

El Rilke de Vinyoli. El cop d'arquet sobre dues cordes*

Simona Škrabec

Universitat Oberta de Catalunya

simona.skrabec@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3966-0199



Resum

Versions de Rilke (1984) i *Noves versions de Rilke* (1985) són molt més que un servei a la divulgació de literatura alemanya. Per Vinyoli, Rilke representava un exemple de perseverança, de resistir les condicions més adverses amb noblesa i amb dignitat. Amb les seves traduccions, Vinyoli va crear un diàleg tens amb la tradició de tota la poesia europea. La seva poètica és una ètica. Els poemes triats i la manera com estan disposats en aquests dos volums expressen un credo. Vinyoli ens ofereix un trencaclosques fet de fragments, però d'uns fragments que tots junts tenen la capacitat de construir un discurs coherent: mostra per mitjà de Rilke el camí cap a l'aliança òrfica; el que uneix els poemes de l'antologia és la poesia mateixa.

Paraules clau: Rainer Maria Rilke; Joan Vinyoli; transmissió; llegat; poesia.

Abstract. *Rilke by Vinyoli: A bow drawing but one sound from two strings*

Versions de Rilke (1984) and *Noves versions de Rilke* (1985) are much more than a service for the dissemination of German literature. For Vinyoli, Rilke represented an example of perseverance, of how to resist the most adverse conditions with nobility and dignity. With his translations, Vinyoli created a tense dialogue with the tradition of all European poetry. His poetics is an ethic. The chosen poems and the way they are arranged in these two volumes express a creed. Vinyoli offers a puzzle made of fragments, but these fragments all together have the ability to build a coherent discourse. The translator shows through Rilke the Orpheus' path to the poetic alliance. What unites the poems of anthology is poetry itself.

Keywords: Rainer Maria Rilke; Joan Vinyoli; legacy; tradition, poetry.

* Aquest article s'inscriu en el Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània (GETCC) (2017, SGR 1155), reconegut per l'Agència de Gestió i Ajuts Universitaris de la Generalitat de Catalunya, i en el projecte «La traducció catalana contemporània: censura y polítiques editoriales, género e ideología (1939-2000)» (FFI2014-52989-C2-1-P), finançat pel Ministerio de Economía y Competitividad.

Sumari

- | | |
|--|-----------------------------|
| 1. Sobre les afinitats electives i els seus entrebancs | 3. Esbós d'una esperança |
| 2. El testament poètic de Vinyoli | 4. Post scriptum |
| | Referències bibliogràfiques |

Qui és, per a nosaltres, Rainer Maria Rilke? Gosariem definir-lo? La noció d'aquest autor o de qualsevol altre d'entrada és vaga i depèn del coneixement de cadascú i de les preferències i lectures fetes. Però en aquest cas hi ha imatges que tanmateix hi predominen. És bo tenir-les present i intentar analitzar-les abans d'entrar en la matèria. El terreny que trepitgem és prou pantanós per avançar amb precaució.

La característica probablement més important de la figura de Rilke és la seva indefinició: pertany clarament a un punt d'inflexió que separa dues èpoques, és un testimoni de canvis tectònics. La seva poesia reflecteix el món d'abans i alhora construeix els fonaments per a una mirada nova, capaç d'interpretar les contradiccions del present. En aquest sentit, representa el món dins del qual nosaltres encara vivim. El sentim instantàniament com una veu directa, comprensible i útil, però alhora el seu missatge es matisa amb capes de coneixements i conviccions no del tot transparents. Per llegir Rilke cal una preparació; no ens és accessible d'entrada, no és ben bé un contemporani nostre.

Des de quin punt de vista ens encarem amb la seva figura? Què és el que hi volem trobar? Quina mena de passat ens acosta, la seva ploma? De quina manera ens pot guiar pels laberints de l'actualitat?

Darrere totes aquestes preguntes hi ha, evidentment, la qüestió clau a què hauríem de provar de respondre si hem de parlar de les traduccions que en va fer Joan Vinyoli. Per què Rilke? Per què Vinyoli va conrear una fidelitat intel·lectual tan exclusiva a aquest poeta? Rilke va ser una referència tan constant que les veus de tots dos a moments s'acaben confonent. La poesia de Vinyoli creix d'aquest substrat, divideix en branques el llegat rebut, el comenta i l'examina constantment. La traducció dels cinquanta-set poemes representa en aquest sentit només unes quantes pedretes en un mosaic extens, inesgotable, de l'obra poètica de Vinyoli en què les traces de Rilke són inesborrables.

L'obstinació en aquest cas és prou gran per poder suposar que Rilke va oferir a Vinyoli un guiatge insubstituïble fins al punt que els dos poemaris publicats —*Versions de Rilke* el 1984 i *Noves versions de Rilke* el 1985, que va aparèixer poc temps després de la seva mort— són molt més que una tasca al servei de divulgació d'una literatura forana. El Rilke de Vinyoli ens va arribar en forma d'un testament poètic. Cal examinar aquells dos volums primets d'una manera extremament rigorosa per entendre tota la dimensió d'aquest compromís.

1. Sobre les afinitats electives i els seus entrebancs

En la biografia de Rilke, publicada a Barcelona el 2015 —i molt celebrada per la crítica—, Mauricio Wiesenthal proposa una perspectiva contundent. El poeta hi

és descrit com un guardià del passat perdut, una prova que havia existit un món millor, un món que la Modernitat ens ha pres per sempre més. Va viure en «l'últim període en el qual els valors de l'aristocràcia es podien viure conjuntament en grup i en societat. Després van venir les èpoques en què el gust estètic i la moral exigien refugiar-se en la més absoluta independència, en el menyspreu envers les convencions i en la solitud» (Wiesenthal 2015: 15).¹

L'àmbit en el qual aquesta pèrdua de la societat feudal es va fer notar fatalment és precisament tot el territori de les arts creatives. Cito Wiesenthal: «Aquella vella noblesa va ser, tanmateix, la creadora de la cultura europea des del Renaixement. Rere seu van venir els apòstols de l'igualitarisme i del racionalisme, que van donar fruits interessants per a la ciència i la tècnica, però collites pobres en l'art i l'espiritualitat.» (Wiesenthal 2015: 23)

Per traduir aquesta interpretació del paper profètic de l'aristocràcia a un llenguatge menys esmunyedís, les descobertes d'Einstein i de Freud potser van impulsar la ciència com a tal, però no van deixar, sembla, cap empremta en l'art. Per no parlar de la inutilitat de les aportacions artístiques fetes per un irlandès vagabund com Joyce o de la banalitat de celebrar la diversitat d'una societat democràtica, que ja va començar durant el segle XIX amb la veu potent de Whitman. Ras i curt, l'aposta per la igualtat i el racionalisme són una desgràcia per a la humanitat.

