



## RAÜL GARRIGASAIT

Universitat de Barcelona  
rgarrigasait@ub.edu

### JOAN MARAGALL AL SUD DE GOETHE. APUNTS SOBRE FORMA I GEOGRAFIES IMAGINADES

#### Resum:

Aquest article estudia com Goethe fa un paper central en l'evolució del món literari de Maragall. Concretament, el poeta alemany té pes en les reflexions que fa Maragall al voltant de la relació entre forma i autenticitat i és una força decisiva en la definició de les geografies espirituals amb què s'identifica el poeta català. La importància de la imatge goethiana d'un «sud clàssic» en l'últim Maragall està estretament vinculada amb una nova percepció de la qüestió de la forma en els plans social i literari.

*Paraules clau:* Joan Maragall — Goethe — classicisme — forma — geografies literàries

#### Abstract:

This article studies how Goethe plays a central role in the evolution of Joan Maragall's literary world. Specifically, the German poet is important in Maragall's thinking about the relationship between form and authenticity and has a decisive presence in the spiritual geographies with which the Catalan poet associates himself. The significance of Goethe's vision of a "classical South" in Maragall's late work is closely linked to his new perception of social and literary form.

*Key words:* Joan Maragall — Goethe — classicism — form — literary geographies

---

#### 1.

Des de les *Notes autobiogràfiques* dels vint-i-cinc anys fins a la pòstuma *Nausica*, Johann Wolfgang von Goethe és un autor central en Joan Maragall. Sovint les tensions més fondes de l'obra d'aquest darrer s'elaboren a partir de l'exemple del poeta alemany. Clàssic modern per excel·lència, Goethe té un pes decisiu en la idea que Maragall s'acabarà fent dels clàssics i de l'estètica clàssica.

En aquest article, en lloc de fer un resseguiment exhaustiu de referències o al·lusions, em proposo centrar-me en la significació que va tenir Goethe en l'evolució d'un problema que és fonamental en

Maragall,<sup>1</sup> com en molts poetes d'arrel romàntica, el de la tensió entre forma i autenticitat, i que en el seu cas es desenvolupa en relació amb la imatge goethiana del «sud clàssic». Carles Riba va observar que l'exemple de Goethe havia actuat com una força equilibradora sobre l'ésser tumultuós que era Maragall;<sup>2</sup> si és així, el poeta alemany ha de ser un autor clau en la conceptualització i la resolució de la tensió esmentada.

## 2.

Un text primerenc ens ajudarà a introduir el problema. Quan vorejava els vint anys, Joan Maragall va escriure un poema breu, de vuit versos («Tenir-la davant meu...»),<sup>3</sup> on la figura del poeta evoca la «febre del desig» que sent davant l'estimada —els «mil mots d'amor» que se li empenyen a la boca—, però es veu obligat a «reduir-ho tot a un fred saludo / a una estreta de mà no gaire forta, / a quatre mots d'imbècil cortesia, / com: "Expressions; que ho passi bé, senyora!"». Desig, febre, paraules sense forma que es precipiten: tot això s'oposa a la fredor de les formalitats socials; l'agitació íntima es reprimeix davant les convencions externes i el llenguatge públic.

Les *Notes autobiogràfiques* ja posen Goethe al centre d'aquesta tensió. Maragall s'hi descriu a si mateix com una persona dotada d'una «sensibilitat exagerada, a voltes fins extravagant», que el condemna a no encaixar en la societat. Les *Notes* proclamen un culte a l'art com a religió, al misteri de la bellesa, i rebutgen el llenguatge convencional dels homes, mera closca buida. I el jove Maragall il·lustra aquest neguit justament amb uns versos del *Faust* de Goethe: «Això de nom no en té: tot és sentir-ho. / Un nom!, soroll i fum / que enterboleix del cel l'ardenta llum!».<sup>4</sup>

