

JORDI MALÉ

EL JOVE POETA QUE NO SABIA QUÈ ÉS AMOR.
SAFO, LEOPARDI I BAUDELAIRE
A LES PRIMERES ESTANCES DE CARLES RIBA

EL PRIMER ENAMORAMENT

Al començament de la segona dècada del segle xx, un jove poeta de disset anys escrivia, dins una carta adreçada a la noia de qui estava enamorat: «Veus l'avenir clar y bell com jo mateix el veig? Deixa't dur del sentiment, que no't dominin certs raonaments tal vegada enganyadors, qui, al menys, torturen, com m'han torturat a mi llongament les poques vegades que he volgut ser massa racional. Recordes com t'ho deya la darrera volta que't parlava? L'home purament racional no és, per mi, més que una màquina antipàtica; el purament afectiu, però, cau en el sentimentalisme, cosa més ridícula que antipàtica; l'ideal fóra un perfecte equilibri, mes jo crec preferible un desequilibri del sentiment sobre la raó, y aquest home és el poeta, com tu ho ets: ell pot no saber expressar-se en paraules rítmiques però ell sent la poesia, y això basta per viure bellament».

La noia es deia Pepita Vila i el poeta era un joveníssim Carles Riba.¹ Un Riba que, dins el context d'una lletra amorosa de to ingènua adolescent, formulava, potser per primera vegada, el conflicte que, amb variacions, havia d'informar les seves obres poètiques inicials, un cop deixades enrere les composicions més juven-

1. Carles RIBA BRACONS, *Papers de joventut* (Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1987), ps. 140-142; carta datada el 18 de juliol de 1911 (n'he regularitzat l'accentuació i els guionets). Sobre la relació de Riba (nascut el 23 de setembre de 1893) amb Pepita Vila, vegeu el pròleg de Xosé LOIS GARCIA a la seva edició de Carles Riba, *Cantares d'amor e d'amigo* (Sada, La Corunya, Edicions do Castro, 1990), ps. 11-19; i també Jaume MEDINA, *Carles Riba (1893-1959)*, vol. I (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989), p. 16 i notes (des d'ara, MEDINA, *Riba I*).

çanes:² el conflicte entre la raó i el sentiment, entre l'home àridament racionalista i el que s'abandona excessivament al sentimentalisme. A la carta a Pepita Vila, el jove escriptor decantava la balança cap al cantó del sentiment, com correspon a un enamorat; però no deixava d'apuntar que «l'ideal fóra un perfecte equilibri» entre l'una i l'altre, la raó i el sentiment.

Malgrat que es podrien atribuir aquestes paraules, incloses dins una carta d'amor, simplement a la propensió reflexiva que caracteritzaria Riba ja de ben jove, la seva motivació era d'un ordre ben pràctic: el noi demanava a la xicoteta que gaudís de llur relació amorosa, càndidament adolescent i no cal dir que en tot moment formalíssima, bo i evitant de rumiar-hi i capficar-s'hi gaire («que no't dominin certs raonaments talvegada enganyadors, qui, al menys, torturen»); i això perquè, com es dedueix d'una altra carta que li enviarà, aquesta relació resultava problemàtica per raons socials (Riba era un jove universitari d'una família de condició més elevada que no la de Pepita Vila) i comptava amb l'oposició de la mare d'ell.³

El més interessant d'aquest document, sigui com sigui, és que l'amor esdevenia, dins el jove Riba, un dels primers impulsos que anirien configurant la seva actitud de mena reflexiva. I que la reflexió amorosa, en ell, es vinculava immediatament amb la poesia. Per això afirmava també en la carta, i en aparent paradoxa, que l'home (i la dona, ja que ho aplica també a l'estimada) en qui el sentiment predomina sobre la raó, com ell prefereix, és el poeta, per bé que «pot no saber expressar-se en paraules rítmiques». Aquest darrer afegit deu estar motivat pel fet de voler distingir també la noia, que no escrivia versos, amb la condició (romàntica) de «poeta»; però era, alhora, una manera de postular que el sentiment no garanteix, per si sol, l'expressió poètica, l'expressió en «paraules rítmiques». I com que en aquests darrers termes hi ha un inequívoc ressò maragallià, tot plegat no deixava de ser una objecció —feta, això sí, indirectament— a la poètica

2. Respecte a la poesia ribiana primerenca, datada entre el gener de 1909 i mitjan 1912, vegeu Joaquim MOLAS, *Sobre la prehistòria poètica de Carles Riba*, dins *Obra crítica*, 1 (Barcelona, Edicions 62, 1995), ps. 289-309.

3. Cf. *Papers de joventut*, op. cit., ps. 158-161, i l'esmentat pròleg de Xosé Lois Garcia.

de Maragall, per a qui l'expressió naixia de l'emoció: «Pareu ment, doncs, en la puresa de la vostra emoció artística», deia als poetes l'autor de l'*Elogi de la Poesia*, perquè «llavors (...) se vos tornarà expressiva per si mateixa en paraules rítmiques».⁴

INJURIAR ELS ANTECESSORS

No és casual, en aquest sentit, que la citada carta a Pepita Vila fos escrita aproximadament un mes després del primer dels tres encontres que Riba, entre els disset i els divuit anys, va mantenir amb Joan Maragall.⁵ Uns encontres la importància dels quals va assenyalar el poeta de les *Elegies de Bierville* en recordar-los a la maduresa. Ara: tot indicant, també, que no era una coincidència de poètiques el que el va impulsar a entrevistar-se amb l'autor de *Nausica*: «Sabíamos que de un contacto con él sacaríamos lo que más importaba: no precisamente doctrina para el ejercicio del mester que nos seducía, sino un crecimiento en nuestra propia seguridad de ser un día los hombres de nuestros poetas futuros».⁶

La divergència que el jove autor mantenia envers la doctrina poètica de l'escriptor consagrat es va fer clarament palesa encara no un any després del primer encontre entre ambdós. El 28 d'abril de 1912, Riba, cinc mesos abans de complir dinou anys i quan feia quatre mesos de la mort de Maragall, pronunciava el discurs presidencial dels Jocs Florals organitzats per l'Agrupació excursionista «Déu i Pàtria»; un discurs que pot ser considerat el seu primer text teòric i on s'evidencien les inquietuds literàries que aleshores poblaven la seva ment.

4. Cito de l'edició crítica de l'*Elogi de la Poesia* (1907) de Joan MARAGALL, dins Lluís QUINTANA, *La veu misteriosa. La teoria literària de Joan Maragall* (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996), p. 460.

5. La primera trobada es devia produir a mitjan mes de juny de 1911; cf. MEDINA, *Riba I*, p. 166 n. 11.

6. Pròleg a *Vida escrita*, recull d'assajos de Joan Maragall (1959), dins C. RIBA, *Obres completes*, 3 (Crítica, 2), a cura d'Enric Sullà i Jaume Medina (Barcelona, Edicions 62, 1986), p. 401 (des d'ara, OCC2; citaré de les *Obres completes* els textos que Riba no va publicar en volum).

Adreçant-se a un auditori jove, el futur autor de les *Estances* caracteritza el que anomena l'«adolescent-poeta»; i ho fa tot servint-se d'allusions a textos de Maragall, tant teòrics (especialment l'*Elogi de la Poesia*) com poètics (per exemple, *Soleiada*); i també a obres d'autors romàntics, com ara la novel·la *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis (traduïda precisament per Maragall). Les allusions, però, no sempre són mostres d'adhesió, ans molt sovint de discrepància.⁷

Riba distingeix quatre etapes en l'«adolescent-poeta»: la de la «primera joventut»; una següent etapa de «teorització» i timidesa; la trobada, poc després, del poeta adolescent amb el «poeta mestre», i, finalment, una nova etapa més intensa de teorització, amb un component de polèmica. En la seva primera etapa, l'«adolescent-poeta» encara no és conscient de ser-ho, «fins que ve un dia que per ell s'illumina amb un sentit nou el mar i les muntanyes i el cel, i prorramp en paraules rítmiques com si fos el seu idioma natural: vet aquí la poesia». I Riba afegia: «En la seva primera joventut el poeta gairebé assolix els termes de l'ideal: més tard teoritzarà i perdrà la innocència».⁸ Aquesta segona etapa, el pas per la «teorització», implica, en l'adolescent, una presa de consciència de la seva condició de poeta i, sobretot, de la seva relació amb el món, en la qual es genera la poesia; i és quan s'adona que l'ideal no existeix i que tot, inclosa la poesia, és més complex del que ell creia.

La trobada amb el poeta mestre li servirà per refermar-se en la seva vocació literària, perquè «obre davant de l'adolescent, ample interminable, lluminosa, la carrera que ha de seguir». I arriba el punt clau del discurs: situat ja de ple, el poeta adolescent, en «les esferes de la literatura, (...) acaba de veure amb quina impuresa esdevé real l'ideal, com l'intuïtiu se dóna entre propòsits de raó». Els conceptes que Riba utilitza aquí són extrets del sisè apartat de l'*Elogi de la Poe-*

7. Respecte a l'ús de fonts romàntiques en els primers textos teòrics de Riba, vegeu J. MALÉ, *Carles Riba i el Noucentisme. Les idees literàries (1913-1920)* (Barcelona, Edicions de La Magrana, 1995), ps. 17-27 i pàssim.

8. Cito de les *Obres completes*, 4 (Crítica, 3), a cura d'Enric Sullà i Jaume Medina (Barcelona, Edicions 62, 1988), p. 10 (des d'ara, OCC3); per fer el text més llegidor, excepcionalment en regularitzo l'ortografia, a més d'esmenar el terme «teorissació» (i afins) de l'original.

sia, en el qual Maragall, havent caracteritzat el procés de la creació poètica —amb els atributs de l'espontaneïtat, la puresa i la sinceritat—, admet que ha pres com a referència el que seria la «poesia ideal», a la qual cal aspirar, per bé que sigui inexistent com a tal, ja que la poesia acostuma a contenir impureses, bé perquè «sol brollar entre propòsits de raó» (la qual cosa és contrària a la seva «natura intuïtiva»), o bé perquè sorgeix «per pruija d'un ritme extern sense ànima», o perquè és fruit d'«el càlcul», «la preparació», «la pauta», «el concepte» o «l'artifici».⁹

Doncs el poeta adolescent, venia a dir el jove Riba en el seu discurs, si en la seva primera etapa havia cregut que el procés de creació poètica era ben espontani, en l'última percepció clarament com s'hi barregen elements considerats «impurs», com ara els «propòsits de raó»; però la seva reacció serà la contrària a la propugnada per Maragall: en lloc de rebutjar «impureses» (la intervenció de la raó) i abandonar-se a la inspiració («la revelació de la forma»),¹⁰ en l'adolescent-poeta «la inquietud de la teorització se reaviva amb un inconegut aspecte. (...) I ve la primera polèmica, la primera injúria. (...) Acceptar als vint anys el que ja és establert, per tal que és establert —ha remarcat algú— acusa una manca de vitalitat i àdhuc un cert egoisme en l'esperit (...) Qui als vint anys no injuria tot el que els antecessors han constituït, i no llença al món noves fórmules de perfecció, reconeix implícitament la inutilitat de la seva vinguda» (ps. 11-12).

Tot el discurs volia desembocar en aquesta proclama final: el seu objectiu, en darrer terme, és el d'instar els joves escriptors a no limitar-se a seguir cegament les teories maragallianes sobre la inspiració i l'espontaneïtat poètiques, ans a «teoritzar» sobre la poesia, és a dir, a plantejar-se la seva naturalesa i els seus processos. És d'aquest impuls que sorgiran els poemes de les *Estances*, el primer dels quals està datat exactament un any després del dia en què pronunciava el discurs dels Jocs Florals de 1912.

9. *Elogi de la Poesia*, op. cit., p. 461.

10. *Ibid.*, p. 466.

UNA NOVA MENA DE POESIA

El discurs de 1912 marcava un punt d'inflexió en la poesia juvenil de Riba. Els darrers poemes que havia escrit (deixant de banda els gallecs) són els que es podrien anomenar de l'«etapa virgiliana», encetada al final de 1910 amb la traducció de les *Bucòliques* de Virgili (publicada a mitjan 1911) i que comprèn poemes com *Ègloga*,¹¹ *Ècloga de la primavera*¹² i *De l'«Episodi pastoral»*.¹³ Hi ha encara una altra composició que, en part, també està vinculada a l'etapa virgiliana: *Migdia*.¹⁴ Aquest és un dels poemes que, dins els papers personals de Riba, formava part de la carpeta titulada «Residu de *La paraula a l'oure* (1912-1919)», poemes que no va arribar a publicar com a llibre, per bé que algun d'ells havia aparegut en publicacions periòdiques. *Migdia* està datat l'any 1912, sense que es pugui precisar si va ser escrit abans o després del discurs dels Jocs Florals.

S'ha volgut veure en aquest poema l'inici d'una de les dues vies o «aventures» poètiques empreses simultàniament per Riba aleshores: la de *La paraula a l'oure*, que és la que encetaria *Migdia*, i la de les *Estances*.¹⁵ Però cal tenir present que l'únic que uneix aquest poema amb els altres de *La paraula a l'oure* és, a banda d'algun motiu poètic recurrent,

11. Datat el 2 de març de 1911; cf. *Papers de joventut*, ps. 96-101.

12. Que ha d'haver estat escrit abans de l'abril de 1912, ja que va ser presentat als Jocs Florals de Barcelona aquell any; cf. la transcripció que en fa Jaume MEDINA a «Els Marges», núm. 37 (maig 1987), ps. 87-90.

13. No se'n sap la data, però no deu distar de la del poema anterior; va aparèixer a l'*Antologia de poetes catalans d'avui* (Barcelona, Biblioteca popular de «L'Avenç», 1913), p. 111.

14. El citaré sempre de les *Obres completes*, 1 (Poesia), a cura d'Enric Sullà (Barcelona, Edicions 62, 1984), ps. 357-358 (des d'ara, OCP).

15. Els dos crítics que més s'han ocupat d'aquestes obres ribianes són Arthur Terry i Enric Sullà. Vegeu, de TERRY, *Introducció* a OCP, ps. 5-19; i *Tradició i simbolisme en les Estances*, dins *Sobre poesia catalana contemporània* (Barcelona, Edicions 62, 1985), ps. 15-32. I de SULLÀ; *La poesia de Carles Riba*, dins DD. AA., *Poetes del segle XX* (Manresa, Edicions Intercomarcals / Edicions del Mall, 1984), ps. 9-23; i *Carles Riba*, dins RIQUER/COMAS/MOLAS, *Història de la literatura catalana*, vol. 9 (Barcelona, Ariel, 1987), ps. 280-289. Vegeu, també, de Joan TRIADÚ, «*Estances*», de *Carles Riba*, dins *Per comprendre Carles Riba* (Manresa, Parcir Edicions Selectes, 1993), ps. 106-114; i *Notes a tall d'aportació a la lectura crítica de les «Estances» de Carles Riba*, «Faig Arts», núm. 34 (desembre 1994), ps. 41-44.

la forma: la seva fluida combinació de versos irregulars, a la manera de la *canzone libera* leopardiana;¹⁶ no és, com tota la resta, una «oració» en la qual el «Senyor» és alludit ja al primer vers (o, en un cas, al tercer).