Ara, però, sense bromes: la figura d'un Rilke llegendari, fet bastió d'una nostàlgia malaltissa, la que celebra d'una manera tan tergiversada i acrítica el llegat de princeses i castells —existeix. I precisament a Espanya, on l'Europa Central és una realitat llunyana i el coneixement de les lletres alemanyes no és gaire estès, aquesta imatge resulta especialment productiva. Rilke comparteix amb la plèiade d'altres autors del temps convuls del final de la monarquia austrohongaresa —com pot ser notablement Stefan Zweig— aquesta ambigua fama de ser portaveu de valors caducs o bé, com en el cas esmentat, directament inconfessables.

Tornem de nou a la qüestió de qui era Rilke. Aquest cop podem partir de l'enginyós paràgraf d'una carta que Marina Tsvetàieva li va enviar aquell llarg estiu del 1926, l'últim de la vida del poeta. Diu Tsvetàieva: «Tu, Rainer, qui ets, tu, de fet? No ets alemany, tot i que ets —Alemanya sencera. No ets bohemí, tot i que vas néixer a Bohèmia (NB! Un país que encara no existia —és veritat). No ets austríac perquè Àustria pertany al passat i tu —pertany al futur. No és meravellós? Ets —apàtrida! *Le grand poète tcheco-slovaque*, deien les revistes parisenques. Això vol dir, Rainer, que acabaràs sent un eslovac? És que em fa riure!» (Tsvetàieva 2012: 328)²

Tot el que diu Tsvetàieva és cert i és tan ben resumit que no caldria ni repetir-ho. De totes maneres, fixem-nos un moment en totes aquestes contradiccions. El Rilke apàtrida és ahora el Rilke emblema d'una cultura, l'alemanya, que és present arreu, però és massa indefinida per fer-se valer. Les terres alemanyes viuen una època convulsa en sentit social, polític i nacional, que acaba canviant

1. Si no s'indica el contrari, totes les traduccions al català de les citacions i títols són meves.

2. Carta del 2 d'agost de 1926, enviada des de Saint Gilles-sur-Vie.

les fronteres i les estructures socials de manera irreversible. No és estrany que la figura de Rilke quedi tenyida d'un deix del passat, d'un passat en el qual la cultura alemanya representava un tot indivisible i no estava condicionada per les fronteres incòmodes. La grandesa d'un Rilke permet poder oblidar la fragmentació que va afectar l'Europa Central després del final de l'era dels Habsburg. I és curiós que aquesta mirada nega a tots aquests autors —Rilke i Kafka de Praga, però també Roth o Zweig i tants altres— precisament el que els feia tan singulars, l'element que els va convertir en autors imprescindibles de la literatura universal. Tots van escriure des de la seva confrontació amb la diversitat; documentaven l'aiguabarreig en el qual van viure. I ara tot sovint ens trobem amb els intents d'esborrar de la seva obra les evidències històriques, de convertir-los en autors asèptics que no pertanyien enlloc.

En aquest sentit és interessant l'última frase de Tsvetàieva, la brometa sobre el fet que el poeta nascut a Praga podria passar a la història com un «eslovac». Com s'interpreta? Tsvetàieva i Rilke no es van trobar mai en persona després d'haver fet brollar la seva amistat; la mort prematura d'ell va anul·lar la possibilitat d'una trobada. La mort va esborrar «aquell lloc que era Rilke», com va dir Tsvetàieva d'una manera estremidora i precisa. Hem de ser conscients que Rilke és un *topos*, un lloc comú, una metàfora.

Es van començar a escriure gràcies a uns quants atzars favorables, entre els quals té importància cabdal la mediació de Boris Pasternak. Però allò que uneix Tsvetàieva i Rilke més que cap altra cosa és una afinitat electiva:³ tots dos van estimar el país idealitzat de l'altre. L'abril del 1899 i el maig del 1900 Rilke va visitar Rússia dues vegades en companyia de Lou Andreas-Salomé, va conèixer Tolstoi i altres figures notables i va retornar a Europa amb la idea que Rússia havia sabut conservar les essències que Europa havia perdut i dissipat. Va aprendre rus i va ser un transmissor apassionat de coneixements sobre aquests indrets llunyans. La biografia de Tsvetàieva també mostra un embadaliment amb la cultura alemanya: va aprendre l'alemany de petita durant els anys que va passar escolaritzada a Suïssa, tenia coneixements sòlids de cultura alemanya i la lligaven a aquesta llengua moltes amistats personals. Rilke i Tsvetàieva s'escriuien, doncs, sense traducció, cadascú en el seu idioma, la qual cosa fa aquestes cartes especialment emotives. Però en aquest món fet de grans nacions, un món de cultures assentades i d'idees sovint vagues, les úniques que permeten establir aquests contrastos tan marcats entre una Rússia espiritual i una Alemanya impregnada de noblesa clàssica, ser «eslovac» simplement fa riure.

No és una informació irrellevant si volem determinar per què Joan Vinyoli va confiar tant en el llegat intel·lectual de Rilke. Igual com en el cas de l'aparent adulació de l'aristocràcia europea, també en la sensibilitat envers la diversitat

3. És interessant comparar aquesta correspondència entre Rilke i Tsvetàieva amb la correspondència entre Miquel Martí i Pol i Joan Vinyoli, que també data dels últims anys de les seves vides. En el pròleg, Martí i Pol apunta: «En Vinyoli i jo no ens vam escriure mai *només* com a poetes». I també diu: «la nostra correspondència no va ser mai distanciada, metòdica, ordenada, sinó que responia a una *necessitat de comunicació*» [l'èmfasi és meu] (2014: 9).

nacional Rilke no encaixava del tot en els cercles dins dels quals es movia. Va acceptar la nacionalitat txecoslovaca després de la Gran Guerra, en un clar gest de desgreuge per l'actitud ofensivament displicent que els alemanys de Praga acostumaven a mostrar als seus conciutadans. Aquest gest no és pas poca cosa en l'Europa d'aleshores, sobretot si pensem en les dimensions que va acabar adquirint el conflicte dels alemanys amb totes les nacions «perifèriques» durant els anys del nazisme.

