liost ens ofereix una poesia susceptible d'interpretació cristiana. En l'article *El retorn de Josep M.^a López-Picó* llegim:³⁵ «Goethe en sabia alguna cosa, de la ingènua confusió... I és que al costat d'un sentit comú, és a dir, d'un nivell de racionalitat i de seny, hi ha una imaginació comuna, és a dir, un fons de representacions —valoracions sentimentals— enteses». Noteu la recurrència dels dos termes, si bé aquí el paper de la imaginació és vist per Riba més cap al centre. Quan Riba caracteritza la traducció carneriana de les *Faules* de La Fontaine escriu:³⁶ «La meravella del poeta co-

32. OC, II, pàg. 134.

33. OC, II, pàg. 135.

34. OC, II, pàg. 221.

35. OC, II, pàg. 248.

36. OC, II, pàg. 260.

mença en aquesta harmonia ingènua de novetat i pairal convenció en tots i en cadascun dels mots». També és poeta ingenu Mn. Jacint Verdaguer en aquesta formulació de Carles Riba:³⁷ «En la poesia patriòtica de Verdaguer retrobem, més aparent encara, la simplicitat hiperbòlica de la seva mística. Verdaguer, quan és retòric, ho és sense malícia». Simplicitat, ingenuïtat. Però potser la poesia patriòtica *in genere* no admet aquesta interpretació. El motiu surt encara fortament, i amb esment del propi Schiller, en el fonamental estudi que Carles Riba dedicà a Francesc Pujols:³⁸ «En el mateix Maragall aquest quietisme panteístic fou en rigor una crisi, culminant en la poesia *Les Muntanyes* i resolta, com fins sobre el *Cant Espiritual* podria ser demostrat, més en la direcció del “naïve” que del sentimental, per usar els termes, encara tan útils, de Schiller».

Però des d'ara, que jo sàpiga, tret dels dos casos que encara es veuran, Riba no tira mai més mà d'aquesta famosa distinció deguda a Schiller. Potser la breu caracterització de la poesia de Joan Mínguez aHudeix llunyanament a la diversificació:³⁹ «La poesia de Joan Mínguez és tota encarada contra la natura, hostil a ella, orgullosa de superar-la, de prescindir dels seus cànids idiHs». Però si llegim, per exemple, l'esplèndida crítica del llibre de Carner *Els fruits saborosos* veurem que Riba s'ha allunyat ja definitivament d'aquesta perspectiva. Som més o menys a l'any 1929.

El primer dels dos casos que dèiem es troba a l'estudi de Riba sobre la *Nausica* de Maragall, de data difícilment precisable, però en tot cas molt anterior a l'any 1938. Diu: «¿Hauria estat la *Nausica* de Goethe una mena de Werther femení, atenuat en la gràcia antiga, un Werther *naïv*, en suma, no «sentimental», per a precisar-ho amb els termes tan idonis de Schiller?»⁴⁰ Només una altra vegada, molt més tard l'any 1954, en el pròleg de la seva antologia de Maragall emergeix fugaçment el motiu (però pensi's que es tracta de Maragall): «(l'antologista de Maragall) tempta... a esdevenir maragallià. I empra aquest nom referint-se a un cert tipus de sentimental, complagut en el que podríem anomenar un esteticisme de l'enfebrada puresa».⁴¹

Ara bé, de la primera època crítica de Riba resta encara un text d'in-

37. OC, II, pàg. 276.

38. OC, II, pàg. 280.

39. OC, II, pàg. 373.

40. OC, II, pàg. 529, i ara MARAGALL, *Nausica*, Sullà, pàg. 42.

41. Cf. nota 16.

terpretació insegura, però que no em puc estar de transcriure i comentar. És a l'article que duu el títol «*Poemes bíblics*» de Joan Alcover:⁴²

«En amples termes, existeix dins la poesia catalana actual un evident dualisme, determinat per l'escola de Mallorca i per la que amb mot oportú En Joaquim Folguera anomenava, fa poc, pirenaica. És, aquella, fidel al cànon, i milita, aquesta, sota bandera de sensibilitat, una impressionabilitat de la intel·ligència, si se'n permet de dir-ho així, quan en la lírica mallorquina és més aviat una impressionabilitat de la imaginació, això és, una sensualitat. Així, el poeta pirenaic explora l'espectacle del món endins o gosadament l'arbitra, quan el poeta mallorquí es sent bé dins l'espectacle i en combina en el cant, per una mena d'exercici discursiu de la imaginació les formes més aviat que les significacions.»

Com diu Riba més avall, Joan Alcover cultiva la poesia ingènua, mentre que la poesia pirenaica, que milita sota bandera de la sensibilitat, amb una impressionabilitat a la intel·ligència que «explora l'espectacle del món endins o gosadament l'arbitra» és la poesia sentimental. El primer d'aquests dos textos de Riba ens recorda aquell altre que esmentava jo abans, de l'article *Els pretendents de Penèlope*: «elevant la seva lliure fàbrica imaginativa s'hi mou talment ell per dins, sense imprimir-s'hi...».

* * *

Encara amb les necessàries reserves, aquí imprescindibles, vull consignar quelcom que a mi em sembla més que una pura coincidència, em sembla una clara dependència. Tenim en els primers versos publicats per Riba, els del *Primer Llibre d'Estances*:

«T'ha enquermerat la gràcia fugitiva
d'un desig, i ara ets deserta, oh ment.»

El senyor Josep Palau i Fabre va analitzar lúcidament la primera *Estança* de Carles Riba.⁴³ I ens ve a dir: aquest poema, el primer que Riba

42. OC, II, pàg. 114 i ara RIBA, *Sobre poesia*, Sullà, pàg. 176.

43. A «Carles Riba in memoriam» (Barcelona 1973), pàgs. 301-306. Abans, l'any 1960, Jordi Cots i Joan Triadú havien tingut l'encertada intuïció d'un origen conceptual inexplicat de la primera estança. Llegim, en efecte, Jordi Cots, a l'article *Notes sobre el món poètic de Carles Riba*, «*Criterion*», 1960, pàg. 81: «El primer poema que Carles Riba va voler donar-nos, el que encapçalava les *Estances*, és un començament. Té alguna cosa de naixement, d'eclosió;

publica (evidentment, no el primer que escriu) és una obertura que ensem que inicia un període en la vida literària del poeta, tanca el període anterior. La primera *Estança*, doncs, és un poema que es projecta cap al futur, «alguns dels motius i dels interrogants que aquí ens assalten els trobarem orquestrats en poemes posteriors». El passat que aquí Riba clausura és intel·lectual. La paraula clau d'aquests versos és «enquimerat». Entre els termes «desig» i «enquimerat» hi ha una gradació d'intensitat, vénen a ésser el mateix, però la quimera duu molt més enllà que el desig. I l'anàlisi del senyor Palau i Fabre continua...

Ara bé, sense deixar aquesta perspectiva, realment oberta amb encert per l'articulista, hom pot ampliar-la decididament. Riba va viure molt imbuït a la seva joventesa per la figura de Schiller, això avui no es pot dubtar. Els motius de Schiller abunden a l'obra de Riba, com hem vist.

En el corpus filosòfic schillerià hi ha tres obres relativament breus, en part ja esmentades: *Poesia ingènua i poesia sentimental*, *Cartes sobre l'educació estètica de l'home* i *De la gràcia i de la dignitat*. Aquestes obres, per la connexió de llur temàtica, amb freqüència s'han publicat en un sol volum. No vull teoritzar en el buit, però noto la convergència: el primer vers de la primera *Estança*

«T'ha enquimerat la gràcia fugitiva»

i el títol del tercer dels llibres, *De la gràcia i de la dignitat*. Hi ha un ulterior paral·lisme de motius,

«Ai soledat sense dolç pensament
i foll traït sense paraula viva!
Però, què hi fa, si dins el teu oblit
la inquietud pregonament perdura?»

El dolç pensament s'ha retirat del poeta, i també la paraula viva (d'innegable entroncament maragallià). Escriu Schiller:⁴⁴ «La gràcia és la be-

i, per això mateix, la seva obra és original ja des d'aquest moment. «La tria dels mots ací —diu Triadú referint-se a aquest poema— és més aviat d'herència carneriana, evidentment, però no ho són ni el concepte ni el ritme intern ni el sentit.» I si «és ser original és ésser un origen, un començament, afegiríem, el de Riba, el tenim, d'una manera absoluta en aquesta primera "Estança"» on, com qui de sobte se n'adona, sent o veu que la seva ment «és deserta».

44. SCHILLER, *Werke*, pàg. 521: «Anmut ist eine bewegliche Schönheit; eine Schönheit nämlich, die in ihrem Subjekte zufällig entstehen und ebenso aufhören kann».

llesa *movible*, és a dir, una bellesa que pot sorgir casualment en el seu subjecte i també casualment *cessar*. (El primer subratllat és de Schiller, el segon és meu.) Però el paralelisme perdura. Una mica més avall, després d'un punt i a part, Schiller continua:⁴⁵ «El delicat sentiment dels grecs distingí ja molt aviat allò que la raó encara no era capaç d'aclarir, i cercant per a això una expressió, féu que la força imaginativa li subministrés imatges, ja que la raó no reeixia a oferir-li conceptes». Aquí el motiu ribià de la inquietud integra tots els moments, el «delicat sentiment» és en la presència i en l'absència.

Em penso que això no es pot explicar per una pura coincidència. La idea emergeix encara nítidament a l'*Elegia* octava de Bierville:

«Una Gràcia tenaç i discreta ve a oferir-se'ns
contra el neguit d'ignorar.»

En general, cada vegada que en l'obra poètica de Riba surt el terme «gràcia» (i amb més raó si entronca amb Schiller) ens hem de plantejar el problema de si la versió correcta a l'alemany fóra «Gnade» o bé «Anmut». En el cas transcrit, de l'*Elegia* octava de Bierville, sembla indubtable que la versió a l'alemany fóra «Gnade»: el que ha passat segurament és que l'altre terme alemany, «Anmut», ha suggerit en general «gràcia» a Riba i la mateixa empenta (o la mateixa inèrcia) poètica ha transferit el concepte conservant la materialitat del terme. Això mateix sembla que ha passat en un text de l'*Elegia* novena:

«entre els braços del pare, oh mare en la llum i en la Gràcia».

Altament ni el mot «Anmut» ni el mot «Gnade» no apareixen en les rilkianes *Elegies de Duino* ni una vegada, de manera que l'ús ribià, àdhuc el posterior a les *Elegies de Bierville* si depèn d'algú és de Schiller. Però amb una càrrega addicional de Riba:

«sóc el ressuscitat
senyor —només en tant que per la Gràcia
vaig ser tornat a mi».

(Esbós de tres oratoris)

45. *Ibid.*: «Das zarte Gefühl der Griechen unterschied früh schon, wae die Vernunft noch nicht zu verdeutlichen fähig war, und nach einem Ausdruck strebend erborgte es von der Einbildungskraft Bilder, da ihm der Verstand noch keine Begriffe darbieten konnte».

En canvi, és molt dubtosa la versió a l'alemany del text de l'*Elegia* primera:

una callada manera senzilla
d'amorosi' el pensament per una gràcia tenaç

Aquesta «gràcia» què és en alemany? És «Anmut»? És «Gnade»? Jo, no gaire convençut tanmateix, m'inclino per «Anmut». Significativament, quan a l'*Elegia* torna a sortir la «gràcia» tenaç, en un context que fa pensar en «Gnade», Riba matisa finament la diferència escrivint el terme amb majúscula en el segon cas.

Penso que potser no fou casual que l'any 1919, quan Schiller interessava profundament Riba, el poeta Josep Carner, el dia tretze de desembre a La Veu de Catalunya dedicués un poema a Carles Riba amb motiu de la versió ribiana de l'*Odissea*, i en aquest poema «gràcia» és el mot que resumeix i condensa la intenció de l'autor:

«Qui fou el blanc minyó, ja arriba tot colrat
perquè amb un noble rei antic ha navegat:
el temorenc i clos avui és ple d'audàcia.
O, les que un temps no vau capir sa docta gràcia
vermelles del desig alceu-vos ben de jorn:
doneu-li avui, en pler de son sagrat retorn
la rosa embriagant o bé la que provoca,
la tèbia encar del pit o molla de la boca.»

Aquí la «docta gràcia» fóra en alemany «die weise Anmut».

MANUEL BALASCH

L'esfera del diví en la poesia de Carles Riba

Pocs mesos abans de morir, Carles Riba, responent a un meu prec, escrivia un article destinat a «Serra d'Or». Érem encara a la primera època de la revista. S'havia anat formant amb l'aportació d'alguns escriptors catalans, sobre la base del que havia estat una modestíssima publicació d'alguns lletraferits que treballaven al Santuari de Montserrat.

L'article, que l'autor qualificava de «notes... extretes d'uns diaris que no han estat mai escrits», duia com a títol *He cregut, i és per això que he parlat*.¹ Explicava que l'any 1928 havia descobert aquesta frase en un article en castellà de Joan Maragall. Maragall la treia d'un text del filòsof ginebrí Naville. Ni Naville ni Maragall, segons sembla, no s'havien adonat que provingués d'un salm (Ps 115,10). De moment, tampoc no hi caigué En Riba.

Fa un gran salt en el temps, i passa al 1956. En escriure el prefaci per a la seva antologia poètica en castellà, que s'havia de publicar a Madrid, li venia sobre el paper —«com un vers donat», diu ell— aquella mateixa frase amb els termes capgirats: «He parlat i per això he cregut». Medita sobre l'adveniment misteriós de les paraules i del pensament que revelen, i en dedueix una sèrie de consideracions. Després intentarà justificar-ne la nova versió, i per això recorrerà àdhuc a l'original hebreu.

En la carta que acompanyava l'article, em demanava que el fes revisar per un monjo expert en Sagrada Escripura. Ho vaig fer. Se'm digué que la interpretació era totalment subjectiva; que no tenia res a veure amb el sentit de l'original. Però jo, sense comunicar-li la precisió crítica del biblista, vaig publicar l'article. Si ell l'hagués coneguda, m'hauria demanat que l'hi restituís, i jo estava convençut que aquelles «notes», quant a document del pensament d'En Riba, tenien un valor molt superior al d'una banal exegesi bíblica.

Em permeto ara desenterrar aquest text de l'oblit, al qual hauré de

1. «Serra d'Or», primera època, abril 1959, pàgs. 12-13 maig 1959, pàgs. 14-15.

referir-me més d'una vegada. És de ben segur un dels últims escrits de Carles Riba. Potser d'un interès molt relatiu, malgrat el títol, per al tema estricte de la ponència. En canvi, ens serà útil indirectament, per l'intent que En Riba hi fa de mesurar-se ell mateix enfront de Maragall, i pels nous elements que aporta a les seves teories sobre la funció comunicativa de la poesia.

Quan el professor Jaume Medina m'invità a participar al Simposi, especificava: «Ens agradaria que hi diguessis quelcom sobre l'espiritualitat del nostre poeta». En la meua contraproposta, procurava enfocar l'argument amb un objectiu més ampli: *L'esfera del diví*. És a dir, la projecció a un àmbit transcendent, per damunt del temps i de la mort, que en la poesia de Carles Riba, per influx dels clàssics, i també de Hölderlin, fou transitat amb pas fugisser pels déus de la mitologia greco-latina, i que acabà totalment envaït per la presència de Déu únic, Aquell del qual Jesús de Natzaret havia revelat el nom de Pare.

Tractaria doncs de «l'esfera del diví», i hi afegia, precisant, *en la poesia de Carles Riba*. Confesso que aquesta cura a subratllar «en la poesia» responia al desig d'evitar malentesos.

Quan Max Cahner i Ramon Bastardes, immediatament després de la mort de Carles Riba, es decidiren a dedicar a la seva memòria l'últim número de «Germinabit», no trobaven ningú que estigués disposat a preparar a corre-cuita un estudi sobre la seva poesia. I d'altra banda, un homenatge a Carles Riba on no es parlés de la poesia era inconcebible. És veritat que, mentre ell vivia encara entre nosaltres, tots crèiem que l'única persona plenament autoritzada a analitzar la difícil poesia d'En Riba era el seu mateix autor. I els qui tinguérem la sort d'escoltar-lo recordem molt bé allò que hi havia d'inefable en els seus comentaris vius sobre poesia, especialment quan es tractava dels seus poemes. ¿Qui, en això, podria substituir-lo? Però altres crítics que haurien pogut fer-ho millor que jo havien publicat ja estudis sobre la seva poesia.² Sigui com sigui, el precedent d'haver-me precipitat en el número juliol-agost de «Serra d'Or», encara primera època, a dedicar-li un article *in memoriam*

2. JAUME BOFILL I FERRO, *Les «Elegies de Bierville» de Carles Riba*, «Ariel», 2 (1946), 18-20; JOAN TRIADÚ, *La poesia segons Carles Riba* (Barcelona 1954); JOAN FERRATÉ, *Carles Riba, avui* (Barcelona 1955); GABRIEL FERRATER, *Sobre literatura (1951-1971)*, a cura de JOAN FERRATÉ (Barcelona 1979).

format, en gran part, amb un mosaic dels seus versos,³ m'obligà a acceptar l'encàrrec.⁴

Catorze anys més tard, quan hom pogué preparar amb més calma el volum dedicat a Riba *In memoriam*, Albert Manent, que publicava la correspondència del poeta amb Carles Cardó, tingué la gentilesa de citar-me i de corregir-me. Jo havia presentat, i no he estat l'únic a fer-ho, la famosa Elegia XI com el testimoniatge d'un moviment interior de retorn a Déu, un trànsit de conversió. Manent, amb les cartes a la mà, em demostrava que, quan l'escrivia, Riba se sentia ja creient.⁵

D'acord. Jo potser hauria pogut respondre-li que ja ho sabia. És més, estic convençut que, malgrat tots els seus escrúpols, a despit de l'escàndol que sofrí, com tots nosaltres, d'una església espanyola vergonyosament compromesa amb el règim totalitari, malgrat això i altres coses, Riba, en el fons, no deixà mai d'ésser cristià i catòlic.

Això ho dic, no pas basant-me en l'anàlisi de textos o documents, sinó en el que recordo de les seves converses, al petit despatx de l'editorial Alpha, converses que algun cop assumiren un caràcter confidencial.

Ens preguntarem amb raó: i aleshores ¿quin sentit tenen el redescobriments del Déu, amb majúscula, de l'XI Elegia, el fet que les *Tannkas del retorn* es cloguin amb les que porten els lemes *Virgo Dei Genitrix* i *Crist*, el conflicte entre els elements mitològics i la confessió de fe cristiana a *Salvatge cor*, l'opció per una temàtica absolutament cristiana per a l'*Esbós de tres Oratoris*?

Potser caldria que ens ho plantegéssim així: El procés de maduració del do de la fe, com a experiència personal, amb tots els seus alts i baixos, amb tot allò que té sempre de sofert aquest misteri en l'home ¿havia de quedar necessàriament reflectit en el seu missatge poètic, i hi havia de quedar enregistrat seguint una cronologia perfectament paral·lela?

L'obra poètica ens respondria que «no», si en teníem en compte, a més dels poemes que ell es decidí a publicar, uns altres que púdicament conservà inèdits fins a la mort. En part, ens ajudaran a entendre-ho algunes de les reflexions de l'article *He cregut, i és per això que he parlat*:

3. JORDI PINELL, *Carles Riba*, «Serra d'Or», juliol-agost 1959, pàgs. 18-23.

4. JORDI PINELL, *Tres moments en la poesia de Carles Riba*. «Germinabit», 65 (1959), 35-41; JORDI PINELL, *L'onzena Elegia*, «Homenatge a Carles Riba» (Igualada 1960), 19-22.

5. ALBERT MANENT, *La correspondència entre Carles Riba i Carles Cardó arran de les «Elegies de Bierville» (1942)*, «In memoriam Carles Riba (Barcelona 1973)», 241-250; ALBERT MANENT, *Riba cristià*, dins *Literatura catalana en debat* (Barcelona 1969), 175-181.

«Em murmuro la frase. Sento que l'he interpretada, quan el corrent dels seus mots m'ha dut cap a un pensament; sí, m'ha fet fer cap a més consciència; sí, però en un espai més obert, en el qual no em puc aturar sinó com en una etapa. Així, doncs, pel poema acabat he sabut cada vegada *què* creia; i per tant, en què em podia creure sincer. Així doncs, cada vegada he hagut de comptar amb forces inefables que han posat en moviment el meu llenguatge pràctic de cada dia, el *convencional*, i l'han empès, tornat si es vol, cap a una primera condició de llenguatge *natural*. Aquella en què els noms realitzen llur destí ideal, que és d'ajustar-se *naturalment* a les coses i a llurs essències.»

I més endavant:

«El que distingeix aquesta mena de poesia és que la comunicació és en primer lloc del poeta amb ell mateix; i en primer lloc poètica la veritat que el poema s'organitza. El poema *és* i *està* allí, en ell mateix i per a ell mateix: no per a servir de potencial instrument d'anunci.»

Remarquem aquesta afirmació sobre la poesia, o millor sobre un determinat tipus de poesia, la seva: és, en primer lloc «comunicació del poeta amb ell mateix». En això, En Riba es reconeix a l'extrem oposat de Maragall, de qui poc abans havia dit:

«És natural, així, que per a Maragall la poesia fos essencialment i pràcticament comunicació. Una delicadíssima, una suprema comunicació al pròxim. Que, discurs o història o crit, la seva base fossin veritats admeses. Que no representés sinó dades ja acceptades o immediatament acceptables. Que el poeta prengués damunt seu, a tot risc, la responsabilitat d'ésser entès. I sobretot cregut, per tal com no parlava sinó perquè ell mateix creia. Per aquí el problema poètic li esdevenia inseparable del problema moral.»

Per a ell, no. El poema no és «per a servir de potencial instrument d'anunci». El poeta mateix és qui contempla en primer pla, i en una posició privilegiada, aquella «veritat» que ha quedat definida en la plasmació del poema, la més autènticament «poètica» de les veritats: «i en primer lloc poètica la veritat que el poema s'organitza».

Així, per una banda, comprendrem que el poeta hagi recorregut de vegades a l'exercici de la seva capacitat creadora «per saber què creia» i «en què podia creure sincer», i que, si calia, es reservés, de moment, aquell producte de la seva inspiració per a efectes exclusivament personals. Entendrem, d'altra banda, que unes determinades creences exigeixin un llarg i treballós període de gestació abans de revelar-se com a ve-

ritats poètiques, vàlides per a garantir al poeta que, en tot allò, hi creu sincerament.

Riba no diu —ho afegeixo jo, com una conseqüència del que ell afirma, que ens ajuda a entendre'l— que la comunicació del poema destinada al seu autor no s'extingeix en la seva primera revelació, quan el poeta per primer cop s'hi emmiralla. En tenim un bon exemple. Carles Miralles en el seu comentari, molt justament se serveix del text d'una «Presentació» que En Riba féu de les seves Elegies, aquí a Barcelona, i que Cassassas reproduí a «Serra d'Or».⁶ Però admetrà que llavors, quan les comentava després d'uns quants anys d'haver-les escrites, ell mateix descobria en les seves Elegies derivacions de llur essencial veritat poètica que segurament no havia entrevist en un primer moment. I això es devia al fet que, mentrestant, certs valors que les Elegies preanunciaven havien madurat, o havien madurat més profundament en l'home: en el ciutadà i patriota, en l'erudit i pensador, en el cristià Carles Riba.

No he de repetir aquí els resultats de l'anàlisi de Joan Gomis sobre l'evolució del sentit religiós en la poesia de Carles Riba, publicat en el seu llibre *Tres poetes i Déu*,⁷ ni el contingut del capítol sobre *L'àmbit del diví* del monumental assaig que Carles Miralles dedicà a les Elegies,⁸ ni el que jo mateix vaig concloure en el meu estudi de *Salvatge cor*.⁹

Això no obstant, hem de repassar, com en un vol tan ràpid com sigui possible, la primera part de la poesia publicada, per tal d'encarar-hi els textos que En Riba deixà inèdits. Hi ha entre els uns i els altres una correspondència cronològica.

En el primer llibre de les *Estances* (1913-1919) —on apunten només les motivacions d'una recerca de caràcter formal, que esdevindrà més efectiva en el segon llibre, i en el qual la lírica personalíssima de l'autor segueix, a una certa distància, el model dels estilnovistes italians—, són ben pocs els elements que ens interessa enregistrar. Notem, sí, que el segon poema tracta de la figura mítica de Psique; però el personatge ha

6. O. CASSASSAS, *Carles Riba presenta les «Elegies», «Serra d'Or», XVIII* (1976), 523-527.

7. JOAN GOMIS, *La poesia de Carles Riba*, dins *Tres poetes i Déu* (Barcelona 1979), pàgs. 173-228.

8. CARLES MIRALLES, *Lectura de les «Elegies de Bierville de Carles Riba* (Barcelona 1979); CARLES MIRALLES, *Sòcrates i Jesús, fites en l'evolució de Riba*, «In memoriam Carles Riba», pàgs. 281-289.

9. JORDI PINELL, «*Cor salvatge*» dels trobadors a Ausiàs March, d'Ausiàs March a Carles Riba, «Miscel·lània Pere Bohigas» (Montserrat 1983), pàgs. 225-259.

estat suggerit per la frase de Poe que ha pres com a lema: «Amb Psique, la meva ànima». El personatge verament mitificat, que hi apareix amb una certa insistència, i que correspon a un concepte irreductiblement ribià, és el de la Joia:

«Joia, dolça conqueridora,
ja no et resisteix re de mil
Ma vida acut tota al diví
clam teu i entorn se t'arremiora.»

(12, 1-4)

La «Joia», a la qual atribueix encara l'epítet de «divina» en el poema 23 del mateix recull; sinònim del «goig», goig creador, en el «foc sagrat» del qual la ment es perpetua. Tothom que hagi llegit atentament Riba sabrà que aquest concepte acumula una immensa gamma de connotacions. És el gaudi que el poeta experimenta, com en un ple de la Vida; que neix de la contemplació de la bellesa; que li procura el tast d'una perennitat, capaç de superar els límits del temps i de la mort.

El segon llibre de les *Estances*, dividit en dues parts: A (1920-1928) i B (1929-1930), ens forneix un major nombre de dades. Nous influxos han penetrat en la seva lírica, que es manté però sempre molt seva. Hi ha una evident continuïtat d'ordre d'estil temàtic entre la primera i la segona part del llibre segon. Els reflexos dels simbolistes francesos i de Rilke afecten, més que la temàtica dels poemes, el seu «llenguatge» poètic; és a dir el mètode expressiu de què se serveix. Notem bé que les imatges, en ell, fidel al simbolisme més pur, no tenen mai una funció ornamental. Li serveixen per a dir allò que només a través de les imatges pot ésser concebut.

Aquí trobem que es pregunta «quina dea apassionada» quan ell va néixer signà el seu front (n. 5), que parla de l'Esperança com una «dea» (n. 14), de l'Alba, també com una «deessa» (n. 18); dedica el poema n. 19 a una «Fúria adormida»; el 29, a Narcís; compara l'amada a una «nimfa de la seva rialla» (n. 35).

Però, d'altra banda, el primer poema del llibre segon comença així:

«Silenci, àngel potent,
missatger entre Déu i el nostre pensament.»

Hi esmenta els àngels en altres poemes: nn. 24, 34, 36 i 37. Dedicat tota la tercera estrofa del poema n. 11 a una comparació que té per

objecte un eremita. L'eremita que no «arrisca el seu flanc» a «la nit i al seu pèrfid misteri» fins que no «s'ha espremut tot goig de dins la sang». I torna a referir-se a Déu, en sentit cristià. Arriba al final del poema 24, on evoca el passatge bíblic de Gen 32, 24-28 —la lluita de Jacob amb l'àngel— amb aquesta conclusió:

«Si ara vull Déu,
sóc sol —titànic laberint, nou dia!»

A partir del poema 28, que és quan tanca la primera part del llibre segon, les al·lusions a Déu tenen un caràcter molt específic. Déu hi es considerat exclusivament com a Creador: l'eminent responsable que el món existeixi, i que les coses siguin com siguin. En tracta en un to juganer, amb delicada ironia:

«Tot és en ordre dins la tarda
tèrbola del seu blau
sobre el seu or, covarda
talment d'un Ull que s'hi complau
llangorosament, oh vitrina
per a una peresa divina:
delectar-se en les coses, fins
que, més curiós de sa pura
joia, l'Amo en torna la cura
—barroers servents— als destins.»

Així també el poema 36, que acaba:

«Ah dormir! quan Déu es desperta,
i els àngels, amb joia més certa,
són per a les coses i per Ell.»

I encara en el n. 38, sonet de factura anglesa, adreçat a un infant:

«—oh fluid
destí per damunt ta feblesa
innecessari, si sempre ha
de ser un mot blanc, que lliscarà
amb tanta cosa no compresa
cap a l'ombra darrera teu,
com una ironia de Déu.»

Continua referint-se a Déu en aquest to en un dels sonets de la «suite» *Espectador*, que és cronològicament l'última de les *Tres suites*.

RUMBA

«La Terra ha pujat el teló
de la seva desesperança:
sobre una mar encara no
divina, hi ha una illa pintant-se

tot just dels seus verds i d'ocells
a punt; Déu encara medita
com farà els mariners, i en ells
els records. Però ¿qui suscita

de sobte aquest dolç animal
a engegar la vida inconnexa
llogada al moviment astral

amb què es volta —ardent i banal
a espises de flor des del sexe?
¿Déu no ho volia, i tant se val?»

Contemporàniament al primer llibre de les *Estances*, entre el 1913 i el 1914, Carles Riba compongué quatre textos —quatre poemes, no tinguem por de dir-ho— l'estil dels quals ens sorprèn. Primer, sembla que vulgui provar què passa si adopta la preceptiva poètica de Maragall. Hi barreja rimes consonants amb assonants. No hi ha pròpiament versos coixos, però la metrificació és irregular, sense la més mínima pretesa estròfica. De mica en mica, es revelen més treballats. Es preocupa més de la qualitat de les rimes; les imatges són menys banals, o no en són gens. S'hi observa un crescendo d'atenció a tractar aquests textos com a veritables poemes.¹⁰

El que més ens sorprèn és el gènere a què pertanyen: són oracions, i així es titulen les tres primeres: *Oració de la vida humil*, *Oració de la vida solitària*, *Oració de l'angúnia poètica*. El quart, titulat *In memoriam*, escrit en ocasió de la mort d'una persona estimada, és també una pregària, s'adreça a Déu. Entenguem-nos, però: són oracions anàlogues al *Cant espiritual* de Maragall. La presència de Maragall i del seu *Cant espiritual* hi és vivíssima. Vegeu:

10. CARLES RIBA, *Obres Completes, I. Poesia i narrativa* (Col. «Clàssics catalans del segle XX» (Barcelona 1965), pàgs. 617-625.

«Potser això que dic pensant en mi només,
 és de tots. Aleshores, morir què cosa és?
 Qui sap si aquest suprem descolorir-se,
 i aquest suprem callar i enrigidir-se,
 i la corrupció d'amagat de tothom,
 per l'ànima és sols la gentil esgarripança
 de l'ocell que espolsant-se
 munda de tota nosa el seu plumall.
 I ella dura en eternitat. Sí, però com?
 Potser la vida que menava aquí davall
 per ella és aleshores igual que per mi ara
 tal dia de tristesa o de gatzara
 esblaimat dins el compte monòton dels meus dies.
 Creiem en un enllà, Senyor, mes no el sabem.»

Carles Miralles subratlla la profunditat amb què el mestratge de Maragall incidí en la personalitat poètica d'En Riba. Durant l'exili, en una de les cartes que adreçà al Dr. Cardó declara el confort que trobava en el *Cant espiritual*. Com hem vist, un dels seus últims escrits gira entorn de Maragall, del qual té cura de distanciar-se degudament, però del qual afirma també:

«Penso en Maragall. Ningú que a casa nostra hagi estat poeta després d'ell, no es pot situar sinó relativament a ell.»

En efecte, de Maragall depenen —en el fons, no en la forma— poetes que algú hauria pogut col·locar a l'extrem oposat de Maragall, com Joan Alcover, per exemple; aquell que poetes tan distints com Carner i Sagarra invocaven com a mestre. Però potser el més maragallià dels poetes catalans, malgrat les aparences, fou Carles Riba. Amb sagacitat de crític se'n distanciava tant com calia, reconeixent, amb tot, que en depenia, i complaent-se en la consciència de dependre'n.

Hi ha encara una altra «oració» que Riba deixà entre els textos inèdits: *Oració de la immortalitat en la paraula*. Ens ha arribat dividida en quatre parts, que corresponen probablement a etapes de la seva composició. La començà l'any 1919 i la completà el 1922. Són anys que van de la fi del primer llibre als començaments del segon llibre de les *Estances*. Hi reconeixem ja sense dificultat el poeta de les *Estances*.¹¹

S'encara, de nou, amb l'enigma de l'eternitat. La resistència a la mort, maragalliana, li val només com a punt de partença. Recull una aspiració

11. *Ibid.*, pàgs. 626-629.

renaixentista —sobreviure, immortalitzats per la glòria humana —i la purifica submergint-la en una serena confiança en Déu.

«En la paraula que de dintre de mi
ressona entorn de mi,
Senyor, jo em sé més fort que el meu morir.»

Purifica aquella aspiració neopagana descrivint, amb comparances i alegories diverses, el misteri del «rescat de la paraula». La seva continuïtat en l'existència, aquí, no rau en els fills que engendra, sinó en el seu cant. No em sé estar de proclamar públicament els últims versos del poema. En aquest Simposi que li dediquem, troben realitzat el que profèticament anunciaven:

«Sobre les aigües passarà la mort
i jo seré més fort,
perquè no tots els homes m'hauran estat estranys,
i jo seré evocat a la llur companyia.
I el temps pot cloure's damunt del meu cant,
però jo ni amb ell tot moriria,
viu com seré en les vides noves
de sa esvaïda fecundació:
car renovar-nos, renovar-nos és, Senyor,
la nostra última immortalitat,
no eterna com ets Tu,
que ets més enllà del nombre i l'infinit,
sinó com és la pàtria on he nascut,
perenne primavera de cors i voluntats,
i de boques ardents
que enllà d'enllà, sense saber,
en un mot que diran creat per mi
per estatjar una joia
que no volgué mudar-se ni morir,
reviuran un moment triomfal de ma vida.»

El que seguí, ja ho sabem. He dit que no volia repetir el que ja ha estat escrit sobre la seva obra mestra, les *Elegies de Bierville*,¹² sobre

12. Vegeu també: ARTHUR TERRY, *La poesia i les narracions de Carles Riba*, Introducció al volum I de les *Obres Completes*, pàgs. 7-39; GIUSEPPE EDOARDO SANSONE, *Introduzione a C.R., Elegie di Bierville* («Poesia», núm. 140, Torino 1977), pàgs. V-XXIII; GIUSEPPE EDOARDO SANSONE, *Carles Riba*, dins *Poesia catalana del Novecento* (Roma 1979), pàgs. 94-101; ENRIC SULLA, *El risc que salva. La poesia de Carles Riba*, «Serra d'Or», XXI (1979), 21-23; GABRIEL FERRATER, *La poesia de Carles Riba* («Els Llibres de l'Escorpi», 29; Barcelona 1980).

Salvatge cor, sobre l'*Esbós de tres Oratoris*. Recollim-ne però algunes conclusions que potser ara ens semblaran renovades.

En la desolació de l'exili, davant l'esfondrament de les previsions d'una Catalunya una mica més lliure, capaç almenys de desenvolupar-se cívica-ment i culturalment, oprimint pel pes moral que comportava l'imperi de la injustícia i de la niciesa, En Riba teixeix una meravellosa síntesi de quadres simbòlics, en la qual s'entrellacen els que foren signes de vida per a ell. Quasi a la fi d'aquesta seqüència d'imatges que poblen el seu record i la seva esperança, descobreix que «Algú» dins seu «s'havia tot de sobte estimat». És el Déu que no l'ha abandonat, i es posa parcial al costat seu.

Torna a Barcelona. La seva fe cristiana, renovada, tendra encara, és posada a dura prova. Antics amics no comprenen la seva actitud. Hi ha qui el titlla d'oportunista. Va a missa, i ha de superar l'escàndol de prèdiques en un castellà mal parlat, buides de contingut religiós, de baixa qualitat humana. És cert, a l'església catalana troba petits oasis: Cantonigròs, un grup de seminaristes de Vic, Montserrat... Ha de traduir per viure. Les traduccions el tornen a posar en contacte amb la saviesa grega, enfront de la qual la seva formació bíblica i teològica no és suficient. En presentar Sòfocles,¹³ escriu pàgines bellíssimes, les que més clarament reflecteixen el seu «treball interior». D'aquella cultura religiosa hel·lènica, ell ha construït la seva ètica. ¿Hi haurà de renunciar perquè és filla del paganisme?

El seu nou *Cant espiritual* és *Salvatge cor*. En els sonets XIV,1 i XIV,2, ben bé al centre del recull, quasi discuteix amb Déu —Ell li n'ha dat poder— per convèncer-lo que el deixi estimar-lo en el que d'Ell, de Déu, li és més fosc: la carn, els sentits, allí on «d'ell mateix corona tot animal». Aquesta expansió que pertany a la seva més profunda intimitat, queda definitivament integrada en el seu missatge poètic.

I després, els *Oratoris*. Algú, malignament, opinà que, amb ells, Riba havia intentat compondre el seu *Nabí*, i que no se n'havia sortit gaire bé. No podem excloure en absolut que l'obra mestra d'En Carner hi hagués tingut la seva part. En la poesia, com en la ciència i en la vida, tota obra que representi una veritable conquesta de l'home contribuirà a la concepció i realització de les que vindran després. De tota manera, Riba hi hauria hagut d'arribar, fos com fos.

Com he indicat en el meu estudi sobre *Salvatge cor*, es dona un crescendo d'elaboració i complexitat en la temàtica dels *Oratoris*: els Reis,

13. SÒFOCLES, *Tragèdies* (Barcelona 1951).

Llàtzer, el Fill pròdig. Sullà ha assenyalat que el tema del Fill pròdig potser li havia estat suggerit per un poema de Rilke.¹⁴ Jo hi afegiria que el de Llàtzer li venia de *Lugar de Lázaro*, poema de 407 versos de Jorge Guillén. Sabem que Jorge Guillén era un dels poetes contemporanis que més havia comptat per a Riba.¹⁵

Probablement, doncs, una part substancial de la temàtica dels *Ora-toris* prové de la literatura: no és fruit d'una seva directa reflexió sobre l'Escriptura o la tradició cristiana. Així i tot, interpretà i compongué d'una manera molt personal, com sempre, els temes donats. S'entossudí a fer entrar els personatges de Nicodem i de la mare en la narració del Fill pròdig, en detriment del sentit fonamental de la paràbola evangèlica. Perquè volia, potser necessitava, desenvolupar-hi la imatge del retorn als orígens, com «al ventre de la mare».

Com he indicat en el meu estudi sobre *Salvatge cor*,¹⁶ el poema de Llàtzer constitueix un replantejament del tema d'Orfeu (Elegia X): l'experiència d'una penetració en el Regne de la mort. El del Fill pròdig porta a una visió cristiana, definitiva, el tema constant a les Elegies, del retorn i dels múltiples i inefables retorns.

El problema que se li plantejava en haver de proclamar la seva fe cristiana, a l'hora d'integrar la seva confessió de fe en el seu missatge poètic —En Riba era un fervent lector de les *Confessions* de sant Agustí—, aquest problema era d'ordre intel·lectual, no moral. El problema, en part, se li va resoldre quan en el Déu, de qui s'havia sentit estimat, trobà la ratificació i la garantia dels principis ètics a què s'havia aferrat.

Quan declarava que «havia parlat i per això havia cregut», no es referia primàriament a la seva fe en Déu. Havia cregut en la vida, en l'home, en l'amor, la veritat, la justícia i la llibertat, necessàries a l'home i a la vida, que en l'home s'expandeix, perquè puguin desplegar-se, produir i deixar en herència a la posteritat el més noble de llurs fruits: la cultura. Però, a la fi, tot això quedava integrat també en la més alta de les creences: la fe en Déu. El seu article acaba:

14. ENRIC SULLÀ, pròleg a *Esbossos de versions de Rilke* («Els Llibres de l'Escorpí. Poesia», 84; Barcelona 1984), pàg. 13.

15. Dec a Enric Sullà la informació sobre un fragment de la correspondència ribiana, en la qual ell nega d'haver llegit el poema de Guillén. Jo he suposat un mer suggeriment del tema. N'hi ha prou que ell sabés que Guillén havia escrit un poema sobre Llàtzer.

16. *Op cit.*, pàg. 249.

«Recordem sant Agustí: "Cerquem com a qui trobarà i trobem com a qui cercarà encara". Així també per la paraula, camp inacabable de les indagacions i de les operacions del poeta. Déu en el Verb, paraula en acte etern proferida, s'expressa i manifesta. Nosaltres, imatge de Déu, només per la paraula formulada obtenim de saber el que hi ha dins la nostra ment, comunicar-nos-ho i comunicar-ho. No creiem fins que hem dit el que creiem; però ho diem perquè ens és dictat profundament el que hem de dir. Per això la poesia pot significar per a Maragall un retorn, la suprema expressió de l'esforç de retorn a Déu Pare que l'home fa inlassablement per ell mateix i per la Natura. Des de la seva limitació natural, tanmateix a través del Verb i en la força del Verb, que el pren i l'arrossega amunt. En un pur revertiment de l'esperit.»

JORDI PINELL I PONS

La traducció de l'«Odissea» per Carles Riba*

La traducció de l'*Odissea* per Carles Riba és una obra molt important de la nostra cultura que no necessita cap presentació. Quan l'any 1919 va publicar-ne la primera versió,¹ ja fou aleshores àmpliament ben acollida i reconeguda pels seus valors poètics i de fidelitat a l'original.² En refer-la de cap i de nou i publicar-la l'any 1948 en edició de bibliòfil,³ i després, l'any 1953, en l'edició manual que encara avui dia es troba a les llibreries,⁴ el bon acolliment popular i dels especialistes va ser i continua essent unànime.⁵

* Text revisat de la comunicació llegida al Simposi. Atesa la seva extensió, serà publicada separatament, i aquí només se n'inclou la introducció i un primer apartat.

1. HOMER, *Odissea*, traducció de Carles Riba (Editorial Catalana, Barcelona [1919]), 3 vols.

2. Vegeu, p.e., el comentari que d'aquesta reacció fa ALBERT MANENT, *Carles Riba* (Ed. Alcides, Barcelona 1963), pàg. 30: «La saviesa literària i el coneixement del grec i del català que trasllueix el llibre esbalaïren els lectors. [...] i conservava tot allò que de poesia pura i d'aventura pura i alligadora tenia el poema d'Homer!»; a continuació (pàg. 31), esmenta en concret, entre d'altres que es podrien mencionar, la bona acollença que donaren a la traducció ribiana Josep Carner, Josep Pla i Josep Maria de Sagarra.

3. HOMER, *L'Odissea*, novament traslladada en versos catalans per Carles Riba, ornada amb gravats sobre fusta d'E.-C. Ricart (Barcelona 1948), 2 vols. Se n'editaren només 300 exemplars.

4. HOMER, *L'Odissea*, novament traslladada en versos catalans per Carles Riba (Editorial Alpha, Barcelona 1953).

5. Vegeu, p.e., JOAN FERRATÉ, *La nova Odissea*, dins la seva obra *Carles Riba, avui* (Barcelona 1955), pàgs. 79-86; MIQUEL DOLÇ, *Carles Riba dins el món clàssic*, «Germinabit», núm. 65 (= «Homenatge a Carles Riba», Montserrat, agost-setembre 1959), pàgs. 44-46; JOSEP ALSINA I CLOTA, *Carles Riba i la literatura grega*, «Vida», número especial (= «Homenatge a Carles Riba, 1893-1959», Igualada 1964), pàgs. 23-25; EDUARD VALENTÍ I FIOL, *Carles Riba i la seva traducció de l'Odissea*, dins «Estudis Romànics», IX (1961 [1966]), pàgs. 127-137 (= *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona 1973, pàgs. 83-99); del mateix autor, *L'adaptació catalana de l'hexàmetre en Maragall i en les traduccions de l'Odissea de Carles Riba*, dins «Estudis Romànics», XI (1962), pàgs. 249-264 (= *Els clàssics...*, Barcelona 1973, pàgs. 100-120); J. CASTELLANOS VILA, *Carles Riba y sus dos traducciones de la «Odissea»*, dins «Actas del III Con-

Convé recordar, d'entrada, els punts principals que els estudiosos han destacat com a característiques sobresortints d'aquesta doble tasca traductora del poema homèric per part de Riba. En primer lloc, Joan Ferraté posa en relleu l'encert d'haver pres l'*Odissea* «com a pura poesia i no com a indigna novel·la d'aventures», de veure que l'estil d'Homer requereix ineludiblement l'ús de fórmules, i d'haver acceptat la incoherència lingüística i la laxitud sintàctica de l'original tot sabent trobar-los l'equivalent en català (dialectalismes i arcaïsmes, que matisen i eleven l'estil col·loquial de la traducció ribiana).⁶ Remarca també la fidelitat gairebé perfecta en el metre emprat, l'hexàmetre, amb els sis ictus i el joc de cesures.⁷

Uns anys més tard, en un volum col·lectiu d'homenatge aparegut arran

greso Español de Estudios Clásicos» II (Madrid 1968), pàgs. 18-24; F. M. LORDA I ALAIZ, *Dues cales en la doble traducció de l'Odissea de Carles Riba*, dins «Estudis Romànics», XIII (1963-1968 [1970]), pàgs. 349-356; del mateix autor, *Carles Riba, doble traductor de la «Odisea»* (Universitat de Barcelona [Resum de Tesi Doctoral], Barcelona 1973); JAUME MEDINA, *L'hexàmetre i el distic elegiac en la poesia catalana*, «Els Marges», núm. 14 (1978), pàgs. 3-30, esp. pàgs. 6-10 i 18-24. Cal esmentar, també, una obra recent, publicada quan ja tenia enllestida la redacció d'aquestes línies: Mn. MANUEL BALASCH, *Carles Riba, hellenista i humanista* (Editorial Barcino, Barcelona 1984); cf. esp. pàgs. 45-77, 87-95 i 110-113.

D'altra banda, però, s'ha de mencionar un autor que representa l'actualització de les veus crítiques de principis de segle respecte a la possibilitat d'adaptar els metres clàssics al català (pel que fa a la història de tota aquesta qüestió, vegeu JAUME MEDINA, a.c., pàgs. 3-19), i que ens ha exposat les seves teories en una obra de caràcter general sobre mètrica: SALVADOR OLIVA, *Mètrica catalana* (Quaderns Crema, Barcelona 1980); cf. pàgs. 14-18 i 133-144 (esp. pàgs. 141-144), on es decanta clarament per la negació de tal possibilitat. La seva posició, doncs, trenca la unanimitat esmentada en el text, bé que només des d'una perspectiva formal (el tipus de vers triat) i no d'una manera absoluta, perquè: «L'únic que [...] pot arribar a salvar-se de la crema és Carles Riba [...] Però se'n salva a mitges...» (pàg. 144). Vegeu l'encertada ressenya de JAUME MEDINA, *Entorn d'una fallàcia*, «Els Marges», núm. 20 (1980), pàgs. 106-108, en la qual, posant en evidència diverses afirmacions gratuïtes de Salvador Oliva, contradiu l'argumentació d'aquest autor referent a la impossibilitat d'adaptació dels metres clàssics al català. Més endavant reprendrem el tema. No obstant això, finalment cal afegir que SALVADOR OLIVA, en una altra obra que acaba d'aparèixer, *Introducció a la mètrica* (Quaderns Crema, Barcelona 1986), inclou una certa i més aviat relativa rectificació de la seva concepció anterior, proposada com si no fos una modificació important, sinó tot just una nova formulació a fi d'evitar malentesos; en definitiva, ara almenys admet la validesa de l'adaptació dels models clàssics (pàg. 91), però manté a la vegada tal mena d'objeccions reticents (pàgs. 91-92) que ben bé es pot dir que realment defensa quasi la mateixa posició negativa d'abans.

6. JOAN FERRATÉ, a.c. (Barcelona 1955), pàg. 84.

7. JOAN FERRATÉ, a.c., pàg. 85.

de la mort del poeta, Miquel Dolç assenyala que la versió de Riba va esdevenir en certa manera popular; gràcies a una tal obra, l'hexàmetre romania aclimatat al nostre país.⁸ Posteriorment, Eduard Valentí, en un excel·lent article titulat precisament *Carles Riba i la seva traducció de l'Odissea*,⁹ subratlla que Homer és un autor directe i senzill, però alhora d'una gran noblesa. El mèrit i la importància de la traducció de Riba en bona mesura rau en el fet d'haver copsat això i d'haver estat capaç de traslladar-ho al català, aconseguint l'equilibri entre noblesa d'estil i naturalitat: els personatges no són figures convencionals, sinó éssers concebuts com a vivents; per aquest motiu, doncs, hi ha abundància d'elements col·loquials, però la llengua no és vulgar ni corrent, sinó artística i creativa.¹⁰

Tots tres autors i, amb ells, altres estudiosos de la versió ribiana de l'*Odissea*, analitzada particularment o dins el marc més general de la labor traductora dels clàssics duta a terme per Riba, tanmateix coincideixen a insistir en un punt: en la traducció de l'obra d'Homer, Riba demostra de forma ben palesa que la versió més literària, fins i tot la més poètica, és a la vegada la més literal.¹¹ Eduard Valentí en dóna diversos exemples i n'ofereix un magnífic resum dient que la literalitat, expressió de respecte envers l'original, opera en el camp conceptual i imaginatiu, però en el pla estrictament lingüístic, en canvi, aquesta literalitat queda enriquida i feta propera a nosaltres per l'ús encertat de girs populars, col·loquialismes i dialectalismes.¹²

Tot això, sens dubte, ho pot comprovar, percebent-ho i fruint-ho directament, qualsevol lector assidu de l'*Odissea* traduïda per Riba, sobretot si coneix les característiques de l'èpica homèrica i, més encara, si té accés al poema original grec i fa les pertinents comparacions entre ambdós textos. Ara bé, val a dir que amb els estudis damunt adduïts, per comprensius i valuosos que siguin, no s'esgoten, ni de bon tros, les abundo-

8. MIQUEL DOLÇ, a.c. (Montserrat 1959), pàg. 44.

9. Vegeu la nota 5. Les citacions o referències seran realitzades d'acord amb «Estudis Romànics», IX (1961 [1966]).

10. EDUARD VALENTÍ, a.c., pàgs. 133-135; cf. pàgs. 129 i 131, on planteja i examina algunes qüestions prèvies que el condueixen a tractar dels aspectes mencionats. Del que pertoca a la mètrica, per contra, aquí no en parla; serà l'objecte d'un segon article, que ja s'ha citat més amunt (nota 5).

11. Vegeu JOAN FERRATÉ, a.c. (Barcelona 1955), pàg. 86, i MIQUEL DOLÇ, a.c. (Montserrat 1959), pàg. 46. També, p.e., JOSEP ALSINA, a.c. (Igualada 1964), pàgina 24, on parla de l'exactitud mètrica amb què, com a poeta, Riba tradueix l'*Odissea*.

12. EDUARD VALENTÍ, a.c. (Barcelona 1966), pàgs. 130-132.

ses possibilitats interpretatives que ens ofereix la versió ribiana. Prosseguir-ne l'anàlisi, doncs, no tan sols és factible, sinó que ha de resultar alhora ben oportú i d'un gran interès per a tothom qui reconegui l'alta qualitat poètica de l'obra d'Homer i de la fidel traducció catalana que Riba ens n'ha deixat. És per aquesta causa que m'he sentit atret a tornar-la a examinar de manera metòdica, com a petita contribució a una empresa certament mereixedora d'una dedicació força més àmplia; amb tal propòsit i a fi de tenir a l'abast el major nombre possible d'elements de judici, m'ha semblat indispensable de començar fent-ne novament una lectura completa i seguida, confrontada sistemàticament amb l'original homèric; a més, de segur havien de sorgir així les diverses qüestions concretes que convindria aprofundir després. Des de la perspectiva indicada, per tant, passaré ara a exposar els resultats d'aquesta darrera lectura de la versió odissenca i els d'alguna de les recerques puntuals que m'ha suggerit.

QUALITAT DE LA TRADUCCIÓ

És ben coneguda i admesa per tothom la dificultat que comporta la tasca de dur a terme com cal, amb rigor, la traducció de qualsevol obra, per més que sigui contemporània, poc complexa i d'una cultura i una llengua properes. Els obstacles augmenten si l'obra és poètica i s'intenta de fer-ne la versió alhora amb fidelitat al contingut i a la forma particular de versificació emprada en el poema original. Per això, la traducció ribiana de l'*Odissea* d'Homer, profundament fidel, fins i tot en la mètrica utilitzada, a un text èpic tan objectivament llunyà, no pot sinó implicar de debò una seriosa dificultat compositiva.

En efecte, la mera lectura atenta de la versió de Carles Riba, comparada amb l'original, d'una manera contínua posa de manifest que aquesta dificultat previsible es dona de fet realment, deguda, sobretot, a l'exactitud pregonada que el traductor tothora pretén i arriba gairebé sempre a assolir. Hem d'afegir-hi, però, un tret encara més important, que els versos traslladats al català normalment posseeixen, presos a part i en conjunt, una categoria poètica extraordinària. De tals constatacions, se'n desprèn, per tant, com a conseqüència directa, l'evidència innegable de la vàlua excepcional de la traducció ribiana, sense que globalment tinguin cap pes els seus escassos aspectes concrets discutibles.

Els exemples precisos que donen suport a les afirmacions que acabo

de fer, m'estic d'oferir-los aquí perquè són massa nombrosos; a més, es poden trobar fàcilment arreu del text, i alguns dels comentaris damunt esmentats ja en presenten, si bé reduïda, una tria adequada.¹³ D'altra banda, hi haurà ocasió més avall, sobretot en l'apartat següent, d'aturar-nos a prendre en consideració diversos components de la versió catalana de Riba que també resultaran prou il·lustratius de les característiques apuntades ara mateix.

Arran de la traducció en general, en canvi, em sembla més convenient de tractar a continuació del concepte que Riba tenia de la seva labor traductora d'Homer. Recorda l'any 1919 l'aforisme que diu: «traduir és fer parlar a tal autor com ell mateix hauria parlat en la nostra època i en la nostra llengua»; però afegeix que potser caldria invertir els termes i dir: «si traduir no pot ser sinó recrear, substituïm-nos, doncs, a tal autor, creant en la nostra llengua, però talment en el seu temps».¹⁴ Semblantment, l'any 1948 (i en l'edició manual de 1953) comença descrivint l'alternativa amb què es troba el traductor d'un gran poema clàssic: «o limitar-se a mostrar-lo de lluny o esforçar-se a fer-lo present».¹⁵ En el primer cas, perillará la immediatesa i, sense ella, la poesia serà suggerida, no viva; en el segon cas, el traductor imitarà i, llavors, la poesia serà substituïda, no traslladada. Acaba, però, reconeixent que: «No hi ha traducció, empresa amb un mínimum de responsabilitat, en la qual no s'hagi intentat un compromís entre les dues tendències».¹⁶

A la vista d'aquestes observacions, crec que Riba ens manifesta una evolució interessant en el seu ideal del que ha de ser, en concret, una bona versió homèrica avui dia. L'any 1919 ofereix una solució relativament intermèdia: el poema antic no s'ha de fer simplement present aconseguint que el seu autor s'expressi en la nostra llengua com si visqués en la nostra època, sinó que se l'ha de mantenir matisadament llunyà, utilitzant el traductor la nostra llengua —no queda clar si ha de ser actual, arcaïtzant o «simpàticament» arcaica— com si visqués en el temps peculiar de l'autor. Pels resultats de la seva, tanmateix esplèndida, primera traducció de l'*Odissea* cal pensar que considera més oportú usar una llengua en part arcaïtzant, però no arcaica, i situar-se per fidelitat a l'ori-

13. Vegeu nota 5; cf., especialment, els dos articles citats d'EDUARD VALENTÍ.

14. CARLES RIBA, *Disegni del traductor*, dins HOMER, *Odissea*, I (Barcelona [1919]), pàg. 7.

15. Les citacions seran fetes de l'edició de l'any 1953. Així, cf. CARLES RIBA, *Uns mots del traductor*, dins HOMER, *L'Odissea* (Barcelona 1953), pàg. 7.

16. CARLES RIBA, *l.c.*

ginal, com a expert, ben a prop d'aquella època antiga. Conscient, però, de la dificultat de definir bé els termes d'allò que es proposa i de ser-hi a la vegada coherent tot al llarg de la tasca traductora així definida, fa al capdavant una declaració de principis: «... a Catalunya [...] la nostra llengua [...] i la nostra poesia [...] imposen com enlloc més al traductor d'Homer un deure de màxima fidelitat a Homer, amb una garantia suplementària de màxima fidelitat a la nostra llengua i, si no ben bé a la nostra època, almenys a l'època a la qual aspirem».¹⁷ Va de callada que amb aquesta formulació no pretén desdir-se del que ha afirmat abans i ha portat a cap realment, sinó que ho precisa amb lucidesa: acostar-se a l'època llunyana és un dels mitjans que té a l'abast el traductor de l'obra homèrica, com a poeta creatiu de la pròpia llengua, d'impulsar l'arribada col·lectiva a l'època que entreveu i malda per fer pròxima.

Ara bé, l'any 1948 (i el 1953) Riba concilia altrament els mètodes a seguir i presenta d'antuvi un dilema, que resoldrà cercant l'equilibri entre les dues actituds oposades; vol així superar la tendència implícitament arcaïtzant i professoral de la posició defensada l'any 1919 —que ja responia a l'intent de trobar aleshores el punt mitjà en l'alternativa que només ara fa explícita—, i es decanta per admetre una mica més la solució llavors abandonada. En efecte, ve a dir que mantenir el poema clàssic matisadament llunyà significa no renunciar gens a situar-lo en el temps antic que li pertoca, però sense deixar de procurar també, simultàniament, de fer-lo vivent i actual, a partir de la pròpia experiència. El poeta que tradueixi l'obra èpica ha de recrear en comptes d'imitar, i ensems ha d'aconseguir la immediatesa; com a professor mirarà d'acomplir la fidelitat a les característiques històriques, i com a artista pur sacrificarà el que convingui per fer ressortir tot allò que són valors estètics permanents.¹⁸

17. CARLES RIBA, o.c., I (Barcelona [1919]), pàg. 8.

18. Cf. CARLES RIBA, o.c. (Barcelona 1953), pàg. 8.

Vegeu, a més, l'àmplia anàlisi que d'aquesta qüestió duu a terme EDUARD VALENTÍ, a.c. (Barcelona 1966), pàgs. 127-128, on planteja la mateixa dicotomia de tendències contraposades, però d'una manera veladament maniquea, sense pervenir a la síntesi conciliadora que, teòricament i en la pràctica, obté Carles Riba. En l'esforç de fer present un autor estrany, hi descobreix principalment la violència que l'original ha de suportar, i ho considera, si de cas, acceptable en les traduccions que desitgen satisfer sobretot *necessitats d'informació*; és a dir, sembla que, segons això, la crítica que resultaria adequada a unes tals versions seria la d'esdevenir massa «professorals», mentre que, en canvi, és en l'actitud contrària, d'excessiu allunyament, on Riba fa tota la impressió de voler evitar el defecte al·ludit. Precisament aquesta altra actitud, que opera a la inversa, Valentí l'examina en acabat de l'anterior; consisteix a apropar-se a l'obra estrangera i identificar-s'hi, i, per tant, aquí la violència l'han de supor-

Riba avança, doncs, notablement de la primera a la segona traducció de l'*Odissea* en establir, primfilant amb cura, les exigències que configuren l'ideal al qual aspira com a poeta traductor d'Homer. El que esdevé més sorprenent, però, és que els resultats assolits s'acorden molt bé amb la teoria preliminar apuntada. De fet, gosaria dir que en la segona versió gairebé ultrapassa efectivament els límits de la seva ponderada síntesi prèvia entre les opcions contràries possibles; de tal manera que es podria afirmar recapitulant, tot manllevant-li l'expressió ja esmentada de l'any 1919, que, en lloc de substituir-se a Homer i crear en la nostra llengua, però talment en el temps d'aquest autor, més aviat ha posat a les mans d'Homer, identificant-s'hi temporalment i àdhuc lingüísticament, l'instrument de la nostra llengua actual, dotada, gràcies a ell com a traductor excepcional que n'obté la immediatesa, d'una extraordinària força creativa amb arrels tradicionals i populars, d'una provada capacitat a posar en relleu els valors estètics constants i perdurables, i d'una gran fluïdesa i vitalitat.

Crec que Riba ha pervingut a aconseguir una obra final d'aquestes

tar els lectors de la traducció; aleshores, el traductor o *imitador* treballa com a poeta i la seva obra és de creació.

En resum, Valentí, endut pel model de la labor traductora de Riba, desfigura l'objectivitat de la seva exposició prèvia teòrica, i no ens presenta una autèntica alternativa real, sinó un camí criticable i un altre de ben curull de qualitats indiscutibles. De fet, però, el segon camí és el que ha vist que seguia Riba, tanmateix després d'atènyer, a través d'una llarga experiència, una síntesi creativa i integradora dels elements positius de les dues vies possibles realment oposades. Denoten aquesta comprensible confusió de Valentí algunes expressions inspirades en Riba, però col·locades fora de lloc; a part les *necessitats d'informació* que abans he anomenat «professorals», es pot esmentar, per exemple, el cas del mot *imitador*, usat en intentar descriure l'activitat creadora i poètica del traductor que pervé a identificar-se amb l'original, mentre que Riba emprà «imitar» en parlar de la substitució poètica que realitza el traductor afanyat amb excés pel present (i si després Riba, a les pàgs. 11 o 14 de l'o.c., torna a utilitzar aquest concepte, ho fa en un altre context, el de buscar en Homer una guia per a decidir-se entre el vers i la prosa o el de prendre l'esquema de l'hexàmetre homèric com a prototipus de versificació). Això no obstant, cal subratllar la gran intuïció d'Eduard Valentí, que li fa interpretar molt bé el valor i les característiques pròpies de la tasca de Riba com a traductor dels clàssics i, en concret, d'Homer. Tot l'article citat n'és una mostra; remarcaré ara només l'encertada menció de l'aparat classicista o humanista, que tradicionalment s'ha utilitzat com a coixí a fi de trobar una solució de compromís en la ja comentada alternativa (pàg. 127); tal menció inicial li permet de poder comprovar com Riba no fa ús d'aquests intermediaris (p.e., pàg. 131), comprovació que al final li serveix per a encapçalar i donar coherència a un breu compendi conclusiu dels fets peculiars de la versió ribiana (pàg. 137).

característiques —l'estimació de la qual no minva en considerar els diversos punts qüestionables que més tard observarem— per tres motius professionals, deixant de banda la preparació i les qualitats personals o l'ambient cultural, propici o desfavorable, que el va esperonar.

D'entrada, perquè ha volgut realitzar una traducció clàssica, que no envellís com als seus ulls ho féu la primera versió; clàssica, en efecte, en el sentit de no haver de resultar mai vella bo i essent tanmateix «heroicament distant».¹⁹ Així, d'una forma ben adequada a tal objectiu, parla de «lliurar-se sense reserves al moviment poètic, seguint-ne els meandres amb obstinada atenció [...]»; tot això, en funció de la llengua a la qual tradueix, però no sotmetent-se a l'estil que imposi ella, sinó creant en ella un estil;²⁰ i afegeix després: «... simulant [amb locucions dialectals o arcaïques, inversions o invencions] alguna cosa d'aquella mena d'universalitat que tingué el llenguatge homèric dins l'àrea del grec, o aquell dring sagrat, remot, amb què ja de tant en tant sobtava, no se'n dubti, els seus primers oients [...] / Només creant-me un estil, insisteixo, que fes de la meua versió de l'*Odissea* un món clos i a part, podia jo esperar alguna cosa; i només dotant aquest estil d'un moviment a cada punt apropiat, mantindria la unitat i la justificació dels seus tan varis elements».²¹ Per més que en aquests dos darrers textos, excepte la part preliminar del segon, tracti més aviat de la conveniència d'emprar el vers a la traducció, i en concret l'hexàmetre, perquè «tot en l'estil homèric és condicionat per l'hexàmetre»,²² el que hi diu no esdevé sinó una mostra de la seva porfídia a ser fidel a Homer i a la nostra llengua i cultura a través de la síntesi comentada abans. Ara bé, s'ha de subratllar que precisament assoleix sobretot una tal síntesi pel món clos i a part, la universalitat i la creativitat estilística que s'imposa; és a dir, perquè s'ha atrevit, conscientment o tal vegada només intuïtivament, a marcar-se un fitó molt alt, arribar a comprendre una versió que s'aproximi almenys a la categoria de clàssica. Baldament no ho afirmi mai de manera explícita, sinó que tan sols ho apunti d'una forma indirecta,²³ em sembla que les citacions ante-

19. Cf. CARLES RIBA, o.c. (Barcelona 1953), pàg. 8.

20. CARLES RIBA, o.c., pàg. 11.

21. CARLES RIBA, o.c., pàg. 13.

22. CARLES RIBA, o.c., pàg. 14.

23. Em refereixo al moment en què, criticant la primera versió i confesant que li era gairebé intolerable que algú per ventura la jutgés com una obra clàssica, comenta: «Un traductor, és obvi que, malgrat tot, pot aspirar que la seva obra de reconstitució sigui tan feliçment informada per una personalitat poderosa que, independentment del seu caràcter de traducció, adquireixi al seu torn l'alta qualitat de clàssica» (o.c., pàg. 8).

riors revelen aquesta intenció seva profunda, la qual explica i dóna coherència al conjunt de la labor traductora d'Homer duta a terme per ell. També denota el mateix propòsit pregon la frase damunt mencionada sobre els valors estètics permanents que cal fer ressortir: així no envelleiran si no resulten provisionals. Potser, però, la següent formulació és encara més significativa: «... una versió de l'*Odissea* que [...] fos en primer lloc [...] un monument de la llengua pròpia».²⁴

M'he allargat força en aquest primer motiu perquè el considero el més important. Sense entrar a fons en la noció de «clàssic», simplement faig servir el concepte d'una manera descriptiva, d'acord amb l'ús que Riba en féu, segons el qual ús no és un concepte, ni de bon tros, sinònim d'intemporal ni, pretensiosament, sinònim de perfecte o immillorable. En tal sentit, crec que es tracta d'una idea subjacent i conductora de la seva traducció de l'*Odissea*. Val a dir que amb una idea semblant no només s'entén per què la síntesi ribiana conciliadora de fidelitats ha obtingut resultats tan positius, sinó que no esdevé gens estrany aleshores que la segona versió odissenca pugui merèixer dels lectors, com a valoració comprensiva i global, realment el qualificatiu de *clàssica*.²⁵

En segon lloc, un altre motiu professional que dóna compte de les característiques de la traducció homèrica de Riba, el trobem en el fet d'haver sabut combinar amb gran destresa les tasques de poeta i de filòleg. Inequívocament, ell mateix d'antuvi ens declara: «Era jugar-m'hi molt com a professor de grec i com a poeta. Vaig deixar que, en mi, aquell cedís el pas a aquest; no puc creure que ningú hagués fet estúpidament altra cosa».²⁶ Per això, sens dubte, més endavant afirma: «he pogut voler la meua segona versió de l'*Odissea* menys literal que la primera, més desimbolta en el seu pas, més ajustada en la seva economia»;²⁷ i finalment ho concreta així: «He estat infinitament més fidel [quant a l'hexàmetre] que en la meua primera versió; però no he dut el rigor a ultrança».²⁸ Estic d'acord, pels resultats observables, que la victòria equilibrada del

24. CARLES RIBA, o.c., pàg. 10.

25. D'altra banda, tocant a l'estil de Riba, no imitador dels models clàssics, sinó creatiu, amb un humanisme que s'encara amb el món grec a partir del seu propi món espiritual i vol comprendre aquell món d'una manera actual i no intemporal tan sols, cf. JOSEP ALSINA, a.c. (Igualada 1964), esp. pàgs. 23-24.

