



JORDI CORNUDELLA

Editor

jcornudellamartorell@gmail.com

«JO LI HE OBERT L'ÚLTIMA PORTA». NOTES SOBRE *NAUSICA* EN LA POESIA DE MARAGALL

Resum:

Per situar *Nausica* al lloc de privilegi que li correspon dins l'obra poètica de Maragall, aquest article proposa una reconsideració de les característiques prosòdiques, formals i imaginatives de la poesia maragalliana, amb una atenció especial a certs recursos que hi singularitzen la «dicció noble». Això porta a una aproximació innovadora que, tenint en compte aquestes característiques, prova de donar raó del triomf de *Nausica* com a obra dramàtica i, alhora, d'aclarir com s'hi transparenten les circumstàncies peculiars en què va ser composta.

Paraules clau: Joan Maragall — *Nausica* — prosòdia — dicció — imaginació dramàtica

Abstract:

In order to place *Nausica* in the outstanding position it deserves in Maragall's poetical work, this paper sets out a fresh consideration of the prosodical, formal and imaginative characteristics of Maragallian poetry, paying a special attention to some devices which are distinctive of its «fine diction». This leads to a new approach to *Nausica* which, taking all this characteristics into account, tries to explain its success as a dramatical work and to shed some light on the way it reveals the singular circumstances of its composition.

Key words: Joan Maragall — *Nausica* — prosody — diction — dramatical imagination

1. Prosòdia i dicció

El primer article de la fe poètica de Maragall potser sí que era «la llibertat vital en l'expressió», com volia Josep Lleonart, però no és cert que en els seus poemes hi prevalgui «una absoluta llibertat de procediments». Aquesta segona frase, que cito d'Osvald Cardona, podria ser de qualsevol crític; el mateix Maragall, adherint-se a una proclama típicament romàntica, repetia que a ell, partidari del ritme originari i la paraula viva, els artificis de la mètrica i la retòrica més aviat l'engavanyaven. Amb el temps la idea potser s'ha fet del tot comuna, però els versos, tossuts, continuen desmentint-la. Al darrere de la varietat formal característica de l'obra poètica de Maragall, no podem deixar-hi de veure, ni que sigui atenuat i a batzegades, el gust frisós de tastar gèneres o d'anar provant combinacions mètriques i solucions estròfiques. Al capdavall, això era freqüent en els models que se li oferien amb més immediatesa (penso en les combinacions de ritmes i versos desiguals de Cabanyes, Espronceda, Piferrer o Bécquer, i també en el Campoamor de les *Doloras*, que Maragall considerava «el poeta de más substancia de la España del siglo XIX»), i és un estímul que per un cantó o altre van cultivar molts d'entre unes quantes generacions consecutives de poetes (de Verdaguer a Màrius Torres i Rosselló-Pòrcel, pel cap baix).

Maragall no sembla pas dels que se'n van privar, a desgrat que no era allò que se'n diu un virtuós del vers. Cada peça del «Tríptic de l'any», per exemple, és una estampa d'un moment del calendari que val per ella mateixa, però la diversitat mètrica del repertori fa sospitar que l'afany de provatura formal devia comptar entre els impulsos generadors de la seqüència. La sospita és fàcil que ens assalti més d'un cop quan li llegim sencera la poesia.

L'aspecte tosc i claudicant que prenen sovint als nostres ulls els versos de Maragall és enganyós, perquè la perspectiva ens en distorsiona la visió. Estem avesats a un codi molt més rígid que el seu. La llengua poètica que ell gasta comprèn una reserva d'alternances de què pot disposar com a meres equivalències, segons que li convingui, sense valor estilístic afegit. D'aquestes possibilitats d'alternança, n'hi ha que formaven part de la llengua comuna de la Barcelona del seu temps (la resolució d'un mateix contacte vocàlic ara en diftong i ara en hiat, per exemple) i n'hi ha que formaven part de la llengua literària heretada, que tendeix sempre a preservar arcaïsmes (i dona lloc a equivalències lèxiques com «ans/abans» o «eix/aquest» i tantes altres); Maragall ho va aprofitar tot sense discriminacions. En lloc de servir-se'n per distingir registres i proveir-se de tons diversos, va tendir a incrementar encara més la laxitud de la seva dicció confonent-hi a posta elements de naturalesa parlada i elements de naturalesa escrita i fent-los, també, estilísticament indistints: així doblats com «pro/però», «quest/aquest» o «sòmit/somni», o la convivència de construccions de relatiu diguem-ne gramaticals (del tipus «en la glòria de les branques | on espurna el color encès») i diguem-ne orals (del tipus «per sobre el mar que el sol hi cau»).¹

És clar que ens ha de sobtar, llegint el «Joan Garí», que el nom de pila del protagonista de tant en tant sigui bisíl·lab «Ai-xe-ca't,-Jo-an-Ga-rí» i de tant en tant monosíl·lab «Joan-Ga-rí-s'al-ça-de-mans»; però si ens n'adonem és justament perquè Maragall escriu tot el poema en heptasíl·labs de base trocaica i no pas en versos informes, i com que en la seva prosòdia hi ha dues opcions per resoldre el contacte entre o àtona i a tònica hem de triar a cada cada ratlla la que ens permet realitzar-hi el model de vers. Un cas encara més extrem el trobem a la «Berceuse de Grieg», en què Maragall ens fa llegir el mateix adjectiu («suau») amb les dues escansions diferents dins del mateix heptasíl·lab: «bres-sa'l-suau,-can-ta-su-au». Més sovint topem amb versos prosòdicament ambigus, en què hem de triar pel nostre compte quin contacte vocàlic resollem amb hiat i quin amb diftong; per exemple, en el decasíl·lab final de la primera intervenció d'Adalaisa a l'«Escolium» («el somni de l'eterna inquietud») tant hi podem llegir «l'e-ter-na-in-quietud» com «l'e-ter-nain-qui-e-tud»: la prosòdia de Maragall admet les dues solucions. La seva llengua té la màniga ampla, i per mor d'acomodar-se a la mesura del vers tolera una duplicitat com «per els camins de la gran pau» enfront de «les gents se mouen pels sembrats» («La fi del comte l'Arnau», v. 100 i 130), o la concurrència dels predicatius «com a pluja» i «com pluja» en dos versos seguits («Donant les joies», v. 5 i 6), o el recurs indistint a les diverses construccions dels sintagmes nominals amb possessiu; a la penúltima estrofa de «A la Mare de Déu de Montserrat», per exemple, en surten tres: («els cingles vostres», v. 24, 25 i 28), amb el possessiu posposat; «vostres abims», amb elisió de l'article; i la seqüència completa en ordre recte: «els vostres cims»). I no sembla pas que, més enllà del gust per la variació, hàgim de veure-hi cap més propòsit que el d'encabir cada cop el sintagma en l'hemistiqui que toca. És simplement, per a Maragall, una comoditat retòrica.

1 Els exemples corresponen, respectivament, a «Quaresma» IV, 4 i «La missatgera més segura», 14.



Totes aquestes inconsistències (que formen part de les regles del joc que els poemes ens proposen, tant se val si els grinyols ens semblen extravagàncies o flaqueses) pot fer la cara que van a favor de la llibertat o l'espontaneïtat en l'expressió, i que procuren sempre a la dicció poètica de Maragall un aire de naturalitat poc rebuscada: ara em surt dir-ho així, ara em surt dir-ho aixà, i ja us adoneu que ho dic com ho sento. Però el cert és que la seva llengua poètica també incorpora elements que fan exactament l'efecte contrari. No hi és infreqüent, per exemple, un arcaisme morfològic propi d'un model literari que llavors ja tirava a ranci: la dislocació artificialosa dels pronoms, fent-los enclítics amb formes verbals d'indicatiu («plau-me», «torna's», «trobaven-la», «plavia'm», «sóc-ne», «veuran-les» i un llarg etcètera); fins i tot hi ha un cas en què el pronom reflexiu es fa proclíctic d'un gerundi («s'esfullant») i no és per rossellonisme sinó per conveniència de rima.² De convencions tradicionals com aquesta, que distingeixen la llengua poètica no solament de la llengua espontània sinó també de les altres llengües literàries, n'hi ha almenys una altra que Maragall fa anar des de l'inici com a comoditat retòrica: les figures sintàctiques de transposició. De cap a cap de la col·lecció de les seves poesies trobem tota mena d'anàstrofes. Deixant de banda les inversions anodines de components immediats (adjectiu-substantiu, verb-subjecte, complement directe-verb), n'hi ha una colla que són perfectament passadores, o almenys bastant: el complement preposicional precedint el sintagma nominal («Del contrapunt la vagant cantarella», a «La sardana» III, v. 9), el verb posposat a dos complements («l'escabellada escuma al vent donant», a «Festeig vora la mar cantàbrica» IV, v. 8), o posposat al predicatiu («fet de lliris pareixia», a «Dins sa cambra», v. 28), o posposat al seu règim («del present alegre | sols parlariem», a «A un amic», v. 7-8); però també n'hi ha d'ultrades. La més xocant és potser un infinitiu anteposat al modal que no arrossega el clíctic: «fruir no podia'n» («La fi d'en Serrallonga», v. 82; hauríem esperat, si de cas, «fruir-ne no podia» o «fruir no en podia»). De fet, amb aquest últim exemple ja som al terreny de l'hipèrbaton, com en els casos de verb intercalat en el sintagma de règim («a la terra tornem dels amors nostres» a «Nuvial», v. 68), o de relativa intercalada entre article i substantiu («les que allunyades | en el jardí es miraven flors amigues», a «Lo nou Pausias i la florista», v. 19-20), o de complement preposicional entre article i substantiu («la de l'astre roent marxa pausada» a «De teules amunt», v. 2), etcètera. Devia ser sobretot en aquesta mena de coses que Maragall pensava quan, a l'article «Del llenguatge poètic» (publicat l'1 de novembre del 1905 al núm. VII de la revista palafrugellenca *Emporium*), reconeixia que, a desgrat de tenir poca traça en la «factura exterior» dels poemes, tampoc estava «net de culpa d'artifici».