Però per a un poeta català que va viure la Guerra Civil i va haver de reconstruir el desig d'escriure des de les cendres en els anys del franquisme més obscur, Rilke no pot pas representar un far en aquest sentit. A tot estirar podem atribuir a Rilke una certa sensibilitat, rara entre els privilegiats, una inclinació favorable envers les cultures petites i marginals. Quan Vinyoli s'acosta a Rilke, Alemanya i Catalunya simplement no són comparables; ja no. Després del nazisme, l'Alemanya ja no pot representar aquella «llum que ve del nord» de Joan Maragall i que guiava l'aspiració germànica de tots aquells il·lustres catalans que s'inspiraven en les idees alemanyes, convençuts que la cultura podria convertir-se en l'eix central de la construcció d'una nació.

Rilke va veure com es va apagar l'Àustria dels Habsburg, un regne a l'antiga, no apte per convertir-se en un estat-nació; és el testimoni d'una desfeta d'ideals i d'aspiracions. La seva figura encarna l'obstinació de voler existir encara que els llocs d'origen es tornin inaccessibles, siguin esborrats o canviats de tal manera que hagin esdevingut forans; encara que el passat s'hagi esmicolat, es pot construir una pàtria espiritual, un espai segur per mitjà de les paraules. Segur que aquest exemple de fe en allò del tot impossible forma part de les afinitats electives que lligaven Vinyoli tan fermament a la figura de Rilke, que representava un exemple de perseverança, de resistir les condicions més adverses amb noblesa i dignitat.

Cal afegir un altre apunt sobre les possibles semblances que unien aquell fanfarró del gran món —Rainer Maria Rilke— i el modest oficinista de la Barcelona més grisa —Joan Vinyoli. Els dos homes no podrien ser més diferents en la seva existència quotidiana, però tanmateix es percep el vincle profund que el més jove ha creat conscientment amb la figura del mestre. Encara que no sigui gaire evident d'entrada, tots dos van ser en certa manera invisibles per al seu entorn més immediat.

El 1972 Paul de Man no té gens de precaució en afirmar que Rilke és un producte directament de la cultura francesa: «Rilke és un dels poetes excepcionals del segle xx que han obtingut el renom d'autor universal. Per un autor d'una llengua estrangera [sic!], aquest èxit no és pas possible sense haver arribat prèviament a la fama dins del món literari francès: en la geografia de la fama literària, París continua sent la capital del món occidental.» (De Man 1972: 7) És cert que primer Rilke va conquerir França;⁴ el fet és que a les terres alemanyes la seva

4. A França, Rilke va ser descobert a partir dels fragments de *Malte* que el 1911 va publicar André Gide. La Primera Guerra Mundial i l'odi entre la nació francesa i l'alemanya va afectar Rilke en persona. Les seves possessions a París van ser confiscades en un gest desconsiderat, com una

presència d'entrada no va ser pas tan celebrada com tendim a pensar: Stefan George i Hugo von Hofmannsthal, dos poetes molt cèlebres que avui van caient de mica en mica en «desús», no van estar disposats a prestar-li gaire atenció. Les males llengües diuen que Hofmannsthal fins i tot dubtava si es podia considerar Rilke poeta (Peters 1960).

El que va reconèixer Joan Vinyoli sota l'escorça de la fama i l'opulència de la vida social de Rilke és una veu tan fràgil i tan perduda com la seva. Per Vinyoli, Rilke no és cap famós, sinó un lluitador, algú que neda a contracorrent; és algú capaç de perseverar en el camí de la recerca de la veritat poètica dins la solitud creativa, sense que hi hagi res que el pugui distreure d'aquesta vocació profunda, igual que Vinyoli. «A partir d'unes condicions professionals i personals molt dures, Vinyoli creava des del sofriment i el dubte... Com ell mateix deia, li anava la vida en cada poema, en cada paraula.» (Formosa 2006: 251) Aquest compromís és el lligam indestructible entre tots dos poetes.

No oblidem tampoc que avui Vinyoli és un poeta indiscutible, però el camí de descobrir-lo i consolidar-lo va ser lent i difícil. No l'entenien, simplement. Un exemple per il·lustrar-ho podria ser la breu ressenya de Jordi Maluquer, publicada el 1964, sobre l'aparició del poemari *Realitats*. El crític retreu a Vinyoli que no és «un poeta de primera llegida», que no sap utilitzar la rima, que és incapaç de «cenyir-se a una sola línia, un sol tema». Afegeix que els seus poemes «en general, són poc polits» perquè s'hi «endevenen afegitons per tal de completar una idea». Hi detecta una desproporció entre «allò que diu i com ho diu». Maluquer considera, a més, que els sonets de Vinyoli «es tornen violents, rígids. Les consonants destorben i malsonen. Avui, el llenguatge recreat, no pot donar *la suau fluïdesa, la naturalitat* [l'èmfasi és meu], dels qui arpleguen la paraula en el seu context popular, com J. V. Foix, o dels que la utilitzen per remarcar la ironia i el sarcasme, com Pere Quart» (Maluquer 1964: 49).

És ben cert que Vinyoli té una aspresa en expressió, perfectament notable també en les seves traduccions de Rilke. Allà on Rilke és tan melòdic, en les versions de Vinyoli hi ha tensió entre els mots. Però aquest lleu grinyolar de les síl·labes no és un so innecessari o fins i tot molest: és l'eco d'una època, d'una lluita per tornar a disposar de l'espontaneïtat de la paraula. El crític de *Serra d'Or* en aquesta descripció va aïllar un d'aquells punts fonamentals que distingeixen Vinyoli i que l'han fet, dècades més tard, molt més pròxim a tots nosaltres que aquells autors als quals la ploma els lliscava sense entrebancs. Vinyoli, per la manera com parla, ens fa sentir un dolor molt profund, de desavinença entre el so i la vista, entre la paraula i el món. El seu món poètic és conquerit amb un esforç,

mena de botí de guerra de les autoritats franceses. L'aliança amb la cultura francesa es va recuperar aviat, sobretot gràcies al traductor Maurice Betz, que el 1923 ja va publicar *Malte* en versió íntegra i feta en col·laboració amb l'autor. Cal afegir la col·laboració amb Valéry, el resultat de la qual van ser els poemes que Rilke va escriure directament en francès. La Segona Guerra Mundial, en canvi, no va afectar per res la consideració de Rilke a França: el poeta es va convertir en l'exemple per demostrar que l'esperit es pot elevar per damunt de totes les tensions polítiques i la desesperació. En la postguerra, l'existencialisme va contribuir a augmentar encara més l'interès per la seva obra (Peters 1960).

no ha brollat per si sol. Els seus versos i les seves traduccions no són fills de l'espontaneïtat, i per això resulta encara més important per al present actual. És una veu que s'aixeca «contra poesia», com diria Jean Bollack (Bollack 2001). Vinyoli no confon la creació poètica amb un sorgir de paraules felices que brollen d'una deu inesgotable, com si fos per art de màgia, sense esforç, sinó que escriu *en contra* del que ja és escrit, crea un diàleg tens, implacable amb la tradició. Visita els llocs comuns amb la voluntat d'examinar-los i apropiari-se'ls només si aguanten la seva mirada crítica. Per això, llegint-lo aprenem a mirar, no només el món, sinó a sopesar tot el llegat escrit. La seva poètica és una ètica, una actitud envers el llegat.

