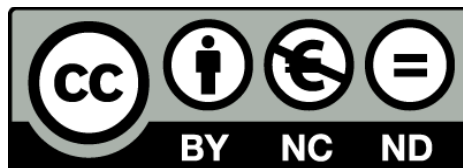


L'hàbit de la dificultat

Wilhelm von Humboldt i Carles Riba
davant l'Agamèmnon d'Èsquil

Raül Garrigasait Colomé



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.**

L'hàbit de la dificultat
Wilhelm von Humboldt i Carles Riba
davant l'*Agamèmnon* d'Èsquil

Raül Garrigasait Colomé

Tesi doctoral
dirigida pel doctor Ernest Marcos Hierro
i tutoritzada pel doctor Pau Gilabert Barberà
en el marc del programa de doctorat
«Cultures i llengües del món antic i la seva pervivència»

Universitat de Barcelona
Facultat de Filologia
Departament de Filologia Grega

2013

Índex

| | |
|---|-----|
| 1. Introducció | 5 |
| 2. La imatge d'Èsquil i el llenguatge de l' <i>Agamèmnon</i> | 15 |
| 3. L' <i>Agamèmnon</i> entre l'edició prínceps i Wilhelm von Humboldt | 29 |
| 4. L' <i>Agamèmnon</i> de Wilhelm von Humboldt | |
| 4.1. Circumstàncies externes | 43 |
| 4.2. La Grècia d'Alemanya i Wilhelm von Humboldt | 49 |
| 4.3. La interpretació humboldtiana | 89 |
| 4.4. Llengua, nació, traducció | 118 |
| 4.5. Traduir el ritme | 145 |
| 4.6. Panoràmica de la recepció | 188 |
| 5. L' <i>Agamèmnon</i> de Carles Riba | |
| 5.1. Circumstàncies externes | 211 |
| 5.2. La Catalunya grega i Carles Riba | 218 |
| 5.3. La interpretació ribiana | 261 |
| 5.4. Llengua, nació, traducció | 286 |
| 5.5. Una «poesia abrupta» en prosa | 313 |
| 5.6. La recepció | 339 |
| 6. Conclusions | 359 |
| 7. Apèndixs | |
| 7.1. Apèndix A. Wilhelm von Humboldt, introducció a l' <i>Agamèmnon</i> | 369 |
| 7.2. Apèndix B. La traducció de Humboldt (dos passatges) | 384 |
| 7.3. Apèndix C. El text de Hermann (dos passatges) | 390 |
| 7.4. Apèndix D. Carta de Carles Riba a Paul Mazon | 396 |
| 8. Bibliografia | 399 |

1. Introducció

L'*Agamèmnon* d'Èsquil és, entre les tragèdies gregues conservades, una de les que més van trigar a tenir alguna mena de recepció en les literatures modernes. La primera traducció llatina completa, la de Thomas Stanley, es va publicar el 1663. Les traduccions a les llengües modernes no comencen a aparèixer fins a la dècada del 1770. Aquestes dates tardanes donen testimoni de la dificultat que va associada a l'obra d'ençà del Renaixement. Per aquesta raó, en el cas de l'*Agamèmnon*, les reflexions preparatòries pròpies de tota tasca de traducció han estat més necessàries que mai i, de fet, han tendit a fer-se explícites més sovint del que és habitual.

Les de Wilhelm von Humboldt (Leipzig, 1816) i Carles Riba (Barcelona, 1934) són, en aquest sentit, traduccions emblemàtiques. A més de revelar una orfebreria lingüística excepcional (que en el cas de Humboldt ha estat valorada sovint en un sentit negatiu, a diferència del que ha succeït amb Riba), totes dues traduccions van acompanyades d'una interpretació de la tragèdia (en el cas de Riba, de tota l'*Oresteia* i d'Èsquil en conjunt) i alhora d'algunes consideracions sobre la tasca de traduir. I no són consideracions merament circumstancials: tant les de l'alemany com les del català han passat a formar part del cànon de reflexions sobre la traducció en les seves respectives cultures. Per això les aportacions de Humboldt i Riba permeten una anàlisi en certa manera exemplar de la incorporació de l'*Agamèmnon* en les cultures modernes i de la funció de la traducció de clàssics en la construcció de les literatures alemanya i catalana. Que tots dos autors tinguin un pes notable en el seu àmbit cultural —més pel seu prestigi que no pas pel nombre dels seus lectors— fa encara més raonable una aproximació que tingui en compte les dimensions simbòliques de la tasca de traduir.

El propòsit d'aquesta tesi, doncs, és estudiar per quines vies Humboldt i Carles Riba van arribar a l'*Agamèmnon* d'Èsquil, com el van interpretar, com el van traduir i quina recepció va tenir la seva aproximació en les seves cultures respectives. Així, la present recerca aspira a ser una contribució a dos camps d'estudi interconnectats: la recepció d'Èsquil i la traducció d'Èsquil. El fet de centrar-se en dos moments històrics farà

possible comparar dues aproximacions i establir continuïtats i discontinuïtats. El triangle format per Grècia, Alemanya i Catalunya donarà una perspectiva europea a l'anàlisi i permetrà reconstruir una part de la història moderna de la tragèdia antiga.

Al darrere del plantejament exposat hi ha diverses hipòtesis interconnectades, o més aviat diversos fils temàtics que caldrà resseguir per esbrinar fins on porten. ¿Quins canvis en els hàbits culturals fan que l'*Agamèmnon*, tan poc llegit fins al 1770, esdevingui en certa manera un text privilegiat? La violència lingüística de la traducció de Humboldt, sovint criticada, ¿constitueix una aplicació coherent d'alguns discursos contemporanis sobre Grècia i les llengües grega i alemanya, i pot ser vista, per tant, com una violència paradigmàtica? ¿Quin paper fa la filosofia del llenguatge de Humboldt en la seva traducció? La teoria de la traducció de Riba, ¿té una relació profunda amb la teoria de la traducció germànica? Si fos així, ¿s'explicaria sobretot per la mediació de Karl Vossler, o bé per certes semblances formals entre (els discursos sobre) la situació sociopolítica de la cultura catalana a inici del segle XX i la de la cultura alemanya entorn del 1800? ¿Quin paper ocupa Èsquil en la poètica ribiana, si és que n'ocupa cap? Humboldt i Riba, ¿en quina mesura se serveixen de Grècia com a instrument d'universalització (o més exactament: d'uropeïtzació) de les seves cultures?

La discussió d'aquestes qüestions partirà d'algunes idees que algunes teories de la literatura han posat en circulació al llarg de les últimes dècades, principalment l'estètica de la recepció i els estudis de traducció posteriors a l'anomenat «gir cultural».¹ Hans Robert Jauß va escriure fa gairebé mig segle que la historicitat de la literatura es basa en l'experiència que els lectors han fet de l'obra literària prèviament; que l'obra literària no és «un monument que reveli monològicament la seva essència intemporal», sinó que més aviat «necessita com una partitura la ressonància sempre renovada de la lectura, que allibera el text de la matèria de les paraules i el porta a una existència actual».² Doncs bé:

¹ Per a una breu presentació de les aportacions a aquest «gir cultural» en les últimes dècades, vegeu Marco (2002: 203-205). El terme va ser aplicat als estudis de traducció per Bassnett i Levefere (1990: 1-13), remetent-se a un article de Mary Snell-Hornby (1990: 79-86).

² Jauß (1970: 171-172): «Das literarische Werk [...] ist kein Monument, das monologisch sein zeitloses Wesen offenbart. Es ist vielmehr wie eine Partitur auf die immer erneuerte Resonanz der Lektüre angelegt, die den Text aus der Materie der Worte erlöst und ihn zu aktuellem Dasein bringt [...]»

una traducció és també l'explicitació d'una lectura. En la recepció d'Èsquil, com en la de qualsevol autor del passat, l'estudi de les traduccions que se n'ha fet és una manera de prendre consciència de què ha estat Èsquil realment, concretament, en moments precisos de la història. Naturalment, la traducció és una lectura que nosaltres llegim al nostre torn, des del nostre propi horitzó d'expectatives. Això ens obliga a prendre consciència dels nostres pressupòsits, però no invalida la idea que una traducció és una lectura explícita —sovint més explícita que una interpretació— i, com a tal, un acte privilegiat de recepció.