26. CARLES RIBA, o.c. (Barcelona 1953), pàg. 9. Vegeu l'esplèndid comentari que sobre la combinació de les labors de filòleg i de poeta en Riba fa EDUARD VALENTÍ, a.c. (Barcelona 1966), pàgs. 135-137, on posa de manifest que, si bé el filòleg cedeix, ensems col·labora estretament amb el poeta.

27. CARLES RIBA, o.c. (Barcelona 1953), pàg. 12.

28. CARLES RIBA, o.c., pàg. 14.

poeta l'ha menat a un hexàmetre certament més aconseguit, però em sembla que la retirada relativa del filòleg no ha provocat una segona *Odissea* de debò menys literal; aquí Riba empra aquesta paraula en un sentit massa estricte. Haig d'admetre que la segona *Odissea* ha perdut la literalitat minuciosa en alguns detalls més aviat secundaris, però crec que ha guanyat una literalitat molt més àmplia i fonda, la qual arreu es fa tangible en el ritme poètic adequat a l'economia del text, en la tria precisa dels mots i en la descoberta de nombroses solucions expressives, uns i altres alhora genuïns i d'una insòlita fidelitat al poema original.

En darrer lloc, el tercer motiu que explica els encerts de la traducció ribiana és una qüestió d'ofici i d'experiència: haver-ne intentat la versió completa dues vegades, amb un entremig de trenta anys curulls de treballs paral·lels i de reflexió sobre el tema. Després de constatar que tota traducció és per força provisional, el mateix Riba ens descriu la feina ingent que comporta el seu projecte: «... aviat vaig saber de cert que res no hi podia ésser fet superficialment. Havia de replantejar-me tots els problemes, de revisar tots els criteris, de ressenyar tots els mitjans».²⁹ Un exercici tan constant i seriós de refosa era esperable que produís els fruits que avui dia sortosament tenim a l'abast.³⁰ **

JORDI CORS I MEYA

29. CARLES RIBA, o.c., pàg. 9; cf., també, abans, pàg. 8.

30. A part d'això, pel que fa a la motivació íntima i personal que impulsà Riba a dur a terme per segona vegada la versió de l'*Odissea*, vegeu l'obra damunt citada (nota 5) de F. M. LORDA, *Carles Riba, doble traductor de la «Odissea»* (Barcelona 1973), pàgs. 6 i 9-10, on destaca la seva catalanitat; considerant caducada la traducció de 1919, Riba va voler enriquir el patrimoni literari català, i en definitiva la cultura catalana, fent possible que hi continués vivent l'obra d'Homer, a través de la forja poètica d'una nova *Odissea* destinada a constituir un monument de la literatura en la nostra llengua.

** Com s'ha advertit al principi, la comunicació serà publicada separadament. Això no obstant, afegeixo ara una mena d'índex dels apartats aquí no inclosos:

2. TROBALLES EXPRESSIVES

Selecció de gairebé dos centenars de troballes expressives, cadascuna acompanyada del text grec corresponent, distribuïdes en cinc grups d'acord amb els trets característics respectius.

3. OPCIONS DISCUTIBLES

- I. Alguns casos de traducció inexacta o errònia.
- II. Trenta casos d'ampliació hexamètrica, és a dir, un sol vers o una sèrie

de versos grecs que són traduïts agregant-hi un hexàmetre de més en català: 2, 369-370; 3, 116-117; 3, 295-296; 3, 439-443; 4, 527; 6, 66-67; 6, 305; 7, 14-15; 7, 129-131; 7, 278; 8, 85-86; 8, 437-439; 9, 25-26; 9, 51-53; 9, 232-236; 9, 244-245 = 341-342; 9, 384-386; 9, 389-390; 10, 23-24; 10, 522-523 = 11, 30-31; 11, 240-243; 11, 412-415; 14, 425-426; 18, 95-97; 19, 228-230; 19, 392-395; 22, 279-281; 22, 282-283.

III. Dotze hexàmetres grecs absents de la versió catalana: 1, 423; 2, 324; 3, 78; 4, 349; 9, 483; 10, 550; 15, 63; 16, 413; 19, 243; 19, 408; 19, 501; 24, 433.

4. L'ADAPTACIÓ DE L'HEXAMETRE

- I.
 1. Són versos de sis accents, separats per una o dues síl·labes àtones.
 2. L'hexàmetre espondaic.
 3. Els accents secundaris o de recolzament.
 4. La distribució de cesures i dièresis.
- II.
 1. Substitució del primer dàctil per amfíbrac.
 2. Substitució dels dos primers dàctils per amfíbracs.
 3. L'hexàmetre esdrúixol.
 4. L'hexàmetre agut.

Carles Riba, traductor de Rilke

(Notes a Esbossos de versions de Rilke)

Coneixem de Carles Riba dues traduccions de Rilke. La primera és *La cançó d'amor i de mort del corneta Christoph Rilke* —publicada l'any 1965 en edició de bibliòfil i reeditada l'any 1981 a «Clàssics Curial»—; la segona, *Esbossos de versions de Rilke*, publicats l'abril de 1984 a Edicions 62. Com sabem, aquesta darrera publicació es deu a un fel·lç descobriment de la professora Birgit Frieze; es tracta d'uns esborranys, gairebé tots mecanografiats, dels quals no se sap que Riba n'hagués parlat, així com també s'ignora el destí que els volia donar (si és que els en volia donar cap).

La meua comunicació tractarà d'aquest segon text. De *La cançó del corneta*, atesa la seva perfecció, podríem dir el que es diu dels matrimonis feliços, que no tenen història... Els *Esbossos*, en canvi, pel seu mateix estat germinal, inacabat, ofereixen una pila d'incitacions per a l'investigador. Aquests esborranys ens permeten, com qui diu, d'entrar en la intimitat del treball diari del poeta, en el seu obrador; aquests vint-i-set assaigs dibuixen tot un perfil de vacil·lacions, cauteles, dubtes, i també d'afeccions del poeta que ens reuneix aquí aquests tres dies. És ben de felicitar aquesta descoberta i és ben d'agrair aquesta publicació: els editors d'aquests *Esbossos* i qui ha tingut cura de la seva presentació, per una banda no enganyen el lector ni fan cap tort al traductor, perquè expliquen perfectament —en el títol i en les notes introductòries— l'estat en què es van trobar aquestes versions; per altra banda ens permeten saber una mica més de Riba com a traductor i com a poeta. Doncs bé, una mica d'aquesta mica és el que jo pretenc d'aportar a aquest simposi.

En primer lloc em proposo dibuixar amb una certa precisió el perfil de l'estat en què es troben aquests assaigs, assenyalant criteris, tendències, modes, estils i fins i tot vacil·lacions i dubtes; intentaré també, al marge d'aquestes reflexions, aventurar algunes hipòtesis sobre el possible futur

d'aquests *Esbossos*, els motius que puguin explicar per què Riba no hi tornà per tal de poder donar-los a la impremta —com va fer amb les seves *Versions de Hölderlin*—; vull dir també alguna cosa sobre les possibles influències que aquestes traduccions hagin pogut tenir sobre l'obra poètica de Riba.

Comencem per una anàlisi en el nivell lèxic. La primera impressió que es té en llegir aquests assaigs és la de la seva extrema literalitat, la qual cosa, sens dubte, afeixuga els resultats i fa que no tinguem uns poemes de Rilke en català sinó, com a màxim, uns projectes d'uns poemes de Rilke traduïts a aquesta llengua (i encara això es podria posar en dubte; en parlarem més endavant). Aquesta primera impressió, que no és errònia, convé no obstant —en el nivell lèxic— matisar-la amb algunes observacions.

En efecte, d'aquests *Esbossos* en podem treure una llista, no pas massa curta, del que en podríem dir llibertats. Les dividirem en tres grups: en primer lloc el que, traduint el bell terme francès «surtraductions», en podríem dir «sobretraduccions»: en aquests casos el poeta força la mà al lingüista; són desviacions per excés com la que trobem, per exemple, en una de les versions de Hölderlin —i que ja he assenyalat en un altre treball—,¹ quan Riba tradueix *auf weichem Boden* per “sobre un sòl que no cansa”, expressió bellíssima però que sens dubte va més enllà del que va dir el gran poeta alemany (la traducció justa seria “sobre un sòl tou”, “sobre un sòl moll”). En transcriu algunes: *weit* “immens” (pàg. 22), *unterbringen* “arrecerar” (pàg. 27), *ins Ungewisse* “cap a la mort” (pàg. 28), *Gesicht* “ulls” (pàg. 29), *sich niederlassen* “deixar-se caure” (pàg. 33), etc.² Cal dir que no sempre aquestes «sobretraduccions» obeeixen a una intenció —o a un instint— d'ordre estètic; algunes vegades —*dasselbe Mädchen* “la noia d'altre temps” (pàg. 49) o *Gesicht* “vista”, “ulls” (pàgs. 29, 32)— són degudes a un desig de precisar el sentit o fins i tot de ressaltar l'etimologia d'una paraula, com és el cas de l'últim exemple que acabo de transcriure.

Un segon grup el formarien el que en podríem dir «sots-traduccions» —«soustraductions»—, és a dir, versions insuficients; no en sabia donar

1. Comunicació al simposi «La traducción y el traductor» organitzat per APETI, novembre de 1980: *Riba, traductor de Hölderlin* (publicat a les actes del Simposi, Madrid, APETI, s. a.).

2. També: *geht hinein* “irromp” (pàg. 31), *weich* “dolces” (pàg. 32), *Angst* “angoixa” (pàg. 36).

l'explicació... Vet-ne aquí algunes: *rinnt* "corre" (pàg. 19), *matt* "cansat" (pàg. 22), *Geiger* "músic" (pàg. 27), *steigen* "caminar" (pàg. 39).

En un tercer grup hi hauria el que podem considerar veritables imprecisions —o, si volen, llibertats excessives—: *Gestirne* "constel·lacions" (pàg. 19), *in viele wirre Wege hingestellt* "de qui arrenquen molts camins" (pàg. 19), *in den alten Bornen* "dins el vell pou" (pàg. 28), *hob* "porta" (pàg. 34), *vertauschen* "transformar" (pàg. 55), *erklärbar* «discernible» (pàg. 35), *schlankestes* "més gràcil" (pàg. 56).

Aquesta llista del que hem anomenat «llibertats» —per excés, per defecte o senzillament per desviació del sentit fonamental del mot alemany—³ podria fer la impressió que estem davant d'uns esbossos poc literals. Doncs bé, una altra llista desmenteix immediatament aquesta impressió. En els *Ebossos de versions de Rilke* hi trobem força ultraliteralitats, en el mateix text o en notes manuscrites al marge. Aquests exemples fan pensar en un estudiós que vol traduir molt de prop el poema original.

Una primera observació: les paraules repetides —«dona», «vas», «cosa» (pàg. 34), «un somriure» (pàg. 37)...—, gairebé sempre per necessitats elementals de comprensió, estan entre claudàtors; també estan entre claudàtors alguns petits afegitons que el traductor sent com infidelitats al text original —«seques», «dels suc» (pàg. 20), «ferida», «arrencar» (pàg. 28)...—. Altres vegades aquestes ultraliteralitats traeixen una veritable llamineria de lingüista que veu més la paraula per dintre que el mateix lector alemany: *Grund* "causa" —al marge: «motiu, lit. fonament» (pàgs. 21, 57)—, *Zusammenhang* "acord" —al marge: "lit. conexió" (pàgs. 36, 59). (Aquest mateix refinament de filòleg és el que en alguns casos —un ja l'hem vist a la llista anterior— porta el traductor per camins equivocats: *Gesicht* "ulls", pàg. 29, *Angst* "angoixa", pàg. 36...)

Moltes vegades la nota al marge, ultraliteral, sembla voler compensar una versió que Riba no ha trobat prou fidel a l'original —el que el mateix traductor no ha fet en les llibertats que he assenyalat abans—: *südlicher* "més serens" —al marge: «lit. més meridionals» (pàgs. 20, 57)—, *reiften* "florien" —al marge: «lit. maduraven» (pàgs. 45, 60)—, *ins Stumme* "al silenci" —al marge: «lit. a lo mudo» (pàgs. 47 60).

Aquest últim exemple d'escrúpol de literalitat em porta a assenyalat un fenomen ben curiós d'aquests *Ebossos* —E. Sullà en parla encertadament en el Pròleg—, i que podem situar també en la línia d'aquesta prui-

ja de precisió i fidelitat que contradiu la impressió que feien els exemples de la meua primera llista. És el tomb que el traductor fa pel castellà —en una ocasió pel francès— en les seves notes marginals. Aquest recurs pot obeir a dos motius: a un desig de bandejar equívocs —així tenim: *hören* “sentim”, al marge: «sintamos (no oigamos)» (pàgs. 29, 58),⁴ i, per altra banda, un gust per sentir el significat d'un mot alemany en una llengua aliena —potser per allò que diu «el pa de la veïna és medicina»...—: sembla que la immediatesa de la llengua pròpia dificulti la comprensió —o millor l'empatització amb les connotacions d'un mot—; passant pel castellà, el traductor sembla voler gustar més totes les dimensions del mot alemany:

«pressentint» («barruntando»): *ahnend* (pàgs. 28, 36)

«plàcid» («apacible»): *gelassener* (pàg. 33)

«en la volta concavada» («la bóveda ahuecada»): *in dem gehölten Gewölbe* (pàg. 56)

«lleu», «lleument» («queda»): *leise* (pàgs. 35, 40, 47)

En aquestes notes en castellà Riba traeix un especial gust per dos mots d'aquesta llengua «barruntar» —per *ahnen*— i «quedo» —per *leise*.

Passem ara a l'anàlisi mètrica d'aquests *Esbossos*. Abans que res colpeï el respecte escrupolós del traductor a la unitat vers i als encavallaments. En els vint-i-set poemes d'aquest recull no he trobat cap excepció al primer d'aquests principis⁵ i tant sols una —el poema *L'interior de les roses*— al segon. En els casos en els quals l'estructura sintàctica de l'alemany no permet reproduir de manera literal l'encavallament, Riba ha cercat un repartiment paral·lel de paraules catalanes per tal que la frase, com passa amb la del text alemany, no s'acabi al final d'un vers sinó al començament del que el segueix.

Pel que fa al nombre de síl·labes de cada vers i al seu ritme, als *Esbossos de versions de Rilke* hi trobem un fet ben curiós: malgrat que el respecte a la unitat vers és, per a Riba, prioritari, en aquestes versions en trobem força que tenen exactament la mateixa qualitat rítmica que els versos alemanys corresponents —generalment hendecassíl·labs iàmbics—. Escoltint-ne alguns:

4. Es tracta, curiosament, d'una errada. Hauria de dir «oigamos (no sintamos)».

5. En un poema —*Cançó*, pàg. 55— Riba ha canviat l'ordre dels versos 8 i 9.

Und darum meinen wir, du bist es nicht
«I per això creiem que tu no ets» (pàg. 29)

seitdem die Welt und dieses von-ih-Wissen
«d'ençà que l'univers i aquest saber-ne» (pàg. 30)

Und seine Sinne waren wie entzweit
«I els seus sentits estaven com partits» (pàg. 38)

da wurden ihm die Toten so bekannt
«llavors els morts li foren coneguts» (pàg. 47)

Podríem seguir fins a onze hendecasíllabs...⁶

L'investigador d'aquests *Esbossos*, avorrit potser d'aquest treball de recompte i estadística, s'ha lliurat en alguns passatges al joc faceciós de modificar —corregir?— alguns versos d'aquestes versions per tal que esdevinguessin hendecasíllabs iàmbics. Doncs bé, s'ha trobat també amb una sorpresa: en alguns casos una mínima modificació —que hauria significat una infidelitat molt petita, sobretot si la comparem amb algunes de les llibertats que el traductor s'ha permès en traslladar al català alguns mots alemanys— hauria convertit el vers en un perfecte hendecasíllab iàmbic. Vegin-ho:

geht durch der Glieder angespannte Stille
«travessa el tens silenci dels membres» (C. R., pàg. 31)
«travessa el tens silenci dels seus membres»

und war nicht kostbar und war niemals selten
«i no ha estat mai preciosa ni ha estat mai rara» (C. R., pàg. 34)
«i no ha estat mai preciosa ni mai rara»

und dennoch klein und weiss und nichts als dies
«i amb tot, petit i blanc i res més que això» (C. R., pàg. 35)
«i amb tot, petit i blanc, res més que això»

En els poemes *La partida del fill pròdig* i *Autoretrat de l'any 1906*, una modificació —potser ara ja no tan insignificant però sí, crec, perfec-

6. Són els següents:

- «i he esdevingut estranyament immens» (pàg. 22)
- «però tot allò que ens toca a tu i ami» (pàg. 27)
- «que encara ve a ell i el sollicita» (pàg. 30)
- «d'aquell que deixa de llegir, i els tanca» (pàg. 32)
- «la tan amada, tant, que d'una lira» (pàg. 39)
- «fins aquell centre que portava el sexe» (pàg. 45)
- «llavors menjà com un criat al vespre» (pàg. 48)

tament legítima— hauria convertit dos versos —el primer, un hendecasiHabs mal accentuat i el segon, un alexandrí asimètric— en hendecasiHabs iàmbs:

das unser ist und doch uns nicht gehört

«que és nostre i que tanmateix no ens pertany» (C. R., pàg. 28)

«que és ben bé nostre i tanmateix no ho és»

Der Mund als Mund gemacht, gross und genau

«La boca feta com a boca, gran i precisa» (C. R., pàg. 36)

«La boca com a boca, gran, precisa»⁷

En l'últim vers de *Cançó d'amor*, traient la interjecció «oh» —d'algun manera traduïda ja amb el signe d'admiració—, el traductor hauria obtingut un pensasiHabs, com el vers alemany original, per bé que amb una accentuació diferent:

o süßes Lied!

«Oh dolça cançó!» (C. R., pàg. 27)

«Dolça cançó!»

Aquí s'acabaria la part estadística —gairebé de pura recollida de dades— d'aquest treball. Deixo, doncs, aquesta tasca àrida, aquest paper ingrat de mestretites impertinent que esmena la plana a Carles Riba —li esmena una plana, cal no oblidar ho, que ell no va presentar...— i m'aventuro a algunes preguntes i algunes hipòtesis. En primer lloc la següent qüestió: ¿per què Riba no continuà aquestes versions fins a donar-los una forma definitiva? Si ho hagués volgut fer, el poeta-traductor tenia dues opcions:

- a) — refer els versos que acabo de refer —i d'altres— per tal que esdevinguessin hendecasiHabs
i
- convertir en hendecasiHabs un gran nombre de versos que no ho són, versos de 10, 12, 14 i fins 17 i 18 síHabs.⁸

7. Només he trobat un vers que desmenteixi la meua observació: en el poema *Orfeu, Euridice, Hermes*, en el vers antepenúltim (pàg. 39) el mot «tant» —entre claudàtors— és afegit pel traductor; gràcies a aquest mot Riba aconsegueix un hendecasiHabs iàmbic perfecte.

8. Parlo només d'hendecasiHabs perquè és el tipus de vers que més es troba en el recull de poemes traduïts per Riba —més de tres cinquenes parts del total de versos tenen onze síHabs—; en una sisena part el traductor hi

Això darrer hauria obligat a:

- renunciar a la correspondència vers per vers, que presideix
- rigorosament aquestes versions
- o
- renunciar a la gran —o almenys notable— literalitat que domina en aquests *Esbossos*.

Una segona opció podia ser aquesta:

b) Renunciar a la fidelitat mètrica a l'original —perquè comporta un sacrifici massa gros de la literalitat del text alemany i de la seva distribució en versos— i assajar una versió mètricament més lliure. Però això últim implicava desfer aquests preciosos hendecasíl·labs que acabo de citar, perquè un ritme tan exacte dins d'un ritme més lax té un valor estètic negatiu: un vers d'aquest tipus fa un efecte semblant al que fa la rima dins d'un text en prosa...

Hi havia, doncs, un llarg camí fins a la versió definitiva. Aquests *Esbossos* no sembla pas que s'hi encarrilessin... ¿Són, doncs, una obra interrompuda, o potser el poeta no va pensar mai en una versió publicable i que tingués una forma acabada? Això darrer és el que jo sospito. Aquests treballs no em semblen una versió penúltima —ni tan sols antepenúltima— d'una possible traducció definitiva; semblen més aviat versos —apunts— d'estudi. El poeta potser només ha volgut «fer passar la seva pròpia veu» per uns poemes de Rilke «per un instint d'exercitar-la... d'assajar-la», com diu en la Introducció de les seves *Versions de Hölderlin*.

I, sens dubte, en l'obra poètica de Riba trobem ressons de la poesia de Rilke, i concretament d'aquests *Esbossos*.

No és gens infreqüent de trobar en el nostre poeta imatges i fins i tot frases d'altres poetes. Mercè Boixareu ha fet un estudi exhaustiu d'aquest tema pel que fa a la poesia francesa. Un treball corresponent quant a la poesia alemanya està per fer, que jo sàpiga. La poesia de Rilke en seria un capítol; voldria ara fer uns passos en aquest sentit. Però no és només Rilke, hi hauria d'altres poetes alemanys també. S'han

ha conservat el nombre de síl·labs dels versos. Pel que fa a d'altres tipus de versos —eneasíl·labs, pentasíl·labs...— es podrien fer observacions semblants a les que he fet parlant dels hendecasíl·labs.

dit ja coses interessants en aquest terreny —la professora Friese, per exemple—. En els primers versos, de bellesa gairebé sobrehumana, de l'Estança 6-II —presents ben segur en la memòria i en l'admiració de tots vostès—:

«Feliç qui ha viscut dessota un cel estrany
i la seva pau no es mudava»

hi ressonen uns versos de Novalis —del 4t. capítol del *Heinrich von Ofterdingen*—:

*Bricht das matte Herz noch immer
unter fremdem Himmel nicht?*

I en aquell passatge de l'Estança 2-II:

i el ple de l'amor que no dura
—talment la fressa del mercat—»

s'hi senten aquells versos de l'*Abendphantasie* de Hölderlin:

*In fernen Städten, fröhlich verwechselt des Markts
Geschäftiger Lärm*

Però he vingut a parlar de Rilke i no de Novalis o de Hölderlin. Doncs bé, no he estudiat el tema a fons —l'objecte de la meva comunicació no era pròpiament aquest—, però una lectura atenta dels *Esbossos* i un repàs de la poesia de Riba m'han portat a algunes constatacions que penso que no estan mancades d'interès. Assenyalaré, doncs, alguns passatges del nostre poeta en els quals, més de prop o més de lluny, m'ha semblat sentir ressonàncies dels poemes dels *Esbossos*.

En l'Elegia VIII (versos 31-32) llegim:

«(...) la teva, la meua
veu, la doble veu sobre el mateix instrument.»

I en la *Cançó d'amor (Liebeslied)* dels *Esbossos*:

«Però tot allò que ens toca, a tu i a mi,
ens reuneix, com un cop d'arquet
que de dues cordes treu una veu.

Sobre quin instrument estem tesos?
I quin músic ens té a la mà?
Oh dolça cançó!»

Aquesta em sembla una influència clara; pel que fa a les tres següents, reconec que corro el risc d'assenyalar solament associacions subjectives meves; malgrat tot, em permeto de citar-les per si poden ser compartides per vostès. En el vers 6 del sonet XXIV de *Salvatge cor* hi trobo quelcom dels versos 1, 2 i 7 de la *Cançó del mar* (*Lied des Meeres*) dels *Esbossos*:

Rilke:

«Buf de sempre del mar,
vent del mar en la nit;
(...)
buf de sempre del mar.»

Riba:

«El vent de sempre i els seus plors
(...)
m'han dut al cor del teu repòs.»

En la tannka XLVI de *Del joc i del foc* hi sento un ressò d'uns versos del poema *La mort de l'amada* (*Der Tod der Geliebten*) dels *Esbossos*. (No oblidem que aquesta tannka fou escrita en ocasió de la mort de Màrius Torres i dedicada a una amiga d'aquest poeta):

Rilke:

«Però quan ella, no arrabassada a ell,
no, deslligada quietament dels seus ulls,
lliscà cap enllà, a les ombres inconegudes (...).»

Riba:

«Partí, a penes
més dolçament —no ploris—
que no haurien
mai gosat retenir-lo
les teves mans lleugeres.»

Acabo aquest capítol de possibles influències de Rilke sobre Riba amb un exemple del qual estic més segur: en uns versos del poema *Cant de les dones al poeta* (*Gesang der Frauen an den Dichter*) hi veig una possible inspiració del disseny general de *Salvatge cor* —o una coincidència amb aquest disseny...—. Diu Rilke —diuen les dones al poeta— en aquest poema:

«El que en un animal eren la sang i la fosca,
en nosaltres ha crescut fins a ésser humà,
i segueix cridant

com a ànima. I crida a tu.

(...)

Però *sigues* tu, boca, perquè et sentim;
però tu, tu que ens dius, *sigues*.»

Recordem aquell passatge del Pròleg d'aquest recull de sonets:

«Lector de bona fe, vet aquí uns versos humans, fins i tot massa humans. Vull dir uns versos que més aviat s'han fet ells mateixos de l'home elemental que hi ha en mi (...).»

La dona, en el poema esmentat de Rilke, seria aquesta dimensió humana —fins i tot massa humana...— que de la terra, de l'animal es fa ànima per obrir-se pas en el poeta. Tot aquest sonetari vindria a ser la realització —poètica...— d'aquell desideràtum bellament formulat vint anys abans en una Estança insigne:

«l'ull no es cansa d'abocar
imatges clares dintre del cor.
Tot en mi torna somni: nuvolet d'ombra i d'or
que flota i fina lluny de la mà.

Quin moviment humà pot encara desfer
l'encant, llençar-me sang i sentits
a la presa, que és nostra (...).»

(Estança 8-II)

Fins i tot m'atreveixo a documentar aquesta influència amb el passatge del poema *Cant de les dones al poeta* que acabem de citar que, d'alguna manera, em sembla present en uns versos del sonet XIV, 2 de *Salvatge cor*:

«com si m'omplís, sense el saber que esguerra,
l'honor del Fruit (...)
(...)
jo coronés tot animal»

Ja que hem fet una incursió en la poesia de Riba assenyalant possibles influències de Rilke sobre el nostre poeta, podríem acabar afegint una altra causa que podria explicar per què l'autor de les *Elegies de*

Bierville no tornà sobre aquestes versions ni n'assajà unes altres. Ultra les raons esmentades —manca de criteri unitari, contrast entre literalitats a ultrança i llibertats inexplicables...—, que ens fan pensar que aquests *Ebossos* són mers exercicis i no estan destinats a una publicació, cal no oblidar que la cosmovisió ribiana —sobretot la que es congria-va en el temps de la gestió de les *Elegies*— està molt lluny de la visió de l'home i del món del gran poeta de Praga. Fins i tot em sembla vere en Riba una mena de rebuig instintiu de la *Weltanschauung* riliana. En les Notes a l'Elegia X llegim:

«res de l'orfisme panteístic de Rilke malgrat algunes reminiscències en les imatges figuratives o en les fórmules d'expressió. Tota l'Elegia és en rigor una afirmació cristiana de la immortalitat personal de l'ànima».⁹

El paràgraf comença amb una frase tanmateix nerviosa i displicent... En la *Carta a Antoni Pous i Argila*, dins d'un altre context, el nostre poeta es confessa no rilkià:

«si faig l'examen del que ha estat el meu treball com a escriptor —com a poeta si volen— sóc feliç de constatar almenys una cosa: que mai la poesia com a art no ha desviat la meua vida del seu curs (...) No em trobo que hagi estat rilkià. Per això no els aconsellaria, com Rilke al seu jove poeta, que basteixin la vida de vostès segons la necessitat de la poesia que han de fer».¹⁰

Per entendre el paper que en l'obra poètica de Riba tingueren aquests *Ebossos* jo retindria el que aquest poeta ens diu en el primer dels dos passatges citats: entre l'un i l'altre hi ha afinitats de forma, d'imatges i una divergència radical pel que fa a la concepció del món i de la vida humana. Això explicaria també, potser, l'estat d'aquestes versions i el fet que el nostre poeta no hi tornés.

EUSTAQUI BARJAU

9. Cf. CARLES RIBA, *Obres Completes, I* (Barcelona 1965), pàg. 242.

10. Cf. CARLES RIBA, *Obres Completes, II* (Barcelona 1967), pàg. 572.

Formes significants a les «Elegies de Bierville»

Les funcions dels pronoms i possessius de primera persona

Les *Elegies de Bierville* suposen en la trajectòria ribiana un canvi fonamental d'intencionalitat poètica. Entre les formes lingüístiques i temàtiques que apareixen a l'obra, algunes signifiquen de manera particularment reveladora aquest canvi.

D'una banda la mètrica, no basada en rimes ni en els efectes fònics i musicals dels fonemes utilitzats, difereix de la poesia simbolista, amb la qual es pot relacionar gran part de l'anterior producció ribiana. El ritme accentual del díptic elegíac — uu — uu — uu suggereix en la seva repetició el pas vacil·lant de qui inicia un camí sense conèixer-ne exactament el terme. Aquesta és la situació anímica del poeta en començar el recull. Després, el camí continua, camí que esdevé aventura espiritual. La mètrica es manté i dona l'aparent unitat de les *Elegies*; la forma revela uns continguts, aparentment varis, però en els quals es pot seguir una línia pregona de significat. El mateix Riba fa al·lusió a aquesta vinculació de forma i fons quan parla de les llicències que es permet respecte al rigor de la mètrica.¹ No aprofundirem ara en els efectes significatius d'aquesta, estudi suggerent que deixem per a un altre moment. Hem volgut tan sols assenyalar-ne el primer efecte, el més general i alhora el més important al nostre entendre, que retrobem en analitzar altres formes poètiques.

Certament, és aquest sentit de *camí* el que se'ns descobreix també en estudiar algunes imatges fonamentals a les *Elegies*, com la de l'aigua i la dels mites d'Ulisses i Orfeu, considerades en el nostre *Jo poètic*.² Aquest

1. «...els encavallaments, amb llur efecte, volgut, de desbordament, per a dir-ho així, sinuós, i certes irregularitats que van lligades al moviment d'especial inquietud o de recerca de la serenitat intrínsec a determinats passatges». *Elegies de Bierville*, «Notes», dins CARLES RIBA, *Obres Completes*, I (Barcelona 1965), pàg. 239.

2. MERCE BOIXAREU, *El jo poètic de Carles Riba i de Paul Valéry* (Barcelona 1978), pàgs. 192-208 i 232-243.

camí, inicialment camí de terra, es fa penetració interior, subconscient, amb la imatge del mar, tal com hem mostrat en l'estudi *L'aigua i la terra a les «Elegies de Bierville» de Carles Riba*.³ A partir d'aquestes dues imatges, considerades en la seva freqüent intersecció en el recull que ens ocupa, mostrem com el camí ribià, camí d'exili, realitza un retrocés envers el passat comú —expressat per Grècia— i envers el passat individual —expressat pels records i els somnis— i porta el poeta a endinsar-se en el món subconscient, que és donat sobretot per la imatge marina. El camí esdevé interior, aventura de l'ànima, i el poeta arriba així, de manera imprecisa però explícita en alguns versos, a retrobar la seva infantesa (Elegia VI), l'estat prenatal (Elegia VIII), el seu engendrament (Elegia IX) i, més enllà dels seus propis orígens, el seu Déu (Elegia XI). Es tracta de cedir a un «...impuls / que em travessava d'enllà de la meua innombrable aventura i de mes pròpies arrels» (Elegia VII). Aquest cedir implica que si bé inicialment el poeta pren una actitud activa, itinerant, a mesura que el recull avança es deixa portar per allò que l'envolta exteriorment i interior. D'actiu esdevé passiu, de subjecte esdevé objecte, i és aquesta actitud la que motiva, en darrer terme, l'acció de la Gràcia i de la fe. Ja en estudis anteriors, notàvem de passada que fins i tot des del punt de vista sintàctic s'observa en algunes Elegies una gran freqüència del pronom de primera persona objecte. L'estudi que presentem tracta de comprovar aquesta afirmació que corroboraria el que l'estudi temàtic ja ens ha donat.

Des d'un punt de vista metodològic es presenten diferents problemes. D'una banda, què entenem per primera persona? Per afany de claredat, ens atindrem a un criteri purament sintàctic i considerarem tan sols els pronoms de primera persona i tots aquells predicats que suposen un subjecte *jo* elidit, atès que el verb català té valor morfemàtic. En principi, el pronom objecte és sempre present, però en aquesta funció considerarem també el subjecte, normalment elidit, dels participis passats, el qual, pel seu valor passiu, és temàtic objecte. No considerarem, doncs, aquelles primeres persones que ens són donades mitjançant imatges, encara que siguin, de manera explícita i evident —el naufrag, Ulisses, etc.—, equivalents a la primera persona; seria discutible, en certs moments, destriar la imatge amb la qual s'identifica totalment el poeta i la que no.

3. MERÇÉ BOIXAREU, *L'aigua i la terra a les «Elegies de Bierville» de Carles Riba*, «Faig», núm. 12 (novembre 1980), pàgs. 23-32.

Tindrem en compte tant els singulars com els plurals, entre els quals diferenciem el plural d'amor (jo + la persona estimada), el plural de generalització (jo + els homes) i el plural místic (jo + el Déu o els déus).

Sí que tindrem en compte els possessius de primera persona, pronoms o adjectius, car entenem que la identificació, parcial o circumstancial, «el meu cap», «el meu migdia», o bé essencial i bàsica, «la meua ànima», suposa una primera persona explícita, la selecció de la qual parteix d'un criteri sintàctic segur i no discutible, com és el cas amb les imatges.

No diferenciarem la funció directa o indirecta de l'objecte, car entenem que la presència d'un altre primer objecte, o el règim dels verbs, que és el que bàsicament els distingeix, no altera especialment els significats que busquem. Quant als complements preposicionals, no especifiquem la circumstància que expressen sinó en els casos en què les freqüències ho justifiquin.

Presentem, doncs, a continuació les diferents funcions sintàctiques de la primera persona que, segons aquest criteri, es contenen en cadascuna de les Elegies.

L'Elegia I s'inicia amb una doble presència de la primera persona, com a objecte⁴ i com a subjecte.⁵ El primer subjecte de l'Elegia és, com hem dit, «el camí» i la primera persona objecte es troba tot seguit sota l'acció de les «aigües vivents», signe també de camí i de temps que s'escola; el segon objecte rep l'acció de «l'hivern abaltit», el terrible hivern del 1939, la circumstància de l'exili, hivern que és fred i que es pot associar a la nit interior que comença a actuar sobre el poeta. La primera persona subjecte, explícita en el pronom *jo*, es troba posteriorment, i està sintàcticament en oracions subordinades acompanyant el subjuntiu —«com si... jo fos»— i en la negació «jo no sé». És un agent ple d'incertesa, més difús significativament que l'objecte de les oracions anteriors. Tan sols un altre subjecte, l'únic possessiu de primera persona —«el meu país»—, inicia la gran acció del poema, un caminar envers un futur —«abril incert»—, però esperançador.

L'Elegia II s'obre amb una primera persona subjecte —«T'evocaré»— que regeix una acció formalment futura, però present de fet, i que cor-

4. «fins a les aigües vivents que *em* recordaven un nom», «l'hivern abaltit / *em* llançava a un abril incert».

5. «*jo* fos», «*jo* no sé».

respon a la tasca del poeta, el seu *dir*, el qual es realitza en l'Elegia mateixa. Quant a l'objecte —«pel teu record que em dreça»—, el jo es troba sota l'acció del record, element del passat i, per tant, temporal, com era el cas de l'objecte de l'Elegia anterior —«les aigües vivents que em recordaren un nom». El gran subjecte d'aquesta Elegia és certament Súnion, amb el seu triple significat metafísic, patriòtic i estètic (temple). A la segona part els subjectes són donats per «el mariner», «l'embriac del teu nom» i «l'exiliat», tots ells representant el poeta, subjectes que no podem considerar pels límits que ens hem imposat, si bé constatem que els verbs que regeixen, «veu», «ve a cercar-te», «t'albira (...) i coneix», signifiquen actes de la intel·ligència —ja hem estudiat el valor cognoscitiu de la mirada ribiana— i una voluntat itinerant, bàsica en totes les *Elegies*.

Si bé en aquestes dues *Elegies* les funcions subjecte i objecte queden numèricament equilibrades, l'equilibri es desfà a l'Elegia III, que és la que ens portava a pensar en una més alta freqüència de la funció objecte en el recull. Certament, tenim, ja avançat el poema, dues primeres persones subjecte⁶ per set pronoms objecte,⁷ entre els quals destaquem quatre plurals i tres singulars. Aquests plurals són els que hem anomenat plurals d'amor, com correspon a la temàtica d'aquest poema. Queda per destacar un possessiu de primera persona —«al llarg dels meus versos»—, complement de lloc que es refereix al fet poètic mateix.

A l'Elegia IV, la primera persona apareix tan sols en els darrers mots del poema; es tracta del possessiu «els meus ulls», el qual juntament amb «ella» —la dona que nosaltres hem interpretat com a imatge de la poesia— i «els déus», són el subjecte posposat del «neda» del vers anterior, significant la voluntat d'inserció en el temps i en la circumstància de la poesia ribiana, com hem mostrat en estudis anteriors.⁸

L'Elegia V suposa una represa de consciència de l'aventura interior anunciada en l'Elegia I, després dels records de Súnion i d'Irlanda, i

6. «Ja no el recordo de vist, sinó de com el preveia».

7. «el mar / *ens* ha obsedit», «*ens* acuités el Temps», «*ens* ha pres una illa», «Torna a tenir-me el vell parc», «tantes imatges (...) se m'han canviat», «dos enamorats juvenils / ...*ens* obriren / llur paradís», «I m'és dolç de comprendre».

8. Cf. *El jo poètic*, pàg. 238.

de l'aparent digressió estètica de l'Elegia anterior; per tant, tenim aquí no tan sols una primera persona en funció exclusiva de subjecte, sinó fins i tot la presència explícita del pronom, en un «jo sé», destacat gràficament pel poeta, més una definició de la seva situació problemàtica i en perill, en aquest moment de l'aventura existencial i estètica: «sóc el naufrag». Observem la contraposició de predicats entre l'Elegia I i aquesta: l'incert «jo fos» d'aquella és ara «jo sóc», mentre que el «jo no sé» d'aquell darrer vers és aquí un segur «jo sé». En l'oració «sóc el naufrag» el lloc interior és donat pel possessiu «Dins la meva ànima», el qual juntament amb «sobre el meu cap» del primer vers són els dos complements preposicionals del poema. El possessiu «la meva sang» té també funció subjecte. No hi ha, doncs, cap primera persona objecte en aquesta Elegia, que suposa una voluntat d'acció interior per tal d'atènyer la saviesa anímica, característica de la coneixença ribiana.

A l'Elegia VI, on es decideix la gran acció del recull —l'endinsada marina que significa l'«exploració» subconscient—, el predomini del subjecte és evident: cinc exemples, és a dir, un reflexiu i de significació fonamental —«m'he llançat», més «he explorat», «he davallat en mi» —on el complement preposicional, de lloc, pot considerar-se amb un valor similar al del reflexiu anterior—, més un subjecte d'identificació —«sóc ànima sola»— i un subjecte referit no a si mateix, sinó a la persona estimada, «retornava a tu, dona». Quant als objectes, l'acció reflexiva no és únicament donada per l'inicial «m'he llançat», sinó que també el «m'ha transmès» del sisè vers, bé que negatiu —«mai gairebé»,⁹ recull de fet el «corn» de la «impensada alegria» a què es llança el poeta. Acabem de notar també el valor reflexiu de «he davallat en mi». Aquests objectes, doncs, que recullen les accions de la primera persona, signifiquen en les seves formes o valors reflexius el moviment d'introspecció que es realitza en aquesta Elegia. El *jo* és, més que en cap altre poema, subjecte i objecte d'una acció fonamental de recerca.

L'Elegia VII és la que presenta, juntament amb la X i la XI, un nombre més gran de primeres persones. Aquest fet, a més d'explicar-se per la relativa extensió dels poemes, significa un grau més alt de personalització, malgrat que Ulisses i Orfeu podien fer esperar que el caràcter subjectiu del poema anés representat tan sols pels dos herois-mites. En

9. Cf. *L'aigua i la terra*, pàg. 27.

aquesta Elegia tenim 18 primeres persones subjecte,¹⁰ entre les quals destaquem la presència dels predicats de situació i de moviment itinerant, i la freqüència de verbs que fan al·lusió al fet poètic i a la seva dificultat de realització: *parlar* i *dir*. Observem també la presència dels plurals de generalització que són introduïts per «Entre nosaltres humans», i el que hem anomenat plural místic (jo + el déu), ja aparegut a l'Elegia IV, imprecís aquí encara, però que és ja «*el meu déu* parcial, que m'ha elegit per orgull», possessiu que anuncia en la seva posició de subjecte —notem que la primera persona és aquí objecte— el déu de l'Elegia XI.

Juntament amb l'exemple que acabem de citar, l'objecte apareix 13 vegades,¹¹ i com a complement preposicional la primera persona és present en tres exemples: l'esmentat «Entre nosaltres humans», al qual s'oposa el «per a mi sol» del vers 36, i el semblant «per mi» del vers 48, clars exemples de l'alternança entre els plurals de generalització i els singulars insistents, signe d'un fort individualisme, alternança que no és contradicció, sinó que mostra la riquesa —personalisme i ésser social— del jo poètic ribià.

En aquesta Elegia és freqüent, a més, el possessiu. Hi apareix 3 vegades com a subjecte¹² i 7 com a complement preposicional,¹³ possessius que seran freqüents també en les Elegies que segueixen.

L'Elegia VIII, de records compartits amb la dona, com la III, conté el plural d'amor, aquesta vegada present en tots els exemples de primera persona. Com en el cas de la III, la funció objecte és més freqüent que la funció subjecte. Aquesta apareix tan sols 4 vegades,¹⁴ mentre que

10. «He navegat», «jo sé», «hem arribat», «una pedra... que guardàvem», «fins que som a la viva / sorra», «Com ho diria, germans, si no sé si parlo amb vosaltres», «Ni us parlaria tan sols?», «Sóc en l'espera d'un déu», «dic jo», «Ell i jo sol sabrem quin tresor desarem, que jo duïa», «un sol dia he salvat», «he comprès», «podria», «no seré rei».

11. «els dos mons que em volien», «un impuls / que em travessava», el plural recíproc «entendre'ns», els plurals «procedir-nos», «ens deixen», «ens ateny», «ens queia», «em serà», «m'ha elegit», «Em donarà», «em salvava», «em donaven», «me'l guardaran».

12. «on es va inclinà' el meu migdia», «ja li convenen els nostres / mots», «el meu déu parcial, que m'ha elegit».

13. «a favor meu», «d'enllà de la meva innumerable aventura i de mes pròpies arrels», «sobre ma espatlla», «dels meus dies», «al meu pas», «de ma última pau».

14. «som en el dèlfic tombant», «l'hem mesclada», «hem comprès» i un reflexiu, «Res no ens haguérem de dir».

com a objecte els exemples són 8.¹⁵ L'Elegia presenta també 3 casos de complement preposicional, «a nosaltres... en nosaltres», «per a nosaltres», els quals mostren que el plural d'amor és també lloc i finalitat del gran predicat «parlar».

Quant als possessius, els relacionats amb el *dir* poètic assumeixen les funcions d'aposició de l'objecte —«la teva, la meua veu»—, i de complement de finalitat en la gran imatge de la producció poètica que és «per a la nostra mel»; tanmateix el possessiu que reprèn l'actitud itinerant, «el nostre pas», agent fonamental de les Elegies, torna a ser subjecte, com «el meu pas» a l'Elegia I.

L'Elegia IX, a jutjar per les dades que estem presentant, seria, després de la IV i la II, la més impersonal. La primera persona hi escasseja, si bé quan apareix és per identificar-se amb la «Glòria de Salamina», gran subjecte del poema. Numèricament, tres subjectes i tres objectes s'equilibren, un dels quals, reflexiu —«*jo em* reconec entre els fills de les vostres ombres iHustres»—, suposa el gran lligam amb els «Homes» que lluitaren per la seva llibertat. Amb els dos altres subjectes, passem del singular de coneixença —«*sé* que no *fórem* fets per a un destí bestial»— al plural d'identificació. Talment és el cas de l'objecte —«*ens* ensenyàreu»—, mentre que l'objecte inicial —«un triomf inefable / va poder-me engendrar»— enllaça el tema dels orígens del poeta amb la necessitat de la llibertat comuna.

Quant als possessius, aquests reprenen aspectes tan diferents del *jo* com fonamentals, que fins i tot podríem dir que el substitueixen en els seus aspectes varis, el jo poeta, el jo físic, el jo social: «la meua presència» i «la meua veu» assumint la funció de subjectes, mentre que «en el meu cos carnal» és complement de lloc i «per al meu ésser civil», complement de finalitat.

L'Elegia X és la més rica en referències personals: 17 primeres persones subjecte,¹⁶ de les quals dues suposen un verb elidit. Observem la

15. A més del reflexiu citat, «*ens* prengueren», «La imatge puixant *ens* fou dolça», «una Gràcia tenaç i discreta ve a oferir-se*ns*», «la sang que *ens* és comuna», «el que *ens* passi», «acomplir-nos-hi», «*ens* encontressin», «varen voltar-nos el cap».

16. «He somiat», «pur anhel tot *jo*», «*jo* havia trobat», «era girat», «escoltava», «et vaig reconèixer», «*m'he* exaltat», «com si llanguís», «he passat», «*jo* el gloriós instrument», «he entrat a conèixer-me», «ja estimo», «presto l'orella i *em* veig», «miro i *em* sento», «penso».

freqüència, més que d'uns predicats de moviment, com s'esdevé en les Elegies anteriors, d'uns actes cognoscitius donats pel pensament, la mirada i l'oïda. L'exercici d'aquest darrer sentit, expressat en aquesta Elegia per tres predicats, és bàsic en els darrers poemes del recull i explica el tipus de conversió religiosa de l'Elegia següent.

La primera persona objecte presenta 16 exemples, és a dir, que té una freqüència similar a la de la funció subjecte, la qual cosa explica el caràcter alhora actiu i passiu del *jo* poètic, fet que podem constatar en quatre reflexius —«*m'he exaltat*», «*em sento*», «*conèixer-me*», «*em veig*»—, als quals podríem afegir el «*redreçar-me*» del sisè vers. Els pronoms objecte són molt més freqüents a la segona part del poema.¹⁷

Són freqüents també els complements preposicionals: 5 pronoms¹⁸ més 5 possessius,¹⁹ entre els quals observem altra vegada la freqüència del complement de lloc i del complement de finalitat. El possessiu apareix també com a objecte al començament del poema —«Una absència d'espill ha devorat els meus ulls»—, el qual és reprès, en forma reflexiva, en els versos següents —«ebris encar de mirar-se... / plens d'abocar». Interessa notar que el gran possessiu subjecte de les Elegies I i VIII, «el meu pas», «el nostre pas», és ara objecte, «acabant el meu pas». L'agent són els déus inferiors que fan finalitzar el gest itinerant del recull.

Certament, el camí s'ha acabat. Al final de l'aventura interior, el poeta hi situa l'Elegia XI —recordem que en la seva composició és anterior a la X—, en la qual el gran subjecte és l'«Algú», «el meu Déu» amb què es clou el poema. Tanmateix la primera persona subjecte té una freqüència força important: 12 exemples en 66 versos, dels quals cinc pronoms *jo* explícits,²⁰ tot i que la funció objecte és lleugerament més freqüent: 14 exemples.²¹ Destaquem el fet que el subjecte que regeix quasi tots els

17. «*em prenien*», «*Em prenien*», repetit —el subjecte és ja «la crida eternal»—, «*ens salva*», plural de generalització, «*em fou*», «*m'afaiçonà*», «*acabar-me*», «*em vèieu*» —el subjecte és «*Present*»—, «*em dura*». A aquests objectes afegim els que són implícits en els participis «*abeurat i inundat*».

18. «*en mi*», «*a mi*», «*de mi mateix*», «*per a mi*», «*amb mi*».

19. «*dins meu*», «entre la mort i *el meu cant*», «*del meu propi* / pur retorn», complement d'agent dels participis «*abeurat i inundat*», i finalment, «no en *el meu fer*, sinó en *el meu signe* perfet».

20. «no conec», «he cantat», «he pogut», «*jo comptaria*», «no en sabia dir», «*em veiés*», «*jo...* / *pujo*», «qui és *jo mateix*», «*crec*», «comprenc» i el que suposa un verb elidit, «home entre els homes *jo*».

21. «ni *em coneixen*», «temptat», «*ens barra*», «*em combatia*», «*em necessités*», «*em donava*», «*me'n dura*», «tant *m'és present*», «*em veiés*», «*em venç*», «*em va prendre*», «*saber-nos*, *jo* i qui no *em deixa*», «engendrats».

predicats d'aquests objectes es refereix a la divinitat; en 8 casos concrets aquest sentit està clarament expressat.

El que crida més l'atenció en aquesta Elegia és la gran freqüència de complements preposicionals, que són, de molt, els més abundants del recull: 13 casos de pronoms i 12 de possessius. Dels pronoms²² cal fer notar la freqüència del complement de lloc, que s'expressa 4 vegades amb la preposició «en» i un «dintre de», i del complement d'origen o procedència, donat per certs casos amb la preposició «de». Cal destacar també la presència insistent —3 vegades—, a mig poema, de l'adjectiu d'identitat, «mateix», que, juntament amb el subjecte «jo mateix», significa l'exclusivisme personal de l'experiència de conversió viscuda en aquesta Elegia, fet que es destaca també al «Prefaci a la segona edició», d'aquesta obra.²³

Entre els possessius²⁴ destaquem igualment la freqüència del complement de lloc, amb les significacions ja comentades. Queden per notar, entre els possessius, tres exemples d'objecte²⁵ i dos exemples de subjecte,²⁶ el darrer dels quals, «el meu Déu», suposa la unió definitiva de la primera persona amb el gran agent de l'Elegia, la divinitat.

L'Elegia XII conté un gran subjecte, «he volgut donà'» que expressa la intencionalitat poètica del recull en unir fons i forma (mètrica), i un complement preposicional, «sense mi», que expressa la situació d'exili del poeta, el qual considera la seva absència forçada de la «pàtria expectant», en arribar a ella les *Elegies*.

* * *

22. «per mi», «de nosaltres», «dintre de mi», en *mi*, repetit, «de mi», «per mi», «de mi», «de mi mateix», «en mi mateix», «e mi mateix», «de mi», «en mi».

23. «En l'íntima realitat, m'acarava amb mi mateix, ple de mi mateix no finit i del que de mi mateix hagués donat; m'acarava amb mi mateix, recollit en les meves pròpies forces». Carles Riba, *op. cit.*, pàg. 215.

24. «de la meva paraula», «en els meus anys», «sota els meus ulls», «de la meva puixança», «amb el meu cor», «en la meva joia», «en el meu enigma», «a través del meu somni», «del meu déu salvador», «més enllà del meu cor», «del meu crit gloriós», «en els meus anys».

25. «no tocaria el meu cos», «m'es present la meva secreta figura salvada», «completava el meu compte».

26. «el meu efimer vol», «el meu Déu».

Considerant la totalitat d'aquest recull, podem dir que els subjectes i els objectes de primera persona queden equilibrats, amb un lleugeríssim avantatge no significatiu pel que fa als objectes, dels quals tenim 65 casos, per 64 de subjecte, a més de 27 complements preposicionals. Aquesta igualtat no és la mateixa en cadascun dels poemes, car si bé alguns, com l'Elegia I, la II, la IX i la X, mantenen un nombre idèntic de subjectes i d'objectes, en d'altres el predomini de l'una o de l'altra funció és, com hem vist, significatiu. Així, les Elegies V, VI i VII són les més actives pel que fa a la primera persona, mentre que a la III, la VIII i, més lleugerament, la XI, aquella té una actitud més passiva, i són només aquests poemes els que confirmen la nostra tesi inicial, que ens havia fet pensar en una funció objecte més generalitzada. Exceptuant l'Elegia IX, constatem també, al llarg del recull, un augment en el nombre absolut de les primeres persones i, amb elles, un grau més alt de personalització a mesura que ens endinsem, en els poemes. Aquest augment de personalització es constata també si tenim en compte els complements preposicionals, els quals, d'ésser absents en les cinc primeres Elegies i en la IX, i rars en les quatre següents, passen a sumar 27 en arribar a l'Elegia XI.

Pel que fa als possessius, notem que sovintaja la funció subjecte —13 exemples—, és rara la funció objecte —6 exemples— i és clarament predominant el complement preposicional —30 exemples. Aquests possessius, absents en algunes Elegies —la II i la VI— i rars en les sis primeres i en la VIII, augmenten en l'Elegia VII, i es presenten en gran nombre —17 exemples—, com els pronoms de primera persona, en l'Elegia XI. Aquests possessius mostren, com hem vist, les relacions dels diferents aspectes del jo i matisen la subjectivitat que hem notat en aquests darrers poemes.

Quant a les relacions de la primera persona amb els predicats corresponents, observem que el subjecte, que en l'Elegia I és difús i indecís, passa a expressar exclusivament (Elegia II) o prioritàriament el *dir* del poeta en les Elegies següents. Podem, doncs, afirmar que la primera persona subjecte a les Elegies es manifesta en primer lloc com a *poeta*. Segueixen els predicats que suposen una *presa de consciència* de l'aventura interior que s'està realitzant (Elegia V), per donar preferència en el poema següent —de majoria subjecte— als predicats que signifiquen una *acció de recerca*. Ja en aquesta Elegia VI, i juntament amb la X, notem un nombre suficientment elevat de reflexius, que ens permet d'afirmar que aquesta recerca parteix de la *introspecció*.

Amb la presència dels reflexius s'inicia el predomini de la primera persona objecte, particularment present en les Elegies marines —enclinsada subconscient— i més curiosament en les Elegies on sovinteja el plural d'amor (la III i la VIII). És com si el poeta, en estar en companyia de la persona estimada, prengués una actitud més passiva i expectant, mentre que, en la seva individualitat i solitud, l'actitud, que és com hem vist de reflexió i de recerca interior, fos més activa. Significativament, notem també una més alta freqüència de l'objecte, quan apareix la divinitat o divinitats com a subjecte, si bé el plural místic de l'Elegia XI és fonamentalment subjecte, com si, reflectint la biografia del poeta, aquest es trobés més armat per a l'acció quan està acompanyat del seu Déu. És també interessant de notar que els subjectes són, en principi, imatges de la Natura o conceptes relacionats amb el pas del Temps —els records, les aigües, el mar, l'illa, el parc, etc.—, temps que, com hem estudiat, exerceix una acció de retrocés envers el passat i envers els orígens fins a trobar, o, millor, ésser trobat pel gran subjecte final, que és la Divinitat. Quant als predicats que actuen o modifiquen la primera persona objecte, els verbs són diversos, i entre ells podem destacar la repetició d'un de tan important com «salvar» i la quasi obsessiva repetició de «prendre» (Elegies III, VIII, X repetit i XI).

Els complements preposicionals presenten una freqüència de la primera persona com a complement de lloc, de procedència i de fi, fet que mostra la particular i vària subjectivitat dels poemes.

Aquesta subjectivitat s'estén als possessius, la funció dels quals depèn del nucli significant que l'adjectiu acompanya, i depèn també del moment anímic del recull. Així hem vist com «el meu pas», inicialment subjecte, esdevé objecte al final dels poemes. Les funcions depenen del tipus de *jo* que representen, essent el possessiu «el meu Déu», darrer sintagma del recull si excloem l'Elegia XII, el gran subjecte. De fet, l'estudi que hem presentat prova formalment el que temàticament ja havíem observat i que s'explicita en alguns versos de les Elegies: el poeta no troba Déu, sinó que Déu el troba a ell, en la culminació d'una acció de recerca poètica i d'introspecció anímica —totes dues es donen alhora— en les quals el poeta és conscientment l'agent i, al mateix temps, es deixa «prendre» com a espiritual objecte.

MERCÈ BOIXAREU I VILAPLANA

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 despul·lava 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 hexasíllabs, 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 desapercbut 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 comença 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.

Les cartes de Carles Riba

Balanç d'una investigació

LA PRIMERA RECERCA: LA TESI DE LLICENCIATURA

En 1969, acabada la carrera universitària de filosofia i lletres, vaig decidir preparar la tesi de llicenciatura. Entre d'altres temes, la possibilitat d'investigar l'arxiu de Carles Riba i sobretot l'arxiu de la seva correspondència, possibilitat suggerida pel Dr. Joaquim Molas, m'interessà tot seguit. Sempre m'ha atret la cara humana, la versió menys coneguda de l'escriptor que a vegades no queda prou reflectida en la seva obra literària. Si l'escriptor que se'm proposava era Carles Riba i a més a més el fons que se m'oferia era inèdit, la idea em seduí tot seguit.

Viva, encara, Clementina Arderiu em fou presentada pel Dr. Joaquim Molas al seu pis de la República Argentina on vaig poder entrar en contacte directe amb el món del poeta, que jo no havia conegut personalment però que sempre havia admirat i llegit. Allí vaig veure i tocar per primera vegada els seus originals de lletra menuda i enrevessada i vaig entrar en contacte amb l'enorme quantitat de cartes que Carles Riba havia rebut, totes elles degudament ordenades en carpetes individuals i aquestes en carpetes més grans ordenades totes alfabèticament. Aquestes eren, havien de ser, la base de la meva recerca, la pedrera de dades i d'informacions a partir de les quals arribar a la localització de les cartes de Carles Riba.

Mentre procedia al fitxatge de les carpetes de correspondència que m'interessaven per la meva tesi —prop de 300— vaig adonar-me que algunes contenien també cartes de Carles Riba, generalment esborranys o còpies, que vaig decidir començar a transcriure. D'aquesta manera vaig aconseguir ja 31 esborranys i 15 còpies, alguns fins i tot signats pel mateix Carles Riba, amb la qual cosa els podia considerar de fet com a originals i esdevenien així una base inapreciable per a la meva recerca.

Tanmateix aquests materials epistolars de Carles Riba que anava trobant no eren els primers ni els únics que existien ja coneguts. Altres

havien donat a conèixer abans cartes de Carles Riba. Així el 1950 Ramon Tor n'havia donat a conèixer una a ell adreçada; el 1951 Agustí Cabruja també una; Joan Sales, el 1954, n'havia publicat dues adreçades a Màrius Torres i un breu fragment al pare d'aquest, Humbert Torres; el 1961 Octavi Saltor les cinc cartes a ell adreçades; el 1962 Gabriel Ferrater un fragment d'una carta adreçada a J. M. de Sagarra; el 1964 Jordi M. Pinell una, i Josep M. de Sagarra n'havia publicat una dins la segona edició de les seves *Memòries* (1964). Ultra aquestes, altres havien estat donades a conèixer pel mateix Riba al volum segon de les seves *Obres completes* (1967), i una el 1956, en la presentació i lectura que féu de les *Elegies de Bierville* a Barcelona. Finalment, dues, i crec que són les primeres cartes de Carles Riba conegudes impreses, foren publicades el 1927 a «La Nova Revista». Encara, si bé no publicat per aquesta època, vaig poder conèixer l'epistolari J. M. López-Picó-Carles Riba que O. Cardona preparava i amablement em deixà consultar.¹

Una volta fixtat l'arxiu epistolar de Carles Riba, transcrit el material epistolar original de Carles Riba que ja hi existia i conegudes les cartes ribianes ja publicades, em calia fixar l'abast real de la meva tesi de llicenciatura. Per altra banda, Clementina Arderiu guardava a part de les carpetes una transcripció de cartes de Carles Riba adreçades al seu gran amic, el pintor Josep Obiols.² Després d'una certa resistència me les deixà llegir. Eren verament interessants i descobrien un Riba absolutament inèdit, almenys per a mi. Vaig convèncer Clementina Arderiu que em deixés treballar amb aquelles cartes, vaig parlar amb la vídua de Josep Obiols per saber si en tenia més, vaig recollir les cartes de Josep Obiols guardades a l'Arxiu Riba i vaig posar-me a preparar la meva tesi de llicenciatura, dirigida pel Dr. Joaquim Molas, sobre 48 cartes de Carles Riba i Josep Obiols. Així sorgí al cap d'uns anys el volum *Epistolari Carles Riba-Josep Obiols. 5 set. 1920 - 14 març 1921*, tesi de llicenciatura que vaig presentar i llegir a la Universitat Autònoma de Barcelona a començament del 1976.

1. Vegeu més endavant les referències bibliogràfiques d'aquestes cartes i de les altres publicades posteriorment.

2. Posteriorment he sabut que la transcripció era deguda a Jordi Riba, fill gran del poeta.

LA SEGONA RECERCA: LES CARTES DE CARLES RIBA

Paral·lelament a l'elaboració de la tesi no oblidava la recerca d'altres cartes de Carles Riba. Vaig iniciar uns primers contactes, limitats per mor de la tesi, amb els corresponsals ribians i llurs hereus i familiars. Així el 1972 parlava a Brussel·les amb Émilie Noulet, vídua de Josep Carner, que s'interessà vivament per la meua demanda. I aconseguia, per altra banda, les cartes adreçades a J. V. Foix que aquest gentilment em cedí, a Sebastià Sánchez-Juan, a Jaume Bofill i Mates, etc.

Enllestida pràcticament la tesi, decideixo sol·licitar d'Òmnium Cultural un ajut de treball que em permeti dedicar-me més sistemàticament a la recerca ja iniciada. Aquest ajut m'és concedit en la convocatòria del 1976 i prorrogat el 1977, i J. M. Castellet n'és nomenat ponent. Tanmateix ben aviat m'adono de l'enorme complexitat que comporta localitzar un a un els papers de cada corresponçal. Si les previsions eren d'arreglar durant un any al voltant de 300 cartes, a final del 1976 m'adono que superaré de molt aquesta xifra i el calendari previst.

A poc a poc, però, aconseguixo identificar i localitzar molts corresponsals ribians o llurs famílies i hereus, gràcies a moltes ajudes i col·laboracions, entre d'altres, la d'Albert Manent, el qual, amb la seva proverbial i reconeguda informació, em facilita pacientment adreces, pistes, camins per arribar a una bona part de corresponsals, sobretot els relacionats amb l'exili.

Les cartes van arribant: de Barcelona i de Catalunya, la majoria; però també del País Valencià i de Mallorca, de Madrid i de Sevilla, i dels EUA, Xile, Grècia, França, Suïssa, la Gran Bretanya, Alemanya i Itàlia.

Degudament ordenades cronològicament, són llegides, transcrites i mecanografiades. Opto per una transcripció fidel del text de cada carta, però la lectura no és pas fàcil, ateses les característiques de la lletra de Carles Riba, fet que s'agreuja quan la carta és un esborrany, en llapis generalment, tot atapeït en uns petits fulls de paper. Ací cal afegir que moltes vegades no puc treballar sobre l'original directament, sinó sobre les fotocòpies que m'han estat enviades, algunes de qualitat dubtosa. Per a la transcripció em valc en alguns casos, una vegada més, de l'ajuda i la col·laboració del mateix corresponçal que m'aclareix dubtes, mots i passatges difícils. Finalment Montserrat Bayà és l'encarregada de la mecanografia, feina lenta i delicada, en la qual reïx plenament.