2. Imaginació i expressió

Els trets de prosòdia i de dicció que he descrit sumàriament són generals a la poesia de Maragall, però això no vol dir que hi siguin del tot uniformes. Quan llegim seguit el primer llibre (*Poesies*, 1895) i arribem als «Goigs a la Verge de Núria», per exemple, no podem deixar de notar que el tractament dels contactes vocàlics de cop s'estabilitza i que, a diferència del que passa en els poemes anteriors, en els «Goigs» hem d'evitar qualsevol sinèresi i escandir pulcrament, respectant tots els hiats, «o-iu» (v. 5), «qui-e-tuds» (v. 10), «ce-les-ti-als» (v. 17), «mis-te-ri-ós» (v. 34) i «en-llu-er-nats» (v. 71); fa l'efecte com si Maragall hagués tingut a l'orella una dicció característica dels goigs, distinta de la seva habitual, i

2 El gerundi surt al v. 21 d'«Unes flors que s'esfullen» («Corpus» IV): «Amb tota cortesia, | i poc a poc, s'esfullant, | se'n van, se'n van, | sense queixa, sense plant...». Si que són rossellonismes volguts, en canvi, els dos casos d'infinitiu amb pronom proclíctic als segons hemistiquis dels v. 39-40 de «Glosa»: «Si sabia de veure-la — i de l'encontrar, | passaria l'aigüeta — sens por d'em negar».

l'hagués aplicat a l'hora d'escriure el poema, vés a saber si d'instint o a consciència.³ I quan ens acarem a «La fi d'en Serrallonga», que tanca la primera part del segon llibre (*Visions & Cants*, 1900), potser ens sobtarà trobar tres formes d'indicatiu amb pronom enclític en un passatge de tot just una trentena de versos (v. 75, «sentia'm»; v. 82, «podia'n»; v. 105, «plavia'm»), perquè en tots els poemes anteriors (un total de 1200 versos exactament: els 761 de *Poesies* i els primers 439 de *Visions & Cants*) només n'havíem trobat quatre casos escampats en tres poemes diferents (dos «plau-me» a «Pirinenques» VI, «torna's» als «Goigs a la Verge de Núria» i «trobaven-la» a l'últim poemeta dels set de «Nadal», a més del «s'esfullant» de «Corpus» IV). Més endavant, quan arribem a la segona secció del tercer llibre (les «Traduccions de Goethe» de *Les disperses*, 1904) aquestes dislocacions pronominals se'ns fan habitualíssimes: en trobem dinou casos a les vint «Elegies romanes», dos a «Lo nou Pausias i la florista» i un a la «Dedicatòria». Devia ser traduït Goethe, doncs, a finals dels vuitantes (les «Elegies romanes» van sortir l'agost del 1889 a *La Il·lustració Catalana*, en dues tongades), que Maragall es va avesar a la comoditat retòrica d'aquesta figura morfològica i la va incorporar a la reserva de possibilitats efectives de la seva dicció poètica. Potser per a ell aquesta construcció tenia un aire d'expressió antiga i genuïna i per això la va associar a la noblesa de la cançó tradicional («Goigs», «Nadal») o al discurs pretesament arcaïtzant («La fi d'en Serrallonga»);⁴ el que és segur, si no m'ha fallat l'atenció, és que a *Poesies* (1895) i *Visions & Cants* (1900) n'hi ha els set casos que ja he esmentat (quatre i tres, respectivament); que a *Les disperses* (1904), a part de les traduccions antigues de Goethe, n'hi ha només un cas a «Les roses franques» («veuran-les», v. 9); que a *Enllà* (1906) hi ha només els dos casos de «Les muntanyes» («penetrava-m'hi», v. 11, i «congriva's», v. 42) i que a *Seqüències* (1910) no n'hi ha cap ocurrència. O sigui que sembla que Maragall tendeix a prescindir progressivament d'aquest recurs en la seva poesia; però llavors ens hem d'explicar com és que a *Nausica*, que és el seu últim llibre de poesia i va sortir pòstum el 1913, n'hi torna a haver catorze casos.

Sospito que aquesta evolució aparent no té tant a veure amb un hipotètic canvi de gustos lingüístics de Maragall com amb un conjunt de trets que d'una banda caracteritzen la seva manera de fer i de l'altra es manifesten en certes tensions (o, si voleu, intensitats) que podem trobar peculiars de la seva poesia.

3 Potser també havia tingut una certa música al cap com a punt de partida; ho fa pensar la nota escrita al peu del manuscrit del poema que es conserva a l'Arxiu Joan Maragall: «A n'en Joseph Soler y Miquel. Aquests goigs els hem cantat tots dos. (Record del 22-23 d'agost de 1894)». De tota manera, vist el gust que es dona Maragall d'apartar-se de l'esquema estròfic (ara quatre versos, ara cinc, ara sis), i fins i tot del patró mètric heptasil·làbic (introduint-hi un decasil·lab al v. 25), i vist que en cap estrofa, fora de la primera, no prepara la represa de la tornada com és llei en el gènere, costa imaginar-se que, en la cèlebre excursió de l'estiu del 1894, ell i en Pep Soler cantessin més enllà de la primera estrofa (o, com a molt, els primers vint versos, si és que Maragall ja els tenia fets). La música, després, ja no hi hauria encaixat.

4 Els dos «plau-me» de «Pirinenques» IV em semblen una mica un cas a part. Situat a inici de període, «plau-me» ja era segurament llavors una fórmula emfàtica avalada pel prestigi de l'oda d'Aribau («Plàume encara parlar la llengua d'aquells sabis...»); Costa i Llobera se'n serveix per articular el sonet «Dins un jardí senyorial»: v. 1, «Plaume avançar per un jardí desert»; v. 9, «Plaume veure de marbres rodejat»; v. 12, «y plaume omplir la solitud obscura» (poema afegit a la reedició del 1907 de *Poesies*); Carner l'usa a la dedicatòria del *Segon llibre de sonets* (1907) anticipant-hi, com és lògic, el datiu de dedicatari («A la flor y espill de les doctes societats / barcelonines, qui és l' / ATENEU BARCELONÈS / plaume adreçar aquest *Llibre de Sonets*»), i uns anys abans se n'havia servit, en un assaig de «traducció noble de Molière» que va firmar amb el pseudònim Menandrus (*Els Volpelaïtes de Scapin*, acte primer, a *Catalunya*, núm. 14, 30 de novembre de 1903, p. 77), invertint l'ordre de la frase per anàstrofe (infinitiu + «plau-me» en lloc de «plau-me» + infinitiu): «**Veritablement, pocas cosas imposibles me son quan en-calsarlas plaume**». Que «plau-me» s'havia convertit en un clíxe de l'estil noble almenys des del tombant del dinou al vint és el que explica, per mi, que Rosa Leveroni encara se'n pugui servir el gener del 1942: «Plau-me seguir els camins que els camps parteixen...» (v. 1 del poema «Els camins» III, a la secció «Paisatges» de *Presència i record*). En qualsevol cas, l'hipèrbaton que entre altres coses desplaça «plau-me» al final del període, en els v. 13-14 de «Pirinenques» IV, és un de tants exemples de dicció afectada en Maragall: «Les primeres tristeses de la nit | sentir entrar-me en els ossos llavors plau-me».



Tots ens adonem que les sol·licitacions que rebia del món en tant que motius poètics tendien a organitzar-se-li (o ell tendia a organitzar-se-les) en recurrències temàtiques, i que aquestes recurrències determinen la idiosincràsia cíclica de la seva obra en vers: les estampes naturals se li endrecen gairebé sempre en sèries de pirinenques o de vistes al mar, els poemes sentimentals sovint fixen episodis d'una relació amorosa continuada, la llegenda del comte Arnau el fascina una colla d'anys i la va recreant a trossos, com el fascina també la passió sublimada per Haidé i i hi dedica pel cap baix una desena de poemes, ara un i l'any que ve un altre, etcètera. Però potser no ens adonem tant que, al costat d'aquests cicles temàtics, i no sempre coincidint-hi, sinó més aviat introduint-hi varietat, la imaginació poètica se li canalitza en unes modalitats que gairebé es destrien soles de tan netes com són des del primer llibre.