Més recentment, André Lefevere i Susan Bassnett, promotors de l'anomenada «escola de la manipulació» en el camp dels estudis de la traducció, han escrit:

La traducció, naturalment, és una reescriptura d'un text original. Totes les reescriptures, sigui quina sigui la seva intenció, reflecteixen una certa ideologia i una poètica i, com a tals, manipulen literatura per fer-la funcionar d'una determinada manera en una determinada societat.³

En els casos de Riba i Humboldt, tanmateix, aquesta reescriptura es fa amb una voluntat explícita de «fidelitat» i de «literalitat». Serà interessant, en aquest sentit, veure com aquesta voluntat dóna resultats ben diferents en un cas i en l'altre. La fidelitat i la literalitat no són una tècnica de traducció ahistòrica: cada autor, cada context, cada moment els confereix un significat determinat, que es reflecteix en una pràctica concreta.

Sota l'estímul de l'escola de la manipulació, com es veu en el text que acabo de citar, els estudiosos de les traduccions s'han servit sovint, i d'una manera ben productiva, del concepte d'ideologia. Una part de la tesi, sobretot els capítols 4.2 i 5.2, respon a un plantejament d'aquesta mena, tot i que he preferit el terme *discurs*, més neutre i potser més precís, i que pot recollir l'entrellaçament habitual entre poètica i ideologia.

Èsquil, com qualsevol autor amb una recepció notable, ha estat construït amb discursos. Però el cas d'aquest tràgic és força especial. Quan el 1518 se'n va publicar

³ Dins Lefevere (1992: vii): «Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way.»

l'edició *princeps* a Venècia (parcial pel que fa a l'*Agamèmnon*),⁴ els europeus occidentals que podien entendre aquell text es devien poder comptar amb els dits d'una mà, si és que n'hi havia cap. El mateix editor, Francesco Asulano, no hi comprenia gran cosa.⁵ Hem de tenir present el coneixement aleshores força limitat de la llengua grega antiga, la inexistència d'instruments filològics que permetessin desxifrar el grec difícilíssim d'Èsquil, la distància enorme que separava aquelles tragèdies de les poètiques vigents durant el Renaixement.

En aquestes condicions, el que sorprèn és que Èsquil arribés mai a ser llegit. Si un text tan remot com el seu va entrar en el circuit editorial renaixentista, era per la fe en el valor d'aquell autor venerat, canonitzat pels antics; aquesta fe va impulsar, més endavant, els primers intents seriosos de lectura i de traducció de l'*Agamèmnon*. L'estranyesa i la dificultat d'Èsquil, naturalment, no van desaparèixer, no podien desaparèixer. Per això la recepció d'aquest autor es pot entendre com una creació de determinats hàbits discursius que permetien acostar-se a la dificultat del seu text, que justificaven l'esforç de llegir-lo i de traduir-lo.

Al llarg de la tesi em serviré de la paraula *hàbit* en un sentit neutre, descriptiu, per referir-me a connexions d'idees reiterades en períodes i entorns determinats, que reforcen certes actituds i pràctiques culturals. Amb el terme vull posar èmfasi en el caràcter contingent i inercial d'aquesta mena de tendències. Tota cultura, fins i tot la que es qualifica a si mateixa de crítica (o d'autocrítica), es desplega en part per la força de certs hàbits. La intervenció de la intel·ligència i de la imaginació sol partir d'aquest fet, i pot contribuir a modificar-lo, però mai cap cultura no ha estat producte d'una ment absoluta que no trobés cap resistència a les seves emanacions intel·lectuals. La formació d'un hàbit concret acompanya l'aparició de nous gèneres literaris, de nous gustos: l'emergència de la cançó popular com a gènere literari a la fi del segle XVIII n'és un exemple ben clar; el conjunt de canvis que van permetre el redescobriments d'Èsquil a la mateixa època n'és un altre. Per això em sembla necessari presentar Humboldt i Riba sobre el rerefons de certs hàbits del seu temps, sobretot pel que fa a la percepció de

⁴ Sobre aquesta qüestió, vegeu el capítol 3.

⁵ West (1990: 357): «This was a man to whom tragic Greek was evidently a total mystery.»

Grècia i a la reflexió sobre el llenguatge i la traducció. Tots dos parteixen d'aquests hàbits i intervenen en la seva reiteració.

Humboldt i Riba, tots dos, treballen en el període històric que s'allarga entre l'ensorrament de la cultura aristocràtica i l'aparició de la cultura de masses. En aquest període, l'època en què la burgesia s'apodera dels aparells estatals i els amplia notablement, emergeixen les cultures nacionals modernes, interrelacionades però autònomes. Durant el segle XVIII, els alemanys construeixen un món literari propi, el seu període «clàssic», sovint a través d'un rebuig de la tradició hegemònica francesa. Durant la segona meitat del segle XIX i els primers anys del XX, els catalans construeixen allò que Rubió i Ors anomenava la seva «independència literària», en aquest cas respecte del món castellano-espanyol. En tots dos casos el desenvolupament cultural té conseqüències polítiques, però s'articula al marge de la creació d'un Estat nació; la seva aspiració és proveir-se d'un accés a l'universal que faci possible la interrelació amb altres cultures des del reconeixement mutu. Com que en el camp de la cultura res no és substantivament universal, sinó que tot fet reconegut com a universal no és més que un particular universalitzat, una part de la tesi es dedicarà a analitzar les estratègies d'universalització de la cultura pròpia que es posen en pràctica a Alemanya i a Catalunya, i els seus efectes sobre la recepció d'Èsquil.

En els seus respectius entorns, Humboldt i Riba es caracteritzen per una ambivalència semblant: tots dos tenen un profund coneixement de la Grècia antiga, però cap dels dos no és un hel·lenista professional. Ni l'un ni l'altre no entenen la seva aproximació a l'*Agamèmnon* com una tasca especialitzada pensada per a especialistes, sinó que aspiren a fer una aportació d'interès general a la seva cultura. I en tots dos la dedicació a Èsquil només és un estadi en una vida intel·lectual molt àmplia, que en el cas de Humboldt es decanta cap a la política liberal activa i la reflexió històrica, estètica i lingüística, i en el de Riba cap a la creació literària, la crítica i la traducció. Això justifica que la meua aproximació compregui els seus *Agamèmmons* menys com a peces en la història de la filologia clàssica que com a textos literaris que s'insereixen en els hàbits culturals del seu

temps o hi contrasten. Tant Humboldt com Riba han estat qualificats sovint d'humanistes: allò que entenia cadascun d'ells per aquesta paraula també haurà de ser un element central de l'anàlisi.

D'aquest plantejament en deriven algunes limitacions. Wilhelm von Humboldt va treballar en la seva traducció durant els inicis de l'*Altertumswissenschaft*, i Riba s'enfronta a Èsquil quan l'*Altertumswissenschaft* ja ha donat alguns dels seus millors fruits, però ni Wilhelm von Humboldt ni Carles Riba no van emprendre una edició crítica del text d'Èsquil: el primer va basar-se en el text de Gottfried Hermann; el segon, en el de Paul Mazon. Per aquesta raó, la crítica textual només entrarà en les discussions d'aquesta tesi en la mesura que sigui útil per comprendre millor la recepció d'Èsquil en Humboldt i en Riba. D'una manera semblant, els aspectes pròpiament dramàtics del tràgic només es faran visibles esporàdicament: les edicions alemanya i catalana no estaven destinades a servir de base a una representació teatral, sinó a ser objecte d'una lectura privada, lenta, reiterada.