Sobre les cartes de Carles Riba i sobre la seva escriptura «tan espon-

tània i llançada», Xavier Benguerel ha deixat escrit un breu text, precís i just, que les defineix amb encert:

«En Carles Riba escrivia les cartes a mà, amb una lletra menuda que, als meus ulls, físicament se li assemblava. En general observava un cert respecte per majúscules i vocals, el negligia sistemàticament en l'acabat de consonants fos on fos que els toqués d'acomodar-se. Com si a la mà li faltés energia per arrodonir-les i les abandonés per sempre a ser manques i fugitives en la seva pressa a escriure —constantment acuitat per qui sap quants compromisos editorials. Estalviava els marges (ell, justament l'autor d'un llibre que porta aquest nom!), tot i que a bell ull les pàgines ofereixen una correcció normal i presenten unes sementeres regulars, geomètriques. La "inspiració" el devia abandonar a la proximitat del límit extrem del full de paper, i si al final, com d'improvis, el sorprenia un marge defensant encara la seva blancor, trobava amb facilitat un tema breu o una observació complementària que resolía i encapçalava amb l'usual P. S. Sovint se li escapaven frases per l'estil: "Faig punt, com sempre, segons el paper, que vol dir en l'esperit de diàleg continu, que és el de la nostra correspondència." Fos com fos i on fos, no deixava de trobar un racó per a enviar "els millors records i una cordial abraçada de casa a casa".»³

ELS RESULTATS

En total he establert una relació de 265 corresponents d'arreu del món; d'alguns no he rebut cap mena de resposta, malgrat la meva insistència. També hi ha respostes amb resultat negatiu: les cartes s'han perdut. Les guerres, tant la civil com la mundial, l'exili, la postguerra i fins causes naturals han estat causa de la desaparició d'una bona quantitat de cartes de Carles Riba ja impossibles de recuperar. També m'arriba alguna resposta extemporània, alguna de suspicax i alguna amb excuses aparentment excessives; tanmateix són poques. De la majoria de corresponents he rebut una resposta atenta i disposada a col·laborar. El balanç positiu que puc presentar, doncs, ha estat possible, també, gràcies, a l'ajuda desinteressada de tants i tants corresponents de Carles Riba l'ajuda dels quals ara vull agrair.

D'aquests 265 corresponents he aconseguit ara per ara cartes de 119, els quals aporten un total de 745 cartes, postals i altres papers epistolars, alguns de fragmentaris, que van des del 6 d'agost de 1910 (una postal a

3. XAVIER BENGUEREL, *Memòria d'un exili: Xile 1940-1952* (Barcelona 1982), pàgs. 246-247.

Josep M. López-Picó) fins al 17 de juny de 1959 (una carta a Joan Fuster).⁴ Cap altre autor català, excepte Verdaguer, no disposa ara per ara d'un corpus epistolar tan extens, tan variat i tan ric. Com veurem, corresponents de tota mena i condició apareixen a la relació que tot seguit dono, ordenada alfabèticament:⁵

José Luis L. Aranguren, 2, 1955-1958.

AveHí Artís, 2 (1 e.), 1949-1950.

Joan Arús, 1, 1916.

Ramon Badosa Salvans, 1, 1977.

Manuel Balasch, 4, 1958.

Joaquim Balcells, 5, 1924-1930.

Joan Barat, 1 c., 1952.

Corpus Barga, 1 c., 1934.

Agustí Bartra, 2 (1 c.), 1937.

Albert Bastardas, 1, 1913.

Miquel Batllori, 1 c., 1958.

Xavier Benguerel, 24, 1936-1953.

Pierre Louis Berthaud, 1 e., 1956.

Manuel Bertran i Oriola, 1, 1951.

Artur Bladé i Desumbila, 10, 1952-1959.

Josephine de Boer, 1 c., 1956.

Jaume Bofill i Mates, 5, 1913-1925.

Pere Bohigas, 3, 1933-1941.

Josep M. Boix i Selva, 7, 1935-1955.

Maur Boix i Selva, 13, 1949-1955.

Joan Bonet i Baltà, 1, 1952.

Narcís Bonet i Armengol, 10, 1950-1958.

Agustí Cabruja, 1 c., 1951.

Francesc Cambó, 1, 1931.

José Luis Cano, 7, 1952-1956.

4. Incloc en aquest còmput general totes les cartes conegudes de Carles Riba encara que hagin estat publicades o donades a conèixer per altri. En canvi, no hi incloc les cartes-pròleg i d'altres publicades al volum segon de les *Obres Completes* (Barcelona 1967).

5. Després del nom dono el nombre total d'unitats epistolars i assenyalo, quan cal, si és còpia (c.) o esborrany (e.) o fragment (frg.). A continuació dono les dates màximes de les cartes localitzades.

Josep M. Capdevila, 2 (1 e.), 1931-1949.

Carles Cardó, 2, 1942.

Josep Carner, 11 (1 c.), 1927-1959.

Xavier Casp, 2, 1954-1957.

Camilo José Cela, 5, 1956-1959.

Carles Claveria, 1 c., 1956.

Alfonso Costafreda, 1, 1954.

Wally Cramer, 2 c., 1957-1958.

Paulina Crusat, 49, 1951-1959.

Theodor Däubler, 4, 1929.

Miquel Dolç, 21, 1944(?) - 1959.

Domènec, 1, 1935.

Agustí Esclasans, 1, 1928.

Miquel d'Esplugues, 1, 1923.

Joan Estelrich, 3 e., 1929.

Josep Farran i Mayoral, 3 c., 1929.

Joan Ferraté, 1, 1956.

Gabriel Ferrater, 2, 1957.

J. V. Foix, 6, 1934-1951.

Melcior Font, 1 e., 1956.

Rinaldo Frolidi, 4, 1952-1957.

Joan Fuster, 5, 1956-1959.

Tomàs Garcés, 1, 1935.

W. H. Gardner, 1 e., 1957.

Francesc X. Garriga, 1 e., 1924.

Ventura Gassol, 9, 1920-1956.

Miquel Gayà, 2, 1959.

Joan Gili, 28, 1939-1957.

Mercè Grau, 1, 1940.

Domènec Guansé, 7, 1950-1956.

Vizconde de Güell, 1 c., 1949.

Jorge Guillén, 1, 1931.

Ramon Guardans, 3, 1956.

Ricardo Gullón, 2, 1952.

Julia Iatrídi, 1, 1959.

Josep Junyent, 1 frg., 1951.

Josep M. Junoy, 3, 1920-1927.

Rosa Leveroni, 18, 1940-1942.

Miquel Lladó, 3, 1953.

Josep M. López-Picó, 101, 1910-1952.

Leopoldo de Luis, 5, 1952-1953.

Marià Manent, 15, 1921-1956.

Montserrat Martí, 2, 1941-1942.

Jesús Massip, 10, 1955-1959.

Roser Matheu, 2, 1938.

Josep Maurí Serra, 1, 1958.

Paul Mazon, 4 e., 1932-1949.

Josep Millàs-Raurell, 9 (1 e. + 1 frg.), 1922-1931.

Joan Mínguez, 3 e., 1929.

Josep Miquel i Macaya, 8, 1950-1959.

Ricardo Molina, 2 c., 1957-1958.

Lluís Montanyà, 9, 1941-1942.

Manuel de Montoliu, 6 (4 e. + 2 c.), 1927-1957.

Eduard Nicol, 3 (2 e. + 1 c.), 1929-1937.

Armand Obiols [Joan Prat], 5, 1943-1958.

Josep Obiols, 45, 1920-1933.

Marçal Olivar, 4, 1925-1934.

Ricard Permanyer, 10, 1926-1955.

Santiago Pey Estrany, 3, 1934-1940.

Josep Pi, 1 e., 1945.

Frank Pierce, 3 (1 e. + 2 c.), 1956.

Jordi Pinell, 4, 1942-1959.

Antoni Pous, 5, 1950-1957.

Josep Puig i Ferreter, 2, 1935-1951.

Joana Raspall de Cahué, 8, 1940-1957.

Pere Ribot, 2, 1955-1956.

Dionisio Ridruejo, 2, 1954-1959.

Pau Romeva, 1 e., 1941.
 Pierre Rouquette, 42, 1932-1959.
 Ramon Rucabado, 4, 1914 (?) - 1926.

Josep M. de Sagarra, 3, 1918-1927.
 Octavi Saltor, 5, 1950-1955.
 M. Antònia Salvà, 4, 1917-1953.
 Josep Sanabre, 1, 1935.
 Sebastià Sànchez-Juan, 1, 1957.
 Rafael Santos Torroella, 5 (2 e.), 1952-1958.
 Lluís Segalà, 2 e., 1924-1927.
 Maurici Serrahima, 3, 1954-1957.
 Segimon Serrallonga, 4, 1950-1955.
 Carles Soldevila, 3, 1920-1922.
 Modesto Suárez, 1 c., 1956.
 Ramon Sugranyes de Franch, 24, 1936-1942.

Rafael Tasis, 3, 1948-1957.
 Ramon Tor, 1, 1950.
 Màrius Torres, 2, 1938-1942.
 Humbert Torres, 1 frg., 1942.
 Francesc Trabal, 8, 1939-1949.
 Joan Triadú, 15, 1947-1955.
 Josep Trueta, 1, 1957.

Eduard Valentí, 4, 1938-1947.
 Josep Vergés i Fàbregas, 1, 1942.
 Ramon Vinyes, 1 e., 1937.
 Joan Vinyoli, 9, 1938-1943.
 Karl Vossler, 5, 1923-1925.

ALTRES CORRESPONSALS

A aquests 119 corresponents cal afegir-ne d'altres dels quals no he aconseguit cap carta, o n'he aconseguides menys de les previstes.⁶ Les

6. En dos casos, he localitzat cartes els destinataris de les quals, per raons diverses, no creuen necessari donar a conèixer ara per ara. Tanmateix

raons són diverses, com ja he apuntat. A continuació dono la relació d'aquests corresponsals amb el nombre aproximat de les seves cartes que es troben a l'Arxiu Riba i les dates límit de llur relació amb Carles Riba. En alguns casos, malgrat els meus diversos intents, no he aconseguit establir-hi contacte. Qualsevol ajuda, qualsevol indicació serà benvinguda.⁷

Ramon d'Abadal, 3, 1956.
 Josep O. Adroer (Girona), 1, 1953.
 Màrius Aguilar, 2, 1941-1943.
 Josep Agulló, 2, 1924-1927.
 Jaume Aiguader i Miró, c. 10, 1927-1938.^{7a}
 Joan Alavedra, c. 6, 1942-1946.
 Caterina Albert, 3, 1924-1925.
 Esteve Albert, 5, 1952-1955.
 Heinz Albert (Alemanya), c. 12, 1923-1926.
 Salvador Albert, 1, 1942.
 Vicente Aleixandre, 16, 1948-1965.
 Joan Alcover, 7, 1911-1921.⁸
 Lois Alibert, 1, 1937.
 E. Allison Peers, 4, 1928-1937.
 Ramon d'Alòs-Moner, 5, 1921-1937.
 Joan Amades, 1, 1953.
 Ester de Andreis, c. 6, 1948-1959.
 Josep Andreu Abelló, 1, 1950.
 Lola Anglada, 2, 1932-1933.
 Juan Antolín Gutiérrez (Barcelona), 3, 1952.
 Josep Aragay, c. 30, 1920-1958.

incloc el seu nom en aquesta llista. Igualment incloc en aquesta llista el nom d'alguns corresponsals dels quals encara potser serà possible aconseguir alguna carta més de Carles Riba. Ja en procés d'impressió aquest text, conec l'existència de més cartes de Carles Riba: a Carles Pi-Sunyer, a Joan Perucho i alguna altra; en cap cas les he incorporades en el còmput general donat que encara no he tingut ocasió de consultar-les.

7. El lector podrà comprovar que repeteixo alguns noms de la llista anterior: són els d'aquells corresponsals les cartes dels quals guardades a l'Arxiu Riba fan pressuposar raonablement una relació epistolar més abundosa que les cartes de Carles Riba fins ara localitzades i transcrites.

7a. En aquesta relació uso c. per indicar *circa*.

8. Vegeu-les a *Quaranta-quatre d'autors mallorquins adreçades a Carles Riba i Clémentina Arderiu*, a cura de CARLES-JORDI GUARDIOLA, «Randa», X (1980), 143-155 («Homenatge a Francesc de B. Moll», 2).

- Ramon Aramon, c. 15, 1946-1959.
Manuel Arce (Santander), 1, 1958.
Miquel Arimany, 2, 1946-1957.
J. M. Arnavat (Reus), 4, 1949.
Max Aub, 4, 1926-1931.
Jaume Aymà i Mayol, c. 25, 1945-1959.
- Antoni Badia i Margarit, 6, 1954.
Joaquim Balcells, c. 25, 1924-1935 (?).
Luis Barrena, 2, 1914-1916.
Josep Maria Batista i Roca, c. 20, 1928-1956.
J. M. Bellido, c. 8, 1926-1942.
Rafael Benet, c. 6, 1912-1935.
Antoni Bergós, c. 10, 1951-1959.
Pierre Louis Berthaud, c. 30, 1942-1957.
Joan Bta. Bertran, c. 10, 1952-1959.
Lluís Bertran i Pijoan, c. 15, 1922-1957.
Pablo Bertrán de Heredia (Santander), 1, 1959.
Aurora Bertrana, 3, 1951-1957.
José Manuel Blecua, 2, 1955.
Josephine de Boer, c. 10, 1953-1959.
Jaume Bofill i Ferro, c. 30, 1926-1959.
Blai Bonet, c. 35, 1954-1958.
Pere Bosch Gimpera, c. 12, 1914-1939.
Josep M. Bosch i Torrents, c. 10, 1954-1959.
- Just Cabot, c. 5, 1952-1955.
Pere Calders, 2, 1938.
Agustí Calvet, c. 6, 1947.
Enrique Canito (Rev. «Insula»), c. 10, 1956-1957.
Ferran Canyameres, c. 6, 1952-1958.
Carles Capdevila, 3, 1928.
Josep M. Capdevila, 66, 1913-1949.
Xavier Carbó Maimí (Girona), c. 15, 1912-1915.
Josep Carner, c. 35, 1913-1957.
Lluís Carreras, prev., 3, 1924-1951.
Narcís de Carreras, c. 10, 1949-1959.
Josep M. de Casacuberta, c. 20, 1925-1932.
Pau Casals, 2, 1951.

P. Marc de Castellví, c. 5, 1934-1936.
 Pau Cirera, c. 10, 1920-1933.
 Joan Chabàs, c. 10, 1928-1930.
 Joan Climent, 6, 1940.
 Rafael Closas, c. 15, 1940.
 Ricard Coll (Edhasa), 5, 1954.
 Carmen Conde, 3, 1958.
 Joan Coromines, c. 15, 1949.
 Josep M. Corredor, 6, 1948-1957.
 Miquel Costa i Llobera, 1, 1911.⁸
 Eduardo Cote Lamús (Colòmbia), 2, 1953-1955.
 Joan Crexells, c. 30, 1922-1925.⁹
 Eugènia Crexells, c. 10, 1947-1949.
 Josep M. Cruzet, c. 10, 1946-1956.

Pierre Deffontaines, c. 6, 1951-1959.
 Ulla Deibel (Alemanya), c. 10, 1922-1926.
 Miguel Delibes, 1, 1958.
 Enrique Díez Canedo, 2, 1919.
 Cristòfor de Domènec, c. 12, 1917-1926.
 Francesc Domingo, c. 15, 1932-1958.
 Eudald Duran-Reynals, 3, 1916-1917.

Feliu Elias, c. 15, 1923-1938.
 P. Aureli M. Escarré, 10, 1949-1959.
 Agustí Esclasans, c. 25, 1928-1959.
 P. Miquel d'Esplugues, c. 25, 1920-1933.
 Salvador Espriu, c. 10, 1933-1959.
 Ramon Esquerra, c. 6, 1934-1938.
 Joan Estelrich, c. 100, 1921-1951.

Pompeu Fabra, c. 6, 1924-1935.
 J. Farran i Mayoral, c. 15, 1916-1929.
 Miquel Ferrà, 20, 1920-1946.⁸
 Melcior Font, c. 30, 1926-1956.
 Joaquim Folguera, 6, 1916-1918.

9. Vegeu-ne una publicada per NORBERT BILBENY a *Joan Crexells en la filosofia del Noucents* (Barcelona 1979), pàgs. 160-162.

Alexandre Galí, c. 20, 1919-1952.
Tomàs Garcés, c. 12, 1921-1953.
Ventura Gassol, c. 50, 1918-1959.
Robert Gerhard, 5, 1933-1935.
Cesare Giardini (Itàlia), c. 20, 1933-1951.
J. Gimeno Navarro, c. 12, 1937-1951.
Manuel González Alba, c. 6, 1925-1926.
Ignasi González-Llubera, c. 10, 1910-1956.
Rudolf Grossman (Alemanya), c. 10, 1922-1956.
Adrià Gual, c. 6, 1932-1937.

Julia Iatridi (Grècia), c. 30, 1954-1959.
Palmira Jaquetti, c. 25, 1925-1959.
J. Janés Oliver, c. 20, 1933-1959.
C. A. Jordana, c. 25, 1913-1934.
Montserrat Julió, 2, 1952.
Josep M. Junoy, c. 25, 1919-1951.
Josep Junyent, c. 12, 1951-1954.

Pedro Laín Entralgo, c. 8, 1954-1959.
Josep Lleonart, c. 6, 1920-1932.
Josep M. Llopart, c. 10, 1954-1958.
Miquel Llor, c. 4, 1929-1947.
Josep Llorens Artigas, c. 10, 1912-1958.

Albert Manent, c. 12, 1950-1959.
Ernest Martínez Ferrando, c. 15, 1919-1951.
Joan Mascaró, c. 12, 1935-1957.
Alfons Maseras, c. 12, 1921-1935.
Josep Massana (Lleida), c. 25, 1935-1955.
Josep Millàs-Raurell, c. 30, 1918-1936.
J. Miquel i Macaya, c. 20, 1932-1957.
Gabriela Mistral, c. 10, 1935-1954.
Jeroni de Moragas, c. 10, 1936-1955.
Antoni Muntanyola, c. 20, 1918-1932.

Guillem Nadal, c. 15, 1954-1957.
Josep Navarro Costabella, c. 6, 1925-1938.
Eduard Nicol, c. 25, 1929-1937.

Lluís Nicolau d'Olwer, c. 10, 1913(?) - 1954.
Andreu Nin, 3, 1933-1935.

Marçal Olivar, c. 20, 1925-1953.
Joan Oliver, c. 12, 1928-1959.
Eugeni d'Ors, c. 6, 1915-1918.

Josep Palau i Fabre, 3, 1954-1955.
Josep Pedreira, c. 10, 1950-1958.
Joaquim Pellicena, c. 12, 1920-1935.
Joan Petit, c. 6, 1924-1955.
Josep Pi (Perpinyà), c. 20, 1942-1948.
J. Pineda Fargas, c. 10, 1952-1959.
Josep Pla, 18, 1924-1949.¹⁰
Germán Posada (Madrid), 6, 1955-1956.
Josep Pous i Pagès, c. 35, 1932-1950.
Josep Puig i Ferrater, c. 20, 1912-1951.

P. Antoni M. Ramon i Arrufat, c. 10, 1926-1934.
E. C. Ricart, c. 20, 1947-1959.
Joan Bpta. Roca Caball, c. 25, 1940-1941.
Mercè Rodoreda, c. 30, 1938-1959.
Tomàs Roig i Llop, c. 6, 1923-1934.
Josep Roig i Raventós, c. 12, 1919-1958.
Josep Romeu i Figueras, c. 3, 1948-1957.
Pau Romeva, c. 30, 1940-1941.
Bartomeu Rosselló-Pòrcel, 4, 1935.¹¹
Antoni Rovira i Virgili, 3, 1913-1930.
Jordi Rubió i Balaguer, 39, 1921-1953.
Antoni Rubió i Lluch, 3, 1922-1932.
Ramon Rucabado, c. 15, 1912-1934.
Joaquim Ruyra, 3, 1917-1920.

Josep M. de Sagarra, c. 25, 1914-1945.
Joan Salvat-Papasseit, 3, 1918-1921.¹²

10. Vegeu-les a *Les cartes de Josep Pla a Carles Riba*, a cura de Lluís BONADA, «Reduccions», 23/24 (setembre-novembre 1984), pàgs. 80-97.

11. Vegeu-les a *Quatre cartes de B. Rosselló-Pòrcel i un apèndix*, a cura de CARLES-JORDI GUARDIOLA, «Lluc», setembre 1973, pàgs. 14-16.

12. Vegeu-les a *Epistolari de Joan Salvat-Papasseit*, a cura d'AMADEU-J. SOBERANAS I LLEÓ (Barcelona 1984, «Antologia Catalana 100»), pàgs. 21 i 83-84.

Manuel Sánchez Sarto (ed. Labor), c. 30, 1923-1929.

Manuel Sanchis Guarner, 1, 1954.

Antoni M. Sbert, c. 15, 1936-1942.

Jaume Serra Húnter, c. 15, 1928-1938.

Maurici Serrahima, c. 25, 1932-1957.

Ferran Soldevila, c. 10, 1918-1942.

Carles Soldevila, c. 20, 1918-1937.

Joaquim Sunyer, c. 10, 1940-1948.

Rafael Tasis, c. 10, 1923-1957.

Joan Teixidor, 5, 1950-1952.

Ramon Tor, c. 10, 1930-1950.

Francesc Trabal, c. 25 1926-1952.

Josep Trueta, c. 6, 1949-1957.

Lluís Valeri, c. 15, 1913-1958.

José M. Valverde, 2, 1955.

Edmond Vandercammen (Bèlgica), c. 10, 1953-1955.

Josep Vergés i Fàbregas, c. 6, 1929-1946.

P. Pacífic de Vilanova, 3, 1953.

Karl Vossler, 19, 1922-1931.¹³

Joaquim Xirau, c. 12, 1926-1928.

Finalment, una breu referència a les cartes familiars de Carles Riba, algunes de les quals he pogut consultar però que no he incorporat a aquesta investigació. Malgrat tot, dono en nota la relació de les que conec; de la resta, n'ignore l'interès, el nombre i l'abast.¹⁴

LES RELACIONS DE CARLES RIBA

Establerta la situació dels 265 corresponents ribians fins ara reportats, localitzades les 745 cartes i transcrits ja gairebé totes elles, cal ara inten-

13. *Correspondència Carles Riba - Karl Vossler*, a cura de CARLES-JORDI GUARDIOLA i ARTUR QUINTANA (en preparació).

14. *A la seva mare*: Atenes, 12 d'agost 1927, i Santorini, 29 d'agost 1927. (Publicades fragmentàriament a CARLES RIBA, *Les cartes del viatge a Grècia. Agost-setembre de 1927*, a cura de CARLES-JORDI GUARDIOLA, «Reduccions», 23/24 (setembre-novembre 1984), 53 i 54). *A Clementina Arderiu*: Marsella, 14 d'abril 1942, i Marsella, 15 d'abril 1942.

tar establir les coordenades grupals d'aquesta abundosa relació epistolar ribiana, sense voler esgotar-ne l'estudi i l'anàlisi, que no pertoca fer aquí. Però amb les dades fins ara conegudes, sí que es pot establir, encara que sigui com a hipòtesi de treball, a quins grups, sectors, interessos i coneixences pertanyen els diversos corresponents fins ara coneguts, i, per tant, amb qui es relacionà Carles Riba al llarg de la seva vida.

Els escriptors catalans són el grup més nombrós amb el qual es relaciona Carles Riba, inclosos els col·legues universitaris, els col·laboradors de la FBM i altres persones relacionades amb el món de les lletres. Tanmateix, contràriament al que es podria pensar, la majoria de les cartes de Carles Riba a ells escrites no toquen necessàriament temes literaris. Diversos són els temes que hi apareixen. Des de les cartes de caràcter professional (sobretot les relacionades amb la feina de la FBM) fins a cartes de tema puntual i precís (edició de llibres, correccions de proves, gestions fetes o per fer, articles per publicar, problemes relacionats amb la guerra i l'exili, etc.), passant per d'altres, aquestes sí, de tema més literari. Totes, però, plenes de vigor, amb una empremta personal que les fa inconfusibles encara que sigui sobre el tema més planer. En algunes no estalvia la crítica, defensant les seves opinions i criteris, en d'altres suggereix o matisa, en totes aconduïx el seu raonament d'una manera clara i ordenada cap als objectius que s'ha proposat.

D'aquest nombrós grup, destacar-ne noms és difícil; si no fos un tòpic, podria dir-se que hi és tothom; si tenim en compte les dades de què dispo i ens atenim a les cartes que presumiblement Carles Riba va escriure i no coneixem, les absències són mínimes: Arús, Gassol, Crexells, Nin, Pla, Salvat-Papasseit, Bofill i Mates, Bohigas, Capdevila, Casp, Dolç, Farran i Mayoral, Foix, Carner, G. i J. Ferraté, Fuster, Junoy, López-Picó, A. i M. Manent, Montoliu, Permanyer, Sagarra, Guansé, són alguns noms entre molt d'altres amb els quals es relaciona en diversa mesura i en diversa intensitat.

Escriptors són també alguns altres dels destinataris de les cartes de Carles Riba, però escriptors els quals considera *mestres*; són pocs i generalment de correspondència escassa, però significatius pels noms i per allò que els diu. Per les cartes que tenim cal citar Carner, M. A. Salvà, Jorge Guillén, Karl Vossler, etc., si bé d'altres (Costa i Llobera, Antoni Rubió i Lluch, etc.) només en coneixem les que va rebre Carles Riba.

Un tercer grup podria ser el dels *escriptors castellans* amb els quals es relaciona a partir dels anys cinquanta amb motiu de les traduccions al castellà de la seva obra i dels «Congresos de Poesia»: Aleixandre, Aran-

guren, Gullón, Cela, Cano, Costafreda. Cartes, les que conec, relativament interessants una a una, significatives com a conjunt d'una relació, d'un tracte, excepte per a la correspondència amb Paulina Crusat, d'una gran dimensió humana i personal: 49 llargues cartes —almenys les conegudes— entre 1951 i 1959.

Un altre és el grup dels amics i coneguts *alemanys* amb qui es relacionà arran de la seva estada a Alemanya el 1922 i amb els quals manté una certa relació: R. Grossman, Ulla Deibel, Heinz Albert, Karl Vossler, Theodor Däubler, etc. La més interessant correspondència és amb Karl Vossler, que havia estat professor seu a Munic: llargues cartes informatives i valoratives de la realitat catalana i d'altres temes.

Un cinquè grup pot ser el dels *joves*, escriptors o no, amb els quals es relaciona des de l'exili i ja retornat a Barcelona. Generalment són cartes de contingut civil o moral. Riba sap molt bé quin paper haurà de jugar retornat a Barcelona, en ple exili interior, i està disposat a fer-ho. Fins i tot les primeres d'aquestes cartes, des de l'exili encara, arriben a llurs destinataris a Barcelona a través de correu clandestí, en alguns casos de mà de Jaume Martínez Vendrell. Són les adreçades a Montserrat Martí, Santiago Pey, entre d'altres. Més endavant les adreçades al grup de seminaristes de Vic (Serrallonga, Junyent, Pous, etc.) i també Narcís Bonet, Joan Triadú, Blai Bonet, Palau i Fabre, etc.

Hi ha un possible sisè grup: *l'exili*. Cartes generalment des de l'exili i sobre l'exili. Cartes escrites per arranjar problemets, lligar caps, establir ponts, o donar a entendre quina és la situació del país. Són les cartes a Pierre Louis Berthaud, per ex., o a Joan Gili, Pierre Rouquette, Josep Pi, Rafael Closas, Ramon Sugranyes de Franch, Lluís Montanyà, J. M. Capdevila, Armand Obiols, etc. És llàstima que un gruix important d'aquesta correspondència no s'hagi pogut recuperar. En la majoria de casos cal donar les cartes per definitivament perdudes.

Encara cal afegir un nou grup: diversos *professors estrangers* amb els quals es relaciona Riba amb una correspondència no massa abundant i sobre temes força puntuals. Són, entre d'altres, Josephine de Boer, Allison Peers, Julia Iatridi, Cesare Giardini, etc.

Un altre grup és el dels *artistes*, sobretot pintors: Obiols, Aragay, Benet, Llorens Artigas, Domingo, etc., i músics: Pau Casals, Robert Gerhard, el ja citat Narcís Bonet, etc. Malauradament, d'aquest grup només podem comptar amb les cartes adreçades a J. Obiols i a N. Bonet.

Cal afegir un nou grup, el d'*homes de l'església catalana*: P. Miquel d'Esplugues. P. Maur Boix, P. Jordi Pinell, Carles Cardó, P. Antoni Ramon

i Arrufat, P. Pacífic de Vilanova, Joan Bonet i Baltà, Josep Sanabre, Joan Bta. Bertran i algun altre. Fixem-nos que, ultra sacerdots diocesans, hi apareixen sobretot membres de dos ordres: benedictins i caputxins.

Finalment, ultra un seguit de cartes de relació molt puntual a destinataris diversos, queda la correspondència de tipus professional, que desgraciadament en cap cas no he pogut localitzar. Així les cartes als editors Antoni Muntanyola, M. Sánchez Sarto (Ed. Labor), Ricard Coll (Edhasa), J. Janés, Oliver o a la mateixa FBM, etc., que podrien il·luminar un aspecte pràcticament desconegut de la vida de Carles Riba i de la majoria d'escriptors de l'època: la lluita per la supervivència econòmica.

L'EDICIÓ DE LES CARTES DE CARLES RIBA

De les 745 cartes reportades, algunes ja han estat donades a conèixer íntegres o fragmentades. El corpus més important de cartes de Carles Riba fins ara publicat és l'*Epistolari J. M. López-Picó-Carles Riba* a cura d'O. Cardona. D'altres han estat publicades per diversos curadors i directament sense curador a publicacions diverses:

XAVIER BENGUEREL, *Memòria d'un exili: Xile 1940-1952* (Barcelona, Ed. 62, 1982), 242-249 i 295-301.

[a Artur Bladé] ENRIC SULLÀ, *La fonamental intransigència*, «L'Avenç», 71 (maig 1984), 43-44.

DOM MAUR M. BOIX, *Una lectura a Montserrat*, dins «In memoriam Carles Riba (1959-1969)» (Barcelona, Institut d'Estudis Hehèncs / Departament de Filologia Catalana / Editorial Ariel, 1973), 87-89.

AGUSTÍ CABRUJA, *Raïm (Poemes)* (Mèxic, Vértice, 1951), 7-8.

[a Josep M. Capdevila] JOAN CARRERAS I PERA, *Un autògraf de Carles Riba*, «Punt Diari», 7-11-1984.

[a Carles Cardó] ALBERT MANENT, *La correspondència de Carles Riba i Carles Cardó arran de les «Elegies de Bierville»*, dins «In memoriam», 241-250. També a ALBERT MANENT, *Escriptors i editors del Nou-cents*, Barcelona, Curial, 1984, 47-59.

[a Josep Carner] *Carles Riba presenta les «Elegies»*. Text transcrit per ORIOL CASASSAS, «Serra d'Or», agost 1976, 30. També a CARLES RIBA, *Sobre poesia i la meua poesia* (Barcelona, Empúries, 1984), 37, i a CARLES RIBA, *Les cartes del viatge a Grècia. Agost-setembre de 1927*,

- a cura de CARLES-JORDI GUARDIOLA, «Reduccions», 23/24 (setembre-novembre 1984), 70.
- [a Paulina Crusat] *Carles Riba en els seus millors escrits. Epistolari*. Nota introductòria i selecció a cura de CARLES-JORDI GUARDIOLA (Barcelona, Arimany, 1984), 147-155.
- ENRIC SULLÀ, *op. cit.*, 44.
- GABRIEL FERRATER, *Els poemes de Kavafis*, «Serra d'Or», novembre 1962, 1.
- [a Domènec Guansé] ENRIC SULLÀ, *op. cit.*, 46.
- [a Julia Iatridi] «Nea Hespia», 769 (Atenes, 1959), 951-952.
- [a Josep M. Junoy] «La Nova Revista», 9 (setembre 1927), 95; 10 (octubre 1927), 191. També a: CARLES RIBA, *Les cartes del viatge a Grècia*, 66 i 74.
- [a Josep Junyent] *Correspondència Carles Riba / Antoni Pous*, a cura de SEGIMON SERRALLONGA, «Reduccions» 4 (abril 1978), 44.
- ROSA LEVERONI, *Un epistolari de Carles Riba (1940-1942)*, dins «In memoriam», 185-203.
- Epistolari J. M. López-Picó-Carles Riba*, a cura d'OSVALD CARDONA (Barcelona, Barcino, 1976). Dues també a: CARLES RIBA, *Les cartes del viatge a Grècia*, 65-66 i 73. Anteriorment diversos fragments a ALBERT MANENT, *Carles Riba* (Barcelona, Alcides, 1963), 26, 33, 34, 35-36 i 59.
- [a Marià Manent] ALBERT MANENT, *Carles Riba*, 59.
- [a Josep Millàs-Raurell] CARLES RIBA, *Tres cartes de 1922*, a cura de CARLES-JORDI GUARDIOLA, «Serra d'Or», març 1978, 31-32.
- *Epistolari de Joan Salvat-Papasseit*, a cura d'Amadeu-J. Soberanas i Lleó (Barcelona, Ed. 62, 1984), 65-66.
- [a Josep Obiols] *Set cartes de Carles Riba al pintor Josep Obiols*, a cura de CARLES-JORDI GUARDIOLA, «Els Marges», 8 (setembre 1976), 81-95.
- CARLES RIBA, *Tres cartes de 1922*, 31-33.
- CARLES RIBA, *Les cartes del viatge a Grècia*, 62-65, 67-73, 75-79. Un breu fragment també a: JAUME MEDINA, *Carles Riba o l'aventura de la co-neixença*, «L'Avenç», 71 (maig 1984), 53.
- DOM JORDI M. PINELL, *L'onzena elegia*, dins «Homenatge a Carles Riba, 1893-1959» (Igualada, Cercle de Cultura Torras i Bages, 1964), 20.
- [a Antoni Pous] *Correspondència Carles Riba / Antoni Pous*, 35-53.
- [a Dionisio Ridruejo] ENRIC SULLÀ, *op. cit.*, 44.
- [a Ramon Tor] *Gala d'homenatge a Ramon Tor* (Barcelona, 1950), 16.
- [a Humbert Torres] JOAN SALES, *De Carles Riba a Màrius Torres*, dins «Homenatge a Carles Riba en complir seixanta anys» (Barcelona, Josep Janés, 1953-1954), 304.

[a Màrius Torres] JOAN SALES, *De Carles Riba a Màrius Torres*, 301-310.
[a Karl Vossler] *Correspondència Carles Riba-Karl Vossler*, a cura de
CARLES-JORDI GUARDIOLA i ARTUR QUINTANA (en preparació).

AGRAÏMENTS

Finalment, un breu capítol d'agraïments, obligat capítol i en aquest cas agradós de complir. Alguns noms ja han sortit, tots és impossible; tanmateix no puc deixar de citar-ne alguns expressament. Gràcies, doncs, als corresponents, a llurs familiars, hereus o marmessors, als seus amics, perquè sense ells, com ja he dit, no hauria estat possible aquesta investigació. A Clementina Arderiu i a Eulàlia Riba, sempre disposades a col·laborar, sempre amb la porta oberta i fent-me una absoluta i total confiança que he procurat no desmerèixer. I, finalment, un record agraït al llibreter de vell Marca, avui ja mort, que rescatà del drapaire un plec de cartes de Carles Riba i gentilment me les cedí perquè les pogués incorporar a la meva investigació. A tots ells, gràcies.¹⁵

CARLES-JORDI GUARDIOLA

15. És en curs d'edició l'epistolari complet de Carles Riba a cura de Carles-Jordi Guardiola, amb la col·laboració de Jaume Medina. A proposta del Simposi Carles Riba, l'Institut d'Estudis Catalans ha acceptat fer-se càrrec de la seva publicació.

Carles Riba i els clàssics: Les primeres traduccions (1911-1917)

I

El novembre del 1911, quan Carles Riba, que aleshores estudiava a la Facultat de Lletres, anà a l'enterrament de Joan Maragall, feia tot just cinc anys que s'havien produït tres fets decisius per a la cultura catalana moderna. El 1906, en efecte, Miquel Costa i Llobera, després de molts dubtes i vacil·lacions, realitzà la idea que, l'any 1879, havia exposat a Rubió i Lluch de fer «una coleccioncita de líricas imitadas y traducidas del latín»¹ i publicà un volum d'*Horacianes*. Per altra banda, Eugeni d'Ors, que, malgrat la joventesa, comptava, ja, amb un *curriculum* brillant de dissenyador cultural, inicià la publicació del glossari a les pàgines de «La Veu de Catalunya», a través del qual proclamà la necessitat que la gent del país tenia de la filologia clàssica i, sobretot, del coneixement humanístic dels autors de l'antiguitat. «Classicisme i humanisme», diria uns anys després un deixeble seu, el poeta J. M. López-Picó, «són dos mots d'ordre entre les joventuts d'avui d'arreu del món».² I, per últim, Lluís Segalà, tot recollint una tradició d'estudiosos de la cultura grega iniciada, els anys 40 del segle passat, per Antoni Bergnes de las Casas i continuada pel seu successor a la càtedra, Josep Balari i Jovany,³ s'incorporà al claustre de la Universitat de Barcelona, on, almenys en els primers temps, provocà un autèntic impacte entre els estudiants.⁴

1. B. TORRES GOST, *Centenari de l'oda «A Horaci». Relacions epistolars i personals de Costa i Llobera i Menéndez Pelayo* (Mallorca 1979), pàg. 38.

2. J. M. LÓPEZ-PICÓ, *Reportatges literaris. Aportacions clàssiques i humanistes*, «La Veu de Catalunya», 5-IX-1913.

3. J. MEDINA, *La filologia clàssica*, dins *L'aportació de la universitat catalana a la ciència i a la cultura* (Barcelona 1981), pàgs. 104-111.

4. «El doctor Segalà», diu Nicolau d'Olwer, «va arribar a la nostra Universitat precedit d'una gran fama d'hellenista, ben meritada per cert, just a l'hora en què nosaltres havíem de començar el primer curs de grec» (*Caliu. Records de mestres i amics*, Mèxic 1958, pàg. 78).

Maragall i Riba, cada un des de la seva perspectiva, es feren ressò d'aquest ambient. El 1908, per exemple, Maragall, gràcies a una idea que havia descobert en Goethe, emprengué la composició de la *Nausica*, «tragedia en tres actes treta de l'*Odissea* d'Homer», que no donà per enllestida fins al 3 de setembre de 1910.⁵ I, el mateix any 10, un jove estudiant de grec, Pere Bosch Gimpera, que acabava de fer una traducció literal de l'*Olimpica* I, de Píndar, rebé del professor Segalà l'encàrrec de visitar el poeta i de demanar-li una versificació catalana per incloure-la dins un volum de la «Biblioteca de Autores Griegos y Latinos», que dirigien Segalà i Cosme Parpal.⁶ «Jo de primer no ho volia fer, perquè sempre m'han repugnat les traduccions indirectes», digué Maragall a un seu amic, «però ho he tantejat, i Píndar, que mai m'havia entusiasmat, ha començat a interessar-me molt i em sembla que faré, no una traducció certament, però una mena de fantasia pindàrica-catalana. I en tot s'aprèn, no és veritat? I de tractar amb un com Píndar (encara que sia per intèrpret) sembla que un n'ha de quedar ennoblit i el nostre parlar també».⁷ De fet, Maragall, que, tot seguit, s'adonà de la riquesa literària de l'idioma grec («Déu meu!», escrivia encara, quan anava versificant els *Himnes homèrics*, «si jo l'hagués après de jove! Quina font perduda per la bona set!»),⁸ no solament repetí l'operació de traduir amb intèrpret noves mostres de poesia grega,⁹ sinó que fins, per uns moments, es plantejà la possibilitat de fer-se alumne del doctor Segalà.

Per la seva part, Riba, un poeta tot just en formació, rebé de ple l'impacte ambiental fins al punt de convertir-lo, amb els anys, en un dels centres de la seva activitat intel·lectual. Riba, entre 1903 i 1909, cursà batxillerat a l'«Instituto General y Técnico», de Barcelona, on estudià llengua llatina, segons Albert Manent, «amb molt de profit i total assimilació» i on fou deixeble predilecte del reverend Clemente Cortejón, «professor de retòrica i maniàtic cervantista», membre de l'Acadèmia de Bones Lletres (i autor, entre d'altres treballs, d'una edició comentada de l'*Epístola de Horacio a los Pisones*),¹⁰ de qui el jove estudiant esde-

5. Vegeu JOAN MARAGALL, *Nausica*. Text establert sobre el manuscrit de l'autor amb taula de variants i de les diverses redaccions, per CARLES RIBA. Edició a cura d'ENRIC SULLÀ (Barcelona 1983), pàg. 178.

6. P. BOSCH-GIMPERA, *Memòries* (Barcelona 1980), pàg. 37.

7. Vegeu J. MARAGALL, *op. cit.*, pàg. 176.

8. *Ibid.*, pàg. 179.

9. *Himnes homèrics*. Traducció en vers de Joan Maragall i text grec amb la traducció literal de P. Bosch Gimpera (Barcelona 1913).

10. C. CORTEJÓN, *Historia Crítica de la Epístola de Horacio a los Pisones* (Barcelona 1901).

vingué auxiliar., I fou, també, a l'esmentat centre on aprengué l'alemany amb el doctor Burgada i on estudià una llengua «universal», aleshores de gran prestigi: l'esperanto.¹¹ Acabats els estudis mitjans, ingressà, el setembre del 1909, a la Universitat de Barcelona per fer, simultàniament, estudis de Lletres¹² i de Dret.¹³ Riba, a la Facultat de Lletres, seguí estudis eminentment filològics: hi cursà assignatures teòriques sobre l'espanyol, el llatí, l'àrab, el grec i l'hebreu, alhora que s'introduïa pel camp

11. A. MANENT, *Carles Riba* (Barcelona 1963), pàgs. 10.

12. Segons consta en l'expedient de la Facultat de Lletres, que figura en els arxius de la Universitat de Barcelona, el curs 1909-1910 es matriculà a les assignatures de « Lògica fonamental », en la qual obtingué un notable, de « Llengua i literatura espanyoles » i d'« Història d'Espanya », en les quals obtingué matrícula d'honor. Durant el 1910-1911 cursà: « Teoria de la literatura i art », « Llengua i literatura llatines » i « Història universal », en les quals obtingué, respectivament, les qualificacions de notable, matrícula d'honor i aprovat. Entre el juny i el setembre de 1911-1912 enllestí les assignatures de « Paleografia », « Llatí vulgar », « Llengua àrabiga » i « Llengua grega », que passà amb les qualificacions de matrícula d'honor, fora de la darrera, que ho féu amb un excel·lent, i les de « Bibliologia », « Literatura espanyola » (curs d'investigació), i « Filologia comparada del llatí i del castellà », amb les qualificacions de matrícula d'honor per a les dues primeres, i notable per a la tercera. Finalment, durant el curs 1912-1913 estudià « Llengua Hebrea », « Gramàtica comparada de les llengües indoeuropees » i « Llengua i literatura gregues », en les quals obtingué matrícula d'honor per a la primera i la tercera, i excel·lent per a la segona. El 20 de juny del 13, assolí el grau de llicenciat amb la qualificació d'excel·lent i el 17 d'octubre li concediren el premi extraordinari. Després de l'obtenció del títol de llicenciat consta que va fer al curs 1914-15 les assignatures d'« Arqueologia » i « Numismàtica i epigrafia ».

13. Segons l'expedient de la Facultat de Dret, a més de les assignatures ja ressenyades del curs general que la carrera jurídica compartia amb la de lletres, l'any acadèmic 1910-1911 cursà « Economia positiva », « Dret natural » i « Dret romà », que foren qualificades amb una matrícula d'honor i dos excel·lents. El curs 1911-1912 es matriculà d'« Història general del Dret », « Dret canònic » i « Dret polític comparat », en les quals assignatures obtingué, respectivament, dos excel·lents i un notable. El curs 1912-1913 estudià « Dret civil I », « Dret administratiu » i « Dret penal », que passà amb un notable i dos aprovats (un d'ells, el setembre). El 1913-1914 cursà « Dret civil II » i « Dret internacional públic », en què obtingué, pel setembre, un aprovat i un notable. El 1914-1915 es matriculà d'« Hisenda pública » i de « Procediments judicials », la primera de les quals, el setembre, fou qualificada amb un excel·lent i l'altra, de primer, amb un suspens i després amb un aprovat. El 1915-1916 cursà « Dret internacional privat », que de primer suspengué i després aprovà i, finalment, el curs 1916-1917, estudià « Dret mercantil », assignatura que conegué els mateixos avatars que l'anterior. No consta en el seu expedient que acabés la carrera (encara que l'any 1921 sol·licitava d'ésser examinat de « Pràctica forense » matèria de la qual consta, per la papereta existent a l'Arxiu Riba, que va ser aprovat el 28 de setembre de 1921), per més que ell, en alguna ocasió, durant la maduresa, remarca en una de les cartes que és advocat. El que és cert és que mai no exercí aquesta professió.

de la comparació de les llengües. Tanmateix, aquell pla d'estudis era ben dispers. Hi mancava especialització: ningú que sortís de la universitat amb el títol de llicenciat (i fins de doctor) no duia un bagatge prou sòlid perquè hom el pogués reconèixer com a autoritat en la matèria que havia cursat. Un parell d'assignatures de grec o de llatí, per exemple, només deixen entreveure, de lluny, la contextura d'aquestes llengües. I, així, el 1925, digué a Francesc Cambó, quan aquest li creà a la Fundació Bernat Metge una càtedra de grec:

«Com hem après nosaltres el grec. Per representar-me les necessitats dels alumnes que es confiaren a la meua guia, m'ha bastat fer jo mateix l'examen de la meua formació.

Es ridícul —literalment ha fet riure a tothom a qui ho he exposat— que tots els estudis de grec que un doctor en lletres espanyol ha fet dins la universitat es redueixen a dos cursos: el primer titulat de llengua, i el segon de llengua i literatura. Dos cursos són insuficients per a penetrar dins la més pròxima de les llengües modernes; no cal insistir en la insuficiència tractant-se d'una llengua d'un geni tan diferent de la nostra, d'un desenrotllament literari, conegut, que abraça tretze o catorze segles, i dividida en nombrosos dialectes o tipus fets, generals, d'estil.

L'estudi de tota llengua només pot ésser intensiu dins un mínimum d'extensió de temps. Volen una certa calma la memòria per a retenir i per a servir amament les estranyes formes, i el pensament per habitudinar-se a noves estructures sintàctiques, a concepcions lingüístiques diferents d'aquelles a què s'havia acarrerat, a possibilitats de matisació per a les quals no coneixia fins aleshores instrument.

Tenint només dos anys —en rigor un— per endavant, el professor de facultat espanyola es veurà, doncs, temptat a donar als alumnes una descripció completa de l'organisme de la llengua: la relativa maduresa que suposa en ells l'hi decidirà encara més. D'ací l'ús de gramàtiques del tipus de la de Curtius, la claredat i sòbria economia de les quals són pràcticament desvirtuades per l'organicitat mateixa de llur pla. L'alumne adquireix un concepte del joc, però no entra en el joc.

S'arribaria a un resultat més positiu, àdhuc dins aquesta ridícula brevetat de temps, iniciant des del primer dia l'alumne no tant segons l'ordre lògic de les categories gramaticals, com segons l'ordre de qui s'assaja a parlar i a entendre una llengua viva. Així per exemple, no cal esperar fins a l'estudi dels verbs en μ per a aprendre el verb $\epsilon\lambda\mu\lambda$, ni fer una separació rigorosa de la morfologia i la sintaxi.

Per altra banda, habitualment no resta temps o es negligeix, de fer, mitjançant exercicis adequats, l'aplicació activa de les regles apreses. No es somia que el grec sigui una llengua que calgui també saber escriure, com el mateix llatí.

Tot plegat contribueix a això, que l'alumne surt de la facultat pos-

seint, màxim, el grec en un estat passiu: a còpia de versions pot llegir-lo, pot àdhuc distingir i assaborir els diversos estils. Però una llengua sols és realment posseïda quan és en nosaltres en estat actiu; és a dir, quan a la lectura d'un autor no solament es copsa el matis d'expressió que ell ens ofereix, ans també es té consciència clara dels altres matisos entre els quals s'ha decidit. Que això és indispensable per a un bon traductor, o almenys per a qui aspiri a esdevenir recensionador de textos, és evident».¹⁴

II

De fet, Riba, malgrat que havia, ja, donat a conèixer alguna temptativa més o menys reeixida,¹⁵ féu la seva veritable entrada en el camp de les lletres catalanes a mitjan 1911. Una entrada triomfal, quasi de vell guerrier romà. En efecte: quan tot just feia el segon curs de carrera, publicà una versió de les *Bucòliques* de Virgili. La traducció era en vers: hi imitava el ritme de l'hexàmetre llatí, igualment com Maragall ho feia llavors mateix amb els *Himnes homèrics*.¹⁶ L'impacte que causà, especialment entre els joves poetes, fou important. Així, Josep M. de Sagarra afirma que, en escoltar un fragment del clàssic traduït per Riba, quedà «completament bocabadat, davant d'allò» que li semblà «una insospitada obra mestra», fins al punt que veia el seu amic «com un que camina sobre segur i que, a consciència, emprèn una determinada ruta».¹⁷ La premsa no trigà gaire a fer-se ressò de l'esdeveniment. Ramon Rucabado, per exemple, parlà de «la serenor augusta i l'encís puríssim de la llengua catalana» que respirava l'obra traduïda;¹⁸ J. M. López-Picó, del futur que

14. Carta de Carles Riba a Francesc Cambó, datada el 30-XII-1925. Aprofitem l'avinentsa per donar les gràcies a Carles-Jordi Guardiola per l'amabilitat amb què ens n'ha cedit una còpia.

15. Segons Delfí Dalmau, Riba, com a poeta, s'estrenà en els Jocs Florals organitzats pel V Congrés Internacional esperantista i celebrats a Barcelona el 8 de setembre del 1909 (cf. D. DALMAU, *Una altra mena d'amor* (Barcelona 1933), pàg. 87). JOAQUIM MOLAS, en *Notes sobre la prehistòria poètica de Carles Riba*, «Els Marges», I (1974), pàgs. 25-28, donà a conèixer els primers poemes publicats, que aparegueren a la revista «De tots colors», any III, núm. 143 (1910), pàg 616 i núm. 156 (1910), pàgs. 822-823.

16. Sobre els aspectes tècnics de l'adaptació de l'hexàmetre greco-latí, cf. E. VALENTÍ, *L'adaptació catalana de l'hexàmetre en Maragall i en les traduccions de l'«Odissea» de Carles Riba*, dins *Els clàssics i la literatura catalana moderna* (Barcelona 1973), pàgs. 100-120. A propòsit del vers emprat per Riba, Valentí diu: «el seu hexàmetre és irreprotxable i d'una precisió escolàstica», «si per perfecte entenem un vers rigorós, aquest vers és perfecte».

17. J. M. DE SAGARRA, *Obres completes. Prosa* (Barcelona 1967), pàg. 1.067.

18. G. [R. RUCABADO], *Altres P.S.*, «Ciutat» (Terrassa), maig-juny 1911, pàs. 5.

augurava: «La traducción de Virgilio, que acaba de ofrecernos el joven poeta D. Carlos Riba Bracóns, es una prueba magnífica del fruto que tenemos derecho a esperar de las nuevas generaciones. / Qué revelación la de este poeta! Lejos de intentar deslumbrarnos con la precocidad brillante de la palabrería indecisa a que tantos poetillas nos tienen acostumbrados, aplica toda su intacta personalidad a una labor de traducción. Pero, ciertamente, traducir como él lo hace es crear. / Crear para el catalán nuevas ideologías y modalidades; abrir al lenguaje nuevos cauces; descubrir en sus entrañas nuevas dulzuras».¹⁹ Altrament, Rafael Marquina, des de les pàgines de «La Tribuna», deia: «Riba Bracons, que es un poeta cultísimo, ha traducido a Virgilio de tan prodigiosa manera, que maravilla. Nada se ha perdido del sabor del vino clásico al trasegarlo a este recio odre de la lengua catalana, fuerte y dulce y armoniosa».²⁰ I, finalment, Manuel de Montoliu afirmava: «En el movimiento clasicista que hace años se ha iniciado entre los jóvenes poetas y escritores catalanes, tienen una gran significación y están llamadas a ejercer una gran misión educativa las traducciones de los clásicos griegos y latinos. A las traducciones sueltas de odas de Horacio debidas a diferentes poetas catalanes, a la obra meritísima de los señores Segalà y Parpal, que con su Biblioteca de las traducciones de obras clásicas griegas y latinas tanto contribuyen a difundir el conocimiento de aquellas magnas literaturas, hay que añadir hoy la excelente traducción que el señor Riba y Bracons ha hecho de las diez Églogas de Virgilio en versos catalanes». I, acte seguit, feia un elogi de la tècnica mètrica utilitzada pel traductor.²¹ Una tècnica, però, que, des de la revista «Bibliofilia», discutí un dels grans filòlegs catalans del principi de segle: Ramon Miquel i Planas.²²

El mateix 1911, Riba obtingué dos premis als famosos Jocs Florals, de Girona, presidits per Eugeni d'Ors: guanyà, amb una *Ègloga*, la Flor Natural, i amb la traducció del poema LXII de Catul, el premi de don Bartomeu Bosch. En la primera composició, Títir, el personatge de les bucòliques virgilianes que amaga el mateix Riba, i la Musa Boscana dialoguen en ple somni d'aquell. La Musa no solament li revela que s'ha pro-

19. J. M. LÓPEZ-PICÓ, *C. Riba-Bracóns. — Les Bucòliques de Virgili*, «Cataluña», 12-VIII-1911.

20. FARFARELLO [R. MARQUINA], *Les Bucòliques de Virgili*, «La Tribuna», 13-XII-1911.

21. M. DE MONTOLIU, *Les Bucòliques de Virgili. Traducció de C. Riba Bracóns*, «La Vanguardia», 12-III-1912.

22. R. MIQUEL I PLANAS, «*Les Bucòliques de Virgili*, en català, «Bibliofilia», I (1911-1914), col. 110-111.

duït un canvi en el centre mateix de la poesia (abans, els poetes vivien al camp i el cantaven sempre en els seus versos; ara, s'han tornat ciutadans), sinó que li revela un fet transcendental per a la seva vida: «Eres poeta i no t'ho sabies». En despertar-se, davant la visió de «tot l'or de la posta» que «se fon en l'ègloga eterna», troba al seu costat l'amorosa Amarihis, que li ceneix les temples amb una corona, consagrant-lo, així, en el seu delitós mester. «Este poeta que acaba de salir de la adolescencia», deia M. de Montoliu, «y al que ya tuvimos ocasión de felicitar efusivamente con motivo de su traducción de las *Bucòliques* de Virgilio, viene a representar de la manera más completa el tesoro espiritual que aporta la nueva generación poética que sigue a la de Carner. Una afirmación más rotunda y al mismo tiempo más científicamente fundamentada de helénismo y latinismo, bebida directamente de sus mismas fuentes, es lo que caracteriza a esta nueva generación representada por el poeta Riba».²³

Tant en l'*Ègloga* com en el *Cant de Noces*, de Catul, Riba havia intentat novament l'hexàmetre, eixamplant, així, a d'altres ritmes la imitació de les formes clàssiques llatines. En efecte: si, el 1906, Costa i Llobera havia incorporat alguns dels metres de la lírica d'Horaci, ara, Riba, amb l'hexàmetre, s'atansava al vers de l'èpica. Per a Montoliu, la temptativa era satisfactòria: «Se han calificado, a la lijera en nuestro concepto, de vanos y hasta de modernistas los esfuerzos del poeta Riba en este sentido. Pero no se olvide que tales esfuerzos responden a una necesidad orgánica de nuestra lengua [...]. Los ensayos de métrica rítmica del señor Riba, si no pueden calificarse de definitivos, pueden calificarse de felices y bien orientados, y en sus composiciones de gusto clásico manan como de una fuente magna verdaderos *versos de oro* que revelan el fondo virgen y oculto del Ritmo de nuestra lengua...».²⁴

Mentrestant, a la universitat, s'enfrontava amb l'àrab, amb l'hebreu, amb el grec i amb el llatí. En un país que necessitava i demanava tota mena de traduccions, un tipus com Riba era el que tothom, justament, esperava. Per això no és gens estrany que, ja el 1912, hom parlés d'ell en uns termes semblants:

«Riba Bracons posee el supremo don de penetrar fácilmente en la secreta esencia filológica de las lenguas. Conoce, casi a la perfección, el alemán, el inglés, el francés, el italiano y el castellano y catalán

23. M. DE MONTOLIU, *Letras catalanas*. «Jocs Florals de Girona» (1911), «La Vanguardia», 5-VII-1912.

24. *Ibid.*

como es de suponer. El griego y sobre todo el latín no tienen secretos para él. Un muy amigo suyo, también poeta y hombre de estudio a un tiempo, J. Valeri [sic], nos dice que Riba Bracons está estudiando ahora con un divino frenesí el hebreo.

Un hombre, pues, que a su antojo puede saborear en su texto original lo más grande que se ha escrito en el mundo: "La Biblia", los poemas homéricos, Virgilio, Shakespeare, Goethe, Cervantes...

Y como señalamos en las primeras líneas de esta nota, Riba Bracons, es también "un sabio doblado de poeta": ha traducido las "Bucólicas", de Virgilio en versos hexámetros catalanes, siendo el primero en aplicar esta métrica entre nosotros —traducción sabrosa, colorida y perfumada que valió a su autor caluroso elogio de Xenius—. Y ahora está ultimando la traducción de las "Geórgicas" del mismo autor latino.²⁵

Així, el 1912, Riba era considerat bàsicament un llatínia: havia traduït les *Bucòliques* i tenia força avançada la traducció de la primera de les *Geòrgiques*: dels 514 versos que conté l'original, n'arribà a traduir 117, una part dels quals foren presentats als Jocs Florals de Barcelona, uns Jocs en els quals Lluís Segalà actuà de mantenidor i on les versions ribianes obtingueren un premi.

Al llarg dels anys 1912 i 1913, però, Riba traduí el *Càntic dels Càntics*, que no publicà fins al cap de cinc anys,²⁶ i, a més, es posà a traduir autors grecs: d'aquesta època són unes versions, en prosa, dels poemes de Safo i de les *Anacreòntiques*, que datà el 22 d'octubre de 1913. Aquestes traduccions restaren inèdites²⁷ i són, pel que sabem, les primeres provatures en un camp, el de la filologia grega, del qual arribà a ésser mestre indiscutible. «Classicisme i humanisme», deia, l'any 1913, J. M. López-Picó a l'article abans referit, «són també a casa nostra el crit d'ordre de les joventuts universitàries i post universitàries». I afegia:

«Comparat el moviment d'aquí amb els de França i Itàlia, per exemple, trobem una solució de continuïtat en la tradició sàvia. Així i tot, fórem injustos si no apreciéssim l'esforç de perseverància en les estudis clàssics dintre la nostra Facultat de Filosofia i Lletres d'ençà de la seva creació. Cal recordar-ho just en el moment en que comença a granar la llevor de la sembra universitària i són catalans els pensio-

25. *Correo de las letras & de las artes*. C. Riba Bracons, «La Publicidad», 9-X-1912.

26. *Càntic dels Càntics*. *Llibre de Rut* (Barcelona 1918, Publicacions de «La Revista», núm. 18).

27. Com escau a unes primeres temptatives; tanmateix, el seu autor volgué que en quedés constància, i actualment es conserven a l'Arxiu Riba.

nats a l'estranger per a estudis de grec i de llatí; i els fundadors i principals col·laboradors de la Biblioteca de autors clàssics grecs i llatins, i és català el primer traductor espanyol de tots els fragments coneguts de Menandre; i foren catalans els qui introduïren en les nostres càtedres la metodologia moderna en l'ensenyança del grec i del llatí.

Crec jo que és en el treball científic d'uns quants estudiosos on rau la veritable transcendència de les aportacions clàssiques.

La divulgació que alguns voldrien imposar desseguida, ha de venir preparada per una llarga formació racional. En les aules del doctor Segalà s'hi farà més bona tasca que en qualsevol Teatre de la Natura ensajant desfiguracions romàntiques de les tres unitats o en uns Jocs Florals menors recullint accésits per unes estrofes sàfiques escrites en la major ignorància del grec i del llatí. [...] L'avenç del doctor Segalà en la càtedra de grec s'especialitza en l'ensenyança de la literatura i dels dialectes.

En aquesta especialització s'han format els doctors Nicolau d'Olwer i Bosc Gimpera i els joves graduats Balcells i Riba Bracons, dels qui cal esperar la millor eficàcia en els treballs començats d'aportacions clàssiques».²⁸

Riba, que, en els seus inicis, vacillà, com a poeta, entre dues possibilitats oposades, la d'inspiració maragalliana de *La paraula a lloure* i la més noucentista de les primeres *Estances*, abandonà, l'any 13, just quan encetava la segona, el camp de les lletres llatines i, de manera correlativa, donà a conèixer les primeres traduccions de poetes grecs: «De les aptituds d'en Riba», deia encara López-Picó en l'article tantes vegades citat, «en deixen esperar bella maduresa les seves últimes traduccions de Píndar, publicades en la revista "Catalunya"».²⁹ En efecte: entre els mesos de març i d'agost de 1913, aparegueren, en la dita revista, la *Pítica* XII i les *Olímpiques* XII, XIV, IV i V, i, el més de novembre, la VI. Dos anys després, publicà de nou l'*Olímpica* XIV en un número extraordinari que, amb el títol *En honor de la llengua catalana*, dedicà «La Veu de Catalunya» del dia 1-I-1916 a la plenitud assolida, gràcies a l'activitat noucentista, per la nova cultura «nacional» catalana. El mateix any, en l'*Almanac de la poesia*, de la casa Altés, per a l'any 17, dedicat programàticament a les traduccions de poesia, donà una nova traducció pindàrica, la de l'*Olímpica* XI. I, finalment, en publicà una darrera a les pàgines de «La Revista», de 1917: l'*Olímpica* X.

28. J. M. LÓPEZ-PICÓ, *op. cit.*

29. *Ibid.*

III

Riba, pressionat per l'ambient del carrer i pels seus estudis, començà molt aviat la carrera de traductor i, més en concret, de traductor dels clàssics. De primer, en els anys 1911 i 1912, i com a conseqüència de les experiències classicitzants de Costa, de les ensenyances de don Clemente Cortejón, durant el batxillerat, i dels cursos que seguia a la universitat, traduí poetes llatins: Virgili i Catul. Després, quan el 1913, encetà a la Facultat els estudis de llengua grega, substituï els llatins pels grecs. I, per influència del seu mestre en poesia, Joan Maragall, traductor de la primera *Olimpica de Píndar* i dels *Himnes homèrics*, i del seu professor de grec, Lluís Segalà, traductor d'Homer, posà en versos catalans, a més d'una *Pítica*, set noves *Olimpiques*, i començà, el 1917, la traducció de l'*Odissea*, que publicà al cap de dos anys i que fou la seva primera obra important.

JOAQUIM MOLAS / JAUME MEDINA

TEXTOS

Reproduïm a continuació totes les traduccions que coneixem d'autors clàssics publicades per Riba des del 1911 fins a l'aparició, el 1919, de l'*Odissea*. Respectem amb tota fidelitat la lliçó del manuscrit o de la primera edició i donem, si n'hi ha, les variants, fins les de tipus ortogràfic, de les diverses fonts utilitzades. Només prescindim de les traduccions de Safo i de les *Anacredòntiques*, per tractar-se d'un simple exercici escolar.

CANT DE NOCES DE CATUL

Edició: Consistori dels Jocs Florals de Girona: llibre que conté les composicions premiades en la festa de l'any 1911, novè de la seva fundació (Girona 1912), pàgs. 69-73.

Text: Consistori dels Jocs Florals.

Chor d' adolescents

Vésper se mostra, jovent, aixequuevos: Vésper ja ha presa
Son antorxa en l' Olympos al fi llongament esperada.

- Hora es ja d' aixecà 'ns, de jaquir les taules sontuoses;
 Ja la esposa vindrà, ja 's diràn els cants d' Hymenëus.
 5 Hymen, oh Hymenëus, Hymen, vina, oh Hymenëus.

Chor de donzelles

- Verges, veyeu aquell jovent? aixequenvos en contra,
 Car l' Estel de la Nit ja s' eleva sobre de l' Eta.
 No veyeu ab quina pressura el seyent ells jaqueixen?
 No 'l jaqueixen per res: cantaràn cançons de victòria.
 10 Hymen, oh Hymenëus, Hymen, vina, oh Hymenëus.

Chor d' adolescents

- No ha de sernos pas fàcil, amics, atényer la palma;
 Vêu com les verges retreuen tot baix les raons meditades.
 No mediten debades: preparen quelcom memorable.
 Què de mirífic? un sol objecte ocupa llurs penses.
 15 Nàltres tenim a una cosa la pensa y a una altre l' orella.
 Doncs serem vençuts a bon dret. La victòria vol cura.
 Ara al menys reculliu l' esperit pèl combat qui s' apresta;
 Ja comencen a dir, serà convenient de respondre.
 Hymen, oh Hymenëus, Hymen, vina, oh Hymenëus.

Chor de donzelles

- 20 Vésper, acàs se mou en el cel un astre més àvol?
 Tu qui una filla pots arrencar del besar de la mare,
 Del besar de la mare qui estreny debades la filla,
 Y donar a l' ardent jovencell la casta donella.
 Què més crudel farà l' enemic en la vila assaltada?
 25 Hymen, oh Hymenëus, Hymen, vina, oh Hymenëus.

Chor d' adolescents

Vésper, acàs un astre brilla en el cel més propici?
 Tu qui ab les teves flames segelles una esposalla
 Que prometé l' espòs, que avans prometeren els pares,
 Y ells no s' uneixen avans que les teves clarors apareguin.

- 30 Què més dolç donarien els deus que aquesta hora beneyta?
Hymen, oh Hymenëus, Hymen, vina, oh Hymenëus.

Chor de donzelles

Vésper ens ha robat, amigues, una companya.

-
Car a la teua vinguda la guardia sempre vigila.
35 Els robadors en la nit s' absconen, mes quan recomences
Vésper, ton curs ab el nom mudat, els sorprens desiàra.

Chor d' adolescents

-
A les donzelles els plau d' adreçarte fenyides complantes.
Mes que hi fa que 't maldiguin si elles tot baix te demanen?
40 Hymen, oh Hymenëus, Hymen, vina, oh Hymenëus.