De vegades Maragall es mira el món o es mira a si mateix des d'una imaginació purament lírica; el resultat són poemes en què qui assumeix l'enunciació (explícitament com en l'«Oda infinita» o implícitament com en «La vaca cega»)⁵ és una persona que, ni que sigui per convenció, no podem deixar d'identificar sempre amb la persona íntima del poeta. Altres vegades Maragall ens explica una història; els poemes se situen en el terreny de la ficció, exclouen per norma general la primera persona del poeta,⁶ prenen molts cops per motiu llegendes preexistents (com en totes les «Visions») i no és rar que presentin els personatges de la faula assumint el diàleg en forma dramàtica (això, ja des dels quatre poemes de la seqüència «Ella parla»). Unes altres vegades, finalment, Maragall ens proposa una reflexió, un judici o un credo: en aquest cas, qui parla en el poema és un jo diguem-ne hímic, que o bé es confon obertament amb un nosaltres o bé ens convida implícitament a sumar-nos-hi (com passa en els «Cants»); amb aquests poemes d'imaginació cívica o d'imaginació religiosa se n'hi emparenten uns quants d'impersonals (de «Paternal» a «La sirena») que proposen també sense embuts una reflexió moral.

Per si no n'hi hagués prou amb aquest canemàs doble (les recurrències temàtiques i les modalitats imaginatives), fa tot l'efecte que Maragall traspasa encara una altra tensió als seus poemes pel cantó formal. D'una banda, sembla molt sensible a l'atractiu de certs patrons, bé de gèneres arrelats en la tradició popular (el romanç, el goig, la cançó), bé de provatures romàntiques de matriu culta (que hibriden ritmes i versos inconciliables en la preceptiva clàssica); alguns d'aquests models, com he exemplificat amb la prosòdia dels «Goigs a la Verge de Núria», de vegades porten incorporats, com si els fossin específics, uns determinats usos de llengua (penso per exemple en la retòrica tòpicament horaciana de l'oda «A un amic», i també en les enàl·lages de temps en els poemes narratius, i en el que ja veurem de les tirades de decasil·labs elegíacs). Però, d'altra banda, resulta que de sobte, a mig fer, és com si Maragall sentís l'impuls d'apartar-se del patró formal que havia triat, de violar-ne el rigor per rebuig. No crec que sigui mai (o gairebé mai) per malaptesa: Maragall pot ser tosc, però quan s'ho proposa és capaç d'escriure fins i tot en terza rima («Lo nou Pausias i la florista»). Quan trenca la uniformitat estròfica o la regularitat mètrica, doncs, és perquè li ve de gust, perquè hi veu un guany, perquè deu trobar que així l'expressió se li fa més viva.

5 A «La vaca cega» la persona del poeta no sembla ser-hi, però podem sentir-lo amagar-se darrere d'una fórmula expressiva com el «no» de «ni amb ses companyes, no» (v. 9) o darrere l'elisió de la pròtasi a la condicional «Ella cauria»; són inflexions en què es trasllueix la intervenció velada d'un enunciator personal.

6 L'última tirada de «La fi del comte l'Arnau» (i, per tant, la conclusió de tota la llarga construcció narrativa i dramàtica que anem llegint des de *Visions & Cants*, passant per *Enllà*, fins a *Seqüències*) es decanta cap a la imaginació purament lírica, que s'imposa rotundament als v. 149-160.

Fins i tot quan fa encaixar sense desajustos el tema del poema, la modalitat imaginativa amb què l'en-cara i el motlle formal en què el desplega (i llavors dóna poemes tan rodons com «La vaca cega», «El comte Arnau», «Soleiada», «Les muntanyes» o «La fageda d'en Jordà», per dir-ne un de cada llibre), hi ha vegades que Maragall encara assumeix un risc de desequilibri amb el seu esforç de vivificació expressiva. Per escurçar al màxim la distància que pugui semblar que hi ha entre sentiment i expressió, un dels expedients a què sol recórrer es la dicció dialògica: frases impossibles fora del diàleg, que no s'entenen tant des de la gramàtica com des de la pragmàtica i per tant, per fer-ne sentit, ens hem d'imaginar abans que res el to i la intenció amb què són dites –com a «Ell parla», v. 7-8, («Déu meu, aquest hivern que mai s'acaba! | I aquesta primavera que no ve!»), o com a «Unes flors que s'esful-len», v. 12 («Els calzes, van tornant més miserables!»). L'efecte d'aquests enunciats, sovint però no sempre exclamatius, depèn en bona mesura del grau d'ajust que cadascú hi vegi, quan els llegeix, entre l'actitud personal que l'entonació li fa pressuposar i la modalitat enunciativa que Maragall hagi triat. Són els poemes mateixos que ens haurien de convèncer que hi ha un ajust total entre entonació i circumstància del personatge en els poemes dramàtics, i entre entonació i circumstància del poeta en els poemes lírics. No sempre passa. A la tercera secció de la segona entrega del comte Arnau («L'ànima» III, v. 10-13), el comte enceta d'aquesta manera un diàleg amb la seva dona: «Ai Elvira, muller meva, | que ens haguem de veure així! | El dia que vam casar-nos, | qui ens ho hagués hagut de dir!». A l'hora d'imaginar el passatge en la lectura, costa massa conciliar la trivialitat del to domèstic, de conversa en batí i sabatilles, amb la situació de dues ànimes damnades, dos personatges que fa més de mil anys que són morts i van penant negrament en l'eternitat. Maragall ha triat uns enunciats de forma certament viva, però inadequada. Molts devem topar amb una dificultat semblant al «Cant espiritual», quan al v. 37 deixa anar el rampell «Si per mi com aquest no n'hi haurà cap!» –amb l'antecedent del díctic, a més, deu versos més amunt: «Aquest món, sia com sia...». Expressiu sí que ho és, però convincent no gaire. La dialèctica argumentativa del passatge, destinada a demanar al Senyor que la pàtria terrenal que l'home estima sigui també la seva futura pàtria celestial, es rebaixa de cop amb aquest vers; l'espontaneïtat del to, que és el que devia satisfer a Maragall, no compensa la ingenuïtat de la criaturada («Si jo l'únic que demano és lo que ja tinc!»).

3. Poesia i tragèdia

A *Nausica* l'encaix de tema, modalitat imaginativa i motlle formal és aptíssim, i el caràcter dels personatges permet a Maragall desplegar-hi sense falles la seva traça per a la dicció expressiva en els diàlegs. Dels seus grans poemes, és sens dubte el més llarg,⁷ i és també el més compacte; té tot el dret d'erigir-se, doncs, en obra major. No crec que la precaució sigui necessària, però per si de cas acompanyo aquesta constatació amb una altra que en realitat és prèvia: més enllà de l'obvietat cronològica que el situa darrere de *Seqüències* com a llibre pòstum, *Nausica* s'insereix amb tota naturalitat dins el corpus poètic de Maragall i n'és la culminació en més d'un aspecte. Això, esclar, vol dir que no podem enfrontar-nos a *Nausica*, si volem fer-nos-en tot el càrrec, sense tenir en compte la resta de la poesia maragalliana; però també vol dir que no ens podem fer càrrec de la poesia maragalliana sense tenir en

7 Tot el cicle del comte Arnau fa 902 versos (245 «El comte Arnau», 497 «L'ànima» amb l'«Escolium», 160 «La fi del comte l'Arnau»), i *Nausica* en fa 1644 (660 el primer acte, 585 el segon i 399 el tercer), sense comptar-hi els 17 del proemi (que, de fet, s'hi han de comptar: 1661 versos, doncs).



compte *Nausica* i posar-la al lloc que li correspon. Que sense sortir del país genuí de la poesia Maragall es decidís finalment a donar una peça teatral de collita pròpia no solament no desentona amb la seva poesia anterior sinó que en reforça la coherència; que escrivís tot un llibre amb un únic poema després de cinc reculls entreteixits de recurrències cícliques sembla més una conseqüència lògica que no pas una contradicció; i que aquest poema el dedicés a la trobada de Nausica i Ulisses no podria ser més avinent. L'episodi homèric, que Goethe el va empènyer a imaginar com a tragèdia, sembla fet exprés per captivar-li la imaginació precisament aleshores, quan ja havien arribat a l'apogeu les dues dèries que li havien ocupat més anys la imaginació: el cicle del cavaller maleït que sols es redimeix quan una veu pura canta la seva cançó i les revisitacions, a l'entorn de la figura d'Haidé, a la idea de la renúncia amorosa sublimada en potència creadora.