Si la forma dels poemes ja inquietava els lectors de poesia dels primers poemaris de Vinyoli, els intents d'acostar-se als continguts tan complexos mostren una incomprensió sense pal·liatius. El poeta se sotmet a «la tortura interior, sota la capa glaçada de la distància» (Maluquer 1964: 49). Un dels pocs que van ser capaços d'apreciar la importància de la contribució de Vinyoli era Joan Fuster; a *Literatura catalana contemporània* (1975) conclou que l'obra de Vinyoli «no desemboca en una resolució religiosa clara», sinó que «es queda amb els interrogants» (Fuster 1975: 300). Ja aleshores Fuster va saber entendre l'obertura d'aquest poeta, va comprendre que les velles categories no bastaven per llegir-lo i entendre'l. A una constatació semblant també hi va arribar en aquells anys Francesc Parcerisas, i ja ens va avisar que no acabarem mai d'esgotar la lectura de Vinyoli: «Que els resultats que se'n desprenen siguin torbadors crec que no pot sorprendre ningú.» (Parcerisas 1979: 108)

Tot va començar a canviar, com bé constata Feliu Formosa, tot just al principi dels anys vuitanta. En l'antologia que ell mateix va curar per a l'editorial Proa, Formosa afirmava: «S'ha produït una recuperació esplèndida de l'obra de Vinyoli per part de les noves generacions.» (Formosa 2006: 250)⁵ Però els primers anys allò que Vinyoli explicava era velat, tancat rere una porta de la qual encara no s'havia trobat la clau. I encara avui, quan el celebrem i comentem una mica ràpidament, quan ens sentim amb el dret de proclamar-lo un gran poeta sense més explicacions, ens passa per alt l'esforç immens que va invertir en la construcció dels seus versos. No són uns versos que siguin nets i que sonin bé com una melodia amable, coneguda. Vinyoli grinyola, dins la seva veu hi ha un trencament, una consciència de ruptura.

Aquesta lliçó fonamental Vinyoli la va aprendre mitjançant l'ensenyament de Rilke. El va entendre i interioritzar fins que tot el que va escriure estava fet d'acord amb aquest camí cap al coneixement que s'eleva com una espiral sempre més i més amunt. El problema que té, però, aquesta línia ascendent és que capgirar completament tot allò que tradicionalment havíem considerat l'àmbit espiritual. Rilke va tocar els fonaments de la poesia europea, la base filosòfica damunt la qual descansava. Furgava i dubtava tant que al final l'edifici va tremolar i es va esquerdar. I si algú ha sabut entendre aquest terratrèmol és Joan Vinyoli.

5. La trajectòria errant de la recepció de Vinyoli a Catalunya està molt ben resumida en l'article panoràmic de Ferran Carbó (2009: 299-314).

El poeta és un home sol, sempre. El treball intel·lectual agermana, esborra les barreres de classe, de llengua, de procedència, d'oportunitats, de patrimoni. Vinyoli ho sabia i per això va veure en Rilke només un poeta. Aquest cosmopolita refinat es va poder convertir en un guia per a un funcionari trist i solitari en la Barcelona buida d'il·lusions perquè allò que els unia era la recerca poètica.

El primer mèrit que hem d'atribuir a aquest traductor tan excepcional és el fet que no va confondre mai la llegenda de Rilke amb l'aguda sensibilitat que va mostrar. El Rilke que va nodrir Vinyoli —i que va acabar parlant mitjançant la seva boca en els dos poemaris confegits ben bé al final de la seva vida— és un Rilke excepcionalment rar. Vinyoli el coneixia tan bé que podia transmetre sense gens de vacil·lació un Rilke despullat de tots els ornaments que acompanyen la seva figura.

En valorar aquesta contribució a la literatura catalana sovint hi veiem només una fita que calia conquerir per fer la nostra pròpia tradició i la nostra llengua més rica d'exemples a seguir. No hauria bastat pas «traduir» els mateixos poemes que va fer Vinyoli per integrar aquest poeta a la nostra literatura i fer-lo partícip dels nostres propis gegants. Vinyoli va fer molt més que *traduir* Rilke.

La traducció de poesia malauradament descansa sobre la convicció generalitzada que es tracta només d'entendre el que diu l'original i formular-ho en català, si pot ser amb alguna rima o altres trets fàcilment visibles que fan la sensació de dominar l'ofici. L'editor de l'*Obra poètica completa* a Edicions 62, Xavier Macià, va cometre en aquest sentit un error d'apreciació considerable. Exagerant una mica podem arribar a la conclusió que l'editor considerava les traduccions dels poemes com un simple tràmit. A Macià li va passar per alt un fet crucial: a la importància de la tria dels poemes cal afegir-hi també la manera com estan distribuïts dins de cadascun dels dos volums. L'editor de l'*Obra completa* va decidir barrejar sense cap sensibilitat els continguts dels dos volums amb l'excusa de respectar així la cronologia de l'obra rilkeana publicada: «Pel que fa a l'edició dels poemes de l'apartat “Versions de Rilke”, els presento aquí ordenats cronològicament i agrupats dels llibres rilkeans als quals pertanyen, tal com ja va fer Vinyoli en els dos volums que va publicar. Aquí, però, he refós [sic!] els textos d'aquells dos volums i he especificat explícitament l'agrupació original de Rilke per llibres i per seccions (cosa que no constava en aquelles edicions). Amb aquesta refosa s'aconsegueix, d'una banda, facilitar la lectura dels textos i la seva localització i racionalitzar-ne l'ordenació i, d'una altra, fer patent la unitat, el sentit i la coherència de la tria vinyoliana.» (Macià 2001: 689)⁶

Malauradament, no hi ha res de tot això que sigui cert. La refosa no facilita la lectura ni aconsegueix mostrar la coherència de la tria de Vinyoli. Desintegrats els dos conjunts tan sàviament construïts, les *Versions de Rilke* i les *Noves versions de Rilke* ja no poden parlar amb la intenció amb la qual penso que el traduc-

6. És important indicar que, tot i aquest principi de reordenar les traduccions segons els originals de Rilke, l'editor incompleix la seva pròpia decisió i publica «Primera elegia de Duino» (Vinyoli 2001: 561-565) com un text separat, al final del capítol dedicat a les traduccions de Rilke, després d'*Els sonets a Orfeu*, que són cronològicament posteriors.

tor les havia armat en un ordre tan peculiar. Els poemes triats i la manera com estan disposats en aquests dos volums, expressen —ho crec fermament— el credo del nostre poeta i traductor. Joan Vinyoli va traduir aquests poemes, i no uns altres, perquè volia transmetre un missatge. Amb la veu d'un altre, Vinyoli diu la seva pròpia veritat. Llegir els poemes en l'ordre en el qual van ser disposats en la traducció catalana resulta molt revelador.