1 Sobre la relació de Maragall amb Goethe vegeu: Josep Maria de SAGARRA, «Maragall, traductor de Goethe» [1930], dins J. MARAGALL, *Obres Completes*, vol. I, Barcelona, Selecta, 1960, p. 1267-1271 [d'ara endavant, farem servir l'acrònim OC seguit del número de volum i de pàgina]; Carles RIBA, «Les cartes de Joan Maragall a Antoni Roure» [1930], dins ID., *Per comprendre* [1937], recollit a ID., *Obres completes*, vol. III, Barcelona, Eds. 62, 1986, p. 54-61; Josep LLEONART, «L'entusiasme vers l'obra de Goethe» [1931], dins J. MARAGALL, OC I, p. 1272-1275; Agustí ESCLASANS, «Maragall i Goethe», *La Revista*, núm. XVIII, gener-juny del 1932, p. 37-42; J.-J. BERTRAND, «Goethe en Catalogne. J. Maragall», *Revue de littérature comparée*, núm. 1, 1932, p. 175-182; Manuel de MONTOLIU, *Goethe en la literatura catalana*, Barcelona, Publicacions «La Revista», 1935; Carles RIBA, *Joan Maragall. Nausica* [1938], ed. a cura d'Enric Sullà, Barcelona, Ariel, 1983; Robert PAGEARD, *Goethe en España*, Madrid, CSIC, 1958, p. 129-135; Udo RUKSER, *Goethe in der hispanischen Welt*, Stuttgart, Metzler, 1958; Egon SCHWARZ, «Joan Maragall, Catalan Mediator of German Literature», *Modern Language Notes*, vol. 76, núm. 8, desembre del 1961, p. 800-807; Eduard VALENTÍ FIOL, *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, Curial, 1973; Jaume TUR, *Maragall i Goethe. Les traduccions del «Faust»*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1974; Horst HINA, «Der deutsche Einfluß in Katalonien im Zeitraum 1895-1920», dins Johannes HÖSLE (ed.), *Beiträge zur vergleichenden Literaturgeschichte. Festschrift für Kurt Wais zum 65. Geburtstag*, Tübinga, Max Niemeyer Verlag, 1994, p. 299-320; Josep Maria FULQUET, «Recreación, adaptación, asimilación, imitación. La influencia de Goethe en Joan Maragall: primeros esbozos para una teoría de la traducción», *Quimera*, núm. 140-141, octubre 1995, p. 68-70; Lluís QUINTANA, «Joan Maragall, traductor dels *Pensaments* de Goethe», *Forum*, núm. 8, 1997, p. 45-61; Roser CAMPI, «Joan Maragall i J. W. Goethe. La influència de l'escriptor alemany en el pensament civil de Maragall», *Els Marges*, núm. 68, 2000, p. 13-49; L. QUINTANA, «Algunes lectures de Goethe a Catalunya. Maragall i Eugeni d'Ors», *Estudi General*, núm. 19-20, 2000, p. 55-68; Martí DURAN, «Una mostra primerenca de la influència de Goethe sobre Maragall: la sèrie "Claror"», *Zeitschrift für Katalanistik*, num. 17, 2004, p. 131-154.

2 C. RIBA, «Les cartes de Joan Maragall a Antoni Roure», *op. cit.*, p. 56.

3 J. MARAGALL, *Poesia completa*, ed. de Glòria Casals i L. Quintana, Barcelona, Eds. 62, 2010, p. 190.

4 Dins Gabriel MARAGALL I NOBLE, *Joan Maragall: esbós biogràfic*, Barcelona, Eds. 62, 1988, p. 18-19. De fet, tot i que l'edició de Gabriel Maragall no ho reflecteixi, el poeta citava aquests versos en alemany («Ich habe keinen Namen / Dafür! Gefühl ist alles; / Name ist Schall und Rauch / Umnebelnd Himmelsgut»). La traducció que edita Gabriel Maragall i que cito en el text és la que publicarà més endavant el poeta dins *La Margarideta*. Pel que fa a tot aquest passatge de les *Notes autobiogràfiques*, vg. Ignasi MORETA, *No et facis posar cendra. Pensament i religió en Joan Maragall*, Barcelona, Fragmenta, 2010, p. 62-67.



Les altres al·lusions a Goethe en les *Notes* corresponen al *Werther*. D'una banda, se'n parafraseja una carta que gira al voltant de la distància entre el desig i la realitat;<sup>5</sup> de l'altra, al final de tot, s'hi fa una referència explícita: «Una obra de geni, el *Werther*, em convertí de noi en jove. Un fet, la pèrdua de la meitat de la fortuna de casa, em convertí de jove en home. Edat la més hermosa de la vida, adéu per sempre! Il·lusions d'amor i glòria, adéu siau».<sup>6</sup> El *Werther* s'endinsa en un jo tocat per l'amor a la bellesa i la febre del desig que, per expressar-se, ha de combatre totes les limitacions convencionals que se li imposen, i acaba suïcidant-se perquè no troba cap camí per a la seva necessitat d'expressió autèntica. Una de les virtuts de la novel·la, evidentment, és l'elaboració d'una forma –d'una retòrica, si es vol– que sembla un vidre impol·lut a través del qual es veu el cor del protagonista; en la visió juvenil de Maragall, però, preval més aviat la il·lusió d'una efusió espontània del jo que aconsegueix desempallegar-se de tota forma impròpia.

Goethe, doncs, fa un paper essencial en les *Notes*. Una obra seva s'erigeix en ritual de pas necessari per entrar en «el temps ditxós» de la joventut,<sup>7</sup> que és quan el poeta incipient constata que no serveix per a industrial i va a la universitat: una època en què sembla possible fer coincidir la seva «sensibilitat exagerada» amb la vida social. Els versos del *Faust* expressen la tensió que es manifesta després d'assumir que aquesta coincidència no és possible. El misteri de la bellesa –estètica, religió, natura, tot alhora– no admet una expressió en el llenguatge convencional de les relacions humanes. El nom és soroll i fum que enterboleix la llum de la bellesa.