Maragall es posa a escriure *Nausica* el 5 de juliol del 1908 a Caldetes. Ho diu en el títol i el primer vers del poema proemial («Anno MCMVIII»), que acaba amb una metàfora arquitectònica directament relacionada amb el nucli originari de l'obsessió per Haidé: la història de l'arquitecte que viu intensament el seu amor per una dona i el sublima en la creació artística, de manera que tota la seva obra «es creada a imagen y semejanza de la mujer tan altamente amada; y si no vemos sus facciones mismas en cada muro, en cada ventana, en cada cornisa, es solamente porque nuestros ojos no ven aún las cosas más que hasta cierto punto».⁸ El lligam amb els v. 14-17 del proemi és palmari: «Aixís tal volta, enamorat, intenta | un constructor, de la immortal bellesa | d'antic palau, fer-ne una estada nova | per hostatjar-hi el seu amor per sempre».⁹ Al cap d'un parell de mesos de treballar en *Nausica*, quan n'havia escrit l'acte primer i 221 versos del segon, Maragall interromp la feina per endur-se'n la família a acabar les vacances a Olot; el primer de setembre escriu a Josep Pijoan: «Efectivament, aquí a Olot ningú m'ha atormentat: tot entregat a les nenes, les porto à passeig pels volts, llegim un xich Bossuet, Plutarch... y com els agrada Homer! No sols les aventures sino el modo de dir que 'ls faig entendre a voltes del italià: "E tu così li respondesti, Eumeo". –¡Que bonito!– diuen»¹⁰. És a dir que Maragall continua immers en l'*Odissea* i en recita fragments a les seves filles en la versió italiana d'Ippolito Pindemonte (1805). Però llavors de sobte se li apareix, per última vegada, el comte. Ho explica a Pijoan

8 La relació indiscutible entre la història de l'arquitecte i els poemes d'Haidé la va establir Maurici Serrahima en una comunicació a la Societat Catalana d'Estudis Històrics i una nota al suplement núm. 1 de la revista *Ariel*, agost 1948, p. 2. Com se sap, la història, narrada pel mateix arquitecte, Maragall la va escriure dues vegades: una, en català, a «Una calaverada» (*Il·lustració Catalana*, núm. 77, 20 de novembre de 1904, p. 774-776) i l'altra, en castellà (una mica ampliada, i amb l'afegit d'una segona part que conté la conversa entre l'ajudant, el poeta, el músic i l'escultor després de sentir la confessió de l'arquitecte), a «La hazaña» (*Renacimiento*, núm. 1, març 1907, p. 39-59). Aquesta segona versió va passar a ser el «Preliminar» del volum pòstum *Elogios* (1913).

9 El número d'*Il·lustració Catalana* on va sortir «Una calaverada» va il·lustrat amb un seguit de fotografies del castell d'Eramprunyà, a Castelldefels, que Manuel Girona havia comprat el 1897 i havia fet reconstruir al mestre d'obres Ramon Soriano Tomba; les fotos del gran pati i de la sala il·lustren les dues primeres pàgines del conte de Maragall. L'efecte de la juxtaposició d'imatge i text és tan extravagant que gairebé fan ganes de veure-n'hi un record implícit en la metàfora de la reconstrucció que proposen els versos finals del proemi. En qualsevol cas, fora d'aquest que ara assenyalo, els vincles entre Haidé i Nausica (i el comte Arnau, esclar) ja han estat prou atesos. Les pàgines que hi va dedicar Arthur Terry a *La poesia de Joan Maragall* (Barcelona, Barcino, 1963, p. 181-212) són encara il·luminadores, a desgrat que les datacions que accepta per a uns quants poemes del cicle d'Haidé puguin ser massa tardanes, a la vista del que argüeix Glòria Casals a J. MARAGALL, *Poesia. Edició crítica*, Barcelona, La Magrana, 1998, p. 448-451.

10 Maragall cita de memòria: escriu «li respondesti» on hauria d'haver escrit «gli rispondesti». La transcripció de Blasco en aquest punt no és acurada: escriu «respondeste, Enneo» en lloc de «respondesti, Eumeo»; vg. Anna Maria BLASCO, *Joan Maragall i Josep Pijoan: Edició i estudi de l'epistolari*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p. 386. La carta original es pot veure a l'aplec de correspondència a Josep Pijoan de 69 cartes compreses entre els anys 1902 a 1911 (col·lecció digital de cartes emeses i rebudes, dins el Fons personal de Joan Maragall, al web de la Biblioteca de Catalunya).

acte seguit, sense transició: «Se m'hà tornat à apareixe el Comte l'Arnau, que ja'm pensava haverlo llençat per sempre à sa eterna via. Ara n'hi vaig à posar un tros». I li copia els v. 1-4, 29-48 i 49-76 de «La fi del comte l'Arnau». Que a diferència de les altres visions llegendàries aquesta havia anat fent-se a còpia d'aparicions ho sabem, també, per la correspondència amb Felip Pedrell¹¹ al voltant de la gran «visió simfònica representable» del poema (el «Festival líric popular en dues parts» que no es va arribar a produir el 1904). El 29 d'octubre del 1903 Maragall escriu al compositor: «Això que li envio es lo que se m'hà anat apareixent, perque aquesta obra se'm và fent tota sola sense que la voluntat ò el propòsit hi intervinga per res. Va fentse en mí sense plan: quasi puch dir que ja no sé com comensava ni sé com acabarà, ni si la acabaré jo, ni res. De tant en tant se m'apareixen els personatjes, parlan, y jo els escolto, y apunto lo que diuen, i després s'en ván, y no hi penso més fins que tornan l'hora menys pensada... y aixís: jo no hi puch res. ¿Tornarán demà, avuy mateix? ¿no tornarán mes? No ho sé». I el 2 de setembre del 1904: «En esta playa de Blanes (prov.^a Gerona) donde acabo mi veraneo, se me há aparecido otra vez «nostre Comte». Le adjunto la aparición en hoja aparte». Tal com Maragall explica el procés creatiu a Pedrell i a Pijoan, no és estrany que, sobretot en la segona i la tercera tongades («L'ànima» i «La fi del comte l'Arnau»), la forma dramàtica hi tingui tanta preponderància com hi té,¹² vist que els personatges no se li apareixien obrant com en una novel·la sinó parlant com en un drama. Tenint en compte que una de les modalitats característiques de la imaginació poètica de Maragall, des del començament, és la narrativa, i que aquesta pren sovint forma dramàtica, i que la forma dramàtica se li imposa tant en poemes de tema amorós («Ella parla», «L'esposa parla») com en alguna altra de les visions de figures llegendàries catalanes («La fi d'en Serrallonga»), trobo altament probable que l'experiència quasi dramàtica del comte Arnau, i el fer-se conscient de les seves diguem-ne limitacions escèniques per contrast amb l'espectacle previst per Pedrell, hagués atiat en Maragall les ganes d'escriure una obra decididament per a l'escena. Que també hi ha altres menes de semblança (Arnau i la seva cançó i la pastora de l'ull blau, d'una banda, i Ulisses i l'epopeia que protagonitza i Nausica, de l'altra, etcètera) és tan obvi que no m'entretinc a insistir-hi.

Sigui com sigui, a partir de l'aparició olotina del comte a finals d'agost del 1908, Maragall es va distreure de la tragèdia grega més d'un any i mig. Potser l'estiu del 1909, de nou a Caldetes (a partir del 10 de juliol), s'hi hauria tornat a posar, però primer va haver d'enllestir l'*Elogi de la Poesia*¹³ i de seguida va esclatar la Setmana Tràgica, i després va venir la tardor dels afusellaments; tots aquells mesos, a Maragall no li devia ocupar l'ànim gaire cosa més. El 10 de gener del 1910 va anotar «Me penso que he acabat el Comte Arnau»; i el febrer va enllestir el «Cant espiritual»; uns mesos més tard Segalà va

11 Editada per Arthur TERRY: «L'epistolari de Joan Maragall a Felip Pedrell (1899-1911)», *Estudis Romànics*, núm. VII, 1959-1960 (1964), p. 11-62.

12 L'estructura dramàtica de les aparicions pot arribar a una complexitat considerable. El diàleg entre el comte i Adalaisa de «L'ànima» IV, per exemple, és un diàleg en absència: Arnau l'ha somiat, i el reporta ell mateix (en estil directe) en un monòleg que és una ària de solista; Pedrell resol la dificultat passant a tercera persona les primeres paraules del comte (IV, v. 1-8), distribuïdes entre dos corifeus, i convertint l'ària en un duo que es reparteixen, en presència, els personatges d'Adalaisa i Arnau. Val a dir que Pedrell va demanar permís a Maragall per fer la maniobra (3 de febrer de 1904) i que Maragall la hi va autoritzar (17 de febrer de 1904); al cap d'un mes, Maragall li escriu: «Ahora me voy dando mejor cuenta que V. há concebido la obra sobre todo escenicamente. Es otra concepcion que la mia, pero para darla al pueblo comprendo que era menester» (17 de març de 1904).