No hi ha cap estudi específic que analitzi conjuntament les teories i les pràctiques de la traducció de Humboldt i Riba. De fet, gairebé no hi ha cap text acadèmic que situï el segon en alguna mena de veïnatge intel·lectual amb el primer.⁶ En aquest sentit, la tesi no dialogarà amb cap anàlisi prèvia de plantejament semblant, sinó amb el gran nombre

⁶ Dins la bibliografia dedicada a la visió ribiana de la traducció hi ha poquíssimes referències a Humboldt o a la tradició germànica de reflexió sobre traducció, i totes són molt breus. Friese (1985: 51 i 41-43) situa la reflexió ribiana sobre la traducció dins la tradició de Goethe i Schleiermacher sense discutir extensament aquest punt. Murgades (1994: 93-94) esmenta Humboldt i el seu *Agamèmnon* per il·lustrar la idea que la traducció pot contribuir a la conformació d'una llengua de cultura. Calonge (1995: 135; i resumit dins Marco 2005: 57-58) es refereix a Humboldt de passada com una font d'inspiració de Karl Vossler, professor de Carles Riba a Munic; amb tot, són difícils de compartir les generalitzacions que fa sobre l'«idealisme» i el «literalisme»; d'altra banda, no intenta presentar la teoria germànica de la traducció a partir d'una lectura dels textos rellevants. A la monografia de Balasch (1987) sobre l'empremta germànica en Carles Riba no hi apareix el nom de Humboldt; només a les pàgines 276 i 277, resumint el llibre de Brigit Friese, menciona la teoria alemanya de traducció (Luter, Goethe, Schleiermacher).

d'estudis que s'han publicat sobre diversos aspectes de la recepció del món clàssic en Humboldt⁷ i en Riba.⁸ D'altra banda, vull deixar clar que el meu propòsit no és buscar una suposada «influència» de Humboldt sobre Riba: res no ens autoritza a pensar que existís una relació directa d'aquesta mena. Sí que caldrà tenir en compte, evidentment, el coneixement que Riba tenia de l'obra de Vossler, i el fet que l'idealisme vosslerià deu alguns pressupòsits a Humboldt i en general a la reflexió germànica sobre el llenguatge que es desplega a partir de Herder. Però, a més d'aquest punt, l'interès de la presentació paral·lela de Humboldt i Riba està, entenc, en l'exposició de dos casos concrets de recepció d'Èsquil, en la clarificació mútua que en deriva i en les generalitzacions que se'n puguin extreure.

Aquest plantejament m'ha portat a donar a la tesi una estructura responsiva, després d'uns capítols inicials introductoris. En primer lloc, el capítol 2 exposarà a grans trets la imatge d'Èsquil creada a l'antiguitat i farà algunes observacions sobre el llenguatge de l'*Agamèmnon* concebut-lo com a text de partida d'una traducció. El capítol 3 resseguirà succintament la circulació de l'*Agamèmnon* entre l'edició *princeps* i la traducció de Humboldt. Aquestes dues seccions no tenen altra finalitat que la de donar una base històrica a les reflexions de les pàgines subsegüents. A partir d'aquest punt aplicaré la mateixa estructura a Humboldt i a Riba, de manera que la mateixa articulació de la tesi posi de manifest les semblances i les divergències entre els dos casos. Entre l'exposició de les dades externes bàsiques (4.1 i 5.1.) i l'estudi de la recepció de cada traducció (4.6 i 5.6), que en el cas de Humboldt arribarà fins a mitjan segle XX i en el de Riba fins al

⁷ Les millors presentacions generals de la feina de Humboldt com a traductor encara són les de Rudolf Haym (1856: 231-238) i Horst Rüdiger (1936-1937). En concret sobre la traducció de l'*Agamèmnon* i la teoria de la traducció humboldtiana hi ha els estudis de Garbe (1958), Apel (1982: 145-147, 157-167), Berman (1984), Poltermann (1991), Glazinski (1992: 197-247), Frey (1997), Kitzbichler/Lubitz/Mindt (2009: 64-72) i Ferron (2011). Pel que fa a la resta de la bibliografia relativa a la visió que Humboldt tenia de l'antiguitat, vegeu sobretot les notes dels capítols 4.2, 4.3 i 4.4.

⁸ Sobre el seu Èsquil disposem de les aportacions recents de Miralles (2006 i 2009: 12-16) i Citti/Garriga (2012). Calonge (1995) i Malé (2006: 11-42) han assajat presentacions generals de la teoria de la traducció de Riba. Pel que fa a la resta de la bibliografia relativa a la visió que Riba tenia dels grecs i a la seva traducció dels tràgics, vegeu sobretot les notes dels capítols 5.2, 5.3 i 5.4.

present, m'acostaré a la relació de cadascun dels dos autors amb Èsquil restringint cada cop més el camp visual: primer de tot m'endinsaré en el context general d'interès per la Grècia antiga d'on partien (4.2 i 5.2); a continuació exploraré la manera personal com entenien Èsquil (4.3 i 5.3); tot seguit exposaré la teoria de la traducció que fan explícita en les seves corresponents introduccions (4.4 i 5.4); finalment analitzaré passatges concrets de cada traducció (4.5 i 5.5.). El capítol 6 recollirà les conclusions generals de la recerca.

Pel que fa a Riba, cal observar que bona part de les meves exposicions (en concret els capítols 5.1, 5.2, 5.4 i 5.6, i gairebé tot el 5.3) aspiren a ser vàlides per al seu Èsquil en conjunt; les anàlisis de traducció del capítol 5.5, fetes naturalment a partir de passatges de l'*Agamèmnon*, també pretenen descriure mecanismes que són igualment operatius en la resta de les tragèdies d'Èsquil traduïdes per Riba. En aquest sentit, la limitació explicitada a l'*Agamèmnon* té una justificació metodològica: permetrà confrontar amb més claredat les estratègies interpretatives i de traducció que posen en pràctica Humboldt i Riba.

Fora del cos de la tesi, i a més de la bibliografia, m'ha semblant convenient incloure quatre apèndixs: la traducció catalana de la part més substancial de la introducció de Humboldt al seu *Agamèmnon* (apèndix A); els dos passatges comentats al capítol 4.5 de la versió de Humboldt (apèndix B); una reconstrucció del text grec en què Humboldt es basà per traduir aquests dos passatges (apèndix C); una carta inèdita de Carles Riba a Paul Mazon que citaré més endavant (apèndix D).

No voldria cloure la introducció sense deixar constància del meu agraïment a les persones que m'han ajudat a arribar a bon port. El deute principal l'he contret amb tots els membres del Departament de Filologia Grega de la Universitat de Barcelona, gràcies als quals els interessos vacil·lants i dispersos amb què vaig començar la carrera de Filologia Clàssica s'han acabat concretant en aquesta tesi doctoral. Tots ells sense excepció, a les classes i als claustres de la Universitat, amb les seves paraules i el seu exemple, m'han ajudat a orientar-me en el món desconcertant de la cultura. Entre tots

ells sento un agraïment especial pel Dr. Ernest Marcos Hierro, que durant molts anys m'ha estat mestre, amic i confident, i que ha dirigit aquesta tesi amb una abnegació i una paciència insòlites. A més de discutir meticulosament els meus esborranys i d'enriquir-los amb propostes de tota mena, ha mostrat sempre una generosa comprensió per les meves necessitats i també pels meus interessos particulars, encara que no coincidissin plenament amb els seus.

També voldria expressar el meu agraïment als professors de Filologia Clàssica de l'Albert-Ludwigs-Universität de Friburg de Brisgòvia i als del màster en Traducció Literària de la University of Wales de Swansea/Abertawe, sobretot als doctors Bernhard Zimmermann i Duncan Large. El punt de vista d'aquest treball deu molt a l'experiència d'assistir a les seves classes i estudiar a les seves institucions.

Fora de l'acadèmia, els meus pares m'han donat suport amb la seva confiança incondicional en les meves decisions. L'amistat de Víctor Pérez i Flores ha estat un estímul imprescindible des que tinc memòria; les converses amb ell han fet possible que algunes idees d'aquesta tesi prenguessin vida i fructifiquessin al marge de l'objecte de recerca. Durant la redacció d'aquesta tesi l'Helena sempre ha estat al meu costat; mentre jo introduïa les últimes correccions, la seva gravidesa avançava per les feixugueses del tercer trimestre; tot el que li dec no cap en aquestes ratlles.