### 3.

Després de la seva revolta juvenil antineoclàssica, la dels anys coneguts com a *Sturm und Drang*, Goethe va buscar maneres diferents de comprendre la relació entre forma i autenticitat. I en aquest canvi va fer un paper decisiu una nova mirada –més o menys fantasiosa– sobre el món mediterrani, sobre un «sud clàssic», un espai sensual on forma i autenticitat coincideixen. Aquesta mirada provenia de Winckelmann, que el 1755 ja havia desplegat un seguit de metàfores que van determinar la visió germànica de Grècia durant les dècades següents: els hel·lens són un poble harmoniós, caracteritzat per la plenitud i la naturalitat, la grandesa d'esperit, la salut i la sensualitat sense culpa, el poble més pròxim a l'existència de l'Edèn bíblic i de l'Edat d'Or grega.<sup>8</sup> Tot i l'èmfasi en l'Hèl·lada, per als alemanys de l'època l'accés a aquest món era la península Itàlica. Les *Elegies romanes* són una de les obres que parteixen d'aquesta imatge: narren uns dies de turisme eròtico-sexual que un poeta del nord passa a Roma, on la contemplació dels marbres, la lectura dels antics i la seducció d'una noia li fan reviure el passat clàssic. En aquesta composició hi ha tot de marques que assenyalen una relació amb la forma totalment diferent de la que Maragall havia admirat en el *Werther*. En primer lloc, el rigor mètric a la manera clàssica, que es concreta en una recreació accentual dels díctics elegíacs, amb les seves com-

5 Vg. Maria Mercè MARÇAL, «Les *Notes autobiogràfiques* de Joan Maragall», *Haidé*, núm. 6, 2017, p. 88.

6 G. MARAGALL, *op. cit.*, p. 39.

7 *Ibid.*, p. 31.

8 Vg. Raül GARRIGASAIT, *L'hàbit de la dificultat. Wilhelm von Humboldt i Carles Riba davant l'«Agamèmon» d'Èsquil*, Barcelona, Institut Privat d'Estudis Mòn Juïc, 2014, p. 35-44.

binacions regulades de dàctils i espondeus. En segon lloc, aquesta poesia, manifestament llibresca, es construeix a partir de subtextos clàssics, especialment l'elegia romana. En tercer lloc, hi fa un paper important la mitologia antiga, amb tot el que això implica de distanciament i d'erudició. Però, cosa més important, l'argument dels poemes segueix una experiència eròtica que té ben poc a veure amb aquell amor incondicional i idealitzat del *Werther*. Aquí veiem un turista del nord que busca noies del sud sense altra aspiració que el plaer sensual, i quan se'n surt proclama la seva victòria amb un llenguatge que celebra la dominació: «El barbre regna / en el cos i el sentit de la romana». És un amor que no fa perdre mai l'autodomini al poeta; en aquest sentit, les *Elegies romanes* ja no plantegen aquella lluita wertheriana entre el jo incomprès i la societat, ni tampoc cap conflicte entre autenticitat i forma. En les *Elegies romanes* la forma és joc sensual com l'amor. Els versos afirmen que, per fer ressorgir aquell passat d'harmonia, cal esforçar-se a viure alegre, i aquesta alegria és indissociable d'una forma bella, també en la composició poètica. Un dels moments més significatius és justament quan el protagonista compta els hexàmetres amb els dits a l'esquena nua de l'estimada. En l'univers del cicle poètic, aquesta coincidència entre voluntat i realitat, entre esforç constructiu i plaer sensual, només és possible en la geografia imaginada del sud, des de la qual es rebutgen les «boires del trist Septentrió».

Maragall va traduir les *Elegies romanes* pels volts de 1890 i més endavant en va incloure la seva versió en les *Disperses* (1904). El fet ja va sorprendre Eduard Valentí:<sup>9</sup> aquesta obra, com bona part de les traduccions que Maragall va fer de Goethe, pertany al període classicista de l'escriptor alemany, que lligava ben poc amb les idees del poeta català. En una data ja prou avançada com el 1904, Maragall reconeixia a Josep Pijoan que tot aquell món de les *Elegies romanes* era «fred», «i per lo fred, cruel, i a més convencional». I continuava:

Sia lo que sia la bellesa de la forma, nosaltres no podem admetre la distinció: la poesia és per nosaltres fonda emoció estètica de la vida florint en verb: i allí no hi ha emoció. Molt he admirat i admiro encara a Goethe; però cada dia sento més la tara racionalista de tota la seva obra, i de quina manera exterior ell i els seus companys del segle XVIII tractaven el seu art.<sup>10</sup>

Ara el joc formal de Goethe li semblava irreconciliable amb l'autenticitat que ell buscava en la seva poesia; de fet, Maragall va ignorar totalment l'estructura mètrica de les *Elegies romanes* –la significativa recreació accentual dels díctics clàssics– i va traslladar-les en decasíl·labs catalans.