13 La data de l'anada a Caldetes la trec de la cronologia d'Ignasi MORETA, *No et facis posar cendra: Pensament i religió en Joan Maragall*, Barcelona, Fragmenta, 2010, p. 493; que enllestia l'*Elogi de la Poesia* ho testimonien almenys les cartes a Enric de Fuentes (15 de juliol de 1909) i a Antoni Roura (21 de juliol de 1909) citades per Lluís QUINTANA, *La veu misteriosa: La teoria literària de Joan Maragall*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, p. 228.



encarregar-li que versifiqués una traducció catalana de l'«Olímpica primera» de Píndar i el va posar en contacte amb el seu alumne Pere Bosch Gimpera. Es pot donar per segur que la relació estreta que Maragall va entaular aleshores amb Bosch Gimpera (decisiva de cara als *Himnes homèrics*) va incidir en l'acabament de la tragèdia interrompuda: el 10 de juliol del 1910, quan se'n van anar cap a Caldetes, Maragall tot just havia acabat la versió de Píndar, i el 15 de juliol va reprendre la redacció de *Nausica* a partir de II, v. 222. Hi va treballar tot l'estiu, amb el parèntesi de de divuit dies d'estada a Castellterçol (entre el 19 de juliol i el 6 d'agost); el 17 d'agost va acabar l'acte segon, el 20 d'agost va començar el tercer i el 3 de setembre, a dos quarts de sis de la tarda, va acabar la tragèdia.¹⁴

Perquè *Nausica* és això: una tragèdia, almenys en el sentit més elemental: la dramatització seriosa d'un episodi de la mitologia grega. Ho declara des del mateix subtítol: «Tragèdia en tres actes tret de l'*Odissea* d'Homer». Al proemi, Maragall diu que vol retreure «els mots divins d'Homer, en un teatre» (v. 10), però tant o més significatiu que aquesta declaració d'intencions escèniques és el fet que el proemi del cas no és pas un pròleg convencional en prosa sinó un poema de disset versos; de fet, són els primers disset versos d'un poema molt més llarg, dividit en tres actes. Vull dir que Maragall no fa teatre en vers sinó un poema que aspira a encarnar una tragèdia. La teatralitat de l'obra en algun moment el mateix Maragall la posa en dubte;¹⁵ que per a ell sigui abans que res poesia, en canvi, no. Tampoc els lectors no podem trobar que sigui una altra cosa. Riba ho va explicar admirablement, un cop més: «Diríem que, en aquest drama, l'element temporal tendeix a resoldre's en l'espacial; com és curiós, i altrament molt clàssic, que la localització és en certa manera abstracta del decorat i de l'adreç escènics i realitzada en la imaginació dels personatges, en la poesia mateixa, per a dir-ho amb el mot just; d'on, no precisament la fluïdesa shakespeariana, sinó més aviat una presència simultània del mar i de la terra, del viatge i de la casa, de la proximitat i de la llunyania, la qual cosa acaba de donar a l'obra maragalliana una eficàcia de gran balada més que de drama pròpiament dit».¹⁶ La descripció no pot ser més exacta.

La matriu on pren forma la poesia dramàtica de Maragall és el decasíl·lab blanc de desinència femenina: escriu en decasíl·labs elegíacs. No vull dir únicament un discurs pautat per la recurrència dels accents interns forts (a la quarta o a la sisena) i dels finals en paraula plana cada deu síl·labes; vull

14 Els detalls de la cronologia, recollits per Riba, Enric Sullà els va afegir en apèndix a la seva edició de *Nausica: Text establert sobre el manuscrit de l'autor per Carles Riba*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 175-185. Les dates de redacció de *Nausica* Riba les va treure del manuscrit original; a sota mateix de l'última acotació («Teló») Maragall hi va escriure «3 Agosto 1910 5 ½ tarde», però Riba va veure molt bé que era un error (agost per setembre) esmenable gràcies a la carta a Pijoan que esmento a la nota següent i explicable «per l'excitació mateixa d'haver acabat l'obra i alhora pel fet d'ésser els primers dies de mes»; vg. E. SULLÀ, *op. cit.*, p. 174, aparat. La interpretació d'Anna M. BLASCO, *Joan Maragall i Josep Pijoan*, p. 419, nota 2, segons la qual Maragall hauria enllestit la primera redacció de l'obra el 3 d'agost però hi hauria introduït retocs fins al 3 de setembre, és molt menys convincent.

15 El 4 de setembre del 1910 escriu a Pijoan des de Caldetes: «Doncs, sí: ahir vaig acabar la *Nausica*: al cap d'avall potser no haurà resultat mes qu'un entreteniment. Que hi he posat quelcom de viu, ho sé segur; lo que no sé és si això hi haurà restat de viu. En fi, ja està fet; pero tinch molts dubtes en portarho al teatre; perque 'm temo qu'allí s'acabaria de morir lo que no hagués mort al escriureho».

16 El text de Riba és del 1938. Fora de les obres completes, el passatge que cito es pot llegir a Carles RIBA, *...Més els poemes*, Barcelona, Joaquim Horta, 1957, p. 94, i a l'edició d'E. Sullà, J. MARAGALL, *Nausica, op. cit.*, p. 47.

dir també un discurs que, per a Maragall, porta associat un model de dicció noble.¹⁷ Maragall feia vint anys que el conreava, i el 1898 l'havia aplicat a la traducció del *Blankvers* d'*Iphigenie auf Tauris*, que hi és mètricament equivalent. De fet, l'experiència d'*Ifigènia a Tàurida*, estrenada amb gran èxit el 10 d'octubre del 1898 als «Jardins del Laberinto» (Horta) per la companyia Teatre Íntim (Adrià Gual), és molt possible que tingués un pes decisiu en la resolució, al cap del temps, d'escriure *Nausica*. Pocs dies després de l'estrena Maragall va publicar l'article «La Ifigenia de Goethe» (*Luz, periódico semanal*, tercera setmana d'octubre del 1898, p. 17), que comença amb aquest paràgraf: «La Ifigenia de Goethe té axò de gran: que 'l poeta agafa el drama antich, tot en pès, el penetra del espiritualisme dels dos mil anys qu'han passat, y, aquell mateix drama, ab el mateix assumto, els mateixos personatjes, la mateixa acció, y 'l mateix desenllás, es tot nou. S'en podria dir: *la transfiguració d'Ifigenia*». Deu anys més tard de traduir la *Ifigènia*, quan enceta la seva «transfiguració de Nausica» (partint d'un episodi de l'*Odíssea* en lloc d'agafar un drama sencer d'Eurípides), declara en el proemi que té aquella mateixa intenció: si vol retreure els mots d'Homer en un teatre és per «fer-me nou lo vell». Quan afegeix que en deu la idea «al poeta més gran de l'Alemanya», és clar que pensa en la *Nausikaa* projectada i abandonada per Goethe; però sense l'entrenament d'haver traduït abans la *Ifigènia* és molt difícil que s'hi hagués llançat. De fet, va ser traduïnt Goethe quan encara no havia fet els trenta (*Alexis i Dora* el 1888 i les «Elegies romanes» el 1889) que Maragall es va fer seu el poema d'extensió mitjana o llarga en decasíl·labs elegíacs, que tant havia de prodigar. Arthur Terry ja va assenyalar que les «Elegies romanes» el porten al metre, el to i la sintaxi de «Les minves del gener», molt diferents dels de les provatures anteriors: «No es tracta solament del decasíl·lab, que des d'aquest moment serà un dels metres preferits de Maragall, sobretot en els poemes de tipus íntim. Si reacciona fins a un cert punt contra els metres curts de les primeres poesies, també adopta un to més ample, que es reflecteix en una sintaxi molt més elaborada. Al mateix temps el vocabulari s'enriqueix notablement».¹⁸ Val la pena puntualitzar que el metre original d'*Alexis und Dora* i de les *Römische Elegien* és el díctic elegíac, i no pas el decasíl·lab blanc amb què Maragall les tradueix; Maragall adopta un vers d'origen italià que el català ja feia segles que havia

17 Per descomptat, l'ús del decasíl·lab que aquí en dic elegíac no és pas exclusiu de Maragall. És cert que al dinou s'havia conreat relativament poc, tant en castellà com en català, però n'hi comença a haver mostres almenys des de la dècada de 1860: Víctor Balaguer hi va escriure, per exemple, l'endreça i la tornada del «Lo cap d'En Armegol de Urgell» (englantina d'or als Jocs Florals de Barcelona del 1861); Josep Roca i Roca, una epístola «A mon amich Pere A. Ventalló, parlant'hi de ma terra y mos amors» (*Lo Gay Saber*, núm. 22, 15.01.1869); Francesc Pelai Briz, una adreça a Déu que volia recordar el cant espiritual d'Ausiàs March («Penediment», inclòs a *Flors y violas*, 1870); Joaquim Maria Bartrina, el poema que li va valer el premi a la millor epístola satíricomoral als Jocs Florals de Barcelona del 1876 («Amich, si encara ho ets, mon plany escolta»); Guimerà se'n va servir per a les tragèdies *Mar i cel* (1880), *Rei i monjo* (1880, però estrenada deu anys més tard) i *Judith de Werp* (1883); i Verdaguer hi va escriure, entre altres, «Sum vermís» i «La corona d'espines» (*Flors del calvari*, 1896). Però la dicció noble té característiques peculiars en cada poeta.