Chor de donzelles

- Com la flô en el verger tancat floreix en misteri
Dels remats ignorada, tocada de rella ninguna,
L' aura la besa, l' aferma el sol, la nodreix la rosada;
45 Molts jovencells y moltes donzelles n' han cobejança;
Mes tantost se marceix arrencada d' onglada lleugera
Cap jovencell y cap donzella n' ha cobejança:
Tal la verge mentres es pura dels seus es amada.
Quan profanant son cos la casta flôr ha perduda.
Ni als jovencells es joconda ni a les donzelles es cara.
50 Hymen, oh Hymenëus, Hymen, vina, oh Hymenëus.

Chor d' adolescents

- Com la vinya qui creix isolada en inculta planura
No s' enlayra jamay, del raim jamay no s' exorna,
Mes corvada del propi pes al sol se decanta
Y bentost se toca ab l' arrel la branca més alta;
55 Cap vinyador y cap vadella no va a conrearla;
Mes si es juntada ab l' olm robust en feliç maridatge

- Molts vinyadors y molts vadells la conreen curosos:
 Tal la verge mentres es pura, envelleix infeconda;
 Mes si assoleix en el temps oportú unes noccs sortades
 60 Es més cara an el vir y an els pares menys enutjosa.
 Hymen, oh Hymenëus, Hymen, vina, oh Hymenëus.

- Tu no pugnís ab tal espós, oh tendre donzella.
 No es pas just de pugnar ab qui t' ha rebuda del pare,
 De ton pare y ta mare, als quals tu deus obediencia.
 65 La donzellesa no es tota teva; n' hi ha part de tos pares.
 Ne pertany un terç a ton pare y un terç a ta mare,
 Sols un terç n' es teu: no fassis als dos resistencia
 Qui sos drets juntament ab el dot trameteren al gendre.
 Hymen, oh Hymenëus, Hymen, vina, oh Hymenëus.

Títol: Cant de noccs (De Catul-lus).

Abans del v. 1: L.: Hymen o Hymenaeae.

DE LES GEÒRGIQUES DE VIRGILI

Manuscrits:

- A. Manuscrit de treball, ple de correccions, conservat a l'Arxiu Riba; consta de 7 fulls de $15,7 \times 21,5$, escrits en tinta negra, a una sola cara. Conté llib. I, vv. 1-117.
- B. Manuscrit presentat als Jocs Florals, de Barcelona, conservat a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, secció: Arxiu dels Jocs Florals, 1912, núm. 250; consta de 3 fulls de $18,5 \times 20,5$, escrits en tinta xinesa i curiosament cal·ligrafiats. Conté llib. I, vv. 1-43. A la part superior esquerra del primer full, en lletra de Riba, hi ha les paraules: «Opta premi de traducció». Sobre els versos 4 i 5, en llapis i amb un altre tipus de lletra, hi ha escrit: «*atque apibus quanta experientia parcis / Hinc canere incipiam*», i figura subratllada la paraula «ecònoma» (v. 4); la mateixa mà va escriure sobre el vers 9: «*populaque inventis Acheloia miscuit uvis*», i sobre el vers 35: «*bracia contrahit ardens*». Al primer full, també d'una altra mà, hi ha escrit en llapis blau: «1.º premi Mantenedors».

Edicions:

- J. *Jocs Florals de Barcelona*, Any LIV de llur restauració, MCMXII, pàgines 105-106. (Conté llib. I, vv. 1-43; amb correccions ortogràfiques, degudes a la gent del Consistori).

Reproduccions:

«Catalunya», núm. 240 (11-1912), 287.

«El Correo Catalán», 8-V-1912.

«La Veu de Catalunya», 6-V-1912.

«Il·lustració Catalana», X: 465 (1912), 216.

Text: vv. 1-42 B; vv. 43-117 A.

5 Ço qui fa les messes rioleres; sota quin signe
cal, Mecenas, que's llauri la terra y s'ajuntin les cepes
ab els olms; la cura dels bous, y com se captenen
els bestiaris; la experiència que vol l'econòma abella,
ço cantaré des d'ací.

10 Vosaltres, del món refulgentes
llums qui guieu per l'espai la carrera de l'any fugitiva,
Llber y alma Ceres, per vostre dò si la terra
ha mudat l'aglà de Chaonia en la fèrtil espiga
y ha colorat ab el suc dels raïms el vas d'Acheloüs;
y vosaltres, als camperols propicis, oh Faunes,
tots, oh Faunes, veniu juntament amb les Dryades verges:
canto vostres presents. Y tu, qui d'un cop de fitora
feres eixir totduna el corcè escumejant de la terra
vina, Neptú. Y habitant de les selves, per qui ab les fecundes
15 mates de Cea tres cents vadells tots blancs se pasturen;
y tu, jaquint el bosc paternal y les valls del Lyceum,
Pan, guardià d'ovelles, si encara t'es grat el Menalus,
vina, oh Tegeu, favorable. Y tu, creadora, oh Minerva
de l'olivera; y tu, nin qui inventares la rella corvada;
20 y tu, qui dus a les mans un xipré de raïl, oh Silvanus:
deus y deeses tots, qui gardeu ab amor la campanya,
y les plantes recentes nodriu que ningú ha sementades
y des del cel verseu als sembrats una pluja abundosa.

25 Y tu, Cèssar, del qual s'ignora quin dels concilis
t'acullirà dels deus: visitar les viles ja vulgues,
y curar de les terres, y que la vastíssima esfera
com autor de les messes y havent dels temps el mestratge
te reconegui, y ceneixi ton front de la murta materna;
ja com a deu de la mar inmensa tu vinguis, y honorin
30 sol ton podè els navegants, y't serveixi l'última Thule,
y per gendre Tethys te compri ab totes ses ones;
ja com astre novell als mesos lents tu t'ajuntis
llà ont se t'ovra un espai, entremitj d'Erigone y les Cheles

- 35 qui la segueixen: per tu ja el mateix Escorpí les ardentes
 serres contreu, y te deixa del cel més part de la justa.
 Sies qui sies —car mai dels Inferns per rey no t'esperin,
 ni de regnar tu jamay hauràs tan insana fretura
 anc que la Grecia lloi en sos cants les planes Elsies
 y Proserpina requesta seguir sa mare defugi—:
- 40 dona'm tu fàcil curs, y ajuda ma ardida escomesa;
 y pietós ab mi del pagès ignorant de la via
 vina, y en nostres vots acostúma't a oirte des d'ara.
 Quan al retorn de la primavera la neu en les blanques
 cimes se fon, y la gleba templada cedeix an el Zèfir,
- 45 ja aleshores el taure enfonzant l'arada comenci
 de gemegà, y la rella surti del solc esplendent
 el sementer finalment respondrà a l'avara fretura
 del pagès, si dues vegades el fret y la calda
 ha sentit; y els graners se rompràn del pes de les messes.
- 50 Ans però que ta rella fendeixi una ignota planura
 cura conèixe' els vents, y la varia natura de l'ayre
 y els conreus paternals, y els usatges de cada encontrada,
 y ço que porta cada terra y cad'una refusa.
 Aquí prosperen els blats, allà més feconda la vinya,
- 55 els fruyters y els herbatges verdejen enllà sens cultura.
 Tu no veus com el Tmolus tramet sos safrans odorífers,
 els Indians llur ivori, y els frèvolS Sabeus llurs encensos,
 com els Chàlybs desnús llur ferre, y el Pontus el baume
 de sos castors, y l'Epirus les eugues palmes d'Olympia?
- 60 Aquestes lleys y condicions eternalS la natura
 des del començ ha imposades a cada lloc, ja en el dia
 que Deucalió gità els palets en la terra deserta
 d'ont nasqueren els homes, dura niçaga. Coratge,
 doncs! si la terra es grassa, revòlguinla els taures fortívols
- 65 els fruyters y els herbatges verdejen enllà sens cultura;
 tu no veus com el Tmolus tramet sos safrans odorífers,
 els Indians llur ivori, y els frèvolS Sabeus llurs encensos,
 com els Chàlybs desnús llur ferre, y el Pontus el baume
 de sos castors, y l'Epirus les eugues palmes d'Olympia?
- 60 Aquestes lleys y condicions eternalS la natura
 des del començ ha imposades a cada lloc, ja en el dia
 que Deucalió gità els palets en la terra deserta
 d'ont nasqueren els homes, dura niçaga. Coratge,
 doncs! si la terra es grassa, revòlguinla els taures fortívols
- 65 ja des dels mesos primers de l'any, que's recoguin les glebes
 al soley madurant de l'istiu polverós exposades.

Mes si el terrè no sigués fecón, bastaria a l'eixida
de l'Arcturus lleugerament d'un solc amollarlo:
per que les herbes no ofeguin allí les messes rioleres
70 o ací l'exigua humitat no jaqueixi l'estèril arena.

Dona alternadament repòs a tos camps, que la terra
pugui en l'oci d'un any sa virtut rependre pristina,
o be sembra el froment daurat, quan ne sia vinguda
la saó, llà ont el fèril llegum de sonora tavella
75 hakis cullit: o el mince grà de la veça, o les fràgils
canyes del trist llubí, sorollantes en densa foresta.
Car el lli y les avenes dissipen el camp, y el dissipen
aiximateix els cascalls impregnats en l'oblit del Letèum
mes alternadament llur cultiu s'alleugera si l'àrid
80 sol no tem sadollar del fem nodridor, y espargeixes
demunt dels camps llargament empobrits les cendres inmondes.
Així ton camp reposa per mutació de productes
sense perdre entretant la gracia d'un sol que no llaures.

Desiara ha esset bò incendiar les terres estèrils
85 y consumí el dessecat rostoll en les flames cruixentes:
be perquè el sol no cobra secreta vigò y substanciosos
nodriments; be perquè l'acció del foc anorrea
tot viciós principi i aixuga una humor qui és inútil;
o perquè la caldó hi descobreix més camins, y dilata
90 els espiralls qui duen la sava a les herbes recentes;
o l'endureix encara, y n'apreta les venes overtes,
perque la pluja menuda, o la massa viva poixança
del soley no'l recremin ni'l fret penetrant del Boreas.
El qui tritura ab el rascle els terroços inerts, y els nivella
95 ab el canyís de vímet mellora el camp; y la blonda
Ceres del cim de l'Olympus el mira ab somriure propici,
com al qui gira l'arada y remou de travers en assidua
tasca els crestalls qui s'adressen demunt la fendida planura
y castiga la terra sovint y senyor li comanda.

100 Demaneu solsticis humits i hivernades serenes
oh camperols; la polsina hivernal fa els blats jocundíssims
fa jocunde el terrè: i de cap altra cultura no's vanta
la Mísia ni contempla més belles anyades el Gàrgar.

Que'n diré del qui avent espargit la sement no reposa
105 fins que romp dins del solc els gromolls de l'arena poc grassa
i totseguít 'y fa correr l'aigua en petites regueres.
I quan el sol abrusa la terra i les erbes 'y moren
vetaquí que del puig suau 'y porta les fresques
ones, qui fan un murmuri ronc al tombar per les llises

- 110 pedres, i ab llur abundor atemperen l'ersura a les messes?
I del qui per temor que'ls blats al granar no s'aterrin
ne dona de pastura la profusió encara en erba,
quan atengui totjust fins arràn del solc? I el qui l'aigua
del estany adormida amera dins l'àvida arena.
- 115 sobretot en els mesos incerts, quan el riu se desborda
i cobreix vastament la campanya de llot, i les amples
basses qui hi son overtes fermenten ab l'aigua estantiça?

Títol: Llibre primer A.

Abans del v. 1: L-[B] Quid faciat laetas segetes BJ.

- v. 2: los ceps J.
v. 4: la ecònoma A; l'econòmica J.
v. 5: refulgents J.
v. 6: cursa *cor.*: carrera A. del any J. fugitiva; A.
v. 8: espiga, A.
v. 9: such J. raims A; rahims J. vàs A. d'Achelôus; A.
v. 11: veníu J.
v. 12: colp A.
v. 13: exir J. corcê *amb la «r» ratllada B*; corcé' J. terra, A.
v. 14: vina A; vína J. Y, A fecondes A.
v. 15: lea J. blanchs J.
v. 16: bosch J. Lyceus, A.
v. 18: vína J. favorable, y *cor.*: favorable. Y A. Minerva, A.
v. 19: la olivera; A.
v. 20: xiprer J. rail, A. Silvanus, *cor.*: Silvanus: A.
v. 22: les novelles [*abans*: nodriu *ratllat*] plantes A. sementades, A.
v. 24: Cèsar J. de qui A; de qui *cor.*: del qual B. qual dels A; qual dels *cor.*: quin dels B.
v. 28: cenyexi J. murtra J.
v. 29: immensa J.
v. 30: podè'ls J. navegants J. servexi J.
v. 31: Thetys *cor.*: Tethys A. ab *alternativa*; per A.
v. 33: lla A. hont J. t'obra J. espay A. entremitx J.
v. 34: seguexen J. ja'l J.
v. 35: contrau A. dexta J.
v. 36: (car A. els Inferns A.
v. 37: si J. insana *alternativa*: orada A. fretura, A.
v. 38: anch J. lloï A; llohi J.

- v. 39: defugi):) A.
- v. 40: *dónem J.* curs *alternatives*: carrera/cos A; curs J. ajúda J.
- v. 41: vía J.
- v. 42: vína, J. acostuma't A; acostúmatJ.
- v. 43: al retorn de la primavera la neu en les blanques *alternativa*: retorna la primavera y la neu en les blanques A; Quan al retorn de la primavera (Primavera J) ... BJ.
- v. 49: graners se rompràn del *alternativa*: paners [un mot inintelligible] cruixaràn ab el A.
- v. 50: *encerclat*: fendeixi A.
- v. 57: Y [ratllada] els [cor.: Els] Indians A. y els molles Sabeus [ratllat, amb dues alternatives: els Sabeus indolents / y els frèvolos Sabeus] A.
- v. 59: Epirus [E sobreposada a lletra inintelligible] A. palmes d'Olympia? *alternativa*: triomfants en Olympia? A.
- v. 60: Aquestes *abans*: Qüestes ratllat A.
- v. 62: terra *alternativa*: esfera A.
- v. 64: taures fortívols *alternativa*: taurs vigorosos A.
- v. 65: recoguin les glebes *alternativa*: les glebes se coguin A.
- v. 68: d'un *alternativa*: ab A. amollarlo: *alternativa*: relexarlo (?) A.
- v. 71: camps *alternativa*: erms A.
- v. 75: veça *abans*: vessa ratllat A.
- v. 76: llubí [u sobreposada a lletra inintelligible] A.
- v. 78: en *alternativa*: de A.
- v. 79: s'alleugera [alternativa: es fàcil] si l'àrid *alternativa*: es lleuger si l'exhauste A.
- v. 80: Tem *abans*: Temps [consonants «ps» ratllades] A.
- v. 81: *emmarcat*: llargament A.
- v. 85: consumí [ans una «r» ratllada] A.
- v. 86: cobra *abans*: cobri A.
- v. 87: ab ratllat entre perquè i l'acció A. anorrea [encerclat = amb les alternatives ratllades: desaparegui/destrueixi] A.
- v. 88: aixuga *alternatives ratllades*: assequi/asseca A.
- v. 89: O *abans*: Be A. caldò [amb una «r» ratllada] A.
- v. 94: El qui tritura ab el rascle *abans*: No trevallà debades qui romp ratllat A. Subratllat: nivella A.
- v. 95: Subratllat: canyís A.
- v. 96: del cim *abans*: el mira ratllat A
- v. 97: *encerclat*: assidua A.
- v. 98: fendida *alternativa*: fesa A.
- v. 99: li *alternativa* la A.
- v. 100: Demaneu *alternativa*: Deprequeu A.
- v. 101: la polsina *alternativa ratllada*: ab la pols A. fa [interlineat] els blats

- abans*: els blats fa [fa *ratllat*] A. *jocundíssims* [«o» *sobreposada a «u»*] A.
- v. 102: *jocunde* [«o» i «e» *sobreposades respectivament a «u» i «a»*] A. *encerclat*: Terrè [amb una «r» *ratllada*] A.
- v. 103: *abans*: la Mísia ni [espai en blanc; *ratllats els mots següents*:] el Gàrgar mateix ses A.
- v. 105: *romp alternativa ratllada*: desfà A. *l'arena alternativa*: terra A.
- v. 107: *abrusa alternatives*: desseca/recrema A.
- v. 108: *que alternativa*: com A. *suaus alternativa*: sorrut?/inclinat A. *porta alternatives*: decanta/inici d'un mot il·legible *ratllat* A.
- v. 109: un murmuri ronc al tombar per les llises *alternativa*: al tombar pèl llis pedruscall un murmuri A.
- v. 110: *Pedres* [sota: fr. cailloux *subratllat*], i ab llur abundor [sota: cast. raudal] *alternativa*: Ronc i ab la llur abundancia A.
- v. 113: *encerclat*: atengui A. *amb un senyal d'atenció*: Y el qui l'aigua A. *l'aigua alternativa*: ab l'aigua i *ratllada*: cerca/porta/arrosa A.
- v. 114: Del estany adormida [*abans*: Dintre l'àvida arena les aigues *ratllat*; *alternatives*: De la llacuna/bassol] [espai en blanc; *sota la ratlla*: fait écouler amb l'anotació: amera i una «a» com a alternativa «e»] dins [*subratllat*] l'àvida arena, A.
- v. 115: *quan alternativa*: si A.
- v. 116: *la companya abans*: tota cosa *ratllat*; *alternativa*: campina A. *amples abans*: basses *ratllat* A.
- v. 117: *Basses qui hi son overtes abans*: Qui hi son overtes A. *overtes alternativa*: cavades A. *ab abans*: de *ratllat* A.

POEMES DE PÍNDAR

OLÍMPICA IV

Edició: «Catalunya», núm. 301 (9-VIII-1913), 387.

Text: «Catalunya».

*Per Psaumis de Camarina,
vencedor del carro de mules*

Sobirà menador
de la carrera infatigable
del llamp, O Zeus: les teves Hores
dónen llur tom al sò del cant
5 virolat de la lira i m'envien
a ser testimoni

- d'aquestes altíssimes lluites.
Quan els hostes reïxen, la noble
gent totseguit els penetra
10 l'alegría pel dolç anunci.
Oh fill de Cronos, senyor de l'Etna
ventejat qui amb tot el seu pes aclapara
el violent Tifó cent-testes,
acull aquest comos triomfol,
15 dò de les Gracies, lugor
qui il·lumina perdurablement
les fortes virtuts.
Mon cant avança sobre'l carro
de Psaumis, el qual coronat
20 amb l'olivera de Pisa
s'afanya per desvetllà el nom
de Camarina: un déu li sigui
favorable amb tots els seus altres
vots; car jo he de lloar-lo
25 per tant hàbil com és en criar
bells cavalls, i perquè s'adelita
d'hostatjà els estrangers, i en son ànima
pura és nodrit
dins l'amor de la Pau, salut de les ciutats.
30 No tenyiré amb mentida mes paraules:
la prova és cert vindicació dels homes.
Ella va alliberà el fill de Climene
de les ralleríes
de les dònies de Lemnos.
35 Armat d'aram vencedô a la carrera,
digué a Hipsipila al rebre'n la corona:
«Mira si en soc de corredor:
les mans i el cor són igual.
Sovint a la gent jove
40 se'ls fa gris el cabell
àdhuc abans del temps
que ja ho comporta la vellesa.»

OLÍMPICA V

Edició: «Catalunya», núm. 301 (9-VIII-1913), 387.

Text: «Catalunya».

*Pel mateix Psaumis,
vencedor del carro de mules*

La dolça flor de les altes virtuts i de les corones
d'Olimpia, O filla de l'Oceà, vulgues-la
amb cor somrient
acceptar-la, dò del carro d'infatiga-
bles peus i de Psaumis.

5

El qual, magnificant, O Camarina, ta populosa
ciutat, honorava les sis dobles ares dels
déus en les solemnes
festes amb sacrificis de bous i lluites de
cinc dies pels premis

10

dels corcers i les mules i el cavall amb el frè sol.
A tu el vencedor ret la bella
gloria, i l'herold proclama
amb el del pare Acrón
el nom de la ciutat recent-bastida.

15

I retornat dels amables sojorns d'Enomau i Pèlops,
O Pallas patrona de les viles, ell canta per
ma veu ton boscatge
sagrat i el corrent de l'Oanis i la ma-
resma veïnada

20

i les santes canals que l'Hípparis la munió hi abeura;
i atapeeix ràpidament l'alta selva de
sòlides estades,
treient el poble dels ciutadans de dins l'an-
gunia a la llum clara.

25

Per fer-se un nom ún pugna amb treball i despeses en
una obra de perill coberta;
però si assoleix les honors
apareix ple de seny
als ulls mateixos dels conciutadans.

30

- Zeus Salvador qui ets dalt dels núvols, tu qui habites la coma
de Cronos, i l'ample fluir de l'Alfeu i la
santa cova Idea
honores tant, a tu jo vinc en súplica
35 sonant les flautes lidies;
- exorna, jo t'implor, aquesta vila amb força il·lustres
barons; i tu, vencedor d'Olimpia, O Psaumis qui a-
mes tant els cavalls
de Poseïdó, que la vellura teva s'es-
40 coli serenament
- fins a la fi, amb tos fills al teu entorn. Si algú frueix
d'una sana benhaurança
i s'acontenta amb els seus béns
i hi afegeix un bon nom,
45 no cerqui pas esdevenir un déu.

OLÍMPICA VI

Edició: «Catalunya», núm. 368 (21-XI-1914), 743-744.

Text: «Catalunya».

*Per Agesia de Siracusa,
vencedor del carro de mules*

- Sobre columnes d'or
el porxe ben-murat de la demora
una vegada dret, farem
com en bastí un palau meravellós;
5 a l'obra començada
cal posar-li un frontó lluny-relluent.
- I si ell era vencedor d'Olimpia, i
sacerdot del profètic
altar de Zeus a Pisa, i fundador
10 d'una colònia de l'il·lustre
Siracusa, quin himne
defugiria un tal baró
si s'ençepega amb els amables cants
dels ciutadans desenvejados?
15 Sàpiga el fill de Sòstrat

que dins aqueix tapí
 té el peu benavirat. La reeixida
 sense perill no és de cap preu
 ni en terra ni dalt les conques naus;
 20 però són molts que se'n recorden
 si un s'afadiga per un' obra bella.

Agesia, se t'escau
 la lloança que li venia en llengua
 tant justament a Adrast, per l'adiví
 25 Amfiarau, fill d'Oicleu,
 llavors que la terra l'engolia
 ell i els seus cavalls lluent.
 Ja les set pires dels morts arrimades
 va dir a Tebas el Talaionida
 30 tals paraules com aquestes:
 «Enyoro l'ull de la meua host,
 ensems bon adiví
 que bo en lluitar de llança».

Això també és avinent de dir-ho
 35 del generós Siracusà
 que canto en aquest comos.
 Tot i no sent gaire disputador
 ni amic de fer la meua,
 pel magne serment que he jurat
 40 jo li'n daré testimoni palès:
 i les Muses de veu melodiosa
 prou que me'n seràn grates.

O Fintis. au, junyeix-me desseguida
 les vigoroses mules,
 45 menem dins una via clara
 el meu carro, que jo vull pervenir
 fins al mateix origen
 d'aquests herois. Elles més que no d'altres
 sabrà guiar-nos per aquest camí:
 50 que elles corones han rebut a Olímpia.
 Siguin-los doncs de bat a bat obertes
 les portes dels himnes: que avui
 cal i és el temps d'anar dret a Pitana,
 vora'l corrent de l'Eurotas.

- 55 La qual, d'amor unida
al Croni Poseidó, diu que infantà
una filla cabell de violetes.
Ella però dugué secreta al sí
la concepció virginal;
- 60 i en arribant el més assenyalat
encomanava a servents el nadó:
que sigués dut a l'heroi Elatida
que a Fesana era rei d'Arcadians,
i s'esqueia a habitar vora l'Alfeu:
- 65 perquè ell l'hi captindria.
Allí nodrida, d'ApoHó
gustà per vegada primera
la dolça Afrodita.
Més no enganyava pas Epitos
- 70 gaire temps, ni pus abscondia
la divina sement.
Sinó que tancant dins el cor
la inexpressable ira,
ell se'n partia amb pressa delerosa
- 75 dret a Pito, per consultar-ne el déu
d'aquella feixuga dissort.
I ella, amollant un dia
el cenyidor de púrpura
i el canteric d'argent,
- 80 sóta un racés ombrívol
deslliurava un infant de ment divina.
I el déu que té la cabellera d'or
posà al costat de la partera
la benèvola Ilitia i les Parques.
- 85 Aixís íam sortí de la sina
a la llum en amable infantament.
Ella el jaquí a terra, tota
sospirosa; però per volença
divina dos dragons ull-atzurats
- 90 el nodriren solícits
del suc immaculat de les abelles.
El rei, noresmenys, en tornar
rabent de la rocosa Pito,
demanava a tothom de la casa
- 95 pel nin que Evadna ha degut infantar.
«Perquè Febos —digué— li és pare.
Ell té de sê entre tots els homes

- assenyalat adiví; ni jamai
s'estingiria la seva niçaga».
- 100 Així parlà. Més ells juraven ferm
de no häver sentit ni vist
cosa del nadaló. El qual cinc dies
feia que era amagat a dins del jonc
i la bardïça densa:
- 105 i les violes li banyaven
el tendre còs amb el séu llengoteig
d'or i de púrpura. Perxò la mare
declarà que tot temps nomís
aquest nom d'ïam immortal.
- 110 Quan collí'l fruit madur
de la jocunda juvenesa
de corona d'or, se'n davalla
al mig de l'Alfeu i hi invoca
el potent Poseidó, genitor séu,
- 115 i el que porta l'arc d'or, patró de Delos
bastida pels déus, implorant
—que la nit ja era a plè aire—
damunt del séu cap una gloria
benefactora de les gents. Respòn
- 120 la paterna veu parladora
de veritat, i diu: «Aixeca't, fill,
i vés seguint ma veu fins a la terra
comuna a tots els homes».
- 125 I arribaren plegats a l'espadada
roca del noble Crònida.
Allí li òtorgava
el tresor doble d'adivinació:
llavors oiria
- 130 la veu d'engany ignoradora;
i après, quan Heracles, ardit
escometedor, venerable
brot dels Alcèides, vindria
per fundar-hi en honor del séu pare
la festa on els mortals s'amunioren
- 135 i el magne rite de les lluites,
encomanava-li llavors
d'establir un oracle al bell cim
de l'ara de Zeus. Des d'això
té tanta anomenada entre'ls HeHens

140 la gernació dels Iàmides,
i riquesa també se'ls afegia.

Els qui hönoren les virtuts
caminen a una via esplendorosa.
Són les obres que'ns fan la coneixença
145 de cadascú; però l'inquina
de l'enveja es sospèn al damunt
dels que un dia han estat davanter
en menar tot entorn la carrera
de dotze toms, als quals la veneranda
150 Gracia destiha üna gloriosa
gençor. Si és veritat, Agesia,
que'ls teus avis materns, habitants
al peu de les muntanyes de Cifena,
han ofert molts ingenus sacrificis
155 molt piadosament a Hermes,
nunci dels déus, que governa la sort
de la lluita i els premis, i hönora
l'Arcadia, terra de barons valents:
ell és, O fill de Sòstrat,
160 amb el Pare senyor, del tro roncer,
qui duia a compliment ton bon atzar.

Em sento damunt de la llengua
com una esmoladora aguda,
la qual a plér meu s'arrocega
165 cap a mi en un bell flum de murmuris.
La mare de la meva mare,
la ben florida Metopea,
era també Stimfàlida, i ella
infantà Tebas, domadora
170 de corcers, d'on jo bèc
l'aigua amorosa, jo que tixo
pels braus barons mon himne violat.

Excita ara els teus companys, Eneas,
que de primer celebrin
175 Hera Parthenia, i après
palesin si escapem a dreta causa

del vell afront de «porc beoci».
Perquè tu ets nunci fidel,
mitjancer de les Muses
180 de bella cabellera,
vas suau d'amarar-hi els cants sonors.

Digues que s'enrecordin
de Siracusa i d'Ortigia,
la qual regeix amb ceptre pur
185 Hieró, tant mesurat de pensaments,
tan devot de Deméter peu-vermella,
i de la festa de sa filla
que duen cavalls blancs,
i de la senyoria
190 de Zèus Etnià. Prou que les lires
harmonioses i els cants el coneixen.
Que mai el temps esmunyediç
no trasbalsi la seva benaurança.
Que ell aculli amb afable
195 contentament aquest triomf d'Agèsia,
el qual de l'una patria
avença cap a l'altra patria, els murs
jaquint de Stímfal, mare
de l'Arcàdia, on pasturen bells ramats.

200 Ben bé que vénen dugues àncores
per aviar-les de la nau lleugera
quan fa una nit d'hivern.
Que un déu propici arrangi
magnífic el destí de tots dos pobles.

205 I tu, rei de la mar, espòs d'Amfitrite,
la de filosa d'or, tu dona a Agèsia
navegació dreturera, de penes
fòra; i vulgues també
la joiosa ufanar flor dels meus cants.

OLÍMPICA X

Edició: «La Revista», III: 31 (1917), 50-51.

Text: «La Revista».

*Per Agesídam
locri epizefiri, infant púgil*

- Assabenteu-me el fill d'Arquístrat
vencedor olímpic, a on de la ment
el tinc gravat. Perquè jo li devia
un cant dolç i me n'he oblidat.
5 O Musa, i també tu, filla de Zeus.
Veritat, aparteu-me,
dreta la mà, aquest repte
d'haver pecat contra un hoste amb mentides.
Perquè el temps a venir s'apilava
10 i ara sol·la mon deute pregón.
Amb tot, bé pot l'usura
esval el blasme punxós dels mortals.

- Ara, i com l'ona escoladissa
s'emportarà els palets arrodonats?
15 I com recompràrem amb un himne
la gràcia de l'amic?

- Perquè l'Equitat mena
la vila dels Locris Zefiris:
CaHíope els és grata
20 I Ares, armat de bronze. L'art guerrera
de Cícnos féu girar l'esquena un dia
a Heracles, fort de sobres. Vencedor
al pugilat en l'olímpica festa,
Agesídam avui
25 doni gràcies a Ilas,
com a Aquil·les, Patrocle.
L'home que fibla un cor nat en virtut,
el pot empènyer a una prodigiosa
glòria, ajudant la mà d'un déu.
30 Sense fatiga pocs triomfs hagueren,
que és per la vida llum més que cap bé.

- Ordres de Zeus m'empnyen a cantar
la contesa exceHida
que vora el monument antic de Pèlops
35 la força d'Heracles fundà,
després que occí el Poseidon
Ctèat irrepreensible,
que occí Eurit, quan volia exigir
la seva soldada a preu fet
40 al superb Augías, que tant
li recava. A l'aguait en un bosc
veínat de Cleones, Heracles
els abaté de camí; perquè un dia
ja li havien dissipat la host
45 Tirintia, apostats dins les coturnes
d'Elida, aquéixes Molions
arrogantíssims. I el rei dels Epens,
hoste galiador
abans de no gaire veié
50 l'opulenta ciutat paterna seva
sota del foc tenaç i els cops del ferre
aclofada en pregón
rial de ruïna.
L'ira del més gallard
55 no hi ha manera de desfer-se'n.
I ell mateix, fòra seny, presentant-se-li
darrer de tots en la presa,
no defugí una mort espadada.
Aleshores el fill valent de Zeus
60 arreplegant a Pisa
la host sencera i tot el botí,
traça l'enclòs sagrat al Pare august.
en un espai ben nèt
l'Altis separa amb una tanca entorn,
65 i disposa la plana
circular per al lleure de l'àpat,
honorant el corrent de l'Alfeu
entre els dotze deus reis. I anomena
de Cronos la cama, que fins
70 aleshores, regnant-hi Enomaos
no tenia cap nom, i l'amerava
molta de neu. I en aquella
celebració primera assistien
les Parques de costat, i l'únic

- 75 que palesa la vera veritat,
 el temps. Ell fent via endavant,
 contava fidel com Heracles,
 repartides primícies,
 consagrava el botí de la guerra,
 80 i com la festa quinquenal
 instituí amb l'Olimpiada
 primera i les victories hagudes.
 Qui doncs mereixé
 la recent corona
 85 per ses mans, per sos peus, o son carro,
 qui amb honor se feia seva,
 aferrant-la amb treball,
 la gloria dels combats, que era el seu vot?
 A l'estadi exceHí, amb els peus
 90 corrent la tensó en linia dreta,
 Eonos, fill de Licímnios,
 que havia vingut de Midea
 menant una host. En la lluita
 Equemos iHustrà Tegea.
 95 I Dòriclos, habitant de Tirint,
 se n'emportà la reeixida
 del pugilat; amb els quatre cavalls
 Semos, de Mantinea, fill
 d'Aliròtios. Fràstor colpí
 100 la rodella amb el dard. I Enikeus
 roda amb la mà i avia
 la pedra una llargaria
 enllà de tots els altres. I el cohotge
 esclata en un gran aldarull.
 105 I en tant l'amorosa
 resplendor de la lluna ben carada
 iHuminà el vespre.
 I tot el tancat reñrunyía
 amb els convits alegres
 110 i els càntics de triomf.
 Seguint aquests començaments primers.
 Ara doncs en un himne
 que porta nom d'una victòria estrenua,
 celebrarem el tro,
 115 i el dard forjat al foc
 de Zeus que llença l'espetec,
 i el llamp roent, tan just

- a la seva potencia sobirana.
A la canya resposta
120 però la flonja música els versos
aquests, que passat tant de temps
nasqueren prop de Dirce,
de bona anomenada.
Però tal com l'infant molt enyorat
125 nat de muller al pare que camina
ja a l'interès de juvenesa,
l'ànima li escalfà amb més amor;
car no hi ha res tan oiós pel que mort
com que els béns d'un se'n vagin a parar
130 a un amo estrany sobrevingut.
Així és també que quan un home,
Agèsídam, havent fet coses belles,
arriba sense cant al sojorn d'Ades,
ha respirat per cert en vanitat,
135 i de tanta fadiga
no n'ha copsat sinó un goig ben curt.
Però el que és tu, la lira
de dolç parlar i la flauta suau,
escampen gracia damunt teu.
140 Les Pièrides, filles de Zeus,
crien vasta la fama.
I jo, que comparteixo
aquesta feina amb elles, abraçant
l'ihustre nació dels Locris,
145 he arrosat amb mel aquesta
ciutat de braus barons, i el fill amable
d'Arquèstrat he lloat, que he vist
com prevalia per la vigoria
de puny vora l'ara d'Olimpia,
150 en aquell temps que era bell d'esguardar,
i infós d'aquella primavera
que un dia fou qui, ajudant-hi
la dea Ciprina, apartà
de Ganímedes la mort imprudent.

OLÍMPICA XI

Edició: Almanac de la poesia 1917. Obsequi de l'impressor F. Altés Alabart als seus clients i amics (Barcelona), s. p.

Text: Almanac de la poesia.

Per Hagesídam

Locri Zefiri, vencedor del pugilat

- Com és pels homes de força profit
l'alè dels vents, i les aigües del cel,
plujanes filles del núvol,
si un amb afany reïx bé, se'n generen
- 5 els himnes emmelats,
començament de les enraonies
dels esdevenidors, i testimoni
fidel de les altes virtuts.
- Aquesta lloa, que no hi pot l'enveja,
10 és consagrada als vencedors d'Olimpia.
La meua llengua se complau de peixe'ls-la,
amb el diví ajut, que per ell l'home
floreix de fines cogitacions.
- Sàpigues ara, o fill
- 15 d'Arquèstrat, Hagesídam, per aquest
pugilat teu jo faré ressonar
un cant dolç, que ornament sia damunt
de ta corona de daurat oliu:
parant esment en la nissaga
- 20 dels Locris Zefiris.
- Allí fareu festí; jo us prometre
no d'arribar, o Muses,
a una munió esquerpa als hostes,
no assajadora de les coses belles;
- 25 mes aciençadíssima
i brava. Que mai ni la rossa
renard, ni els lleons bramuladors,
no mudaran llur natural costum.

OLÍMPICA XII

Edició: «Catalunya», núm. 297 (12-VII-1913), 323.

Text: «Catalunya».

*Per Ergòteles d'Himera,
vencedor de la carrera llarga*

- Jo t'implor, filla de Zeus Liberador,
vetlla per Himera la lluny dominant, salvadora Fortuna!
Per tu es governen damunt de la mar les ràpides naus
i en terra ferma les batalles vehements
5 i les conteses de les assemblees.
Les esperances dels mortals són tempestejades
adés al cim adés al fons, sempre navegant
través de vans fantaseigs.
Cap dels terrenals ha rebut encara dels déus un senyal
10 fidel de les coses qui han d'esdevenir,
i el nostre seny és com eixorbat amb el més imminent.
Sovint als mortals els sobrevé el que no esperaven,
tot al revés de com els plauria;
i també veiem que els qui van a encontrar-se amb fatigoses
15 maltempsades bentost se'ls canvia
el mal en fonda benaurança.
Aixís, oh fill de Filanor,
tal com un gall qui combat dintre'l clòs tu veuríes
marcir-se ignorada la gloria
20 de tos peus vora la llar de ta naixença
si l'abrivada dels uns ciutadans contra'ls altres
mai no t'hagués privat de la paterna Cnosos.
I ara coronat a Olimpia
i dugues vegades a Pito i a l'Istme, oh Ergòteles,
25 altifiques els banys tebis de les Nimfes
en les terres qui ja et són familiars.

OLÍMPICA XIV

Edicions: «Catalunya», núm. 297 (12-V-1913), 323.

«La Veu de Catalunya», 1-I-1916 (conté algun error i algunes correccions poc significatives que, malgrat tot, donem a l'aparat de variants).

Text: «Catalunya».

*Per Asòpic d'Orcòmena,
infant vencedor de l'estadi*

- Captenedores del corrent del Cefís,
 qui habiteu l'estatge dels formosos poltres,
 O Gracies, reines mai prou cantades de la fèrtil
 Orcòmena, patrones dels Minians d'antiga raça,
 5 exoreu el meu vot: per vosaltres
 ve als mortals tota cosa jocunda
 i suau, i si cap home
 té en dò la saviesa o la beutat o la bravura.
 Ni els déus sense les gracies adorables
 10 mai presideixen dances
 ni convits: que elles són ordenadores
 de tota obra en el cel, i segudes
 al costat d'Apollon Piti qui duu l'arc d'or, honoren
 la inestroncable gloria del Pare Olímpic.
 15 O venerable Aglaia, amiga dels cants, i Eufràsina,
 filles del més poixant dels déus,
 oiú-me, i tu, Talía qui somrius als nostres cants,
 gira els ulls a aquest comos
 qui's mou lleugerament
 20 per festejà una fortuna benèvola.
 Car en mos cants de mode lidi
 a lloà Asòpic jo he vingut, com sia
 que per tu la ciutat dels Minians triomfa a Olimpia.
 I ara, Eco, tu davalla als negres murs
 25 estada de Persèfona,
 duu el gloriós missatge al pare:
 i en veient a Cleòdamos diga li
 com a son fill vora les valls de Pisa
 de bona anomenada,
 30 li ha estat cenyida
 amb la corona de les nobles lluites
 la jovençana cabellera.

- v. 9. Gracies *LVC*.
- v. 13. que *LVC*.
- v. 16. ponent *LVC*.
- v. 19. que es *LVC*.
- v. 27. digues-li *LVC*.

PÍTICA XII

Edició: «Catalunya», núm. 283 (15-III-1913), 133.

Text: «Catalunya».

Per Midas d'Acragant, flautista

- O amiga de tota gençor,
 la més bella de les ciutats mortals,
 sojorn de Persèfona,
 qui en les ribes de l'Acragant, fecunde
 5 en remades, habites
 l'inderrocable cim, O reina,
 jo t'implor. Reb propicia
 la corona que el noble
 Midas porta de Pito
 10 Per la benevolença
 dels immortals i els homes!
 Acull aiximateix el vencedor
 de tots els Grecs en l'art que un dia PaHas
 Atenea trobava
 15 a l'imitar de les gosades
 Gorgones la terrible
 lamentació que ella oía escampar-se
 dolorosament de llur boca,
 per entremig les odioses
 20 testes de les serpents entrecrinades,
 el dia que Perseu occí
 la terça de les tres germanes
 per anar totseguit a dur la mort
 als habitants de la marina Sèrif.
 25 I havent entenebrit dels ulls
 la raça divina de Forcos,
 el fill de Dànae, que diuen
 que el generà una pluja d'or,
 amb la testa arrencada

- 30 de la Medusa de formoses galtes
tornà malestruc el festí
re Polidectes, i la servitut
i l'himeneu, que llargament sa mare
havia estat forçada
- 35 de comportar. Quan la verge Atenea
hagué tret de fatiga
l'heròe benamat, composà
la melodia de la flauta
qui fa tots els sons, i recorda
- 40 el plant lluny ressonant
i agut com la fulla d'un glavi,
qui sense fi s'arrocegava
de la gola d'Euríala enfòra.
Es l'invenió d'una idea,
- 45 però ella mateixa
va fer-ne dò als homes mortals,
havent-la nomenada
cant de les testes nombroses,
perque mogué gloriosament
- 50 als jocs on s'apleguen els pobles.
El canut per on passa
el sò, guarnit de mince aram,
és fet de les canyes
qui creixen prop de la ciutat
- 55 de les jocundes dances de les Gracies,
en el bosc sagrat del Cefis,
i elles són les fidels
reguladores dels dançaires.
Si alguna benhaurança hi ha entre els homes,
- 60 no apareix sense dura
fatiga. I talvegada
un déu la durà avui a compliment
—ningú esquivarà la volença
del fat—. Prò vindrà un dia de sorpresa,
- 65 que això donarà i allò no
tot al revés del que ens pensàvem.

Carles Riba entre Eugeni d'Ors i Pompeu Fabra*

Suposo que no els assabentaré de res de nou si els dic que la generació immediatament posterior a la integrada pels homes del Noucentisme, pels seus gestors en primera instància, la generació que algun crític ha batejat amb l'epítet de «neonoucentista», va formar-se en bona part a redós de les pàgines del *Glosari*. I Riba, que encara l'any 21 qualificava aquesta obra com de «les més completes memòries de l'acció intel·lectual del nostre Nou-cents»,¹¹ no va ser en aquest sentit cap excepció generacional, no podia ser-ne.

Ara: el fet és que, atès que constituï el cap de brot indiscutible d'aquella segona generació noucentista —o «neonoucentista»—, el grau d'implicació i de dependència de Riba envers Ors i la seva obra no ha deixat de ser objecte d'especial atenció per part dels comentaristes, àdhuc de polèmica.

En principi, qui enquadra en un marc de comprensió genèrica —i amb el to ponderat habitual en ell— la relació de Riba envers el glosador i el moviment que aquest acabdillava, va ser Eduard Valentí, el qual, en un article de l'any 61, afirmava a propòsit d'això el següent:

«[Riba] és una de les figures en les quals s'actualitza més complidament la ingent ambició constructiva del Noucentisme català.

Això és tant com dir que Riba s'ha d'entendre a partir d'Eugeni d'Ors. Per exemple, llegint el *Glosari* del 1906 sorgeix a cada moment davant la nostra imaginació la figura de Riba (que en aquell any en complia tretze), sigui per aprovar o per corregir. D'altra banda, en els seus assaigs no desmenteix mai la seva filiació, i quan critica el mestre fiellit, ho fa partint de la seva pròpia doctrina. Carles Riba no solament reconeix els guanys positius del moviment noucentista, sinó que, prenent al peu de la lletra les exigències dorsianes, s'allista a les seves

* Aquest text no és sinó una part —la referida a la relació entre Riba i Ors— de tot el conjunt de la ponència presentada per l'autor al Simposi sobre Carles Riba. En respectem la numeració de les notes.

11. Veg. «*El retorn*» de J. M. López-Picó, dins *Em*, edició d'*Obres Completes* (Barcelona 1967) —a partir d'ara OC—, vol. II, pàg. 248.

files per tal de controbuir humilment, des del departament que li sigui assignat, a l'edificació de l'obra conjunta.»¹²

I encara més avall, incidint en els aspectes cabdals de l'acceptació i del refús d'Ors per part de Riba, no s'estava Eduard Valentí de matisar:

«Riba admeté rigorosament les conseqüències de l'aventura dorsiana. Aspirar a la mesura integral significava posar una a una les bastides per a la construcció real i eficaç dels especialistes. Per a *“encalçar les naus de Pantagruel”*, o sigui, per a entrar en el gran corrent de la civilització europea, calia corregir la tendència a la improvisació i a la discontinuïtat, renunciar a l'instintiu i espontani, sumir-se en una obra col·lectiva, evitar sobretot el vici capital que a la fi frustrà l'empresa de Xènius: el diletantisme.»¹³

Per aquells mateixos anys, però, és a dir, pels volts de la data del traspàs de Riba, la qüestió es plantejava en termes més contundents i, sobretot, més contraposats. Així, Josep Pla, en l'*Homenot* que dedicà a Riba, li atribuïa —al Riba dels primers assaigs crítics, val a dir— una supeditació estilística gairebé servil a la prosa de Xènius. No sé resistir-me a la temptació de reproduir-ne aquí per extens alguns dels paràgrafs que fan al cas:

«“La Revista” de López-Picó tingué encara una altra característica: fou un paper empudegat de l'estil i de les maneres dorsianes i de la terminologia del noucentisme. Tots aquells joves provenien en bona part del “Glosari” de Xènius i del manierisme del Pantarca, potser ja en un estat d'inicial descomposició, lleugerament rescalfat, esbravat i fred. D'aquell grup, el primer que es desprengué d'aquests entriquells fou Folguera. A Riba, li costà més, perquè l'objectivitat obliga a dir que la seva obra en prosa d'aquella època està molt infeccionada de noucentisme i d'encarcament dorsia. La realitat d'aquestes observacions es pot veure en els seus dos llibres de crítica, publicats pels voltants de l'any 1920 per les Publicacions de La Revista, que són dos llibres de reculls d'articles publicats en la premsa diària o periòdica del temps i que es titulen “Ecolis i altres articles” i “Els marges”. No es pot negar que són dos bons llibres, indispensables per a conèixer les idees de l'autor sobre la poesia i la literatura en general, plens d'idees, de suggeriments i de judicis agudíssims. Aquests llibres contenen però, també, una de les contradiccions més curioses de la seva activitat literària. Riba, que posà

12. Veg. EDUARD VALENTÍ FIOL, *Carles Riba, humanista*, dins *Els clàssics i la literatura catalana moderna* (Barcelona 1973), pàgs. 70-82. El paràgraf citat correspon a les pàgs. 76-77.

13. *Ibid.*, pàgs. 77-78.

per damunt de tot la normalitat i la normalització de la vida intel·lectual, cregué, per influència dorsiana, que es podia escriure amb un estil contrari al del geni de la llengua, com si l'esperit d'una llengua pogués ésser substituït per manierismes fatalment esporàdics, de duració precària i de fixació impossible. (...) Riba, que coneixia tan profundament el català en tant que utilitge expressiu, que sabia perfectament que vuit o nou segles de durada d'una llengua li donen un geni inconfusible i una immutabilitat de base impermeable a qualsevol manierisme, ¿com és possible que arribés a creure que la forma d'aquest monòlit granític es pogués modificar pel mer fet de l'aparició sobre la terra d'Eugeni d'Ors i Rovira? (...) Amb el pas del temps, Riba anà desprenent de la seva prosa els residus de manierisme noucentista, que, si el seu bon gust evità que fossin asfixiants, durant molts anys cuejaren en les seves planes. A la fi, esdevingué un escriptor normal i el paral·lisme de les seves idees i del seu estil fou autèntic i real, amb gran profit per la seva virtualitat.»¹⁴

Albert Manent, per contra, tot rebutant amb fermesa la dràsticitat de les asseveracions planianes, tendia a minimitzar la força de l'empremta orsiana en Riba. Heus ací el moll central de les seves argumentacions al respecte:

«(...) a l'hora de jutjar l'obra literària [de Riba], el microscopi ajustadíssim de Pla es torna imprecís. Cal esbandir un clixé que l'autor de *Coses vistes* s'ha creat de la prosa de Carles Riba (la que correspon sobretot a *Els Marges* i *Escolis i altres articles*), titllant-la repetidament d'orsiana. És obvi que Riba i Ors coincidiren en llur afany —molt d'aquell instant de progressió del país— d'urbanitzar les institucions i d'arrelar-les, d'intel·lectualitzar les lletres i les arts, i, per tant, és normal una lleugera influència primicera —més d'orientació cultural que no estilística— de Pantarca sobre el jove poeta i humanista que es formava amb rigor i independència. Riba no fou mai un orsià ni pròpiament un noucentista estricte com Carner, un dels exponents més reeixits d'aquest moviment que substituï el Modernisme. Un dia caldrà escatir les diferències entre Noucentisme i Orsisme. Brindo la tasca a Joan Fuster i a Josep Ferrater Mora, cadascú des del seu reducte. Carner, que influí més en Riba que l'Ors, té un estil personalíssim, més viril que el de Xènius, fins quan juga amb els mots o amb les imatges. La prosa de Riba és ja original des dels inicis, les influències hi són marginals; la més coneguda és la de Vossler. La frase de Riba és reptant, rica en incisos i en al·lusions humanístiques, i gairebé panteixa com si no pogués suportar la densitat de l'estil, la propietat dels mots i la càrrega de les idees. La d'Eugeni d'Ors és més baldera, més femenina, menys travada —ens referim especialment al *Glossari*—, tendeix al barroc i li

14. JOSEP PLA, *Obra Completa*, vol. XI (Barcelona 1969), pàgs. 367-371.

manca aquella fibra d'acer que travessa de dalt a baix la de Carles Riba. Cal no confondre la passió intel·lectual i l'ideal de classicisme —que ambdós compartien: a Ors li venia del XVIII francès, i a Riba, de Grècia—, i així hom no assegurarà precipitadament que llurs proses són semblants. Recordem a Josep Pla que la prosa orsianament pura és la de *Moralitats i pretextos* de Josep M. López-Picó.¹⁵

Pel que fa a aquesta controvèrsia, cal dir, en primer lloc, que no és gens estrany que fos tot just Josep Pla, autor potencial d'un «anti-glosari», en paraules del mateix Riba,¹⁶ qui més es complagués a magnificar el deute contret per aquest seu il·lustre coetani amb una obra que a ell l'havia enlluernat si fa no fa per un igual.¹⁷ La diferència, però, era que ell, a partir d'un moment donat, va proposar-se a gratciat de bastir-hi el seu estil en contra, prenent-la a manera de model antitètic, situat a les antípodes d'allò que ell volia fer. Inflar l'ascendent del model primigèniament comú sobre el seu coparticip generacional era una manera com una altra de realçar l'originalitat de la seva personal empresa. I fixem-nos, en aquest sentit, que les observacions de Pla reproduïdes més amunt a propòsit de Riba, allò que en el fons constitueixen és un manifest indirecte de com entén ell que ha de ser un estil, de com és, en definitiva, el seu, d'estil.

El segon lloc, no crec que resulti gens casual el fet que el primer i fins ara únic biògraf —ai las!— de Riba,¹⁸ volgués sostreure'l al màxim possible de la influència d'un personatge al qual els patriotes de la causa mai no han perdonat encara que, en un moment donat, se n'anés amb «la no via rica».¹⁹

15. ALBERT MANENT, *Carles Riba i Josep Pla*, «Serra d'Or», maig 1960, pàgs. 8-10. El paràgraf citat correspon a la pàg. 9.

16. Veg. *Entre dos dilettantismes*, dins OC, vol. II, pàg. 304.

17. Veg., si no, algunes de les seves declaracions a aquest propòsit contingudes en l'«Homenot» que li dedicà, dins OC, vol. XI (Barcelona 1969), pàgs. 275-301 «La meua generació nasqué a la consciència en ple noucentisme. En els anys de l'adolescència i primera joventut vaig llegir assíduament el «Glosari» de «La Veu de Catalunya». (...) En passar per les terres més aviat àrides dels divuit, dinou i vint anys, vaig elaborar un diari més que menys íntim, en el qual anotava amb molta precarietat efectes de lectures i de contactes i de tota mena d'ingenuïtats. En moltes de les pàgines d'aquest paper, s'hi troba el nom de Xènius. La joventut d'avui no pot tenir una idea de la repercussió sensacional que produí en el nostre món intel·lectual el «Glosari» de «La Veu de Catalunya»».

18. Albert Manent, autor d'una breu biografia de Carles Riba en 80 pàgines apareguda el 1963 a la sèrie «Biografies Populares» de l'editorial Alcides.

19. La frase és de Joan Estelrich, que la va pronunciar en el seu discurs *Orientaciones de la cultura catalana*, amb motiu de l'exposició del llibre cata-

En tot cas, tan contraposades com es vulgui, és tanmateix evident que totes dues posicions són pols de referència indispensables si volem plantejar-nos la influència efectiva d'Ors sobre Riba començant per allò que, segons Buffon, identifica plenament l'home: l'estil.

I on primer es manifesta sovint l'estil és tot just ja en la mateixa elecció dels títols. Que jo sàpiga, l'únic fins ara a «llegir» els títols dels dos primers llibres de crítica de Riba ha estat el professor Carles Miralles, el qual n'ha fet les següents observacions:

«*Escolis i altres articles* (1921) i *Els marges* (1927). Els dos títols volen dir un conjunt de papers diguem-ne circumstancials, de dimensions i de pretensions aparentment modestes; el resultat d'una feina de lectura, però, pacient i atenta: alguns manuscrits dels clàssics tenen *escolis*, els comentaris de lectors filòlegs que han indicat el sentit de termes o d'expressions difícils, que han precisat —breument, tan incisivament com els era possible— una sèrie de sentits, en una obra, que podien configurar *un* sentit. Tot això *al marge* del text —del text copiat en els manuscrits o del text objecte de comentari—, o sigui: una proposta de sentit que és inseparable de la lectura, que busca ajudar el lector, orientar-lo i influir-lo, òbviament, però com a lector d'un altre text, el literari “*al marge*” del qual situa el crític les seves paraules.»²⁰

Ara: aquest comentari, per intel·ligent que sigui, resulta mancat si hom no remarca el deute que tots dos títols ribians serveixen sense dubte amb el que ja de bon antuvi designa la magna producció orsiana: el de *Glosari*. És a imatge i semblança d'aquest, de les connotacions que aquest terme vol implicar de mers apunts explicatius al gran text de la realitat històrica, que Riba, en un gest d'humilitat i, alhora, de reconeixença tàcita del model en què s'ha inspirat, adopta els títols d'*Escolis* i d'*Els marges*, indicatius també d'aquest afany de fornir tan sols unes simples notes tangencials de lectura d'obres i de circumstàncies històriques del seu moment.

Endinsant-nos ja, però, en les pregoneses estilístiques de la prosa ribiana, no deixa de ser simptomàtic el fet que un dels pocs intents d'analitzar-la duts a terme fins ara, ni que sigui mínimament, hagi estat tot just un de Maurici Serrahima, en què, de manera sospesada i equànime, més clarament es precisa l'abast del preu pagat per Riba al mes-

la celebrada a Madrid el desembre del 1927, i recollit després, juntament amb d'altres, a l'obra *Cataluña ante España* (Madrid 1930), pàgs. 179-198.

20. Veg. CARLES MIRALLES, *Etapas i camins del criticisme ribià*, «Serra d'Or», setembre 1979, pàgs. 17-19. El paràgraf citat correspon a la pàg. 17.

tratge orsià. El moll central del raonament desplegat per Serrahima —i que reproduceix a continuació— dona la mesura exacta, al meu entendre, de les influències susdites objectivament detectables. Tant és així que jo aquí em limitaré simplement a il·lustrar amb algunes mostres concretes allò ja esbossat per Serrahima, i que fa el següent:

«En tot cas, tinc per evident que la personalitat de Carles Riba va prendre forma dins de la línia “noucentista” més estricta, i que unes certes influències de Xènius van durar molt de temps en ell. En el volum dels *Escolis*, que conté textos escrits entre 1914 i 1920 —Riba tenia entre vint-i-un i vint-i-set anys—, hi ha molts articles i comentaris plantejats sobre un canemàs dorsià, i el punt d'èmfasi una mica retòric de l'estil —que més d'un cop hi dilueix l'eficàcia crítica—, hi ve molt més de Xènius que no pas, per exemple, de Carner. El mateix diria d'un cert punt de precaució —d'anar amb compte a no dir res que no volgués dir, o a no dir-ho com no ho volgués dir—, que, poc o molt, va mantenir sempre més en la manera d'escriure. I també una certa manera de sovintejar l'esment d'autors famosos o de cites històriques o clàssiques, no sempre indispensables, utilitzats com a elements de construcció i, fins de vegades, per a arrodonir un període. I, almenys en l'etapa inicial, la tendència a una mitificació d'uns certs mots —sovint, en aquella etapa, escrits amb majúscula—, o d'unes certes frases, manllevades o pròpies, tan típica del seu estil.»²¹

D'entre els «articles i comentaris plantejats sobre un canemàs orsià», esmentem-ne només alguns que són en realitat veritables *gloses*, com ara «Sinceritat i literatura» o «Elogi del poeta traductor», segons ha remarcat ja Carles Miralles,²² però també molts d'altres, com per exemple «Oratòria civil» o bé la necrològica dedicada a «Joaquim Folguera “In memoriam”», mostra inequívoca d'aquell to parabòlic i d'aquella descripció impressionista que tant entusiasma Xènius, en especial en ocasions compromeses com ara la d'haver de donar compte d'una personalitat recentment traspassada.²³

L'èmfasi típicament orsià és donat per construccions hiperbatòni-

21. MAURICI SERRAHIMA, *Dotze mestres* (Barcelona 1972), pàg. 318.

22. MIRALLES, *op. cit.*, pàg. 17.

23. Veg., per exemple, la necrològica que dedicà a Maragall: «Jo d'aquest mort no sabria parlar-ne / sinó després d'un silenci molt pur», reproduïda per Alexandre Plana a la seva cèlebre *Antologia de poetes catalans moderns* (Barcelona 1914), o la que dedicà a Prat de la Riba, no menys famosa «El catalanisme era una Elegia, Enric Prat de la Riba va convertir-lo en una Tasca».

ques,²⁴ per l'ús de frases bíbliques,²⁵ i, més en general, pel caire dialogant, peticionari de complicitat, que sovint trobem a *E*²⁶ (per bé que no ja en tanta mesura a *Em*), i, encara, per un cert dir sense dir que ambigüïtza deliberadament segons quines afirmacions.²⁷

Dels autors més citats per Riba en els seus primers llibres de crítica, destaca sens dubte el nom de Joseph Joubert,²⁸ un moralista francès de la segona meitat del XVIII i primeres dècades del XIX, pel qual Xènius sentí una singular afecció,²⁹ ja que va referir-s'hi tot sovint en el *Glosari* i va auspicar-ne, a fi de donar-lo a conèixer més entre nosaltres, la traducció d'una selecció antològica.³⁰

Pel que fa a Goethe, d'altra banda, si bé és evident que per a pervenir a la seva coneixença no li calia a Riba la mediació d'Ors, és comprovable tanmateix que algunes de les citacions d'aquell li havien arribat a Riba probablement a través d'aquest: així, per exemple, l'afirmació goethiana segons la qual «tots acabem essent senyorejats per les fantasmes que hem creat nosaltres mateixos», que Riba addueix a «Els pretendents de Penèlope»,³¹ era molt del gust d'Eugeni d'Ors, que, només en el

24. Veg., per exemple, aquesta frase inicial de l'escoli *La paradoxa de Browning*: «Diuen que en ser publicat *Sordello*, dels poemes de Robert Browning el més clos sens dubte, Carlyle parlava així [...]» (OC, vol. II, pàg. 52).

25. És, per exemple, el cas de la dita evangèlica «que entengui qui pugui entendre», citada per Riba a *Polítics i intellectuals*, OC, vol. II, p. 593. Ors se'n serveix, entre d'altres llocs, a l'acabament del cap. II de la tercera part de *La Ben Plantada*.

26. En trobem una mostra en les múltiples interrogacions interpelladores amb què és reblat l'escoli *Al marge de «Sonets i Odes», de Keats, traducció de Marià Manent*.

27. Veg. *passim*.

28. Hi trobem referències i citacions als escolis *Els «Himnes Homèrics» d'en Maragall* (OC, vol. II, pàg. 45), *De Pompeu Fabra, encara. Il·lustracions i corol·laris* (op. cit., pàg. 87), i als articles «Primer llibre de poemes» de Josep M. de Sagarra (op. cit., pàg. 167) i *El «Gènesi», traduït per Mn. Frederic Clascar* (op. cit., pàg. 173).

29. A propòsit d'això, veg. el que en diu Josep Pla a *El quadern gris* (Barcelona 1966), en l'entrada corresponent a 11 d'octubre del 1918: «Les persones de la meua edat —i fins i tot les que tenen algun any més— devem haver llegit M. Joseph Joubert, no solament amb gran profit, sinó amb una autèntica delícia. La insistència que ha posat i posa Eugeni d'Ors a fer-nos-el llegir és un dels més grans favors que li devem» (op. cit., pàgs. 370-371).

30. Ell mateix n'havia publicat una mostra al *Glosari* sota el títol d'*Aforística de Joubert*. El 1918, integrant el vol. IV de la Col·lecció Popular «Minerva», n'aparegué una mostra més àmplia —que recollia la primigènia de Xènius— traduïda per Pere Benavent.

31. OC, vol. II, pàg. 135.

transcurs dels cinc primers anys del *Glosari*, la cita com a mínim dos cops.³²

Ara: és certament en «la tendència a una mitificació d'uns certs mots [...] o d'unes certes frases», on més s'evidencia fins a quin punt ha calat fons l'empremta d'Ors en Riba.

Figuren entre els primers —com podria ser altrament?— alguns dels mots clau de discurs orsià, com ara el d'«arbitrar», que, aplicat a la llengua, passa a ser denominador genèric de tot el procés de transformació d'aquesta en idioma modern;³³ o com ara el de «classicisme», equiparat d'allò més orsianament amb autoritat³⁴ o definit, en termes no menys orsians, com a superació de l'anècdota en tant que suma d'exigència i de valor;³⁵ és el mot clau d'«imperialisme», però, aquell que més utilitzarà i més desenvoluparà Riba, especialment en alguns textos d'*E* («Elogi del poeta traductor», «La nostra expansió literària») i en algun d'*Em* («En Ramon Muntaner, home d'imperi»), en els quals, tot incidint en alguns preceptes de la més pura ortodòxia noucentista, expressa la seva fe en el poder integrador de l'imperialisme, entès evidentment com a capacitat de projecció cultural,³⁶ i estableix la relació de la cultura envers la polí-

32. El primer a la glosa *Els gegants*, de juny del 1906, dins *Obra Catalana Completa* (Barcelona 1950), pàg. 168, el segon a la glosa *Tragèdia*, de novembre del 1907, *op. cit.*, pàg. 590.

33. «Però, essent el fet de la llengua un fet de llibertat, és a dir, de creació, era possible que els catalans, des d'un donat moment, *volguessin* no sols purificar la llengua, sinó, més, arbitrar-la per formar-ne un idioma modern, expressió viva d'un esperit així mateix modern i viu» (escolí *Pompeu Fabra*, *OC*, vol. II, pàgs. 84-86. El paràgraf citat correspon a la pàg. 85).

34. «Per després d'aquesta fosca Edat Mitjana que en uns pocs anys intensos el món semblava travessar, tot anuncia un nou Renaixement. L'home realitzarà, més avant que mai, les seves possibilitats; les masses s'ordenen lliurement per a la col·laboració sota les noves fórmules de l'autoritat. I autoritat —és classicisme (escolí *La nostra expansió literària*, *OC*, vol. II, pàgs. 133-134. El paràgraf citat correspon a la pàg. 134.

35. «A Catalunya, classicisme vol dir en primer lloc superació de l'anècdota: no sols implica un exquisit equilibri interior i un art rigorós, sinó també coratge» (dins *Els Marges*, a *L'estil de Francesc Pujols*, *OC*, vol. II, pàgs. 277-301. El paràgraf citat correspon a la pàg. 285).

36. Veg. la següent afirmació, extreta de l'escolí *Elogi del poeta traductor*: «Cal notar, efectivament, que aquesta obra de traduccions, en tant com és empresa extensa, sostinguda, unànime dels nostres poetes, s'inicia i va desenrotllant-se en inefable, però no misteriosa, coincidència amb l'ideal imperialista català. El qual és per a nosaltres, més que fer una pàtria per a diverses gents, fórmula d'incorporació cultural, és a dir, de traducció» (*OC*, vol. II, pàgs. 90-91). El paràgraf citat correspon a la pàg. 90).

tica en una brillant i significativa equació: «l'expansió literària no és sinó un capítol de l'expansió nacional íntegra».³⁷

Encara, pel que fa a l'apropament enriquidor no ja de mots clau, sinó de frases orsianes, em permeto de cridar l'atenció sobre una de Riba que fa: «[...] la normalitat serena, el decent vel estètic i el somris també són armes; i [...] les armes també són classificables segons jerarquies», escrita a manera d'acabament per a un escoli referent tot just a l'«Almanac de "La Revista"»: 1919»;³⁸ i dic «tot just» perquè la frase en qüestió no és sinó una paràfrasi del famós eslògan d'Ors aparegut per primer cop, juntament amb d'altres, en un altre almanac, el cèlebre *Almanach dels Noucentistes*, del 1911, i que feia taxativament: «les lleis són normes, però també són armes»; és a dir, en d'altres termes: l'ètica i, en definitiva, l'estètica de què se serveix, és tant o més eficaç que pugui ser-ho el recurs a la força en primera instància, amb l'avantatge sobre aquesta de resultar del tot justificable, socialment acceptable.

* * *

Fins aquí hem vist proves, algunes més que fefaents, de la influència innegable d'Ors sobre Riba, de com aquest estava en força aspectes amarat de la lliçó d'aquell. Eren proves, però, implícites, que Riba més aviat «acusava» que no pas se'n servia a gratcient, o de manera deliberadament explícita.