La vinculació de *Migdia* amb l'anterior etapa virgiliàna, d'altra banda, es fa palesa amb l'esment a l'«amor pastoral» del vers 17. Amb tot, és evident que es tracta d'un poema de mena diferent als «virgiliàns», tant de forma com de contingut. Més aviat fa pensar en les que seran les primeres poesies de les *Estances*; i cal tenir present que va aparèixer publicat, conjuntament amb quatre d'elles, a l'*Antologia de poetes catalans moderns* d'Alexandre Plana el 1914. No vol dir, això, que sigui una composició pariona a les de les *Estances*. Però no es pot considerar casual la seva publicació encapçalant-ne algunes. I és que, en certa manera, els fa com de negatiu fotogràfic.¹⁷

A *Migdia* el poeta (el jo poètic) es refereix, amb una retòrica a vegades massa convencional —com ja va notar Terry—, als efectes del desig amorós: en primer lloc, sobre la carn: «ma carn impacient, / que l'amor pastoral ha amarat / amb la correntia / múltiple i àgil / d'una rosada efusa» (v. 16-20); tot seguit, sobre la ment: «I ara la teva amor / es fa lenta i ardent, / i està sobre ma pensa, / única i enorme, / immòbil flama viva» (v. 21-25); i, finalment, sobre els llavis:

Oh alegria dels llavis
 quan l'ànima és tota purpúria
 i els pensaments s'hi mouen
 lànguidament,
 com de l'alta pastura
 els bous alenants.
 Oh muda alegria,
 incendiada alegria dels llavis,
 el repòs de l'ansia sonora
 dels cants,
 sobre ta carn nua i àvida,
 que s'oblida i fulgura
 tota a la tèbia follia de l'aire
 com un fruit que madura! (v. 27-40)

16. Cf Arthur TERRY, *Introducció* a OCP, p. 8.

17. Cf. *ibid.*, p. 10.

El que sorprèn més d'aquests versos és el particular efecte de l'amor en els llavis. Aquest motiu ja havia aparegut en algun dels poemes de l'etapa virgiliana; per exemple, a *Ègloga*, quan la Musa recorda al pastor Títir el dia en què va trobar l'estimada Amarillís:

Y aquella vesprada
La camperola visió femenina siguié la suprema
Revelació, y la sanc sobreixint floria tos llavis
Y esclatava en un cant.¹⁸

El procés descrit és prou evident: l'emoció amorosa es tradueix, en el pastor-poeta, en un cant que ix dels llavis. A *Migdia*, en canvi, la «incendiada alegria dels llavis» ocasionada pel desig és *muda*. Hi ha, certament, en els llavis l'«ànsia sonora dels cants»; però aquesta ànsia es calma («reposa») «sobre ta carn nua i àvida», és a dir, tal com apareix al vers 44, en «la porpra del bes» fet a l'estimada.¹⁹

El que diferencia l'experiència expressada en un i altre poema dóna la mesura del canvi d'orientació poètica que estava experimentant el jove Riba: a *Ègloga* se'ns representa directament l'emoció o el desig, i la conseqüència que en diríem «natural», o sigui, el cant; a *Migdia*, en canvi, el desig és descompost, i en certa manera «analitzat», en els seus successius efectes sobre el poeta (en la carn, en la ment, en els llavis), i entre aquests efectes cal comptar-hi una «ànsia de cants», la qual, amb tot, no arriba a materialitzar-se. Cal preguntar-se, és clar, per què el cant no es produeix i per què l'alegria dels llavis esdevé muda (bes a banda, és clar). I la resposta pot associar-se amb el final del discurs dels Jocs Florals de 1912: Riba havia superat, com a poeta, l'etapa de la «primera joventut», fins a prendre consciència que el cant, la poesia, no neix d'una manera natural, és a dir, «espontània», a partir del sentiment o l'emoció, sinó que és el resultat ulterior d'un procés. L'única conseqüència immediata i natural de l'emoció i el desig és l'ànsia del cant («l'anhel d'expressió», per dir-ho amb Maragall); però, inicialment, aquesta ànsia sols pot «traduir-se» a

18. *Papers de joventut*, p. 99.

19. Tot i que al vers 51 es diu que l'efecte del bes «canta amb la sang dins les venes», cal entendre-ho en al·lusió als batecs emocionats del cor, no pas a cap cant extern.

través de la carn, això és, amb un petó, sense materialitzar-se, de manera espontània, en expressió, en cant, en poesia.

Dit altrament: a *Migdia*, poema que fa de transició entre l'etapa virgiliana i la posterior, Riba posa en qüestió el postulat romàntico-maragallà que la paraula i la poesia siguin una conseqüència espontània del desig i l'emoció, com ell mateix havia expressat a *Ègloga*. Un qüestionament que fa palès que el jove poeta havia iniciat, seguint la terminologia del seu discurs dels Jocs Florals de 1912, l'etapa de més alt grau de «teorització» i, doncs, de racionalització del que és la poesia i, alhora, del que és l'amor. *Migdia* no és encara, però, un poema de teorització; n'és tan sols l'anunci. El procés començarà amb la composició inicial del *Primer llibre d'Estances*, datada, com apuntava abans, just un any després de la lectura del discurs, el 28 d'abril de 1913, com si en fos la commemoració.

LA CONEIXENÇA AMB CLEMENTINA ARDERIU

Una commemoració que, de fet, és doble. Perquè durant la celebració del Jocs Florals del 28 d'abril de 1912, en els quals Riba va llegir el discurs presidencial, es va esdevenir un fet que havia de marcar la seva vida: el jurat, del qual formava part, va atorgar la Flor Natural a una poeta, que alhora va ser proclamada reina de la festa. Aquesta poeta era Clementina Arderiu. Sembla que Riba va quedar impressionat per la poesia que aquesta noia, quatre anys més gran que ell, havia presentat al concurs; però no tan sols per la poesia: «Recuerdo», escrivia el seu amic Lluís Valeri, «la impresión que le produjo la presencia de Clementina [a la festa dels Jocs Florals] ataviada con las galas reales».²⁰ El nostre jove escriptor no va trigar a ser presa de l'enamorament, i d'una forma arravatada, com ell mateix recordava anys després en una carta a Paulina Crusat, bo i comentant unes fotos seves d'aquella època: «¿Divuit anys? Em sembla recordar que vint. Entra-va, foll, en un enamorament que després tota la saviesa, en ell, que es

20. Lluís VALERI, *In memoriam. Carles Riba y yo*, «Destino» (25-VII-1959), ps. 39-40; transcrit a MEDINA, *Riba I*, p. 22.

vulgui ha seguit volent sempre foll; i escriuria les primeres *Estances*». ²¹ Vet aquí, doncs, l'altre gran impuls de l'escriptura poètica del jove Riba: l'amor.

Ara: què sabia ell de l'amor? Per una banda, és clar, tot el que n'havia llegit. Però, podia limitar-se a repetir els tòpics de la literatura amorosa de tots els temps i adreçar-los a una noia com Clementina Arderiu, que, a diferència de Pepita Vila, ja començava a tenir una bona formació literària? I si volia aportar una nota d'originalitat o fins de sinceritat, què podia dir-ne personalment, de l'amor, als seus tot just dinou anys, amb la seva gran timidesa, intensificada per la baixa estatura, ²² i dins el molt formal ambient petitburgès en què es movia al començament de la segona dècada del segle xx?

No va ser fins al cap de quatre anys de la seva coneixença, el 6 de maig de 1916, que Riba es va casar amb Clementina Arderiu. Durant aproximadament el primer d'aquests quatre anys, la relació va consistir en les visites que ell, conjuntament amb alguns companys, anaven a fer a la jove poeta a l'argenteria del seu pare: «Venien tot sovint», recordava ella de gran en una entrevista. «De vegades, fèiem una reunió a la botiga i al meu pare no li agradava perquè deia que amb tanta gent jove, els que volien comprar no entraven. (...)». I precisava: «Qui venia més era en Riba. En Riba venia molt. Era el qui jo trobava més formal; m'agradava parlar amb ell». ²³ També ho recordava un dels millors amics de joventut del futur traductor de l'*Odissea*, Josep M. Capdevila: «Freqüentà més i més la casa del carrer Avinyó [on hi havia l'argenteria], fins que ja no en sabia ni en podia prescindir. Els pocs amics a qui en feia alguna confiança, ja vèiem que la senzilla amistat primera esdevenia un enamorament». ²⁴

21. *Cartes de Carles Riba III: 1953-1959*, a cura de Carles-Jordi Guardiola (Barcelona, Edicions de la Magrana, 1993), p. 442 (des d'ara, *Cartes III*); carta del 21 de maig de 1958.

22. «...aquell jove petitó, tímid», recordava Marià Manent al seu dietari *L'aroma d'arç* (Barcelona, Laertes, 1982), p. 174. Vegeu, també, l'article de Cèsar August JORDANA, *El meu amic Carles Riba*, «L'Opinió» (12-II-1933); reproduït dins *Papers de joventut*, ps. 162-164.

23. Agustí PONS, *L'última entrevista amb Clementina Arderiu*, «Lletra de canvi», núm. 17 (maig 1989), p. 36.

24. Josep M. CAPDEVILA, *Recordant el meu amic*, «Serra d'Or» (setembre 1968), p. 776.

I al cap d'un any o un any i mig de la coneixença, a mitjan o final de 1913, devia començar el festeig (bé que encara no fos formal).²⁵ Ho testimonia el fet que la primera de les quatre narracions de *L'ingenu amor*, *El rei que no sabia què és amor*, està datada al novembre de 1913, i, com Riba explicarà als mots proemials del llibre, les quatre històries «foren escrites (...) dins aquesta passió de felicitat del festeig pre- i post-matrimonial».²⁶ I afegia: «Tota passió comporta un cert donar voltes entorn d'un punt; aquestes voltes es resolgueren a l'autor en unes quantes històries, o si es vol paràboles, per les quals algunes experiències, afortunadament per a ell i sobretot per als seus lectors hipotètics, es revestiren de ficció» (p. 13).

D'aquest passatge interessa, a banda del reconeixement del substrat biogràfic de les narracions, la manera de concebre la passió: «un cert donar voltes entorn d'un punt». D'una manera paral·lela havia de caracteritzar la mena de poemes que havia començat a compondre, els de les *Estances*, els materials dels quals «s'ord[enen] geomètricament, al voltant o convergint en un punt emotiu o crític —diguem-ne gènere “estances”».²⁷ Semblantment a les històries de *L'ingenu amor*, doncs, bé que amb altres mitjans expressius, les *Estances* reflecteixen la passió del festeig entre Riba i la dona que esdevindria la seva muller, passió que comportava «un cert donar voltes entorn d'un punt». Dit altrament: en les primeres *Estances* es trasllueix, conjuntament amb l'esforç de racionalitzar el que és la poesia —com vèiem més amunt—, la inquietud per comprendre què és l'amor, en les vies del qual, amb tota la inexperiència i la timidesa dels seus dinou anys, el Riba adolescent s'anava endinsant.²⁸ Ell era aleshores el poeta que, com el rei del

25. Al febrer de 1914 era encara Josep M. de Sagarra, un altre dels grans amics de joventut de Riba, qui havia de lliurar a Clementina Arderiu, i d'amagat del pare d'ella, les cartes que el seu enamorat li escrivia aleshores des de Madrid, on feia els cursos de doctorat. Vegeu Josep M. de SAGARRA, *Memòries* (Barcelona, Aedos, 1964²), ps. 814-815.

26. *Intenció de l'autor de L'ingenu amor* (Barcelona, Catalana, 1924), p. 13.

27. *Trenta Poemes, de Millàs-Raurell*, dins *Escolis i altres articles* (Barcelona, Publicacions de «La Revista», 1921), p. 158 (des d'ara citat com *Escolis*).

28. «Creo que nunca las escribiré», declarava Riba l'any 1955 respecte a unes possibles memòries. «O, si se me apura, diré que en cierto modo ya las escribí: son mis versos, mi crítica, mis narraciones. (...) quien guste de mis primeras *Estances* verá la

seu relat, també víctima de la timidesa, «no sabia què és amor», i volia començar a saber-ho. I els poemes de les *Estances* li serviren de plataforma on temptejar els primers impulsos amorosos —i també l'ofici poètic: no debades ell mateix, anys després, qualificarà les *Estances* de «provatures poètiques».²⁹

L'endinsament en l'amor, Riba el realitzà de la mà de la seva nova estimada. És per aquesta raó que les *Estances*, a l'igual de les històries de *L'ingenu amor*, estaven inicialment dedicades a Clementina Arderiu, com testimonien els únics manuscrits que es conserven dels primers poemes (vegeu *infra*). I és, consegüentment, la que esdevindrà la seva muller la dona amagada sota el nom d'Aspàsia, amb el qual Riba va titular dos aplecs de les primeres *Estances* apareguts a la revista setmanal «Catalunya» el 1913 i el 1914, respectivament.³⁰

ELS EFECTES DE L'AMOR

T'ha enquimerat la gràcia fugitiva
d'un desig i ara tu ets deserta, O ment:
ai soletat sense dolç pensament
i foll traït sense paraula viva!

Però què hi fa, si dins el teu oblit
la inquietut profundament perdura?
Encara el goig sobre la carn s'atura
i és la promesa d'algun cant no dit.

adolescència de la qual salia, apto o inepto, para la madurez» (*Per què i per a què es-cric*, 1955, dins OCC2, p. 353).

29. *Memòria de Rosselló-Pòrcel*, dins ...*Més els poemes* (Barcelona, Joaquim Horta, editor, 1957), p. 139.

30. *Aspasia*. - *Estances* [sic], «Catalunya», 308 (1913), p. 501, i *Aspasia*. - *Estances II*, «Catalunya», 356 (1914), p. 549. Riba també va mantenir el títol d'*Aspasia*. - *Estances* en la selecció de quatre poemes inclosa dins l'esmentada *Antologia de poetes catalans moderns* d'Alexandre Plana (Barcelona, Societat Catalana d'Edicions, 1914), ps. 293-296. Joaquim Molas ha fet l'edició crítica del conjunt d'*Estances* publicat inicialment a «Catalunya», bé que sense poder tenir en compte els esmentats manuscrits, a l'article «*Aspasia*», *primer recull d'estances de Carles Riba*, reproduït dins *Obra crítica*, 1, *op. cit.*, ps. 310-328.