18 A. TERRY, *La poesia de Maragall*, op. cit., p. 20. Per avaluar la importància de la «descoberta» del decasíl·lab elegíac en els poemes que Maragall va escriure aleshores, comptem-n'hi dos més del 1891, «Ella parla» (estrictament la secció «Ella parla») i «Festeig vora la mar cantàbrica» II, i afegim-n'hi un del 1893, «La vaca cega». I, abans, encara un altre del 1892, «Pirinenques» VI, per bé que set dels setze decasíl·labs són masculins. «Per la boira», que no va sortir fins a *Les disperses* i en què els vuit decasíl·labs sí que s'ajusten al model, fa tota la cara de ser d'aquella mateixa època. Glòria Casals apunta la possibilitat que sigui un fragment exclòs de «Pirinenques» VI; vg. J. MARAGALL, *Poesia. Edició crítica*, op. cit., p. 474-476. D'altra banda, en el davantal a «Les minves de gener», Casals també recull la indicació de Terry sobre el pes de la traducció de les «Elegies romanes» en la maduració formal dels poemes maragallians.



aclimatat (a través del castellà) per emmotllar-hi la dicció elegíaca que li convenia per a la traducció.¹⁹ És llavors que associa amb aquesta dicció, entre altres coses, els dos recursos a què m'he referit més amunt, l'anàstrofe i la dislocació pronominal. A «Elegies romanes» IV, 37, per exemple, Maragall hauria pogut escriure una frase tan natural com «em retornava abraços i besades» i hauria obtingut un decasíl·lab irreprotxable, però es va decantar per la forma afectada «abraços retornava'm i besades».²⁰ En aquest cas l'artifici hauria sigut prescindible, però la majoria de vegades l'anàfora ajuda a compondre el vers i la dislocació pronominal estalvia una síl·laba. Són, com n'he dit abans, comoditats retòriques. La traducció d'*Ifigènia* està feta gairebé íntegrament en decasíl·labs elegíacs, és a dir, en decasíl·labs femenins lliures de rima, i aquestes comoditats hi abunden;²¹ passa exactament el mateix amb *Nausica*.²² Si a l'última obra poètica de Maragall hi ha moltes més dislocacions pronominals que no pas en els llibres anteriors és perquè hi adopta un motlle formal (les tirades de decasíl·labs elegíacs) que per a ell, des de vint anys enrere, portava associada una dicció específica que li naturalitzava aquesta figura morfològica.

4. Homer i Maragall

Al cant VIII de l'*Odissea*, quan encara no ha revelat qui és davant dels feacis que l'acullen, Ulisses assisteix a tres actuacions de l'aede Demòdoc. La primera vegada, al palau d'Alcínous, li sent el cant d'una seva baralla amb Aquil·les (VIII, v. 72-92) i s'emociona tant que es tapa la cara per plorar d'amaigat de tothom (menys d'Alcínous, que li seu al costat i se n'adona). La segona vegada, a l'aire lliure, li sent la historieta dels amors d'Ares i Afrodita (VIII, v. 266-369) i s'hi diverteix com un beneit. La tercera vegada, de nou a palau, és Ulisses mateix qui s'adreça a Demòdoc per oferir-li un tros d'espatlla de porc abans de demanar-li que canti l'episodi del cavall de fusta i la presa de Troia (VIII, v. 470-538); quan Demòdoc ho canta, Ulisses de nou «s'hi fonia», com diu la segona versió de Riba, «i el plor, regalant, li mullava les galtes». D'aquí en vindrà que Alcínous, que de nou és l'únic que s'ha adonat dels sanglots, empenyi finalment Ulisses a revelar la seva identitat i a explicar les seves peripècies. Després del sotrac amb què Ulisses s'ha commogut amb el primer cant (i després de l'exhilaració que ha tret del segon, però a això ara no s'hi al·ludeix) no fa gens estrany que la tercera vegada, quan s'adreça a

19 Van ser els renaixentistes italians del setze els primers a servir-se de l'*endecasillabo piano sciolto* per a les traduccions i les emulacions de la poesia antiga; prescindir de la rima era una artífici que semblava acostar-los als clàssics de Grècia i Roma. Els espanyols que van seguir-ne la pràctica van començar aviat a intercalar algun *heptasílabo* escadusser en les tirades d'*endecasílabos*; és una forma que Verdguer també va usar (per exemple, a «La veu del Montseny», datat l'estiu de 1888), com reconeix M. Àngels Verdguer Pajerols en la seva edició de *Flors del calvari*, Folgueroles, Verdguer edicions, 2015, p. 105, n. 159; però, en contra del que diu la nota, no és pas una novetat introduïda per Verdguer sinó una pràctica secular en la poètica castellana, que Verdguer coneixia molt bé i tenia molt en compte.

20 La comparació amb l'original dóna idea de fins a quin punt la recerca estilística és ben bé de Maragall pel seu compte. «A lieblich | Gab sie Umarmung und Kuß bald mir gelehrtig zurück» (IV, v. 29-30) **no hi ha res que s'assembli als jocs de transposició morfològica i sintàctica del català**: «i ella dòcil | abraços retornava'm i besades».

21 Hi ha algun decasíl·lab masculí i algun fragment en altres metres (com en l'original alemany). De dislocacions pronominals n'hi ha deu: dues a cadascun dels actes I i II, una al III, quatre al IV i una al V. D'anàstrofes, tantes com es vulgui.

22 Maragall hi introdueix una petita variació mètrica en un únic fragment: els primers trenta-quatre versos de l'acte tercer estan escrits en una alternança rigorosa de decasíl·labs masculins i femenins: és l'himne a Febus que canta Daimó des d'una terrassa del palau, per saludar l'alba. A II, v. 207 («és a nosaltres enviat per Zeus») i II, 293 («és nostre Agamemnon, fill gran d'Atreu») m'inclino a creure que Maragall, més que permetre's excepcionalment els finals masculins, es permet l'escansió excepcional de *Ze-us* i *A-tre-u* com a paraules planes (passa el mateix amb *Al-fe-u* a l'Olímpica primera de Píndar I, 21). Pel que fa a dislocacions pronominals, de les catorze que hi ha (cinc a l'acte I, quatre al II i una al III), deu són a final de vers i només quatre en posició interior.

Demòdoc per obsequiar-lo i demanar-li un nou cant, li expressi el seu reconeixement dient que el reveix més que a cap dels altres mortals perquè canta «tot el que han fet i han patit i els treballs que han passat els d'Acaia, | com si hi haguessis estat o ho haguessis sentit de qui era» (VIII, v. 490-491). Ningú més dels presents ho pot saber amb tota la certesa; ell sí, perquè ell hi era. Els altres personatges no comparteixen les raons de l'elogi d'Ulisses, però nosaltres sí, i és per això que l'escena ens subjuga. A part d'il·luminar fondàries sobre l'art dels aedes, aquest passatge homèric no pot ser més convincent en tant que ficció.

És clar que un moment com aquest Maragall no podia deixar-lo de banda de cap de les maneres. Ulisses sentint d'incògnit com Daimó (que és el nom del «poeta vell i cego» que a *Nausica* correspon al Demòdoc de l'*Odíssea*) canta les gestes que ell ha protagonitzat, i que l'han precedit en la seva arribada a Feàcia, és un dels pinyols argumentals del drama; i el reconeixement dels mèrits de l'aede hi va lligat. Però Maragall, en relació amb el relat d'Homer, redueix molt l'acció i n'escurça el temps (segurament, com va veure Riba, per una afortunada «timidesa de dramaturg novell»), i fa que Ulisses s'adreci a Daimó abans de sentir-lo cantar. Així que l'hi presenten, el saluda en aquests termes: «Poeta: aixís els déus tot bé derramin | damunt tos cabells blancs, que res hi hauria | més dolç per mi que oir ta veu augusta, | que el cor inspira de les nou germanes, | narrar els grans fets dels grecs davant de Troia | com si els haguesses vist, que és privilegi | dels poetes com tu veure les coses | amb altres ulls que no els mortals, i dir-les | talment, que un hom les veu amb llum més alta» (II, v. 251-259). L'Ulisses homèric descobreix davant mateix dels nostres ulls, vivint-la en pròpia carn, la potència de l'art de Demòdoc, la capacitat que té de conèixer les coses com han passat i fer-les presents als que li escolten el cant; l'Ulisses de Maragall, en canvi, compareix d'entrada amb una idea preconcebuda de la poesia i del paper dels poetes, abans de sentir ni una sola paraula de boca de Daimó. És gairebé com si l'Ulisses de Maragall no solament sabés qui era Homer (la picada d'ullet del vell cego que hi veu amb altres ulls que no els mortals és òbvia) sinó també, per dir-ho irònicament, com si ja hagués llegit Novalis. Aquest detall, encara que encartroni una mica el personatge, no desvirtua gens *Nausica*, que consti. No n'és un defecte: n'és una característica. Maragall no es limita a dir de nou la història homèrica (i en part goethiana) de la noia pura que amb abnegació amorosa fa finalment possible el retorn de l'heroi errabund a la pàtria; la història, a més a més, també se la fa seva; d'aquí el datiu ètic del v. 12 del preomi: «i fer-me nou lo vell».