Aquesta discrepància afectava el nucli mateix de les *Elegies romanes* i la posició de Maragall com a lector. El sud que retrobava Goethe, al capdavant, sembla que hauria de ser el mateix món mediterrani des d'on Maragall es mirava el món, però la interpretació que en feia l'alemany no encaixava amb la manera com el vivia el català. Només cal fixar-se en aquests versos de l'elegia setena:

9 E. VALENTÍ FIOL, *op. cit.*, p. 59.

10 Carta a Josep Pijoan del 15 de juny del 1904, dins OC I, p. 1038.



I que content me trobo en Roma! Penso  
 en llavors que allà dalt m'embolcallaven  
 els tristos jorns del Nord, quan el cel tèrbol  
 tocava a les teulades punxegudes,  
 i enmig d'un món sense colors ni formes  
 jo, las, sobre el meu jo m'aniquilava  
 resseguint, mut, les vies tenebroses  
 de mon esperit esclau: ara entorn brilla  
 del meu front l'esplendor radiant de l'èter  
 el déu Febo colors i forma evoca,  
 lluu la nit estelada, ressonanta  
 de suaus cançons, i em sembla aquesta lluna  
 més clara que no el sol del Nord. [...]

Les vies tenebroses de l'esperit esclau: vet aquí una bona caracterització de la vida interior de Werther, escindida entre les aspiracions absolutes del jo i la insuficiència del món, aquella experiència literària que dominava el món imaginatiu de Maragall quan tenia vint-i-cinc anys.

Amb tot, sense provocar cap conversió al classicisme, és evident que les *Elegies romanes* van deixar una empremta en Maragall. Com ha observat Martí Duran, el cicle «Claror», publicat dins *Poesies* (1895), sobre l'enamorament, el festeig i els primers moments del matrimoni, beu de la font de Goethe. Dins el cicle, el poema «Nuvial» descriu un viatge de noces que s'acosta progressivament a Itàlia: Provença, Niça, Gènova, Pisa, Florència. Duran observa: «Veiem que Maragall dona molta importància a la claror i a l'escalfor d'aquests llocs. [...] Doncs bé, aquesta fraseologia no és, evidentment, pròpia d'un escriptor del sud d'Europa, com Maragall. [...] En fer-ne ús, [...] està deixant-se emportar per les seves lectures de Goethe».<sup>11</sup>

D'altra banda, «Claror» poetitza la relació conjugal i celebra una certa coincidència entre l'amor autèntic i la institució del matrimoni burgès, consagrat a la creació d'una família, mentre que les *Elegies romanes* lloen les aventures sexuals lliures, fora de tota institucionalització, al marge de la societat (de fet, el poeta i la noia s'han de guardar dels tafaners). En els últims versos de «Nuvial», cap a la fi del cicle, el poeta torna amb els amics i es presenta com a marit: el seu és un amor social, ordenat, reconegut.

11 Martí DURAN, «Una mostra primerenca de la influència de Goethe sobre Maragall», *op. cit.*, p. 138.

El conflicte entre forma i autenticitat, entre el món i el jo, que ja trobàvem en les *Notes autobiogràfiques*, aquí es resol en el pla de la vida social representada. En el pla de la poesia, tanmateix, no hi ha una resolució clara, per l'heterogeneïtat dels materials acumulats. El sud de Goethe treu el cap en el poema de Maragall, però d'una manera desplaçada, com una Itàlia plena de llum que no hauria de ser més plena de llum que la riba catalana del Mediterrani. Aquell domini del bàrbar del nord sobre la sensualitat del sud s'ha fet fonedís. Així, també, es desfà aquella vinculació goethiana entre una vivència eròtica, una geografia imaginada i una estètica concreta que obté plaer del control formal.

#### 4.

La traducció completa més extensa de Goethe que va fer mai Maragall és la de la *Ifigènia a Tàurida*, representada el 1898. La contraposició entre nord i sud hi torna a fer un paper articulador. El drama mostra una noia envoltada de barbàrie. La seva història familiar és un seguit de vessaments de sang. Salvada per la deessa Diana quan el seu pare Agamèmnon es disposava a sacrificar-la, Ifigènia ha de fer ara de sacerdotessa de la divinitat en una terra estrangera del nord, entre escites, on és costum sacrificar els forasters. La seva presència ha aturat els rituals bàrbars del país, però el rei Thoas, irritat perquè la noia el rebutja, li mana que repregui el vell usatge i immoli dos estrangers que acaben d'arribar.

Al començament, en un monòleg al qual s'ha atribuït sovint un sentit programàtic, Ifigènia «cerca amb l'ànima la terra dels grecs» («vers la terra dels grecs anhelant sempre», en la versió de Maragall), i l'afirmació no és una mera expressió d'enyorament; Grècia representa un ideal de civilització, la serenor i la puresa d'esperit que Ifigènia escampa arreu on va. En l'obra, tota insinuació de violència acaba transformada en paraula i acord. Fins i tot el rei Thoas, bàrbar, s'acaba sotmetent a la virtut civilitzadora de la protagonista. Després de reconèixer el seu germà Orestes, Ifigènia se'n pot tornar amb ell i el seu amic Pílates a casa, a un palau que ja no és un lloc d'horror i assassinats sinó una llar acollidora. La serenor volgutament «clàssica» –d'un classicisme winckelmannià– que traspuen els versos blancs de l'obra és un correlat de la força civilitzadora que ho impregna tot. Malgrat les amenaces de violència i els records funestos, la fluïdesa tranquil·la dels decasíl·labs ho porta tot al camp de la paraula raonada, de la mesura humana, de la joia de la limitació moral, que coincideix amb la intervenció benefactora dels déus. La Grècia de la *Ifigènia a Tàurida*, llunyana però assolible, és un missatge universal d'il·lustració. En el seu primer context, podia representar la necessitat d'hellenitzar i il·lustrar el nord germànic, com la grega Ifigènia transforma els bàrbars escites.