2. La imatge d'Èsquil i el llenguatge de l'Agamèmnon

Com mostren *Les granotes* d'Aristòfanes, representades el 405 aC, Èsquil va ser des de ben aviat força més que l'autor d'unes quantes tragèdies glorioses. En aquesta comèdia i en altres textos posteriors trobem el seu nom associat a un repertori d'imatges i qualificacions. Tot i que no s'articulen en un sistema plenament coherent i tancat, les metàfores que constitueixen aquesta imatge del poeta són en certa manera solidàries i han mostrat, al llarg dels segles, una resistència notable a la disgregació. Les successives reinterpretacions que s'han fet d'Èsquil i de les seves tragèdies en l'edat moderna han estat sovint reelaboracions d'aquesta imatge tradicional, traçada a l'antiguitat. Per això té sentit fer-ne aquí una presentació sintètica.¹

Aquesta presentació no podrà ser una lectura global de *Les granotes* d'Aristòfanes, sobretot perquè no es tindrà en compte la funció i el significat que va tenir l'obra en el context de la seva representació atenesa.² Tampoc no serà l'exposició del desenvolupament progressiu d'aquella imatge antiga d'Èsquil, perquè el que ens interessa és justament la constància dels seus elements principals. Les imatges de *Les granotes* d'Aristòfanes seran la font principal per a aquesta tasca, a més de les valoracions de Quintilià (X 66) i Dió de Prusa (*Or.* 52) i la biografia antiga d'Èsquil.³

¹ La perspectiva, doncs, és diferent de la que es posa en pràctica en el volum editat per Loreaux i Miralles (1998), on s'estudia la construcció de les figures de diversos tipus d'intel·lectual en el seu context sociocultural antic. En la meua anàlisi el punt de vista implícit és de la recepció postrenaixentista: els aspectes de la imatge d'Èsquil que m'interessen són els que han resultat més significatius en les revisions ulteriors d'aquesta imatge. Tanmateix, com és evident, tot sovint totes dues perspectives giren al voltant dels mateixos testimonis. En aquest sentit, dins el volum de Loreaux i Miralles, aquí és especialment rellevant l'estudi de Palomar (1998) sobre les tradicions biogràfiques relatives als poetes tràgics. D'altra banda, com a intent d'identificar els orígens literaris de les anècdotes atribuïdes a Èsquil, vegeu Lefkowitz (1981: 67-74).

² Sobre aquesta comèdia en el seu context original, vegeu entre altres Heath (1987, especialment 19-21, 44-48), Zimmermann (1998: 166-172), Riu (1999: 115-141) i Zimmermann (2001: 110-113).

³ Els judicis antics sobre Èsquil es troben recollits dins *TrGF* III, 70-101 (test. 115-144). Vegeu un comentari de bona part d'aquests passatges, superat però encara interessant, en Stanford (1942: 1-14).

En la imatge tradicional d'Èsquil, els trops evocuen alhora un poeta i un estil, les actituds més notòries d'alguns personatges dramàtics i la biografia d'un autor, els *uerba* d'unes tragèdies i les *res* que hi han quedat immortalitzades: la frontera entre el poeta i els textos que circulen sota el seu nom queda completament esborrada. Malgrat les evidents limitacions que comporta, aquest fal·làcia biogràfica ha estat històricament fructífera:⁴ ha contribuït a obrir un espai des del qual es podia parlar d'unes obres que ben aviat van quedar al marge de les convencions teatrals dominants.⁵

Un dels trets que més criden l'atenció en aquest complex metafòric és l'equiparació d'Èsquil a certs animals i fenòmens de la natura. El tràgic, quan s'irrita, clava mirades de toro⁶ i bramula com un bou.⁷ Els llargs compostos que sovintegen en la seva obra són paraules «grosses com vaques»;⁸ els mots que diu són «Escamandres», «àguiles griu», i poden ser qualificats amb l'adjectiu *ἰπτόκηρυνα*,⁹ que fusiona els lexemes que signifiquen

⁴ I arriba fins a obres relativament recents: l'estudi de Stanford (1942) sobre l'estil d'Èsquil, d'altra banda ple d'observacions estimulants, no s'està d'afirmar: «To a degree higher than with any other Greek poet [...] with Aeschylus the style was the man» (Stanford 1942: 2); més endavant llegim que, en un determinat passatge coral, «Aeschylus is expressing a personal feeling» (Stanford 1942: 11).

⁵ Ha obert un espai, i també l'ha delimitat; vegeu Rosenmeyer (1982: 77): «The Aristophanic parody of the grandiloquent old tragedian has distorted the picture to such an extent that most discussions, including some addressed to scholars of Greek, appear unable to free themselves of the catchwords of “weight,” “bulk,” and “bombast.” [...] They forget that on occasion, and indeed on many occasions, Aeschylus can write with a simplicity and a grace that put Euripides's romantic plain talk and Sophocles's plastic springiness to shame.» L'observació és certa, però en aquesta secció ens interessa fixar-nos justament en la imatge d'Èsquil promoguda per Aristòfanes i autors posteriors de l'antiguitat.

⁶ Aristòfanes, *Ran.* 803.

⁷ Aristòfanes, *Ran.* 823.

⁸ Aristòfanes, *Ran.* 924. Sobre l'ús dels compostos en Èsquil, vegeu Citti (1994).

⁹ Aristòfanes, *Ran.* 928-929.

‘cavall’ i ‘precipici’.¹⁰ Èsquil és com la calamarsa,¹¹ o fins i tot com un cicló (τυφώς),¹² un mot que ocorre en l’*Agamèmnon*.¹³

La paraula τυφώς evoca també el monstre Tifó,¹⁴ la bèstia primigènia i gegantina que el pare dels déus aixafa amb l’Etna: com ell, Èsquil té un «alè tel·lúric» o «gegantí» (γηγενεῖ φουσήματι),¹⁵ amb el qual dispara paraules «ben encaixades».¹⁶ Lliga amb aquesta naturalesa indòmita el fet que el tràgic s’ompli sovint de ràbia (μανία)¹⁷ i de còlera (χόλος).¹⁸ Dit això, no sorprèn que Èsquil sigui un creador de personatges salvatges (ἀγριοποιόν)¹⁹ i tingui una boca sense fre, incontinent.²⁰ Les seves paraules són «aterridores i fantasmagòriques», desconegudes per al públic (δείν’ ἄττα μορμωπά).²¹ En conseqüència, un dels trets d’Èsquil és també l’obscuritat (ἀσαφής).²² Després d’aquesta acumulació d’imatges contundents, tampoc estranya que el tràgic sigui associat repetidament a la gravetat o la feixuguesa. Mentre que Eurípides emet sons aguts (és ὀξύλαλος),²³ Èsquil fa un rebombori greu: trona com Zeus.²⁴ A *Les granotes*, en la cèlebre

¹⁰ «[...] nesso che si può forse spiegare ma non certo tradurre agevolmente, giacché l’aggettivo deriva da ἵππος, ‘cavallo’ e κημνός, ‘dirupo’, con una connessione impressionisticamente efficace ma concettualmente indeterminata» (Citti 1994: 4). La futura qualificació ribiana de l’estil d’Èsquil com a «abrupte» (Riba 1932: XXII) podria provenir d’aquí.

¹¹ Aristòfanes, *Ran.* 852.

¹² Aristòfanes, *Ran.* 848.

¹³ V. 656.

¹⁴ Vegeu Stanford (1971: 147). Pel que fa a la tradició antiga sobre aquest ésser mític, vegeu Cuartero (2010: 121-124, n. 133-143) i Almirall (2012: 88-90).

¹⁵ Aristòfanes, *Ran.* 825

¹⁶ *Ibid.* 822-825.

¹⁷ *Ibid.* 816.

¹⁸ *Ibid.* 814.

¹⁹ *Ibid.* 837.

²⁰ *Ibid.* 836-839.

²¹ *Ibid.* 925-926.

²² *Ibid.* 1022.

²³ *Ibid.* 815.

²⁴ Ἐς ἐριβρεμέτας, l’epítet homèric del rei dels déus (Aristòfanes, *Ran.* 814). L’epítet ocorre a la *Iliada* XIII 624.

escena de la balança, el lleuger Eurípides no aconsegueix, ni posant al plat tots els seus familiars i tots els seus llibres, pesar més que els versos d'Èsquil.²⁵

L'equiparació a forces descontrolades de la natura té una derivació en una de les anècdotes més divulgades sobre l'autor de l'*Agamèmnon*, que podem fer remuntar com a mínim fins al peripatètic Cameleont (c. 300 aC): que Èsquil escrivia les tragèdies ebri.²⁶ La interpretació d'aquesta anècdota la trobem en una frase que, segons la tradició, Sòfocles va adreçar al nostre dramaturg: «encara que facis el que cal, ho fas sense saber-ho».²⁷ En compondre, Èsquil actua amb la inconsciència d'un animal.