Però d'imperficcions sí que n'hi ha, unes quantes, i algunes tenen a veure amb el fet que Maragall va escriure a tongades i que no va arribar a fer una última revisió de conjunt. A l'acte primer va seguir l'ús, generalíssim aleshores, de llatinitzar les divinitats (*Giove*, *Nettuno* o *Mercurio* són, per exemple, els noms que llegia en la versió italiana de Pindemonte, i no pas *Zeus*, *Poseidone* o *Ermete*).²³ Dimàntia i Nausica s'hi refereixen una vegada cada una al pare dels déus amb el nom *Júpiter* (I, v. 119 i 392); i Nausica designa el déu del mar també en la forma llatina (I, v. 620: «Neptú, que és patró nostre»). Segons l'anotació del manuscrit, Maragall va enllestir aquest acte el 17 de juliol del 1908; el nom dels

23 Quan va publicar per primera vegada les versions castellanes de la *Iliada* (1908) i l'*Odíssea* (1910), Lluís Segalà va substituir els noms grecs de personatges i divinitats pels equivalents llatins «con el fin de popularizar las obras homéricas». Al pròleg a l'*Odíssea* ja advertia que més endavant, en una nova edició, preservaria els noms grecs; és el que va fer a les seves *Obras completas de Homero*, Barcelona, Montaner y Simón, 1927.



déus després no l'hi va retocar. Deu dies més tard, el 27 de juliol, es va posar a escriure l'acte segon i va completar tota l'escena de la libació, que inclou la presentació d'Ulisses davant del rei (fins al vers 221); després es va interrompre. A la primera redacció començava parlant el rei: «Aixís com fou la libació primera | al Neptuni...» (II, v. 1-2); l'article fa pensar que Maragall, a diferència del que havia fet setmanes abans quan usava el nom recte Neptú a l'acte primer, ara volia donar-hi artificiosament una forma adjectival, com de patronímic o de gentilici (Neptuni seria «el de Neptú» o «el descendent de Neptú»); va repetir la forma extravagant a II, 15 («a mercè del Neptuni»), II, v. 66 («al gran Neptuni») i II, v. 108 («El Neptuni»). Els diversos parlaments, en tot aquest passatge, incloïen també sis mencions del déu Mercuri (II, v. 10, 76, 91, 103, 115 i 221) i una de Júpiter (II, v. 207); les de Mercuri presenten la particularitat que en dos dels casos, però no en els altres quatre, Maragall tracta la forma com si també fos gentilícia o patronímica i hi posa article («el Mercuri»: II, v. 91 i 103). En algun moment posterior Maragall va revisar l'onomàstica de tot aquest passatge; a l'aparat dels versos 101-104, Riba anota: «L'esmena *D'Hermes diví* [en lloc de *Del Mercuri*] és, per la tinta, evidentment posterior, feta juntament amb les altres que consisteixen a canviar els noms llatins dels déus per noms grecs». Vist que a l'acte tercer hi torna a sortir «Al gran Neptuni» (III, v. 118), cal pensar que la problemàtica dels teònims, que Maragall certament no s'havia plantejat el 1908 (o, si se l'havia plantejat, l'havia resolt amb tota naturalitat a favor de les formes llatines), tampoc no se la va plantejar en el moment de rependre la redacció de *Nausica* l'estiu del 1910, sinó després d'haver-la enllestida; en qualsevol cas, doncs, la correcció va fer-la després del 3 de setembre d'aquell any i va limitar-la al passatge II, v. 1-221, sense estendre-la ni al cant I ni al cant III. La revisió li va donar una mica de feina: segons els contextos, va substituir Neptuni per «Poseidon» (II, v. 2 i 109), «el Kroni» (II, v. 15) o «el fill de Kronos» (II, v. 66), va substituir Júpiter per «Zeus» (II, v. 207),²⁴ i Mercuri per «Hermes» (II, v. 10, 91, 103, 115 i 221) o, un cop, per «el Kil·leni diví» (I, v. 76; el Kil·leni és «el de Cil·lene»). Aquesta última substitució fa pensar que, quan va fer-la, Maragall potser ja coneixia l'himne a Hermes; en qualsevol cas, la hipòtesi més versemblant que se m'acut per explicar la substitució tardana i parcial dels noms llatins per noms grecs és que, directament o indirectament, hi va jugar un paper decisiu la col·laboració amb Bosch Gimpera. Abans que Maragall reprengués l'escriptura de *Nausica* l'estiu del 1910 (a partir de II, v. 221; i ja no s'esmenta cap més déu fins al Neptuni de III, v. 118), havia completat l'encàrrec de Segalà de versificar l'Olimpica primera de Píndar, on ja havia adoptat la nomenclatura grega; però devia ser especialment quan va començar a treballar sobre les traduccions en prosa dels *Himnes homèrics* fetes per Bosch Gimpera, un cop acabada *Nausica*, que Maragall se'n va fer un problema. El 19 de gener del 1911 li envia una targeta postal que comença així: «Estimat Bosch: Aquí vá la versió del himne. Vegi si li plau; y quan me'l retorni ab el pròleg de vostè **recordis d'adjuntar la llista de correcció de noms propis** y jo ho corretgiré y ho enviaré tot al *Avenç*».²⁵ Provant de desfer el trencacolls de la transcripció dels noms propis als *Himnes homèrics* amb l'ajuda de Bosch Gimpera, Maragall devia pensar en el Júpiter i el Neptuni i el Mercuri de la *Nausica* i un bon dia va posar-se a corregir-los. Però no va rellegir sencera l'obra, sinó únicament el passatge on devia recordar que havia escrit aquelles formes, que és certament el passatge on els déus s'esmenten més.

24 I va introduir Zeus encara en un altre passatge. La versió primera de II, v. 111 es referia a Hermes (Mercuri), estranyament, com a germà de Posidó (Neptuni): «al seu germà». Després Maragall hi va posar «al fill de Zeus».

25 L'èmfasi tipogràfic l'hi poso jo. Transcripció del text digitalitzat a l'aplec de correspondència a Pere Bosch Gimpera, d'onze cartes, compreses entre els anys 1910 a 1911 (col·lecció digital de cartes emeses i rebudes, dins el Fons personal de Joan Maragall, al web de la Biblioteca de Catalunya).

Si hagués rellegit sencera l'obra potser s'hauria adonat d'alguna altra incongruència. Al començament del segon acte, Eurimedon presenta els feacis com un poble dedicat al comerç marítim (II, v. 4-24); Riba ho assenyala quan diu que, més que els «conductors de viatgers» de l'*Odíssea*, els feacis de *Nausica* «són uns transportadors de mercaderies».²⁶ En la seva imaginació de l'escena, que redacta encara l'estiu del 1908, Maragall certament dona relleu a la figura d'Eurimedon, que fa una descripció vívida dels feacis com un país abocat al mercadeig portuari (i, per tant, necessitat del patronatge d'Hermes, procurador del «tràfec profitós», restaurador de forces en el son, protector dels «trànsfuges que van pel món» i disseminador de notícies, per a qui Eurimedon proposa una última libació). En canvi, després el Rei sí que exposa la missió dels feacis en termes genuïnament odisseics; són deu versos (II, v. 383-392) que enceta dient que «és el fet dels feacis dar guiatge | a qualsevol que a nostra platja arriba | esmaperdut» (i ho repeteix encara a III, 317-333). Entre les visions poc conciliables d'Eurimedon i del Rei a propòsit de l'activitat característica dels feacis, els lectors hem de llegir molt poques pàgines; però per a Maragall, quan va reprendre l'escriptura de *Nausica* l'estiu del 1910, havien passat prop de dos anys. Tenint present això, no costa tant d'entendre que incorregués en l'aparent contradicció.

5. L'última porta

Si Maragall hagués tingut temps de preparar el text de *Nausica* per a l'edició, o per a una escenificació, segurament hauria parat atenció a aquesta mena de desajustos i hauria millorat algun detall de la mètrica,²⁷ la llengua²⁸ o el desplegament argumental del drama.²⁹ Tindríem, llavors, una *Nausica* més ben acabada; però no crec que en tinguéssim una de millor, perquè cap d'aquestes imperfeccions no afecta el que fa de *Nausica*, tal com la tenim, l'obra mestra de Maragall.

L'abril i el maig del 1787, llegint Homer mentre voltava per Sicília, Goethe va concebre la idea d'una «concentració dramàtica de l'*Odíssea*» al voltant de l'episodi de Nausica. En faria una tragèdia on no posaria res que no pogués descriure a partir de les seves pròpies experiències: l'heroi foraster que arriba a l'illa, la princesa fins llavors esquerpa amb tots els pretendents que de sobte s'enamora del

26 C. RIBA, ...*Més els poemes*, op. cit., p. 95.

27 Riba detecta tres versos llargs i un d'inacabat. I, v. 468 («La sort d'Helena: per ella tots els pobles») i II, v. 283 («que costi als uns i als altres, i gent que hi morin») són en efecte hiper mètrics, i III, 395 (repartit entre dos nois: «—Ja fan rem! —Ja fan vela! —En mar!») queda en efecte escapçat a la vuitena síl·laba; segurament Maragall ho hauria adobat. Però II, v. 565 («pàlides figuracions i vans espectres») és un cas diferent: el sistema prosòdic de Maragall admet la possibilitat aleatòria que, a l'interior del vers, una paraula esdrúixola valgui per una síl·laba menys, com si hi hagués una substitució (un temps mètricament ple ocupat per dos temps «escurçats»: «pà[lides]»); cf. «Les muntanyes», v. 20 («Jo l'ànima paci[fica] del ramat») i «Elegies romanes» XIX, v. 14 («ja no és pas l'Hèr[cules] que et nasqué d'Alcmena»). A *Ifigènia a Tàurida* també n'hi ha dos casos: «l'escomet: la seva à[nima], lliure, hermosa» (acte segon, escena segona) i «enduent-[se-la] de la casa atribuïda» (acte tercer, escena primera).