I ella és el foc sagrat qui't perpetua
 damunt les cendres del desolament.
 No vulguis calma en ton oblit, O ment,
 O folla qui has sabut mirar-te nua!³¹

Amb aquests versos començava la composició de les *Estances*; i, amb ells, la indagació de Riba al voltant de la poesia i de l'amor. Un amor del qual encara no coneixia la naturalesa i que, de moment, no anomena pel seu nom. Talment Leopardi —un dels poetes més llegits per Riba aleshores—³² a *Il pensiero dominante*, bo i referint-se a l'amor defugí d'esmentar-ne el nom. És molt probable que el jove poeta català tingués present aquest cant leopardià, perquè una part de l'experiència que s'hi explica és similar a l'expressada al poema inicial de les *Estances*:

Dolcissimo, possente
Dominator di mia profonda mente;
Terribile, ma caro
Dono del ciel; consorte
Ai lúgubri miei giorni,
Pensier che innazi a me sì spesso torni.
 (...)

31. Si no indico el contrari, citaré sempre els poemes inicials de les *Estances* de la primera versió manuscrita i només en regularitzaré l'accentuació per fer els textos una mica més llegidors. Als manuscrits, en poder de la família Riba (a qui agraeixo que m'hagi permès de consultar-los), hi figuren tan sols vuit poemes, continguts en fulls de mida quartilla. Estan numerats amb xifres romanes, excepte el primer: [I], II, III, IV, V, VIII, IX i XI. Malgrat els salts en la numeració, són els vuit primers poemes de les *Estances* en el seu ordre cronològic, que corresponen, en la numeració definitiva, a: 1, 3, 4, 2, 5, 7, 8, 11 (sols manca, en l'ordre cronològic, l'estança italiana que avui porta el número 6). Cada poema està encapçalat amb el títol genèric d'*Estances*, amb la xifra romana al dessota, i al final hi consta la data: I (28-IV-1913), II (1-VII-1913); III (28-VIII-1913), IV (13-IX-1913), V (20-IX-1913), VIII (10-XII-1913), IX (2-I-1914) i XI (13-III-1914). El poema inicial, signat «C Riba Bracons», té sota el títol la dedicatòria «Per Clementina Arderiu» (dedicatòria que Riba no va mantenir en les edicions de les *Estances*). D'aquest primer poema, vegeu-ne una lectura des de la perspectiva estricta de les idees literàries —que no és la que aquí m'interessa— al meu llibre *Carles Riba i el Noucentisme. Les idees literàries (1913-1920)*, ja citat, ps. 113-117 i ps. 167-176.

32. Cf. el testimoni de Lluís Valeri, dins MEDINA, *Riba I*, p. 162.

*Come solinga è fatta
 La mente mia d'allora
 Che tu quivi prendesti a far dimora!
 Ratto d'intorno intorno al par del lampo
 Gli altri pensieri miei
 Tutti si dileguâr.³³ (v. 1-6 i 13-18)*

Leopardi exposa, en aquest poema, l'efecte que el sentiment de l'amor provoca en la ment, dins la qual tots els altres pensaments o sentiments s'esvaeixen fins a deixar-la deserta («solinga»), amb la potència del nou «pensament dominant» com a únic hoste.³⁴ L'amor és sentit aquí, doncs, amb plenitud i com un sentiment abassegador.³⁵ Però la consciència i l'experiència d'aquest poderós sentiment són possibles, en el poeta italià, després d'un llarg períple vital —va escriure'l quan tenia entre quaranta-quatre i quaranta-sis anys— que li havia permès d'assolir un alt grau de coneixement tant de la vida com de si mateix:

*Per còr [= cogliere] le gioie tue, dolce pensiero,
 Provar gli umani affanni,
 E sostenere molt'anni*

33. Giacomo LEOPARDI, *Canti* (1831-1835), edició a cura de Mario Fubini i Emilio Bigi (Torí, Loescher Editore, 1964), p. 199 (des d'ara citat com *Canti*). La dona en què s'inspira el poema és Fanny Targioni Tozzetti, a la qual el poeta va dedicar quatre poesies més, en una de les quals l'anomena «Aspasia». Per bé que és possible que Leopardi fos el referent de Riba a l'hora d'adoptar aquest nom de dona com a títol de les primeres *Estances*, sembla poc probable tenir en compte que per al poeta italià va acabar essent un amor no correspost, com queda ben palès al poema titulat, justament, *Aspasia*. Més aviat cal creure que la referència que Riba tenia present en aplicar a Clementina Arderiu el nom d'Aspàsia és una hetera (això és, una cortesana d'alt nivell cultural) de les més distingides de l'Atenes clàssica, amiga de filòsofs i artistes com Fídies i Heròdot; cf. el ja citat article de Joaquim Molas «Aspàsia», primer recull d'*estances de Carles Riba*, p. 314.

34. La ment entesa, aquí, com «l'intimo dell'anima», com explica Fubini, i considerant que el pensament dominant «non è già pensiero intellettuale ma pensiero amoroso, "sentimento", come nella tradizione letteraria italiana» (*Canti*, p. 198).

35. De la novetat d'aquest sentiment derivava Karl Vossler —un dels futurs mestres de Riba— l'explicació de per què Leopardi no anomenava l'amor: «Perchè è evitata la parola e dissimulata la chiave? Evidentemente perchè di fronte a la novità dell'esperienza essa sarebbe apparsa troppo logora, poichè ogni appicco a cose già passate e già esistite avrebbe potuto dare l'impressione di uno sminuimento». Karl VOSSLER, *Leopardi* (1923), traduït de l'alemany per Tomaso Gnoli (Nàpols, Riccardo Ricciardi editore, 1925), p. 269.

*Questa vita mortal, fu no indegno;
Ed ancor tornerei,
Così qual son de' nostri mali esperto,
Verso un tal segno a incominciare il corso.*³⁶ (v. 88-94)

Ben lluny d'aquest estat d'esperit es trobava el jove Riba. I la seva experiència de l'amor difícilment podia manifestar-se en uns termes tan superlatius com els del poeta italià. Perquè aquesta experiència no era —no podia ser encara— la d'una plenitud amorosa, sinó, tot just, la de les primícies de l'amor. El seu interès havia d'adreçar-se, doncs, no tant cap al sentiment en si, ans cap a la manera com aquest va manifestant-se, amb els seus efectes. I la primera manifestació que percebia de l'amor era el desig (que és el concepte que domina als primers poemes de les *Estances*); i devia experimentar, com a primers efectes, els mateixos que la humanitat no ha deixat de sentir al llarg de la història:

...car totseguit que et miro, la veu tota se me'n va,
i la llengua se'm paralitza, i un foc subtil em corre per sota la pell, i no
veig res amb els ulls, i hi ha un bronziment dins les meves oïdes,
i la suor em raja...

Així els caracteritzava Safo cap als segles VII-VI aC, en uns versos que Riba va traduir en aquells anys de joventut.³⁷ I són alguns d'aquests coneguts efectes, tan elementals i naturals, els que ell tenia presents en escriure la primera composició de les *Estances*. Només que no sembla partir de l'escena representada per la poeta grega, en què una noia és contemplada mentre parla. Una de les dificultats dels po-

36. El poema reflecteix, en mots de Fubini, la consciència, en Leopardi, de «la sua nova, più virile e sdeggnosamente salda consapevolezza della propria altezza spirituale, conquistata attraverso tante esperienze e meditazioni e ora definitivamente potenziata e rivelata dall'ultima e integralmente vissuta esperienza d'amore» (*Canti*, p. 198).

37. Cf. MEDINA, *Riba I*, p. 21. Cito la versió ribiana de Safo de la transcripció que en fa Ramon TORNÉ I TEIXIDÓ a *Una traducció primerenca de Safo per Carles Riba*, dins *Tradició clàssica. Actes de l'XI Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, a cura de Mercè Puig (Andorra, Govern d'Andorra, 1996), p. 676 (regularitzo l'accentuació i la puntuació del text per fer-lo més llegidor). Riba ja s'havia servit del poema grec per elaborar un dels sonets dedicats a Pepita Vila; cf. *Papers de joventut*, p. 34.

emes ribians, sobretot a les primeres obres, és la de determinar la situació, la vivència de què parteixen, la qual gairebé mai no apareix explícitament —en bona part, com apuntava Josep M. Capdevila, per pudor i tímidesa—,³⁸ però que sempre hi és, perquè *tota* la poesia de Riba, que és predominantment amorosa, es funda sobre «arrels d'experiència» —en mots de Gabriel Ferrater—,³⁹ i molts dels poemes han sorgit d'«imatges vitals copsades en el viure diari» —per dir-ho amb un dels poetes que li fou coetani i que més el conegué, J. V. Foix.⁴⁰ Identificar aquesta vivència és el que dóna, sovint, la necessària clau hermenèutica del poema. I en el cas del que enceta les *Estances*, la seva situació de partença podria ben ser pariona a l'escena de la trobada amb una «fugitive beauté» que Baudelaire —un altre dels autors que li era més car—⁴¹ dibuixà al conegut poema *À une passante*:

T'ha enquimerat la gràcia fugitiva
 d'un desig i ara tu ets deserta, O ment:
 ai soletat sense dolç pensament
 i foll traüt sense paraula viva! (v. 1-4)

La visió d'una noia (encara no es pot dir que sigui l'estimada dels poemes posteriors) ha generat, en el poeta, una inquietud⁴² en forma de desig, amb tot el que aquest concepte comporta d'atracció i —com veurem— d'anhel de possessió. La visió ha estat, però, momentània i efímera, com efímer ha estat, consegüentment, allò que la visió tenia de plaent i graciosa, que és el que ha provocat el desig. Sigui com si-

38. «...és que, per una mena de rubor, li desplaïa de posar aquelles intimitats de l'ànima en poesia més oberta. (...) En Riba sentia com una indiscreció de contar tan clarament la seva amor a tothom en lletra impresa i, sense voler, acudia a la referència, a suprimir un terme [de] les metàfores, que romanien com velades» (Josep M. CAPDEVILA, art. cit., p. 776).

39. *La poesia de Carles Riba* (Barcelona, Edicions 62, 1983²), p. 30 (i també ps. 16 i 23).

40. *El català d'En Riba*, «*Criterion*», núm. 6 (18-VIII-1960), p. 124.

41. Cf. Gabriel Ferrater, *op. cit.*, p. 36 i ss. Hi tornaré més avall.

42. Aquest és un dels sentits de «quimera», d'on deriva «enquimerar». Amb tot, aquest verb podria assimilar-se, dins el poema, a «allucinar», en les accepcions d'«encegar» o «captivar», ja que en la traducció castellana del poema inclosa al volum *Obra poética. Antologia* de 1956 (Madrid, Ínsula, p. 15), traducció signada per Rafael Santos Torroella però controlada per Riba (cf. *Cartes III*, p. 209), «T'ha enquimerat» equival a «*Te alucinó*».

gui, aquest ha estat prou intens com per causar algun dels efectes sabuts:⁴³ si Safo deia que «la llengua se'm paralitza», el poeta expressa aquí que la impressió produïda l'ha deixat sense pensaments i sense paraules;⁴⁴ o dit de manera més col·loquial: amb la ment en blanc i incapaç de badar boca.

Ara: un cop experimentat aquest efecte, al poeta inevitablement se li plantejava una paradoxa: si l'impacte que produeix l'aparició fugaç de la noia és tan gran com per deixar-lo buit de mots, com podria, aleshores, expressar poèticament el seu estat i compondre poesia sobre el desig amorós? La paradoxa es resol en constatar i admetre que el fet de sentir una emoció intensa no genera, com volia el Maragall dels *Elogis*, «paraules vives» que es puguin constituir en poemes. O més ben dit: no les genera *immediatament*, és a dir, *espontàniament*. Perquè el desig amorós comporta, al poeta, un anhel d'expressió —com ja hem vist, i com tornarem a veure més avall—, però aquest inicialment no pot materialitzar-se verbalment.

L'experiència descrita en aquests versos podria partir, ben bé, d'una situació viscuda personalment per Riba: el jove universitari de paraula brillant, en trobar-se tot sol davant la noia de qui estava enamorat, es veia incapaç d'articular dos mots seguits o, si més no, d'engegar un discurs coherent a causa de la seva timidesa —i és la superació de la timidesa el tema, velat sota la forma d'una paràbola, d'*El rei que no sabia què és amor*. Riba aleshores, talment travessava l'etapa de «teorització» sobre la poesia (com expressava al discurs dels Jocs Florals de 1912), va decidir de «teoritzar» i d'interrogar-se també sobre la naturalesa de l'amor per mirar de comprendre els fenòmens que li esdevenien. I d'aquí ve que es giri cap a si mateix, cap al seu interior, cap a la ment, a fi i efecte d'intentar entendre el desig amorós i els seus efectes. Per això el poema acaba amb el reconeixement d'aquesta *voluntat* d'interiorització i comprensió: «O folla qui has *sabut* mirar-te

43. L'adverbi «ara» (v. 2) indica que a la primera estrofa se'ns representen dos instants contigus: el de la visió amb l'enquimerament i, tot seguit, el dels seus efectes. L'ús de deíctics com aquest (presents en altres composicions de les *Estances*) dota els poemes de caràcter dramàtic i els allunya de la pura especulació abstracta.

44. Sense «dolços pensaments» perquè són la mena dels que provoca una visió plaent.

nua!». ⁴⁵ Tal esforç de racionalització — que preludia la concepció ribiana de la poesia com a mitjà de coneixement d'un mateix— ⁴⁶ és, justament, una de les grans originalitats de la primera poesia ribiana i el que la singularitza entre els poetes de l'època.

En el seu esforç de racionalització, el primer que constatava el poeta és que els inicials efectes del desig no són, precisament, racionalitzables. Dit d'una altra manera: que el desig d'entrada no pot ser pensat (i, doncs, traduït en paraules), sinó solament *sentit*, és a dir, percebut físicament.

Però què hi fa, si dins el teu oblit
la inquietut profundament perdura?
Encara el goig sobre la carn s'atura
i és la promesa d'algun cant no dit. (v. 5-8)

El contacte fugaç amb l'estimada ha estat tan torbador dins la ment que, a més d'haver quedat buida de pensaments (com si s'hagués oblidat de tot), hi perdura la sensació de trasbals, de «foll traüt», de profunda inquietud. Però és una *sensació*, i com a tal, més física que no mental, comunicada pel sentit, la carn, el cos, que és aquella part del poeta on els efectes del desig segueixen actius. Aquests efectes, a banda de la pèrdua de la paraula, no són encara tots els que Safo representava en el seu poema (l'enrogiment, el tremolor, la suor...), perquè el contacte amb la noia ha estat sols momentani. D'ell, però, el poeta n'ha obtingut —sense arribar a «la douceur qui fascine et le plaisir qui tue» que el *jo* poètic baudelairià bevia en els ulls de la *fugitive beauté*—, ⁴⁷ un cert gaudi o goig. Un goig, val a dir, ben corrent i natural, ja que bona part de les relacions home-dona parteixen d'una inicial, i sempre plaent, atracció física.