Vegem ara algunes altres proves d'aquesta influència, en les quals Riba sí que recorre amb tot el coneixement de causa al glosador, per a recolzar-se obertament en la seva autoritat o per a referir-hi directament el seu discurs crític.

Es de vegades el cas, doncs, que Riba addueix citacions literals de Xènius, o bé sense nominar-lo (cosa amb la qual els atorga aquell valor apodíctic que neix d'una objectivitat impersonal): «El catalanisme, s'és dit, començà essent una Elegia, i avui ha esdevingut una Tasca»,³⁹ o bé aHudint-hi en uns termes d'elogi que no deixen dubte a endevinar a qui es refereixen: «Esperit és creació, ha dit el pensador essencial de Catalunya».⁴⁰

37. Escoli *La nostra expansió literària*, OC, vol. II, pàg. 134.

38. OC, vol. II, pàg. 123.

39. Escoli *Bella terra, Bella gent*, OC, vol. II, pàg. 110. Pel que fa a aquesta citació de Xènius, veg. la n. 23 d'aquest estudi.

40. Escoli *Sinceritat i literatura*, OC, vol. II, pàg. 64.

D'altres vegades, les citacions de Xènius adduïdes no són sinó el punt de partença per a ulteriors disquisicions de Riba, que el duen a matisar o a aprofundir en l'afirmació orsiana. És el cas, per exemple, de l'*escoli* «Joan Sebastià Bach»,⁴¹ possiblement inspirat en una *glosa* d'octubre del 1908 que porta per títol «Música de Bach», el paràgraf nuclear de la qual fa:

«Bach és, per essència, un artista religiós, perquè és un artista de puresa matemàtica. La pura matemàtica vol ja dir intimitat amb allò diví. "Déu es fa present —deia Spinoza—, en el fet que la suma dels angles interiors d'un triangle, valgui igual que dos angles rectes." I Leibniz: "Quan Déu calcula, el món es fa".»⁴²

I que Riba formula, tot reordenant-ne l'equació, en els següents termes:

«Ja tothom hi consent: la música de Bach és una matemàtica esdevinguda sensible. "Una intimitat amb el diví" per tant. Xènius retragué a aquest propòsit uns mots profunds de Leibniz: "Qual Déu calcula, el món es fa". Nosaltres diríem més: mentre el món és, Bach calcula.»⁴³

D'altres casos semblants són el paràgraf amb què Riba clou la seva crítica de la traducció de *Venus i Adonis* de Shakespeare feta per Morera i Galícia, amb una referència a un pensament d'allò més oportú i combatiu de Xènius, en què aquest qualifica com de «fisiologia» això de l'«escriure de joves i vells» en literatura, atès que sovint els autors estèticament més joves, són tot just els més provectes quant a edat (com era el cas, segons Riba, de Morera i Galícia).⁴⁴

I encara en *Em* trobem com a mínim un altre cas clavat a aquest últim —pel que té de remissió a un judici igualment tallant de Xènius—, quan Riba diu:

«la dèria [d'allò popular], en renovar-se, apareix com un de tants símptomes d'aquest segon Romanticisme que ens ve a sobre. Ja de la seva talaia estant, Xènius, sensible als senyals dels vents, ha insistit a cridar alerta. "N'hi ha que confonen el Poble amb el folklore", ha dit, i la frase constitueix un epigrama i una doctrina ensems».⁴⁵

41. OC, vol. II, pàgs. 70-71.

42. EUGENI D'ORS, *op. cit.*, pàg. 856.

43. *Op. cit.*, pàg. 70.

44. OC, vol. II, pàg. 188.

45. Dins *Els marges*, a «El retorn» de J. M. López-Picó, OC, vol. II, pàg. 247.

Es interessant de remarcar, per una altra banda, que les ocasions en què Riba va fer objecte directe dels seus comentaris l'obra de Xènius, fou sempre, com diríem en alemany, *in Anlehnung* a d'altres obres —arquètipicament noucentistes, val a dir—, sense arribar a gosar mai, però, dedicar monogràficament a aquella si més no un dels seus escolis o articles d'*Em*. ¿Reconeixença tàcita d'un mestratge intangible i al qual, doncs, no es veia amb cor sinó d'alludir de passada i encara, evidentment, en termes elogiosos? ¿O bé afany de distanciar-se'n tot eludint-ne qualsevol anàlisi circumstanciada? Possiblement tant de l'una cosa com de l'altra.

El sis d'octubre del 1918, en l'*escoli* que Riba dedica a fer la crítica de la tria de prosas carnerianes recentment publicada sota el títol de *Les planetes del Verdum*, no dubta a invocar el *Glosari* tot establint entre ambdues obres la següent afirmació comparativa:

«D'ençà del nou-cents, la prosa catalana moderna ha estat *faisonnée*, en contemporània diversitat, en dues genials manifestacions del nostre esperit: el *Glosari*, i aqueixos articles dels quals suara apareixia un recull massa avar sota el títol: *Les planetes del Verdum*.»⁴⁶

Tota una professió de poètica noucentista, segons podem veure, ja que adjudica el paper cabdal en el procés de conformació de la moderna prosa catalana a dues creacions que, a banda llur diferent i respectiva especificitat, presenten significativament en comú el fet de ser proses breus, genèricament atípiques, no adscribibles de manera immediata a la ficció, i haver vist regularment la llum en les pàgines d'un diari.

En el mateix *escoli*, just a continuació del fragment citat, insereix Riba una definició d'aquest gènere insòlit de la *glosa*:

«Una glosa de Xènius és un ésser íntegre, vivent, amb els seus centres de sensibilitat, i la seva xarxa nerviosa, la seva circulació en perfecte cicle, el seu respir, i —suma inefable de la seva individualitat— diríeu que un seu nom.»⁴⁷

Una definició atenta, més que no pas a escatir de dins el discurs literari estant els límits i característiques formals de la *glosa*, a presentar-nos-la com una realitat operativa i immediata, com un organisme perfect en si mateix i autosuficient.

46. OC, vol. II, pàg. 94.

47. *Ibid.*, pàg. 94.

En l'*escoli* següent, de 28 del mateix mes, la traducció feta per Josep Leonart del *Herman i Dorotea* de Goethe, li dóna peu a Riba per fer-se eco de la constant presència de l'autor alemany en el *Glosari*, que qualifica en els següents termes:

«aqueixa guerra de fa tretze anys per la claredat contra la penombra, per la paraula retallada contra la música inefable, per la curiositat contra el lirisme, per l'esforç contra la inspiració gratuïta, per la continuïtat contra la velleïtat, per la ironia contra la passió, per l'acció —i activitat pot ser també la contemplació, ha ensenyat un cabdal poeta nostre— contra l'èxtasi, contra la letargia transcendental».⁴⁸

Bé, em sembla que, des dels supòsits crítics de què partia Riba —i que sovint resulten ser encara, almenys en primera instància, més explicatius i aclaridors que els d'algunes metodologies crítiques avui en voga—, difícilment es pot dir més i en tan poques línies sobre la magna obra orsiana i, en especial, sobre tal i com aquesta fou captada i sentida per la generació que es formava a recer seu: la noucentista. Hi trobem expressats alguns dels tòpics del moviment, tant dels que figuren entre els seus ideals com entre els opòsits d'aquests, i en conjunt forneix *in nuce* una síntesi interpretativa del fenomen polític-cultural més decisiu de la Catalunya d'aquest segle.

Una semblant concisió interpretativa la trobem també en l'*escoli* dedicat poc temps després a *Bella terra bella gent* de Josep Carner, en el qual estableix una trilogia que no és sinó la dels tres puntals, polític, cultural i literari, respectivament, del Noucentisme:

«No hi ha dubte que segles a venir els catalans trobaran encara l'essència d'aquesta era única de la nostra reconstitució nacional, en aquests tres petits llibres meravellosos, que són *La nacionalitat catalana*, arca del Dret; *La Ben Plantada*, revelació del Ritme; *Bella terra bella gent*, figuració del Caràcter.»⁴⁹

Aquesta *Ben Plantada* com a «revelació del Ritme» apunta molt més sobre la gran creació orsiana que no pas tots els tòpics que de sempre s'han repetit sobre Teresa, i dels quals, val a dir, no s'escapà ni el mateix Riba a l'hora de fer divulgació a grans trets de l'anomenat humanisme en el si de la cultura catalana.⁵⁰

48. OC, vol. II, pàg. 97.

49. OC, vol. II, pàg. 110.

50. Veg. el seu article *L'humanisme a Catalunya*, inèdit fins a la seva pu-

A banda algunes referències esparses de què ja he fet esment, el gruix de la petja orsiana en el segon llibre de crítica de Riba, *Els marges*, obra ja de plena maduresa, és pràcticament detectable només en l'article d'abril de 1923 que, sota el títol «Entre dos diletantismes»,⁵¹ dedicà a la consideració de dues actituds davant la cultura catalana tan antitètiques com la d'Eugeni d'Ors i la de Josep Pla, i en el qual —segons ha remarcat Enric Sullà— «va ser dels primers a posar en uns termes justos el problema suscitat per la defecció d'Eugeni d'Ors».⁵²

El pretext motivacional de l'article —si fa no fa com el del tan justament famós «Una generació sense novel·la»—⁵³ és d'antuvi el de la reflexió generacional i, més concretament en aquest cas, el de l'accelerada i, per això, tant més suspecta rapidesa amb què se succeeixen les generacions literàries a Catalunya, síntoma inequívoc, a l'entendre de Riba, d'escassa consolidació de grups i d'excessius personalismes. El fet en si havia estat ja llavors recentment denunciats, des de posicions diametralment oposades, per part d'Eugeni d'Ors i de Josep Pla, però tots dos —continua Riba— s'havien vist aclaparats en llurs papers de precursors respectius.

Aquest últim, en reaccionar contra el pseudo-orsisme encarcerat i, en definitiva, contra els que ell mateix anomenava «Xènius petits»,⁵⁴ hauria acabat convertint-se, segons li retreu el mateix Riba, en un «diletant dels instints».⁵⁵

El cas del primer, però —i a banda que sigui el que aquí més ens interessi—, és aquell en què veritablement se centra la revisió ribiana, i això tant perquè «de l'obra i de les normes del qual hom rastreja reflexos en tota la producció literària de quinze anys ençà»,⁵⁶ com perquè ha estat

blicació a «Reduccions», núms. 23/24 (setembre-novembre de 1984), pàgs. 23-43, en el qual s'expressa en els termes següents sobre *La Ben Plantada*: «... *La Ben Plantada* de Xènius, mena d'enfilall de poemes en prosa, que centren tot l'impuls humanístic de la Catalunya d'aleshores en una figura femenina de perfecte cànon físic i moral, veritable idea platònica de la raça encarnada» (*op. cit.*, pàg. 41).

51. OC, vol. II, pàgs. 302-306.

52. ENRIC SULLÀ, *La fonamental intransigència*, «L'Avenç», núm. 71 (maig 1984), pàgs. 38-46. El paràgraf citat correspon a la pàg. 40.

53. OC, vol. II, pàgs. 314-320.

54. A l'entrada d'*El quadern gris* corresponent al 5 d'abril del 1919, Pla hi escriu: «La fatalitat de la manera de Xènius és crear Xènius petits» (*op. cit.*, pàg. 594).

55. *Op. cit.*, pàg. 306.

56. *Ibid.*, pàg. 302.

també ell qui ha suscitat la polèmica sobre les precarietats a què al·ludia Riba al començament de l'article.

La polèmica —tot i que Riba en cap cas no ho esmenti— sembla evident que no és pas tant la directament derivada de la defenestració administrativa de Xènius, com la que aquest desencadenà, poc abans de la seva defecció definitiva, amb motiu del discurs pronunciat el 8 de setembre del 1922 a Castelló d'Empúries en el transcurs dels «IV Jocs Florals de l'Empordà»,⁵⁷ i que tingué, si més no, la virtut d'actuar a manera de revulsiu enmig de la tònica conformista, si no cofoia, que es respirava en certs ambients il·lustrats de la Catalunya del moment.

En el joc de rèpliques i de contrarèpliques desfermat, els detractors de Xènius —segons Riba— haurien qüestionat més l'anècdota personal d'aquest que no la categoria de la seva obra, mentre que ell —i aquí Riba addueix unes paraules molt divertides i plàstiques de l'historiador Francisco Manuel de Melo— hauria tendit a comportar-se com a català, que, «en ésser ofès (i és molt susceptible d'ofensa), ja no vivint sinó per a la revenja, agafa un trabuc i aguaita els seus enemics des de darrera les mates».⁵⁸

Immediatament després, Riba entra en el fons de la qüestió: el de si l'estat de coses denunciat dins la cultura catalana justifica l'adopció d'actituds optimistes o pessimistes envers aquesta i el seu futur.

Aquí és on podem observar la certesa d'allò ja remarcat per Eduard Valentí a propòsit d'aquesta qüestió, i és que «quan [Riba] critica el mestre fallit, ho fa partint de la seva pròpia doctrina».⁵⁹

En efecte, Riba parteix, en primer lloc, de la professió d'optimisme que, a desgrat de tot, es veu Ors en la necessitat de fer com a pas previ per tal de rebatre les creences en una pretesa immortalitat de la cultura i, per extensió, de la «pàtria catalana». I contraposa a aquest optimisme de «fer el cor fort» un realisme lúcid, alhora que, tot i coincidir a grans trets en el rebatiment d'aquelles creences d'immortalitat fantasioses, no s'està d'advertir contra l'estratègia emprada per Ors en aquest sentit, ja que «preveure i anunciar una desfeta com a segura pot no ésser desitjar-la, però sí que és anar-hi de cap»;⁶⁰ i tot seguit, enfront de les exhortacions moralitzants i, en el fons, idealistes d'Ors, rebla el clau de la

57. N'hi ha una reedició recent a la revista «Quaderns Crema», núm. 3 (maig de 1980), pàgs. 73-86.

58. *Op. cit.*, pàg. 302.

59. VALENTÍ, *op. cit.*, pàg. 77.

60. *Op. cit.*, pàg. 303.

qüestió en remetre les possibilitats de l'anhelat redreçament cultural a la creació d'unes bases institucionals i, sobretot, a l'obtenció d'uns objectius polítics. Aquestes són les seves paraules:

«Volem dir, que en la nostra lluita per la cultura som dels que creuen que podem perdre. I perdre, en cultura, és no guanyar-ho tot: és innocent de pensar que salvaríem una literatura encara que no reeixíssim a aixecar una Universitat verament nodridora, o que podríem mantenir la llengua en una fecunda vitalitat si per altra banda la nostra política restava a mig camí dels seus fins.»⁶¹

L'evolució històrica posterior, com tothom sap a hores d'ara, s'encarregaria de donar-li la raó a Riba, per bé que en un sentit negatiu: el fracàs de l'opció política comportaria consegüentment que l'opció cultural es veiés constrenyida a fer només la viu-viu, i encara.

En segon lloc, però, i sempre dins aquesta revisió crítica del «mestre reconegut i caigut», Riba parteix igualment d'ell en la mesura que admet un cop més l'indiscutible paper de protagonista que aquest ha jugat en el desenvolupament cultural de Catalunya durant les dues primeres dècades de segle, però per això mateix, molt sagaçment, Riba es demana fins a quin punt li és llegut a una part tan decisiva d'aquest procés d'erigir-se'n alhora en jutge i gairebé en fiscal:

«Però qui en un complex d'esdeveniments ha estat un dels primers actors, no té el dret de l'elogi ni de la censura, sinó simplement el deure de l'examen de consciència: no en pot escriure la història, sinó les memòries.»⁶²

I prossegueix l'argumentació en termes de sil·logisme disjuntiu:

«Si Eugeni d'Ors observa, en les generacions que ell mateix, immediatament o mediata, ha promogut, una atonia alarmant, l'inici de la qual coincideix amb la data del seu propi allunyament, la probitat intel·lectual l'obliga, abans d'erigir-se en censor pessimista, o a renunciar a haver estat mai una veu definidora, o a preguntar-se si els principis d'aquesta degeneració no jeien dins les seves normes mateixes, o dins la seva obra, que també és doctrina.»⁶³

61. *Ibid.*, pàg. 303.

62. *Ibid.*, pàg. 303.

63. *Ibid.*, pàg. 304.

El plantejament emprat és gairebé fallaç, cert, i prou que ho sabia Riba, això, però constituïa de fet la més subtil i conseqüent manera de retreure-li a Xènius la seva abdicació, ja que se'l recusava en nom de les mateixes contradiccions en què incorria. I així ho apuntà també, molts anys després, tot seguint Riba, Eduard Valentí:

«[...] tingué l'ocasió [Ors] de donar ell mateix allò que tota la vida reclamà als altres: una obra ben feta segons norma i mesura. Abandonar-la a mig fer (i ara prescindim de les anècdotes que l'induiren a fer-ho) era renegar de la seva vocació i de la pròpia doctrina».⁶⁴

Tot amb tot, ja en la segona part d'aquest mateix article, Riba, en una equanimitat que l'honora —i que el situava molt per sobre del mesquí rancunieig covat contra Xènius per tants intel·lectuals de llavors—, es decanta —com bé podríem dir-ne— per l'absolució d'Eugeni d'Ors; una absolució que en cap cas no és fruit de la feblesa o d'una admiració ultrançaça, sinó del sospesament dels molts mèrits que concorrien en el saldo positiu del Glosador, i de l'esforç per comprendre les mateixes limitacions històriques amb què aquest s'havia hagut de topiar. Vet ací els termes en què Riba formula aquest balanç valoratiu final:

«D'Eugeni d'Ors podríem dir que li pot ésser perdonat molt perquè ha sofert molt: ha sofert de bella impaciència, ha vist molt i ho ha volgut estrènyer tot d'un cop, una mica com a bon meridional, un tros més com a home típic d'un renaixement, del període en què l'ambició de la cultura integral no fa sinó armar, sense saber-ho, les bastides per a la construcció real i eficaç dels especialistes. Solament un estudi dels fonaments i a una suficient perspectiva podrà fixar si amb les seves improvisacions Eugeni d'Ors no ha fet perdre a Catalunya més temps que no li ha fet guanyar. Ara per ara això és cert: que si les generacions successores no enfondeixen i aprofiten la lliçó del seu bon èxit o de la seva fallida, la fallida serà d'elles; sobretot, que de l'actiu del Glossador hom no podrà mai esborrar que la seva reacció contra la inèrcia de la mesquina o de la confusa cultura, es traduí tot d'una en normes i en acció, és a dir, que conscient del mal i volent salvar-se, no ho ha intentat sinó actuant de mestre, volent salvar també els altres, baldament arrossegant-los cap als riscos de la simulació enciclopèdica.»⁶⁵

Després d'això, ja no trobarem en l'obra de Riba sinó referències escadusseres a la figura d'Ors. Així, en el discurs pronunciat el 1927 a Ma-

64. VALENTÍ, *op. cit.*, pàg. 77.

65. *Op. cit.*, pàgs. 305-306.

drid sobre la *Evolución de la lengua literaria en Cataluña*,⁶⁶ amb motiu de l'exposició del llibre català celebrada a la capital d'Espanya el desembre del 1927, hi al·ludeix dues vegades, l'una explícitament, l'altra de manera tàcita però prou expressiva, i en totes dues la declaració de reconeixença va seguida de l'esment —ni que sigui indirecte i subtil— de la defecció de Xènius. Heus-ne ací els termes:

«Esta apasionada, vertiginosa busca del tiempo perdido caracteriza todo el novecientos catalán: desde la obra presidencial de Prat de la Riba hasta las múltiples fundaciones de Cambó; sin olvidar el cotidiano espolazo de Xènius a la curiosidad, durante los años en que permaneció fiel a sí mismo. (...) Uno de los nuestros, y de los mejores, nos recordó la condición mortal de las lenguas, de *todas las lenguas*, para desertar de la suya propia.»⁶⁷

El 1935 encara, en l'estudi posteriorment recollit a *Pc* sobre «Horaci en les literatures ibèriques»,⁶⁸ no s'oblidarà de fer la deguda i elogiosa menció de Xènius, ja sense ni un punt de retret:

«Un dels mestratges més fecunds per què ha passat la joventut catalana del Nou-cents, el d'Eugeni d'Ors, es centrava en l'exigència, d'humilitat, per dir-ho així, davant la idea de l'obra ben feta segons norma i mesura, i en representació de tots, gairebé com un ritu.»⁶⁹

JOSEP MURGADES

66. *OC*, vol. II, pàgs. 674-685.

67. *Op. cit.*, pàg. 681.

68. *OC*, vol. II, pàgs. 457-477.

69. *Op. cit.*, pàg. 475.

Escolis a la segona de les Estances de Carles Riba

2

With Psyche, my Soul.
E. A. POE

*Dins de la tarda nua caminàvem plegats
jo i Psique, la meva ànima: ella greu i serena
i jo escoltant-la sospirant, que era la vena
tèbia del plor negada als meus sentits glaçats.*

*I ella deia: «I per què?...» I feia un lent silenci.
I tornava: «¿Caldrà que una ombra de salut
agomboli el teu pit en un frisar golut
on cada pensament d'una flama s'agenci?».*

*I deia encara: «Un dia sentiràs que el record
sol i divers del goig que a cada instant la terra
damunt ta carn posava, pesa més, i t'aferra
la pols. Jo seré lluny del teu delit retort».*

*Psique parlava i era als seus mots tan estranya!
Ni sé com s'ha fet muda al bleixà interrogant
del meu pit... Ai obscur silenci ressonant,
on cada veu que arriba amargament m'enganya!*

CARLES RIBA

Aquest segon poema de les *Estances* porta, després del número, 2, un epígraf que ens en dona, en part, la clau o la referència. Es tracta dels mots, en anglès, *With Psyche, my Soul*, que volen dir, literalment, «amb Psique, la meva ànima», i pertanyen al poema *Ulalume*, d'Edgar A. Poe (estrofa 2, vers 3).

La comparança amb el poema de Poe a la qual, a causa de la citació anterior, ens obliga la composició de Riba, inspirada o suggerida per

aquell d'una manera més o menys pròxima o d'una manera més o menys remota, ens ajudarà, sia per analogia, sia per contrast, a descobrir alguns dels aspectes d'aquestes *Estances*, 2.

Formalment, els dos poemes són del tot dissemblants. El de Poe consta de nou estrofes desiguals que formen un conjunt de noranta-quatre versos; el de Riba consta de quatre estrofes de quatre versos alexandrins (alguns irregulars), amb un total, per tant, de setze versos.

El poema de Poe és més narratiu: ens hi parla del llac d'Auber, de la regió de Weir, de la porta d'una tomba... En el de Riba, com veurem, la descripció és mínima, gairebé inexistent.

En el poema de Poe s'entaula un veritable diàleg entre el poeta i Psique: «I jo vaig dir...» (estrofa 5, vers 1), «Però Psique, alçant el dit, ha exclamat...» (estrofa 6, vers 1), «I jo vaig respondre...» (estrofa 7, vers 1), etc. En el poema de Riba, en canvi, el poeta ens reporta els mots de Psique: *I ella deia...* (vers 5), *I tornava...* (vers 6), *I deia encara...* (vers 9), però no les seves respostes. En tot cas, les rèpliques del poeta no són formulades directament a Psique, sinó que ens les adreça a nosaltres, els seus possibles lectors o, si considerem el poema com un soliloqui, se les adreça a ell mateix.

El poema de Poe pesa, per tant, sobre el de Riba, hi és present, es tracta d'una constatació cultural ineludible. Però potser és per això que el poema de Riba conté més sobreentesos i, pel fet d'eliminar la forma narrativa, esdevé, també, més modern.

Però allí on el contrast és més colpidor és en el to general del poema. En el de Poe abunden les imatges líquides, l'element aquós. L'acció passa prop d'un llac, s'hi parla de rius, d'estanys, de pantans, de plors. El gran crític Gaston Bachelard, en el seu llibre *L'eau et les rêves*, pren Edgar A. Poe i el poema *Ulalume* precisament, com a exemple d'inspiració aquosa. A penes iniciada la lectura ens adonem que el poema de Riba és més sec, gairebé extremament sec, com si la tramuntana hagués passat abans entremig dels seus versos i els hagués deixat sense ni una engruna d'humitat. L'aquositat del poema de Poe s'adiu al seu romanticisme; la sequedat del poema de Riba és volguda i correspon a una voluntat classicitzant.

Entrem d'una vegada en la composició de Riba on trobarem, de tant en tant, ecos a la de Poe que assenyalarem degudament.

Observem, per començar, que les *Estances*, 2, com les anteriors, 1, corresponen també a un desdoblament. El poeta ens apareix desdoblament entre ell i Psique. Ens ho diu d'entrada:

«Dins de la tarda nua caminàvem plegats
jo i Psique la meva ànima.»

El desdoblament s'efectua, com en les *Estances* anteriors, entre ell —element mascle— i un element femení d'ell mateix, que allí era la ment i que aquí és la ànima. Trobem, en el primer vers, un adjectiu que ens sobta tot seguit: és l'adjectiu *nua* aplicat a la *tarda*. Ens sobta per dues raons: per la qualitat estranya, inhabitual, que confereix al substantiu *tarda* (la *tarda nua*) i també perquè aquest adjectiu és el mateix de l'últim mot de l'últim vers del poema anterior (*Estances*, 1), i ressona encara a les nostres oïdes, a desgrat que sigui usat amb un altre matís. L'adjectiu *nua*, que acabem de deixar en el poema precedent, era aplicat allí a un element interior, subjectiu: allí era la ment la qui era *nua*. Aquí el trobem aplicat, d'entrada, a un element exterior, aparentment objectiu: la *tarda* és *nua*. I diem aparentment perquè, en efecte, l'adjectiu té tanta força i tant de suggeriment que tenyeix, amb la seva pròpia substància, l'element que toca (en aquest cas, la *tarda*) i el converteix en interior. Així, aquesta *tarda nua* no és un paisatge que puguem imaginar fàcilment (com s'esdevenia amb el que Poe ens descriu); aquesta *tarda* és *nua* perquè és interior i aquesta *nua* és —o s'assembla molt— a la *nua* primera, a la de la ment deserta. El poeta, per tant, es passeja pel seu paisatge interior desolat —la *tarda nua*—, i és allí, en aquesta regió d'ell mateix, que té lloc l'encontre amb la seva ànima.

Ara comprenem la naturalesa íntima d'aquell *caminàvem plegats*. Més que no pas caminar plegats, caminaven estretament units, perquè no hi havia res més a l'entorn i el poeta i la seva ànima s'han d'arraular l'un en l'altre per defensar-se de l'inhòspit paisatge que els envolta. Així i tot, l'actitud de l'un i la de l'altra són diferents. Ella camina *greu i serena*, i ell, *escoltant-la sospirant*. En aquesta nova dualitat a la qual se sotmet —i a la qual ens sotmet— Carles Riba, la funció de la part femenina és inversa a la que hi exercia en les *Estances* anteriors. Si la ment era folla, l'ànima, en canvi (aquesta nova dona d'ell mateix, o aquesta nova presència femenina dintre seu), és serena i greu. Adjectius que evoquen, inevitablement, la imatge d'una estàtua clàssica. En dir *greu i serena*, sembla fins i tot que aquesta ànima es presenti embolcallada amb una túnica i, per tant, vestida. Aquesta imatge, ens ajuda a formar-la, per contrast, l'anterior qualificatiu de *nua* aplicat a la *tarda*. Nou i inesperat efecte, per tant, perquè aquest desdoblament del poeta entre ell, element mascle,

i un element femení, que en aquest cas és la seva ànima, s'efectua en un medi més femení encara, que és la *tarda nua*.

De tota manera, el final del tercer vers i el quart vers ens adverteixen que, contra el que d'antuvi podíem pensar a causa de l'actitud del poeta, a causa de la seva manera d'escoltar la seva ànima, que és *sospirant*, no ens l'hem d'imaginar desfet en plors o arravatat. Hi ha una contenció que venç el desbordament, fins a l'extrem que *el plor*, que és o seria, enmig d'aquesta desolació, un consol, una *vena tèbia*, li és refusat (negat) a causa dels seus *sentits glaçats*. La vena tèbia del plor i el consol que podria aportar —consol que havia cantat Ausias March i del qual havien abusat els romàntics— és negat al poeta a causa de la fredor dels seus sentits. De moment no sabem si són glaçats a conseqüència de la seva idiosincràsia o bé si són glaçats perquè ell, home de cultura, coneix el risc de deixar-se anar i s'imposa una disciplina de contenció.

Abans que tinguem el temps i l'ocasió d'aclarir-ho, arriba la segona estrofa, que introdueix l'ànima (Psique) de nou:

«I ella deia: «I per què?...» I feia un lent silenci.»

L'ànima parla al poeta de molt a la vora (el to dels mots és més que confidencial), li formula un *per què* que resta, de moment, en suspens, com un enigma. A què es refereix aquest *per què*? ¿Conté una rèplica sobreentesa, com quan una mare renya el seu fill i, sense acabar la frase, li diu: «I per què?...», equivalent a: «I per què ho fas, això?» o «¿I per què ho fas així?». ¿O bé aquest «*I per què?...*» és més concret i hem d'esperar trobar-ne la clau més endavant?

Atès que no capim del tot o no capim ben bé, o ens queda algun dubte sobre el que ha dit l'ànima en la seva primera intervenció, i atès que *torna*, després d'un *lent silenci* —torna, o sia, insisteix—, caldrà que intentem comprendre-la en la seva segona intervenció, tan explícitament formulada:

«I tornava: “¿Caldrà que una ombra de salut
agomboli el teu pit en un frisar golut
on cada pensament d'una flama s'agenci?”.»

Frase difícil, però en la qual la precisió dels elements que la integren ens incita a penetrar-la. Formulem-la, de primer, per fer-la més planera, en el seu ordre gramatical lògic: «¿Caldrà que el teu pit, en un frisar golut (voraç), agomboli una ombra de salut en la qual cada pensament

s'agenci amb una flama?». Trobem aquí dos mots no massa habituals, que poden ajudar a desconcertar-nos. Però poden també ajudar-nos a entrellucar la claror, analitzant-los. Són els mots: *agomboli* i *frisar*. La primera pregunta que cal fer-se és aquesta: ¿és la salut qui ha d'agombolar el pit o bé és el pit qui ha d'agombolar la salut? La segona proposició sembla la lògica.

El gest d'agombolar és un gest de tendresa, preferentment femení, maternal. Una mare agombola el seu fill. El fort pot agombolar el feble. De nou la idea de desdoblament, en el qual una de les parts és femenina, intervé en el si d'aquest desdoblament que és el poema. I sens dubte una de les estranyeses de la frase, allò que fa la seva esquiva originalitat és el veïnatge d'aquest *agomboli el teu pit*, de ressonàncies tendres, amb aquest inesperat *frisar golut* tan contundent, gairebé brutal, a causa de l'estat d'esperit del nostre enteniment provocat pel concepte anterior.

El subjecte principal de la frase és, al nostre entendre, la salut; l'ànima es preocupa per la salut del poeta. Els motius de la seva preocupació els coneixem a bastament. El poema anterior (*Estances, I*) ens n'ha donat la clau. Ara veiem, més que mai, que aquest segon poema perllonga, en certa manera (vitalment) l'anterior. La problemàtica s'hi perpetua. El secret d'aquesta salut, o d'aquesta *ombra de salut*, és que cada pensament, que constitueix un acte fred, s'agenci (s'orni, s'acompanyi, es vesteixi) d'ara endavant, d'una flama, d'un acte càlid, d'una passió. És a dir, que el pensament no vagi sol, no vagi separat, sinó unit sempre a un motiu passional, a un suport que li doni escalf. Potser en l'aventura pretèrita del poeta el pensament i el foc s'havien dissociat, potser la ment havia pretès d'anar sola, nua cap a regions que (segons sospita el poeta, aconsellat per Psique) només podia atènyer unida al sentiment. La fita a assolir, mitjançant la unió de pensament i flama, pot ser la poesia mateixa. Deixem-ho, per ara, en simple conjectura. Aquesta salut que consistirà que cada pensament s'agenci amb una flama, el poeta l'haurà d'agombolar, perquè és un bé preciós, però al revés del que podríem pensar, l'agombolament no serà passiu, no serà purament de protecció, sinó que serà actiu, serà un transport que, per a més exactitud, ell qualifica de *frisar golut*. Frisar és impacientar-se per alguna cosa; si el frisar és golut vol dir que la impaciència és voraç, devoradora, excepcional.

Psique parla per tercera vegada, en començar la tercera estrofa:

«I deia encara: "Un dia sentiràs..."»

Que diferent que sona aquesta nova intervenció de Psique, comparada amb les dues precedents! Ara veiem que l'estimació —gairebé l'acte d'amor— que la condueix al poeta, del qual en definitiva s'ha després per tal d'aconsellar-lo, no sols la mena a voler-lo dur pel bon camí, sinó que li diu com seran les coses en un futur més llunyà.

De les tres intervencions de Psique, la primera, només insinuada, es referia al passat (*I per què?*...); la segona, que hem vist fa un moment, alludeix al futur immediat, a la norma a seguir d'ara endavant. La tercera intervenció apunta molt més lluny, temps enllà. Psique parla al poeta del seu futur, de quan aquest serà ja un passat, de quan serà ja *record*. Record de què?

«...del goig que a cada instant la terra
damunt ta carn posava».

És impossible sostreure'ns del tot a l'evocació de la primera de les *Estances* i no recordar que el poeta s'havia dit a ell mateix: *encara el goig sobre la carn s'atura*. Però ara, aquest sentiment, o aquest concepte, és més matisat. El goig és *sol i divers*, és a dir, únic i canviant; bàsicament el mateix, però amb aparences diferents, i és la terra allò que li posa, a cada instant, el goig damunt la carn. Amb el temps, el record d'aquest goig serà cada vegada més pesant, més feixuc. La pols, la part més material d'ell mateix, l'aferrarà cada vegada més intensament. Serà perquè Psique ja no es presentarà com ara, sola, separada d'ell, perquè no podrà fer-ho: *Jo seré lluny del teu delit retort*, li diu ella.

Aquest *delit retort* ens retorna, una vegada més, al poema inicial del llibre: és el seu projecte quimèric, el seu no voler la calma... El mot no pot ser més precís. És el propi Riba qui ho diu. No som nosaltres qui cerquem complicacions innecessàries. Aquest Riba de les *Estances*, en efecte, serà, sovint, retort.

L'última estrofa ens torna a objectivar aquesta Psique, que hem conegut *greu i serena*, per dir-nos que ha esdevingut estranya als seus propis mots. Aquesta estrangeria o estranyesa entre la persona i les paraules per ella proferides és un nou desdoblament que s'opera en el si d'aquest desdoblament i ens demostra fins a quin punt són complexes la figura i la poesia de Carles Riba. Però, per què aquest nou desdoblament? ¿Què vol dir? Psique, aquí, és l'ànima, i és la inspiració, que és femenina. El poeta s'adona que tot dialogant amb Psique, aquesta ha *parlat*, i que els seus mots sobre la poesia o sobre el comportament futur que ha de

seguir el poeta ja han estat poesia, i no entén ni com s'és esdevingut que s'ha fet fonedissa. La inspiració, mentre dura, sembla un estat natural: sols quan ha desaparegut apareix com un estat d'excepció:

«Ni sé com s'ha fet muda al bleixar interrogant
del meu pit...»

El poeta queda submergit, després de la desaparició de Psique (i això prova que ella era també la poesia), al seu silenci d'abans, que ell sent com una condemna.

«Ai, obscur silenci ressonant,»

i espera el retorn de Psique (de la inspiració) amb tant de delit que cada vegada que en el seu interior es presenta una veu o percep l'eco d'una veu es fa la il·lusió que és ella (Psique, la inspiració) que torna, i s'hi enganya una vegada i una altra:

«On cada veu que arriba amargament m'enganya!»

En aquesta segona *Estança*, com en la primera, assistim a un nou desdoblament del poeta, intentant d'establir un equilibri intern amb la seva part femenina, que també hi exerceix un paper mitigador de la seva condició d'home solitari. Al mateix temps, aquest *dobte* resulta ser aquí la inspiració, que és percebuda en el moment mateix d'acomiar-se. El poeta continua, per tant, volent conjurar la inspiració a favor seu, segur, només, que no depèn de la seva voluntat la seva vinguda, com potser en el seu passat d'home enquimerat ho havia pretès. Els límits i els contorns de la seva condició humana es van perfilant. L'acceptació i la recerca dels propis límits em sembla una característica ben noucentista.

JOSEP PALAU I FABRE

Aspectes formals de la poesia de Carles Riba*

Segons consta en el programa d'aquest simpòsium, m'he compromès a parlar-los dels aspectes formals de la poesia de Carles Riba —però enlloc no diu que m'hi hagi compromès a fer-ho formalment, en cap dels sentits del mot. Perdonin la facècia, que només vol subratllar la dificultat de l'empresa i demanar-los que siguin benèvolts a l'hora de jutjar els meus comentaris —a penes fragmentàries notes de lectura—, així com advertir els col·legues del meu ram que el «formalisme» serà mínim, per no dir inexistent.

Es evident que d'aspectes formals n'hi ha en tota poesia; el que costa és esbrinar fins a quin punt aquests són peculiars (innovacions) d'un determinat autor o escola, i no mera propietat poètica més o menys universal. També és evident que podria esmentar-los alguns temes específicament ribians, com ara la debatuda qüestió de l'adaptació dels metres clàssics, o un altre no gens discutit, pel que jo sé, com l'adaptació del llenguatge formular a la traducció de l'*Odissea*. D'aquest me n'abstinc perquè no he disposat de prou lleure per a fer-ne una anàlisi aprofundida i perquè el tema de la traducció de l'*Odissea* ja ha estat tractat aquí; de l'altre, perquè, ultra el fet que diverses comunicacions han estat dedicades a les *Elegies*, resulta en ell mateix una qüestió polèmica, i serà bo que, per un cop, defugi la palestra. Em trobo, doncs, acarat de nou a l'enunciat —massa general— del programa; i vet aquí com he anat a fixar-me en un poema concret que, a mesura que rellegia l'obra de Riba, se m'imposava amb tota la força de la seva exemplaritat.

Es tracta d'un dels poemes de la sèrie *Per a una sola veu*, continguts en el llibre *Del joc i del foc*. Segons el professor A. Terry, «aquests (...) poemes no tenen ni la intensitat de les millors *Estances*, ni la cohesió

* SIGLES:

SC = *Salvatge Cor*.

EB = *Elegies de Bierville*.

NoTQE = Notes a les *Tannkes de les Quatre Estacions*.

de *Tres suites*. Des del punt de vista formal —continua l'estudiós britànic—, demostren una certa tendència a l'experimentació, per exemple, en les estrofes paral·lelístiques de *Per tres esclats*, o en els dos poemes que queden sense puntuació. Es tracta d'unes innovacions superficials, sense transcendència per a l'obra posterior, que potser traeixen una certa manca d'urgència en la composició». Independentment de l'interès que ens mereixin els comentaris formals, cal convenir que tot feia creure que hom hi trobaria un material adequat a l'anàlisi —i, certament, hi és: ara bé, de tots ells he volgut presentar a la consideració de vostès l'intitulat *Do del Poema*, amb el convenciment que, sota el joc estrictament formal, gramatical i imatgista que ens ofereixen els mots, s'hi amaga tot un pensament i un sentiment que, en definitiva, és tota una poètica: l'art poètica de Carles Riba. No se m'escapa que la reflexió de Riba sobre la Poesia i sobre l'experiència poètica és constant: fou, en prosa i en vers, un dels seus temes reiterats; això ens permet d'il·luminar el poema en qüestió amb d'altres afirmacions que Riba exposà en altres indrets. La meua hipòtesi, ben entès, no afecta «la transcendència» d'aquest poema per a «l'obra posterior» de l'autor, com es qüestiona Terry, sinó només el seu aspecte de *summa poetica*, per dir-ho així.

DO DEL POEMA

¿A qui diré sinó a tu
l'hora plorada en la solitud invisible,
amor, on creix i calla el desig impossible,
on tot verd és nocturn i tot astre insegur,
on la set de més set fa el desig impossible?

Tu em crides, vera amor reiall
Puc fugir: tot lligam crema en ta flama encesa;
ah, puc morir: tot fruit m'és dat en ta dolcesa!
Però resto en ta vida i neixo al que més val
des del centre secret de la teva dolcesa.

Vivent no dels somnis d'abans
et portaré, amor, l'inefable poema,
sinó de la teva hora pura en sa tija extrema,
i del treball humil fet per les meves mans
per imitar la flor —oh inefable poema!

Abans d'entrar en l'anàlisi del detall —recordem que Riba «sospitava en ell la intenció de poema predominant sobre el sentit del vers en si»

(SC)— els proposo de considerar l'estructura temàtica del conjunt, relativament isolable. Hom podria dir, així, que l'absència de l'amada és l'element temàtic que domina la primera estrofa; la presència de l'amada domina la segona estrofa; i, en fi, el poema com a cosa elaborada que pot ésser oferta domina la tercera estrofa.

Aquesta primera estructuració del tot, que he presentat amb una finalitat operativa, ens recorda tanmateix, com ens diu Riba, «que quan tot temptava a obrir simplement el curs a un flux de poesia, no sé quin poder misteriós dins meu, potser només una voluntat instintiva d'ofici, s'hagués en cada cas emparat de la idea poètica per a forçar-la a organitzar-se ella mateixa en poema. Artísticament, és això l'única cosa que interessa; l'únic, entre els resultats possibles, que tingui una eficàcia profunda, il·limitada, de comunicació» (SC). Que la idea poètica arribi a concretar-se en una forma orgànica: aflora aquí la concepció del romanticisme alemany que troba el seu origen en Goethe; vet aquí allò que artísticament interessa i permet de posar els fonaments de l'anàlisi formal, que, amb totes les seves limitacions, cerca d'integrar els elements en un tot coherent.

Però passem a analitzar el poema: a observar-ne les parts, establir-ne les proporcions, mostrar-ne la cohesió que en deriva, i comprendre'l.

De primer, cal reflexionar sobre el títol: «Do del poema» és una expressió ambigua. Hom podria pensar en la concepció típicament romàntica del poema com a do i el poeta com a mèdium. O bé pot significar «l'ofrena del poema». És aquest segon el sentit que Riba li atribueix, com es veu clarament en el vers segon de la tercera estrofa (*et portaré, amor, l'inefable poema*). Altres sentits possibles, com ara «el poema té un do, una gràcia» no són pertinents en el present context.

El primer vers té una gran importància:

«¿A qui diré sinó a tu»

Se m'acut de suggerir agosaradament que és un vers de ressonàncies hölderlinianes, no pas perquè pugui adduir cap context imprès del poeta alemany, sinó perquè, salvant-ne la forma verbal, és idèntic a la dedicatòria amb què Hölderlin acompanyà l'exemplar del II volum d'*Hiperion* que envià a Susette Gontard, la seva «Diotima»: «A qui sinó a tu?». És, en part, aquest ressò el que em va dur a fixar-me en aquest poema —el qual s'encetaria, doncs, amb una mena de dedicatòria oculta alhora que seria tot ell una ofrena. És important també perquè s'hi expressa des

del principi l'alteritat consubstancial a tota poesia lírica, el fet d'adreçar-se a un «tu». Aquesta alteritat no implica la presència de la persona a qui el poeta s'adreça: aquest *tu* pot ésser absent, car la forma verbal és de futur, o pot ésser present. En tot cas, el tema de l'estrofa és desenvolupat en els versos següents, i en aquests només hi ha absència. I, en fi, és important perquè hom pot aplicar a cada poema el que Riba afirma en el pròleg a les *Elegies*: «cadascuna [això és, cada elegia] en certa manera desenvolupant-se d'un so, d'un mot, d'un enigma de l'anterior, talment com d'un germen sobrer. Sorpresa i meravella fou per a mi el primer vers (...) sorpresa així mateix fou el silenci en què es va cloure inexorablement el darrer. Entremig un lent, coratjós i humil treball d'ofici...».

L'origen del poema, en la seva materialitat, és adés un so, adés un mot —una imatge, un concepte—, adés un enigma —una imatge a mig endevinar—: em vénen a la memòria unes reflexions d'Ezra Pound a propòsit de com es comença a compondre el poema, i dóna aproximadament les mateixes possibilitats —si no vaig errat es troben ja a la *Poètica* d'Aristòtil. Però Riba hi afegeix: «talment com d'un germen sobrer». La creixença interna d'aquest germen és el que dóna lloc a la forma orgànica de què he parlat abans, tot diferenciant-la de la forma mecànica, filla de l'atzar i de l'agregació externa.

Però continuem la nostra lectura:

«¿A qui diré sinó a tu
l'hora plorada en la solitud invisible,»

és a dir, la tristesa —no s'ha d'oblidar la figura retòrica— del temps de l'absència de l'amada, potser fins i tot abans de fer-ne la coneixença —sobretot si és que el «tot verd» de més avall pot interpretar-se com «la primavera —els primers anys— de la vida», doncs, «la pubertat» o «la joventut». I ara segueixen tres versos que amb el seu paral·lisme sintàctic remarquen els lligams intraestròfics. Sintàcticament, són tres oracions de relatiu que tenen com a nucli «la solitud invisible»:

«amor, on creix i calla el desig impossible,
on tot verd és nocturn i tot astre insegur,
on la set de més set fa el desig impossible?»

Observin la reiteració interna a cada vers: *creix i calla; tot... i... tot; set de més set*; mentre que la forma *on* palesa el paral·lisme de vers a vers. A més, el vers central és travat internament per la possibilitat d'in-

terpretar com un quiasme la sèrie *verd - nocturn - astre - insegur*. En efecte, a l'oposició *verd - nocturn* (on *verd* simbolitza alhora la llum, el dia, i la joventut) s'hi afegeix la contigüitat sintàctica i semàntica *astre - nocturn*; ensems *verd - insegur* hauria estat tal volta una associació ben coherent, en la mesura en què *verd* simbolitza la joventut. Això, quant a les figures del discurs. A nivell poètic, la rima garanteix també els lligams intraestròfics, la cohesió formal, però no hi ha només el joc de rimes habitual en la poesia rimada, sinó que es pot observar la reiteració d'un mot rima a cada estrofa: *impossible - impossible, dolcesa - dolcesa, poema - poema*. En la poesia provençal aquest procediment era tingut per vici (*mot tordat*) si no anava acompanyat d'una diferència de sentit en els mots iterats (*mot equivoc*); òbviament —i a despit que s'hagi assenyalat sovint la multiplicitat semàntica o polisèmia del lèxic poètic de Riba— no puc pas pretendre que el poeta segueixi aquí aquella norma; en canvi, crec poder afirmar que els mots en qüestió apareixen en estructures distintes en algun nivell de representació sintàctica. Així, a la primera estrofa, la primera ocurrencia de *el desig impossible* respon a l'estructura

[_N'' [_{ESP} el [_N' desig impossible]]]

és a dir a un SN format per Art - N - Adj, mentre que a la segona no hi ha aquest SN, hom podria parafrasejar-la per *fa impossible el desig*. A la segona estrofa la diferència és més lleu, i correspon a la diferència morfològica entre els possessius febles i els forts —que a nivell sintàctic es manifesta en la presència o absència, respectivament, d'un possessiu clíctic—: *ta dolcesa / la teva dolcesa*. En fi a la tercera estrofa la primera ocurrencia de *inefable poema* està continguda en un SN objecte directe, i, doncs, ben travat amb el conjunt de l'oració; la segona, en canvi, és una exclamació —amb un valor apositiu o no, segons la interpretació simbòlica que es doni a *flor*—, i la grafia en remarca el caràcter perifèric respecte a l'oració.

He dit abans que en aquesta estrofa domina el tema de l'absència de l'amada. Notin com el fet ve reflectit a nivell formal perquè tots els mots en posició final de vers són negatius: incorporen el prefix *in-* amb aquest valor, cosa que reforça encara més els lligams intraestròfics.

Així que passem a la segona estrofa apareix l'amada en tot l'esclat de la seva presència real. És ella, ara, qui es comunica: ella qui parla o atreu el poeta:

«Tu em crides, vera amor reial!»

Tu em crides a mi, i tu ets *vera* amor reial. Davant la crida de l'amada al poeta —o al jo poètic— se li presenten dues alternatives, remarcades pel paralelisme dels versos segon i tercer:

«Puc fugir: tot lligam crema en ta flama encesa;
ah, puc morir: tot fruit m'és dat en ta dolcesa!»

La seva opció, tanmateix, no és cap de les dues:

«Però resto en ta vida i neixo al que més val
des del centre secret de la teva dolcesa.»

El poeta-amant no *fugir*, ans *resta* en sa vida (de l'amada); no *mor*, ans *neix* al que més val. El joc de contrastos, subratllat pel paralelisme dels antònims, es combina amb la contextura de termes relacionats metonímicament (*fugir - lligam, crema - flama, fruit - dolcesa*) per arribar al darrer vers clau, que ens recorda el vers final de l'Estança 37 del *Llibre Segon*, titulada precisament *Art Poètica*: ...tu / centre clar de les coneixences operoses.

Ens apropem al desenllaç de la tercera estrofa. Aquí topem, però, amb algunes dificultats sintàctiques i d'interpretació que cal aclarir. En efecte, si llegim els tres primers versos o tots cinc, fàcilment traurem la impressió que es perd la il·lació sintàctica. Si en considerem l'estructura sintàctica observarem que l'oració principal és el vers segon:

«et portaré, amor, l'inefable poema»

d'altra banda, és el vers on s'expressa l'ofrena i, doncs, en un cert sentit el clímax del poema. Doncs bé, des del punt de vista sintàctic aquest vers sembla una interpolació, i no hi faria res si el passéssim tot sencer o bé a la posició inicial d'estrofa, o bé a la posició final, i llavors no trencaria la il·lació entre els altres versos. Ara, si triem la primera opció destruiríem l'estructura mètrica; només ens restaria la possibilitat de traslladar-lo al final —això, si no fos perquè llavors s'alteraria l'esquema rímic. El fet sorprenent, però, és que ja l'altera en la posició en què es troba: l'esquema rímic hauria demanat que aquest fos el tercer vers —en aquesta nova posició, tanmateix, persistiria la dificultat sin-

tàctica. A fi d'entendre el sentit de l'estrofa suposarem que en una lectura lògica el traslladaríem a la posició final.

Considerem ara els problemes d'interpretació, que sovint involucren relacions sintàctiques:

«Vivent no dels somnis d'abans»

primer problema: ¿quin és l'argument —en el sentit lògico-sintàctic— al qual cal associar aquest *vivent* —que no s'ha de confondre amb cap forma del ver *viure*!—?

«Vivent no dels somnis d'abans
et portaré, amor, l'inefable poema»

podria pensar-se que aquest argument fos l'el·líptic «jo», però sembla clar que el sentit de l'estrofa ens porta a triar *l'inefable poema*; d'aquí la posició del vers segon. Segona qüestió: la preposició *dels* ha de rebre un valor causatiu o quasi causatiu (= a causa de): *Vivent no a causa dels somnis d'abans*. Això és: el poema esdevé viu no a causa dels somnis d'abans,

«sinó de la teva hora pura en sa tija extrema,»

però, tercer problema, a què al·ludeixen aquests *somnis d'abans*? Els *somnis d'abans* es contraposen en virtut de la conjunció *sinó* a *la teva hora pura*. D'altra banda, hom pot sospitar una correspondència entre *l'hora plorada* i *la teva hora pura*; aquesta correspondència lligaria la primera estrofa i l'última, i implicaria un terme negatiu i un terme positiu; en conseqüència, els *somnis d'abans* al·ludeixen a *l'hora plorada en la solitud invisible*. En efecte, en el moment de *l'hora plorada en la solitud invisible* el poeta només disposa de la imaginació —potser d'una imaginació anterior a la coneixença de l'amada—, i a això fa referència *somnis d'abans*; podríem dir que contra l'absència de l'amada, característica de la primera estrofa, el poeta només pot lluitar amb la imaginació; la segona estrofa, en canvi, la de la presència de l'amada, és l'hora de la realitat, el moment de l'experiència amorosa, un cop el poeta ha nascut *al que més val / des del centre secret de la teva dolcesa*.

Així, allò que fa viure el poema no és *l'hora plorada en la solitud invisible*, per molt que tendeixi a exercitar la imaginació, sinó *la teva*

hora pura en sa tija extrema, és a dir, el moment de l'experiència amorosa, o, més versemblantment, una certa idea acurada d'aquesta hora. El poema, doncs, neix de l'experiència

«i del treball humil fet per les meves mans
per imitar la flor —oh inefable poema!»

Ja hem vist més amunt que Riba concep la poesia com «un lent, coratjós i humil treball d'ofici», que només una voluntat instintiva d'ofici s'empara de la idea poètica per a donar forma al poema, concepció que es repeteix en el vers esmentat de l'*Art Poètica*: l'amada és el *centre clar de les coneixences operoses*, és a dir, laborioses, i aquestes coneixences són les de l'autor mateix en diversos instants de la vida: «I per exercici, ascèticament —els dos mots es valen— vaig fer l'esforç cap a trobar la Poesia —cap a trobar la inefable coneixença concreta, singular, íntima, de mi mateix: en un donat moment del temps, en un donat lloc de la terra i sobre una fe i una esperança donades» (EB). És per exercici que Riba aprengué «a treballar els mots en la insigne tensió del qui sap que d'una desviació del seu burí no pot comptar que resulti mai res de més bell, suggerent o precís que el que ell mateix havia, seguint *una certa idea, volgut i cercat...*» (NoTQE). A més de l'experiència, doncs, hi ha l'ofici, i és per l'ofici que s'ha de vèncer la tensió entre la idea i la forma, per l'ofici s'ha d'elaborar verbalment una certa idea de l'experiència. D'aquí que aquest *treball humil fet per les meves mans* se'ns presenti destinat a *imitar la flor*. Crec que cal fugir del parany que ens posa el verb *imitar* —hom podria començar a teoritzar sobre l'art com a mimesi, i no és pas això—: allò que es tracta d'imitar tampoc no pot ésser el poema mateix, com ho suggeriria una interpretació apositiva de l'exclamació final, establint una identitat *flor = poema*. Més aviat crec que cal entendre aquella *flor* com la idea del poema: ara sí que fa sentit parlar de la *imitació de la flor*. Amb tot, la relació metonímica entre els mots *tija* i *flor* abonaria potser aquella interpretació. I també hi cap que *imitar la flor* sigui simplement una metàfora que ens remet a l'art del gravador, que ja havia atret l'atenció de Goethe i de Valéry.

Finalment, el poema és inefable, car, en mots de Riba, «un poema no s'explica; és a dir, les seves paraules no són canviabls per unes altres, el seu cant no pot ésser dut més ençà de les nocions i de les imatges que comporta, perquè justament la seva comesa és dur el lector més enllà d'elles, pel camí d'una veu insubstituïble» (EB). Certament, davant

d'un poema el millor que pot fer el crític —o el lingüista doblat de crític— és callar; no supplantar cap veu. Fins i tot desaparèixer discretament. Per què, doncs —es preguntaran—, el meu discurs? Capciosament els podria dir: perquè, en la mesura de les meves capacitats, segueixo l'exemple de Riba i de tots aquells que tot havent proclamat «que un poema no s'explica», després s'han passat la vida comentant-ne i explicant-ne. Però, siguem un xic seriosos, i mirem fins a quin punt podríem justificar la nostra empresa en el context de la poètica ribiana.

La primera qüestió que es planteja és la de la desvinculació dels poemes respecte al seu autor; l'autonomia del poema ¿arriba tan lluny com per abandonar la «inefable coneixença concreta, singular, íntima», de què he parlat més amunt? En aquest respecte, Riba conta una anècdota il·lustrativa. Diu en el pròleg a la 3.^a edició de les *Elegies*: «Però, quan les proves d'impressió m'han presentat novament aquests versos com si ja no fossin meus (...), no m'he pogut estar de retenir-los un moment, de comparar el que era escrit i finit (...) a la idea que per ells jo havia volgut fixar en una forma. Potser només aquesta idea és meua i em serveix per a viure; una de les seves determinacions, aquests poemes, són un *fet*, en el qual he estat actor, però del qual la figura i el sentit no em pertanyen ja exclusivament». En la idea es troba l'impuls de l'activitat poètica —la dinàmica—, el poema no és sinó un fet, que, en la seva materialitat, resta idèntic a ell mateix; però només en la seva materialitat, car tot individu pot ser-ne l'interpret, pot reconstruir aquella dinàmica, i els viaranyes que aquesta ofereix són diversos. Això en justifica cada lectura individual —dins els límits que ens imposa el llenguatge.

Segonament, si amb Riba creiem que «tota poesia ve d'una il·luminació, espasmòdica o tranquil·la, però que no pertany ben bé a la nostra consciència, sobre una realitat íntima que no ens importa tant de considerar com de *veure*» (SC) —fet o concepció de què és testimoni la terminologia relativa al *vates*, al poeta-vident en llengües diverses—, llavors em daré per ben pagat si els meus comentaris més aviat analítics han reeixit a fer-los veure, gairebé més que no pas a fer-los llegir, *Do del Poema*.

JOAN A. ARGENTE

Arquíloc, o «la poesia sóc jo»: Una conferència de Carles Riba

PRESENTACIÓ

En aquest Simposi hem tingut ja ocasió de sentir a parlar de Carles Riba com a hellenista i traductor. També jo en parlaré, però des d'una perspectiva una mica diferent, no pas per cap afany d'originalitat gratuïta, sinó per la mena mateixa del material que ha estat objecte de la meva atenció. Permeteu-me que us llegeixi, per tal d'introduir-ne l'exposició, els dos primers paràgrafs de l'*Aperitiu* que publicà Josep Maria de Sagarra al «Mirador» del 22 de juny de 1933. Són una mica llargs, però prou divertits perquè pagui la pena que ens hi entremetiguem:

«Una bona conferència és de les coses més gustoses i més delicades que es poden tastar en aquest món de misèries. I precisament una bona conferència resulta un plat tan atractiu, perquè en general les conferències que s'engeguen en aquestes càtedres i davant d'aquesta aigua amb bolado deixada de la mà de Déu, acostumen a ésser unes llaunes opulents o unes sonsònies descolorides. Estem avesats que ens vinguin grans arqueòlegs, grans humanistes i grans saltimbanquis amb aquella tristesa de puré de pèsols que els entela les ulleres i dóna a llur veu i a llurs bigotis la qualitat pètria, grisa i ensopida que un hom descobreix en els sarcòfags. Al Conferència Club, que és allí on es serveixen les conferències més brillants i més acreditades de Barcelona, moltes vegades he pogut observar en el maquillatge de les senyores el to verdós d'una bilis justificada davant d'allò que podríem dir-ne una estafada de caràcter científic.

Però quan una bona conferència —*rara avis* dintre el galliner de la pedanteria internacional— es produeix davant d'un públic ben alimentat i ben administrat, fins les senyores que viuen als núvols i tenen els conceptes més personals i més lluny d'osques sobre la retòrica del conferenciant, encara que no pesquin tota la submarina suggestió d'una bona conferència, no poden dissimular en el roig dels llavis aquell somriure de simpatia i aquella positiva tremolor de l'interès. I aquestes manifestacions són les que es varen produir dilluns amb la conferència de Carles Riba sobre la personalitat del poeta Arquíloc».

En efecte, l'associació «Conferentia Club» havia estat fundada el 1929, sota el patrocini del senyor Cambó, amb la finalitat, segons que confessa ell mateix al primer volum de les seves memòries, que les «dames i damiselles de la bona societat» guanyessin cultura i, alhora, que els intel·lectuals del país aprenguessin maneres, tot posant en contacte aquests dos grups.¹ El fet és que, a partir del 1929 i fins a l'esclat de la guerra, van organitzar-se dos cursos anuals de conferències (un de primavera i un de tardor), que intel·lectuals prestigiosos d'arreu d'Europa (i no només del país) solien donar a la sala de festes de l'Hotel Ritz, de Barcelona. Així, hi van prendre part personalitats de la categoria o de la fama d'André Maurois, Ortega y Gasset, Keyserling, Karl Vossler, Pere Bosch Gimpera, Antoine Meillet i l'admirat mestre de Riba, Paul Mazon.

El curs de primavera del 1933 fou clausurat el 19 de juny per Carles Riba, que dissertà sobre el poeta grec Arquíl·loc. La conferència, que duia el títol *Arquíl·loc, o «la poesia sóc jo»*, no va ser publicada, tot i que va tenir un ampli ressò a la premsa ja d'abans que Carles Riba la donés (als arxius de la família Riba hi ha 22 retalls de premsa que hi fan referència, entre els quals el de Sagarra). Que jo sàpiga, el «Conferentia Club» només arribà a publicar quinze conferències corresponents als dos cursos del primer any (1929), tot i que el volum va sortir el 1931 («per munificència del seu Vice-president, l'ExceHentíssim Senyor Vescomte de Güell») i anunciat com el primer d'una sèrie. Però a l'arxiu Riba hi ha uns apunts manuscrits (24 cares de quartilla, amb el títol de la conferència, el nom de l'associació organitzadora i la data en què fou donada) que, sense cap mena de dubte, Riba utilitzà com a guió. Es tracta d'anotacions en general poc elaborades (no sempre paràgrafs redactats completament, de vegades només dades de referència), però és possible de seguir-hi perfectament el curs de la conferència; a més, la vida i l'obra d'Arquíl·loc, de les quals s'ocupa Riba en la part central del text, són seguides a partir del testimoni que forneixen alguns dels fragments conservats de la seva obra: així, mecanoscrites i enganxades sobre les quartilles, hi ha les versions de Riba, inèdites encara, fetes en prosa, de 46 fragments arquiloquiens. La meua tasca ha consistit, precisament, a transcriure (i a anotar en la mesura que m'ha estat possible) el text d'aquestes quartilles. Potser serà bo, tanmateix, que abans de presentar la transcripció miri d'escatir un parell de punts que ajudaran a situar la visió ribiana d'Arquíl·loc.

1. FRANCESC CAMBÓ, *Memòries (1876-1936)*, I (Barcelona 1981), pàg. 400.

Tradicionalment s'ha considerat Arquíloc com el poeta del qual conservem testimonis que introduí per primera vegada la seva pròpia experiència vital com a pretext de la seva poesia, trencant així amb la tradició èpica anterior. És aquesta concepció la que ha fet que es parlés de subjectivitat o, com diu Riba, de «poesia del θυμός: Arquíloc, doncs, seria a l'origen de tota la poesia lírica occidental. L'exposició que fa Riba és, des d'aquest punt de vista, absolutament exemplar: dona una interpretació biograficitzant dels fragments, i insisteix a valorar Arquíloc com un poeta revolucionari, inventor d'una nova poètica, la qual cosa li permet d'establir uns interessantíssims paral·lelismes i d'esplaiar-se parlant més en general de la lírica. Aquesta era la interpretació d'antic establerta i comunament admesa per la crítica al moment en què Riba s'ocupà d'Arquíloc, i encara avui, si bé amb moltes matisacions, hi ha qui hi insisteix: és l'escola que l'autora d'un llibre recent² anomena els crítics del *cri du coeur*, la tesi fonamental dels quals Carles Riba va recollir en la síntesi contundent que donà títol a la seva conferència: «la poesia sóc jo». La influència que, sobretot des dels anys seixanta, han adquirit els ja sexagenaris treballs de Milman Parry sobre la poesia homèrica com a èpica oral i formulària, ha fet que s'hagi pogut també considerar la lírica grega arcaica (i, doncs, la poesia d'Arquíloc)³ com a poesia d'ocasió, destinada a una *performance* concreta, i almenys en part composta oralment. D'altra banda, però, avui sembla que no es pot desvincular ni poc ni gens la poesia arquiloquiàna de tota una tradició anterior, perduda per a nosaltres: s'han descobert, darrera dels noms de Neobule i de Licambes, que solien entendre's com els personatges reals de la noia pretesa del poeta i del pare que li'n nega la mà, personatges estàndard, tòpics literaris contra els quals el poeta adreça invectives al seu torn convencionals. Es comença a deixar de creure, doncs, en la identificació entre el «jo» poètic que apareix com a narrador en el poema i el «jo» real i personal del poeta, i com a conseqüència es tendeix a pensar que els altres personatges que s'hi presenten són també, en certa mesura, personatges de ficció. Probablement el primer estudi modern que permet d'adoptar aquesta idea com a base per a l'anàlisi de la poesia d'Arquíloc havia aparegut ja quan Riba va parlar-ne al Con-

2. ANNE PIPPIN BURNETT, *Three archaic poets. Archilochus, Alcaeus, Sappho* (Londres 1983).

3. Vegeu, per exemple, DENYS PAGE, *Archilochus and the oral tradition*, al desè volum dels «Entretiens sur l'Antiquité Classique» que publica la Fundació Hardt (Ginebra 1964).

ferentia Club.⁴ En tot cas, tal com sol fer sempre que presenta un text clàssic, i d'una manera més raonable encara perquè en aquesta ocasió es tractava d'una conferència de divulgació, hi exposà el que llavors era generalment admès. L'obra d'Amédée Hauvette que fonamentalment va seguir (*Archiloque. Sa vie et ses poésies*) havia estat publicada a París feia una colla d'anys (el 1905), però aleshores era, sense cap mena de dubte, la monografia més important amb què es podia comptar: per tot allò que fa estricta referència a Arquílloc, Carles Riba s'aparta en molt pocs punts de les idees d'Hauvette, i sol ser a més allà on aquest adopta una actitud innovadora, per exemple quan proposa una correcció al text grec que ens ha estat transmès.