28 Que Nausica, parlant amb Dimàntia, digui «sòmit» (Dimàntia també ho diu), però que després, parlant ella sola, faci servir «somni» (que també és el terme que usará Ulisses), potser té alguna solta; que el Rei, adreçant-se a Ulisses, li digui «vulgues» a II, v. 533 i «vulles» a III, v. 334 no sembla que en tinguin gens. (De fet, el «vulgues» de II, 533 no es veu gaire a quin temps correspon; el vers diu «Pro explica'ns, si és que et lleu i vulgues dir-ho»; també llegim «vulla» a II, v. 426, III, v. 48 i III, v. 315.)

29 A l'acte segon, poc més enllà d'on Maragall el va reprendre el 1910, hi ha una contravençió de l'ordre lògic dels fets (una mena de hýsteron próteron diegètic, per dir-ho en pedant): quan veu que Ulisses queda tan afectat pel cant de Daimó, el Rei primer dóna instruccions als feacis perquè vagin l'endemà a punta de dia a preparar la nau per acompanyar-lo (II, v. 332-338) i després pregunta a Ulisses on va i què li fa falta (II, v. 376).



nouvingut i es rendeix al magnetisme de la seva grandesa, etcètera.³⁰ Del projecte de Goethe Maragall en va treure la idea i l'empenta per a l'arrencada de la seva *Nausica*. Tota la feina de l'estiu del 1908 en depèn molt: el primer acte coincideix punt per punt amb el que Goethe havia previst,³¹ i l'escena de la libació a l'acte segon, que se centra en una disputa entre Eurimedon i Dimant, subratllada pels cortesans que s'inclinen ara pels arguments de l'un i ara pels de l'altre, fa pensar que potser era una manera de presentar dos dels pretendents a la mà de Nausica seguint encara les intencions del poeta més gran de l'Alemanya. Però Maragall canvia de rumb quan reprèn l'obra després de la interrupció de l'últim trimestre del 1908, tot el 1909 i mig 1910. Amb l'entrada d'Ulisses en escena, Eurimedon i Dimant desapareixen del mapa³² i, sense que arribi ni a apuntar-se la idea goethiana dels pretendents rebutjats, tot l'interès es focalitza en la tensió que s'estableix, primer, entre la identitat no revelada de l'heroi i les gestes que en canta el poeta (sense saber que ell i els altres que l'escolten el tenen al davant) i, després, en els afanys contradictoris de Nausica, que vol tenir Ulisses a la vora i al mateix temps ajudar-lo a arribar a casa. La carcassa dels cinc actes amb final truculent que havia projectat Goethe no sembla que convingués gaire a la imaginació de Maragall; si de cas era drama per a un poeta amb tirada a sentir-se Ulisses. A ell, en canvi, se li devia fer fonament suggestiva la figura de la princeseta feàcia. Se li nota. Alguns dels seus temes recurrents (amor i poesia, ànima i llegenda, renúncia i redempció), en posar-se a l'obra havia après a veure'ls objectivats en una ficció que li venia donada per Homer, i de sobte es trobava, no pas evocant de lluny una pastoreta anònima d'ulls blaus o revisitant dintre seu la passió sublimada per una dansaire inabastable, sinó encarnant meravellosament el personatge de la noia, sentint per ella, reaccionant amb ella i parlant per boca d'ella.

És clar que els temes de fons tenen tot l'interès i que per a Maragall eren sens dubte importantíssims, però el triomf de *Nausica* no està en la manera com el drama els suggereix sinó en la plenitud imaginativa amb què hi viuen els personatges, confosos cadascun, indèstriablement, amb la seva veu pròpia. Fins i tot els personatges anònims, fins i tot els més corals. L'experiència del primer estiu de feina ja devia convèncer Maragall que tenia una traça que els seus poemes d'imaginació dramàtica no havien revelat fins aleshores, que és la traça per fer parlar els secundaris i omplir les escenes col·lectives amb les seves veus distintes, molt sovint repartint-se un sol vers com a I, v. 240-243: «—Oh, un home! Què sé jo? —Un monstre, era. | —Nu, pro cobert com d'un velló estranyíssim. | —Eren algues marines. —No eren algues. | — Doncs què eren? —Què sé jo! —Pell de balena...». Les donzelles a l'acte primer, en trossos com aquest que acabo de citar, són una autèntica delícia, i igualment els cortesans a l'acte segon. En la represa del 1910, ja a l'acte tercer, ho tornaran a ser la gent que s'apleguen al moll (la dona, l'home, el noi gran, la noia, el noi xic, el pescador vell, el pescador jove, i més encara).

30 J. W. GOETHE, *Viatge a Itàlia: Et in Arcadia ego*, trad. de Rafael M. Bofill, Barcelona, Columna, 1997. La descripció del projecte (que Goethe va afegir de memòria, molts anys més tard, al seu diari del viatge) és a les p. 335-337. El final que preveia per a *Nausikaa* (el suïcidi de la noia quan l'heroi, després de comprometre-la, decideix marxar), confio que Goethe el concebés a partir de l'episodi virgilià de Dido i Eneas més que no pas de la pròpia experiència.

31 Fins i tot, potser, en el detall mecànic que les noies, en lloc de jugar a pilota, Maragall fa que juguin «a la bala». Goethe: «Der erste Akt begann mit dem Ballspiel».

32 Maragall se'ls treu de sobre donant-los una mínima rèplica a cada un. Eurimedon (II, v. 245): «Sap parlar, el foraster: és gran, sens dubte»; Dimant (II, v. 246): «Qui ho sap, lo que és? Jo hi veig un gran misteri». Eurimedon desapareix per sempre. Dimant reapareixerà com l'expert que dirigeix l'avarament de la nau a l'acte III, però és per mera economia dramàtica: Maragall es troba que necessita el personatge d'un interlocutor amb els mariners i, en lloc d'afegir un nom més a les *dramatis personae*, en rescata un que havia abandonat.

Ulisses, el Rei, la Reina i Daimó estan potser més fets d'una sola peça, són més previsibles en les respectives maneres nobles de dir-se; Nausica és una festa. Al primer acte Maragall ja ens la presenta amb els trets de caràcter més convincents per incorporar la sensibilitat d'una adolescència desperta, especialment en les converses amb Dimàntia (I, v. 103-192 i I, v. 406-486) i en el monòleg subsegüent a la primera (I, v. 193-228). Al segon acte la dibuixa amb trets ràpids i precisos en l'arravatament (II, v. 172-173: «Per què m'has descobert? Tu que em semblaves | tan noble i tan lleal! Traidor!»), la ingenuïtat ruboritzada (II, v. 243: «Ai, mare, per què ho diu, això? M'encanta»), la impaciència (II, v. 404: «Digues, qui ets?, d'ont ets? Digues-ho, digues-ho!»), l'aclaparament (II, v. 532: «Ai mare, quina tarda, quina tarda!») i la insistència (II, v. 573: «I què més? I què més?»). I al tercer acte, el trasbals de pulsions encontrades que deixa traslluir en la conversa amb Daimó no pot ser més commovedor. Quan el poeta li pregunta si voldria que Ulisses es quedés, la resposta de Nausica emmiralla nítidament els corrents que se li remouen per dins: «Com podria voler-ho? Per què? Digues. | El fill, la dona i els vassalls l'esperen | allà en la seva pàtria, i ell l'enyora | i anys i anys ha penat en camí d'ella... | Jo mateixa li he obert l'última porta» (III, v. 242-246).

Nausica obre a Ulisses l'última porta: la que li permet deixar enrere la cursa d'entrebancs i emprendre el tram final del retorn a Ítaca. També n'hi va obrir una a Maragall, que passant-la va poder desplegar amb tota la potència i sense desajustos la disposició per a la poesia dramàtica, per al diàleg i la dicció expressiva, que sempre havia tingut. D'una banda la *Nausikaa* de Goethe i de l'altra el decasíl·lab elegíac, que ja s'havia apropiat com a mitjà de caracterització escènica amb la traducció d'*Ifigènia a Tàurida*, el van posar en el camí. Tinc la impressió que si Maragall va acabar-lo de recórrer, si va completar la tragèdia després d'una llarga pausa, va ser menys per la inèrcia de l'empenta inicial que no pas perquè va endevinar que Homer, i amb ell una idea poètica de Grècia, li serien més accessibles al terme del trajecte en què l'acompanyava aquella noieta trasbalsadora. Els *Himnes homèrics* conviden a pensar que, així com amb *Nausica* va encertar la via per a la poesia dramàtica, en l'aproximació rítmica a l'hexàmetre trobava un nou model prosòdic per a l'estil noble en poesia narrativa. Qui sap com se n'hauria servit, l'home, si no se li hagués tancat tan d'hora la porta definitiva.

Rebut el 26 de novembre de 2018

Acceptat el 4 de desembre de 2018