En la traducció de Maragall, el missatge civilitzador es manté intacte, però el context de la seva presentació introduïa desajustos i desequilibris en la concepció geogràfica que hi anava associada. La *Ifigènia a Tàurida* catalana es va representar el 10 de novembre del 1898 en un temple circular dels jardins del Laberint d'Horta, que Joan Desvall, marquès d'Alfarràs, havia cedit per a l'ocasió a Adrià Gual i al seu Teatre Íntim. A la funció, hi van assistir més de tres-centes persones, entre intel·lectuals i membres de l'alta aristocràcia barcelonina per il·lustrar; una gent que, segons una crònica, «reia i parlava, com



parla la gent cursi i estúpida encar que vanitosa, per desgràcia de la nostra terra; en castellà». <sup>12</sup> Així, el decorat de l'obra era la natura dels jardins i les construccions neoclàssiques: una recreació artificialiosa del món grec o romà en una obra que justament no tenia lloc a Grècia, sinó en un nord mig salvatge. <sup>13</sup>

D'altra banda, alguns aspectes del drama de Goethe havien de sobtar o incomodar el Maragall que els traduïa. Quan el rei dels taures es vol casar amb Ifigènia, ella s'hi nega: «Creu-me», li diu, «jo sé lo que et convé més que no pas tu mateix: els déus me parlen al cor». I quan ell es demana si no té el dret de sentir-los en el seu, ella respon: «Oh! La passió que hi bull no te'ls deixa escoltar». Maragall cita aquests versos en el pròleg de l'edició impresa; <sup>14</sup> les paraules d'Ifigènia, però, sembla que contrasten amb alguna convicció íntima del traductor. Els déus només parlen als cors desapassionats? Maragall no creia profundament en la força creativa, divina, de la passió? El comte Arnau, en Joan de Serrallonga... no representaven això?

Maragall explica que una dona, quan ell li va contar la història de la Ifigènia d'Eurípides –aquella noia picardiosa que s'alegra de trobar una manera d'enganyar el rei–, li «va fer una rialleta que volia dir: "Sí, sí, ja és això, ja"». En canvi, la mateixa persona, quan va sentir explicar la història de la Ifigènia de Goethe, va observar: «Això... és lo que ha d'ésser». <sup>15</sup> La distinció entre les coses tal com haurien de ser i les coses tal com són prové d'una coneguda afirmació atribuïda a Sòfocles en la qual aquest tràgic es contraposava a Eurípides. <sup>16</sup> En la transposició que en fa el poeta barceloní, Goethe acaba ocupant la posició de Sòfocles, vist com el cim idealitzador de la tragèdia grega d'ençà de Friedrich Schlegel. <sup>17</sup> Així, Goethe reactualitza l'hel·lenitat «més pura», i Maragall la torna a reactualitzar traduint Goethe i explica l'efecte que fa sobre una dona sensible del present: tot el procés vol subratllar la rellevància, l'accessibilitat i la virtut elevadora de Grècia per al món contemporani.

## 5.

Faig un incís sobre geografies concretes i universalitat. La visió de la poesia que exposa Maragall en l'«Elogi de la paraula» (1903) té un abast universal. Aquella paraula que es diu en un estat d'enlluernament o d'innocència, aquella paraula màgica que crea la vida veritable i que és el model de tota poesia autèntica, es pot donar igualment en qualsevol poble del món. Els exemples que posa Maragall són la indicació «Aquella canal...» dita per un pastor del Pirineu català; «Lis esteles» en boca d'una nena occitana; «Mira» pronunciat per dos mariners a la costa cantàbrica. «Paraules que duen un cant a les entranyes, perquè neixen en la palpitació rítmica de l'Univers. Sols el poble innocent pot dir-les, i els

<sup>12</sup> Enric GALLÉN, «Maragall i Gual, difusors del teatre de Goethe», dins *Maragall: textos i contextos*, a cura de G. Casals i Meritxell Talavera, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. 38. La citació és d'una crítica publicada a *La Talia catalana* el 16 d'octubre del 1898.

<sup>13</sup> Sobre la representació i la seva recepció, vg. E. GALLÉN, *op. cit.*, p. 36-40 i Miquel M. GIBERT, «El teatre de Joan Maragall: història d'una recepció», dins *Maragall: textos i contextos, op. cit.*, p. 50-52.

<sup>14</sup> OC I, p. 300-301.

<sup>15</sup> OC I, p. 302.

<sup>16</sup> Cf. Aristòtil, *Poètica*, 1460b, 33-35.