Un altre fet en el qual em sembla que val la pena de parar esment a l'hora de valorar aquesta conferència és la seva singularitat dins l'obra ribiana de traducció. Si hi ha constància que, de ben jove, s'havia exercitat en la traducció de Píndar, de tot Safo i de les anacreòntiques, les versions d'Arquílloc que aquí presento són fins ara l'únic testimoni del treball sobre lírics grecs arcaics de Carles Riba com a traductor ja «madur»: ⁵ convé recordar que els tres volums de les *Tragèdies* d'Èsquil van ser publicats contemporàniament (entre el 1932 i el 1934) a la Fundació Bernat Metge, i que a la introducció al primer volum, Riba hi expressava el seu «homenatge als companys més joves de la F.B.M., benemèrits alguns d'ells en la poesia catalana, que durant llargues hores, curs darrera curs, s'han assajat amb nosaltres en la versió de lírics grecs». ⁶ En aquesta mateixa introducció justificava que, com va fer amb Arquílloc, hagués escollit la prosa per traduir l'obra d'Èsquil: «Concebuda així la versió d'un poeta, fer-la en vers o en prosa esdevé una qüestió més secundària que no creuen molts; més, diríem que el vers pot esgarriar el traductor amb paradoxals comoditats d'efecte. Per altra banda, la prosa és més franca a fer veure el caràcter de cosa provisòria que té

4. C. THEANDER, *Λυκάβης, Λυκάμνης, Symbolae Philologicae O.A. Danielsson octogenario dictatae* (Uppsala 1932).

5. A banda d'això hi ha només, que jo sàpiga, les traduccions al castellà i en vers, també inèdites encara, que després de la guerra preparà Carles Riba per a una antologia de la lírica amorosa universal, encàrrec editorial que no arribà a dur-se a terme. D'Arquílloc n'hi ha dos fragments traduïts, sota un mateix títol (*Amiga perdida*): «Con sólo que pudiera / tocar la mano de mi Neobule», i «Se deleitaba de llevar un ramo / de mirto y una hermosa flor de rosa / y el pelo le venía por los hombros / como cae una sombra, y por la espalda».

6. ÈSQUIL, *Tragèdies*, I (Fundació Bernat Metge, Barcelona 1932), pàg. XXIV.

sempre per força la versió d'una obra poètica; la qual, arrencada de la seca forma única, exacta, acabada, absoluta, és feta relativa a un altre temperament, a un altre lloc, a una altra època».⁷

Abans de presentar la transcripció de les notes i traduccions per a la conferència, em resten només per dir dues coses. En primer lloc, ja he parlat de la monografia d'Amédée Hauvette que Riba utilitzà com a font bàsica; els rastres en són evidents tot al llarg d'aquestes quartilles, però segurament seria excessiu que jo assenyalés en nota la referència exacta de cada un dels passatges d'Hauvette aHudits per Riba. Ho faré, doncs, tan sols en uns pocs casos, a tall d'exemple. És clar que, al costat d'aquesta font, Riba en consultà d'altres: jo només he sabut descobrir informacions procedents de l'article *Archilochos* signat per Crusius a la *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (RE, que cito per la reimpressió feta a Stuttgart el 1965); com en el cas d'Hauvette, indicaré en nota un parell de casos en què Riba clarament se'n serveix. En segon lloc, i pel que fa a les traduccions, no tinc cap dubte que Riba utilitzà el text establert per Ernst Diehl al primer volum de la seva *Anthologia Lyrica Graeca* (Teubner, Leipzig 1925).⁸ Per facilitar la confrontació amb l'original grec, he afegit entre parèntesis, darrera cada un dels fragments traduïts per Riba, la numeració que li correspon en l'edició de Diehl.

Deixo per al final un breu capítol de valoracions, i dono tot seguit la transcripció de les notes de Carles Riba. Naturalment, no n'he tocat ni n'he tret res: només he restituit la forma sencera dels mots abreujats (s. = seu, seva; q = que; nat.^a = natura, naturalesa; 1.^r = primer; etc.), i en algun lloc he afegit entre claudàtors un verb o un signe de puntuació que era clar que hi mancaven a causa de l'escriptura apressada. Finalment, una sola crida al marge que havia fet Riba, ja en la part final de la seva conferència, l'he inclosa dins el text al lloc que li corresponia, també entre claudàtors.

Haig d'agraciar a la família de Carles Riba, i en especial a la senyora Eulàlia Riba, la seva amable autorització per a consultar el material de l'arxiu i per a publicar-ne, ara, aquestes quartilles.

7. *Ibid.*, pàg. XXIII.

8. A l'exemplar que se'n conserva al Seminari de Grec de la Universitat de Barcelona s'hi poden veure, escadusseres, unes quantes anotacions al marge, en llapis, de la mateixa lletra de Riba, que a més coincideixen amb el text que dóna en la seva versió així, per exemple, al fragment 37 D, al costat del grec ἀπέφλοσαν es llegeix «s'espellofaren», i al fragment 77 D, sota el grec συγχερανυωθείς, es llegeix «llampat».

TRANSCRIPCIÓ DE LES NOTES DE RIBA

Arquíloc, o «la poesia sóc jo»

Conferentia Club, 19-VI-33

Salutació: tria del tema

Arquíloc, el primer poeta de carn i ossos en la seva poesia —a part d'Hesíode (aquest cantà les seves coses, les seves reflexions sobre una injustícia que se li havia fet).¹ Arquíloc es posa ell mateix per matèria del seu cant. Una revolució tal, que si no hi hagués hagut un començament popular, s'hauria trobat intolerable: Arquíloc, hi donà el seu nom, la força del seu geni —comparat pels antics amb el d'Homer— l'individualitzà, fou, molt a la grega, el mite d'ell mateix.

Ens acostem a Grècia tots, per trobar-nos més prop de la naturalesa amb els ulls més directament oberts sobre el misteri del món i sobre la mateixa essència de l'home. Per refer-nos una virginitat, en suma. Però els romàntics, preocupats per la felicitat, hi cercaven una evasió:

en l'idihi — Leopardi

en un panteisme joíós — Hölderlin, Rilke

Els moderns —com potser en el fons els romans— demanem als grecs un mestratge— el mestratge del pur recomençament. Nietzsche: refer cadascú tota l'evolució humana: superar la naturalesa, superar-se a si mateix. No s'hi cerca una lliçó de moral tant com una afirmació de força. L'antiguitat moralitzant recollida pel cristianisme, que li donà un sentit profund nou. Amb raó es parla d'un neopaganisme, amoral —bo i dolent alhora, com la natura (Goethe)—² tot ell en una frase de Tucídides: «No podem dominar», etc.³

1. HESÍODE, *Els treballs i els dies*, v. 27 ss.

2. Riba se serveix en altres ocasions d'aquesta al·lusió a Goethe; vegeu sinó aquest passatge de «*Nausica*» de Joan Maragall: «enfront de Nausica que ingènuament es revela, Ulisses és en la tragèdia maragalliana un caràcter que deliberadament es conté. L'heroi de totes les experiències, el fàustic "extremat en el bé i el mal"....» (*Obres Completes*, II, Edicions 62, Barcelona 1967), pàg. 527.

3. No he sabut localitzar aquesta citació de Tucídides. ¿Pot ser que Riba, citant de memòria, es confongués amb la frase final de l'*A Demònic* d'Isòcrates (μόλις γὰρ ἂν τις ἐκ ταύτης τῆς ἐπιμελείας τὰς τῆς φύσεως ἀμαρτίας ἐπικρατήθειεν)? Del fet indubtable que Riba havia de conèixer a fons el text atribuït a Isòcrates, n'hi ha a més una prova: el tercer quadern de la «Col·lecció de Literatures Antigues» que dirigia Lluís Segalà i Estalella, publicat a Barcelona el 1918, consistia precisament en la traducció de l'*A Demònic* d'Isòcrates, feta per les alumnes de l'Escola Superior de Bibliotecàries, de la qual Riba fou professor des del principi fins que la dictadura de Primo de

Arquíloc l'hauria poguda fer seva, davant la poesia: no podia dominar la seva personalitat, quan els rapsodes distribuïen, generosament com Homer, el goig suprem en la màgia d'un món heroic —o quan predicaven la «mort gloriosa per la pàtria», com Tirteu (mort + joventut = bellesa)—⁴ ell sembla haver dit, sense adonar-se'n, «la poesia sóc jo», descobrint, així gairebé de sobte i per a sempre, si no la poesia lírica moderna, el camí d'ella. «La poesia del θυμός»: el mot; l'home interior (pensament / sentiment / confident alhora: exhalar-lo és morir).

Evocació d'aquest singular individu.

La seva època:

Es coneix per:

— Fragments escassos (indecència, claredat).

— Testimonis antics —però la majoria procedents de la seva mateixa obra.

Fragments d'Arquíloc (com els de Safo): una tal expressió de personalitat, que [és] aplicable la frase de Kisling:⁵

«Voldria que si aquesta pintura es cremava i només se'n retrobés un trosset, un trosset del fons, es pogués dir que aquest centímetre quadrat valia per la resta.»

Època —25-26 segles enrera. c. 700-650.

El món d'aleshores:

Roma no és res.

Atenes, no compta dins el món grec. Soló arcont 594.

Una Assíria declinant:

Sennàquerib 705-681.

Sardanàpal 668-626.

Guerres amb Egipte:

Samaria caiguda (722).

Jerusalem debatent-se (Arquíloc entre Isaías/Jeremías).

Un nou poder: els lidis:

Giges des de c. 687; s'alia amb Egipte i envia a Psammètic els primers grecs (Colossos d'Abu Simbel). Sota el seu domini, les ciutats gregues

Rivera n'interrompé l'activitat (1916-1924), així com també quan tornà a funcionar en el període 1930-1939.

4. TIRTEU, fragment 6 D, v. 1-2.

5. És clar que s'ha de tractar de Moïse Kisling, pintor de la primera escola de Ceret, però no he sabut identificar la font de la citació.

d'Àsia. Poc navegants. Sobre el «camí reial» (de l'Egeu a l'Eufrates i a Orient) riquesa fabulosa — luxe.

La idea dels seus tresors fabulosos s'estén sobre la mar egea, escalfant les imaginacions ja prou vives d'un poble àvid de vida i que es troba en una terra pobra, on les riqueses són acaparades per uns negociants de la classe mitjana, que aviat volen també el poder, i, fent-se forts en la fam del poble baix, tomben els governs aristocràtics i s'erigeixen *tirans*, absoluts i hereditaris (entre Napoleon i els dictadors d'avui).

Això augmenta, almenys diversifica, el nombre dels qui han d'emigrar.

El moviment grec de colonització. Van venent la por al mar. Cf. els vikings —els conquistadors: colonitzadors i pirates alhora, excusant-se amb raons religioses.

Paros: illa nua, pobra
 port capital mal orientat (abrigat) per al comerç
 marbre
 figues i cereals a les fondalades
 cabres
 pesca

Família sacerdotal i noble.

Fill de Telesicles i l'esclava Enipo (bastard + noble).

Pretensions de l'aristocràcia/pobresa del poble.

Emancipació pel comerç, l'aventura.

Arquifloc (qüestions d'herència?) emprèn aquest camí, unint el punt d'honor de la noblesa cavalleresca i àdhuc elevat (cf. Homer!) amb el ressentiment popular (cinisme).

Ferit, ofès sens dubte. Però ¿bandejat polític? Cap indicatiu. Rancúnies inextingibles. Fantasia també. — *Misèria*.

Tasos. — Prop de Tràcia, a l'altra banda de la Calcídica.⁶ Mines d'or, ja descobertes pels fenicis (àdhuc el nom és fenici: «el cim» brillant de mica!) Vinyes.

Tradició/Oracles de família. El pare colonitzador? ἀρχηγέτης segons la tradició.

¿És algú de Tasos que li parla i el tempta?

6. En el manuscrit, superposat al text, hi ha un dibuix situant Tasos a la zona de la Calcídica.

Deixa Paros i aquelles figues i la vida marinera. (53 D).

Era tractant en figues? O simplement figues / pesca menja del poble
 συκοτραγίδης = papa figues = mort de gana.

Posa al tallant de l'ona i del vent. (43 D).

la vida

Tenint les ànimes en braços de l'ona. (21 D).

Com una esquena d'ase es dreça, coronada de salvatge boscúria; no és pas un bell país, atraient i amable, com el de vora les aigües del Siris. (18 D).

Sud d'Itàlia: el jardí de les Hespèrides

χώρα εὐδαιμόνων

proverbial⁷

Tota la misèria de Grècia ens hem congriat a Tasos. (54 D).

1.^a els tracis; lluites encara contra els colons.

2.^a colònies de pertot arreu, a Tràcia: Andros, Quios, Lesbos.

— Repercussió de les lluites metropolitanes: Eubea (Calcis i Erètria).

Arquíloc: Tasos té la pedra de Tàntal suspesa damunt. Veu venir la tempesta.

Mira, Glauc, ja la mar profunda és torbada per l'oneig i entorn dels cims de Gires s'aixeca un núvol dret, senyal de temperi. S'apodera el terror sobtadament. (56 D).

La vida de soldat. Alegries i penes.

No sols a l'illa; també al continent, per la possessió d'Estrime (contra els quiesos). Lluites obscures: ja per als antics, els poemes d'Arquíloc [eren] un document.

Ho espero, la canícula n'assecarà molts amb el seu raig punyent. (63 D).

A la llança porto coca pastada, a la llança el vi d'Ismaros i bec reclinat a la llança. (2 D).

7. La informació procedeix de CRUSIUS: «Thasos ist kein καλὸς χώρος οὐδ'ἐπιμερὸς οὐδ'ἐρατὸς, οἷος ἀμφὶ Σίρνος ποῖας. Aber Unteritalien galt längst als Hesperidengarten und χώρα εὐδαιμόνων...» (RE, II 1, 491, 60 ss.).

Una figuera roquera que alimenta moltes gralles és Pasifila, l'amable hostatjadora. (15 D).

La figuera de Santorini.⁸

Au doncs, amb la tassa vés passant pels bancs de la ràpida nau, lleva els taps de les gerres ventrudes i treu el vi roig fins a les mares; perquè, el que és nosaltres, no podem passar-nos dejuns una guàrdia com aquesta. (5 D).

Tucídides diu que els grecs no s'aventuraren a combatre per mar fins c. 664.⁹

Algun sai ara llueix amb l'escut, arnès sense tara, que vaig abandonar vora d'una mata. No és pas que volgués; però em vaig escapar de la mort. L'escut aquell, adéu! En tornaré a comprar un de tan bo. (6 D).

Alceu¹⁰ Por de la mort dels herois d'Homer; aquí, cinisme.
Horaci¹⁰

Sais — tribu tràcia.

Hi passà veritables angoixes: *κλαίω τὰ Θασίων, οὐ τὰ Μαγνήτων κακά.*¹¹

Crítias¹² diu que es va fer odiar dels tasis pel seu esperit burleta. I no havia començat, es pot dir! Els fragments de Tasos acusen un humorisme cínic, però no sagnant. Amics: Glauc/Pèricles —burla fina. Mort en naufragi: elegia punyent.¹³

¿Torna a Paros? Sembla.

8. Carles Riba havia passat per l'illa de Santorini el 1927, en el seu viatge a Grècia; n'hi ha testimonis epistolars: vegeu CARLES-JORDI GUARDIOLA, *Carles Riba: les cartes del viatge a Grècia* («Reduccions», 23/24 (set.-nov. 1984), pàg. 67 ss.). En les cartes publicades no hi ha, però, cap referència a aquesta figuera.

9. TUCÍDIDES, I 13, 4.

10. És Hauvette qui parla llargament, a propòsit del fragment d'Arquíloc que Riba acaba de llegir, d'Alceu (fr. 32 Bergk) i d'Horaci (*Epist.*, I 19, vv. 28-29) (*Archiloque. Sa vie et ses poésies* (París 1905), pàg. 85 s.).

11. ARQUÍLOC, fr. 215 D.

12. Elià (V. H., X 13) reporta un passatge de Crítias del qual es prenen moltes de les dades de la hipotètica biografia d'Arquíloc.

13. Referències a uns fragments d'Arquíloc que Riba no tradueix (59 D, adreçat a Glauc com el 56 D que ja ha traduït, i 7 D, elegia en la mort de Pèricles que, segons Plutarc, era cunyat d'Arquíloc).

No m'importen els munts d'or de Giges, ni l'ambició s'ha apoderat de mi, ni les obres dels déus em fan enveja, ni desitjo tampoc un gran reialme; tot això és ben lluny dels meus ulls. (22 D).

¿Desencant de la vida d'aventures? Fa pensar en la ironia del *beatus ille*. Vida a Tasos: de poeta (concursos, festes, etc.). La novel·la sentimental de la seva vida: Neobule. En seguim les fases (en fragments) per primera vegada en la poesia. Llegendària en l'antiguitat:

Només la filla gran de Licambes. (24 D).

L'encontre: Llucià¹⁴ encara en cita el quadre graciós: la noia va a un banquet, a una festa:

Li agradava de portar una branca de murtra i la bella flor del roser, i els cabells li ombraven les espatlles i la nuca. (25 D).

Perfumats els cabells i el pit, fins un vell se n'hauria enamorat. (26 D).

Ja s'hi veu la coqueteria, el luxe (cf. els perfums i l'orient).

Et segueixo, suplicant-te en silenci. (46 D).

Hi hagué prometatge. Però el promès, ¿quin esdevenidor? Un aventurer fracassat, un bastard, un poeta pobre i malvolgut.

Per la casa rodava un odiós xerraire. (32 D).

El pare sembla encara mantenir la paraula; el fragment que Aristòtil¹⁵ posa en boca d'un pare. ¿És Licambes, que respon als murmuradors? L'eclipsi de 648 (visible a Paros):

14. HAUVERTE, *op. cit.*, pàg. 227 s.: «On rapporte à ces relations naissantes d'Archiloque avec la jeune fille la description que voici: "Elle se plaisait à tenir dans sa main une branche de myrte et une belle fleur de rosier; sa chevelure ombrageait ses épaules et son cou". Ajoutons, si l'on veut, à ces trois vers "le regard humide et la voix douce", deux traits que Lucien semble avoir empruntés au même tableau (Luc., *Amores*, 3). (...) Et c'est là justement l'effet que décrit un fragment qui semble inséparable du précédent: "Elle avait les cheveux et la poitrine parfumés, au point d'enflammer d'amour même un vieillard"». El fragment que esmenta Hauvette a continuació és també el que tradueix Riba tot seguit (46 D).

15. ARISTÒTIL, *Retòrica*, III 17 (1418 b).

No hi ha res que no es pugui esperar, que es pugui jurar que no serà mai, res que esbalaieixi, puix que Zeus, pare dels Olímpics, en ple migdia ha fet la nit, velant la resplendor del sol. Un llòbrec esglai ha vingut als homes. Si, des d'ara tot es pot creure, tot es pot esperar. Que ningú de vosaltres no s'admiri, si veu les bèsties del bosc baratar llur pastura per la humida dels dofins i estimar-se més les sonores onades que la terra ferma, i en canvi als dofins plau la muntanya. (74 D).

Neobule sembla haver correspost: fragment del tendre desig, que fa pensar en Safo:

Perquè un tal desig amorós, arremorit en el seu cor, escampava una gran boira pels seus ulls, robant-li del pit l'esma tendra. (112 D).

Parla en passat.

Neobule se'n cansa, si mai li correspongué:

En l'una mà porta aigua, l'artera, i en l'altra foc. (86 D).

Ruptura.

T'has desentès d'un gran jurament, la sal i la taula. (95 D).

Zeus pare, no he celebrat el convit de noces. (29 D).

Sàtira despiadada. En els comoï, en els τωδασμοί (mena de carnaval de Paros) del culte de Demèter i Dionís. Adhuc a la plaça. Versos àgils, lleugers, de boca en boca. Iambes seguaços. La «rabies» d'Horaci.¹⁶

Pare Licambes, ¿què és això que se t'ha acudit? ¿Qui t'ha esgarriat l'enteniment que abans tenies ben ajustat? Ara sí que als ulls de la gent no ets més que una gran rialla. (88 D).

Faules, contra l'orgull aristocràtic de Licambes i els rivals:

El mico i la guineu (retret de vanitat ridícula).

L'àguila i la guineu¹⁷ (retret de perfídia/crueltat: l'àguila = Licambes des del cim de l'arbre es burla de la seva víctima).

16. HORACI, *Ars Poetica*, 79: «Archilochum proprio rabies armauit iambo».

17. Les faules «el mico i la guineu» i «l'àguila i la guineu» corresponen a reconstruccions d'alguns èpodes d'Arquíloc que han proposat, de maneres diverses, bastants filòlegs, a partir de fragments dispersos conservats.

L'amor no és apagat del tot:

Així i tot, jo pogués tocar la mà de Neobule! (71 D).¹⁸

Mesquí, jec dintre el desig sense vida, per voler dels déus traspasat de cruels dolors fins al moll dels ossos. (104 D).

Gelosia.

Imaginacions obscenes: un Otel·lo.

Lladre que rodes de nits per la ciutat. (36 D).

S'ajagueren contra el mur en l'ombra espessa. (33 D).

No s'hauria d'untar de perfums, essent una vella. (27 D).

Diverses llegendes de la desesperació i la deshonra. En temps d'Horaci, que diu haver-lo imitat, però no en els sentiments:¹⁹

1.ª variant: Licambes mort, Neobule penjada.

2.ª variant: Pare i filla morts.

3.ª variant: les dues filles; el pare.

La llegenda és tardana però revesteix una veritat:

Ajupits, s'espellofaren de tot aquells orgull. (37 D).

El dolor més gran/punyent de la seva vida d'aventures. ¿Podem imaginar a l'últim una revenja satisfeta? Ha plantat cara amb gallardia i no vol més dolor.

Perquè ni guariré res plorant ni faré que res sigui pitjor seguint divertiments i banquets. (10 D).

Torna a la guerra; per patriotisme? Per esperit d'aventura?

Una vida descansada convé als vells, sobretot si són de costums simples o comencen a beneitejar o bé repapiegen del tot, cosa pròpia de vells. (50 D).

Per pobresa també, segurament: està disposat àdhuc a ésser mercenari.

18. Aquí, per exemple, Riba segueix el text de Diehl i no pas la correcció que proposa HAUVETTE (*op. cit.*, pàg. 228): «Ah! puissé-je toucher Neoboulé de ma main (χρῆπ, et non χεῖρα)!».

19. HORACI, *Epist.*, I 19, vv. 23-31 i *Epod.*, 6, 13.

I em diran mercenari com a un cari. (40 D).

¿Pren aquesta idea amb cinisme?

El mercenari, oh Glauc, és un amic mentre hi ha combat. (13 D).

Eubea: mestressa del mar, del comerç (única rival, Egina).

La guerra entre Calcis i Erètria, fins aleshores juntes (més de 30 establiments). Els cavallers eubeus / «els orgullosos senyors d'Eubea» (pacte de suprimir fones i arcs).²⁰ Naxos contra Paros. Tot el món grec implicat.

Arquíloc, home ja pràctic: no està per la fatxenda.

No em plau un general de bella estatura ni eixancarrat ni envanit dels seus rulls ni afaitat de sota el nas, sinó que en voldria veure un de petitó i garrell de cames, que plantés ferm sobre els peus, ple de coratge. (60 D).

Per set morts que han caigut a força d'empaitar-los, som mil matadors. (61 D).

Un dia és ell mateix un d'aquests morts; a mans d'un de Naxos (Arquias o Calondas) en combat regular (χειρῶν νόμῳ).²¹

Per a la seva revolució, Arquíloc compta amb el gust general per la poesia i el cant:

Tothom del món s'encisa amb els cants. (106 D).

Parla del seu do, amb l'orgull d'un aede homèric, essent ell mateix sagrat.

Jo sóc un servidor del rei Eniali i conec també l'amable do de les Muses. (1 D).

Perquè sé preludiar el bell cant del rei Dionís, amb l'esperit llampat pel vi. (77 D).

El que fa, és canviar de tema: les seves circumstàncies, els seus sentiments, etc.

Sembla sentir la terrible dita d'Homer: els déus han teixit aquestes desgràcies, perquè no manquin cants, etc.²²

20. Al·lusió a un fragment d'Arquíloc (3 D), d'acord amb HAUETTE (op. cit., pàg. 174 s.).

21. Aquí Riba segueix CRUSIUS (RE, II 1, 495, 41 ss.): «Ein Naxier, Archias (...) oder Kalondas (...) sollte ihn erschlagen haben, und zwar in redlichem Kampfe (χειρῶν νόμῳ)...».

22. *Iliada*, VI, vv. 357 s.

Per a ell la seva rancúnia és més important com la d'Aquiles; li dóna dret a invocar Apol·ló —del qual una llegenda el fa protegit des de la naixença— com a aliat contra els seus enemics:

Príncep Apol·ló, tu assenyala els culpables i perd-los com tu perds. (30 D).

Al costat del seu art, hi ha els dots del seu θυμός:

Una gran cosa és fer: al qui em fa mal, tornar-li-ho amb mals terribles. (66 D).

Amb mi aquest no se'n sortirà de franc. (87 D).

La seva arma, és la seva paraula; ningú l'ha manejada més terriblement; llenguatge popular, d'una vivacitat única:

Ritmes lleugers — dàctils, que s'agafen a l'orella.

Mig cant / mig declamació / instrument.

Fragment recentment trobat:²³

...errívol per l'ona i a Salmidessos, tot nu, que de bon grat l'acullin els tracs d'encimbellada cabellera; aleshores curullarà la mesura de molts mals, rosegant un pa servil; glaçat de fred, que surti de l'oneig tot cobert d'alga i que peti de dents, com un gos boca terrosa, ajegut sense força a trenc mateix d'onades. Això jo voldria veure sofrir aquell que em va fer tort, que va trepitjar els seus juraments i abans m'era company. (79 D).

No fou la ira, com l'afany de classificació dels crítics grecs, l'únic sentiment de la seva poesia. Hem vist la tendresa; elegia a la mort del cunyat; melangia d'aquesta constatació de com va el món (ja és el to d'Eurípides):

Quan un home és mort, no és respectat entre els ciutadans ni té anomenada; els vivents perseguim sobretot el favor del vivent; al mort, li toca sempre la part pitjor. (64 D).

Tant que sofrí dels altres, no es plantejà, com un Hesíode, el problema de la justícia i la injustícia. Cap expert religiós profund: càntics religiosos de to popular (el d'Hèracles!) Tingué una idea primària també de les viscissituds humanes. La idea que tenen els personatges d'Homer, Homer mateix: els déus

23. «Nulle part l'acharnement ne s'exprime avec tant de force que dans la pièce récemment déchiffrée sur un papyrus de Strasbourg» (HAUVETTE, *op. cit.*, pàg. 223); per a Riba la troballa ja no podia ser tan recent, perquè s'havia publicat el 1899. Els editors més moderns estan d'acord, en general, a no atribuir aquest fragment a Arquíloc, sinó a Hipòanax.

trien els que els agraden; abandonar-se a ells, no amb la confiança en llur providència sinó amb un fatalisme trist, gairebé d'estoic, de calvinista, avant la lettre, perquè no hi ha res més a fer:

Posa-ho tot en mans dels déus, puix que sovint redrecen, d'entre mals, homes que jeien sobre la terra negra, i sovint també capgiren els qui es tenien ben fermes i els ajeuen d'esquena. Aleshores vénen molts danys i l'home va errant per necessitat de menjar, amb l'enteniment perdut. (58 D).

S'hi sent el tòpic: ho troba/accepta fet; formulat així. No s'hi tortura de pensament.

Enfront de tot, l'acció humana, personal, lluita i defensa: el que hi ha de més noble en la seva poesia; això, dins el sentiment de la mesura, de la repulsa a tota ὕβρις en el dolor com en l'alegria:

— ὕβρις, el mot clau de tot allò que defugia el seny/la cultura grega; cf. Soló davant de Cresos.²⁴

Cor meu, cor meu, agitat per dols irremeiables, redreça't, defensa't dels enemics presentant el pit cara a cara, i en els paranys dels qui t'odien ocupant el teu lloc ben a prop, fermament; i ni vencedor et vanis obertament, ni vençut et lamentis atuit a casa; ans alegra't en les alegries i no t'enutgis massa en els mals; coneix quina és la llei que governa els homes, car tu també ets escanyat pels amics. (67a D + 67b D).

Aquest instint contra la ὕβρις li assenyala un límit al que podria semblar realment infinit en ell: la rancúnia.

Es el mateix d'Homer en el sublim final de conciliació de la Ilíada, quan el poeta, davant la majestat i la tristesa de la mort [,] sembla aixecar-se com a àrbitre, no ja entre els herois mateixos, sinó entre els déus, imposant la treva.

Car no és noble insultar els morts. (65 D).

¿Poca cosa la seva vida? Com tota vera revolució, matèria insignificant en ella mateixa, però força indomitable.

Glòria d'Arquíloc. Divulgació: per escrit; atracció d'una personalitat forta, cf. tots els casos semblants. Els rapsodes amb Homer (Hermes amb les dues testes). Per ell és possible, 40-50 anys després, l'escola, més lírica, de Lesbos (Alceu, Safo) primavera de música —però cap imitador possible.

Significatiu: l'home que prescindeix del caràcter religiós de la poesia i del poeta, que no vol ésser ni vates ni savi, que abandona, en certa manera, tam-

24. HERÒDOT, I, 26-33.

bé com a poeta, l'escut per a salvar la seva personalitat, el seu θυμός, de la mort, que es fa ardidament la matèria del seu cant, que treu tota la seva poesia del seu enginy i de la seva pròpia experiència viscuda, aquest profà maligne — mereix el màxim respecte, és venerat com l'heroi. La llegenda simbòlica de l'oracle i del seu matador.²⁵

Els grecs li perdonaren la malignitat — ¿per esteticisme? El mot sobre Villon (hauríem tingut un bon home més, que n'hi ha tants, etc.).²⁶ [Cf. el mot (irònic? qui en treu l'aigua clara?) de Plató: cosa lleu etc.²⁷ És només un romàntic (com Baudelaire) que sent una maledicció que la posteritat no ha de mantenir, al contrari. En Arquíloc, en Villon, és una qüestió de consciència moral i prou.] Jo crec que fou sobretot per la fascinació que la individualitat i la força exercien sobre els grecs (Sòcrates, Plutarc volen la força en tot: àdhuc en el mal; més que una virtut fluixa). Hi resisteix un Píndar, aristocratitzant, moralitzant (i botifler), altiu en el seu paper de dispensador de glòria i de saviesa:

«He vist —baldament de lluny— l'insultador Arquíloc sempre en la misèria, engreixant-se només que d'odis ferotges.»²⁸

Per a ell, l'ideal és la riquesa més la saviesa; les dues coses que no conegué el pobre Arquíloc.

Sense aquesta valorització de l'expressió despòtica, que exigeix tota l'atenció, tota la simpatia en el sentit literal del mot, sobre els dolors i afectes més corrents, però d'un mateix constituït per un moment en centre del món — no hauria estat possible, jo crec, la tragèdia, que es crea en rigor amb Èsquil, 200 anys després. La influència externa d'Arquíloc és en la comèdia, per la seva sátira; però en el fons, significa alguna cosa en l'origen de la tragèdia. (Èsquil se n'hauria sorprès tant com Píndar.) No perquè pròpiament determinés, influís: està en el començament d'una línia lírica, que s'encontra amb la preocupació pel problema de la justícia immanent i de l'ordre del món que apareix amb Hesíode. L'èpica forneix els temes, l'acció: la lírica arquiloquiàna, sovint el to.

Des d'avui, vist en perspectiva, així es pot veure. Com per a Dant —autòcton com és sempre el geni (Goethe)— també hi ha una línia que duu d'ell als trobadors. Cas semblant al d'Arquíloc. En els primers, els autèntics, els nobles:

25. HAUVERTE dedica un apartat del seu llibre a l'anàlisi d'aquesta llegenda (*op. cit.*, pàgs. 46-50).

26. Desconec d'on pot provenir aquesta citació.

27. Segons Plató (*Id.*, 534b), κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητής ἐστὶν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερὸν; Riba ja havia fet esment de la definició de la poesia com a «cosa lleu, alada i sagrada» en un dels *Escolis* («Sinceritat i literatura», *Oc.*, II, pàgina 64).

28. PÍNDAR, *Pitiques*, II, vv. 54-56.

Guillem d'Aquitània, Rudel, Rimbaut d'Orange —[no hi ha] cap preocupació a la manera antiga per la glòria— cap filosofia transcendental: és també una poesia que surt d'un mateix i de la vida. Adhuc —romànticament— provoquen (com potser Arquílloc instintivament) una major intensitat en l'experiència, a la recerca de l'escàndol i de l'aventura. Arquílloc i aquests trobadors, una idea sana, però encara infantil, de la significació d'aquesta experiència immediata.

No és ben bé l'actitud lírica moderna. La lírica, gènere dels nostres dies. Plenitud i totalitat del món en el somni personal de l'instant. En lírica sembla haver existit també com una «lleï dels ritmes». Abans d'aventurar-se a la lliure mar del somni, els poetes han volgut arribar a la poesia realitzada per un camí més ferm, més segurament encarrerat, un camí terrestre, diríem: a través d'una religió o una filosofia positives —o, com Arquílloc, *a través del temps i de l'anècdota, en la reacció immediata del θυμός*. Són pocs els poetes que han passat, en diví equilibri, entre els dos massa absoluts camins: el més gran, sens dubte Goethe.

A TALL DE CONCLUSIÓ

Això és, doncs, tot el que queda de la conferència que pronuncià Carles Riba al «Conferentia Club» el 19 de juny de 1933. Em sembla que és suficient per a poder esbossar, ja a tall de conclusió, unes valoracions globals. Ho faré entorn de tres nuclis.

En primer lloc, és clar que es tracta d'un treball de divulgació, tal com s'havia d'esperar. Abans ja he insistit prou en el fet que Riba presentà Arquílloc seguint la interpretació comunament admesa en aquell moment. Tal vegada l'únic retret possible és que escamotejà, en la tria dels fragments, el to més groller i obscè del poeta grec: és fàcil, en canvi, de fer-se càrrec d'una raó decisiva que en aquella ocasió l'hi podia moure, si es pensa en el públic al qual s'adreçava. En el que fa estricta referència a Arquílloc, doncs, Riba es mostra conservador, doctrinalment tradicional.

En segon lloc, permeteu-me que digui un mot sobre les traduccions. Ja he assenyalat la contemporaneïtat d'aquestes versions amb les d'Esquil; doncs bé, Riba, que en aquest sentit era molt honest, reconeixia que, per traduir el primer dels tràgics grecs, havia seguit el text establert per Paul Mazon, i afegia: «La seva versió, a més, considerada ja clàssica a França, ens ha servit constantment de guia segura, de línia de referència».¹ En una de les versions d'Arquílloc (la del fragment 74 D) es

1. ESQUIL, *Tragèdies*, I, pàg. XXIII. Sobre la dependència de la versió ribiana d'Esquil respecte a la de Mazon vegeu l'opinió de Mn. MANUEL BALASCH, vol. I: *Poesia* (Barcelona 1984²), pàg. 19.

pot detectar també una certa subjecció al text de la traducció francesa: «Il n'y a rien à quoi il ne faille s'attendre, rien dont on puisse jurer que cela n'arrivera jamais, rien dont on doive s'étonner, puisque Zeus, le père des Olympiens, a fait la nuit au milieu du jour en voilant la lumière étincelante du soleil (spectacle qui a répandu l'épouvante parmi les hommes)! Oui, désormais on peut tout croire, on peut s'attendre à tout: qu'aucun de vous ne s'étonne, quand même il verrait les bêtes fauves, changeant leurs retraites pour le séjour humide des dauphins, préférer au continent les flots retentissants de la mer et les dauphins se plaire dans les montagnes».² Notem, però, que «en ple migdia ha fet la nit», enfront de «a fait la nuit au milieu du jour», respecta l'ordre dels sintagmes de l'original grec (ἐκ μεσημβρίας ἔθηκε νύκτα); i que, en canvi, «la lumière étincelante du soleil» i «les flots retentissants de la mer», una mica més fiedsl als grecs φάος ἡλίου λαμπόντος i θαλάσσης ἠχέεντα κύματα, són molt menys efectius i brillants que el català, que sintetitza en «resplendor del sol» i «sonores onades»... En fi, crec que no es pot negar que Riba supera amb escreix el seu model i que és alhora més radicalment fidel al grec. Em sembla, sí, que aquestes versions ribianes d'Arquíloc tenen un nivell ben notable, amb aquells encerts particulars (com «llampat» per συγαερυνωθεις al fragment 77 D, poso per cas) que demostren com Riba havia arribat a dominar ja l'ofici de traductor. Que en aquesta tasca (a la qual s'abocava, com té dit en més d'un paper, des de la seva condició de poeta) se servia de la seva preparació excellent com a hellenista, sense exercir però en rigor com a filòleg, és un fet prou clar. La discussió a fons d'aquesta qüestió (del paper que hi pugui haver jugat, per exemple, la política de publicació assídua de la Fundació Bernat Metge, orientada sobretot a la normalització de la llengua receptora com a llengua de cultura universal), el plantejament mateix d'aquesta qüestió, dic, duria molt més lluny d'on aquí puc anar.

Per acabar, vull només insistir en un darrer punt: que Riba, en tot moment, es mostra com un home de cultura preocupat per la del seu temps. En el seu vessant de crític, dins del context que el tema de la conferència li imposava, arriba a fer formulacions generals, com la de la lírica avui: «plenitud i totalitat del món en el somni personal de l'instant». És justament la seva rigorosa preparació com a hellenista, entesa com a base d'una molt més àmplia cultura humanista, el que li havia de

2. AMÉDÉE HAUVETTE, *op. cit.*, pàg. 73.

permetre parlar d'un líric grec arcaic, i de fer-ho (consentiu-me que deixi altra vegada que ho digui Sagarra) amb «un punt de justa maduresa en la projecció del seu pensament», davant d'un públic format en gran part per senyores, «les quals naturalment no sabien qui era Arqúfloc ni els feia cap falta» però que, tanmateix, «la nit després de la conferència, el deurien somiar i el deurien veure recitant i cantant amb la llengua plena de pebre i amb els ulls injectats, etzibant una mena de malediccions de gitano sublim, i acorralant amb penjaments i calúmnies al que no l'havia volgut acceptar per gendre, fins a l'extrem que el pobre home no va tenir més remei que passar-se un llaç escorredor per la nou del coll».

JORDI CORNUDELLA

Riba i els nostres clàssics: Notes de lectura

Es amb la valentia que dóna la ignorància, suposo, que goso parlar de les meves experiències de lectura d'una part del Riba crític davant de persones que em consta que han donat trossos importants de la seva vida per l'estudi aprofundit del nostre autor; però, de vegades, qui contempla la jugada des de fora pot encertar una mirada lúcida. Almenys podem esperar-ho.

Començaré marcant posicions amb l'evocació del primer punt del credo positivista: anem als textos, als de Riba en aquest cas. Es tracta de sis articles de Riba que citaré segons l'edició del segon volum de les *Obres Completes* d'Edicions 62 a cura de J.-Ll. Marfany i amb pròleg de Giuseppe E. Sansone, Barcelona 1967. D'aquests sis articles només tres parlen explícitament dels nostres clàssics i citats en ordre cronològic són: *L'«Oració» de Rots de Corella*, del 1921, i *En Ramon Muntaner, home d'imperi*, del 1925, tots dos recollits a *Els Marges* (1927), i *Nota a la poesia d'Ausiàs March*, publicada a ...*Més els poemes* (1957). Els altres tres articles parlen de temes italians, temes italians relacionats amb els nostres clàssics, naturalment, a saber: *De Sanctis*, publicat a *Escolis i altres articles* (1921); la *Introducció* a la traducció catalana del *Decameron*, començada a publicar a la col·lecció «Els Nostres Clàssics» el 1926, i *Dante i la dona*, conferència de circumstàncies pronunciada el 1932.

L'atenció tributada per Riba als nostres clàssics, és a dir, els medievals catalans elevats a la categoria de clàssics de la nació catalana al tombant de segle, és realment minsa. Que jo sàpiga, només publicà sobre quatre temes medievals catalans i de passada: Corella, Muntaner, March, la traducció catalana del *Decameron*. Riba no era un medievalista i es va formar en un moment en què només els especialistes tenien accés als escriptors medievals catalans. Volem dir que el tracte familiar i íntim amb els textos catalans antics no formava part de l'experiència literària real de Riba, l'experiència viscuda i sentida que deixa petja en la llengua i en l'estil. En aquest sentit J. V. Foix va assajar de viure amb molta més

intensitat aquest tracte amb la tradició medieval; només cal passar revista als experiments medievalitzants de *Sol, i de dol*. Atenció; no volem dir que Riba no llegís els medievals catalans. Volem dir que no tenia accés a la seva autèntica natura literària perquè no era un medievalista i aquesta natura literària estava als seus temps gairebé tota per explicitar. M'explicaré.

Al pròleg de les *Obres Completes*, volum II, el professor Sansone destaca la petja de l'idealisme crític en Riba. Cita, naturalment, el mestre directe de Riba, és a dir, Karl Vossler, però també diu que l'estil crític de Riba pertany amb plenitud de drets a la línia De Sanctis-Croce. És una cosa d'una evidència aclaparadora per a qualsevol client dels textos d'aquests dos crítics, sobretot del primer. Riba recerca els nuclis de poèticitat dels textos i fa ús del concepte de sinceritat literària, és a dir, el procés pel qual la personalitat del creador imprimeix la marca de la seva humanitat en l'obra; però hi ha més que aquestes vagues nocions metodològiques. Riba, com tants coetanis seus, materialment s'ha nodrit de la *Storia della Letteratura Italiana* de Francesco De Sanctis, no solament perquè la cita i la parafraseja quan parla de Boccaccio o de Dante, sinó perquè hi ha moments que fa l'efecte que raona i escriu com el seu autor. Això ens fa pensar que la idea que tenia Riba de l'Edat Mitjana era totalment desantisiana i italianocèntrica; mal negoci per a un crític literari que somniï de construir un discurs sobre els clàssics catalans!

En efecte, l'aproximació de De Sanctis al passat literari italià medieval, tan suggestiva i apassionada, amb aquell nervi per a fer ressaltar els valors artístics, morals i nacionals, és una aproximació falsament impresionista: reposa sobre sis segles d'erudició. Tothom sap que Boccaccio ja llegia públicament Dante a Florència i que per a manejar la Divina Comèdia Riba mateix podia fer servir el gloriós compendi de comentaris, rimaris, índexs de noms i escolis que és l'edició de Scartazzini, sense parlar de les lliçons muniqueses de Vossler, un altre intèrpret passional de Dante. Al costat d'això la tradició catalana ofereix uns textos pelats i sovint insegurs: Corella, el publica Miquel i Planas el 1913 en edició de bibliòfil i sobre la seva prosa pesa l'anatema del barroquisme. Muntaner no tenia, ni té, edició crítica ni cap corpus de comentaris erudits. March havia estat editat per Pagès el 1914, però no tenia, ni té, la mil·lèsima part de l'aparat tècnic que envolta els italians de primera línia de qui parlaven De Sanctis i Vossler amb tanta eloqüència. Estic segura que Riba veia perfectament la seva aparatosa desigualtat de condicions. Per això devia publicar tan poc sobre els clàssics catalans; per això escrivia, en canvi,

amb tanta gràcia sobre Boccaccio i sobre Dante: perquè eren uns clàssics medievals més seus que no pas els nostres, de fet. I la culpa, naturalment, és dels medievalistes.

L'article de Riba sobre *De Sanctis* és una bella peça, model de precisió i d'entusiasme. Es tracta d'una descripció del mètode desantitisià, perfectament lligada que comença amb l'enunciat del concepte de crítica com a col·laboració i restitució, passa a evocar el procés d'impressió de la personalitat de l'autor sobre l'obra i es tanca amb la presentació del crític com a lector privilegiat, coneixedor del conjur que l'ha de dur a desvetllar a través dels seus residus artístics la vera personalitat del creador miraculosament implícita en l'obra. Heus ací com el crític completa, col·labora, restitueix. ¿Qui m'impedirà de creure que Riba se sentia còmode, molt còmode, dintre d'aquest plantejament?

Aquest tribut d'admiració al vell mestre De Sanctis m'ha de permetre un petit excurs, que, d'altra banda, serà imprescindible per a expressar plenament el meu pensament a propòsit de Riba i els nostres clàssics. No és estrany per aquestes nostres latituds de trobar gent que recomani ara, l'any 1984, la lectura de la *Storia della Letteratura Italiana* de De Sanctis com a manual d'introducció a les lletres il·lustres de la península central de la Mediterrània. Vull dir amb això que el prestigi del manual en qüestió s'ha mantingut intoccat des dels temps d'*Escolis i altres articles*. Això és bo perquè la prosa de De Sanctis s'ho mereix: segurament m'he emocionat més a la meua vida llegint l'assaig de De Sanctis sobre Paolo e Francesca que recitant el cant cinquè de *l'Infern* que els escolars havíem d'aprendre. Però això no són els tractes.

Sobre la prosa crítica de De Sanctis ha plogut molt. El *ridimensionamento* de la qüestió us juro que no és una novetat. L'edició anotada de la *Storia della Letteratura Italiana* de De Sanctis que solc fer servir va ser publicada per Einaudi el 1958 per primer cop. Es tracta, doncs, d'un clàssic venerable de la crítica, que pertany a la *història* de la crítica, no a la crítica que ha de ser servida al qui s'inicia en el terreny: si algú es pensa, el 1984, que les tesis de De Sanctis sobre Boccaccio es poden sostenir sense correcció de cap mena, va bastant desencaminat. Només cal pensar que l'assaig sobre Boccaccio en qüestió és del 1870! En aquells temps era realment engrescador començar així: «Se ora apri il *Decamerone*, letta appena la prima novella, gli è come un cascar dalle nuvole e un domandarsi col Petrarca: "Qui come venn'io o quando?". Non è una evoluzione, ma è una catastrofe, o una rivoluzione, che da un di all'altro ti presenta il mondo mutato. Qui trovi il Medio Evo non solo negato, ma

canzonato»... «Giovanni Boccaccio sotto un certo aspetto fu il Voltaire del secolo decimoquarto»... «Ma quel libro non era possibile se nello spirito italiano non fosse già entrato il guasto, se guasto s'ha a dire».

Al darrera d'aquestes afirmacions s'alça poderosa l'antítesi burckhardiana entre una Edat Mitjana de fosca i un Renaixement de llum, entre teocentrisme i antropocentrisme; d'aquí que Boccaccio sigui valorat sobretot com a «voce letteraria di un mondo in preparazione». Una veu que parla poèticament només a través del *Decameron*, l'única obra de l'autor encara llegible, diu Riba seguint De Sanctis.

El secret històrico-poètic de la grandesa del *Decameron* és, doncs, la petja de la personalitat voltairiana de Boccaccio, que fa que sigui «il superamento della concezione filosofica ed etica medievale», és a dir, la «fine della letteratura teocratica». Ningú no negarà mai a les pàgines de De Sanctis que expliquen i argumenten tot això intel·ligència, sensibilitat i eloqüència. El que passa és que la crítica actualment se'n va per altres camins i acaba veient les coses d'una altra manera.

La primera edició d'un llibre tan divulgat, i fins i tot traduït a l'espanyol, com *Boccaccio Medievale*, de Vittore Branca, és del 1956. Llegim com a tast aquests paràgrafs del capítol IX, *Motivi preumanistici*:

«L'immagine più divulgata del Boccaccio preumanista ritiene ancora degli scorsi vivaci e coloriti in cui i due più grandi critici italiani del secolo scorso lo vollero in qualche modo fissare: da una parte il quadro esultante che faceva esclamare al De Sanctis "Qui come venn'io o quando?" tanto era ridente di luci serene, illuminanti un "mondo mutato... il Medio Evo non solo negato ma *canzonato*"; dall'altra parte l'epopea eroica nella quale il Carducci figurava il "Boccaccio che saliva trepidante di gioia nella biblioteca di Montecassino, tra l'erba cresciuta grande sul pavimento".

Due immagini queste che, benché diverse, nascono da uno stesso sottosuolo ideale: da quella opposizione assoluta e drammatica fra Medioevo e Umanesimo che caratterizza tanta parte della cultura dell'Ottocento.

Attenuatasi sempre più questa contrapposizione fra un'"età nera", un'"età barbara" e un periodo tutto luce e gioia e liberalità, la figura del Boccaccio preumanista può sembrare perdere rilievo e colore.

Ma é invece proprio in quella superiore, ideale continuità fra cultura dell'ultimo Medioevo e cultura dell'Umanesimo... che l'esperienza letteraria del Boccaccio (nel complesso tipicamente medievale) si svela in tutto il suo valore di presentimento della nuova cultura, in tutta la forza onde imposta problemi che staranno al centro del primo Umanesimo».

Reconec que és difícil entendre el matís de diferència de la darrera frase sense estar al corrent de fets concrets (coneixement del grec per part de Boccaccio, qualitat de certes recopilacions mitogràfiques seves, certs accents de la seva defensa teòrica de la poesia). De tota manera la posició de Branca implica tan sols una cosa: afinar el coneixement de Boccaccio posant a contribució *tota* la seva obra, al marge de si té més o menys empenta poètica, immersir-se en el context cultural de l'època, reconstruir amb cura el teixit que dibuixava. Que aquest mètode permeti de sortir de les xarxes de l'idealisme crític, és precisament el que pretenia a Itàlia la «nuova filologia». No apunyalarem pas el vell mestre del Vuit-cents; ens limitarem a dissentir respectuosament i enèrgica.

En realitat, parlar de Boccaccio no és una digressió en sentit estricte, ja que l'escriptor de Certaldo, com ens recorda Riba mateix, de tots els italians importats pels nostres clàssics és el que deixà una influència «màxima en l'extensió i el rendiment» (pàg. 656). Riba quan escrivia això coneixia els treballs de Farinelli sobre la influència de Boccaccio a Espanya, d'altra banda encara no superats. Parlava, doncs, amb coneixement de causa. Voldria afegir només tot passant que tinguem present que la via mestra de la penetració de Boccaccio a les lletres catalanes no és la famosa traducció del *Decameron*, sinó les seves compilacions mitològiques i els seus tractats italians i llatins, que retrobem de *Lo Somni* a Corella; especialment la seva defensa de la poesia del llibre XIV de les *Genealogie Deorum Gentilium*, profusament saquejada tot al llarg del segle xv amb profit divers.

Molt bé. Riba era un home que estava al corrent del que contaven els bons medievalistes dels seus temps. Per això he dit més amunt que, si li eren més familiars Boccaccio i Dante que no pas Corella, la responsabilitat no era seva. Heus ací per què calia aquest aclariment: quan un lector de l'obra de Corella en la seva totalitat, un lector que ha llegit Corella després de Fuster, Carbonell o Rico, topa amb l'afirmació inicial i programàtica que l'autor de l'*Oració* no era un místic, continguda a l'inici de l'article de Riba sobre aquest poema, es queda com a mínim perplex: naturalment que no és un místic, Corella! Realment és l'última cosa que se li pot acudir a algú que tingui una idea global de la seva obra, en la qual predomina la prosa narrativa i la traducció, i que està travessada de dalt a baix d'una incontenible passió, no gens mística, pel més treballat i espectacular dels estils barrocs.

Ara, si mirem quina era l'opinió ambient de la crítica sobre Corella als temps en què Riba escriu el seu article potser comprendrem la seva

frase inicial. Resulta que l'*Oració* va merèixer els honors de la impremta ja al segle xv i al xvi i que a partir del xix va tornar a circular en lletra de motlle. Milà, Rubió i Lluch i Menéndez Pelayo es van pronunciar a favor de la seva excel·lència literària: de fet l'*Oració* era l'única obra de Corella que mereixia el respecte de la crítica l'any 1921, malgrat l'edició de les obres originals completes de Miquel i Planas. La prosa de Corella no tan sols no era presa en consideració a l'hora de parlar dels mèrits artístics de l'autor, sinó que servia solament per a posar un exemple de mal gust decadent (la sentència condemnatòria es pot llegir a *El Renacimiento clásico en la literatura catalana* de Rubió i Lluch, de 1889). Així, doncs, des del punt de vista de l'excel·lència artística, Corella era només poeta, poeta religiós. Ara entenem que Riba justament protesti: Corella no és un místic, és a dir, la màxima expressió del poeta religiós. Corella és un retòric que parla de la Redempció i de la Passió enmig d'una poderosa escenografia que exacerba la imatge. Riba té més raó que un sant. L'*Oració* és exactament això i si algú se n'havia fet una idea diferent, és tan sols per un error de perspectiva històrica.

El sentit comú de Riba a l'hora de jutjar Corella, però, va acompanyat d'algunes observacions que poden ser discutides. Així, per exemple, el nostre crític sosté que Corella no és un místic en la mesura en què és un home del Renaixement. Aquí hi ha una doble petició de principi, digna dels moments més inspirats de De Sanctis, d'altra banda. En primer lloc ni Corella ni cap habitant de la península ibèrica no fou mai un «home del Renaixement» al segle xv, perquè per a ser un «home del Renaixement», en el sentit en què ho deien les fonts de Riba, s'havia de ser italià. En segon lloc, no és cert que el Renaixement estigui renyit amb la mística. Aneu a preguntar-ho, per exemple, als fervorosos editors del Llull més místic dels cercles pre-reformistes parisencs de la darrerietat del xv i principi del xvi, i poso aquest exemple perquè implica un personatge que escriví en català.

No és el meu propòsit barallar-me amb els llocs comuns de la crítica històrico-idealista de Riba; no té cap sentit, ja que les seves fonts són prou clares i ja les he evocat. En tot cas hauria de posar en dubte Burckhardt, Vossler i De Sanctis, i no Riba; el qual, d'altra banda, sempre acabava tenint raó en els seus judicis estètics, malgrat els llocs comuns més que discutibles que li oferien els medievalistes.

Així, doncs, és ver que Corella transforma la Passió de Crist en espectacle, que practica el *chiaroscuro*, segons el símil pictòric que els crítics italians solen invocar per descriure el barroc literari, que a estones

el seu llenguatge s'infla perillosament i esdevé alhora desmaiadament teològic. També és cert que hi ha un vers increïblement destacat: *crida lo sol plorant ab cabells negres* i que la unitat artística de l'*Oració* perilla a causa de baixades de to. Però aquest judici ribià és insuficient, perquè no és just dir que *lo vostre cor partit ab greu escarp* sigui un vers grotesc. Sabem perfectament que des d'Arnau Daniel a Jordi de Sant Jordi la poesia sentimental és plena de cors fesos per eines de tall vàriament contundents i que això formava part de la convenció; però cap medievalista no li ho havia advertit a Riba. Tampoc ningú no li havia advertit que l'*Oració* és al capdavant d'una vellíssima tradició de planys de la verge, llatins, romànics, i catalans en particular, i que dins d'aquesta tradició té una individualitat artística marcadíssima, que va des de l'ús del vers estramp a la iconografia mateixa de la situació de la Verge i el Crist (Maria no és al peu de la creu, sinó que té el fill mort en braços a l'estil de les imatges de la *pietà*, nascudes i divulgades al segle xv). Si Riba hagués llegit totes aquestes coses als llibres dels medievalistes hauria fet una crítica segurament encara més exacta del poema de Corella. I si hagués pogut aprendre que Corella era un gran prosista, també ens hauria explicat en què consisteix el mèrit de la seva creació artística. Perquè un home que sap apreciar la teatralitat barroca de l'*Oració*, també ha de poder-ho fer amb el del *Plant dolorós de la reina Hècuba* que, de fet, posa en marxa els mateixos recursos emotius.

Riba llegeix Muntaner i s'aventura en judicis que ell mateix al final tem perillosos en la mesura en què entren en el camp dels historiadors. Això només vol dir una cosa: que Riba sent que està suplint impressionísticament la informació que els historiadors no li donen. Amb el poc que té a les mans, però, Riba diu unes quantes coses dignes de ser tingudes en compte. En primer lloc el pragmatisme de Muntaner, pragmatisme que li impedeix que el seu esperit apologètic del Casal d'Aragó vertebri la seva obra amb una ideologia explícita; Muntaner narra fets que parlen per ells sols, no defensa teories. En tot cas, afegeixo jo, és en el llenguatge mateix de la narració on cal anar a buscar els llocs comuns del seu partidisme, i això alguns ja ho han fet modernament.

Tanmateix, el punt que em sembla més agut del text és aquell en què Riba defineix l'ús del jo individual per part de Muntaner, sense advertir que està incidint en un dels grans temes de reflexió sobre la literatura medieval; Riba detecta que, per una banda, hi ha «un exclusivisme deliciosament immodest» per part de Muntaner, i, per l'altra, una voluntat de confondre's en l'obra col·lectiva de la monarquia catalana, que el nostre

crític atribueix al caràcter d'«home d'imperi», a l'anglesa, que descobreix en el de Peralada i descriu amb justes pinzellades. L'eclosió del jo individual de Muntaner és realment un fenomen singular. Abans només tenim Llull i el rei Jaume I, que gosin parlar de la seva realitat empírica personal; però Muntaner no és ni un sant ni un pare de la pàtria i la manera de justificar (a través de la didàctica històrica i del seu esperit de servei al Casal d'Aragó) la irrupció de la seva autobiografia no emmascara la seva poderosa originalitat literària.

En dos moments Riba crec que paga tribut als seus mestres. A De Sanctis quan diu que la descripció de la vida dels grans homes per part de Muntaner és *tota accions*. L'estilema recorda el famós judici del crític italià sobre la prosa de Machiavelli. «Questa prosa asciutta, precisa e concisa, tutta pensiero e tutta cose» (*Storia della Letteratura Italiana*, vol. II, pàg. 580). També té regust italià el tractament del gibel·linisme de Muntaner o potser la insistència en el gibel·linisme mateix; a la Corona d'Aragó, com el mateix Riba acaba observant, les disputes teòriques sobre la primacia entre papa i emperador al principi del xiv quedaven lluny, molt lluny, almenys dels interessos d'un soldat de Peralada, que és el que era Muntaner.

També sembla recordar-nos Maragall, Riba, quan s'admira d'aquella frase feliç de Muntaner segons la qual els almogàvers esbudellaven cavalls com qui va per un bell jardí. No és maragallià en l'esperit alabar la «bella violència» del jardí-carnisseria de Muntaner? Diu Riba: «Ha reeixit en la més bella suma que pugui donar-se de joia verbal, de plasticitat, d'entusiasme per l'acció i d'ironia, de la millor ironia, que és filla de la fortalesa i de l'èxit serè» (pàg. 323). És una serenitat, pròpia també de l'Homer de la *Iliada* que a mi personalment com a lector sempre m'ha esgarriat profundament. Segurament la meua generació no deu comparar determinades idealitzacions de la violència d'arrel clàssica. Bé, de fet el que hi ha, i en això no m'hi he de ficar en aquest moment, és un profund respecte teòric pel concepte d'imperi i d'imperialisme, que duu Riba a observar justament que Muntaner no arriba a teoritzar seriosament el providencialisme que fa guanyar sempre els reis del Casal d'Aragó, però que, en el fons, hi creu, ja que a la seva obra hi ha «una experiència del que hi ha, per als pobles, de primer impuls cap a l'imperialisme, en la convicció d'elecció» (pàg. 324).

El brevíssim article de Riba sobre March no presenta ni una sola afirmació que no sigui subscribible modernament, i és que és escrit després de la guerra, en data, doncs, ja recent (pertany, com hem dit, al

recull ...*Més els poemes*, del 1957). March és vist com un poeta de la solitud que escriu poesia per comprendre i que és un torturat en la mesura en què la seva essencial recerca de la veritat li presenta els mites literaris com a falsos i caducs (concretament Riba parla del mite de la *fina amor*). March és també un creador de llenguatge, com tots els grans poetes, i Riba, amb encert més que lloable, l'acosta a Dante per damunt de tots els altres. Riba veu que March és l'inici d'una via que no té la continuïtat històrica que mereix, però que en ella mateixa posseeix tots els mitjans necessaris per a créixer i desenvolupar-se sobre les runes de la tradició trobadoresca. És la conclusió idèntica d'un article recent de Costanzo di Girolamo, que va treballar en el despullament electrònic dels textos de March, publicat a «Catalan Studies. Volume in Memory of Josephine de Boer» (Barcelona 1977), pàgs. 223-237.

Hem vist com la familiaritat amb el Dante de qui li parlaven els crítics italians que més apreciava, capacitava Riba per a emetre judicis molt encertats sobre la poesia d'Ausiàs March. Qui vulgui tenir un tast de la familiaritat de Riba amb Dante no ha de fer res més que llegir la conferència *Dante i la dona* (pàgs. 821-835). Riba parlava per inaugurar una sala de la biblioteca de l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona l'any 1932 i feia, atesa l'ocasió, tasca de divulgació. El to és distès i joïós, es veu clarament que Riba parla d'un poeta estimat i conegut, ajudat per un mestre igualment estimat i conegut que és De Sanctis, un cop més. La idea que la vertadera dona dantesca és Francesca da Rimini i no Beatriu, és clarament desantisiana, i aquesta és la tesi de la conferència; la qual presenta molts detalls diguem-ne simpàtics o entranyables, com aquella insistència a voler retrobar en Dante traces del seu amor per Gemma Donati, la mare dels seus quatre fills, de la qual no parlà, que se sàpiga, absolutament mai.

La felicitat amb què Riba parla de Dante és només comparable amb la que es desprèn del seu treball sobre el *Decameron* català, segurament el més compromès dels seus escrits sobre literatura medieval. L'article parla en primer lloc de la figura de Boccaccio i del paper històric del seu *Decameron* seguint les posicions romàntiques de De Sanctis, que ja hem al·ludit més amunt. Riba aprofita l'ocasió per a divulgar també entre els catalans el sentit estètic i moral de l'obra emblemàtica de «le tre Corone», és a dir, els màxims escriptors del segle XIV italià, Dante, Petrarca i Boccaccio. Les fonts explícites, a banda de Sanctis, són Carducci, de qui també hem parlat més amunt, i Farinelli. Aquest hispanista que, com hem recordat, havia estudiat la presència dels italians en la

literatura de la península ibèrica, havia pronunciat unes conferències sobre Boccaccio a Barcelona en data recent quan Riba escriví el seu assaig, cosa que certament l'influí, com ens fa saber. Boccaccio, doncs, té el do de narrar i construeix la primera «comèdia humana» de la cultura occidental.

La segona part del treball parla de l'adopció de la cultura italiana a Catalunya: «És una glòria per a la Catalunya medieval d'haver demanat la definitiva i gran influència literària...» (pàg. 656). Aquesta és la part més programàtica de l'article de Riba i també, doncs, la més discutible, ja que s'hauria d'explicar molt precisament què vol dir això de la «definitiva... influència literària». D'altra banda hem quedat que no em barallaria amb els llocs comuns idealistes de la crítica ribiana i aquí el nostre autor no pot ser més explícit en aquesta matèria, quan diu que «El nostre passat literari es clogué no en un crepuscle, sinó en una aurora; una aurora en la qual pagava a la literatura universal els seus deutes d'influències...». La traducció del *Decameron* apunta, doncs, a una plenitud ideal (la del Renaixement dels crítics romàntics), aurora de la qual cal excloure, recordo jo, la prosa de Corella, condemnada per barroca i decadent quan era la cosa més boccaccesca que mai s'hagués vist per aquestes terres com ens ha explicat Jordi Carbonell després de la guerra. Veieu, doncs, que no podem assentir a certs esquemes donats per bons als temps en què Riba escrivia.

La darrera part del treball és un excel·lent resum de l'estudi de Mario Casella sobre la natura literària de la versió del *Decameron*, tan plena d'encerts i de saviesa d'escriptor per part del traductor que, com vaig mostrar, era un de sol. Llàstima que aquesta excel·lent versió del *Decameron* sigui, segons tots els indicis, un fenomen aïllat, desarrelat, en realitat, de l'humus cultural mitjà del xv. Aquesta comprovació esmussa l'entusiasme ribià que, de fet, es nodreix d'una fe en un llevat poètic, de ressons idealment col·lectius, present a les grans obres d'art, que actualment hem perdut.

Per resumir el sentit general de les observacions que precedeixen podríem cenyir-nos a quatre punts:

1. Un lector modern, per més biliós i antiidealista que sigui, ha de reconèixer que els textos de Riba sobre els nostres clàssics són plens de judicis absolutament encertats, dels més aguts que s'han emès sobre la seva naturalesa literària.

2. S'observa una inadequació dramàtica entre els models crítics italians de Riba, que operen sobre una treballadíssima tradició, i la pobresa erudita del rerafons local de Riba; les fórmules de la crítica desanctisiana no escauen a una literatura com la catalana que, en lloc de florir al Renaixement, de fet, s'esfuma. No es pot construir una imatge crítica d'una Edat Mitjana en tensió ideal a la plenitud renaixentista a Catalunya. És suïcida; perquè si els italians reivindiquen el seu nacionalisme històric amb l'Humanisme i el Renaixement, és un negoci que a nosaltres més aviat ens deshonora. Vegeu, si no, com en el fons del fons menyspreen i planyen les lletres ibèriques Farinelli, Casella i altres hispanistes d'època. Riba era presoner amb ells del seu miratge.

3. Quan parlo de «pobresa erudita» no em refereixo a Milà, Rubió i Lluch i Balaguer o Menéndez Pelayo, sinó al fet que aquests gegants de l'erudició s'aixequen en un desert i, naturalment, no donen l'abast. Només cal comparar, ja ho he dit abans, de quin material disposava De Sanctis per a parlar de Dante i de quin Riba cinquanta anys més tard per a parlar d'Ausiàs March. No podem demanar a Riba el que la seva tradició no podia donar-li, i això encara fa més clara la idea, ja expressada, que el model històrico-idealista desanctisià era dramàticament inadequat. Tot i així Riba en va treure un partit no gens negligible.

4. Finalment, a l'hora de preguntar-nos si cal *ridimensionare* els escrits crítics de Riba, en el sentit en què ho han estat els de De Sanctis, respectuosament relegats a la categoria de «clàssic venerable de la història de la crítica», cal dir que també en aquest terreny les comparacions són odioses i perniciosos: encara hi ha moltes coses de les que diu Riba sobre els nostres clàssics que són de la natura de les intuïcions i que es poden estudiar operativament. La culpa la tenim, naturalment, els medievalistes.