«Encara el goig sobre la carn s'atura»: el goig carnal actua com a memòria del contacte amb la noia, enfront de l'«oblit» de la ment. I és

45. Quan el 1919 publicarà el *Primer llibre d'Estances* (Barcelona, Publicacions de «La Revista»), canviarà el verb «sabut» per «gosat», com admetent la gosadia que va suposar el procés engegat l'any 1913.

46. Cf. Jordi MALÉ, *Poètica de Carles Riba. Els anys del postsimbolisme 1920-1938* (Barcelona, La Magrana, 2001), p. 55 i ss i ps. 228-232.

47. Citaré sempre el poema de Baudelaire per les *Œuvres Complètes*, vol. I, a cura de Claude Pichois (París, Gallimard, 1975), ps. 92-93.

aquesta memòria la que hauria de permetre que l'anhel d'expressió propi —com hem vist— de tot desig amorós pugui arribar mai a materialitzar-se en poesia: «i és la promesa d'algun cant no dit».⁴⁸

En darrer terme, el jove Riba reconeixia que el desig amorós s'experimenta, en primera instància, d'una manera física, i que sols més endavant, a partir de la coneixença profunda amb l'estimada, pot esdevenir una altra mena de relació més complexa. És ben il·lustratiu d'aquesta progressió el poema núm. 32 del *Primer llibre d'Estances*, escrit quasi sis anys després (amb data de 6 de gener de 1919), on sembla ressonar el poema inicial:

Tu apareixes. No la roja meravella
que per damunt ma galta fa un súbit llengoteig;
no el tremolor que ajup l'envanida parpella
i la paraula forta esderna en barboteig,

són, Oh Amor d'amors, l'essència del miracle
que, en seure prop de tu i oir-te, en mi es difon.
Sapiguessis!, dels pensaments, quin dolç sotrac la
turba perplexa ordena darrera el vel del front!⁴⁹ (v. 1-8)

Resulta prou evident la recreació, aquí sí, de l'escena representada en el poema de Safo, amb els efectes que causa la presència de la noia estimada. Ara: els «no» del primer i el tercer vers, situats ben visiblement a l'inici de les clàusules, si alguna funció tenen és la de posar èmfasi en la circumstància que tals efectes físics, que certament (encara) es produeixen, (ja) no són la conseqüència més important d'aquest «miracle» que és el desig amorós suscitat per ella. La seva presència causa encara trasbals al poeta (un «dolç sotrac»); però ara que ella ja és per a ell «l'Amor d'amors» (feia quasi tres anys que Riba i Arderiu

48. «No dit» en el sentit que encara no ha estat verbalitzat. Però també podria entendre's en el sentit que es tracta d'un tipus de cant que *mai* no ha estat dit, és a dir, plenament nou; amb la qual cosa el poeta estaria anunciant l'originalitat del tipus de poesia que aspira a compondre. Hi tornaré més avall.

49. Cito de la primera edició del *Primer llibre d'Estances* (Barcelona, Publicacions de «La Revista», 1919), p. 73. En edicions posteriors, Riba esmenaria «Sapiguessis!» per «Oh sabessis» i canviaria «vel» per «mur». Sobre aquest poema, vegeu Carles MIRALLES, *Els grecs a la poesia de Riba*, «Els Marges», núm. 52 (març 1995), ps. 91-92.

eren casats), el desig no li deixa la ment «deserta» i sacsejada pel «foll traüt», com al poema inicial, ans amb tots els pensaments perfectament ordenats. En un ordre, és clar, basat en l'amor per l'estimada; dit de forma més planera: ella passa a ser present en tots els seus pensaments, els quals, per tant, s'orienten en una mateixa direcció, la de l'amor.⁵⁰

Al primer poema de les *Estances*, en canvi, el jove poeta encara no podia parlar d'amor, ans sols d'un desig que causava inquietud a la ment pel goig que sentia el cos:

I ella⁵¹ és el foc sagrat qui't perpetua
damunt les cendres del desolament.
No vulguis calma en ton oblit, O ment,
O folla⁵² qui has sabut mirar-te nua! (v. 9-13)

Els dos primers versos d'aquesta darrera estrofa són els únics del poema en què el llenguatge té un regust romàntic —que és el que predominava al discurs dels Jocs Florals pronunciat per Riba un any abans. En tots dos casos, amb els mateixos referents. Com ara la novel·la *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis: quan el seu protagonista s'adona que està enamorat de Mathilde, la noia que ha conegut aquella mateixa nit, exclama: «Oh! Ella és l'esperit del cant encarnat, (...) i

50. Els dos grans hipèrbatons (v. 1-6 i v. 7-8) amb què estan construïdes les citades dues primeres estrofes del poema, a banda de posar de manifest el domini del llenguatge adquirit ja per Riba, deixen entreveure un cert esperit de joc en la composició. Com que està datat el dia de Reis, és possible que fos concebut com un regal amable per a la muller.

51. En referència a la inquietud, causada pel goig de la carn. En versions posteriors, Riba canviaria el pronom «ella» per «ell» per posar en primer terme el goig.

52. S'han volgut veure ressons lullians en l'adjectiu «folla» aplicat a la ment; però caldria, llavors, admetre que també hi són en el «foll traüt», i en el «foll sentit» del poema següent, i en les altres ocasions en què l'adjectiu apareix al *Primer llibre d'Estances*, amb aplicacions diverses. Tenint en compte que no hi ha cap constància que Lull fos un autor sovintejat pel jove Riba (no apareix esmentat als seus articles fins als anys vint), sembla molt més adequat de relacionar l'ús de l'adjectiu *foll*, ben simplement, amb les paraules amb què el poeta, ja de gran, caracteritzava —com vèiem més amunt— el seu estat emocional d'aleshores: «Entrava, foll, en un enamorament que després tota la saviesa, en ell, que es vulgui ha seguit volent sempre foll; i escriuria les primeres *Estances*» (*Cartes III*, p. 442, ja citat).

se resoldrà en musica dins de la meva ànima: ella serà l'ànima de la meva ànima, la que servarà en mi [e]l foc sagrat».⁵³ Aquest «foc sagrat» sembla voler al·ludir a l'estat «ardent» del qui estima, considerat excepcional i perdurable. Al poema ribià, cal entendre'l com l'estat del qui sent ardentment el goig del desig, també amb una certa connotació temporal: tal estat és el que assegura la pervivència de la ment, en el sentit que, malgrat haver quedat desolada (reduïda a «cendres») pel trasbals patit, li permetrà de tornar a estar activa, amb tots els seus pensaments, perquè la seva participació és necessària per poder engendrar el cant promès.⁵⁴

El poema conclou, així, expressant la necessitat que es mantingui, en la ment, aquesta ardència provocada pel desig carnal, aquest estat que bé podria dir-se d'«excitació preamorosa», perquè és el que pot garantir que el cant, la poesia, arribi mai a brollar.

LA POSSESIÓ DE L'OBJECTE DEL DESIG

Aquest tema de la creació poètica, que sembla central al primer poema, no serà desenvolupat, tanmateix, als dos que segueixen cronològicament (II i III).⁵⁵ Els quals, a més, fins i tot tenen un cert aire com de palinòdia respecte al primer. Cal dir que no serà, aquest, l'únic cas en què alguns poemes semblen rectificar o fins contradir les idees exposades en d'altres: recordem que Riba concebia aleshores la passió amorosa com «un cert donar voltes entorn d'un punt»; i no sorprèn, per tant, que en la seva indagació sobre la naturalesa de l'amor hagués d'anar fent passes endavant i enrere.

53. NOVALIS, *Enric d'Ofterdingen*, trad. de Joan Maragall (Barcelona, Biblioteca popular de «L'Avenç», 1907), p. 131 (en regularitzo l'accentuació, bé que respectant la forma «musica»). En el mateix passatge (p. 130) el protagonista de Novalis fa referència també a la ideal «flor blava», esmentada igualment per Riba al discurs.

54. O bé es podria entendre que el poeta identifica la ment amb la personalitat (per no dir l'ànima), amb la qual cosa donaria entenen que, malgrat haver quedat buida i trasbalsada pel desig, no s'hauria anul·lat del tot gràcies al goig sentit pel cos, essent aquest part indissoluble d'ella.

55. Indicaré sempre en xifres romanes la numeració dels poemes als manuscrits, i en xifres aràbigues la numeració seguida al *Primer llibre d'Estances*.

Al poema inicial de les *Estances*, el desig és vist sobretot en funció de la ment i dels efectes que en pateix, i als dos darrers versos es posa en primer terme el procés d'interiorització que aquesta ha emprès («O folla qui has sabut mirar-te nua!»). Tanmateix al següent poema (II),⁵⁶ la ment és acusada de tancar-se en el seu «pregon hostal» i se l'insta a abandonar-lo:

i surt, dóna'm la mà, O folla, que'l món
se'ns obre avui com la immortal presència d'Ella,
i se'n renova tota meravella
que entenebrí l'oblit a ton enfront. (v. 18-21)

Si al poema inicial, d'altra banda, també es destacava, del desig, la seva incidència en la carn, a la tercera composició (III), que comença: «Tots els camins del món com la presència d'Ella!», el poeta retreu a la «dura carn indòcil» que estigui «melancòlicament / presa dins les cruïlles de ton engany roent», i igualment l'insta a sortir-ne enfora: «Mira davant de tu, calla el teu mot i vés».⁵⁷

En aquests poemes, tant la ment com la carn estan representades amb imatges que connoten la idea de clausura, i el poeta hi manifesta l'anhel que l'una i l'altra en fugin i surtin a l'exterior, on han de trobar-hi «la presència d'Ella» (II i III), per la qual, del món, «se'n renova tota meravella» (II) i «cada cosa» és «com una paraula nova d'Ella» (III). És possible que Riba, a través d'aquestes imatges, estigués expressant la voluntat d'evadir-se de la presó especulativa en què ell mateix s'anava tancant, i la necessitat d'apropar-se no imaginativament sinó realment (en *presència* real) a la que era objecte del seu desig amorós. Aquesta voluntat sembla clara sobretot al primer d'aquests dos poemes (II):

Espera, què sabs tu si aquest és l'espavent
extrem, O folla ment,
i més enllà ja és la presència pia
d'Ella en substància teva i pensament,

56. Que correspon al núm. 3 del *Primer llibre d'Estances*.

57. Aquest tercer poema del manuscrit correspon a l'actual núm. 4.

i el goig menyspreador del moment s'alçaria
 per sobre'l goig divers de cada dia
 sol i immutable com un monument? (v. 1-7)

Com s'aclareix a la següent estrofa, és el «sentit» (el cos, la carn) qui s'adreça a la ment —i ho farà a la tercera i darrera per instar-la, com hem vist, a abandonar el seu «pregon hostal». La dificultat d'aquests versos es troba en la interpretació d'«espavent». Aquests terme, com a forma antiga d'«espant», és un dels pocs arcaïsmes que apareixen a les *Estances*, en un intent de Riba (semblant al que durà a terme J. V. Foix) per entroncar la seva poesia amb la tradició catalana antiga.⁵⁸ A la llum tant del poema on apareix com de l'anterior, l'únic assimilable a un «espant» seria la impressió produïda per la visió de la noia. Referma aquesta interpretació l'aire italià del mot, que és quasi idèntic a la forma *spavento*; i aquesta forma, utilitzada per Riba al primer dels dos poemes en llengua italiana que inclogué a les *Estances*, és la que emprava Leopardi, en una de les anotacions del *Zibaldone*, per caracteritzar una experiència que s'adiu al context dels poemes ribians. El poeta de Recanati, després de citar, precisament, el ja esmentat poema de Safo, hi afirmava: «È proprio dell'impressione che fa la bellezza (e così la grazia [...], ma la bellezza massimamente, perch'ella non ha bisogno di tempo per fare impressione, e come la causa esiste tutta in un tempo, così l'effetto è istantaneo) è proprio, dico, della impressione che fa la bellezza su quelli d'altro sesso che la veggono o l'ascoltano o l'avvicinano, lo spaventare; e questo si è quasi il principale e il più sensibile effetto ch'ella produce a prima giunta, o quello che più si distingue e si nota e risalta. E lo spavento viene da questo, che allo spettatore o spettatrice, in quel momento, pare impossibile di star mai più senza quel tale oggetto, e nel tempo stesso gli pare impossibile di possederlo com'ei vorrebbe; perchè neppure il possedimento carnale, che in quel punto non gli si offre affatto al pen-

58. Segons el Corpus Textual Informatitzat de la Llengua Catalana, consultable dins el Portal de Dades Lingüístiques de la pàgina web de l'Institut d'Estudis Catalans (www.iec.cat), en la literatura contemporània només Riba va fer servir aquest mot (amb l'única excepció de Marià Manent dins la seva traducció d'*El llibre de la jungla* de Kipling).

siero, anzi questo n'è propriamente alieno; ma neppur questo possedimento gli parrebbe poter soddisfare e riempire il desiderio ch'egli concepisce di quel tale oggetto». ⁵⁹

Leopardi pren el concepte de *desig* primordialment en el sentit d'anhel de possessió, i fonamenta l'*spavento* que produeix la presència de l'objecte desitjat en la consciència de no poder mai arribar a realitzar tal anhel. Doncs justament Riba fa que la ment cregui que, passat el gran «espavent» que provoca l'aparició d'Ella, ⁶⁰ sí que en podrà arribar a una plena possessió —i per fer-ho més explícit, en publicar el *Primer llibre d'Estances* va canviar «presència pia» per «possessió pia d'Ella» (v. 3). Es tractaria d'una possessió «mental» («en substància teva i pensament») que —seguint el tòpic literari trobable almenys des dels trobadors— situaria l'objecte del desig fora del temps i faria que el goig esdevingués etern (i, doncs, «menyspreador del moment»). ⁶¹ Amb la qual cosa es palesaria l'aspiració de la ment a recloure's en si mateixa per atènyer allò desitjat. I és aquest el retret que li fa el «sentit». Al qual, però, la ment respon:

Com goses, foll sentit, d'un somni de puresa
 cenyir ta juvenesa
 pelegrina i ta obscura nuditat?
 Encara et manca acerbament l'encesa
 fatiga del carnatge carnal haver menat:
 ai laç sentit, si ton dalê encantat
 la sangonent vestidura no ha mesa! (v. 8-14)

El retret que la ment fa al sentit (a la carn, al cos) és paral·lel al que aquest li feia: el «somni de puresa» ha de ser la noia desitjada, que contrasta amb la «fosca» (en el sentit d'impura) nuesa de la carn, la «juvenesa pelegrina» de la qual deu caldre entendre com una al·lusió a la

59. Giacomo LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri* (1817–1832), vol. 2, a cura d'Anna Maria Moroni (Milà, Arnaldo Mondadori, 1983), p. 920 (anotació datada el 16-IX-1823).