<sup>17</sup> Vg. R. GARRIGASAIT, «Valoracions germàniques dels tràgics grecs durant la segona meitat del segle XVIII», dins *Allegro con brio. I Encuentro «Aula Música Poética» de Jóvenes Humanistas*, Universitat de Barcelona, 2013, p. 211-220.

poetes redir-les amb innocència més intensa i major cant, amb llum més reveladora, perquè el poeta és l'home més innocent i més savi de la terra». <sup>18</sup> Aquesta paraula viva és una forma d'expressió universal, però d'una universalitat «tan variada com la varietat mateixa de les terres i llurs gents». <sup>19</sup>

És evident que aquesta teoria no acaba d'encaixar amb aquella idea d'una geografia clàssica privilegiada que divulgava Goethe. La visió germànica partia d'una divisió d'Europa entre un nord culte, reflexiu i academitzat, i un sud innocent, espontani i savi per naturalesa; en les *Elegies romanes* es feia evident que aquesta idea anava associada a una voluntat de poder concreta: el nord que domina i saqueja el sud com ho havien fet les tribus germàniques a la fi de l'Antiguitat. En canvi, la idea de poder és totalment absent de la teoria de Maragall. Ell es fixa en tipus idealitzats –pastors, mariners– que viuen al marge de l'ordre social i de les seves lluites, de les fronteres estatals i dels idiomes unificats des dels centres polítics; la paraula viva que diuen, a diferència del llenguatge oficial, no constitueix cap forma de dominació. Aquesta simpatia per l'impuls anàrquic del poble es reflecteix en la manca de disciplina formal de la poesia de Maragall. La teoria obliga a triar entre forma i autenticitat, i ell tria naturalment el segon terme. L'autenticitat, així, no està lligada a cap geografia concreta, sinó a una manera de viure i de parlar que es pot donar en qualsevol lloc.

Aquesta visió de la «universalitat variada» lliga amb l'operació a què Maragall va sotmetre el *Faust*. La història de Faust i Margarida, es demanava retòricament el poeta català en el pròleg de la seva versió, «no és un drama tan humà que passa sempre i pertot?». I continua: «Doncs nosaltres el sentirem ben nostre si el veiem passar ara i aquí. [...] I així em sembla que s'hauria de fer amb totes les grans obres d'art que, contenint un fort sentit universal, han sigut realitzades dintre d'una realitat particular: realitzar-les altra vegada dintre de cada particularitat de temps i de lloc». <sup>20</sup> Perquè Homer, Shakespeare, Goethe, no són res més que personificacions intenses «de lo popular», i «lo popular» parla segons la llengua, els costums i l'ambient de cada indret i de cada moment. Però la versió radicalment naturalitzadora del *Faust*, convertit en *La Margarideta*, és una excepció dins de la dedicació maragalliana a Goethe. La presència del Goethe més clàssic, amb la seva contraposició de geographies imaginades, anava en contra de la indiferència temporal i geogràfica i la noció d'universalitat popular que defensava Maragall.

Dins del *Faust* mateix tal com el va traduir fragmentàriament Maragall, amb tot, hi ha una nota discordant. El 1904, el poeta va traslladar al català un fragment de la segona part de la tragèdia: justament aquells versos en què Faust ensenya l'art de la rima a Helena, un art que l'heroïna grega, com tots els seus compatriotes, desconeix. «Mes jo com l'aprendré la parla d'or?», es demana ella, i ell respon amb una declaració de principis que hi consona: «Lleu te serà si parles amb el cor». Helena se'n surt de seguida: «Tota viscuda só, tota vivent, / a tu, l'ignot, lligada fidelment». L'escena agermana el nord i el sud, l'esperit romàntic de Faust i l'esperit clàssic d'Helena: la rima els uneix també en el pla formal. Només són una cinquantena de versos, però demostren una vegada més la penetració de les geographies imaginades per Goethe en el món de Maragall.

18 OC I, p. 665.

19 OC I, p. 666.

20 OC I, p. 275.





## 6.

Com és sabut, i com Maragall mateix proclama al pròleg («l en dec la idea / al poeta més gran de l'Alemanya»), *Nausica* executa una idea que Goethe havia concebut viatjant per Sicília.<sup>21</sup> L'obra recrea el món de claror meridional que el poeta alemany havia contribuït a mitificar com ningú. A més, el poble que acull Ulisses, un poble distingit, mariner, hospitalari, sensible, n'és un exemple superb: «[...] els feacis som la gent que serva / més llarga joventut en tots sos dies / i una tendror com d'immortals al rostre» (II, v. 30-32). L'atmosfera de l'obra està impregnada d'innocència –les noies jugant a pilota–, sensualitat –Ulisses nu–, de llum i familiaritat amb el mar, de delit per la poesia –Nausica «és fantasiosa / i àvida de cançons» (II, v. 228). En aquest món es manifesta la claredat de totes les relacions familiars, la fermesa de l'ordre social. L'illa dels feacis sembla un indret sense conflictes, no sols en els contactes humans, sinó també en els plans ideològic i estètic.