LOLA BADIA

Significació de *Tres suites*

I

Es curiós el que passa amb els llibres de poemes de Carles Riba. Tot-hom coneix les *Estances*, sobretot el llibre primer; la valoració de les *Elegies de Bierville* és unànimement positiva; *Salvatge cor* és un llibre difícil però de lectura obligada, perquè és molt representatiu. Aquesta fama s'entén millor si ens adonem que cada un d'aquests llibres és associat amb un període força clar de la nostra història literària: el primer llibre d'*Estances* és el noucentisme; les *Elegies de Bierville* és la guerra i l'exili; *Salvatge cor* és la postguerra. Cada una d'aquestes obres significa, a més, un tombant en l'evolució de la poesia de Riba. No cal dir que destacar-les i estudiar-les és un encert indiscutible, però l'operació ha tingut seqüeles negatives. El segon llibre d'*Estances* no és prou conegut, tot i que la part A compta entre el bo i millor de Riba (la qual cosa no pot ser dita del llibre primer en conjunt), però tampoc no és el llibre més desatès. Què ha passat amb *Tres suites*, *Del joc i del foc* i *Esbós de tres oratoris*? Gairebé sembla que no siguin de Riba. *Tres suites* i *Del joc i del foc* passen per ser llibres menors, un mer exercici d'estil, ni massa reeixits ni massa interessants; una mena de llibres pont, de trànsit cap al gran estil de les *Elegies*. *Esbós de tres oratoris* és un llibre pràcticament ignorat. Perquè el 1957 quan va sortir ja començaven a canviar els gustos literaris, perquè durant més de vint anys no ha coincidit amb cap moda, perquè cap crític no hi ha parat gaire atenció, el fet és que l'*Esbós de tres oratoris* ni s'ha reeditat (els altres dos tampoc)¹ ni es llegeix. Com si no hi fos. No ha de sorprendre, doncs, que digui que això és un disbarat. No pretenc pas que *Tres suites* o *Del joc i del foc* siguin

1. Cal dir que *Del joc i del foc* ha estat reeditat per l'editorial Empúries (Barcelona 1984), la qual projecta la reedició en un futur pròxim de *Tres suites* i d'*Esbós de tres oratoris*.

millors ni tan sols iguals als altres, però l'*Esbós de tres oratoris* és un llibre esplèndid, que reclama que el llegim amb calma.

La meua intenció no és d'oferir una anàlisi de les raons que han provocat aquestes remarcables desigualtats d'interès i de valoració, sinó de començar a posar-hi remei. Avui el meu objectiu és emprendre l'estudi de *Tres suites* per tal d'establir-ne la significació dins el conjunt de l'obra de Riba. Per començar, *Tres suites* presenta unes certes dificultats de comprensió tant pel que fa a l'obscuritat d'alguns passatges o poemes com pel que fa a la novetat d'alguns temes, que apareixen aquí per primera i última vegada, lligats amb d'altres que ja són o que esdevindran habituals. Ens toca, doncs, no solament de llegir els versos, sinó d'assajar una explicació de quin és el sentit d'aquest llibre, de *Tres suites*, i de revisar-ne la valoració.

II

Castellet i Molas afirmen que «el procés de *purificació* ribià assolí el seu màxim desplegament en *Tres suites*, publicat en 1937, però escrit els anys precedents; es tracta d'un recull de sonets, esquerps i hermètics, rigorosos, en els quals l'idioma i la perfecta arquitectura aconseguixen extraordinàries dureses de diamant. De fet, llur tema és mínim, o inexistent. Un nu o un mirall. Res més. Aleshores, el poema esdevé un joc de metàfores o, més en general, d'elements que, és clar, resulten intraduïbles. Perquè tots ells es redueixen a això; a un so i no a un altre, a una coma o un encavallament, o un gir o una rima. El poema no diu: canta».² *Tres suites* representa, doncs, junt amb les «Tannkas de les quatre estacions», la incursió de Riba en la poesia pura, o, dit en d'altres termes, el súmmum de l'allunyament, de l'evasió de la realitat. Un procés que emmena una laminació, una erosió del gruix d'experiència, de realitat, desitjable en el poema, el qual es redueix —precisament es redueix— a un joc formal, brillant, sí, però un joc només, i només de formes. No podia ser una altra cosa l'aventura de la poesia pura: l'abdicació de la funció crítica de l'intel·lectual i, doncs, el confinament voluntari a la torre de vori.

L'opinió de Castellet i Molas coincideix en alguns punts amb la de

2. J. M. CASTELLET i J. MOLAS, *Poesia catalana del segle XX* (Barcelona 1963), pàg. 94.

Gabriel Ferrater. Ferrater creu que «gairebé només caldria llegir els títols dels poemes que componen *Tres suites* per veure que el que [Riba] vol fer és això: una poesia elegant, refinada i hedonística (...) És a dir, són una sèrie de poemes epigramàtics sobre una sèrie d'objectes de la vida ordinària, però, sobretot, de la vida opulenta, luxosa i feliç».³ La primera afirmació, més que objeccions, demana una matisació, perquè, si bé és certa en les línies generals, no és suficient per a una valoració negativa o, si més no, reticent. La segona afirmació ja és més discutible en la seva última part; considerar que Riba parla d'objectes de la «vida opulenta, luxosa i feliç» és, com a mínim, exagerat, si no del tot incorrecte. Ferrater addueix els títols dels poemes com a prova: «Palmera darrera el balcó, en despertar», «Mirall», «Dos sillons de quan jo era infant», «Figurina d'argila», «Peix dins la peixera», «Flors», «Diamant», «Vals», «Rumba», «Cante hondo», «Acròbates sota la cúpula», etc. Ben mirats, aquests títols no permeten, sinó per hipèrbole, la qualificació que atorga Ferrater al conjunt, encara que entre ells hi figuri un «Diamant». Diré més encara, podem considerar aquests poemes com un acostament a la realitat quotidiana;⁴ justament això: amb aquests poemes Riba s'atansa als objectes, a les coses, a la trivialitat del quotidià, d'una manera des-acostumada fins aquest moment i que no retrobarem després (amb l'òbvia excepció de les dues sèries de tannkas de *Del joc i del foc*, i encara). Podem acceptar que sigui una poesia «elegant, refinada i hedonística», perquè té molt d'exercici, de joc formal, de voluntat d'estil, però cal precisar també la relació que manté amb la realitat i no desautoritzar-la ni en un sentit ni en un altre sense pensar-s'ho bé.

Per a Arthur Terry, magnífic lector de la *suite* «Un nu i uns ulls»,⁵ «en general, podem constatar com en aquests poemes l'experiència humana és alhora més restringida i menys dramàticament presentada que, per exemple, en els sonets de *Salvatge cor*; en canvi, el desig de la perfecció formal i la nuesa del pensament els relacionen més estretament amb la poesia de Mallarmé i de Valéry i amb el moviment de la «poesia pura». De fet, la famosa frase de Mallarmé, «*Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit*», podria servir de lema a aquesta col·lecció».⁶ En aparença,

3. *La poesia de Carles Riba* (Barcelona 1979), pàg. 67.

4. Vegeu J. PINELL, *Tres moments en la poesia de Carles Riba*, «Germi-nabit», núm. 65 (agost-setembre 1959), pàg. 37.

5. Vegeu A. TERRY, «Un nu i uns ulls»: Comentari a uns poemes de Carles Riba, «Estudis Romànics», XI (1962), pàgs. 283-303.

6. A. TERRY, *La poesia de Carles Riba*, dins C. RIBA, *Obres completes*, vol. I: *Poesia* (Barcelona 1984²), pàg. 19.

Terry corrobora Castellet i Molas quan associen *Tres suites* amb l'aventura de la poesia pura i, doncs, amb un aprimament de l'experiència incorporada al poema; però Terry no coincideix amb Castellet i Molas en la valoració, negativa en aquests, més aviat positiva en aquell. Posant Riba en relació amb Mallarmé i Valéry i citant la frase de Mallarmé, Terry intenta justificar la depuració formal i temàtica de *Tres suites*. Amb tot, ens cal resoldre un problema: si la mena d'experiència, l'actitud davant de la realitat, tolerables dins dels límits de la poesia pura, són les que trobem a *Tres suites* i, per tant, se li pot fer extensiu el judici que ens mereixi aquest tipus de poesia, la poesia pura.

III

Encara segons Castellet i Molas: «De fet, l'aventura de la poesia pura fou la darrera evolució del simbolisme intel·lectualista i, en definitiva, el seu cant de cigne. Al nostre país constituí (...) la coronació de tot el procés culturalista projectat per Ors i, alhora, l'evasió, conscient o inconscient, del món suspecte de la Dictadura i del més agitat de la República; en definitiva, l'aïllament total del poeta en una torre de vori. La nostra poesia pura no fou sinó, per a servir-nos del títol d'una secció de les *Tres suites* de Riba, "Lírica de cambra" i, encara, de cambra tancada i solitària».⁷ No cal insistir gaire en com és hàbil de relacionar la poesia pura amb l'actitud dels poetes durant les dècades dels 20 i dels 30: l'evasió de la realitat en fóra el tret comú, i el més blasmable. Ara, ni necessàriament el «procés culturalista» engegat per Ors havia de dur a la poesia pura, ni aquesta implicava un aïllament superior al d'altres tipus de poesia o de poeta. Entre altres coses, Carner no va practicar mai la poesia pura —o no s'ha dit que ho fes—,⁸ per tant l'argument ja no té validesa general sinó particular; encara més, Riba com a intel·lectual

7. CASTELLET-MOLAS, *op. cit.*, pàg. 92.

8. Cal precisar aquesta afirmació: Castellet i Molas parlen d'*El cor quiet* de Carner a l'apartat «Poesia metafísica» del capítol «L'aventura de la poesia pura» (*op. cit.*, pàgs. 85-86), i citen uns versos del poema «Preservació», que és l'única mostra que recullen a la part corresponent de l'antologia; però també parlen del mateix llibre a l'apartat «Un lloc al món...» del capítol «El desvetllar del món» (*op. cit.*, pàg. 102). La indiscutible habilitat de la lectura suggerida per a «Preservació» crec que no es pot fer extensiva a *El cor quiet*, com de fet corroboren els autors, la qual cosa, doncs, ve que reforça el meu argument.

i ciutadà va tenir una actitud política —en un sentit ampli— inequívoca durant aquests anys: una actitud política de compromís amb la democràcia, la cultura i la nació,⁹ una actitud que tanmateix no va afectar la seva poesia. I, pregunto jo, per què havia d'afectar-la?

Castellet i Molas observen acuradament que la moda de la poesia pura va sorgir del discurs de l'Abbé Bremond a l'Institut de França (el 24 de novembre de 1925) i de la polèmica subsegüent. De fet, ja feia temps que se'n parlava, de la poesia pura; un dels qui més va contribuir a fer circular l'etiqueta és Paul Valéry, que ja es referia a la poesia pura en un text de 1920, *l'Avant-propos à la Connaissance de la Déesse*, en aquests termes: «On voit enfin, vers le milieu du XIX^e siècle, se prononcer dans notre littérature une volonté remarquable d'isoler définitivement la Poésie de toute autre essence qu'elle-même. Une telle préparation de la poésie à l'état pur avait été prédite et recommandée avec la plus grande précision par Edgar Poe. Il n'est donc pas étonnant de voir commencer dans Baudelaire cet essai de perfection qui ne se préoccupe plus que d'elle-même».¹⁰ Per a Valéry, els poetes que van intentar dur a terme aquest projecte foren els simbolistes; fent-ne el balanç constata que era «à l'horizon, toujours, la poésie pure... là le péril; là, précisément, notre perte; et là même, le but».¹¹ Naturalment, Bremond va prendre Valéry com a exemple del seu concepte de poesia pura, amb no poca sorpresa d'aquest, que mai no va imaginar que la fórmula conegués tanta fortuna. Amb la polèmica encetada, Valéry es va sentir obligat a precisar la seva actitud en un text de 1928 titulat *Poésie pure*, on escriu: «Je veux dire que la question se pose de savoir si l'on peut arriver à constituer une de ces oeuvres qui soit *pure* d'éléments non poétiques. J'ai toujours considéré, et je considère encore, que c'est là un objet impossible à atteindre, et que la poésie est toujours un effort pour se rapprocher de cet état purement idéal. En somme, ce qu'on appelle un *poème* se compose pratiquement de fragments de *poésie pure* enchâssés dans la matière d'un discours. Un très beau vers est un élément très pur de poésie. La comparaison banale d'un beau vers à un diamant fait voir que le sentiment de cette qualité de pureté est dans tous les esprits».¹²

Incòmode, doncs, amb la designació de *poesia pura*, que considera

9. Vegeu A. MANENT, *Carles Riba* (Barcelona 1963, i E. SULLÀ, *La fonamental intransigència*, «L'Avenç», 71 (maig 1984), pàgs. 38-46.

10. *Oeuvres*, vol. I («Bibliothèque de la Pléiade», París 1957), pàg. 1.270.

11. *Op. cit.*, pàg. 1.275.

12. *Op. cit.*, pàg. 1.457.

«une fiction déduite de l'observation»,¹³ Valéry proposa que parlem de *poesia absoluta*.¹⁴ En tot cas, nega la possibilitat de creacions de poesia absoluta, de poesia pura: «La conception de la poésie pure est celle d'un type inaccessible, d'une limite idéale des désirs, des efforts et des puissances du poète». ¹⁵ El fet és que l'atmosfera era propícia a preocupacions com aquestes, i entre 1925 i 1930 el debat va prosperar, amb intervencions que o eren desaprovadores o cercaven de matisar el que era considerat una aspiració legítima de la poesia —i de l'art—: la pureza equivalia a no ser res més, ni res menys, que art. El problema era —encara ho és— el que això podia implicar de deshumanització, tal com el 1925 diagnosticava Ortega y Gasset. D. J. Mossop ho resumeix així: «Poetry was cut off from life, from the poet himself, and from the real or ordinary reader. For many, this, will prove its aims mistaken, but though, like other ventures, it may not have been logically necessary and although it claimed its casualties (baffled readers amongst them), the pole it found was poetic and the journey worth while. Its justification —what it has produced— now seems beyond dispute. It offers a kind of poetry which is not the only kind nor necessarily the best but which includes some of the finest poems produced in France». ¹⁶ Deshumanització i estilització, despersonalització i obscuritat són les malifetes de què es pot acusar la poesia pura; però, com diu Mossop, si no és el millor camí, tampoc no és desdenyable. El cert és que fent aquest camí la poesia hi ha guanyat alguna cosa, i no solament a França, sinó també entre nosaltres.

IV

Riba va escriure sobre la poesia pura en 1927, quan en un article sobre López-Picó afirmava: «Si una avançada Catalunya ha enviat cap als climes diamantins de la poesia pura, són, ací i allà, versos de López-Picó. Entre nosaltres, en efecte, ningú no ha assolit, com ell en determinats moments, fixar una relació poètica per un símbol que talment s'imposi com a necessari a l'objecte, més, com a un amb l'objecte i el seu moviment; símbol no ja purificat, sinó innocent del procés de la substitució; estrany a

13. *Ibid.*

14. *Op. cit.*, pàg. 1.458.

15. *Op. cit.*, pàg. 1.463.

16. *Pure poetry* (Oxford 1971), pàg. 254.

tot treball d'anàlisi, pregon i total conjunt: sobtat creuament, en un punt lluminós, de dues de les infinites línies de la interacció universal». Riba observa tot seguit que el concepte de poesia pura espera la darrera precisió, encara «preservada per una espessa bardissa de conceptes i d'acords previs». ¹⁷ Com li és habitual, Riba fa servir el concepte per tal d'establir una oposició: «Poesia, per molt temps encara, voldrà dir entre nosaltres no construcció pura, sinó expressió personal, apassionada, comunicativa, mai indiferent al lector, ans sol·licita d'ell, àdhuc en el cas dels nostres poetes tinguts per més difícils o per més d'avantguarda». ¹⁸ Al capdavant, més que donar la raó a tots els objectors de la poesia pura, el que Riba proposa aquí és que els poetes de la seva època controlin més el doll de les emocions i dediquin més esforç a la paraula, a l'ofici. Diríem que Riba, de manera implícita, defensa la deshumanització, l'estilització, la despersonalització i l'obscuritat; per aquest costat ens pot semblar afí a aquestes aspiracions del seu temps.

Però no convé de fer-se il·lusions; l'any 1938, quan Riba ja havia publicat *Tres suites* i acabava de compondre les «Tannkas de les quatre estacions» (1936-1938), escrivia aquestes paraules: «Abans de parlar, haver vist, realment vist; haver viscut, intensament viscut, en plenitud de gràcia i de risc; haver sentit, apassionadament sentit, no sé si en el cap o en el cor, però en aquell moll profund de nosaltres mateixos on passat, present i futur componen llurs figures en una sola actualitat de destí, la consciència de la qual tendeix contínuament a sortir de la seva penombra per prendre signe i forma en paraules. Que això es realitzi plenament, que hi hagi acord perfecte entre el sentit de l'ésser humà i el de la Terra, entre l'impuls de l'individu i el de la tradició, entre la matèria del mot i la del contingut, és l'acte més pur de la més pura poesia». ¹⁹ Com abans Valéry, Riba no podia entendre per poesia pura més que aquella aspiració legítima, però impossible, a aconseguir un poema, un vers, que valgués per ell mateix, que es drecés sobre ell mateix, sol, poesia i res més que poesia. Segons aquesta aspiració, el poema no ens remetria a la realitat exterior, el poeta no ens parlaria d'ell mateix, el lector no s'hi projectaria ni hi trobaria cap més satisfacció que l'acte mateix de llegir, de gustar, de viure el poema com a poema. Una experiència única, sense

17. C. RIBA, *La darrera evolució de la poesia lopezpiconiana* (1927), dins *Obres completes*, vol. II: *Assaigs crítics*, a cura de J. LL. MARFANY (Barcelona 1967), pàg. 357.

18. *Ibid.*

19. C. RIBA, *Carta a una poetessa* (1938), *ibid.*, pàgs. 563-564.

mescla: pura. Dit més planerament, una experiència estrictament estètica, sense cap implicació moral. L'aspiració, l'horitzó és força clar, com és clar que no s'hi pot arribar.

Ara és el moment de dir que l'aplicació del concepte de poesia pura a Riba ha complicat les coses; les ha complicades perquè és un concepte discutit, força vague i inacceptable si el prenem literalment. Riba mateix, quan usava el concepte, el reduïa al component d'elaboració formal, d'estilització; d'una altra banda, si es referia als continguts emotius i de realitat, no era per tal de proscriure'ls, ben al contrari, sinó per advertir que allò que calia era poesia, obra d'ofici, i no efusions sentimentals, obra del cor. Fóra tediós ara d'entrar en els arguments que d'altres poetes, Machado i Guillén entre ells, van emprar per matisar o refusar el concepte de poesia pura; ens ha de bastar que la seva aplicació a Riba és més una decisió de la crítica que no una necessitat d'una poesia com la de *Tres suites*.

V

Què vol fer Riba a *Tres suites*? Ho explica en una lectura comentada de les dues primeres *suites* feta als Amics de la Poesia l'u de juny de 1933.²⁰ Certament, no es refereix per res a la poesia pura, però sí que esmenta Valéry (que l'havia precedit al mateix escenari), i l'esmenta a fi de subratllar el que els separa: unes «actituds, uns continguts diferents». La seva preocupació és determinar un dels sentiments bàsics que el van dur a escriure aquestes *suites*: el «sentiment de l'espectador davant la vida», que, cal remarcar-ho, dóna títol a la tercera *suite*.²¹ A les *suites*, Riba adopta, no la posició de l'espectador clàssic, aquell que se situa en un punt fix —com a certs poemes de les *Estances*—, sinó la de l'espectador «que segueix el moviment de les figures, els ritmes, el que *épouse* aquestes formes transitòries de les coses, de l'ànima, de la vida, en llur mateixa fuga».

L'actitud d'aquest espectador condiciona la forma triada per a les

20. Vegeu, per a les citacions del text manuscrit de Riba, E. SULLÀ, *Una lectura comentada de «Dues suites» per Carles Riba*, «Reduccions», 23/24 (setembre-novembre 1984), pàgs. 101-110.

21. Riba va escriure la tercera *suite* del 28-VII-1933 al 18-VIII-1935, mentre que la primera és escrita entre el 8-XII-1930 i el 26-XII-1931 i la segona entre el 29-V-1932 i el 12-II-1933.

dues *suites* comentades —de fet, per a totes tres. Riba diu que «no podia ésser una forma de correspondències simètriques, calia una forma fluida, asimètrica»; com a conseqüència, opta pel sonet, una «estrofa asimètrica per excel·lència», que té una crisi després del vuitè vers, en el cas del sonet italià, o «com un vessament de ritme a la fi, més sobtós, després d'una condensació més dramàtica», en el cas del sonet anglès. (Preciso que aquest és usat a «Un nu i uns ulls», aquell a «Lírica de cambra» i tots dos a «Espectador».) Amb el mateix criteri, Riba usa el vers octosíl·lab, «l'únic purament sil·làbic del català», perquè és «el de ritme més variat i fluid alhora [i] asimètric així mateix» (Riba compta, de fet, a la italiana i considera aquest vers com un enneasíl·lab, asimètric doncs). El recurs a l'encavallament, encara, converteix el sonet en «una línia sinuosa, ininterrompuda, que mostra l'objecte sense deixar-lo aferrar».

Riba reconeix en l'escriptura d'aquests sonets l'abandó «a un cert automatisme; especialment, almenys a una certa aventura que comença amb els primers mots que s'ajunten, com recollits de no sé quina misteriosa música que navega davant la nostra paraula». Riba «deixa fer el llenguatge, en un estat d'ànim poètic»; al seu torn, el llenguatge esdevé, «no en el pla central de la convenció, sinó en l'extern, un llenguatge oblic, entregirat, fluid, especialment en perill com *la nota que fa la corda del violí* premuda, tremolant, en el seu punt just». L'acte poètic requereix, doncs, la intervenció de la intel·ligència, que en Valéry «infanta, crea», però que en Riba «vigila, simplement»; Riba espera la perfecció, no la va a cercar.

Recapitulant, el sentiment de l'espectador que es perd en les coses no lliga gaire amb la impersonalitat ni amb la deshumanització estipulades per a la poesia pura. En canvi, hi encaixen perfectament l'esforç d'elaboració formal, la vigilància del procés de creació, el treball d'ofici, el càlcul. Però no hem de pensar que aquesta actitud té gaire a veure, Riba ho adverteix, amb la de Valéry, per a qui la forma i els problemes teòrics de la creació eren ben bé el tema i el sentit de la poesia. Fins i tot aquell automatisme, aquell abandó al llenguatge, pot ser entès alhora com una exaltació de les capacitats de la llengua i com una renúncia parcial al control del procés de composició, tal com propugnaven Poe i, amb ell, Valéry.

VI

Tres suites es compon, en efecte, de tres sèries de deu sonets cadascuna: «Un nu i uns ulls», «Lírica de cambra» i «Espectador». Ja en coneixem les característiques formals i, si més no, un dels sentiments que li dóna origen, el «sentiment de l'espectador davant la vida». Així és que la primera *suite* descriu els incidents que s'esdevenen en una cambra on un espectador innominat, el poeta, contempla un nu femení. La segona i la tercera *suites* no tenen una anècdota, una línia expositiva; però els diversos poemes que les integren responen a l'actitud exposada als títols: «Lírica de cambra» i «Espectador». La situació de què arrenca el poema és ben senzilla, doncs: un objecte dins d'una cambra i un espectador que el contempla i s'hi relaciona. No és a tots els poemes que trobem una cambra, ni un espai tancat, sinó l'actitud de segregar, de separar aquell objecte del teixit de relacions en què és inserit quotidianament, i de fer-nos-el veure en ell mateix, en la seva essència. Per aquest camí aniríem a una poesia d'objectes, de coses, i fariem certa la recepció i ús dels poemes-cosa de Rilke en aquest període de l'obra de Riba, quan tot sembla indicar que traduïa poemes de les *Neue Gedichte*.²² Penso que la lectura de Rilke és palesa en aquests poemes, que són els poemes de Riba on les coses reben més atenció, però penso també que la presència de l'observador, de l'espectador, és massa intensa i que impregna amb la seva emoció el que haurien de ser descripcions despersonalitzades, objectes i coses vistos en la seva materialitat, independents de nosaltres. Encara que sembli molt objectiu, Riba no deixa de ser un romàntic que ha assimilat molt bé la lliçó del simbolisme i, sobretot, de l'aplicació al classicisme que en fan Valéry i d'altres contemporanis.

Convé advertir, d'una altra banda, que *Tres suites* és un llibre construït.²³ Els poemes de cada una de les sèries han estat ordenats segons un disseny temàtic i no segons la data de composició, que és el tipus d'ordre que sol triar Riba —amb les significatives excepcions del primer llibre d'*Estances* i, en menor mesura, de les *Elegies de Bierville*. Probablement és a «Un nu i uns ulls» on la disposició dels poemes és més calculada. En efecte, diu Riba que en aquesta *suite* es «desenrotlla un drama que té per escena: una cambra closa, sola, símbol, si es vol, de tot

22. Vegeu E. SULLÀ, «Pròleg», a C. RIBA, *Ebossos de versions de Rilke* (Barcelona 1984), pàgs. 5-15.

23. J. PINELL, art. cit., pàg. 37.

el món, esdevingut solitari entorn de dos protagonistes [:] una forma femenina, nua, en repòs, [i] uns ulls que la contemplen; [però] darrera, repentinament [sic], dos segons agonistes: una ànima, habitant misteriosa d'aquella forma, [i] un pensament, àvid rival d'aquells ulls». Cal, a més, no oblidar Eros, «que s'entremet com a *deus ex machina* i fracassa com a tal».

Els deu sonets d'«Un nu i uns ulls» contenen les diverses situacions en què es troben la forma contemplada i els ulls que la contemplen. El sonet I es refereix només al «despullament imaginat» dins la «secreta cambra de la solitud»: la forma es recrea en el pensament que la captura. El sonet II prolonga la situació de l'I; el protagonista és el pensament de l'espectador davant del cos, «encara pensat», que esdevé presència sobtada de perfecció en envair la cambra i desafiar així les confusions i les ombres. El sonet III té com a objecte l'entrada de l'espectador dins de la cambra i la sorpresa que aquesta entrada produeix, quan el cos i l'espai on és situat s'oposen a l'espectador, «si, trèmul, / sóc de tanta puresa l'èmul». El sonet IV descriu la contemplació de la forma, del cos: «Intacte, / secret, remot, indiferent / en la puresa del seu acte / de llum». En canvi, el sonet V descriu la contemplació en el temps, amb l'esforç d'un «somni moridor», el nostre pensament, per comprendre, per saber, «abans de prendre el vol / cap a l'ombra de tot». El sonet VI suposa una descoberta que altera la situació: dins la forma habita «un somni d'ella mateixa», és a dir, «l'ignorant que t'habita» del poema, que sorgeix en el moment en què la forma, ara ja dona, comença a parlar i interromp la contemplació, introduint el misteri de l'alteritat. Al sonet VII ja és clar que l'ànima habita el cos de la dona, però al pit d'aquesta «sembla la dolça forma / triomfar sobre el verge crit / d'algun somni secret i enorme / que invitava els ulls de la nit»; la forma duu aquest somni al repòs dins els ulls de l'espectador. Al sonet VIII es registra un nou canvi de la situació, ja previsible al sonet anterior; apareix Eros, «l'intrús», que sotja els pensaments de l'espectador i els proposa un nou destí abans que la ment se n'adoni. Al sonet IX, Eros ja no és un intrús, ben al contrari, «proposa substituir aquest intent de posseir en una meditació orgullosa, per una possessió pel cos mateix», però «en l'amor la forma fuig encara més». El sonet X, l'últim, constata que «pensar aquesta forma —tota forma— seria, en si, rompre tot lligam d'associació entre l'esperit que mira pels ulls i el món que tanmateix, fora la cambra closa, és ple, vivent i brogent»; a la cambra hi ha encara la calma de la contemplació, però qualsevol atzar pot interrompre-la; aleshores el pensament conti-

nuarà «al vital / encalç de la impossible suma», mentre que la forma és «ja en mos ulls / despesa, oh beats, pròdigs ulls!».

Vull tornar ara al problema de la poesia pura. Creiem que podem adscriure, després del que he dit, «Un nu i uns ulls» a la pràctica de la poesia pura? Pel que fa a l'elaboració formal no hi ha cap objecció; però ja no és clar que ens ho permetin els temes tractats. Diré més: «Un nu i uns ulls» és una mena de metàfora de les limitacions de la poesia pura. En efecte, aquests poemes exposen l'esforç de captació d'una forma, d'un cos, per uns ulls, per un pensament, en una cambra closa, aïllada del món. Fins aquí, ben cert, tenim la situació típica de la poesia pura —de la poesia absoluta, si voleu—; però arriba que dins del cos de la dona s'agita una ànima que fa més difícil la comprensió estrictament mental; arriba que l'atracció eròtica, el desig, es desperta i la contemplació mental cedeix a la pruïja de la possessió física. En suma, la situació pura de la contemplació és possible només a estones, a estones molt curtes, perquè no podem oblidar que som éssers morals, instintius, i que vivim en l'espai i en el temps. Dit en d'altres termes, que tota poesia ha d'incorporar elements impurs —no poètics— al costat dels purs —estrictelement poètics—, encara que sigui només per ressaltar aquests per via de contrast.

VII

No he dedicat més espai a comentar «Lírica de cambra» i «Espectador» perquè el temps no m'ho permet. Compto, això no obstant, que l'anàlisi d'«Un nu i uns ulls» haurà bastat per il·lustrar no solament els camins que ha de recórrer l'anàlisi d'aquest llibre, sinó també la problemàtica dins de la qual s'ha d'inscriure *Tres suites* si volem aprofundir en la seva comprensió. Ni l'associació amb la poesia pura, ni la qualificació de poesia menor, no permeten d'explicar adequadament aquest llibre. És hora d'acostar-nos al problema històric, teòric i pràctic de la poesia pura sense prejudicis, però sobretot ens toca d'emprendre l'estudi dels poemes de *Tres suites* un a un, com a *suite* i com a llibre (en el camí que ha assenyalat Terry); només aleshores podrem començar a comprendre aquest llibre i, sobretot, podrem comprendre quina és la seva significació dins de l'obra de Riba.

ENRIC SULLÀ

Carles Riba i la novel·la

Tot estudi sobre Carles Riba i la novel·la ha de prendre inevitablement com a punt central el text de la conferència *Una generació sense novel·la*, llegida el 5 de juny de 1925 a l'Ateneu Barcelonès, publicada els dies 7 i 17 del mateix mes a «La Veu de Catalunya» i, dos anys més tard, recollida a *Els marges*.¹ És prou sabut que aquest text —i, en general, la qüestió de la novel·la dins el Noucentisme— ha estat objecte de polèmica en aquests darrers anys. Ens hi venim a afegir, convençuts que el treball crític i historiogràfic no és altra cosa que un debat obert i continu que, tant o més que fixar determinades interpretacions, el que ha de fer és obrir perspectives per a la comprensió dels fets amb tota la seva complexitat. La meva intenció és la de rellegir la posició ribiana davant la novel·la en relació amb el context cultural i literari. Francesc Codina, que m'acompanya en el tractament del mateix tema, ho farà en relació amb el conjunt de la crítica ribiana. Són dues cares de la mateixa moneda. Per això, comencem demanant excuses si en algun moment ens repetim. Afegeixo, a més, que, malgrat compartir el tema, cadascú de nosaltres és responsable del text que llegeix.

Una revisió d'aquesta mena és també, inevitablement, una relectura de textos i posicions ribians tenint a la vista la interpretació que va fer-ne Alan Yates al llibre que, al títol de la conferència, hi afegia un interrogant amb el qual qüestionava la interpretació que fins aleshores se n'havia fet.² Alan Yates prenia com a pretext el desconeixement, les imprecisions i les contradiccions de la crítica davant la història de la novel·la catalana i, més concretament, davant la situació i el sentit de la interven-

1. CARLES RIBA, *Obres completes. II: Assaigs crítics*, a cura de JOAN-LLUÍS MARFANY (Barcelona, Edicions 62, 1967), pàgs. 314-320.

2. ALAN YATES, *Una generació sense novel·la?* (Barcelona 1975). El llibre, cal esmentar-ho, havia estat elaborat abans de 1971 i revisat, amb vista a la seva publicació, el 1974-75. El seu caràcter innovador és, doncs, considerable: n'hi ha prou amb consultar la bibliografia existent, aquests anys, sobre el tema. Vegeu-la, per exemple, dins el mateix llibre, a les pàgs. 251-262.

ció ribiana per revisar de cap i de nou vint-i-cinc anys de novel·la catalana i donar-ne tota una nova visió ben documentada, completa i coherent. Va ser tota una reivindicació que va tirar per terra molts tòpics que s'havien anat perpetuant d'ençà dels anys trenta. El llibre, no cal ni dir-ho, s'ha convertit en un punt de referència ineludible per als estudis sobre novel·la catalana. Tanmateix, sense oblidar el que tenia de toc d'alerta —o per això mateix—, presenta, des del meu punt de vista, un problema derivat de l'actitud amb què s'enfronta a la història: alhora que explica els fets, els ordena com si es tractés de presentar un memorial de greuges. Especialment davant Riba. El Caràcter de «tesi», en el sentit literal del terme, que té acaba d'arrodonir-ho: és «contra» Riba que es formulen els arguments.

Prenguem com a punt de partida la conclusió d'Alan Yates: «La conferència de Riba és inequívocament una acció defensiva, feta per un noucentista sincer i impenitent que no vol veure les consecucions del moviment —la seva poesia, el seu llenguatge literari i la seva "cultura moral"— sacrificades en un canvi de clima cultural. Enfocar-la així és simplement un acte de justícia envers l'autor».³ En bona part, subscriuria aquesta afirmació, però afegint-li algun petit matís. Crec que és ben clar que la conferència és inequívocament defensiva, però crec també que no ho és exclusivament. Com que Riba havia estat un intel·lectual lligat als objectius del Noucentisme, sabia molt bé tot el que havia arribat a costar la mica de clima cultural assolit i la fixació de la cultura com un dels pilars bàsics de la cosa pública. Temia, per tant, baratar per un plat de lleties allò que s'havia aconseguit amb tant d'esforç. Específicament, però, que el 1925 Riba no és un «noucentista» en un sentit estricte, perquè, desfetes ja aleshores les bases d'aquest moviment, poques possibilitats tenia de militar-hi. En tot cas, militava per uns objectius de cultura, per un concepte determinat de cultura, en funció dels quals, uns anys abans, havia militat en el Noucentisme. El problema és que ara, el 1925, Riba veu en perill no pas el Noucentisme —entès, com sembla insinuar Yates, com un racó privilegiat d'uns quants intel·lectuals «fidels»— sinó tota la cultura que aquest moviment havia ajudat a crear. Per això comença la seva conferència *Una generació sense novel·la* replicant a Sagarra, que havia parlat de la «por a la novel·la»: la por és, per a Riba, garantia de qualitat, garantia de rigor; ho ha estat per a la lírica i cal esperar que ho sigui també per a la novel·la: «indici d'un benvingut sentit

3. YATES, *op. cit.*, pàg. 198.

de la responsabilitat en els literats catalans».⁴ ¿No restaria més ben definida aquesta conferència si l'anomenéssim «crida a la responsabilitat»? Una altra qüestió, és clar, és la conveniència o no d'una crida com aquesta si el que calia era potenciar el conreu del gènere.

Assenyalo això perquè, a parer meu, el debat entorn de la novel·la va provocar un seguit d'equívocs que van condicionar profundament les actituds que Riba va prendre a la seva conferència. Fem, doncs, allò mateix que Alan Yates proposava: analitzem el text «contra el teló de fons de tot el debat anterior a la seva intervenció».⁵ La meua proposta, però, és fer aquest camí observant el debat com una peça més de la crisi del Noucentisme, però no del Noucentisme com a actitud estètica, sinó com a etapa concreta de creació i configuració d'una determinada forma de professionalització de l'escriptor i, doncs, d'inserció de la seva feina d'intel·lectual en la societat. Perquè el problema de la novel·la, tal com es planteja a partir de 1917 (i deixem de banda els textos d'Alexandre Plana, ni que siguin anteriors, perquè presenten una altra problemàtica)⁶ i, sobretot, el 1924 i el 1925, no és res més que una petita part (encara que tampoc no ho és exclusivament d'un problema de fons: l'establiment d'un nou sistema de relacions entre l'escriptor i la societat i, amb ell, l'aparició d'una competència comercial i ideològica que torna a portar a un primer pla de la vida cultural sectors que havien restat marginats des del tombant de segle).

Succintament: a partir de la mort de Prat de la Riba, s'havia produït un gir en cerca del públic, del qual d'Editorial Catalana en va ser la manifestació més evident. La defensa de la novel·la i els intents de crear-la per part de Josep Carner, que va empènyer Carles Soldevila, Joaquim Ruyra, Alexandre Plana i fins i tot Josep Maria de Sagarra perquè n'escrivissin, van ser reals. Diria que, als *Escolis*, de Riba, hi ha, subjacent, una autèntica obsessió pel gènere, reflex d'una consciència ben precisa de la seva necessitat cultural i social. Val a dir, és clar, que aquesta defensa es feia, tant en Riba com en Carner, sense cap renúncia estètica. I això —ja vaig remarcar-ho a propòsit de Carner—⁷ demostra ni més

4. RIBA, *op. cit.*, pàg. 314.

5. YATES, *op. cit.*, pàg. 193.

6. Alexandre Plana tracta el problema de la novel·la el 1915 i el 1917 (A. PLANA, *Les valors del nostre renaixement* (Barcelona, Edicions 62, 1976), pàgs. 37-46 i 81-87). Els seus plantejaments, però, responen a una concepció de la crisi de la novel·la com a crisi de forma.

7. A *Josep Carner i la novel·la*, conferència donada a la Universitat de Barcelona el 15 de febrer de 1984.

ni menys que la sinceritat amb què actuaven, i no una estratègia enganyadora. Riba, als *Escolis*, exposa unes concepcions del gènere que enllacen del tot amb els objectius explicitats per Carner al pròleg de *L'Abrandament*, de Carles Soldevila, però, més orsià que carnerià (àdhuc en els novel·listes que esmenta, coincidents en bona part amb els que apareixen al *Glosari*), no veu en la realitat el «posat cortès» que hi descobria Carner, sinó que, més aviat, la tem, la realitat, i proposa de salvar-la amb el «gran alè de simpatia humana» d'un Gógol o d'un Cervantes, perquè, presa tal com ens la dona Flaubert, és a dir, «sense cap pietat», ens veuríem obligats a pensar que «"tota cosa és trista" en ella mateixa, i tota objectivitat en ella mateixa depriment».⁸

A més, els *Escolis* van ser redactats en els anys de màxima activitat de l'Editorial Catalana i, lògicament, Riba, a més de col·laborar-hi com a crític i com a pensador, va fer-ho com a traductor (d'Edgar Allan Poe, Gógol, els germans Grimm, Bernardin de Saint-Pierre, etc.) i amb encàrrecs editorials tan significatius com l'elaboració de l'antologia *Un tros de paper*, que, com tothom sap, ho és de costumistes del segle XIX, i que podria haver estat elaborada perfectament per un Josep Carner. Fet i fet, el nucli del pensament de Riba sobre la novel·la ja era format allí i àdhuc la proposta final d'*Una generació sense novel·la* («fer arrelar en sòl catalanesc, una branca d'una novel·lística estrangera fins a la seva independència»)⁹ no és altra cosa que un trasllat al 1925 de la política que havia seguit Carner a l'Editorial Catalana: fer de les traduccions, pel que fa a la creació de llengua i a la consecució d'aquella ubiqüitat socialitzadora, una via de creació novel·lística. Riba, doncs, el 1925, continuava insistint en un projecte que fins aleshores no s'havia mostrat gaire fructífer. En tot cas, després de set anys, la novel·la com a institució no havia rebrotat encara.

Agent, doncs, actiu del gir noucentista cap a la recerca del públic, Riba devia ésser molt conscient, en posar-se a escriure *Una generació sense novel·la*, de la inalterabilitat, set anys després, d'aquell mateix objectiu. Si fins aleshores el problema no s'havia resolt era, probablement, perquè les pressions socials que Alan Yates dedueix d'alguns escrits de Plàcid Vidal i d'altres, a parer meu, no tenien veritable transcendència més enllà del petitíssim nucli d'ex-modernistes marginals.¹⁰ Els noucentis-

8. RIBA, *op. cit.*, pàg. 69.

9. *Ibid.*, pàg. 320.

10. Vegeu YATES, *op. cit.*, pàg. 149. Contra aquestes opinions, referides retrospectivament, tal com diu Yates, s'hi pot oposar un altre argument: el

tes havien cercat el públic per interessos culturals i estamentals, i no pas per satisfer una demanda. En tot cas, pel que es desprèn dels escrits de Carner, sembla més aviat que el que intentaven era crear-la. I, tanmateix, l'estabilitat de l'empresa l'assoliren amb les subscripcions dels lectors de «La Veu de Catalunya» i, doncs, amb un públic fidel mogut per motivacions polítiques i culturals. Però que no era el públic normal de mercat, sotmès a la llei de l'oferta i la demanda. En canvi, anys més tard, entorn de 1925, les pressions socials deurien ser més o menys reals: la situació econòmica, social i cultural explicaria la formació d'un públic potencial, abocat a la lectura de llibres en català. Preparat, a més a més, per l'amplitud del debat que s'estava sostenint, per consumir novel·la. I novel·la catalana. No oblidem aquell report de Joan Estelrich, curador de l'Editorial Catalana després de la marxa de Carner: que tenien més sortida els autors catalans que no pas les traduccions.¹¹

La raresa del debat entorn de la novel·la prové del fet que amb prou feines s'insinua mai la pregunta, què és la novel·la?, o bé ¿quina novel·la és la que cal fer? Quan apareix alguna precisió tècnica és per diferenciar prosa de novel·la, i ben poca cosa més. L'esforç és dirigit exclusivament a estimular la creació novel·lística. I barreja tres qüestions diferents: la relació entre literatura i públic, entre literatura popular i literatura culta i la funció de la crítica. Des de mitjan 1924 fins a mitjan 1925, és a dir, durant l'any immediatament anterior a l'aparició d'*Una generació sense novel·la*, la primera d'aquestes qüestions, la relació entre literatura i públic, hi té tanta importància que realment és molt difícil imaginar que Riba n'hagués pogut prescindir. Sense aïllar la novel·la, Josep M. Junoy, el 18 de desembre de 1924, n'havia parlat des de la tribuna de l'Ateneu Barcelonès en una conferència que porta com a títol *Crear un públic*: «en l'honor del mateix negoci pairal», calia, segons ell, cohesionar (potser millor: tornar a cohesionar) intel·lectuals i públic. Afirmava que la intel·ligència s'havia avançat massa i que calia ara que tornés enrera: «cal descendir per ascendir i, sobretot, per fer ascendir».¹²

Progressivament, aquest girar-se cap al públic es va anar barrejant

1912 no podia existir encara la sensació de buit novel·lístic, com a mínim no més que en anys anteriors, perquè encara s'hi publicaven novel·les (Pous i Pagès, Ors, Pujulà i Vallès i altres). Els problemes de marginació de Plàcid Vidal no poden ser referents al «noucentisme» perquè, de fet, ja els havia sofert dins el «modernisme».

11. Citat per YATES, *op. cit.*, pàg. 180.

12. JOSEP M. JUNOY, *Crear un públic* (Barcelona 1925), pàg. 13.

amb atacs al Noucentisme com a responsable d'haver allunyat la pràctica literària del poble. Esmentem, per exemple, aquest text de Màrius Vidal: «El noucentisme, entre altres moltes coses, significa el divorci entre el poble i la seva literatura... Aquesta mateixa situació ha produït en les nostres lletres un efecte lamentable. El noucentisme ha significat la superposició de la cultura damunt del sentiment, de l'emoció, de la passió. La cultura ha predominat i la literatura s'ha ressentit del seu pes, per això sembla que hi manqui força, naturalitat i humanitat».¹³ Aquesta crítica, publicada a «Justícia social», podria haver passat per ser l'escrit d'un indocumentat ressentit d'esquerres. Però resulta que una persona tan respectable com Carles Pi i Sunyer va prendre'n els arguments i amb més duresa encara va deixar-los anar a «La Publicitat» el 6 de març de 1926. Remeto a Alan Yates, que en reproduïx fragments i, a més, documenta l'impacte que aquest article va assolir.¹⁴

Dins d'aquest debat, la novel·la passa a ser la «clau» que ha d'obrir les portes del públic. Tal com diu Sagarra a *La por a la novel·la*: «El públic català està demanant amb la boca oberta i amb uns crits desesperats que li donguin novel·les... Aquest gran públic no és que sigui molt mirat, no és que sia molt exigent, només demana que no l'ensopeixin; és un públic de bona fe que estima les coses del país, i que, si llegeix novel·les o històries forasteres, és perquè aquí no en fem, que si en féssim, se les empassaria com bresques».¹⁵ Aquestes opinions, per a Riba, degueren sonar a pura i simple provocació. Però no ens avancem: el novembre de 1924, a la «Revista de Catalunya», Domènec Guansé (un crític especialitzat en novel·la que darrerament, perquè va fer una «mala crítica» d'*Un film*, de Víctor Català, ens l'han volgut com un enemic del gènere), escrivia a propòsit d'Ernest Martínez Ferrando: «Un novel·lista (...) pot tenir una influència transcendentalíssima entre nosaltres. La novel·la és el vici europeu, el vici modern per excel·lència; és la morfina dels intel·ligents. És, si més no, la mena de llibre més llegit, més apassionadament comentat pel públic més nombrós i més distingit. Creiem que la seva influència supera la influència del teatre. I la saturació de catalanitat que manca a la nostra burgesia, solament la novel·la pot produir-la. El dia que els nostres novel·listes aconseguixin que les damiseHes somniïn herois catalans, aquell dia les damiseHes estimaran més Catalunya, i

13. Citat per YATES, *op. cit.*, pàg. 187.

14. *Ibid.*, pàgs. 187-188.

15. J. M. DE SAGARRA, *La por a la novel·la*, «La Publicitat», 26-IV-1925.

aquesta semblarà una terra més romàntica i més bella».¹⁶ Aconsella a Martínez Ferrando i als prosistes que deixin d'escriure «pampallugueigs sentimentals» o «espurnes de la bellesa eterna» perquè això ja ho fa la lírica. I que facin novel·la. Aquest és el talismà per arribar al gran públic: «Entretant, els tiratges, que bé podríem dir-ne grans, de Guimerà o de Rossinyol, no es repeteixen. I és que els escriptors d'ara es reclouen massa en llurs torres de vori; obliden que tota literatura que no vibra amb el ritme de la sang és una literatura que no tindrà, en cap banda transcendència. I seria una llàstima que acabés fent literatura per a col·legiales un poble que encara té noms com el de Víctor Català, de Puig i Ferrater o de Bertrana». Fixem-nos què ens ha dit: que la novel·la és la forma literària que arriba al gran públic, que és un gènere educatiu per a la burgesia, que cal acabar amb la literatura transcendentalista i, finalment, que la novel·la compta a Catalunya amb una tradició ben precisa que no ha de ser desvirtuada.

Però, sobretot, darrera el text de Guansé, com darrera el text de Sagarra i els de tants d'altres que van intervenint en la qüestió, hi ha una presència no esmentada, però indefugible i, àdhuc, parcialment envejada: la de Josep Maria Folch i Torres i la seva «Biblioteca Gentil»; comença a mitjan 1924 amb tant d'èxit que, el febrer de 1925, provocava aquests mots de Carles Soldevila: «No és secret per ningú la immensa voga aconseguida per en Josep M. Folch i Torres. Els seus llibres (en publica dos cada mes) arriben a obtenir tiratges enormes que anys enrera ens haurien semblat un somni irrealitzable i que avui, tot i la certificació dels llibreters i el testimoniatge del tramvia, on el cinquanta per cent de les noies llegeixen «*Anima endins*» o «*Una llàgrima*», ens deixen bocabadats».¹⁷

Dins l'estructura del Noucentisme, una narrativa rosa o intranscendent (com ara la de Roig i Raventós)¹⁸ no representava cap perill: el mateix Carner sembla situar la narrativa al lloc dels passatemps honestos i

16. DOMÈNEC GUANSÉ, *Els prosistes*, «Revista de Catalunya», I, núm. 5 (novembre 1924), pàgs. 513-515.

17. CARLES SOLDEVILA, *A l'entorn de la crítica*, «Revista de Catalunya», II, núm. 8 (febrer 1925), pàgs. 117-121. Cal precisar que el ritme de publicació de les novel·les de Folch era mensual i no pas quinzenal.

18. Carles Riba dedica, a *Escolis*, un article a *Argelaga florida*, d'Editorial Catalana. Roig, company d'estudis de Carner, fou sempre molt estimat en els cercles noucentistes. Riba, a la crítica esmentada, dubta de les seves possibilitats de novel·lista. Com a mínim pel que fa a la quantitat, avui veiem que no són pas novel·les el que manca a la seva bibliografia.

sense massa transcendència (i Carner, privadament, que no públicament, va lloar les obres de Folch i Torres perquè «ultra llur qualitat literària, mantenen i expandeixen amb tanta de fortuna el nostrament idiomàtic»¹⁹). Però, ara, aquesta avidesa per fer-se amb el públic que manifesten crítics i escriptors, la constant afirmació d'aquesta recerca com a forma de ruptura amb tot allò que havia realitzat el Noucentisme i, finalment, l'exemple inequívoc d'on s'anava a parar quan s'escrivia per al gran públic, mouen Riba a fer una crida a la responsabilitat. Que és, doncs, també, una alerta defensiva.

Riba tem l'entrada a una «normalitat cultural» (ho escric entre cometes): tem l'impacte que pot produir a una cultura d'hivernacle la introducció indiscriminada d'un gènere essencialment comercial que, a més, ha estat reclamat pel que tenia de comercial. Ho tem, sobretot, en uns moments, no ho oblidem, en què la incipient institucionalització de la vida pública i cultural ha estat desmantellada per la dictadura. Cert: no tem «tota» la noveHa. Adhuc en voldria una capaç d'arribar al gran públic (feu, sinó, la llista dels noveHistes que esmenta a la seva obra, que són molts i variats). El que tem és que la noveHa s'instauri en el centre de la vida literària catalana abans que aquesta no compti amb l'atmosfera suficient d'humanisme, amb un estat de civilització que assegurí que no es produirà cap degradació cultural, és a dir: que el públic no demanarà Folch i Torres sinó Dickens, i Dostoievski, i Arnold Bennets, i Conrads, i altres exemplars semblants.

Això implica una desconfiança en el gènere, que creu incapaç de crear, per ell mateix, aquests valors culturals i humanístics que reclama a la societat. Implica, també, una desconfiança en els autors que començaven a escriure'n (i que ja n'havien publicat aquell mateix any). Per a ell és, encara, un gènere transmissor dels valors que ha creat altri, un gènere d'«objectivació», només salvable si hi ha una actitud prèvia de cultura. Des d'aquest punt de vista —i deixant de banda els mots concrets— el perjudici que Alan Yates detecta és del tot real.

Riba, doncs, va sortir a la palestra a reclamar responsabilitats quan, el que calia —i se suposa que ell també ho volia—, era impulsar la reaparició del gènere. Insistir, com va fer, en la vella política de l'Editorial Catalana era tornar a tancar-se en un circuit sense sortida. I, justament, el que necessitava la literatura catalana era una desintoxicació de culturalisme, de responsabilitats patriòtiques i culturals. Cada cosa al seu lloc

19. R. FOTCH I CAMARASA, *Bon dia, pare* (Barcelona 1969), pàg. 105.

i un lloc per a cada cosa. En aquest sentit, potser va resultar molt més efectiva la posició d'aquells, que foren molts, que reclamaven una novel·la digna, ben escrita i allunyada d'intellectualismes que poguessin eliminar-ne l'efectivitat social. Com C. A. Jordana, el qual, referint-se a López-Picó, afirmava: «té el gran defecte de no poder ser banal: això el privaria tal volta d'escriure una bona novel·la».²⁰

I no puc deixar de recordar fins a quin punt el Grup de Sabadell, format per una colla d'hereus actualitzats del Noucentisme, va rebre com si fos manà del cel les paraules de Riba. Armand Obiols les repeteix gairebé literalment, bé que de manera molt més directa i sense embuts, molt poc després.²¹ I Armand Obiols és aquell que es va passar la vida planejant una magnífica novel·la que no va arribar a escriure mai. En canvi, Francesc Trabal, amb menys «literatura», amb menys «cultura» i força més frivolitat, va arribar a escriure novel·les que porten, fins i tot, pròlegs de Riba. I la Rodoreda, aquella noia que va començar mig jugant, va esdevenir després la gran novel·lista que fou. En canvi, Riba, per més que llegís i parlés de novel·la (des de Serrahima a Triadú, tothom ho vol fer constar), per més que assumís explícitament els seus contes com a part de la seva obra, per més que afirmés una vegada i una altra la seva vocació de novel·lista, la veritat, no me l'acabo d'imaginar fent punta al llapis i començant: «La marquesa va sortir a les cinc».

JORDI CASTELLANOS

20. C. A. JORDANA, Paradoxalment, D. GUANSÉ (*Els prosistes*, «Revista de Catalunya», II, núm. 11 (maig 1925), pàgs. 493-494) advertia els escriptors joves que la banalitat de *L'ingenu amor* només era aparent: «La seva aparent facilitat, la seva aparent ingenuïtat, la seva aparent frivolitat, poden ésser una sirena fatal per als escriptors que no tenen encara una personalitat ben definida».

21. ARMAND OBIOLS, *Lletres i llibres*, «Diari de Sabadell», 15-VII-1925.

Comentaris a «Una generació sense novel·la»

I

L'article de Carles Riba *Una generació sense novel·la*¹ (1925) ha estat objecte d'algunes lectures parcials o poc atentes. Per això ha passat de ser valorat, en un primer moment, com una crida incondicional al conreu de la novel·la a Catalunya,² a ser considerat darrerament com la mera expressió d'una actitud ambigua, desconfiada i vacil·lant, de justificació de les pors i de les reticències noucentistes envers el gènere.³ La raó d'aquestes distorsions prové del fet que hom hagi tendit a interpretar l'article més en funció del debat públic sobre la novel·la que tingué lloc a Catalunya a les acaballes del primer quart del segle xx,⁴ que no pas en funció del seu contingut estricte, i que, com a conseqüència, se n'hagi fet una lectura d'intencions més que no pas una lectura de fons. El resultat ha estat que passés força desapercebuda la substància de l'article, això és, la reflexió de Riba entorn de la novel·la moderna, de la seva funció social i cultural i del problema de l'arrelament i de la consolidació del gènere a casa nostra. Una reflexió, d'altra banda, que Riba ja havia iniciat feia temps en tot un seguit d'articles sobre narradors i novel·listes catalans i estrangers que havien aparegut publicats abans de 1925.⁵ Una

1. CARLES RIBA, *Una generació sense novel·la*, dins *Obres Completes*, II, a cura de J. LL. MARFANY, (Barcelona, Edicions 62, 1967), pàgs. 314-320. C. Riba llegí la conferència *Una generació sense novel·la* el 5 de juny de 1925. Immediatament aparegué publicada en dues parts: *Una generació sense novel·la: Apologia de la nostra lírica*, «La Veu de Catalunya», 7-VI-1925; i *Una generació sense novel·la: En justificació de la por*, «La Veu de Catalunya», 17-VI-1925. Posteriorment el treball fou inclòs al llibre *Els marges* (Barcelona 1927).

2. RAFAEL TASIS I MARCA, *Una visió de conjunt de la novel·la catalana* (Barcelona 1935).

3. ALAN YATES, *Una generació sense novel·la?* (Barcelona 1975), pàgs. 192-200.

4. Per seguir els orígens, l'evolució i la conclusió del debat, vegeu ALAN YATES, *op. cit.*, pàgs. 147-200.

5. Abans de 1925, entorn d'aquesta temàtica, C. Riba havia publicat els

reflexió que, si bé quedarà fixada d'una forma coherent i definitiva en *Una generació sense novel·la*, Riba reiterarà i ampliarà en treballs crítics posteriors.⁶ És per això que, si es vol fer una lectura a fons de l'article, caldrà distanciar-se una mica del context extern que l'envolta, és a dir, del debat sobre la novel·la, i caldrà centrar-se més en el seu contingut. En tot cas, el context que caldrà tenir ben present són la resta de treballs crítics de Riba sobre narradors i novel·listes, els quals ens poden aclarir alguns dels aspectes tractats en aquest assaig, comprimit i densísim, que és *Una generació sense novel·la*.

La primera de les dues parts de l'article, titulada *Apologia de la nostra lírica*, comença constatant l'existència d'una «por a la novel·la»,⁷ por que per a Riba és un efecte, però no una causa, de la situació del gènere a Catalunya. Aleshores, quines són les causes? Riba admet que, en part, són d'ordre econòmic, «no negligibles, és cert, però secundàries». I de moment deixa sense resposta aquesta qüestió fonamental, que reprendrà, com veurem, a la segona part de l'article.

Després d'aquesta entrada en el tema comença pròpiament l'apologia

articles següents: *Al marge del Pickwick Club*; Edgar Poe; *De l'humor en el Tom Sawyer*; *Les plantes del Verdum*; «*L'Abrandament*», novel·la de Carles Soldevila; «*El farsant i l'enamorada*», d'Ernest Martínez-Ferrando; Joaquim Ruyra; «*Argelaga florida*», de J. Roig i Raventós. Aquests articles aparegueren primer publicats a «*La Veu de Catalunya*», des de la primera de 1918 fins cap a mitjan 1920, signats amb el pseudònim de «Jordi March», i posteriorment foren inclosos al llibre *Escolís i altres articles* (Barcelona 1921). Abans de 1925, també foren publicats els articles «*L'inspector*», de Gògol i «*Vida d'infant*», d'E. Martínez-Ferrando, que aparegueren publicats el 1921 a la «*Veu de Catalunya*», i que després foren inclosos al llibre *Els marges* (1927).

6. Després de 1925 i fins a 1940, entorn d'aquesta temàtica, C. Riba publicà els articles següents: *Contes de Carles Soldevila* i Josep Pla, que aparegueren l'any 1926 al diari «*La Publicitat*», i que posteriorment foren inclosos a *Els Marges* (1927). I també: «*La caravana*», per Millàs-Raurell (1927); «*Vida interior d'un escriptor*», per J. Puig i Ferrer (1928); «*Històries de la carn i de la sang*», per A. Escalas (1928); «*Tres històries cruels*», per E. Martínez-Ferrando (1930); «*Judita*», per Francesc Trabal (1930); «*Laura a la ciutat dels sants*», per Miquel Llor (1931). Aquests articles aparegueren publicats en els anys indicats dins el parèntesi en diverses publicacions, la majoria a «*La Publicitat*», i posteriorment foren inclosos al llibre *Per comprendre* (Barcelona 1937). Així mateix, després de 1925, també aparegueren publicats els articles i els pròlegs següents: Pròleg a «*Una tragèdia de Lihiput*», de J. Oliver (1928); José Pla (1930); «*Unitats de xoc*», per Pere Calders (1938); *Memòria de Joaquim Ruyra* (1940). Aquests treballs foren inclosos en l'aplec pòstum titulat *Polítics i intel·lectuals i altres assaigs* (OC, II, Barcelona, Edicions 62, 1967).

7. L'expressió, com és sabut, és original de J. M. de Sagarra, que acabava de publicar l'article *La por a la novel·la* («*La Publicitat*», 26-IV-1925).

de la lírica, consistent a justificar per què la poesia, de la Renaixença ençà, i sobretot en l'etapa postmaragalliana, ha dominat el panorama de la literatura catalana, excloent per damunt dels altres gèneres. Dues raons importants expliquen i justifiquen aquesta preponderància: la primera raó la dona la necessitat primordial de forjar la llengua literària moderna. Aquesta tasca l'han portada a terme «essencialment» els poetes, perquè «únicament els poetes haurien pogut crear el català literari», ja que en la poesia el llenguatge «s'ha revestit de dignitat, ha adquirit matisos delicats no solament de significació, sinó també de so, s'ha exercit en la gràcia, ha fixat el seu ritme». L'altra raó s'explica per un fet «observable» en totes les literatures» de tots els pobles que, com el català, han hagut de superar un període de crisi profunda. Quan un poble experimenta un afany de «creixença en cultura» tendeix primer de tot a la lírica «per algun infalible instint» que l'empeny vers una «total afirmació». En aquest sentit, l'ànima catalana, a través de la lírica, sembla que, en primer lloc, s'ha volgut «afirmar apassionadament i nuament en les seves reaccions davant les realitats supremes del món: Déu, la natura, l'amor, la mort; com davant de la realitat d'ella mateixa: la pàtria, la ciutat». Com podem comprovar, en aquest punt la visió de Riba és tributària del més absolut idealisme.

Tot seguit retreu que darrerament hom digui mal de la lírica, i que se la presenti fins i tot com «una nosa per a l'adveniment de la novel·la», la qual cosa és com «llançar impropis a la flor per deler del fruit». Reconeix que, en efecte, l'actitud lírica és gairebé incompatible amb l'actitud novel·lística. L'una és «tota referiment de l'univers del poeta»; l'altra, «tota desinteressat guaitar enfora, guaitar els homes en llur mecanisme moral i en llur acció». Ara bé, aquesta incompatibilitat, que tendeix a manifestar-se a nivell individual —de manera que un gran poeta i un gran novel·lista no solen coincidir en una mateixa persona—,⁸ no és pas traslladable a nivell col·lectiu. Ben al contrari, en el cas català la poesia ha aportat «un tresor d'experiències del llenguatge i de la sensibilitat utilíssim, si no indispensable, per a la creació novel·lística».

Aquí fineix, de fet, la part dedicada a l'apologia de la lírica, i el discurs comença a plantejar amb una pregunta tàcita el problema de la novel·la: com cal enfocar la presa de la creació novel·lística? Riba respon

8. Riba exemplifica aquesta in comptabilitat amb els casos de Keller i de Hardy —la producció lírica dels quals fou «gradualment abandonada», de Baudelaire —les novel·les del qual no passen de «vague projecte»— i de d'Annunzio —la narrativa del qual troba «apegalosa de lirisme».

que fent «tot un desplaçament de front», avançant. Segons ell, hom ha d'evitar «retrocedir» cap a la novel·la «reflex de més o menys espectaculars superfícies del caràcter o de les passions, de la vida urbana o rural, o cap a la novel·la d'expressió personal més o menys poemàtica». Arribats a aquest punt, cal que fixem una mica l'actitud de Riba: novel·la, sí; però novel·la moderna, no pretèrita⁹ —és a dir, naturalista o costumista («novel·la reflex»), o modernista («d'expressió personal, poemàtica»).

Ara bé, cal avançar amb cautela, com ho fan tot un seguit de narradors que cita: E. Duran i Reynals, C. Soldevila, E. Martínez-Ferrando, J. Puig i Ferrer, J. Roig i Raventós, J. Pla,¹⁰ «tots ells representant as-

9. L'alarmisme de Riba enfront de la possible temptació d'un «retrocés» cap a models narratius superats no pot pas ser considerat del tot desenraonat. Recordem que, per exemple, al començament de 1924 la col·lecció popular «La novel·la d'ara» havia convocat un concurs amb tres premis, un a la millor «novel·la rural», un altre a la millor «novel·la ciutadana» —que obtingué, per cert, l'obra *L'home que tenia més d'una vida*, de J. Puig i Ferrer — i un tercer a la millor «novel·la de costums de la Costa Brava» (!), el qual fou declarat desert. El maig de 1925 es convocà una segona edició dels premis. Sobre la col·lecció «La novel·la d'ara», vegeu el treball de COMELLAS GARCIA I PUJADÓ, CLOSA, AULET, MOTA I EZQUERRA, «La novel·la d'ara», *Faig*, núm. 15 (octubre 1981), pàgs. 24-31.

10. Riba, de tota manera, era reticent envers alguns d'aquests autors pel que fa a llur capacitat real per a la novel·la. De fet, són escriptors que Riba coneix molt bé i als quals ha dedicat o dedicará alguns dels seus articles crítics anteriors i posteriors a 1925. E. Duran i Reynals —tota una lliçó contra «els incauts improvisadors de novel·les», en paraules de Riba— havia mort l'any 1917, a vint-i-sis anys, deixant un conjunt força reduït de contes i de proses breus. Pel que fa a Roig i Raventós, Riba li havia dedicat un article inclòs a *Escolis*, en què el qualificava de «contista nat», perquè «en el seu construir tots els elements van adreçats cap a un moment únic», i hi reflecteix «l'espectacle del drama» i no pas «l'emoció ni la revelació ètica», per la qual cosa el crític troba «aventuradíssim calcular el que seria una possible novel·la de Roig i Raventós». En aquest mateix article Riba fa una distinció entre conte i novel·la: «El conte és més aviat l'exposició d'un fet que l'estudi de l'evolució d'un cor; tot detall psicològic que immediatament no es lligui, com a determinant, amb el fet, hi és inoportú». Aquesta distinció es pot trobar també en l'article «*El farsant i l'enamorada*», d'E. Martínez-Ferrando, igualment recollit a *Escolis*. En «*L'abrandament*», novel·la de C. Soldevila (inclòs a *Escolis*), Riba coincideix amb Carner a definir tècnicament l'obra com un conte allargassat. Pel que fa a Pla, Riba, en el famós article que dedicà a aquest autor el 1926, s'adonà perfectament de la incapacitat de l'empordanès per a la novel·la: «Potser trobarem la raó de la nostra temença que Josep Pla no escriurà mai una novel·la pròpiament dita, en la seva pressa a resumir i esgotar en espectacle i a destruir en humorisme, tota una vida, tot un possible altre ell mateix: en la seva manca de paciència, en suma, a seguir l'evolució tan lenta! dels cors». Finalment, cal dir que la presència de J. Puig i Ferrer en aquesta llista no és «incongruent» — com afirma A. Yates al seu estudi—, sinó que respon a un interès real de Riba per aquest autor, el

pectes dins una mateixa direcció de conjunt». La prudència d'aquests narradors es justifica plenament, perquè la novel·la a Catalunya ha de superar un gran obstacle: «el buit d'experiència moral». Un buit que és la causa profunda, segons Riba, de l'escàs vigor de la novel·la catalana, i que —com fa que ens n'adonem el Carner de *Les bonhomies*— no és pas «ràpidament emplenable».