Cal demanar-se per què Vinyoli va separar una obra poètica original en dos conjunts tan estranyament diferents. Aquesta selecció ha de tenir un sentit, no pot obeir pas a cap criteri cronològic ni a un simple propòsit de mera divulgació. Considero que som davant d'una profunda relectura de Rilke. Vinyoli ens ofereix un trencaclosques fet de fragments, però d'uns fragments que tots junts tenen la capacitat de construir un discurs coherent. Intentaré detectar aquest fil conductor i m'arriscaré a fer una hipòtesi de per què Joan Vinyoli va fer servir Rilke com un eix al voltant del qual la seva pròpia poètica gira.

2. El testament poètic de Vinyoli

Les *Versions de Rilke* del 1984 arrenquen amb els poemes explícitament adreçats a la instància aglutinadora: «La presència d'un centre anomenat "Déu" dona una aparença d'unitat a una poesia que sense això resultaria del tot dispersa.» (De Man 1972: 16) Més que adreçar-se a una transcendència capaç de donar-nos les respostes, la seguretat i la fermesa, els poemes de Rilke són un crit, una provocació, un intent últim d'aconseguir alguna reacció d'un ens que ha emmudit, que ignora els homes. «Què faràs tu, Déu, quan jo mori?», demana el poeta impertinent i es respon en el mateix to:

Després de mi no tindràs casa
on et saludin mots íntims i càlids.
I caurà dels teus peus plens de fatiga
la vellutada plantofa que sóc jo. (Rilke 1984: 511)

Un cop superada aquesta primera volta d'intentar donar sentit a l'existència de manera antiga, amb evocació dels espais inassolibles per a l'home, la recerca poètica en el tàndem Rilke-Vinyoli continua. Ara són les coses, els objectes quotidians i invisibles, que han d'oferir-nos l'accés a la dimensió més enllà de la nostra pròpia contingència. Les coses són. Aquesta idea és simple i és evident. Però no és ni simple ni evident el fet que a partir d'aquests objectes que duren més que no pas nosaltres —parafrasejo aquí un bell vers d'Aleš Debeljak que sempre m'acompanya—, la nostra existència finita quedi contrarestada contra el mur de l'eternitat. Enmig de tots aquells objectes més invisibles i utilitaris, l'home té l'oportunitat de pensar-se des del mirall de la seva pròpia fugacitat.⁷

7. Sobre el concepte de poemes-objecte (*Dinggedichte*), vegeu la intervenció de Feliu Formosa a la taula rodona sobre les traduccions de Rilke al II Simposi Internacional Joan Vinyoli del desembre del 2014 (Formosa 2016: 305-307).

D'acord amb la selecció tan sàvia de Vinyoli, en el primer volum hi tenim primer els tres poemes del *Llibre de les imatges* encadenats, «Dia de tardor», «Hora greu» i «Tors arcaic d'Apol·lo», tots tres testimonis del capvespre d'una civilització. Som al final d'un camí, confrontats amb els resultats tangibles d'un esforç —de les gestes d'un heroi com Apol·lo només en tenim fragments d'una estàtua en marbre—, però cap accés a la vida mateixa. De les *Noves poesies*, n'apareixen en el primer volum traduccions de només tres poemes, «La mort del poeta», «La pantera» i «La gasela», que són tot just un apunt de la intenció de Rilke de crear objectes-emblema. Es tracta de poemes en què la convicció que serà possible extreure una certesa de les més humils presències encara és intacta. Les coses simples de la quotidianitat també poden conduir-nos cap a l'Obert, cap a aquella dimensió on la noció de l'espai i del temps es penetren i es complementen. Es tracta d'una fe molt fràgil, però alhora molt i molt ferma. Aquesta convicció és més que un consol. Adonar-nos de la presència humil d'objectes que són més duradors que nosaltres mateixos pot ser una raó suficient per viure, per ser-hi, per voler-hi ser, per voler recordar la vida en el més ínfim detall.

El tercer pas arriba amb el majestuós final del poemari *Versions de Rilke*. El que fa de Rilke tan singular és la seva capacitat de cantar la bellesa, d'entonar el cant de celebració en una època plena de desastres i morts, una època marcada pels desencisos i faltada d'esperança. Rilke va morir el 1926 i amb això —igual que Franz Kafka, que va deixar el món dos anys abans— es va estalviar de veure com les seves profecies més estremidores sobre la pèrdua dels valors humans més elementals es complien.

Però, en lloc d'obrir-se a l'angoixa, Rilke va ser capaç de travessar aquesta fase fosca i situar-se a favor de la bellesa. Rilke, i també Vinyoli, són sorprenentment capaços d'entonar himnes que no sonen buits i dir lloances que celebren la reconquesta de l'espai humà per als humans. Ens diuen que és bo, que és just, que és necessari. Tots dos poetes s'alegren, amb una serenitat estremidora, de la mera possibilitat de viure. Vinyoli tria per al final del poemari de 1984 aquells sonets d'Orfeu que són els càntics més candents: «Lloar, això sí...», «Només en l'àmbit on es lloa» o «La primavera ha retornat», si només n'esmento uns quants.

El més interessant és, però, que el traductor considera aquests himnes, que per a Rilke representaven la culminació de la seva obra, només un esglaó de l'ascens. Hi ha tot un altre poemari que Vinyoli encara té intenció de construir: les *Noves versions de Rilke* es publiquen, com bé sabem, el 1985, poc temps després de la seva mort.