60. «Extrem» en el sentit de molt intens; o potser connotant la idea que marca un punt d'inflexió.

61. Una experiència imaginativa no idèntica però força semblant a la representada al poema núm. 10 del *Primer llibre d'Estances*, «Ulls meus, ulls que viviu goluts damunt mon rostre...».

seva inexperiència —i, no pas improbablement, a la virginitat. Les imatges de l'«encesa fatiga» del «carnatge carnal» i la «sangonent vestidura», amb les seves connotacions d'esforç i de lluita corporals, bé poden fer referència a l'acte sexual, que seria el tipus de possessió realitzable pel sentit, per la carn; una possessió física que no s'ha produït, com li recorda la ment amb desdeny.

EL PLAER DE LA CARN

Al poema següent (III, *Tots els camins del món com la presència d'Ella!*) la carn també és objecte de retret, ara per part del mateix poeta (talment al primer poema s'havia adreçat a la ment). Però no és la inexperiència en les relacions físiques allò que se li recorda:

Ai dura carn indòcil, melancòlicament
presa dins les cruïlles de ton engany roent,
per què⁶² tremoles si tot goig està dins d'Ella? (v. 2-4)

La carn, qualificada de «dura» i «indòcil», està reclosa dins el seu propi «engany roent». El darrer adjectiu, a l'igual de les últimes imatges que vèiem del poema anterior, té connotacions sexuals;⁶³ però aquestes connotacions aquí semblen referides a una mena d'autoerotisme, perquè el que es retreu a la carn és que cerqui el plaer en si mateixa —i s'hi enganyi, ja que el plaer és en Ella.⁶⁴

62. Esmeno el «perquè» (*sic*) de l'original.

63. Que es qualifiqui la carn d'«hereva de la joia» deu caldre entendre-ho en relació amb el primer poema, ja que era només la carn qui rebia el goig originat per «la gràcia fugitiva d'un desig», davant l'oblit de la ment. El terme *joia* funcionaria, aquí, com a sinònim de *goig*, sense relació amb la sèrie de poemes que, més endavant, Riba dedicarà a aquest concepte.

64. Per bé que no hi ha evidències textuales —com no podia ser altrament—, no és impossible de veure en aquests versos una al·lusió a l'onanisme i la tendència, difícilment controlable (d'aquí vindria l'adjectiu «indòcil» de la carn), a l'autosatisfacció, defugida pel poeta. El tremolor de la carn podria originar-se tant en l'excitació com, més probablement, en l'angoixa de saber-se presa de la necessitat de plaer; d'aquí ve que n'hagi de ser alliberada (v. 8). Aquest poema, per cert, és un dels que Riba no va voler incloure al ja esmentat volum *Obra poética. Antología* de 1956.

Mira davant de tu, calla el teu mot i vés:
 es més que ombra d'un somni i oci desnua la vida,
 O hereva de la joia, carn encuriosida
 que tant gran pietat calgué que't lliberés! (v. 5-8)

L'exhortació «mira davant de tu», alhora que incita a contemplar la noia (Ella), deixa entreveure que la carn s'està mirant a si mateixa. Com també ho insinua «calla el teu mot»: com si la carn sols tingués present una sola paraula, aquella que caracteritza el que és o l'únic fa («el *teu* mot»), i se l'instés a silenciar-la per poder escoltar les «paraules noves» d'Ella (v. 12, amb un possible nou ressò a l'escena del poema de Safo), que li han de permetre sortir de la seva reclusió i obrir-se al món extern.

Teu és el goig del sol i l'amor de l'estrella
 i la sempre diversa llargària dels camins
 i les vides germanes qui s'hi mouen a dins,
 cada cosa com una paraula nova d'Ella. (v. 9-12)

Tota l'última estrofa (a igual del primer vers del poema) no fa sinó destacar que, si el món té sentit, és gràcies a la presència d'Ella —i cal deduir que a l'amor per ella. Perquè la vida, afirmava el poeta al v. 6, no és res insubstancial, simple «ombra d'un somni»,⁶⁵ ni és un «oci nu», això és, un pur esplai o gaudi tancat en si mateix, sense cap finalitat extrínseca. La carn —que és de mena «encuriosida»⁶⁶ ha de cercar aquest gaudi fora de si mateixa, perquè és només en Ella on es troba —i aquest plaer «dins Ella» no cal entendre'l en un sentit sexual,

65. Riba pren l'expressió del poema XI del llibre primer de *Les Stances* (1899-1901) de Jean Moréas: «Ne dites pas: la vie est un joyeux festin; / ou c'est d'un esprit sot ou c'est d'une âme basse. / Surtout ne dites point: elle est malheur sans fin; / c'est d'un mauvais courage et qui trop tôt se lasse. // Riez comme au printemps s'agitent les rameaux, / pleurez comme la bise ou le flot sur la grève, / goûtez tous les plaisirs et souffrez tous les maux; / et dites: c'est beaucoup et c'est l'ombre d'un rêve» (París, Mercure de France, 1920), ps. 27-28. També l'utilitza en altres textos, com a *La pietat de la reina Alina de L'ingenu amor*: «És molt, i és l'ombra d'un somni» (*op. cit.*, p. 104).

66. Aquest és l'únic adjectiu sense connotacions negatives aplicat a la carn (en contrast amb «dura» i «indòcil»), on s'insinua que està encara iniciant-se en les experiències que l'atenyen. Talment a *El rei que no sabia què és amor*, el protagonista «tenia ficada al cap una curiositat que el punyia dia i nit» (p. 20).

ans simplement en relació amb la joia que produeix la seva companyia i sentir les seves paraules. És la presència d'Ella el que allibera, pietosament (v. 8), la carn del seu engany i, doncs, de la seva malenconiosa i solitària reclusió, i l'impelleix a sortir al món i gaudir-ne, juntament amb Ella, com ho fan altres parelles (les «vides germanes» del v. 11).

El tema del goig carnal és encara present en un altre poema, el següent escrit per Riba: «Dins de la tarda nua caminàvem plegats...» (IV).⁶⁷ L'encapçala una citació d'un dels autors que més traduiria a la joventut, Edgar Allan Poe: *With Psyche, my Soul*.⁶⁸ Pertany a *Ulalume*, poema en què se'ns representen el poeta i la seva ànima errant per una boscúria espectral i embruixada, prop d'un llacuna obscura, tot conversant: «Our talk had been serious and sober,/ But our thoughts they were palsied and sere / Our memories were treacherous and sere»⁶⁹ (v. 20-22). L'adjectiu *treacherous* (traïdors), aplicat als records, insinua el que serà un dels motius temàtics del poema, desvelat als versos finals.

En el seu camí errabund, i després d'un «nebulous lustre», sorgeix davant la insòlita parella «a miraculous crescent / (...) with a duplicate horn— Astarte's bediamonded crescent», és a dir, la deessa siriana assimilada pels grecs amb Afrodita i pels romans amb Venus.⁷⁰ Davant aquesta aparició, el narrador-protagonista —de les galtes del qual, com ens diu ell mateix, «les llàgrimes no s'eixuguen»— reacciona amb admiració: «[She] has come past the stars of the Lion / To point us the path to the skies (...) / With love in her luminous eyes» (v. 44-45 i 50). Ben contrària és, en canvi, la reacció de Psyche, l'àni-

67. Poema que finalment durà el núm. 2 i que, com l'anterior, va ser dels rebutjats a l'hora de confegir l'antologia poètica de 1956.

68. Josep Palau i Fabre va fer una lectura del poema ribià, però prescindint quasi per complet de la referència a Poe, a *Escolis a la segona de les Estances de Carles Riba*, dins *Actes del Simposi Carles Riba*, a cura de J. Medina i E. Sullà (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986), ps. 193-199.

69. «La nostra conversa fou greu, seriosa, / però els nostres pensaments eren erts i marcits— / traïdors i eixuts els records». Citaré sempre de l'excel·lent traducció de Xavier Benguerel a E. A. POE, *El corb i altres poemes* (Barcelona, Edicions del Mall, 1982), ps. 50-55; essent una edició bilingüe, n'extrec també el text anglès.

70. «...i nebulós esclat va néixer, del qual sorgí un miraculós creixent / que s'elevà amb un doble corn— / el dimantí creixent d'Astarté» (v. 34-37). Astro lògicament, Astarté estava vinculada al cicle de la mitja lluna creixent, com a símbol de la fertilitat, i prehelènica ment se la representava amb banyes.

ma, que en desconfia i insta el narrador a fugir-ne: «“Oh, fly! —let us fly! —for we must!” / In terror she spoke, letting sink her / Wings until they trailed in the dust» (v. 56-57). Però el narrador expressa el seu desig de sumir-se en la llum d’Astarté, perquè «Its Sybilic splendor is beaming / With Hope and in Beauty to-night!» (v. 64-65).⁷¹

Mentre intenta calmar la seva ànima, arriben al final d’una avinguda, on es veu una tomba: «And I said: “What is wirtten, sweet sister,/ On the door of this legended tomb?”» / She replied: “Ulalume —Ulalume— / ‘T is the vault of thy lost Ulalume!” (v. 78-81).⁷² I és aleshores quan el narrador s’adona que han anat a raure davant la tomba de la que havia estat la seva estimada, morta just un any enrere (d’aquí venia el seu plor). Per això els records eren «traïdors»: no tan sols l’havia oblidada, sinó que es deixava temptar per l’amor sensual simbolitzat per Astarté; d’una sensualitat embrutidora que impedeix l’ànima d’eivar-se de la pols terrenal.⁷³

D’aquest poema, el que sembla que va motivar Riba a fer-ne un recreació és, fonamentalment, el motiu de la temptació de l’amor sensual.

Dins de la tarda nua⁷⁴ caminàvem plegats
jo i Psique, mon ànima, ell grave i serena
i jo escoltant-la sospirant, que era la vena
dolça del plô ai! negada a mos sentits glaçats! (v. 1-4)

71. Narrador: «ha vingut de més enllà dels estels del Lleó / per assenyalar-nos la senda dels cels (...) amb amor dins els ulls lluminosos» (v. 44-45 i 50). Psyche: «“Oh, fugim —fugim!— ja que ens cal.” / Parlava amb terror i, decandint-se d’ales, / acabà arrossegant-les en la pols» (v. 56-57). Narrador: «La seva sibillina resplendor irradia / esperança i bellesa aquesta nit» (v. 64-65).

72. «i vaig dir: “Què hi ha escrit, dolça germana, / en la pedra tombal d’aquesta porta?” / Va contestar-me: “Ulalume— Ulalume— / És aquesta la fossa de la teva Ulalume!”».

73. La representació de l’ànima amb ales és un dels molts ressos platònics d’*Ulalume*; vegeu l’article de Lou Ann KRIEGISCH (University of Cincinnati) «*Ulalume*». A *Platonic Profanation of Beauty and Love*, «Poe Studies», vol. XI, núm. 2 (desembre 1978), ps. 29-31; consultat al web de The Edgar Allan Poe Society of Baltimore (www.eapoe.org/pstudies/ps1970/p1978203.htm) el 21-VII-2005.

74. En aquest adjectiu ressona la «ment nua» del primer poema, en possible al·lusió al paisatge mental on, en realitat, es desenvolupa l’escena. Aquest ressò es fa més evident en el fet que, en l’ordre final de les *Estances*, aquest poema va ser col·locat immediatament després de l’inicial.

Més que no com a relatiu, el «que» del tercer vers funciona com a conjunció causal (= perquè): els sospirs amb què el jo poètic escolta la seva ànima, que li parla serenament però amb seriositat (com la de Poe), es deuen al fet que els seus sentits no experimenten cap emoció (cal creure que amorosa) i no els és donat el consol del plor.

I ella deia : «I per què?»⁷⁵ I feia un lent silenci
 I tornava: «Caldrà que una ombra de salut
 governi ta ment folla dins un repòs golut
 on cada pensament d'una flama s'agenci?» (v. 5-8)

En la interrogació «I per què?» podria ressonar el «per què tremoles...» adreçat a la carn del poema cronològicament anterior, i també el to de reprovació, ara aquí en boca de Psique. Els termes «salut» i «repòs» suggereixen, per contrast, la idea d'un estat malaltís del jo (del poeta), corroborat pels «sentits glaçats». La seva fredor caldria atribuir-la a la manca d'escalfor amorosa.⁷⁶ Per això el repòs ha de ser «golut»: necessita alimentar-se de «flames» d'amor —imatge que recorda el romàntic «foc sagrat» del primer poema—, que han d'arreglar o guarnir els pensaments, ara desproveïts d'ardència amorosa.

I deia encara: «Un dia sentiràs que'l record
 sol i divers del goig que cada instant la terra
 sobre ta ment posava, pesa més i t'aferra
 la pols. Jo seré lluny de ton oblit estort.» (v. 9-12)

En aquesta estrofa és on es fa més palesa la particular recreació que Riba feia d'*Ulalume*. El goig provinent de la terra de què parla l'ànima sols pot ser entès en termes de gaudi carnal —i, de fet, en la versió d'aquest poema apareguda a la revista «Catalunya» pocs dies després d'haver estat escrit, s'hi substitueix «goig (...) sobre ta ment» per «goig (...)

75. A l'original, «perquè».

76. Riba, en publicar el *Primer llibre d'Estances*, va canviar el vers 7 («governi ta ment folla dins un repòs golut») per: «agomboli ton pit en un frisar golut», amb la qual cosa feia ressaltar que qui requeria salut era el cor (el pit, per metonímia), frisós d'amor. Si, d'altra banda, es refereix a una «ombra» de salut, cal potser entendre-ho en el sentit que la «malaltia» és anímica, no física.

sobre ta carn».⁷⁷ Aquest plaer carnal (el seu record) és el que aferraria el poeta a la pols —com s’hi sentia Psyche a *Ulalume* per la temptació de l’amor sensual en què queia el narrador del poema— i li impediria d’enlairar-se envers un plaer de mena espiritual (en el sentit de més pur, com hauria de ser l’amor). Per això l’ànima se’n desentendria, en comprovar que la ment del poeta sols l’ocupa un únic record (constantment renovat), el del goig terrenal, havent quedat tots els altres en l’oblit.⁷⁸

Tant aquest poema com l’anterior representen, dins el procés d’indagació sobre l’amor emprès pel jove Riba, una incursió en el tema del plaer sensual. Però no necessàriament referit al gaudi de la relació amorosa amb l’estimada (Ella). Al poema que parteix d’*Ulalume*, no hi ha referències explícites a una relació amb cap dona generadora de goig «terrenal». I en el cas del poema en què la carn està «presa dins les cruïlles de [s]on engany roent», se l’insta a sortir de si mateixa i anar vers Ella, en una al·lusió —com vèiem— a abandonar una mena d’autoerotisme. És possible que aquesta sigui la raó per què en ambdós poemes es faci explícit, simptomàticament en forma de reny, el rebuig del gaudi carnal. Perquè quan Riba començà a abordar el motiu de l’acte amorós —és a dir, la relació física entre l’estimat i l’estimada—, a partir del *Llibre segon d’Estances*, mai el tractà en termes negatius.⁷⁹ I a mesura que va anar travessant etapes vitals (el matrimoni, els fills, la maduresa), dins la seva concepció de l’amor el component físic va anar prenent més i més protagonisme, en concordança amb la seva consideració de l’ésser humà com a conjunció de cos i ànima.⁸⁰

77. En incloure el poema dins el *Primer llibre d’Estances* Riba va canviar, a més, l’«oblit estort» del v. 12 (on l’adjectiu no sembla fer sentit) per «delit retort», bo i posant en primer terme el plaer amb les seves connotacions negatives.