A aquest espai de serenor, Ulisses hi arriba amb un cor ple de combats: «Mon astre és que sóc home / extremat en el bé i el mal: ofesos / tinc als déus immortals en moltes coses, / i en altres molt servits, i aixís batallen / per mi o contra de mi, i vaig fent ma via / combatut per corrents molt encontres. / Mes ara espero que la fi s'acosta / de mos treballs, i una suau vellesa / promesa m'ha sigut» (II, v. 542). Són paraules que fan pensar en la imatge de poeta que Maragall s'havia creat en la seva poesia. Després de les lluites internes que la caracteritzen des de l'inici (i que estructuraven un dels seus mites centrals, el del comte Arnau, el fill de la terra condemnat que no pot parar de córrer pel món), *Nausica* representa una síntesi on predomina la calma: hi trobem una veu reposada que integra la geografia clàssica i la forma rigorosa. Els decasíl·labs de la peça, que es beneficien clarament de l'experiència de traduir la *Ifigènia a Tàurida*, són els més nets de Maragall, una fusió sostinguda d'elegància i senzillesa.

Per tot això, encara que el subtítol sigui «Tragèdia en tres actes treta de l'*Odíssea* d'Homer», l'obra difícilment encaixa en el concepte modern, conflictiu, de tragèdia.<sup>22</sup> Nausica s'encaterina de l'heroi fornit que ha sentit el cant de les Sirenes i ha baixat a l'infern, però comprèn que ell ha de tornar a la seva pàtria, amb el fill, l'esposa i els vassalls; Nausica queda abatuda, però no es rebel·la contra el destí. Al tercer acte, el poeta Daimó l'interroga sobre els seus sentiments, i ella només diu que està cansada i que l'estranger ha de tornar a la seva illa. El poeta l'exhorta a quedar-se a casa i a conservar la visió del pas de l'heroi; sempre més tindrà al cor «la dolça / memòria gran d'aquest moment i hora / en què heu aïmat a un hèroe en puresa, / i la seva presència fugitiva / haurà signat per sempre més, des d'ara, / vostre cor juvenil, bla com la cera, / amb segell immortal» (III, v. 263-269).

Al final de l'obra, Nausica compareix en últim lloc per dir adeu a l'heroi. Daimó l'adverteix: «Princesa, no podreu: massa sou trèmula. / Resteu aquí» (III, v. 379-380). La resposta de la noia és tota una declaració de principis: «Seré ferma i serena / perquè ho vull» (III, v. 381-382). La voluntat es revela com

21 Vg. C. RIBA, «*Nausica*, de Joan Maragall. Estudi de les seves fonts i de la seva significació dins l'obra del poeta», dins J. MARAGALL, *Nausica, text establert sobre el manuscrit de l'autor per Carles Riba*, op. cit., p. 13.

22 Sobre el caràcter tràgic o no de l'obra, vg. Arthur TERRY, *La poesia de Joan Maragall*, Barcelona, Quaderns Crema, 2000 [1963], p. 247-251; C. MIRALLES, «*Nausica* de Joan Maragall», dins *Maragall: textos i contextos*, op. cit., p. 173; i Sergi GRAU i Roser HOMAR, «*Nausica*, entre Sòfocles i Maragall: els camins per al tràgic», en aquest mateix número de la revista *Haidé*.

una garantia de formalitat, i aquesta s'entén a partir de la «serenor» winckelmanniana. Nausica, així, acaba encarnant el principi clàssic en el sentit de Goethe: la capacitat per donar una forma objectiva, reposada, noble, als sentiments. Les seves últimes paraules són un comiat impersonal que esmenta la pàtria, la pau, l'amor; demana a Ulisses que alguna volta pensi «en aquesta donzella, prou ditxosa / d'haver-te dat camí» (III, v. 385-386). A l'heroi se li nua la veu; besa amb devoció la vora del mantell de Nausica: l'home experimentat, davant la innocència enamorada, reacciona amb més feblesa que ella. No és fins que s'ha avarat el vaixell que Nausica es gira i arrenca a plorar, llançant-se sobre els graons de la terrassa. Daimó tanca l'obra amb uns versos que recreen l'inici de l'*Odíssea*. L'heroi ha passat a ser mite i poesia, i així Nausica el podrà recordar com una força indestructible.

En la manera com, en el moment de màxima tensió de la tragèdia, Nausica conté l'expressió dels sentiments i s'expressa formalment, la protagonista representa una actitud exactament contrària a la del poeta dels versos juvenils que he citat al començament de tot («Tenir-la davant meu...»). Aquell jo primerenc es presentava ple de «la febre del desig», Nausica també està «commosa», «encesa», «febrosa i tot» (I, v. 434-435); tant aquell jo juvenil com l'heroïna grega se sotmeten a la cortesia i a la forma; però mentre que el jove ho fa amb un sentiment de pèrdua, d'inadequació, fins i tot amb un humor sarcàstic i amb una mirada crítica sobre les relacions socials, Nausica salva el seu record, se salva a si mateixa, en l'exercici de l'autodomini.