Amb aquestes caracteritzacions, l'autor de l'*Agamèmnon* s'assimila a elements que se situen o bé fora de la normalitat o bé als marges: el trobem repetidament al costat la salvatgia, les bèsties, la naturalitat desbocada, l'ebrietat i la monstrositat. És precisament aquesta posició excèntrica el que confereix una força sobrehumana a les seves tragèdies.²⁸

Ara bé, aquest estatus marginal fa ambivalent la imatge d'Èsquil. La seva posició extraordinària el converteix en un gran mestre que ensenya coses útils a la ciutat (un dels motius més importants de la comèdia d'Aristòfanes) i els seus personatges són nobles i gegantins,²⁹ però l'adjectiu que podria evocar aquest fet i bona part de les metàfores exposades més amunt, *σεμνός* ('solemne, venerable, imponent'), de clares connotacions religioses, adopta amb facilitat un sentit pejoratiu ('pompós, grandiloqüent').³⁰ A *Les granotes*, el personatge Eurípides justament retreu a Èsquil que afecti solemnitat

²⁵ Aristòfanes, *Ran.* 1407-1410.

²⁶ Test. 117 *TrGF*. L'anècdota es troba en: Ateneu I 22a i X 428f; Eustati, *ad Od.* 1598, 58; Plutarc, frag. 130 Sandbach; Pseudo-Llucià, *Demosth. enc.* 15; Plutarc, *Quaest. conu.* I, 5, 1 (622e) i VII 10, 2 (715d). És atribuïda a Cameleont per Ateneu.

²⁷ Test. 117a, b, c, d *TrGF*. La frase, atribuïda a Sòfocles, es troba en quatre de les fonts citades en la nota anterior: Ateneu I 22a i X 428f; Eustati, *ad Od.* 1598, 58; Plutarc, frag. 130 Sandbach.

²⁸ Sembla que és, almenys en part, com una variació d'aquest complex d'imatges que Filòstrat, a la *Vida d'Apol·loni de Tiana*, comparava la impressió que feien els savis indis amb la que devia fer Èsquil al públic atenès (VI 11; vegeu Stanford 1942: 12).

²⁹ Aristòfanes, *Ran.* 1014.

³⁰ Pel que fa a l'ús religiós de la paraula i la facilitat amb què, en el context de la polis democràtica, podia adoptar un significat negatiu, vegeu Burkert (1985: 273).

(ἀποσεμνυεῖται).³¹ Elevat per sobre de la mitjana, l'autor de l'*Agamèmnon* es presenta ara sota una llum transfiguradora, ara com una criatura incomprensible i ridícula.

L'ambivalència es pot resseguir en una altra paraula, τέρας ('prodigi, signe sobrenatural, monstre'), que caracteritza bé l'Èsquil gegantí. En el *Prometeu*,³² el mot es refereix justament a Tifó. Τέρας també designa un naixement anormal, allò que escapa a la repetició biològica: quan d'un cavall, per exemple, no en neix un cavall.³³ Alhora és un signe que es manifesta en situacions extremes i que anuncia alguna cosa, tot i que sovint no és fàcil d'interpretar.³⁴ Totes les accepcions estan connectades amb la idea d'excepcionalitat, de fenomen a mig camí de la monstruositat i la meravella. La biografia antiga d'Èsquil explica que se servia de l'escenografia i els mites per provocar un «astorament prodigiós» (ἔκπληξιν τερατώδης).³⁵ Una cèlebre anècdota mostra fins a quin punt és perillosa aquesta voluntat d'esbalair el públic: quan, en la representació de les *Eumènides*, el cor de les Erínies va entrar dispers a l'orquestra, les criatures es van desmaiar i les dones van avortar de l'ensurt.³⁶ I això no és tot: quan, en la comèdia d'Aristòfanes, Eurípides acusa Èsquil d'enganyar el públic explicant-li «coses meravelloses», se serveix justament del verb τερατεύεται ('entabana').³⁷ Val la pena recordar que un derivat de la paraula que ens ocupa, τερατία, significa 'xarlatà'.³⁸

I encara un altre terme s'insereix en aquesta regió d'ambivalències. L'autor de l'*Agamèmnon* no solament és cronològicament el primer dels tres grans tràgics, sinó que l'arcaisme és una característica positiva i buscada de la seva obra. Aristòfanes el venera perquè hi presenta els homes tal com eren abans, sense corrupcions. Dió de Prusa³⁹ i la

³¹ Aristòfanes, *Ran.* 833.

³² V. 354.

³³ Cf. Plató, *Crat.* 393b.

³⁴ Cf. *Il.* II 324 i XI 4; *Od.* III 173 i XII 394, etc.

³⁵ *Vita Aeschyli* § 5.

³⁶ *Vita Aeschyli* § 7. Naturalment, gairebé ningú no s'ha pres seriosament l'anècdota. August Wilhelm Schlegel, en una de les lectures d'Èsquil més llegides del segle XIX, ja la considerava «fabelhaft» (1809/1966: 82).

³⁷ Aristòfanes, *Ran.* 834.

³⁸ Cf. Diodor de Sicília XXXIV/XXXV 2, 8.

³⁹ *Or.* 52, 4.

*Vita*⁴⁰ també identifiquen la noblesa i la grandiositat dels seus personatges com a trets antics. Però en Quintilià, que fa aparentment la mateixa associació, l'antigor condemna Èsquil a ser «rude en molts aspectes i maldestre».⁴¹ Perquè el colossalisme d'Èsquil, com remarca el retòric, ho és *usque ad uitium*.⁴²

Usque ad uitium: sempre retrobem aquesta mateixa oscil·lació entre la grandesa i l'excés.⁴³ Vist des d'un costat, Èsquil és colossal, de vegades fins i tot amenaçador; des de l'altre, és grotesc. El complex metafòric «Èsquil» es resisteix a cloure's en un sentit unívoc, en una valoració definitiva, i no per les preferències de cada crític, sinó per la lògica mateixa de les imatges que l'integren.

Aquesta ambivalència és un tret recurrent en les diverses reflexions sobre el concepte del sublim i les seves variants, tant en la tradició dels *genera dicendi* com en la del tractat pseudo-longinià.⁴⁴ Quintilià qualifica Èsquil de *sublimis et grauis et grandilocus*,⁴⁵ i les metàfores amb què il·lustra la sublimitat són semblants a les que empra Aristòfanes: l'orador sublim és com un riu desbordat⁴⁶ i té l'ímpetu de les tempestes de neu.⁴⁷ Els

⁴⁰ § 7.

⁴¹ *Inst. Or.* X 1, 66: *rudis in plerisque et incompositus*.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Al plat de l'excés també hi ha la famosa notícia segons la qual Èsquil va divulgar els secrets místics d'Eleusis (test. 93-94 Radt), així com un escoli que compara la grandesa d'Èsquil amb l'arrogància de Prometeu (test. 130 Radt); a propòsit de tots dos testimonis, vegeu Palomar (1998: 95).

⁴⁴ A grans trets, en la tradició dels *genera dicendi*, representada sobretot per Ciceró (*Orat.* 21, 69) i Quintilià (*Inst.* XII 10, 58-65), es distingeixen tres estils: un estil simple, associat a l'argumentació (ισχνός χαρακτήρ; *genus subtile, tenue, gracile*); un estil ornamentat, associat al discurs plaent (γλαφυρός, μέσος χαρακτήρ; *genus medium, mediocre, floridum*); i un estil grandiloqüent, associat a les passions (ύψηλός, άδρόν χαρακτήρ; *genus grande, robustum, vehemens, sublime*). El mot άδρόν, que designa aquest últim *genus dicendi*, el més proper a la sublimitat també en el sentit pseudo-longinià del terme, és emprat per caracteritzar l'estil d'Èsquil en la biografia antiga (§ 5). El sublim del Pseudo-Longí no és exactament el mateix, tot i que hi ha punts de contacte. En el capítol 4.3 d'aquest estudi tractarem amb més detall d'aquesta qüestió. Per a un resum, vegeu Kopidakis (1990: 31-35); pel que fa a altres reflexions retòriques sobre el terme, vegeu *HWRh*, s. u. *das Erhabene* (II, 1357-1361).