La segona part de l'article —*En justificació de la por*— comença aclarint què significa aquest buit. La novel·la, com el teatre —se'ns diu—, no és un gènere de solitaris. Cal que la societat sencera es trobi impregnada d'una certa «cultura moral» perquè els novel·listes s'hi produeixin. «Cultura moral» que cal entendre no en un sentit preceptiu, utilitari, sinó com un «coneixement» de l'home fundat en l'amor a l'home», com un «disposar d'un sistema inicial de fórmules amaneses, i que siguin d'una indefinidament fecunda aplicabilitat al cas concret, sobre l'ésser moral de l'home, sobre la conducta i el seu finíssim, proteic rodatge de motius».

Les societats que gaudeixen d'aquesta cultura moral són les que han produït els grans novel·listes situats «en el centre mateix del gènere, allà on trobem Stendhal, Dickens, Dostoievski, Zola, Hardy, Proust». Tot seguit Riba assenyala els diversos orígens d'aquesta cultura moral que ha generat les grans tradicions novel·lístiques europees: dins la tradició francesa cal remuntar-se fins a Rabelais i «més especialment» Montaigne, «que fan el pont entre els humanistes i el gran públic», sense els quals «no semblaria gaire possible la curiositat tota intel·lectual, per l'home, dels mundans del segle XVII, d'on surt la primera novel·la moderna, *La Princesa de Clèves*»; dins la tradició anglosaxona, cal cercar-ne l'origen en «l'humanisme cristià», que ha tingut per centre «els llibres sants» i —en paraules d'Arnold Bennet, que cita— «la familiaritat amb la Bíblia», d'on deriva «l'amplària de perspectives morals» que hom pot trobar fins i tot en la novel·la d'aventures —i esmenta J. Conrad i Rider Haggard—, així com la «transcendència paradoxal de la gran novel·la humorística»;¹¹

qualificarà d'«artista de geni» en l'article que li dedicarà el 1928, amb motiu de la publicació de *Vida interior d'un escriptor* (posteriorment inclòs a *Per comprendre*).

11. Cal recordar que Riba ja havia dedicat sengles articles al *Tom Sawyer*, de M. Twain, i al *Pickwick Club*, de Dickens, ambdós inclosos a *Escolis*. En el primer d'aquests articles Riba distingeix entre la narració «còmica» i la narració «humorística». Així, mentre l'efecte de la primera depèn «de l'assumpte», la segona «es basa en la manera de ser contada». En el segon article Riba remarca «el gran alè de simpatia humana» amb què Dickens envolta les seves criatures, talment com fa Cervantes amb el seu don Quixot, i

finalment, resta la «precoç» novel·la russa, fillola de les anteriors, que, «de Gògol¹² ençà és tot de simpatia a l'home, de dolor per tots els dolors humans *concrets*, de mística pietat per l'home, que esdevé redemptorisme religiós, social, polític».¹³

Després d'aquest sintètic repàs de les tradicions novel·listiques europees —les quals «no foren imaginables sense l'humanisme»—, Riba interroga: «i a casa nostra?». Ell mateix gosa respondre's que un tal «interès simpatètic per l'home», com el que troba en aquelles societats, «avui, a

que fa que aquests personatges s'acrexin humanament als nostres ulls i esdevinguin molt més que unes simples figures còmiques. També, en l'article que dedicarà a Pla el 1926, trobem una nova mostra d'interès per l'humorisme en literatura. Riba hi contrasta i hi compara l'humorisme de l'autor català amb el de Chesterton i de Sterne, i d'aquest darrer diu que és «el gran precedent, si no el mestre directe, de Josep Pla». D'altra banda, Riba ja havia expressat les seves idees sobre l'humorisme a l'article «*Els Somnis*», de *Guerrou de Liost* (inclòs a *Escolis*). Notem també que en l'article sobre *Tom Sawyer*, Riba diu que l'actitud humorística neix «del contrast entre l'aspiració infinita i la realització limitada», idea que connecta directament i ben clarament amb les concepcions del romanticisme alemany i anglès en aquest aspecte. Pel que fa a la novel·la d'aventures anglosaxona, recordem que Riba, a més de Poe, va traduir parcialment una obra de Rider Haggard: *Ella*, vol. II (Barcelona, Llibreria Catalònia [1931]).

12. Riba ja havia dedicat, el 1921, un article a aquest autor rus, després inclòs a *Els Marges*, en què el situava als inicis de la literatura russa moderna: «Cògol, pare i resum de la successiva literatura russa, de la rialla pura passà a l'humor, i de l'humor s'abissà en el misticisme».

13. Totes les idees contingudes en aquesta part de l'article *Una generació sense novel·la* ja havien estat expressades, oralment i d'una forma sumària, pel mateix Riba en una entrevista datada el maig de 1925, és a dir, poc abans que fes la conferència i que els articles apareguessin publicats a «La Veu de Catalunya». L'entrevista, signada per un tal «Myself», sota el títol de *Conversa amb Carles Riba*, fou publicada al número de la revista «D'Ací i d'Allà» corresponent al maig de 1925. Cap al final de la conversa, l'entrevistador pregunta: «Com us expliqueu que a hores d'ara la novel·la sigui un gènere que no marxa?... Creieu que, com diu en Sagarra, hi ha una por a la novel·la?». I Riba respon «No crec que sigui por, precisament, el que ens detura, el que ens ha deturat, perquè em penso que som a la vetlla d'un període d'activitat novel·listica. La por podria ésser un fenomen individual, no un fenomen col·lectiu. Al meu entendre, cal cercar altres causes més pregoneres i menys subjectives. Ens manca l'experiència moral, que és l'antecedent inexcusable d'una novel·listica forta. No tenim, com els francesos, un rengle de moralistes —tipus Montaigne— que hagi escorcollat l'ànima humana amb una curiositat intel·lectual. No llegim ni comentem *La Bíblia* com els anglesos fins a convertir-la en aqueixa atmosfera ètica que és el «substratum» de les narracions d'un Dickens. Ens manca també l'enorme simpatia humana que mou l'ànima russa...». Com es pot veure, hi són presents, bé que esquemàticament i sense matisació, les idees centrals que trobem en el fragment comentat d'*Una generació sense novel·la*.

Catalunya, col·lectivament, culturalment, socialment —és a dir, *fent atmosfera*— no existeix». I afegeix: «Cadascú [a Catalunya] estableix entre ell i els altres una zona estèril de malfiança, vici típicament servil»; i denuncia encara una incapacitat «per al cultiu de l'amistat i del diàleg, que Xènius, amb més raó que dret, enyorava un dia».

A continuació nega que la societat catalana no forneixi matèria temàtica o argumental per als novel·listes —comentari que Riba diu haver sentit de vegades, encara que no l'hagi vist mai escrit. Troba aquesta idea «nèciament monstruosa». Considera, però, que «aquesta malfiança envers la pròpia matèria novel·lable» pot venir d'un «viciament dels nostres narradors, els quals han hagut de passar (...) el període èpic, o sigui, el de reproduir l'espectacle extern dels homes (...), demanant sovint a aquest espectacle que sigui fort, sotragador, bé per la seva ridícula, bé pel seu pintoresc, bé per la seva brutalitat, bé per la seva excepcionalitat». Segons Riba, doncs, la condició d'espectacularitat que hom exigeix a la novel·la, defugint el camí més subtil de «l'estudi dels cors», és un indicatiu més d'aquesta manca atmosfèrica d'«interès per l'home» a Catalunya. Ha arribat el moment de tancar aquest període dels narradors «que només alludeixen» —diu, manllevant una expressió d'Ortega—,¹⁴ i cal encetar el «dels ceradors i presentadors de realitats psicològiques imaginàries»: els novel·listes. Perquè, com havia dit en un passatge anterior, que és clau per a comprendre la concepció de Riba sobre el gènere, «tota novel·la ens presenta l'evolució d'un cor al llarg d'uns altres cors, en mútua i indefugible influència; tot interès i tot estudi són posats en aquesta evolució, de la qual els fets, interns o externs, no són sinó l'exponent. Un joc concomitant de psicologies en moviment, doncs; un petit món d'ànimes concretes, que reflecteix, en artística summa,

14. Entre desembre de 1924 i gener de 1925, Ortega y Gasset havia publicat al diari «El Sol» una sèrie d'articles sota el títol *Sobre la novela*, que posteriorment foren aplegats en un volum, juntament amb un altre assaig que ha esdevingut més famós: *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela* (Madrid 1925). En el primer capítol d'aquest assaig sobre la novel·la, Ortega diu: «...el género se ha ido desplazando de la pura narración, que era sólo alusiva, a la rigurosa presentación». I una mica més avall: «Pero pronto dejan de atraer los temas por sí mismos, y entonces lo que complace no es tanto el destino o la aventura de los personajes, sino la presencia de éstas. Nos complace verlos directamente, penetrar en su interior, entenderlos, sentirnos inmersos en su mundo, atmósfera. De narrativo o indirecto se ha ido haciendo el género descriptivo o directo». Cito de l'edició: ORTEGA Y GASSET, *Idea sobre el teatro y la novela* (Madrid, Alianza Editorial, 1982).

un món més vast, però també concret: és a dir, d'una època i d'un país determinats». ¹⁵

Riba pensa que s'avança en aquesta direcció i detecta símptomes d'uns primers passos en la superació de la crisi de la novel·la catalana. Així, els narradors abans esmentats «tenen consciència del que exigeix al seu entorn i dins seu una novel·la, i per això ara com ara mesuren honestament llur embranzida». D'altra banda, a *Les bonhomies* de Carner, hi troba «un inefable i autèntic humorisme que és tota una garantia»; tanmateix, en aquesta obra, Riba precisa que ens són donats els «signes exteriors» dels «processos psíquics», més que no pas «llur visió en si», i també «més els resultats plàstics que no pas llur anàlisi», «raó per la qual, «quant a la novel·la», és una obra de trànsit.

L'article acaba recomanant una «fe vestida de paciència i armada d'esforç», ja que la novel·la és el gènere «en les formes i el contingut del qual cada període, cada segle, més totalment s'ha volgut reflectir; al qual, per tant, més ha exigít». Opino que aquest darrer fragment és una bona mostra de la importància que Riba donava al gènere novel·lístic, i alhora de la sinceritat amb què desitjava el seu conreu a Catalunya, en la línia, però, d'una novel·la moderna, en consonància amb els corrents europeus contemporanis. Aquest desig, justament, el porta a recomanar un recurs accelerador, el «colgat», l'arrelament «en sòl catalanesc» de la branca d'una novel·lística estrangera, tot i que en la cloenda de l'article adverteix dels perills i de les dificultats d'aquest procediment «si es vol pervenir a una independència viva, fructosa, nodrida de substàncies realment catalanes».

II

Després d'aquest llarg però potser indispensable comentari resum, em veig obligat a fer algunes puntualitzacions a la interpretació que Alan Yates fa del contingut de l'article en el seu estudi *Una generació*

15. Riba insistirà en aquest punt, que és essencial per a entendre l'evolució de la novel·la moderna. Així, en l'article de l'any 1926 *Contes de Carles Soldevila*, escriu: «La novel·la moderna ha seguit una corba que dels fets externs, tantes vegades noblement emplomallats, ha anat descendint cap als motius i llurs subtils arrels, furtives dins la fosca subconsciència; cap als fets interns, en suma. Per això, si ha romàs en el pla merament de l'home (Proust, Joyce), la immoralitat ha esdevingut cada vegada més desoladora; la redempció única és de fer la terrible exploració de l'abisme des de la llum de les causes primeres (Mauriac, Bernanos)».

*sense novel·la?*¹⁶ No trobo prou justos, per exemple, uns judicis tan severs com aquests, que reflecteixen una mica el to general de la seva interpretació:

«Les concessions que fa Riba a la causa de la novel·la, si semblaven generoses al primer cop d'ull, en realitat són molt condicionades i fetes a contracor. El seu deler és de preservar la intel·ligència, la sofisticació i la "cultura moral", enfront de la improvisació i enfront de la passió. (...)

La conferència de Riba és inequívocament una actitud defensiva, feta per un noucentista sincer i impenitent que no vol veure les conseqüències del moviment —la seva poesia, el seu llenguatge i la seva "cultura moral"— sacrificades en un canvi de clima cultural. Enfocar-la així és simplement un acte de justícia envers l'autor.»

No crec que, després d'una lectura atenta de l'article —i de la resta d'articles ribians que tracten de novel·la o de narrativa—, hom en pugui treure la conclusió que Riba es limita a fer «concessions» a la novel·la i encara «a contracor». Riba, des de feia temps, s'ocupava del tema de la novel·la. Més ben dit, el preocupava el tema de la novel·la. I no pas per qüestions merament utilitàries, de públic, de divulgació —que són molt importants en Carner, que, com és sabut, valorava sobretot la «ubiquïtat» del gènere—,¹⁷ sinó per una profunda motivació literària i cultural. De tot el que hem vist abans es desprèn que la novel·la, per a Riba, a més de ser un gènere indispensable en una literatura normal, és, alhora, un exponent, un producte, del grau de «cultura moral», d'«interès per l'home», de coneixement de l'home, en definitiva, que posseeix una societat determinada. Aquest és, ja ho hem vist, el veritable sentit de l'expressió «cultural moral» que Yates cita més d'una vegada sense comentar. I, aquests plantejaments sobre la novel·la, Riba no té cap necessitat d'inventar-se'ls el 1925 per embastar una conferència i uns articles defensius contra una ofensiva pro-novellística i antinoucentista, car ja els arrossegava de molt abans, i els va continuar arrossegant durant molt temps. Ens podem remetre als articles ja citats anteriors i posteriors a 1925, però també es poden trobar rastres d'aquest interès per la novel·la en la correspondència del poeta, com en aquest passatge d'una lletra adreçada

16. ALAN YATES, *op. cit.*, pàgs. 192-200.

17. JOSEP CARNER: Pròleg a CARLES SOLDEVILA, *L'Abrandament*, 1918. Vegeu el comentari d'ALAN YATES al text de Carner, dins *Una generació sense novel·la?*, pàgs. 156-160.

18.

a Millàs-Raurell, datada a Munic el 5 d'abril de 1922:¹⁸ «En el nostre país, ser una colla no vol pas dir que es multipliquin les relacions, els interessos, les anècdotes, etc., sinó simplement que es multipliquen les monotonies individuals. Som lírics per un error de la natura i ens pensem que fa bonic (...) Faré novel·la, que és un camí per contribuir a la civilització de la nostra societat». Com es pot veure, en les frases inicials, hi trobem ressons de denúncia de la manca de cultura moral que es dona a Catalunya, i en la frase final —i al marge d'aquest «faré novel·la», declaració que no ens ha de sorprendre gaire—,¹⁹ una valoració de la novel·la en tant que instrument civilitzador. D'altra banda, Riba, que ha ordenat i fixat definitivament les idees sobre el tema en *Una generació sense novel·la*, reiterarà anys després els seus punts de vista en diverses ocasions. Així, per exemple, en el manuscrit d'una conferència de l'any 1935, redactada amb motiu de la concessió del Premi Crexells a Martínez-Ferrando,²⁰ hi llegim:

«Fa cosa d'uns anys, fou llançat un crit d'alarma a Catalunya els poetes eren nombrosos, fins i tot admirables; però la novel·la llanguia, era, en tota una generació d'escriptors, gairebé inexistent. Al crit seguí una polèmica, la qual, com és inevitable, i, val a dir, també fecund, en un poble en les condicions del nostre, s'elevà tot d'una a examen de consciència. Es va concloure, almenys va restar finalment la sospita, que l'exigència de l'esperit català, en la seva necessitat de reafirmar-se per la poesia lírica o pel relat èpic, havia estat més forta, no havia pogut deixar d'ésser més forta, que la curiositat de l'home català constituït en col·lectivitat, en societat, per conèixer-se a si mateix a través de la novel·la. Calien, doncs, paciència i confiança la novel·la vindria a la seva

18. CARLES-JORDI GUARDIOLA, *Tres cartes de 1922 de Carles Riba*, «Serra d'Or» (núm. 222, març 1978), pàgs. 31-34.

19. En efecte, aquesta no és pas l'única ocasió en què Riba s'ha vist ell mateix com a possible novel·lista. Així, per exemple, en una carta a K. Vossler (datada el 13-VI-1925), escriu: «En països en formació, com el nostre, tothom ha de treure el màxim rendiment de totes les seves possibilitats. Ara, però —i aquest és el gran benefici que aquesta càtedra em duu—, no faré sinó una sola feina de cap a cap del dia (fins ara, per viure, n'havia de fer tres o quatre): grec; això, a part de la meua obra literària personal, com a versaire, com a crític i possiblement com a novel·lista l'única obra a la qual, en un altre país, em consagraria». Citat al treball d'ENRIC SULLÀ, *La fonamental intransigència*, «L'Avenç», (núm. 71, maig 1984), pàg. 40.

20. La conferència fou redactada per C. Riba l'any 1935, amb motiu de la concessió del Premi Crexells a E. Martínez-Ferrando per la novel·la *Una dona s'atura en el camí* (Badalona 1935). El manuscrit de la conferència, que no va encapçalada per cap títol, es conserva a l'Arxiu de Riba i consta de tres folis, numerats per l'autor, escrits amb tinta per totes dues cares, que ostenten, imprès, el segell de la Fundació Bernat Metge.

hora. Mentrestant era qüestió de seguir preparant material contistes, assagistes, humanistes i poetes prou s'hi esmerçaven; era, sobretot, qüestió que s'acumulés interès, un interès "*fent atmosfera*" per l'home en si i els seus motius, i concretament, per l'home de la nostra societat i de la nostra època d'una societat encara en formació i ja en revolució; estat de coses tan dramàtic, com potser solament s'oferia a l'observació i a l'anàlisi dels novel·listes russos d'ara fa un segle».

Com veiem, hi trobem repetides, en termes molt semblants, algunes de les idees mestres que ja apareixien deu anys abans en *Una generació sense novel·la*. Tot això fa pensar que l'interès de Riba per la novel·la no fou episòdic —i menys encara forçat per la pressió exterior del debat de 1917-25—, sinó continuat i constant, com testifica la seva obra crítica, si més no fins al 1939.²¹

On s'ha de donar tota la raó a Yates és quan diu que Riba comet una «omissió històrica enorme» en silenciar «les realitzacions de Narcís Oller o de diversos novel·listes del Modernisme, que van emprendre precisament la implantació i la naturalització d'influències estrangeres». En aquest punt Riba és radical. En cap moment, en tota la seva obra crítica, no fa ni tan sols esment de cap prosista anterior al noucentisme, tret, és clar, de Ruyra, al qual dedicà un article,²² i, molt de passada, d'Emili Vilanova.²³ Es tracta d'un silenci, no cal dir-ho, ben significatiu. En això Riba no s'apartà mai de l'actitud inicial dels noucentistes, que M. Serrahima²⁴ ha descrit molt bé: «enfront dels encerts novel·listics de la generació anterior, aconseguits en un llenguatge i una prosa intencionalment narratius, però que —fora de Ruyra— eren en ells mateixos deficients, el camí que els noucentistes van emprendre els va portar a veure aquells antecessors, no pas com uns escriptors imperfectes però ben orientats, sinó com una mena d'adversaris d'escola, i com uns partidaris d'una manera d'escriure, que ells veien, no sols defectuosa, sinó *passada de*

21. Després de la guerra, la crítica ribiana es concentra en la poesia i abandona el gènere narratiu. Així, l'aplec de treballs crítics de 1957 *...Més els poemes*, tal com ho expressa el títol, és dedicat de forma exclusiva a la poesia.

22. Riba li dedicà un article el 1918, *Joaquim Ruyra*, que després fou recollit a *Escolis*.

23. Riba parla del «gran» Vilanova en dues ocasions. En destaca l'humanisme, la capacitat per a captar «les veus del carrer» barceloní (en l'article *Els somnis de Guerau de Liost*, dins *Escolis*) i la seva fórmula d'aproximació a la realitat humana: «pietat amb alegria», que considera que és representativament catalana (en l'article «*L'inspector*», de Gógol, dins *Els Marges*).

24. MAURICI SERRAHIMA, *Carles Riba*, dins *Dotze mestres* (Barcelona 1972), pàgs. 309-365.

moda». Una qüestió de llenguatge, de to, d'estil, que per a Riba més que per a ningú era bàsica i condicionant, el degué mantenir sempre distant d'autors com Oller, Casellas, Víctor Català, i d'obres com *Pilar Prim*, *Els sots feréstecs* o *Solitud*, per posar tres exemples cabdals, obres que als seus ulls potser mai no van passar de ser representacions típiques d'aquelles novel·les «reflex de més o menys espectaculars superfícies del caràcter o de les passions, de la vida urbana o rural». Aquesta valoració negativa de tota la prosa catalana anterior al noucentisme és explícita en un dels primers articles crítics de Riba, dedicat a *Les planetes del Verдум*, de Carner. La prosa de Ruyra —qualificada d'«homèrica» i en la qual «objectivitat i passió conviuen»— hi és presentada com un punt culminant, des del qual «hom obira enrera el camí patit, i endavant la plana ben repartida del nou-cents», és a dir, «les genials manifestacions» de la prosa de Xènius i de Carner. El contrast entre les expressions «camí patit» i «plana ben repartida» és prou eloqüent.

Aquest distanciament de Riba envers la prosa i la narrativa pre-noucentista no és motivat solament per les deficiències de llengua i estil, sinó també, i indistriablement barrejat amb això, pel fet que Riba creia que aquelles obres es ressentien d'una manca de fonaments culturals i literaris prou sòlids. Per a ell, la novel·la moderna no podia reeixir a Catalunya si no era sobre la base d'una integració a tots nivells de la nostra cultura en el corrent general de la cultura europea, i que passava, bàsicament, per la recuperació de l'humanisme, la qual comportava enriquir-se amb «tots els guanys de les humanitats clàssiques i modernes» —utilitzant una expressió de Riba mateix. Ja hem vist com, en *Una generació sense novel·la*, l'obra de Rabelais i de Montaigne —«que lan de pont entre els humanistes i el gran públic»— era situada a l'origen de la gran tradició novel·listica francesa. A Catalunya, en canvi, i segons la seva visió, l'humanisme i la novel·la s'havien estroncat en plena aurora.²⁵ Per això, en el pa-

25. Per il·lustrar aquest punt, cito un fragment d'una conferència de Riba fins fa poc inèdita, al final del qual es fa una referència a la novel·la catalana del segle xv, que és presentada com una precursora directa de la gran novel·la castellana posterior: «Obres en llengua catalana, ben entès, que tot i llur matèria en part medieval encara, marquen el començament d'una gran literatura moderna. Però que no en foren seguides: l'hegemonia cultural valenciana de la segona meitat del segle xv no és més que un darrer viu esclat, que un esplèndid atur, en un procés de decadència general a tota la gran Catalunya. Llur successió i evolució veritables, les trobem a l'Espanya castellana dels cinc-cents. Ausiàs March, en efecte, influí la lírica neopetrarquiana de Garci-Lasso i d'Herrera; Jacme Roig i el seu *Espill* o *Llibre de les dones*, la novel·la picaresca; *Tirant lo Blanch*, la gran novel·la d'imaginació fins a Cer-

ràgraf final de l'article objecte d'aquest comentari, Riba observa que «sense les causes que impediren la continuació evolutiva de la nostra novel·la, *tan al dia*, del segle xv, ara, en el segle xx, tindríem més o menys novel·la del segle xx». Hi ha, doncs, un buit de tradició novehística lligat a un buit de cultura moral, de cultura humanista, i ambdós són difícilment emplenables a la curta. Aquesta és per a Riba la causa fonamental de l'escàs vigor i de l'escassa qualitat de la novel·la catalana. I la solució que proposava, ja ho hem vist abans, era doble: per una banda calia continuar treballant i esforçant-se en tots els camps de la cultura perquè una atmosfera d'humanisme envolti i impregni el cos social»; i per l'altra, recomanava empeltar a Catalunya «una branca d'una novehística estrangera» que contribuís a alleujar la manca d'una tradició pròpia prou vàlida.

Amb aquestes observacions i aquests comentaris entorn d'*Una generació sense novel·la* espero haver contribuït, ni que sigui mínimament, a restituir el sentit i la significació del text en els aspectes fonamentals. La conclusió que em sembla que cal treure'n és que l'article és molt més que una simple crida al conreu de la novel·la o que una capciosa i enrevesada justificació de les reserves noucentistes envers el gènere. Reduir-lo a això o a allò, basant-se en aspectes parcials i citant-ne unes quantes frases fora de context, és falsejar-lo o, si més no, simplificar-lo. L'article, amb una forma literària brillant, expressa un munt d'idees coherents i suggestives, i cal reconèixer-li-ho. Una altra cosa ja fóra valorar llur oportunitat i llur operativitat, així com la repercussió i la influència real que tingueren en el seu moment —i que, probablement, degué ser més aviat reduïda. Estudiar aquesta qüestió, sens dubte ben interessant, s'aparta, però, dels modestos propòsits d'aquesta comunicació.

FRANCESC CODINA

vantes». Cito de CARLES RIBA, *L'humanisme a Catalunya*, edició i presentació a cura de SEGIMON SERRALLONGA, «Reduccions» núm. 23-24 (1984), pàgs. 20-43.

Carles Riba i la resistència cultural (1943-1959)

Les dues referències poètiques amb què Carles Riba volgué encapçalar les seves *Elegies* emmarquen els poemes amb dues significacions diferents però complementàries: el camí propi dels versos i el camí de retorn del poeta. I encara, l'enunciat extret de Sèneca, amb la seva noble eixutesa, es bifurca en dues línies d'interpretació, a mans del poeta. Amb l'altra referència, Riba sembla indicar-nos, en reprendre per a aquesta ocasió la tannka XXXVI (oferta amb un retrat en temps de guerra) que els mots de la «Inscripció», títol del poema, també eren vàlids per a les exigències de sentit d'una altra circumstància. Al pròleg de la segona edició de les *Elegies* Riba evoca, al cap de deu anys, els «camins» dels versos en el doble sentit esmentat. La divulgació de les elegies —«dins l'àmbit on la llengua en què són escrites vindica amb la seva pura vida, uns primordials drets històrics», escriu—, ha estat mínima, perquè només les han conegudes uns lectors «plens de l'orgull d'ésser pocs». I llur destí ha estat errant, com «els corresponia», fora o dins de la pàtria. Tanmateix els poemes han trobat els seus camins, com ha pogut comprovar el poeta pels testimoniatges que li n'han pervingut:; fins al punt que per ells, la seva absència ha estat voltada d'una «real presència», i han creat, damunt la dispersió «una vasta unitat». Així, les *Elegies de Bierville* foren, per a Riba, no el plany o testimoni d'una absència, sinó una acció de presència i de retorn.

D'altra banda, els versos havien trobat llur camí dins el «sentiment de l'exili»; ho havien fet, amb sorpresa per a ell, quan el poeta se submergí en aquest sentiment gràcies a la paradoxal solitud de Bierville, al temps que, desproveït de tot, l'exiliat s'acarava amb ell mateix, recollit en les seves soles forces, i tornava a la seva ànima «com a una pàtria antiga». I Riba, així com retreu aquesta frase «del gran romàntic alemany», passa, més enllà, a reproduir els preceptes dels antics: «Esdevén el que ets» i «Coneix-te en el que ets». Endut pel pensament de la mort, Riba es reconeix en l'impuls de creure que si ha estat creat, no ho ha

estat per morir «sense un fi de salut». És el retorn a la realitat profunda d'ell mateix, com ell l'anomena; una experiència de gran vivència religiosa, en la qual hi ha «l'essència de l'humanisme».

D'aquesta experiència sorgí la creació poètica; però Riba assenyala tot seguit que es produí en un moment i en un lloc donats i «sobre una fe i una experiència donades». I aquí passem des del camí de retorn dels versos a les raons, gairebé profètiques, del retorn personal de l'exili. En aquesta penúltima part del prefaci a la segona edició de les *Elegies*, Riba es concreta en el mateix sentit que l'epigrama seu que volgué que encapçalés el llibre:

«Tristes banderes
del crepuscle! Contra elles
sóc corpra viva.
Seré un cor dins la fosca;
porpra de nou amb l'alba.»

I en els darrers paràgrafs, abans de cloure el prefaci, el poeta torna agudament als temps en què fou escrit el poema, durant la guerra, per remuntar-se als d'abans i de tota la seva vida; primer assenyala la causa de l'exili, ja que hi era perquè havia dit *sí*, lliurement, a unes coses i havia dit *no* a unes altres, segons que aquestes coses anessin a favor o en contra de la seva «condició» (terme que ens situa en un més enllà del que podríem anomenar les «conviccions»). Per ella, per la *condició*, arribem a la reivindicació plena del fet lingüístic. Quan el poeta, per exercici, ha fet l'esforç cap a trobar la Poesia, que equival a trobar «la inefable coneixença concreta, singular, íntima» d'ell mateix, vol, per a aquesta coneixença que anomena «preciosa», una expressió en la llengua (i aquí cal reproduir tot el paràgraf literalment) «de la qual, *meva*, entre les existents i possibles, per la meva encarnació personal i des del meu primer dia, jo havia anat rebent formes per als meus sentiments i per als meus pensaments, i amb els mitjans de la qual jo havia après a refer per a mi l'univers que em té i a construir la Ciutat que, militant i triomfant alhora, posseeixo en idea».

Són mots publicats al cap de deu anys —ja ho hem recordat—, i és cert, per tant, que no ens en podem servir al peu de la lletra com a comentari coetani de l'autor per a les *Elegies*; tanmateix, concorden, i això és fonamental, amb el contingut dels poemes i, per descomptat, com hem vist, amb les dues referències que hi fan de divisa. Així emmarcades, les *Elegies de Bierville* representen, en l'actitud de Carles Riba, una avan-

çada, no només de la seva esperança, sinó de la seva voluntat de retorn.

De la manifestació d'aquesta voluntat hi ha als poemes molt més que la llum difusa d'una epifania. Si amb l'extraordinària declaració sobre el que per a ell era el català, Riba, sense deixar la línia que ell mateix havia dit que partia d'Aribau, se'n va a una afirmació molt més *completa* i útil per a ell, sobre el lloc i el valor de la llengua, és perquè «en el coratjós i humil treball d'ofici» que els poemes, malgrat que es construïssin sols, li exigien, trobava, en la pràctica, el suport immediat al que anomenà la seva *condició*. I no crec que sigui arbitrari d'entendre amb aquest terme, almenys, la condició de poeta, de català i d'home lliure.

La gran paradoxa de les *Elegies*, acarades així al retorn, do de seguretat d'un home en destret que es confessa tan pur «en sa ruïna», consisteix en el que podríem anomenar llur voluntat de projecció cap al futur. Per elles el passat, que hi és com un pes, hi és també com un llançament, com si prefiguressin —i ho fan, en efecte— l'actitud i la posició del poeta i de l'home, en la cultura que havíem d'anomenar de la resistència, anys a venir. Riba se serveix de l'elegia per a afirmar-se en el present i per tal d'afirmar que, per atzarós que fos, hi havia un esdevenidor. I amb reposada fe escrivia al cap d'uns quants anys (1952), en una dedicatòria d'un exemplar de les *Elegies*: «Aquest llibre, pel qual potser tots els meus altres llibres s'expliquen»; així ens assevera, com de passada, que en la dotzena de poemes que formen el conjunt més famós de la poesia catalana de postguerra, no hi ha un procés regressiu ni lloc per a una enyorança sense retorn; car l'home, «ric del que ha donat», és capaç d'evocar allò que l'ha fet feliç «amb un crit d'alegria». Amb estupor ho llegíem, i amb meravella, en el tibant i amarg pessimisme reclòs de «l'interior», mitjançant les còpies dactilografiades que ens repartíem àvidament. On esperàvem el plany i l'enyorament, justificats com mai, trobàvem l'expansió més inesperada, gairebé tumultuosa en el seu ordre, d'un poeta que donava lliçons d'esperança en una de les pitjors situacions de la seva existència individual i en un dels moments més foscos de la nostra existència col·lectiva.

En efecte, si les *Elegies*, recordem-ho, foren escrites entre abril de 1939 —«l'abril incert» de la 1.^a—, i agost de 1942, només les cinc primeres ho foren en aquell període de pau, tornant de la guerra, en què l'exili s'oferí al poeta com el repòs després «d'un cansament immens», com una mena de «permission de détente», com escriví en una carta. Dues elegies més vingueren ja durant la «dròle de guerre», mentre les cinc primeres apareixien, en aquells mesos d'espera, a la «Revista de Catalunya» de

París. Les cinc darreres són posteriors a la «débâcle», i són les que corresponen a l'anomenat «esperit de retorn», que en realitat, com hem vist, és present en totes les elegies. Europa, de cap a cap, havia caigut a mans del nazisme i del feixisme, o sota llur influència, en qualsevol de les formes imaginables. Els intel·lectuals que tenien la condició de «refugiats», fugitius d'una guerra perduda, restaven sols a portar llur solitud, entre la neutralitat dels uns (en el període en què era vigent el pacte germano-soviètic) i el temor o l'hostilitat dels altres. Aquesta situació, també, feia que les hores baixes de «l'interior» toquessin fons. I no fou gens raonable de tenir esperança fins a ben entrada la tardor de 1942, quan Riba havia vist, ja abans, amb sorpresa i meravella, com venia el silenci amb què se li cloïa inexorablement el darrer vers. Mentrestant, ben conscient del destí de retorn dels seus poemes, els sentia encaminats, en el vers famós de l'Endreça:

Arribareu sense mi a la pàtria expectant, elegies.

A aquesta «pàtria expectant» s'incorporava Carles Riba per l'abril de 1943. Sobre la seva actitud durant els setze anys que segueixen —«tan pocs per a tanta glòria», per dir-ho amb mots seus dedicats a l'Institut d'Estudis Catalans— hom ha parlat d'heroisme. D'heroica, literalment, qualifica l'actuació de Riba durant els anys de la resistència cultural un estudiós tan poc sospitosos de cap velleïtat sobrevaloradora de patriotismes, com el professor napolità Giuseppe Grilli. L'heroisme, si n'hi hagué, figura, implícit o explícit, a les *Elegies de Bierville*. Cal anar-l'hi a trobar ja en el mateix fet d'escriure-les, com hem dit, d'emmarcar-les en un sentit de retorn, sense desplaçar, però, a compte de llur caràcter «heroic», de poesia cívica o política, al qual ens correspon de referir-nos en aquest treball, llur caràcter de poesia amorosa, religiosa i metafísica; llur caràcter, en fi, «d'extraordinària síntesi» —són mots d'Enric Sullà—, «d'experiència personal i col·lectiva, de vida i de cultura, de tradició i de present, de dissort i d'esperança».

Riba, finalment, tornava de l'exili, a la «pàtria expectant», però no en tornava, doncs, de buit; al contrari, en tornava com aquells infants de la dita popular, que neixen amb un pa a sota l'aixella. El 26 de març de 1943, és a dir, poc abans d'emprendre l'atzarosa aventura del retorn, escrivia, encara des de Montpeller, a Armand Obiols: «És absurd, amb l'alegria que em va fer la vostra lletra, que hagi trigat tant a respondre-us. I avui ho faig a corre-cuita per dir-vos... També potser és absurd: tor-

nem cap a casa. Ho decidírem a darreries d'octubre; els tràmits, el tancament de la frontera, córrer novament la documentació, la incomunicació gairebé total amb la família, tot això ho ha fet arrossegar, i ens ha tingut enervats en una interinitat potenciada». Però després d'aquesta breu exposició dels motius que podríem anomenar «materials» del retorn, Riba passa —i no podia deixar de fer-ho— a les raons morals que justificaven l'abandonament de l'exili, i tot estalviant al seu correspon-sal l'explicació de les raons en pro i en contra, sospesades, i no pas amb ell sol, afegeix: «Hom es perdria entre principis purs; val més situar-se en la realitat imperfecta i pensar que només hi ha situacions i possibilitats individuals, i que en totes i segons totes, es pot contribuir a salvar els principis. No se m'ha demanat res que signifiqui retractació, ni de pensament, i vaig allà baix en les condicions del més obscur dels emigrants que torna, exposat a haver de fer alguna experiència poc agradable i nova per a mi. No serà inútil». Riba havia començat aquesta carta amb una certa excitació, diu, però l'acaba asserenat; l'acaba anunciant a Obiols que li tramet, adjuntes, les elegies posteriors a les cinc publicades a la «Revista de Catalunya», i confessa: «Realment, no he treballat gaire; però, si és poc, en puc respondre amb la vida». Així, a l'hora de la partença, les *Elegies* li són, una vegada més, un suport moral major, i amb elles ho és la poesia.

Riba sabia prou bé, doncs què podia esperar i allò que l'esperava, quant a les condicions i quant a la durada. Davant els optimistes del 1944 i 1945 no s'estava de proclamar a tort i a dret que hi havia Franco per anys. Sabia també que tot canviaria respecte del món que havia estat el seu sempre: «Res no serà com abans», havia escrit a l'onzena elegia. Aquesta convicció, adquirida prèviament, és un dels eixos de la seva actitud posterior, mentre empenia la tasca, per a ell primordial, de «refer tota una casa i una vida», com escriu el desembre de 1945, ja al cap de prop de tres anys del retorn. Riba era conscient també que només des d'una estabilitat personal i familiar, recuperada difícilment i guanyada cada dia, li era possible d'ocupar en la resistència cultural el lloc central que tot naturalment li havia de pertocar.

Un altre eix del comportament de Riba fou la seva convicció, de la qual cal dir que els fets provaren que no era una convicció teòrica, com ho era, en canvi, la d'alguns correligionaris seus— que l'esdevenidor *era* a Catalunya, i d'ella en la renovació i en la joventut. Pot sorprendre fins i tot una mica de llegir el que Riba escrivia, en aquest sentit, en la primera carta datada a l'exili (segons la correspondència recollida i orde-

nada per Carles-Jordi Guardiola), el 13 de febrer de 1939, des d'Avinyó, al cap de pocs dies d'haver passat la frontera: «Tot d'una que la situació s'aclareixi, que les comunicacions amb Catalunya siguin represes, el nostre propòsit és mantenir contacte amb els intel·lectuals que han restat allí. Converses tingudes, poc abans de partir, amb alguns —especialment amb el vostre cunyat— em fan creure que la unió d'esforços i voluntats serà perfecta». I ho fou, en efecte, al cap dels anys, i la relació amb J. V. Foix, l'alludit en aquestes ratlles, i l'estima mútua i creixent que es professaren tots dos poetes en fou un exemple. El reconeixement d'aquest pont de relació Riba-Foix, partint ja d'abans de marxar a l'exili, ens situa la posició de Riba en el seu lloc exacte. La posició política de Foix no era la mateixa que la seva, però la persecució de la llengua i de la cultura els acostà. Encara hi ha més: Riba admirà sobretot el Foix en vers, i de fet no se'l veié a les mans fins a la postguerra, després de l'aparició en volum de *Sol, i de dol* i de *Les irreals omegues*. Riba recomanava per carta, el 1951, que Foix no faltés en una antologia destinada a un públic de llengua castellana, i ho deia amb aquestes paraules: «Els seus darrers llibres, que comprenen l'obra de molts anys (*Sol, i de dol, Les irreals omegues*), l'acrediten com un dels més grans i intensos poetes de la nostra llengua». Al pròleg de *Salvatge cor*, escrit a la mateixa època, Riba dedica a Foix l'impagable elogi de referir-s'hi dient: «¿i qui entre nosaltres ha tingut més poderós que ell el sentit d'aquesta inexplicable, irreductible entitat que és un vers?», per declarar tot seguit: «No crec que en el meu vers jo hagi arribat mai en aquest extrem de dura puresa». En reconèixer, i fer-ho joiosament, no sols la possibilitat sinó la realitat d'aquest *més enllà* poètic, Riba s'obria als investigadors en poesia, i per tant també a l'avantguarda poètica, almenys en hipòtesi. De tota avantguarda exigia, però, consciència d'ofici i qualitat. Així, Riba s'erigí en l'home de la representativitat central i del mestratge més operatiu i obert de la resistència cultural, cosa que deixà sense sentit, a les altures, la imaginària separació i encara més, l'oposició, sovint aïllada per estudis posteriors, entre la «línia Riba» i la «línia Foix», és a dir, entre clasicisme i avantguarda, o entre el passat i l'esdevenidor. El retratista del Riba dels darrers anys fou, al capdavant, Antoni Tàpies.

L'esmentada posició central de Riba l'obligà, però, des del retorn a mesurar cada pas i cada gest. La tendència a oblidar el passat, és a dir, la guerra amb les seves seqüeles, fou, amb el temps, insistent per part dels qui havien estat partidaris conjunturalment del bàndol guanyador, tant si hi havien fet la guerra com si no, i que aleshores se'n distanciaven en

certs aspectes especialment en el que afectava la cultura catalana. Riba es mostrà reservat respecte d'aquests avenços, però deferent, en general, respecte de les persones. Amb alguna excepció, potser; com quan féu enrogir una autoritat acadèmica francesa de Barcelona que donà el nom del filòleg Antoni Griera entre els presumptes convidats a una reunió a la qual Riba havia d'assistir, per a, de fet, presidir-la: «Ah, non» —tallà Riba, amb sequestat poc diplomàtica i un característic llampegueig d'ulls, prou inquietant— «ce monsieur reste à l'autre côté de la barricade». Però en principi Riba seguia el que ell anomenà «un programa d'abstencions», programa que comprenia pròlegs, actes públics, homenatges, etc., i, per descomptat, la col·laboració a la premsa periòdica. Pel juliol de 1947, per exemple, allega el fet de l'esmentat «programa d'abstencions» per no accedir a la petició d'un poeta mallorquí que li demanava un pròleg. Quatre anys més tard respon amb un refús a la invitació de Manuel de Montoliu d'adherir-se a un homenatge a aquest crític. «Per principi» —escriu Riba—, «i mentre duri l'actual situació, refuso la meua adhesió pública a tot homenatge de porta oberta. Crec que hi ha prou confusió, prou ambigüitats i prou hipocresies en tot el que passa i en tot el que es fa, no ja concernint les persones i les obres —jo mateix en sóc víctima— sinó, el que és més important, concernint les idees i les institucions que jo fidelment he servit, perquè la prudència aconselli de no posar-se, ni que sigui per a un homenatge just, al costat d'un no sap qui i servint qui sap quina intenció que si molt convé no serà la declarada i potser altrament aprovable de l'homenatge». Homenatge, afegia Riba més avall, per concretar, que «tot fa témer que us serà fet en una llengua imposada abusivament contra els drets de la que heu honorat i defensat en la major part de la vostra producció literària».

En mantenir aquesta posició, pràcticament pública, i en una carta «fins a cert punt oberta», com diu ell mateix, Riba s'exposava (al cap de dotze anys d'haver-se acabat la guerra) a represàlies indirectes, malgrat el respecte i l'admiració creixent que suscitava la seva obra. Com hem vist, Riba distingeix amb tota cura tres graus en les posicions que rebutja, començant per la confusió passant a l'ambigüitat i acabant amb la hipocresia; ben segur que tenia exemples de cada una d'elles entre les persones que l'envoltaven, tant les que miraven d'ajudar-lo i ajudaven tasques culturals, com els qui li demanaven alguna cosa, com ara l'assistència a un acte, un escrit o l'adhesió a un homenatge, com Montoliu. Riba no vacillava, però, a valer-se de persones properes al règim per a obtenir algun millorament concret de la situació general —no de la

seva—, tot i exposar-se, així, al blasme d'uns i al refús dels altres. Un refús que de vegades podia ésser feridor, com quan en pretendre d'un universitari ben vist pel règim i en principi addicte a la seva persona, que intercedís prop de l'Ajuntament perquè es canviés la data del lliurament dels Premis «Ciutat de Barcelona», que era el dia 26 de gener, en commemoració de la caiguda de la ciutat a mans de les tropes franquistes, el presumpte intercessor li etzibà que «sense el 26 de gener encara aniríem tots de quatre grapes».

Riba topava en aquests casos amb el que ell anomenava «dolça i hipòcrita eutanàsia», però com que n'era conscient, no es descoratjava, sinó que obria les portes de casa seva i mantenia la relació, més o menys ocasional, que podia comportar el petit món literari de l'època, a amics, col·legues i antics deixebles, les actituds dels quals enfront de la resistència cultural havien estat ben diferents de la seva i sovint encara ho eren. No actuava, doncs, com un purità ni tampoc com un «neutre». Adoptava el paper en què «s'havia trobat i s'havia compromès», dit amb paraules seves. Ja es va veure i es veu ara amb molta més claredat, la importància d'aquest paper i la transcendència que havia de tenir, amb un desenvolupament progressiu que fou truncat per la mort. A la correspondència del poeta, recollida gràcies a la tasca de Carles-Jordi Guardiola (a la qual, perquè me'n serveixo, ja m'he referit), hi ha a la disposició dels historiadors i dels estudiosos en general uns punts de referència inequívocs sobre l'actitud ribiana, per ell pensada i descrita, i per tant, de la màxima autoritat.

Un d'aquests punts de referència i de ben segur el més decisiu per a la imatge pública de Carles Riba en aquells anys, és el de la seva posició respecte a la premsa periòdica. Sense desqualificar els qui hi col·laboraven «intencionadament», és a dir, amb el propòsit d'afavorir la cultura catalana en castellà, ja que no es podia fer en català (si no era en publicacions clandestines o de l'exili de difusió molt limitada, la col·laboració a les quals podia portar conseqüències desagradables, i de fet en portava), Riba prengué la determinació d'incloure aquesta col·laboració en el seu «programa d'abstencions». Era una decisió que a mesura que passaven els anys costava més de mantenir. Riba s'hi mantingué sense fer-ne una doctrina, sinó per raons matisades i profundes, de contingut personal i alhora, sense fer-ne cap propòsit exemplar. Els paràgrafs següents, d'una carta a un antic amic, dels d'abans de la guerra, amb el qual havia perdut tot contacte, i que li demanava que col·laborés en un diari barceloní, són dels més il·lustratius, entre els documentats sobre aquesta qüestió.

Riba, pel juliol de 1950, respon així: «El vostre prec m'honora; però em vull estar, per principi, de col·laborar en cap publicació bilingüe mentre subsisteixin les interdiccions per al català. Si un dia aquestes interdiccions fossin fetes públiques oficialment, jo podria pensar en un *statu quo* com també en una defensa de cara enfora; ara es pot dir que ni dins el país la gent, la nostra gent, està informada, i tot és confusió (...), etc. Més avall afegia, tot precisant la seva posició en el cas concret que li presentaven: «No condemno, ans lloo i moralment encoratjo empreses com la vostra, però que algunes absències les marquin com a cosa imperfecta, anormal, em sembla útil».

Es prou clar que en aquest text i en d'altres Riba parlava d'una posició seva personal que tenia alhora un valor d'exemple; s'hi veia com en totes les seves actituds d'aquells anys, el resultat d'una profunda reflexió moral. El fet d'abstenir-se d'escriure en castellà sense hostilitat envers els qui hi escrivien, li donava una autoritat singular i li congria un gran respecte. Tanmateix de l'exili i de la clandestinitat li vingueren algunes malfiances i alguns retrets. De vegades la crítica era de caràcter general, en el sentit de considerar els qui, com havia fet Riba, havien abandonat l'exili, marcats per una defecció que podia portar-los al col·laboracionisme; però una vegada sí que la crítica fou personal i directa, i Riba, per descomptat, se'n dolgué molt. És el conegut episodi de l'article signat «Joan de Malniu», aparegut a Mèxic però tramès des de Barcelona. A la correspondència ribiana hi ha prou referències d'aquest fet, que acabà amb una certa esmena honorable per part del causant, situat a «l'interior», i amb unes explicacions més distants, com és lògic fins a cert punt, de la publicació, situada a Mèxic.

Però és evident que no es podia evitar, ni hauria estat normal que s'evités, que la resistència cultural tingués implicacions polítiques, i que, per tant, l'actitud dels dirigents de la cultura fos observada i seguida de prop des dels òrgans de premsa de la clandestinitat. Des d'aquesta premsa política, el retorn de l'exili de les personalitats del món cultural no era malvist, en principi, però volia ésser sentit com un reforçament enfront dels «afluixaments col·lectius» —per dir-ho amb els mots de Jordi Rubió— que els esdeveniments iniciats el 1936 i la derrota de 1939 havien provocat. En aquest context cal situar un altre episodi, de molt menys abast que l'anterior, del qual també fou víctima Carles Riba. No és probable que n'hi hagi referències documentals ni he vist que hagi estat esmentat pel mateix Riba. Avui només el poden recordar tres o quatre persones, entre elles jo, que foren les qui un vespre de tardor de 1946 escometeren

Riba sortint d'un acte al qual el poeta i ells havien assistit a l'Institut Francès. Tot caminant pel que aleshores s'anomenava l'Avenida José Antonio fins a la parada del tramvia 22, a la cantonada del passeig de Gràcia, sota la trista penombra que cobria les vies ciutadanes en aquell temps de restriccions de l'enllumenat, aquells joves, que pertanyien al grup que feia sortir la revista «Ariel», gosaren demanar explicacions a Riba i gairebé recriminar-lo per endavant, sobre una suposada presència seva a les pàgines d'un setmanari barceloní, i per descomptat, en castellà, Riba no obrí boca fins que veié arribar el seu tramvia; aleshores es girà i els acomiadà amb un sec «passi-ho bé» que els deixà clavats a terra mentre ell s'allunyava amb el tramvia.

He reportat aquest incident només pel que té de senyal d'una situació força complexa. No sabem si Riba en féu gaire cabal, perquè la seva relació amb aquells joves, tant d'un per un com en grup, fou ben cordial sempre, i d'altra banda, en la seva actitud cívica no hi hagué res que confirmés el que algú havia fet córrer. Crec que Riba fou conscient que si en la forma, el respecte i la delicadesa havien estat deixats de banda, hi havia en aquell gest, per inoportú o infundat que fos, una profunda valoració del seu mestratge i una devoció essencial per la seva persona.

Però la complexitat ve del fet que igualment reconeixien aquest mestratge escriptors i publicistes de la generació anomenada de la guerra, dels nascuts entre el 1910 i el 1915, sobretot, que procedien del bàndol franquista o bé que s'havien assimilat a la nova situació per raons ideològiques, professionals, de conveniència, etc. Riba hagué d'ésser sensible també, amb les reserves concretes i fonamentals, que ja hem esmentat, del seu «programa d'abstencions», a l'admiració del seu mestratge i al respecte i l'estima personals que li demostraven algunes d'aquestes persones, tot i que de vegades aquestes demostracions esdevinguessin més patents a mesura que el règim afluixava els seus ressorts. Com si fos amarat de la doctrina que comporta la paràbola del fill pròdig, sobre la qual hagué d'escriure un dels poemes de més abast de la seva obra, Riba acollí sempre els qui, després d'un silenci més o menys prolongat, més o menys forçós, reprenien l'obra de creació iniciada en llurs publicacions anteriors a la guerra o dels seus primers temps; ben altrament, es dolia en privat i amb irritació creixent, al cap dels anys, de les actituds escèptiques i desmenjades i de les paraules fàcils i displicents amb què lluien d'intel·ligència i d'enginy alguns homes de les generacions més acostades a ell. De vegades, a l'arrel de les suposades rivalitats ribianes i de les autèntiques ires del nostre eminent home de lletres envers més d'un escriptor,

hi ha el rebuig que Riba sentí sempre per tot el que considerava mancat de rigor intel·lectual i moral.

A més, davant la fallida d'aquest sector d'una generació —aquesta generació representada a l'engròs del grup del setmanari «Destino»—, Riba presentà, com Foix —per dir un altre nom eminent de la seva mateixa edat— una resistència inflexible, cosa que a la curta o a la llarga d'altres no feren. Però almenys en dues ocasions hi hagué d'escriure (al «Destino») en defensa pròpia, en forma de carta oberta i de carta al director; és a dir, exercint un dret, amb les limitacions i les restriccions imposades per més d'un poder de censura i per la prudència del comunicant. En la segona d'aquestes ocasions el setmanari en qüestió només publicà (3 de maig de 1952) la meitat encara no del text de Riba, aparegut sencer a *Obres Completes*, II. Una mena de querella entre joves i vells implicava en aquest cas la resistència cultural, perquè la major part dels joves, als quals Riba anomenava «la nostra generació del 39», no col·laboraven en les publicacions periòdiques ni en els actes públics i actuaven en la clandestinitat, en actes privats i, a poc a poc, a l'empara de centres religiosos. Tot el relleu dels actes de Montserrat del 1947, cal aplicar-lo també a aquest objectiu de la resistència cultural, tan bàsic per a la continuïtat i fins i tot per a la supervivència comunes, que era l'objectiu de la preparació de la joventut. Riba fou, des del punt de vista intel·lectual, per no esmentar sinó aquest, el mestre de l'inconformisme juvenil d'aquells anys. Un inconformisme portat amb rigor i amb esperança.

D'aquí ve també que Riba veiés, complagut, com li eren editades en la clandestinitat les *Elegies* i les traduccions de Hölderlin, i en una forma de publicació restringida, de les anomenades de bibliòfil, d'altres obres seves, com part de les *Tannkas* i tot un vessant de la seva gran tasca d'hellenista; però alhora era partidari d'aprofitar tota possibilitat d'editar públicament, amb normalitat, i així ho féu amb l'edició del seu primer llibre inèdit de postguerra, *Del joc i del foc* (1946) i amb la reedició dels dos llibres d'*Estances* (1947). Igualment, mentre duia a terme la seva tasca a l'Institut d'Estudis Catalans i a la Fundació Bernat Metge, assistia i participava en reunions i actes semipúblics, com els de Cantónigròs i com el de Riells del Montseny. Escau potser d'esmentar aquests dos certàmens —sobretot el primer, per la seva continuïtat—, perquè a la celebració de l'un i de l'altre hi van units els dos darrers llibres del poeta, *Salvatge cor* i *Esbós de tres oratoris*.

Riba participà com a concursant al Concurs Parroquial de Cantónigròs l'any 1951 i com a membre del jurat, hi participà cada any, després,

fins a la seva mort. Hi participà com a concursant perquè li fou demanat per la Comissió Organitzadora, però condicionà la seva assistència a l'acte, en el cas que fos premiat, a no haver de fer cap parlament. Tanmateix, premiat el seu original, titulat *Vint sonets*, el poeta pujà al petit escenari teatral de l'escola, on hi havia la presidència, i hi llegí i comentà alguns poemes; encara més, durant el dinar de germanor que tingué lloc al menjador reclòs d'una de les fondes del poble, Riba inicià una sèrie memorable de parlaments, amb colloqui, que pronuncià allà dalt, sovint amb la presència i la participació de personalitats de l'oposició d'aleshores, tant de l'interior com dels retornats de l'exili.

A l'altre dels certàmens esmentats, el que se celebrà a Riells del Montseny l'any 1954, per única vegada, Carles Riba hi aportà el primer dels seus tres «Oratoris», el titulat *Els tres Reis d'Orient*, amb el qual obtingué el premi de poesia. Era un poema que podríem anomenar un «poema-sorpresa», tant pel tema com pel seu tractament: el més extens, en primer lloc, de tota la poesia coneguda del poeta fins aleshores; i encara que Riba hagués avesat, en la postguerra, els seus lectors als moviments sobtats de canvi en la seva obra, aquesta poesia «caminada», d'humor i de tendresa no era previsible. Hi culminava, això sí, el procés d'ajustament, en el poeta, de criteris i sentits en relació amb la vivència de fe religiosa i més en concret, cristiana. Un fet de tan enorme importància per a un home de la mena de Carles Riba no podia, però, anar aïllat, encara que el poeta n'hagués extret, en la intimitat, les conseqüències més profundes. Data de tres anys abans el seu pròleg, en forma de carta a Antoni Pous i Argila al recull de poemes d'un grup de poetes del seminari de Vic, un propòsit d'antologia que no arribà a la publicació. L'índole de la relació amb aquests joves li féu dir: «mestre és aquell que ens allibera», mentre lloava en els poetes «la imprecisió i la generositat».

Riba, aleshores, s'acostava als seixanta anys. Aquells poetes joves el portaven a fer una de les declaracions més definitòries per a aquesta època de la seva vida, entre l'elaboració de *Salvatge cor* i *Esbós de tres oratoris*. Em refereixo a quan en la carta-pròleg esmentada, després de dir que gràcies al concepte que tenen els joves poetes del saber d'ell sobre poesia, han volgut que els apadrinés, però que ja no està en edat d'estufar-s'hi sinó de commoure-s'hi, escriu: «I el que val més per a vostès: en edat de poder-los confessar que, si faig l'examen del que ha estat el meu treball com a escriptor —com a poeta si volen—, sóc feliç de constatar almenys una cosa: que mai la poesia com a art no ha desviat la meua vida del seu curs, ni mai el pensament d'un imprescindible futur

poema no s'ha interposat entre els meus ulls —o el meu cor— i les coses». Amb aquests mots Riba desmentia el caient rilkeà que sovint li era atribuït, com s'havia fet en altre temps, quan hom li havia col·locat la vesta mallarmeana. Res no és tan senzill entre poetes d'aquesta vàlua. Ni tan banal. Perquè tot poeta gran viu damunt un abisme respecte dels altres poetes grans com ell. Hi ha, a tot estirar entre ells, ponts d'afinitat, com els que a darrera hora de la seva vida traçà Riba amb la poesia de Kavafis.

Abans d'acabar —perquè cal acabar, tanmateix, en un tema interminable— fem dos passos breus enrera: un com a comentari a l'actitud de Riba en aquells setze anys quant col·laboració escrita, i l'altre sobre Riba i els exiliats.

En sorgir les primeres publicacions literàries clandestines: «Poesia» (1944-1945) que feia Josep Palau i Fabre i «Ariel» Riba fou una de les primeres persones si no la primera que fou tinguda al corrent d'aquests projectes d'una viabilitat dubtosa i, per descomptat, d'una ben atzarosa continuïtat. Però el poeta encoratjà totes dues accions, com féu amb d'altres d'aquells anys. Als fulls de «Poesia» hi trobà una incorporació, *modo catalaunense*, del surrealisme reviscut, i també la poesia vista amb el punyent dramatisme de l'aventura total del poeta, visions i conceptes que, tot i divergir, no foren cap obstacle per a la col·laboració ribiana. A «Ariel», continuadora, en certs aspectes, de «Poesia», però amb les característiques d'una revista corrent, el problema podia venir, si de cas, dels criteris polítics que com a revista de resistència i com a publicació no autoritzada (i en aquell període, no autoritzable) eren criteris que comportaven exclusions. Però Riba, que coneixia perfectament el fet i les seves raons, col·laborà a «Ariel» amb textos inèdits de poemes i versions i amb tota la simpatia. «¿Heu vist cap número d'*Ariel*? Quin esforç!», escriu el 18 d'agost de 1948 a Xavier Benguerel; però poc temps després, el 17 de desembre d'aquell mateix any, fa un incís en una altra carta a Benguerel, per dir-li que hi ha tribulls a passar i que «Ariel, per exemple, ha mort de desgràcia». De fet, com sabem, la revista fou represa més endavant, com un repte a la censura i a la policia, fins que «caigué» definitivament el 1951, després d'un segon període en el qual Riba hi tornà a publicar.

Cal dir que des d'«Ariel» mai no fou aconseguit de Riba un treball crític o un assaig, malgrat la juvenil insistència i la illusió amb què li eren demanats. Però si repassem l'obra ribiana tampoc no hi trobarem un intent de continuació del Riba crític, en el sentit estricte de l'estudi

d'un llibre o bé de l'estudi d'un escriptor a propòsit de la seva darrera obra. Aquest Riba s'acaba, en llibre, a *Per comprendre*, o sigui amb la guerra. Perquè a ...*Més els poemes*, l'únic llibre d'aquests anys que Riba publicà i que és verament representatiu de les dedicacions i dels interessos literaris del poeta, no hi ha sinó treballs que el sollicitaven i compromisos en què l'admiració acompanyava l'amistat: commemoracions, prefacs a obres pròpies o dels clàssics, cartes a autors joves fent l'ofici de pròleg, etc. La resta de l'obra ribiana d'aquest temps recollida a *Obres Completes*, II, presenta el mateix aspecte. L'excepció és l'article titulat *He cregut i és per això que he parlat*, publicat, en dos números, a la revista «Serra d'Or», l'any 1959, quan la publicació encara tenia el format petit de la seva època primitiva. I aquest és probablement el darrer treball d'aquesta mena que féu Carles Riba. Però es tracta, com diu el poeta, de notes extretes d'uns diaris «que no han estat mai escrits»; ara, el que tenim fa somniar sobre el que potser hauríem pogut tenir.

Tot això és per dir que, a part les dificultats, hi havia, més o menys preconcebut, un petit apartat del «programa d'abstencions» que alliberava el poeta de la sort massa quotidiana de la crítica. I se'n sortia per elevació, tot acostant-se a Maragall maragallianament, diríem...

I ara, com un retorn al començament, no oblidem l'exili; i d'ell, en lloc preferent, la *llunyania*, l'*absència* —per dir-ho com els títols dels seus llibres— de Josep Carner. Ja pel juny del 1946 Riba li escrigué una targeta en què el tacte no exclou el fervor demanant-li que accepti la proposta editorial de publicar a Barcelona. Riba parlant en plural li expressa enyorança però li dóna la gran notícia: ha refós aquella *Odissea* que prop de trenta anys abans havia traduït li ho recorda per iniciativa seva. «Ha quedat nova», escriu, amb una simplicitat que glaça. Carner, com sabem, s'avingué a la fi a publicar. Perquè Riba entenia la resistència com una actuació de pols segur, per a un context que havia de trigar a canviar, i per tant com una cursa de fons durant la qual calia aprofitar tots els recursos moralment lícits i patriòticament vàlids, sense cedir en res de fons ni acatar res de cor.

Riba manté relació amb tot d'altres exiliats, i la renova de prop amb els que tornen. Sovint fa de pont entre ells: entre els dels «Quaderns de l'exili», tornats de Mèxic, i els del «Pi de les Tres Branques», tornats de Xile. Són *els seus*, per molt que ell sigui de tots, perquè Riba portà l'exili a coll, tant pel fet d'haver-hi estat, com pel fet d'haver-ne tret impulsos, com hem vist amb les *Elegies*. En un moment de decisions

discutides i discutibles, escriu a Bladé i Desumvila, a Mèxic, l'agost de 1952: «A propòsit. Us deuen haver arribat ecos, qui sap si deformants i tot, de la nostra participació al Congrés de Poesia de Segovia. No us hi desorienteu. La cosa fou pensada, consultada, regatejada. A l'últim ens decidírem», etc. I en una carta posterior afegeix, entre d'altres coses, aquesta precisió: que a l'anada a Segovia «fins el capellà de "Ressò" va donar prèviament el seu sí», referint-se a Mn. Ramon Muntanyola. En aquell mateix temps dels Congressos, Riba féu gestions per recuperar eventualment la correspondència que li havia estat adreçada a l'exili mateix per exiliats, d'una zona a l'altra de França, entre ells les més altes personalitats de la política catalana, i no ho deixà fins que li constà que la correspondència era guardada i que l'alt funcionari i amic seu i dels refugiats, M. Berthaud, estava disposat a lliurar-la a un propi al moment oportú. Aquesta correspondència ocupava una capsa gran de cartró, posada amb tota cura, i només calia salvar la vigilància de la frontera, o esperar encara un temps i una ocasió més segurs. Però, mentrestant, moria el dipositari i amb ell desaparegué, sembla que definitivament, un petit tresor d'història de l'exili.

El poeta que proclamava que el «profund refús de la mida» era indispensable perquè la poesia no llanguís, adreçà els seus passos, des del retorn, a refer la vida, la seva i la familiar, i per ella a refer la vida dels altres, i de tot allò que és bell i bo segons una certa idea de catalanitat essencial. La seva conducta en la resistència cultural, sàvia, inspirada i noble, qui sap si no és encara avui una conducta a pensar amb la finalitat d'adaptar, almenys, el seu impuls esperançat i el seu ardent treballar a les greus necessitats actuals. Si fos així, haver-ne parlat avui aquí tindria amb la justícia la virtut de la utilitat.

JOAN TRIADÓ

Índex

JAUME MEDINA - E. SULLÀ, Presentació	5
GIUSEPPE E. SANSONE, Les «Elegies de Bierville»	7
MIQUEL DOLÇ, Carles Riba o la responsabilitat lingüística	25
MANUEL BALASCH, Carles Riba i Schiller	33
JORDI PINELL I PONS, L'esfera del diví en la poesia de Carles Riba	47
JORDI CORS I MEYA, La traducció de l'«Odisea» per Carles Riba	61
EUSTAQUI BARJAU, Carles Riba, traductor de Rilke (Notes a <i>Esbos-</i> <i>sos de versions de Rilke</i>)	73
MERÇÈ BOIXAREU I VILAPLANA, Formes significants a les «Elegies de Bierville». Les funcions dels pronoms i possessius de primera persona	85
CARLES MIRALLES, Deu poemes per a un llibre que no tingué títol	97
CARLES-JORDI GUARDIOLA, Les cartes de Carles Riba, Balanç d'una investigació	119
JOAQUIM MOLAS - JAUME MEDINA, Carles Riba i els clàssics: les pri- meres traduccions (1911-1917)	139
JOSEP MURGADES, Carles Riba, entre Eugeni d'Ors i Pompeu Fabra	175
JOSEP PALAU I FABRE, Escolis a la segona de les Estances de Carles Riba	193
JOAN A. ARGENTE, Aspectes formals de la poesia de Carles Riba	201
JORDI CORNUDELLA, Arquíloc, o «la poesia sóc jo»: Una conferència de Carles Riba	211
LOLA BADIA, Riba i els nostres clàssics: Notes de lectura	231
ENRIC SULLÀ, Significació de <i>Tres suites</i> ,	243
JORDI CASTELLANOS, Carles Riba i la novel·la	255
FRANCESC CODINA, Comentaris a «Una generació sense novel·la» . .	265
JOAN TRIADÚ, Carles Riba i la resistència cultural (1943-1959) . .	279

ACABAT D'IMPRIMIR
A NOVAGRÀFIK, S. A., DE BARCELONA,
EL DIA TRENTA DE NOVEMBRE
DE MIL NOU-CENTS VUITANTA-SIS