Els poemes de Rilke en el primer recull de Vinyoli són el testimoni d'un fracàs. Encara que la decisió de definir l'home per mitjà de la transcendència fos tan ferma, aquest intent va resultar del tot fallit: el que ens supera no aguanta la mirada nova. Aquests poetes moderns incisius, plens de dubtes, audaçs en les seves preguntes i inconformistes en les seves accions, no troben una raó per creure en el més enllà. Les *Versions de Rilke* acaben abruptament, amb tot un seguit de qüestions obertes. Els poemes triats plantegen un encadenament d'inquietuds, però no es clouen. Els poemes afegeixen una incertesa rere l'altra i creen una tensió immensa. Aquest gran buit, al final, es tapa no pas amb respostes, sinó amb

una alegria innocent, amb la certesa que hi deu haver una raó de tot plegat, però encara no és gens clar quina.

El volum del 1984 mostra Rilke com un poeta del món d'abans. Vinyoli explora sense por ni recança el pòsit que no ha abandonat mai la poesia d'un dels primers apàtrides del segle xx, i és un testimoni d'aquest exili tan conscient: va viure mig segle més tard, però va conèixer igualment l'angoixa d'adonar-se que la llum de la cultura amenaçava d'apagar-se per sempre més. Al volum *Versions de Rilke* trobem els grans dubtes que marquen el final del vell món i el començament d'una nova era. Però aquesta tria no ens ofereix gaires respostes concretes ni pistes sobre cap a on hem de tirar. És una selecció oberta, no conclosa, una tria feta amb l'espera de poder-la completar.

3. Esbós d'una esperança

Les *Noves versions de Rilke*, enllestides abans de la mort, però publicades ja amb la supervisió de Feliu Formosa i Xavier Folch, no semblen un poemari escrit pel mateix poeta que el primer volum. És gairebé increïble que Vinyoli aconsegueixi aquest efecte només amb la tria. El traductor conscientment separa poemes que en els poemaris originals pràcticament comparteixen pàgina, l'un al costat de l'altre, i que es succeeixen com la continuació d'un sol impuls creatiu. Però en la traducció ja no. Ara els poemes són separats dels seus germans que ja havien aparegut a l'antologia anterior, i aquest nou veïnatge fa lluir cada peça d'una manera completament diferent.

El segon volum de traduccions ens ha arribat com un testament, en una acurada publicació pòstuma. En aquest segon llibre Vinyoli mostra als seus lectors fidels el camí cap a l'aliança òrfica: el que uneix els poemes de l'antologia com un fat és la poesia mateixa.

L'antologia arrenca amb els poemes d'amor. La recerca d'un sentit que superi la limitada mesura de la vida humana s'ha fet concreta, del tot terrenal. En el primer volum, el «jo» ja havia descobert que no pot fer quallar la fragmentació que experimenta amb una instància «inventada». No es tracta evidentment de cap passió carnal; aquesta via no la va obrir realment cap dels dos poetes mai, però sí que som davant d'una necessitat innegociable de capacitat de comunicació. La solitud ha de ser abolida. L'home necessita un interlocutor. Hi ha d'haver la possibilitat que el que es diu ho percebi algú.

Ara aquesta poesia no és una evocació desesperada d'una instància que respon sempre amb el silenci, ara els versos són un enunciat que espera resposta. Si hi entreu, hi sereu benvinguts, diu sàviament un dels comentaristes més sensibles de Vinyoli, Enric Casasses: «Si el llegidor s'enamora d'algun d'aquests poemes, de seguida notarà que l'amor és mutu: "Algú va enamorar-se del que jo tenia/i va ser correspost". Des del primer poema fins al darrer tot està escrit pensat en tu.» (Casasses 2014: X)

El segon esglaió en el segon llibre de traduccions també mostra una evolució notable comparat amb la primera antologia. El 1984 Vinyoli ens mostrava el mestre Rilke que insuflava ànima als objectes més senzills o convertia els ani-

mals en complexes metàfores, com la ben coneguda pantera del zoològic que no ens parla d'una altra cosa que de la manera com la llengua ens té atrapats a tots. Ens regirem infeliços rere els barrots de les paraules, perquè sembla que rere els mots no hi hagi cap realitat, empresonats dins la llengua, dins el nostre món fet de conceptes entrellaçats. Les *Versions de Rilke* ens confrontaven amb la vida no vista, amb tot allò que ens passa desapercebut perquè encara no hem topat amb un poeta que sàpiga donar veu a les coses mudes. La segona trobada amb el món de les imatges és molt més intensa. Vinyoli dona tota la prioritat a la complexitat de *Noves poesies* i il·lustra així la idea que les imatges poden proporcionar-nos l'accés a una altra dimensió. Rilke és capaç de fer parlar la llengua mateixa, de mostrar-nos-la com un ens abstracte i autosuficient (De Man 1972).

Els objectes s'han alliberat definitivament de tota necessitat de ser «traduïts» en una vivència vulgar, i amb això compartits a partir d'aquella equivalència simple que ens vol convèncer que a tots ens passen sempre les mateixes coses i que visquem el que visquem només és un reflex d'uns fets arquetípics que ens precedeixen i amb els quals hem d'identificar-nos.

L'escala de Versalles que s'enfila sola cap amunt, sense necessitat de companyia, o bé el cavall solitari a l'estepa russa, amb les potes davanteres travades per passar la nit sense la temptació d'esbravar-se, són les imatges que Rilke havia volgut crear des de sempre —i finalment ho va aconseguir. Totes aquestes imatges són inesborrables, són metàfores que transcendeixen per la força visual la idea mateixa que representen. Aquestes imatges no es poden traduir satisfactòriament a cap interpretació, no poden ser «traduïdes» a un llenguatge més planer, parafrasejades. Són l'excés. La seva força conceptual és tan intensa que mostren allò de què el llenguatge és capaç: les paraules poden crear un món, poden eixamplar-ne els límits. Sempre, de fet, caminem per uns camins que no són pas fermes i segurs. La realitat mateixa està condicionada per aquestes relacions i equivalències entre paraules; vivim en un univers lingüístic, en siguem conscients o no.

La llengua és una eina perillosíssima i alhora inescapable. Pot fer-nos creure, pot fer-nos pensar d'una determinada manera. L'unicorn sí que existeix, és tan viu, tan visible, tan present com el pardal a la teulada veïna, assegurava la parella Vinyoli-Riba.

«Cançó d'amor» no ens parla d'estimar en el sentit carnal, ni tampoc cal deixar-se endur per la sentimentalitat llanguida de dues ànimes que només somien juntes. El que està en joc en aquest poema és la nostra capacitat de comunicació. Sense l'amor, sense l'arc que és capaç de tocar dues cordes alhora, aquest món en el qual vivim seria mut, gèlid, inhabitable.