⁴⁵ *Inst. Or.* X 1, 66.

⁴⁶ XII 10, 61.

⁴⁷ XII 10, 64.

termes centrals del tractat *De sublimitate* transmès sota el nom de Longí també formen part de la imatge metafòrica d'Èsquil o bé hi encaixen sense dificultats: ὕψος 'elevació', μέγεθος 'grandiositat', τὰ ὑπερφῶν 'la desmesura, la meravella, allò que és sobrenatural', τὸ θαυμάσιον 'el meravellós'. La cosa més semblant a una definició del sublim que trobem en aquest text és ἀκρότης καὶ ἐξοχή τις λόγων:⁴⁸ un ús de les paraules extrem (ἀκρότης) i que sobresurt (ἐξοχή). L'extremitud és la força i el punt feble d'aquesta excel·lència, perquè pot abocar-la al ridícul. El Pseudo-Longí, a més de fer una referència aparentment elogiosa a Èsquil,⁴⁹ també en critica la manca d'elaboració⁵⁰ i cita uns versos seus com a exemple de la comicitat involuntària en què pot incórrer un poeta quan cerca la grandiositat.⁵¹ L'autor de l'*Agamèmnon*, com era previsible i és coherent amb les imatges dibuixades més amunt, té un peu a cada costat de la fina línia que separa l'encert excepcional de l'equivocació risible.⁵²

D'altra banda, per al Pseudo-Longí el sublim és un fenomen fugaç: més que no pas d'obres senceres, és el tret d'alguns passatges que se situen fora del comú, una força que ho desballesta tot instantàniament com un llamp i mostra de sobte el talent de l'autor.⁵³ Però la imatge que hem exposat d'Èsquil, que el presenta com un poeta essencialment sublim, ens fa preguntar si és possible la sublimitat sostinguda, si no és una exigència excessiva al lector o a l'oient, i en quina mesura una obra o un seguit d'obres travessades de punta a punta pel fenomen de la sublimitat frustren les expectatives del públic.

Amb aquestes dades i reflexions n'hi ha prou per fer-se càrrec de l'interès i la complexitat del complex metafòric que recobreix el nom d'Èsquil a l'antiguitat, i que condicionarà la problemàtica recepció d'aquest autor en època moderna. Ara bé: Èsquil també és naturalment el nom sota el qual circulen un seguit de textos. Per això, abans de saltar a la recepció, convé que ens aturem a exposar alguns dels trets de la tragèdia en

⁴⁸ Pseudo-Longí 1, 3.

⁴⁹ *Ibid.* 15, 5.

⁵⁰ *Ibid.* 15, 6.

⁵¹ *Ibid.* 3, 1.

⁵² Sobre el tòpic de l'Èsquil μεγαλοφωνότατος, entès com a ús freqüent de compostos, vegeu Podlecki (2006).

⁵³ Pseudo-Longí 1, 4.

què se centra aquest estudi. Ens interessaran sobretot aquells aspectes que es troben, en certa manera, a la superfície del text i que perduren quan el context teatral ja ha desaparegut: aquells, en definitiva, que s'imposen amb més força al traductor.⁵⁴

De la literatura dramàtica grega conservada, a poques obres els escau l'adjectiu *colossal* com a l'*Agamèmnon*. Els seus 1673 versos en fan un dels drames més extensos que ens hagin pervingut de l'antiguitat.⁵⁵ La proporció de parts cantades o declamades amb acompanyament musical respecte de les seccions parlades és elevada. La pàrodos és la més llarga que conservem del món hel·lènic. Amb la seva combinació significativa de iambes, anapestos, coriambes, metres dactílics, trocaics i eòlics i l'ús de síncopes i responsions, i amb la subtil disminució progressiva de la llargada de les parts corals, l'*Agamèmnon* és una de les construccions mètriques més àmplies i complexes de la literatura europea.⁵⁶

A més l'*Agamèmnon* es caracteritza per la globalitat amb què presenta l'acció. No solament és la primera peça d'una trilogia connectada temàticament —de l'única trilogia conservada de l'antiguitat—, sinó que n'anticipa els fets i alhora es remunta a l'origen aparentment causal de la història. La Guerra de Troia i el sacrifici d'Ífigenia en mans del seu pare són exposats en la pàrodos (vv. 40-257). Els estàsims primer (vv. 355-488) i segon (vv. 681-781) recorden el motiu de la Guerra de Troia, el rapte d'Hèlena. Cassandra, en un *commos* (vv. 1072-1177), evoca la maledicció que d'ençà de l'àpat de

⁵⁴ Per aquesta raó no farem referència a una de les qüestions recurrents en els estudis sobre l'*Orestea*: les implicacions polítiques que va tenir la seva representació per als espectadors atenesos. Sobre això, vegeu Podlecki (1966); Dodds (1973: 45-63), Macleod (1982); Pelling (2000: 167-177); Sommerstein (2010: 281-294).

⁵⁵ De les obres dels tres tràgics, només l'*Èdip a Colonos* (1779 versos), l'*Hèlena* (1692), l'*Orestes* (1693) i les *Fenícies* (1796) són lleugerament més extenses.

⁵⁶ Per a una anàlisi sintètica de la mètrica de la tragèdia segons la colometria de Page, encara la més difosa, vegeu Raeburn/Thomas (2011: 252-271); sobre la colometria de l'edició més recent de West, vegeu West (1991: 89-97). Per a una anàlisi de la colometria d'Èsquil basada en la tradició antiga, vegeu Fleming (2007; pp. 99-125 sobre l'*Agamèmnon*).

Tiestes pesa sobre el casal dels Atrides i anuncia la seva pròpia mort imminent i la d'Agamèmnon. Però a més fa saber que aquestes dues morts seran venjades per un exiliat errabund:⁵⁷ així anticipa l'acció d'Orestes que es representa a les *Coèfores* (i que el corifeu evoca cap al final del drama, vv. 1646-1648). Passat, present i futur es concentren al màxim en aquest passatge, com ja assenyalaven Humboldt i Riba.⁵⁸ D'altra banda, el primer vers de la tragèdia, en el qual el guaita demana als déus que l'alliberin d'«aquestes penes» (o «fatigues»), expressa un desig de tancament, una «prefiguració del final».⁵⁹

Tot i ser una obra tardana en la producció d'Èsquil (fou representada el 458 aC, quan l'autor vorejava els setanta anys), l'*Agamèmnon* presenta trets que han estat identificats com a arcaïtzants: és a dir, trets que el devien distingir de bona part de les tragèdies que es representaven en el seu temps. Així, Winnington-Ingram ja remarcava que en gairebé tota l'obra només hi ha interaccions entre un actor i el cor, com en els estadis més antics de la tragèdia grega; tan sols hi ha una escena en què conversin dos actors.⁶⁰ Wilamowitz-Moellendorff observava que la construcció anular del pròleg (vv. 20-21) l'acosta a la poesia arcaica;⁶¹ la mateixa estructura reapareix en altres moments clau de la tragèdia com ara l'extensa tríada inicial de la pàrodos⁶² i la simbòlica faula del cadell de lleó del segon estàsım.⁶³ D'altra banda, com hem vist, hi ha una llarga tradició de

⁵⁷ Vv. 1279-1284.

⁵⁸ Humboldt (1816: IV) i Riba (1934: 5 i 9). La constatació, d'altra banda, ja es troba en la monografia que Heinrich Blümner va dedicar a la idea de destí en les tragèdies d'Èsquil (1814: 36). Goethe va subratllar especialment aquest punt en la carta d'agraïment que va enviar a Humboldt després de rebre'n la traducció (Goethe/Humboldt 1909: 243-244), i que serà comentada al capítol 4.6.

⁵⁹ L'expressió és de Goldhill (1984a: 8). També s'ha observat que el vers en qüestió (θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων) al·ludeix el llenguatge dels misteris: vegeu Thomson (1934), Tierney (1937), Bowie (1993: 24).

⁶⁰ Winnington-Ingram (1983: 73).

⁶¹ Wilamowitz-Moellendorff (1914: 164-165). Sobre la *Ringkomposition* com a tret típic de la poesia arcaica, vegeu Otterlo (1944) i Groningen (1960: 51-53); sobre la *Ringkomposition* en Èsquil com a tret arcaic, també Otterlo (1937: 76-105).