A l'inici del tercer acte, el poeta cec Daimó fa una invocació a Apol·lo, identificat amb el sol, que és significativa de les mediacions i els desplaçaments per on ha passat la concepció maragalliana de la poesia. Daimó invoca el «Rei lluminós», esmenta el seu «ull brillant / que aclareix terra i cel amb la mirada», i després proclama: «ja que mos ulls no poden ser alegrats / per ta llum, senti almenys la seva ardència, / i et lloaré més fort que l'altra gent, / i en ma veu sentiràs la veu d'un poble» (III, v. 5-14). El poeta demana inspiració divina, però en la seva veu ja no parlarà ell, sinó l'esperit del poble; després de la invocació ve una escena deliciosament viva en què uns pescadors es fan preguntes sobre el vaixell que preparen; recordem que en l'«Elogi de la paraula» Maragall havia exhortat a aprendre «dels pastors i dels mariners».<sup>23</sup> L'elevació de la pregària, la parla col·loquial, la inspiració divina, la veu del poble: en la fusió d'aquests termes es troben les visions tel·lúriques, d'aire herderià, i l'imaginari clàssic, la vivor i la fermesa de la paraula, l'espontaneïtat i la capacitat constructiva. A la mateixa època de composició de la *Nausica*, Maragall va publicar aquest pensament de Goethe: «Aquell que juga amb la vida / mai arriba a res de bo: / qui a si mateix no es domina / resta sempre servidor».<sup>24</sup>

Mentre treballava en la *Nausica*, en plena canícula del 1910, el 16 d'agost, el poeta va escriure a l'amic i escriptor Enric de Fuentes des de Caldetes; «Aquí», li explicava, «ara he tirat un xic avant aquella dramatització de l'*Odíssea* de què em semblava haver-li parlat altres vegades, i que vaig seguint d'any en any, perquè talment sembla que li calgui aquesta vista, aquest color i aquesta remor de la mateixa mar que gronxà la nau d'Ulisses i enronjà aquelles illes benaurades...».<sup>25</sup> El lloc concret del Maresme, l'espai literari de l'*Odíssea* i el món meridional mitificat havien acabat coincidint. Així, a l'últim, Maragall s'instal·lava serenament al sud imaginat per Goethe.

23 OC I, p. 665.

24 OC I, p. 424.

25 OC I, p. 991.



Maragall sostenia que la capacitat per estrangeritzar-se era un atribut d'una cultura viva i veia aquesta capacitat com una esperança per a la cultura catalana.<sup>26</sup> En aquest tipus de reflexions enllaçava, d'una manera implícita i potser no gaire conscient, amb determinades idees sobre traducció formulades a Alemanya pels volts del 1800, especialment per Herder, Goethe i Schleiermacher.<sup>27</sup> Tota cultura, sotragada pel contacte amb l'estranger, s'eixamplava i s'aprofundia. En el cas de Maragall no hi ha cap contacte més intens amb l'estrangeria que les seves incursions en l'univers de Goethe. Però aquests viatges a una altra llengua li oferien una imatge transfigurada de les terres meridionals que ell es va anar fent seva. Això va provocar un desplaçament en la geografia espiritual amb què s'identificava. Una de les exploracions més intenses de l'«ànima catalana» que havia dut a terme Maragall eren els poemes de les «Visions», dominats per les figures del Mal Caçador, Joan Garí, el comte Arnau, el bandoler Serrallonga.<sup>28</sup> Es tractava de mites de terra endins, impetuosos i carnals, marcats pel conflicte entre el desig i el pecat, sobre individus que trencaven els límits. En conjunt, eren expressió de la idea que Maragall es feia dels seus compatriotes cap al 1900: aleshores afirmava que dintre de cada català hi havia un anarquista i que l'essència de l'ànima catalana era la llibertat.<sup>29</sup> Llegint, traduït i refent Goethe, Maragall va passar d'aquestes llegendes a un mite costaner, de llum i mar, d'innocència i contenció. Quan lloava la bellesa del món en el «Cant espiritual», ara es fixava sobretot en el cel blau i el mar immens i «el sol que pertot brilla». Era el món on una noia acceptava serenament els seus límits, i on l'autenticitat es feia present en la forma controlada.

Rebut el 2 de novembre de 2018  
 Acceptat el 4 de desembre de 2018

26      Vg. el discurs de J. MARAGALL, «El catalanisme en el llenguatge», pronunciat el 1893 (OC I, p. 789).

27      Vg. J. TUR, *Maragall i Goethe*, op. cit., p. 87-91; R. GARRIGASAIT, op. cit., p. 87-95 i p. 217.

28      En una carta a Felip Pedrell del 9 de gener del 1900 escrivia: «Me hice la ilusión de que dentro de estas *Visiones*, de su conjunto, se podría encontrar algo de *las madres* del alma catalana y de su evolución» (OC II, p. 922). L'expressió «las madres» remet, naturalment, al viatge «zu den Müttern» de la segona part del *Faust*.

29      Vg. J. MARAGALL, «Alma catalana» del 24 de gener del 1904 (OC II, p. 681-682).