Un traductor i un poeta són una d'aquestes parelles que constantment s'han de demanar «Com he d'alçar [la meua ànima] i dur-la / per sobre teu vers altres coses?». Sense l'amor, sense aquesta capacitat de comunicació i de voluntat d'entesa, el poeta i el seu traductor no s'entendrien mai, no podrien ser mai la cançó dolça que fa vibrar dues cordes amb un sol gest de l'arquet.

Després d'aquesta profunda reflexió sobre la naturalesa lingüística de la nostra percepció del món, al final del segon poemari arribem a les qüestions filosòfiques que inquietaven els esperits més audaçs dels anys vint i trenta. Podem

resumir les polèmiques enceses d'aquells anys amb el diàleg entre dos titans, amb la conversa que va tenir lloc al final del març del 1929 en un hotel de Davos entre Martin Heidegger i Ernst Cassirer. En un moment determinat, el moderador planteja a Cassirer una sèrie de qüestions molt concretes i provocadores: «De quins camins cap a l'eternitat disposa l'home? Com és l'expressió artística per mitjà de la qual l'home pot participar en l'eternitat?»

Cassirer respon: «No hi ha altra manera que mitjançant la forma, que té aquesta funció perquè l'home converteix la seva existència en una forma; és a dir, quan tot allò que representa una vivència per a ell es converteix en una formulació objectiva i d'aquesta manera l'home s'objectiva a si mateix i així, encara que no s'alliberi radicalment de la finitud com a punt de partida (perquè encara està condicionat per la seva finitud pròpia), sí que es fa conscient de la seva finitud i amb això la transforma en una cosa nova. Aquesta consciència la podem anomenar l'eternitat immanent. L'home no pot saltar des de la seva pròpia finitud dins d'una eternitat real. Però pot tenir una metàbasi, i l'ha de tenir, que l'allunyi de la immediatesa de la seva existència en una regió de la forma pura. L'home posseeix la seva eternitat, doncs, mitjançant aquesta forma. “Del calze del regne espiritual, se'n beu l'eternitat”. Però aquest regne espiritual no és pas un àmbit metafísic: l'autèntic regne espiritual és un món d'idees creades per l'home mateix. El fet que l'home fos capaç de crear aquest àmbit d'idees ja és el segell de la seva eternitat.» (Cassirer 2017: 195)

Aquesta audaç conclusió de Cassirer va derrotar el castell de cartes pacientment construït pel seu contrincant poderós i hàbil, Martin Heidegger. En lloc d'assumir que hi ha una esfera inabastable de la qual la nostra pròpia mirada depèn, Cassirer parla de la capacitat que tenim per teixir entre tots la xarxa que ens pot contenir, que pot ser un marc dins del qual sí que val la pena lluitar i treballar, esforçar-se i creure. En aquest sentit, la poesia com a espai sense fronteres i sense distincions permet la transmissió ininterrompuda de coneixements i esperances. La poesia és i ha de ser una aliança amb l'eternitat.

No obstant això —i aquest és un apunt realment fonamental—, no ens hem de deixar endur per la noblesa d'aquests pensaments. La poesia pot crear, però també pot destruir mons en els quals creiem. És bonic llegir Rilke i deixar-se endur per la seva fe sempre un pèl ingènua que Orfeu pot quedar suspès —tal com ho va explicar de manera inigualable Maurice Blanchot (1955)— en aquell punt exacte en el qual la mort li anul·laria definitivament la veu. No hem d'oblidar que els poemes, tant els de Rilke com els de Vinyoli, són alhora una resposta a un temps sembrat de morts estremidores, brutals.

Cassirer també sabia de sobres que aquella mateixa força mitopoètica que té la capacitat d'observar la successió de generacions des d'un punt suspès per damunt de tota contingència també pot destruir el que hem creat entre tots. El seu llibre *El mite de l'estat* —traduït a l'espanyol per Eduard Nicol ja el 1947— no deixa cap dubte que el filòsof va entendre, esgarrifat, quin era l'objecte dels seus estudis sobre les formes simbòliques. La paraula també pot matar.

La «Primera elegia de Duino» és el poema que tanca el volum prim, titulat modestament *Noves versions de Rilke*. Vinyoli —amb molt d'encert— va creure

que aquest poema concret és la conclusió d'una recerca immensa. No cal anar més enllà. Vinyoli s'atura just en el moment més àlgid, quan la reflexió filosòfica de Rilke assoleix el cim: «Qui, doncs, si jo cridés, em sentiria d'entre els ordres dels àngels?» (Vinyoli 2014: 561). No per casualitat és un dels versos més citats de tota la poesia europea del segle xx.

Aquest crít es podria matisar, aprofundir, s'hi podrien afegir més exemples, més proves. Es podria expressar amb els gestos més amples i amb més decisió, com Rilke acaba fent en altres elegies i sens dubte també en aquells *Sonets a Orfeu* que Vinyoli no va pas traduir. Quan el nostre poeta va morir, la seva lectura peculiar de Rilke encara no s'havia acabat; la mort va interrompre aquesta escomesa. Era una tasca titànica la que el traductor s'havia proposat. Complir-la amb la fidelitat amb la qual entenia l'ofici —entendre-ho tot, comprendre la intenció dels poemes fins a poder-la convertir en el motor de la pròpia creativitat— seria impossible de completar en el breu temps d'una vida humana. Però, per dir el que calia dir, Vinyoli no havia d'anar més enllà de la pregunta de quin àngel (ja no Déu) ens sent quan cridem. El missatge ha estat transmès. Vinyoli ens ha explicat la importància de les paraules.

4. Post scriptum

He tornat fa poc d'un viatge a l'Índia, on gràcies a una missió del PEN Internacional he visitat un centre de recerca situat dins del «cinturó tribal», una ampla franja de territori que s'estén al llarg de tot el subcontinent, aproximadament des de Bombai fins a Calcuta, un territori immens on viuen els pobles anomenats adivasi, atrapats des de sempre entre els regnes del nord i del sud, en una *terra nullius*, però que cada cop és més cobejada. Els 120 milions de persones que hi viuen pertanyen a llengües i llinatges ben diferents; el que els uneix és el fet que tots són nòmades i per això sempre han estat marginats, expulsats de les societats que els envoltaven. La seva exclusió va arribar al cim amb la dominació britànica, quan van ser proclamats per llei «tribus criminals», i com a conseqüència els membres d'aquestes comunitats no tenien dret d'assentament ni de tenir feina enlloc. Només podien viure lliures en les regions més remotes, i la xacra de l'exclusió encara els persegueix.