⁶² Vv. 104-159 (... ὄδιον κράτος... ὀρνίθων ὀδίω).

⁶³ Vv. 717-736. Aquesta composició anular és especialment visible si s'accepta, com solen fer els editors moderns, la conjectura προσεθρέφθη de Heath.

considerar Èsquil un autor deliberadament arcaïtzant, que Humboldt mateix recull en comentar les parts corals i l'estil de l'*Agamèmnon*.⁶⁴

El llenguatge tràgic d'Èsquil desenvolupa un gran nombre de formes lingüístiques anteriors, en part tradicionals. Entre aquestes cal destacar, com a mínim, l'èpica homèrica, la poesia didàctico-gnòmica, la lírica celebratòria, els actes de parla rituals de caràcter no literari, els discursos «filosòfics» i «científics» dels pensadors arcaics, la retòrica política i jurídica.⁶⁵ Alhora, en termes més concrets, la *lexis* esquilea combina elements arcaics —en bona mesura homèrics—⁶⁶ i innovacions sorprenents, sobretot neologismes compostos⁶⁷ i metàfores agosarades,⁶⁸ a més de seguir l'alternança convencional del gènere tràgic entre les parts líriques tenyides de dorismes i les parts recitades més properes al dialecte àtic.⁶⁹

Un aspecte vinculable a l'arcaisme —i un dels trets essencials del llenguatge de l'*Agamèmnon*— és l'ús reiterat dels presagis verbals i de mots eficaços. A banda la maledicció inicial de Tiestes, que resta fora de l'obra, el text és ple de κληδόνες, de mots que, al marge de la voluntat dels qui els pronuncien, anuncien desgràcies i contribueixen a fer-les realitat: en bona part de la tragèdia, aquestes paraules de mal averany —en una acumulació creixent, que fa cada cop més tensa l'atmosfera— són la forma principal d'acció.⁷⁰ Els personatges mateixos donen importància al poder que tenen les paraules

⁶⁴ Humboldt (1816: VI i XV).

⁶⁵ Aquesta llista d'elements prové de Griffith (2009), que els desenvolupa breument un per un (especialment, pp. 6-38).

⁶⁶ Vegeu Sideras (1971).

⁶⁷ Vegeu Citti (1994) i Podlecki (2006). Al capítol 4.5 analitzo amb més concreció el llenguatge de dos passatges de l'*Agamèmnon*; vegeu-hi també les referències bibliogràfiques corresponents.

⁶⁸ Sobre les metàfores d'Èsquil, vegeu Earp (1948: 93-149) i Moreau (1985).

⁶⁹ Sobre el llenguatge de la tragèdia en general, vegeu Rutherford (2012) i la bibliografia esmentada en la nota 1 del capítol 4.5.

⁷⁰ Vegeu Peradotto (1969), el qual afirma que, en el cas d'Èsquil, és més adequat designar aquesta mena de fenòmens amb el terme *clodonomància* que no pas amb el d'*ironia tràgica* (p. 10). Com a anàlisi d'aquest fet a partir de la noció de l'«ambigüïtat» tràgica, vegeu Stanford (1939: 137-162) i Vernant/Vidal-Naquet (1972: 103-104). Sobre la qüestió dels auguris, vegeu també Vicaire (1963) i Jouan (1978). Ja Kranz (1933: 287-289) havia constatat la convicció esquilea que hi ha una íntima

pel fet de ser pronunciades. Agamèmnon mordassa la seva filla Ifigenia abans de sacrificar-la perquè no pugui pronunciar una imprecació funesta contra el casal dels Atrides.⁷¹ El missatger té por de contaminar un dia de bon averany amb males notícies.⁷² Quan Cassandra presagia el decés d'Agamèmnon, el corifeu l'exhorta a callar.⁷³ Clitemnestra, experta en els dobles sentits, fa un ús sinistre d'aquest recurs: burlant-se de l'exageració dels «rumors sorgits de la rancúnia» (κληδόνων παλιγκότων)⁷⁴ que circulen sobre els patiments del seu marit, anticipa deliberadament la seva mort, la mort que ella mateixa li provocarà.⁷⁵

A més, el text s'estructura no solament a partir de la reelaboració de certes imatges,⁷⁶ sinó també a partir de paronomàxies continuades, com ara la insistent seqüència sobre l'arrel d'εὐφρων 'benèvol'.⁷⁷ Per un eufemisme tradicional en grec, la nit és anomenada εὐφρόνη 'benèvola', a fi de conjurar-ne els perills; però Clitemnestra se serveix de la paraula amb sarcasme: esperant la notícia del retorn d'Agamèmnon, amb la voluntat d'assassinar-lo així que arribi, expressa el desig que l'aurora, filla d'una mare 'benèvola', sigui una dolça missatgera.⁷⁸ Cada nou ús d'aquesta arrel en boca d'un personatge innocent (especialment el corifeu), envoltat d'insinuacions funestes, recorda que sota la

correspondència entre ἔπος i ἔργον; encara abans, Neustadt (1929) havia analitzat en un estudi pioner la relació entre paraula i esdeveniment en el tràgic (vegeu la p. 246: «Name birgt Schicksal»). Per les mateixes dates, en un sentit emparentat, Riba havia observat respecte dels *Set contra Tebes*: «la paraula [...] val per a tota l'acció» (1933: 7-8), i remarcava la força performativa de les paraules en diverses ocasions (vegeu Riba 1934: 23, n. 2 i 38, n. 4).

⁷¹ Vv. 235-237.

⁷² Vv. 636-637.

⁷³ Vv. 1246-1247.

⁷⁴ V. 874.

⁷⁵ El llenguatge de Clitemnestra, i ella com a personatge, han estat un tema fructífer per als estudis de gènere: vegeu, entre altres, Wohl (1998: 57-118), Foley (2001: 201-242), Goldhill (2004: 33-41).

⁷⁶ Vegeu Lebeck (1971), Petrounias (1976: 127-300), Yarkho (1997). Sobre l'ús concret de les imatges de caça i sacrifici en l'*Orestea*, vegeu Vidal-Naquet dins Vernant/Vidal-Naquet (1972: 133-158).

⁷⁷ V. 263, 265, 271, 279, 337, 351, 522, etc. Vegeu Moritz (1979: 207-209). Aquest motiu culmina al final de la trilogia, quan les Erínies són anomenades justament εὐφρονες 'benignes'.

⁷⁸ Vv. 264-265. Sobre l'entrellaçament d'aquests εὖ, vegeu la interessant anàlisi de Neustadt (1929: 255-257).

designació benigna s'amaga un fons terrible. Com l'auguri de les dues àguiles interpretat per Calcas en la pàrodos,⁷⁹ els signes de l'*Agamèmnon* estan marcats per una forta ambivalència.

Els noms propis també són portadors d'un destí particular.⁸⁰ Zeus és l'origen de tot perquè el seu nom coincideix amb el de la preposició que indica causalitat (διαί Διός).⁸¹ També per una paronomàsia Apol·lo és un déu destructor (Ἀπόλλων – ἀπόλλων).⁸² Hèlena (Ελένα, en el dòric del cor) estava fonèticament condemnada a ser ἐλένας, ἔλανδρος, ἐλέπτολις ('perdedora de naus, d'homes, de ciutats').⁸³ El cor mateix fa explícita la relació de necessitat que lliga el signe lingüístic i els fets: s'interroga sobre qui va donar a Hèlena «un nom completament veraç» (ἐς τὸ πᾶν ἐτητύμως);⁸⁴ potser fou algú «que no veiem» i «que, coneixent el destí per endavant, empra la llengua amb encert» (μή τις ὄντιν' οὐχ ὀρώμεν προνοί|αισι τοῦ πεπρωμένου | γλώσσαν ἐν τύχαι νέμων).⁸⁵ És remarcable que justament en aquesta frase on s'estableix una relació de necessitat trobem la paraula τύχη. Malgrat el seu significat habitual de 'sort, atzar', cal entendre-la aquí en la raríssima accepció de 'encert', relacionada amb el verb τυγχάνω 'encertar el blanc': com si, d'acord amb el sentit del text, s'abolís tota aleatorietat.