78. A la darrera estrofa del poema l’ànima s’esvaeix i el poeta, que encara voldria interrogar-la, queda desconcertat, com si no estigués segur que ha estat ella qui li parlava: «Ai obscur silenci ressonant / on cada veu qui arriba amargament m’enganya!» (v. 15-16)

79. L’únic poema del *Primer llibre* on sembla al·ludir-se a la relació física entre els amants és el núm. 40, un dels darrers, escrit el 1919, tres anys després del casament de Riba; vegeu-ne el clarificador comentari que en va fer Gabriel Ferrater dins *La poesia de Carles Riba*, op. cit., ps. 28-32.

80. Vegeu, per posar només algunes fites poètiques en el tractament ribià del tema: *Amor, m’és dolç el teu cos, quan és sol...* d’*Estances*. *Llibre segon* (1930); *Paraulles d’amor sota cambra de Tres suites* (1937); el sonet VIII de *Salvatge cor* (1952) i *Sobre un tema de Vicente Aleixandre*, dels *Poemes per a un nou llibre encara sense títol*,

INCENDIAR-SE D'AMOR

Al cap d'una setmana d'haver acabat el poema amb l'epígraf d'*Ullume*,⁸¹ Riba en va escriure un altre (datat el 20-IX-1913) que diferia formalment de tots els anteriors pel tipus de versificació: si als quatre primers s'havia servit bàsicament de decasíl·labs i alexandrins, ara utilitzarà el vers octosíl·lab. Aquest canvi revelaria la intenció de fer una composició de mena diferent a les altres. I, de fet, marca l'inici d'una sèrie de poemes, tots escrits amb el mateix metre, dedicats a un únic concepte: la joia.

Joia, callada endolcidora,
que tímida véns aprop meu!
Toques el sentit com un lleu
alè i la ment encar t'ignora!

Tant temps que'l solitari orgull
ja hi dorm de l'antiga ruïna!
Fes-ne ta casa i il·lumina,
joia, el silenci que s'hi acull. (v. 1-8)

El terme *joia* havia aparegut al poema III (*Tots els camins del món...*), on es qualificava la carn d'«hereva de la joia», expressió dins la qual podia ser entès com a sinònim del *goig* —com hem vist més amunt. Els versos 3 i 4 d'aquest nou poema semblarien conduir cap a la mateixa interpretació de la *joia* com a *goig*: «Toques el sentit com un lleu / alè i la ment encar t'ignora!». Tanmateix, la comparació amb el «lleu alè» no s'adequa a les imatges de convulsió i agitació amb què, al poema inicial, es descriu l'impacte del desig (amb el «foll traüt», la «inquietud» i l'absència de calma). Ha de tractar-se, doncs, d'un concepte diferent del *goig*, per bé que hi pugui tenir punts de contacte.

La situació de partença del poema sembla ser la del final de la primera composició de les *Estances*, amb la ment reduïda a una «ruïna»

datat un any abans de la mort de Riba. Cf., a més, Gabriel FERRATER, *La poesia de Carles Riba*, op. cit., ps. 119-123; i J. MALE, *Poesia per amor. «Do del poema», de Carles Riba, «Reduccions», núm. 79 (març 2004), ps. 77-87.*

81. Que té la mateixa data que l'estança italiana *Non destar le speranze fuggitive...* (núm. 6 del *Primer llibre d'Estances*), de la qual no es conserva el manuscrit.

(v. 6) i en plena «desolació» (v. 19), només que havent transcorregut ja un lapsus temporal considerable: «Tant temps que'l solitari orgull / ja hi dorm de l'antiga ruïna!». Aquest «solitari orgull» atribuït a la ment indica que aquesta es vanava de la seva buidor (d'haver-se «sabut mirar nua», com acabava el poema inicial). D'aquí es podria deduir que el poeta veu ara, retrospectivament, com una mostra de presumció el procés reflexiu sobre l'amor (i la poesia) que havia engegat —idea ja preludiada als dos poemes anteriors—; a més d'adonar-se que l'estat especulatiu (el fet de tancar-se dins l'«hostal pregon» de la ment) ha esvaït el «foll traüt» del desig, i l'ha deixat presa de la «calma» refusada al primer poema. Contra aquesta «calma» invoca ara la joia i li demana que envaeixi la ment:

Fes-ne ta casa i il·lumina,
joia, el silenci que s'hi acull. (v. 7-8)

Turba'n la desolació
qui ara sola me parla d'Ella!⁸² (v. 19-20)

La funció de la joia està vinculada a Ella i a l'Amor.⁸³ Però, de l'amor, la joia no sembla ser-ne ni la conseqüència (com en podria ser el goig) ni, pròpiament, la causa. L'amor —seguint la imatge del poema— ja és en el poeta i li provoca sospirs, però ell no sap com «gestionar-lo», cap on encaminar-lo:

Em cals ben ardida i ben forta!
Que vies diverses davant
sol·liciten el vol errant
del sospirar que Amor me porta:

82. L'antecedent del pronom de «Turba'n» és la «raó» (v. 18), però es pot entendre, aquí, com a sinònim de «ment». És evident, d'altra banda, que allò que la desolació «parla» d'Ella és no res, silenci, com al v. 8.

83. Això fa que no es pugui relacionar l'ús que ara fa Riba del concepte de *joia* amb el que en farà quasi cinc anys després, el 1918, a l'article El Poema Espars de *Joaquim Folguera*, on se'n diu, ben diferentment, que la joia sorgeix «quan la certitud de ser, de ser per res més que ser, s'exalta dins la consciència» (*Escolis*, p. 241). Ja vaig analitzar aquest altre i diferent ús del concepte, procurant de fer llum sobre el seu origen, a *Carles Riba i el Noucentisme. Les idees literàries (1913-1920)*, ja citat, ps. 57-66.

totes ventejades d'oblit
 i gelebrides de paüra!
 Però ta presència fulgura,
 joia, com foc través la nit. (v. 9-16)

Els perills que assetgen l'amor són l'*oblit*, que podria ser entès com al primer poema, és a dir, l'absència de «dolços pensaments» que mantinguin viu el sentiment amorós; i la *por*, atribuïble a la inexperiència i la desconexença (per això reclama a la joia que sigui «ardida» i «forta»). Enmig d'aquesta freda nit que amenaça el poeta (imatge de la manca d'ardència amorosa i de la foscor del que és desconegut), la joia brilla «com foc» —un nou ressò del «foc sagrat» del poema inicial, aquell excepcional estat «ardent» del qui estima (vegeu *supra*)— i és el que li ha de permetre de trobar el camí guiant-lo en l'obscuritat que l'envolta.⁸⁴ La *joia*, doncs, associada al foc i a la llum, seria aquell estat d'esperit que propicia l'amor i assenyala, al qui no sap com guiar-se, la via amorosa a seguir.

Sigues ma consellera tu,
 la comptadora de mes hores (v. 21-22)

El fet de voler-la com a «consellera» palesa, de nou, la necessitat de guiatge, motivada per la inexperiència amorosa del poeta; el qualificatiu de «comptadora de mes hores», d'altra banda, reflecteix la voluntat (romàntica) de viure sempre en aquest estat propiciador i canalitzador de l'amor.

Els efectes d'aquest estat joiós han de repercutir sobretot en la ment: la joia es troba tot just «al lllindar de la raó» i se li demana que, de la ment, n'illumini el silenci i en torbi la desolació, que és l'únic que ara

84. La imatge dels diversos camins possibles de l'amor reapareix a la història de *L'ingenu amor*, reiteradament esmentada, *El rei que no sabia què és amor* (datada dos mesos després del poema que ens ocupa), dins la qual un «petit ocell meravellós» explica al jove rei la prova que ha de superar per assolir l'amor: «Aixeca't i fes via sense perdre'l mai [l'estel] de davant la teva cara. Arribaràs en un indret on el teu camí s'esbadiarà en tres. Aleshores pren el que el teu cor t'hi salti, fins a trobar una donzella que et parlarà d'amor. Besa-la, i quan allò que és fàcil et serà difícil i allò que és amarg et serà suau, la saviesa d'amor se t'espel·lirà com una flor magnífica» (p. 24). No serà fins al tercer camí que encertarà la via del veritable amor.

parla al poeta sobre Ella (no dient-li'n, doncs, res). Aquestes darreres imatges, amb les referències al silenci i al parlar, podrien fer creure que la joia ha de generar paraules i cant (aquell «cant no dit» anunciat al primer poema). Però no és aquest el seu fi, perquè actua en el poeta com a «*callada endolcidora*» (v. 1); ho corrobora el fet que; en publicar el *Primer llibre d'Estances*, Riba canvià els versos 17-18, «Que tímida i lenta i novella / véns al lllindar de la raó!», per: «Joia, amiga lenta i novella, / *veu sense so, respir ardent*». Tant aquest respir com la veu sense so són assimilables als càlids sospirs amorosos, que serien l'expressió de l'amor —el qual, doncs, no arribaria a articular-se sonorament en paraules.⁸⁵

La finalitat última de la joia ha de ser una altra, a l'igual del sentit del poema: allò que el poeta demana (i, amb ell, el jove Riba) és deixar enrere la freda i orgullosa especulació amorosa per poder començar a *sentir* ardentment l'amor; però sentir-lo no en la carn (o no sols en la carn), sinó dins el pensament, que és per on s'ha obrir camí envers el cor. Per això el poema acaba:

incendia d'Ella mes vores,⁸⁶
joia, i vesteix-me'n el cor nuu! (v. 23-24)

Amb aquestes darreres imatges, interpretables en relació amb el «solitari orgull» de l'«antiga ruïna» (v. 5-6), el poeta no faria sinó manifestar que l'aridesa especulativa que el dominava l'havia allunyat del pensament i el sentiment de l'amor (desproveïnt-lo, en la seva relació amb el món, d'escalfor amorosa, i despullant-lo de sentiments). I per això invoca la joia «endolcidora», com aquell estat d'esperit que ha d'illuminar i encendre d'amor la ment i el cor.

Aquest és l'estat d'esperit que el poeta anhela, però que encara no ha assolit: la joia, que és qualificada de «novella» (remetent, de nou, a la inexperiència amorosa), tot just se li acosta d'una manera «tímida» i «lenta» (v. 2 i 17). Caldrà encara esperar perquè aquest estat s'ense-

85. Al tercer poema que dedicarà a la Joia (ja escrita en majúscula), datat més de tres anys després, caracteritzarà la seva «natura» mitjançant «sospirs, silenci i pensaments» (v. 15-16 del poema 23 del *Primer llibre d'Estances*, p. 56).

86. A la traducció castellana del poema dins el volum *Obra poética. Antología de 1956*, «vores» esdevé «cuanto me circunda».

nyoreixi completament del poeta, com s'esdevindrà al poema núm. 12 del *Primer llibre d'Estances*, escrit quasi un any després, el qual comença: «Joaia, dolça conqueridora, / ja no et resisteix rè de mi!». En l'endemig, el procés d'enamorament representat a les *Estances* encara travessarà altres fases.

L'ACOMPLIMENT MENTAL DE L'AMOR

Hauran de passar gairebé tres mesos fins que Riba escrigui un nou poema de les *Estances*: el núm. VIII en el manuscrit —que correspondrà al núm. 7 del *Primer llibre d'Estances*. La principal novetat que presenta és que es tracta de la primera de les composicions adreçada directament a l'estimada. Tanmateix, dins l'evolució del procés amorós seguit pel poeta, fa l'efecte, si més no d'entrada, de ser més un retrocés que no pas un avenç.

Potser només ets l'ombra rient i fugitiva
de un desig qui es prenia a habitar dins la ment
i t'he cenyida entorn amb carn de pensament
i amb sang de mes batalles t'he feta encesa i viva. (v. 1-4)

Tant al poema II (*Espera, què sabs tu...*) com al III (*Tots els camins del món...*), per damunt de tota especulació sobre els efectes del desig amorós en la ment o en la carn s'invocava «la presència d'Ella», i el poeta instava ment i carn a sortir de la seva reclusió per anar a trobar-la. En aquest nou poema, en canvi, Ella (aquí designada en segona persona) passa de ser una presència a quedar reduïda *només* a l'ombra fugitiva d'un desig dins la ment del poeta. Els termes amb què això es formula enllacen aquest poema clarament amb el primer de les *Estances*. I la situació o vivència de partença podria ser perfectament la mateixa: aquella situació pariona —com vèiem— a la representada per Baudelaire a *À une passante*. Així, un cop passat el moment de l'encontre, la qui ha causat el desig ja n'és tan sols l'ombra fugitiva:⁸⁷ en

87. «Rient» perquè era agradable i plaent, suscitadora del desig.

certa manera, esvaïda la seva presència física, ha esdevingut només una fugissera reminiscència del desig que ha engendrat, els efectes del qual són experimentats ment endins. I, amb tot, el poeta ha volgut dotar aquella reminiscència (l'ombra) d'existència física, encara que fos mental: l'ha concebuda corpòria, bé que la seva sigui «carn de pensament»; i l'ha feta «encesa i viva», adjectius que connoten sensualitat, bé que aquesta sensualitat provingui de la «sang de mes batalles», això és, d'experiències pròpies del poeta, siguin viscudes i, doncs, recordades, o bé siguin imaginades.⁸⁸

Amor, potsê el suau sospirar que de tu
se porta a mi,⁸⁹ només és folla ressonança
d'aquell desig fet música, i és damunt ta semblança
ma pròpia joia el sol qui s'hi atura i relluu. (v. 5-8)

De la mateixa manera com el cos i la sensualitat de l'estimada serien creacions de la pròpia ment del poeta, els sospirs (amorosos) que ella li adreça en realitat no serien sinó el ressò musical del seu propi desig —en una imatge, com la del «foc sagrat» del primer poema, novament de nissaga romàntica; recordem el passatge ja citat de *Heinrich von Ofterdingen* on el protagonista pren consciència de l'amor: «Oh! Ella és l'esperit del cant encarnat, (...) i se resoldrà en musica dins de la meva ànima».⁹⁰ Semblantment, si al poema *Migdia*, de 1912, Riba s'havia servit del sol com a imatge de l'amor de l'estimada («I ara la teva amor / es fa lenta i ardent, / i està sobre ma pensa, / única i enorme, / immòbil flama viva, / com el sol sobre l'hora»),⁹¹ en la situació plantejada al poema que ens ocupa la flama o el sol que il·luminaria amorosament la imatge de l'estimada no seria l'amor d'ella sinó el propi estat amorós del poeta (la *joia* tal com era concebuda al poema anterior).