Els adivasi que vaig visitar tenen el costum curiós d'adornar les cases amb grans pintures murals. Els qui les fan s'anomenen «escriptors», no pas pintors, com seria d'esperar. «Escriuen» el que ha de ser transmès amb uns dibuixos misteriosos i clarament codificats. Crida l'atenció que aquests murals incorporen també elements de la societat moderna, com guàrdies uniformats i armats, o bé trens que travessen els paisatges. La creació d'un mural d'aquests és un acte ritual, s'ha d'esdevenir en un lapse de temps determinat, l'han de fet persones iniciades al moment propici. L'execució de l'obra és minuciosament supervisada pel xaman, que controla que no aparegui cap disbarat en una pintura que té valor de talismà, perquè el mural protegirà la família que s'instal·li sota el sostre de la casa.

No hauria pensat mai que tindria l'ocasió de comprovar en directe que la paraula poètica sí que pot crear espais que són fermament percebuts com a

màgics, espais en els quals una imatge —una metàfora— no correspon a un concepte vague, sinó que és la presència directa de tot allò que aquesta gent sent que és. Tot el seu passat, tot el seu saber estan concentrats en una llarga corrua en la qual els personatges humans i els éssers mitològics es barregen indèstriablement i els expliquen el relat que ha de ser recordat.

Entre els dibuixos hi ha el motiu de dues persones que s'escriuen una carta. Ho fan alhora, assegudes una davant de l'altra. L'escena, evidentment, no es pot llegir com el reflex d'una situació real, sinó que és la metàfora que explica a una comunitat acostumada només a la comunicació oral que la llengua es pot transmetre per escrit i que el full de paper fa que l'interlocutor es trobi talment davant per davant i que s'hi pugui parlar.

Aquest dibuix tan senzill ens diu què és la poesia. Està fet per un poble que encara llaura els camps amb arades de fusta —n'he vist quan tornaven cap a casa seva, seguint el traçat de l'autopista en sentit contrari; no una, sinó dues parelles de bous amb pas lent— i on les dones vestides amb bells saris com un esclat de llum recullen branques seques pels marges de les carreteres i transporten els feixos de fustes damunt el cap com en un conte antic. La poesia és la capacitat de comunicació. La poesia és aquell full en blanc davant del qual ens asseiem per parlar l'un amb l'altre. No és un contacte fàcil, no ens fem il·lusions, tampoc. Tal com diu Marina Tsvetàieva en el poema «Carta d'any nou», escrit el 7 de febrer de 1927 com l'últim adéu a l'amic Rainer, del qual no es va poder acomiadar: «Ni desunió ni encontre —/confrontació.»

Referències bibliogràfiques

- BLANCHOT, Maurice (1955). «L'oeuvre et l'espace de la mort». Dins: *L'espace littéraire*. París: Folio, p. 103-210.
- BOLLACK, Jean (2001). «Rilke en la poesia de Celan». Dins: BOLLACK, Jean. *Poesia contra poesia*. Traducció de Yael Langella, Jorge Mario Mejía Toro, Arnau Pons, Susana Romano-Sued i Ana Nuño. Madrid: Trotta, p. 219-246.
- CARBÓ, Ferran (2009). «Joan Vinyoli». Dins: BOU, Enric (ed.). *Panorama crític de la literatura catalana. De la postguerra a l'actualitat*. Barcelona: Vicens Vives, p. 299-314.
- CASASSES, Enric (2014). «Doncs passa-hi a través i se't farà tot clar». Dins: VINYOLI, Joan. *Poesia completa*. Edicions 62, p. IX-XXII.
- CASSIRER, Ernst (1947). *El mito del estado*. Traducció d'Eduardo Nicol. Mèxic: Fondo de Cultura Económica.
- CASSIRER, Ernst; HEIDEGGER, Martin (2017). «La controvèrsia de Davos». Traducció de Simona Škrabec. *L'Espill*, 54-55, p. 191-210.
- CLAPÉS, Antoni; FORMOSA, Feliu; FARRÉS, Ramon (2016). «Vinyoli, poesia i traducció». Dins: CASACUBERTA, Margarida; JUAN, Natàlia (ed.). *Joan Vinyoli i la poètica post-simbolista*. Barcelona: L'Avenç, p. 295-310.
- DE MAN, Paul (1972). «Introduction». RILKE, Rainer Maria. *Ouvres 2. Poésie*. París: Seuil.
- FORMOSA, Feliu (2006). «La constant recerca creadora». Dins: MACIÀ, Xavier; SOLÀ, Pep (ed.). *I cremo tot en cant*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 247-252.

- FUSTER, Joan (1975). «Joan Teixidor y Joan Vinyoli». FUSTER, Joan. *Literatura catalana contemporanea*. Madrid: Editorial Nacional, p. 298-300.
- MACIÀ, Xavier (2001). «Introducció a Versions i traduccions de poemes». Dins: VINYOLI, Joan. *Obra poètica completa*. Barcelona: Edicions 62, p. 687-697.
- MALUQUER, Jordi (1964). «Treball interior a *Realitats*». *Serra d'Or*, 7, p. 47-49.
- MARTÍ i POL, Miquel; VINYOLI, Joan (2014). *Barcelona-Roda de Ter*. Edició a cura de Xavier Folch i Andreu Rossinyol. Barcelona: Empúries.
- PARCERISAS, Francesc (1979). «Algunes observacions sobre la poesia última de Joan Vinyoli». *Els Marges*, 17, p. 102-108.
- PETERS, H.F. (1960). *Rainer Maria Rilke. Mask and the Man*. Nova York; Toronto; Londres: McGraw.
- RILKE, Rainer Maria (1984). *Versions de Rilke*. Traducció de Joan Vinyoli. Barcelona: Proa.
- (1985). *Noves versions de Rilke*. Traducció de Joan Vinyoli. Edició a cura de Xavier Folch i Feliu Formosa. Barcelona: Empúries.
- (2001). «Versions de Rilke». VINYOLI, Joan. *Obra literària completa*. Barcelona: Edicions 62, p. 509-565.
- TSVIETÁIEVA [Tsvetàieva], Marina; PASTERNAK, Borís; RILKE, Rainer Maria (2012). *Cartas del verano de 1926*. Traducció de Selma Ancira i Adan Kovacsics. Introducció de Konstantín Azadovski. Barcelona: Península.
- WIESENTHAL, Mauricio (2015). *Rainer Maria Rilke. El vidente y lo oculto*. Barcelona: Acanalado.