88. Cal creure que imaginades, tenint en compte que la imatge de la «sang de mes batalles» remet als v. 11-15 del poema II («Espera, què sabs tu...»), analitzats més amunt.

89. A l'edició de les *Estances* de 1930 (Sabadell, Edicions La Mirada), Riba esmenà aquest passatge: «que de tu / ve a mi».

90. *Op. cit.*, p. 131.

91. OCP, p. 357, v. 21-26.

Fins aquí es podria entendre que, per al poeta, tant l'estimada com l'amor, passat el contacte inicial que ha suscitat el desig, es redueixen a pures creacions mentals seves; això és el que serien *només* (l'adverbi és usat dues vegades). La seva actitud podria ser qualificada, doncs, d'egotista, en situar-se a si mateix com a centre (com a sol) en el procés amorós. Però cal fixar-se que totes dues estrofes estan encapçalades per un altre adverbi: *potser*. El poeta ens està descrivint, doncs, no el que és, sinó el que podria ser, però que no necessàriament ha de ser. Això permet de fer una lectura de les dues primeres estrofes com si estiguessin constituïdes per sengles grans oracions concessives (lligades a una mateixa oració principal): *encara que* tu, estimada, *només fossis* això,

No hi fa res! Jo t'hauré amat carnal i eterna.⁹²
 Passarà l'ombra mes ja el meu únic destí
 serà allò qui no mor perquè morirà amb mi
 i que tu sola, Amor, hauràs pogut saber-ne. (v. 9-12)

Contribueix a la lectura del poema en clau concessiva el fet de prendre com a referència, també per a aquesta darrera estrofa, la situació representada al poema baudelairià de la «*fugitive beauté*» (i veurem que el darrer vers del poema ribià sembla al·ludir-hi): encara que el contacte amb l'estimada hagi estat breu i fugaç—potser sols s'han encreuat—, ella li ha suscitat un desig amorós tan intens⁹³ que el poeta ha volgut mantenir viu l'amor bo i dotant de realitat (de carnalitat) allò esvaït, i tot fent etern allò fugisser. Tant aquesta carnalitat com aquesta eternitat són, és clar, interiors, mentals, i per tant, relatives: la carn només ho és «de pensament» i l'eternitat es mesura per la durada de la vida del poeta. El vers 11 es llegeix més clarament en la versió que en va publicar Riba a «Catalunya» el 1914:

92. La frase feta «no hi fa res» expressaria la voluntat de superar la dificultat o l'obstacle expressat a les dues grans subordinades concessives de la primera i la segona estrofa.

93. En publicar el *Primer llibre d'Estances*, Riba va canviar el vers segon, «un desig qui es prenía a habitar dins la ment», per «un desig afermat a habitar...»; i a l'edició de les *Estances* de 1930, per «un desig obstinat a habitar...», canvis que reforcen la intensitat del desig.

ja el meu únic destí
serà allò meu que no mor, que morirà amb mi (v. 10-11)

El que no mor és la imatge d'ella creada pel poeta —la que serà «la fidel imatge que no mor», tancada dins el cor, del poema núm. 10 del *Primer llibre d'Estances*—, una imatge ja no afectada pel pas del temps i, doncs, eterna. Però la vida «eterna» d'aquesta imatge està lligada a la vida mortal del poeta, i amb ell morirà —com li esdevenia a «il pensiero dominante» de Leopardi:

E tu per certo, o mio pensier, tu solo
Vitale ai giorni miei,
Cagion diletta d'infiniti affanni,
Meco sarai per morte a un tempo spento...⁹⁴ (v. 117-120)

La darrera estrofa del poema ribià expressaria, així, que l'únic destí del poeta a partir d'ara serà, malgrat que l'estimada s'hagi esvaït (hagi passat) en el món exterior, viure per a l'amor generat pel desig que ella li ha suscitat.

Podria sorprendre que, en tot el poema, el paper de la noia sigui completament passiu; talment, un cop passat l'encontre fugaç, fos aliena al poeta i a les seves reaccions. Com li esdevenia, en part, a la «passante» de Baudelaire:

(...)
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais. (v. 6-13)

94. *Op. cit.*, p. 204.

Tanmateix, al darrer vers del sonet el poeta francès ens revela que ella sí que ha estat conscient de la relació fugissera que les mirades establiren:

Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais! (v. 14)

Al darrer vers del poema de Riba, semblantment, ens assabentem que ella no ha estat del tot aliena al procés amorós del poeta i que també en l'encontre va adonar-se de l'amor que despertava al poeta:

i que tu sola, Amor, hauràs pogut saber-ne. (v. 14)

La diferència entre el poema de Baudelaire i el de Riba és que al primer se'ns representa, dins el París tumultuós de mitjan segle XIX («La rue assourdissante autour de moi hurlait», v. 1), la impossible realització d'un amor («Ô toi que j'eusse aimée»). El poema ribià, inversament, és l'afirmació d'un amor acomplert («jo t'hauré amat»), ni que sigui interiorment; un amor que el poeta afirma que mantindrà per sempre dins seu encara que la relació entre ambdós resulti fugissera i efímera.⁹⁵ O, dit potser més precisament, encara que la relació no progressi envers un contacte més pregon i íntim. Perquè el poeta també podria fer referència indirecta al fet que, fins al moment, tal relació amb l'estimada s'ha desenvolupat dins els estrictes límits del que era purament correcte i formal al començament de segle: per això l'única carn d'ella coneguda pel poeta seria la que tenia al pensament, i l'ardència que li atribueix, la de les pròpies «batalles» mentals. Això no havia d'impedir, però, que la seva fidelitat amorosa fos ja eterna.

Sigui com sigui, i en darrer terme, el que podia semblar una mostra d'egotisme, en realitat volia ser una demostració d'amor. I és en aquest sentit que el poema representa, respecte a l'anterior de la «joia», no un retrocés, com semblava d'entrada, sinó un avenç, ja que la ment del poeta, abans desolada, ara ja està ocupada per l'amor en-

95. Val a dir que hauria pogut ser-ho, en el cas de Riba i Clementina Arderiu, ja que el seu festeig i el posterior casament patiren l'oposició dels pares d'ella; cf. Agustí PONS, *L'última entrevista amb Clementina Arderiu*, art. cit., p. 36; i les cartes de Sagarra a Riba reproduïdes a les *Memòries* del primer, ja citades.

vers l'estimada —ni que sigui mitjançant una recreació imaginària. Per això en aquest poema és expressada, per primera vegada a les *Estances*, l'acció d'estimar («jo t'hauré amat»).

AMOR, SILENCI I MALENCONIA

Cal dir que el darrer vers de l'anterior poema també podria ser entès en el sentit —no explicitat— que ella haurà pogut saber de l'amor del poeta mitjançant els poemes que ell li devia enviar o ensenyar, inclòs el que ens ocupa. La qual cosa implicaria que reapareix, indirectament, el tema de la poesia, anunciat a la composició inicial, però absent, fins ara, dels altres poemes. En tot cas, és en la següent composició escrita per Riba (IX, que esdevindrà la núm. 8), on aquest tema és reprès.

Ara que passa Amor ran de ta pensa nuu,
dóna una hora al silenci i a la malenconia:
la imatge escapadiça qui vol reposâ en tu
aïra esclava pompa de mots o d'alegria. (v. 1-4)

A diferència del poema anterior, on l'amor era sentit ment endins, aquí es troba al llindar de la ment, passant-hi arran. La seva assimilació amb una «imatge escapadissa» —en la qual ressonen la «gràcia fugitiva» i l'«ombra fugitiva» del desig amorós dels poemes I i VIII— estableix de nou la dicotomia entre el que és fugaç i el que vol ser eternitzat: la imatge de qui ha suscitat l'amor (la visió o el record de la persona estimada)⁹⁶ aspira a «reposar» dins la seva pensa —talment el desig del poema anterior s'obstinava a «habitar» dins la ment. Aquesta figuració de la imatge amorosa «reposant» dins la ment palesa l'anhel d'estabilitzar l'amor, de fer-ne una cosa ferma i duradora (cosa que encara no és, doncs); talment l'adjectiu «nu» que li és aplicat alludeix a la possibilitat de «vestir» aquest sentiment, de donar-li forma i expressió. En lloc de la seva expressió, però, el poeta demana una estona de

96. Com s'esdevenia a la composició inicial —vegeu més amunt—, l'ús del deíctic «ara» al primer vers confereix al poema un caràcter dramàtic, d'acció que s'esdevé al moment.

«silenci» i «malenconia», perquè l'amor odia⁹⁷ «esclava pompa de mots o d'alegria». Per una banda, la vinculació de l'amor (i la poesia) amb la malenconia, en lloc de l'alegria, és de nissaga romàntica i es troba, per exemple, en un poeta com Edgar Allan Poe, present a les *Estances* com ja hem vist.⁹⁸ A través de la malenconia, aleshores, s'establiria el vincle entre l'amor i el silenci. Però també pot ser establert per oposició amb l'«esclava pompa de mots» que l'amor odia: Riba estaria posant en qüestió, aquí, la poesia d'efusió sentimental, de retòrica expressió dels sentiments (en aquests cas, de l'amor). Contra aquesta subjecció a la ufana expressiva, el poeta prefereix el silenci —potser inspirant-se en l'oposició als versos amorosos d'expressió ampullosa formulada, tres segles enrere, per Shakespeare, un altre dels poetes llegits i traduïts per Riba en aquells anys de joventut:⁹⁹

My tongue-tied muse in manners holds her still
 While comments of your praise, richly compiled,
 Reserve thy character with golden quill
 And precious phrase by all the muses filed.

I think good thoughts whilst others write good words (...).

Then others for the breath of words respect,
 Me for my dumb thoughts, speaking in effect.¹⁰⁰ (v. 1-5 i 13-14)

97. Amb aquest verb esmenarà «aïra» a l'edició de les *Estances* de 1930.

98. «Beauty of whatever kind, in its supreme development, invariably excites the sensitive soul to tears. Melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones», afirmava Poe per justificar que fos el triat per al seu poema, de tema amorós, *El Corb* (cito d'E. A. POE, *Philosophy of Composition*, dins *The Poems and Miscellaneous of Edgar Allan Poe*, a cura de R. Brimley Johnson, Londres, Oxford University Press, 1956, p. 195). Riba, sis mesos després d'escriure el poema que ens ocupa, publicava un article en el qual recordava aquesta idea de Poe: «...lleu tristor (mai, per altra banda, ausent [*sic*] en totes les més altes manifestacions de veritable Bellesa, com notava Poe)» (OCC3, p. 17). Val a dir que la vinculació dels poetes amb la malenconia ja es troba al Renaixement italià i remunta, almenys, fins a Aristòtil.

99. Vegeu Jaume MEDINA, *Unes traduccions primerenques de Carles Riba*, «Serra d'Or», núm. 363 (març 1990), ps. 49-50, on es reproduïxen alguns els sonets de Shakespeare traduïts pel jove Riba.

100. «La meua musa amb la llengua lligada, per bona educació, prefereix no dir res / mentre els comentarís sobre la teva bellesa, ampullosament enriquits, / preserven la teva parença externa amb una ploma d'or / i frases valuoses cisellades per totes les mu-

A l'igual del poeta shakespearà, el *jo* del poema ribià, davant la imatge escapadissa de l'amor, en lloc de «good words» prefereix «good thoughts», o més pròpiament, «dolços pensaments»:

Abandona-li un a un els pensaments
dels quals ta boca la vaga dolcesa ignora
quan munten en tu¹⁰¹ i ta presència hi encens
en una lenta tremolor sospiradora. (v. 5-8)

La dolçor dels pensaments suscitats per l'amor és desconeguda per la boca: són pensaments, doncs, que no necessàriament han de traduir-se en expressió verbal, en paraules dites (en «esclava pompa de mots»), sinó que són exterioritzats mitjançant sospirs, en l'exhalació dels quals s'encén, sensualment, la presència.

Ara: el concepte de «presència» l'havíem trobat sempre associat a la figura d'Ella, de l'estimada (com als poemes II i III), i aquí caldria suposar, estranyament, que el poeta parla de la seva pròpia presència. I és que feia l'efecte, en aquest poema, que el poeta s'adreçava a si mateix. Però, talment com el poema anterior acabava: «i que tu sola, Amor, hauràs pogut saber-ne», en el que ens ocupa el pronom personal en segona persona ha de referir-se, igualment, a l'estimada i, per tant, els versos de les dues primeres estrofes és a ella que s'adreça.¹⁰² Seria la pensa d'ella, doncs, la visitada per l'amor; i seria ella

ses. // Jo medito bons pensaments, mentre altres escriuen bones paraules (...). // Respecta els altres per l'alè de les seves paraules, / i a mi pels meus pensaments muts, que parlen amb accions». Extrec tant el text anglès com la traducció en prosa de l'edició de Salvador Oliva de W. SHAKESPEARE, *Els sonets. Versions en prosa i en vers* (Barcelona, Edicions 62/Empúries, 1999), p. 212.

101. Pensaments que «munten en tu» en el sentit, cal deduir, que es formen dins el cor i s'enfilen cap a la boca. Al *Primer llibre d'Estances*, Riba va canviar el vers per: «quan dins de tu es congrien i el pit suau hi encens» (pit, novament, com a metonímia del cor). Al poema V («Joia, callada endolcidora...»), d'altra banda, ja hem vist com ment (o pensa) i cor estan associats.

102. Ho confirma el fet que en la versió d'aquest poema que apareix publicada dins la revista «Catalunya» al final de 1914, els pronoms personals en segona persona apareixen escrits en majúscula, com també al poema VIII, adreçat inequívocament a l'estimada (i el darrer vers del qual esdevé: «i que Tu sola, Amor, hauràs pogut saber-ne»). Riba només va utilitzar les majúscules per a aquests pronoms dins les versions de

qui hauria de donar-se al silenci i la malenconia, tot evitant la pompa de mots i d'alegria, a més de lliurar els pensaments a l'amorosa imatge escapadissa;¹⁰³ i seria, finalment, la presència d'ella la que s'encendria tot sospirant trèmulament d'amor.

Reprent, així, la interpretació de la segona estrofa: el jo que parla al poema estaria aconsellant a l'estimada que, en sentir l'amor, no se serveixi de les paraules, perquè «la boca ignora la dolçor dels pensaments»: com si aquesta amorosa dolçor, concebuda interiorment, en ser expressada amb mots perdés el seu caire afectuós i tendre.¹⁰⁴

Val a dir —obrint un parèntesi— que aquestes consideracions, a un nivell abstracte, poden ser enteses com una crítica al llenguatge i a les seves insuficiències. Però cal tenir present que es troben dins uns versos en què el poeta està fent referència expressa a l'estimada; la qual, és clar, bé devia llegir-los:¹⁰⁵ i és ben possible que no li fes gaire bon efecte el passatge en què, en referència a ella, es diu que, dels pensaments amorosos, «ta boca la vaga dolcesa ignora». Riba degué adonar-se'n (potser li va fer adonar-se'n ella?), i al cap de tres mesos¹⁰⁶ va escriure un poema que no deixa de ser una palinòdia d'aquest:

Per què s'escamparien tos dolços pensaments
amb tos sospirs — callada
música, roberia dels cobejosos vents?
Oh, deixa només cada
pensament dolç muntar de ta presència alada-
ment, en arreaments

«Catalunya» (excepció feta dels «tu» del poema *Joià, dolça conqueridora...* perquè no es refereixen a l'estimada sinó a la joia). No apareixen ni als manuscrits ni al *Primer llibre d'Estances*. Les majúscules del pronom Ella, en canvi, figuren arreu.

103. Certament, aquestes operacions prenen sentit sobretot si pensem en un poeta que fa versos; però, que potser Clementina Arderiu no ho era, de poeta?

104. La dolcesa dels pensaments és «vaga» en el sentit no de feble sinó d'informe, de no formulada.

105. Durant el festeig, Riba i Clementina Arderiu s'enviaven els respectius versos l'un a l'altre; cf. el testimoni de Josep M. de Sagarra, *op. cit.*, p. 814-818.

106. El lapsus podria explicar-se pel fet que el poema VIII és el darrer escrit per Riba abans d'anar-se'n a Madrid, on havia de cursar el doctorat i d'on no tornaria fins al cap de quasi tres mesos; cf. MEDINA, *Riba I*, p. 32 i 176 n. 15.

de dolços mots; i a Tu la gràcia de Tu nada
 torni, quan a morí els aculls
 endins del clar silenci qui trem dins els teus ulls.¹⁰⁷

Novament adreçant-se a l'estimada, la pregunta retòrica inicial palesa una queixa pel fet que els pensaments d'ella puguin dispersar-se i perdre's amb els sospirs, enduts el vent —i tanmateix, eren sospirs i pensaments el que es demanava al poema anterior. En lloc d'això, el poeta convida l'estimada a deixar que els dolços pensaments que congria dins seu (nascuts de la seva pròpia gràcia) s'exterioritzin «en arreaments de dolços mots». Podria semblar que la incita a escriure versos: això suggereix el terme «arreaments», a més del fet que qui els acollirà seran els ulls de la mateixa estimada, que els (re)llegiria un cop escrits. Però en una altra versió d'aquest poema, la que figura al *Primer llibre d'Estances*, els versos 4-5 esdevenen: «Oh, deixa només cada / pensament dolç jaquir la dolça boca», on l'al·lusió a les paraules dites (als dolços pensaments expressats per la boca) és inequívoca i contradiu el que s'afirmava al poema anterior: «...els pensaments / dels quals ta boca la vaga dolcesa ignora».¹⁰⁸ Aquest poema, doncs, seria una rectificació de l'altre.

Tancant el parèntesi i tornant al poema VIII, allò que cal a l'amor, segons que el poeta diu a l'estimada, no són mots i alegria sinó «sospirs, silenci i pensaments». Que és, de fet, el que caracteritza l'estat de la joia, tal com vèiem que s'apunta al poema V i com s'explicitarà al futur poema 23 del *Primer llibre d'Estances* (d'on prové l'anterior citació). Vèiem també, però, que l'estat de la joia era un estat propicia-

107. Com que no se'n conserva el manuscrit, el cito de la primera versió coneguda, la de la revista «Catalunya», núm. 356 (1914), p. 549. En regularitzo l'accentuació i esmeno el «Perquè» inicial. Riba va col·locar aquest poema, dins el *Primer llibre d'Estances*, immediatament a continuació de l'altre.

108. El «silenci dels ulls» on van a parar els mots podria entendre's, aleshores, simplement com el moment en què l'estimada ha acabat de parlar (i els mots, doncs, es disposen a «morir»), però els seus ulls, silenciosos, encara testimonien l'entendiment amb què ha parlat (i per això tremen). El motiu del silenci posterior a les paraules reapareixerà al poema 31 del *Primer llibre d'Estances* i també a un dels poemes publicat a l'esmentat núm. 356 de la revista «Catalunya» de 1914 (hi porta el núm. X), que Riba no va voler incloure entre les *Estances* aplegades en llibre. Es pot llegir a OCP, p. 350.

dor de l'amor, no l'amor mateix. I és que, de fet, les dues primeres quartetes del poema que ens ocupa ens situen al moment en què l'amor passa «arran de la pensa» (talment com la joia, al vuitè vers del poema V, venia «al lllindar de la raó»), just abans d'entrar-hi: el que s'hi representa, doncs, són els moments previs i preparatoris de l'amor (l'hora que cal donar al silenci i la malenconia).

Després, seran els braços oberts, i l'incessant
treballar de l'oblit cedint-hi a la follia
de senti'ns immortals mentres corre l'instant,
qui és feta de silenci i de malenconia. (v. 9-12)

Passat el moment preparatori, en què l'amor es nodreix interiorment, ve l'abraçada amorosa (els braços oberts) entre el poeta i l'estimada,¹⁰⁹ i la folla sensació de sentir que el temps, que a l'exterior continua corrent, dins l'abraçada s'atura i esdevé etern present (i, per tant, impedeix qualsevol possibilitat d'oblit, que ha de cedir).¹¹⁰ Ara: aquesta follia (en tant que sensació no racional) és feta, també, sorprenentment, «de silenci i de malenconia». Si l'amor és vist en dues fases: una d'interior (representada a les primeres estrofes) i una de posterior ja externa (l'abraçada en la tercera), en ambdues els amants romanen en malenconiós silenci. La concepció de l'amor que d'aquí es desprèn resulta, doncs, més aviat greu: es refusen les paraules i l'alegria (qualificades d'«esclava pompa») i s'opta pel silenci i la malenconia —per bé que això no obste a la «follia» de sentir-se fora del temps en l'abraçada.

No seran pas aquests els atributs que Riba atorgarà a l'amor en obres posteriors: ho il·lustra, per exemple, el sonet de 1932 *Paraules d'amor sota cambra (Tres suites)*, en el qual, enmig de l'exaltació de l'acte amorós («l'exaltada sang fastuosa»), neixen els mots entre els amants.¹¹¹

109. La imatge reapareix al poema núm. 15 del *Primer llibre d'Estances*: «I fou. I jo em partí de sos braços oberts...». Bé que són possibles, aquí, les connotacions sexuals, res en el poema les avala, ni tampoc en els que el precedeixen i el segueixen.

110. A la versió del poema publicada a la revista «Catalunya», Riba esmenà l'adjectiu «immortals» per «immòbils», que s'ajusta més a la sensació del temps aturat.

111. Vegeu una lectura d'aquest sonet a Jordi MALÉ, *Iniciació a la lectura de Tres suites, de Carles Riba*, dins DD. AA., *Cinc aproximacions a la cultura catalana del se-*

Però qui escriu aquest poema és un Riba que ja ha experimentat profundament l'amor. El dels tot just complerts vint anys, en canvi, encara inexpert, no podia sinó expressar poèticament un amor que, tot defugint les paraules i l'alegria, més acordat al seu temperament d'aleshores, es caracteritzava pel silenci i per la malenconia —com en part també s'esdevé a *El rei que no sabia què és amor*.

A TALL DE CONCLUSIÓ

Un jove poeta enamorat, al començament del segle xx tant com a qualsevol època, podia triar, dins la tradició literària, entre múltiples opcions a l'hora de cantar l'amor, amb temes i motius que van de la joiosa espera a l'angoixant desesperança, del feridor desengany a la més pura illusió, de l'alegria de l'acompliment a la tristesa de la separació, entre moltíssims altres. Tots ells han estat objecte de poetització en les literatures d'arreu i de sempre. I el mateix Riba adolescent se n'havia servit el 1910 en els *Sonets galants a l'amor*, que és com va subtitular l'aplec de poemes manuscrits *Dotze damiselles*, dedicat a Pepita Vila, en el qual es destrien fàcilment ressons de les tendències conreades pels poetes catalans de l'època.¹¹²

Tanmateix, l'abril de l'any 1913, amb dinou anys, Riba va emprendre una sèrie de composicions, les *Estances*, que s'apartaven completament tant de la poesia coetània com de la que ell mateix havia conreat fins aleshores. A què va obeir aquest canvi? Tot fa indicar que a l'abril de l'any 1912 es va produir un punt d'inflexió en la seva trajectòria vital i literària, amb el discurs dels Jocs Florals i la coneixença amb Clementina Arderiu, per bé que la plasmació poètica d'aquest canvi no va començar fins, exactament, al cap d'un any.

No disposem de documents biogràfics (memòries, cartes) que revelin l'estat d'esperit del Riba de l'any 1913. Però, com ell mateix va afirmar, les seves memòries són les seves obres, els poemes i les narracions

gle XX. Miró, Picasso, Mompou, Riba, Foix (Barcelona, Diputació de Barcelona, Àrea d'Educació, 1995), ps. 76-77.

112. Es poden llegir a *Papers de joventut*, ps. 16-45; cf. Joaquim MOLAS, *Sobre la prehistòria poètica de Carles Riba*, op. cit., ps. 290-295.

que aleshores escrivia.¹¹³ I al dessota de les *Estances* (com també de *L'ingenu amor*) són perceptibles les inquietuds del jove que empenia una nova aventura, literària i amorosa. Certament, a l'hora de llegir aquests poemes ens podríem quedar al nivell de les abstraccions que els poblen (ment, sentit, joia, desig...) i veure'ls com una mostra d'especulació psicològica i un exercici cultural i literari. Però no es pot passar per alt que es tracta de poesies que un jove de dinou anys dedicava a la noia de qui estava enamorat: com es podria entendre que allò que li adrecés fossin només mostres d'àrida reflexió intel·lectual? Menys encara quan ell mateix recordava, anys després, que es va posar a escriure les *Estances* al moment en què «entrava, foll, en un enamorament».¹¹⁴

No resultaria més factible de creure que Riba pretenia de ser, en primer lloc, *sincer*? Podia haver-se lliurat, fàcilment, a l'«esclava pompa de mots o d'alegria» i cantar —seguint l'exemple de molts poetes— els diversos estats i les diverses fases de la relació amorosa, a més de les virtuts físiques i morals de l'estimada: no li haurien faltat ni imaginació ni literatura per fer-ho. Però, en lloc d'això, va optar per poetitzar la seva pròpia experiència de l'amor. I aquesta experiència era, de moment, inexperiència —com ho reflecteixen, simultàniament, les primeres narracions de *L'ingenu amor*.

Això no obsta que les primeres *Estances* siguin poemes de caire reflexiu, molt acordats amb el tarannà ribià. Ara: la reflexió no va més enllà d'un intent de comprendre els fenòmens i les sensacions que li produeix l'enamorament, el despertar de l'amor. Per això el jove Riba no canta a una estimada, sinó a una presència encara fugissera; no poetitza el sentiment amorós, sinó com aquest sentiment tot just comença a generar-se a partir d'un inicial desig; no descriu els diversos estats d'una relació ja establerta, sinó els efectes que provoca el primer contacte amb la noia desitjada. I tot això ho fa amb els ulls posats no tant en l'objecte del desig com en si mateix: observant-se en les reaccions del cos i la ment, en les sensacions experimentades, en els anhels i els temors viscuts; i reaccionant-hi, ja sigui retraient al cos la seva subjecció al goig o exhortant la ment a abandonar la seva orgullosa reclusió especulativa.

113. *Per què i per a què escriu*, dins OCC2, p. 353, ja citat.

114. *Cartes III*, p. 442, reiteradament citat.

Reaccions atribuïbles a un adolescent que, per una banda, encara no sap valorar les implicacions del gaudi físic en el procés amorós (de ben segur que per desconeixement del contacte amb l'estimada); i que, per un altre, encara pateix el conflicte —que ell mateix plantejava a Pepita Vila dos anys enrere (a la carta que llegíem al començament d'aquestes pàgines)— entre seguir la raó o abandonar-se al sentiment. Riba començava a donar tóms, en darrer terme, al voltant d'un mateix punt: el de la passió incipient que l'anava dominant; una passió no expressada obertament, això sí, ans coberta sota un vel de conceptualització.

La timidesa i el pudor serien a l'origen d'aquesta conceptualització. No pas, però, com a única causa. Si podem suposar-li un impuls de sinceritat, encara més fàcil és imaginar, en el jove Riba, un anhel d'*originalitat*. Que aquests poemes estan plens de ressons literaris, com correspon a un escriptor ja força carregat de lectures, és evident. Però els procediments relativament insòlits que hi empra i el particular enfocament del tema amorós (plantejant-lo com un problema i expressant-lo mitjançant la representació de petits drames protagonitzats per abstraccions —la titanomàquia de què parlava Gabriel Ferrater—),¹¹⁵ a més del rigorós treball formal aplicat als versos i l'esforç per utilitzar un llenguatge depurat i precís, tot plegat reflecteix la voluntat de crear-se una veu poètica pròpia, ben diferenciada de la dels poetes que li eren coetanis i, sobretot, ben allunyada de tot el que pogués semblar maragallianament espontani.

Aquí es palesaria l'actitud del jove poeta «teoritzant», que es replanteja què és i com funciona la poesia, i aspira a «llançar al món noves fórmules» —com ell mateix exhortava a fer al discurs dels Jocs Florals de 1912.¹¹⁶

Però ni l'elevat grau de conceptualització ni l'exigent esforç de construcció no ens han de velar que, subjacent als poemes, hi batega una experiència vital: la d'un jove poeta de dinou anys que tot just començava a sentir i pensar l'amor.

JORDI MALÉ
Universitat de Lleida

115 *Op. cit.*, ps. 38 i 51.

116. OCC3, p. 12.