Aquí les paraules no designen i signifiquen, sinó que són i actuen,⁸⁶ i per això tendeixen a escapar-se de les intencions dels emissors. Alguns personatges exhorten a guardar silenci com una estratagema per vèncer l'autonomia eficaç dels mots —el corifeu davant la profecia de Cassandra, per exemple—,⁸⁷ però és un esforç inútil.⁸⁸ En darrer

⁷⁹ Vv. 122-137.

⁸⁰ Vegeu Jouan (1978).

⁸¹ Vv. 1485-1486.

⁸² V. 1081-1082.

⁸³ V. 689-690.

⁸⁴ V. 682.

⁸⁵ V. 683-685. Sobre aquesta frase de l'*Agamèmnon*, vegeu els comentaris dels capítols 4.5 i 5.5.

⁸⁶ La frase és del filòsof Ernst Cassirer, que l'escriu en el segon volum de la *Filosofia de les formes simbòliques*, dedicat al «pensament mític» (1969: 53): «Auch das Wort und der Name bezeichnen und bedeuten nicht, sondern sie sind und wirken.»

⁸⁷ V. 1247.

⁸⁸ Sobre la funció del silenci, amb connotacions rituals (εὐφημία), vegeu Mensching (1926), Montiglio

terme, el llenguatge s'identifica amb allò que ha estat determinat per endavant, τὸ πεπρωμένον.⁸⁹ Sota els sons de la llengua, desplegats d'aquesta manera gairebé mecànica, s'amunteguen i es deformen els significats sovint contra la voluntat mateixa de qui parla.

Si bé tota obra literària està feta de paraules, aquest tipus de procediments fan de l'*Agamèmnon*, en un sentit més profund de l'habitual, una tragèdia indissociable de la seva formulació lingüística concreta, de la llengua en què fou concebuda originalment, i alhora una obra que té en el llenguatge mateix un dels seus temes centrals.⁹⁰ El fet que aquest llenguatge màgic tendeixi a ser substituït, al final de la trilogia, pel discurs de la persuasió,⁹¹ encara fa més decisiva la seva presència en l'*Agamèmnon*: demostra que cal entendre-la com un tret específic i essencial de la tragèdia.

És fàcil deduir del que hem dit que l'*Agamèmnon* desafia com pocs textos la traducció. El colossalisme, la diversitat mètrica, la multiplicitat d'estrats estilístics, l'ús d'un llenguatge eficaç que es basa sovint en la connexió necessària —irreductiblement grega— entre significant i significat, l'extraordinària dificultat lèxica i sintàctica del text, l'explotació de metàfores audaces: tots aquests trets formals plantegen dificultats extremes. El traductor haurà de trobar una manera de sotmetre's a aquesta llengua que arriba a identificar-se amb el destí, τὸ πεπρωμένον, però en una altra llengua. Vet aquí una tasca impossible que s'ha revelat enormement fructífera en els dos últims segles.

(2000) i Stehle (2004). Pel que fa a la importància de l'εὐφημία en l'*Agamèmnon*, vegeu Neustadt (1929: 253).

⁸⁹ V. 683-685.

⁹⁰ Sobre aquesta qüestió, vegeu Goldhill (1984a: 8-98 i 1986) (i la crítica de Conacher 2000: 333-344).

⁹¹ Vegeu Peradotto (1969: 20-21). Cf. *Eum.* 885-886; 969-975; 988-989. Després que ha *persuadit* les Erínies perquè depolin la seva ira i s'estableixin al peu de l'Areòpag, Atena suggereix que han trobat «el camí d'una llengua propícia» (v. 988-989: γλώσσης ἀγαθῆς | ὀδὸν).

3. L'Agamèmnon entre l'edició prínceps i Wilhelm von Humboldt

Durant el Renaixement els tres tràgics grecs van ser dels menys llegits entre els grans autors de l'antiguitat. Les seves obres, tan difícils de llengua i de pensament, poques vegades van sortir del cercle dels erudits i només rarament van ser traduïdes als idiomes vernacles. En la gènesi del teatre europeu modern van tenir un paper incomparablement més important Plaute i Sèneca. Eurípides, el més accessible dels tràgics grecs segons els paràmetres de l'època, encara va tenir una certa presència, seguit per Sòfocles. Èsquil fou un dels grans absents del món renaixentista.¹

La història posterior de la circulació del text d'Èsquil, i concretament del seu *Agamèmnon*, és la història d'una dificultat. L'obscuritat dels seus textos i la resistència que presenten a ser llegits segons les convencions del teatre postrenaixentista el van convertir en un autor marginal dins la mateixa tradició clàssica. Encara l'any 1797, Friedrich Schlegel observava que les obres d'Èsquil, juntament amb les de Píndar, Sòfocles i Aristòfanes, eren «poc estudiades, i encara menys compreses».² Unes quantes dades de la història editorial d'Èsquil ens seran útils per fer-nos una idea de la situació en què es trobava aquest autor a la fi del segle XVIII, quan W. von Humboldt començà a interessar-s'hi.³

És sabut que l'editor Aldo Manuzio (1449-1515) va publicar a Venècia, a partir de l'any 1494, un gran nombre de textos clàssics. És a ell que devem les primeres edicions de gairebé tots els autors grecs importants. El seu Sòfocles va veure la llum el 1502; Eurípides, el 1503. Però va caldre esperar encara més d'una dècada perquè Èsquil passés

¹ Sobre la incorporació dels tràgics a la cultura europea per mitjà de la traducció, encara és útil el resum de Highet (1949/1985: 120-122); pel que fa al cas específic d'Èsquil i Sòfocles, vegeu també la presentació concisa de Sheppard (1963: 103-192). Sobre la formació del drama modern i la presència relativa dels diversos autors antics, vegeu Highet (1949/1985: 127-143).

² *KFSA* I, 348.

³ Sobre la història editorial d'Èsquil, vegeu Hoffmann (1838: 32-60), Dawe (1961), Wartelle (1978), Rosenmeyer (1982: 11-28), Jacob (1988). Per a una discussió de les aportacions de les diverses edicions d'Èsquil, vegeu Fraenkel (1950: I, 36-38 i apèndix I) i West (1990a).

per la impremta, i ja no se'n va poder encarregar Aldo Manuzio mateix, mort el 1515. El teatre d'Èsquil es publicà l'any 1518, sota la direcció d'Andrea Torresani, consogre de Manuzio, en una edició a cura de Francesco Asulano, un home per a qui «el grec tràgic era un misteri absolut».⁴ El decalatge temporal entre, d'una banda, Sòfocles i Eurípides i, de l'altra, Èsquil presagiava les dificultats que tindria l'obra d'aquest últim per ser plenament incorporada en la cultura europea i trobar-hi una recepció significativa. Però això no és tot. El títol d'aquella edició era: Αισχύλου Τραγωδίαί ἕξ | Προμηθεὺς δεσμώτης, Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβαις, Πέρσαι, Ἀγαμέμνων, Εὐμενίδες, Ἰκέτιδες | *Aeschlyli Tragoediae sex*. Només s'anuncien sis tragèdies i la llista de títols suggereix que són les *Coèfores* l'obra omesa, però la situació és més complicada.

La base d'aquesta edició havia estat el manuscrit avui anomenat *M* (Florentinus Laur. 32.9).⁵ Datat a la darrerria del segle X, aquest còdex és el més antic i fiable de tots els que ens transmeten Èsquil, però al segle XIV se n'havien perdut diversos folis que reproduïen centenars de versos de l'*Agamèmnon* (311-1066 i 1160 fins al final [1673]) i l'inici de les *Coèfores* (fins al vers 9). Aquesta és la raó per la qual a l'*editio princeps* trobem, sota el títol d'*Agamèmnon*, uns quatre-cents versos no contigus de l'*Agamèmnon* i, sense interrupció, el text gairebé complet de les *Coèfores*: la tragèdia, així, quedava completament desfigurada.

Aquest atzar de la transmissió va fer-se notar durant molt de temps. El 1552 Adrien Turnèbe (Adrianus Turnebus) encara va publicar a París una edició amb «sis» tragèdies.⁶ Aquell mateix any Francesco Robortello ja va oferir al públic, des de Venècia, una edició que esmentava set títols, però no va poder omplir la immensa llacuna de l'*Agamèmnon*.⁷

La primera edició completa de les set tragèdies amb el text íntegre de l'*Agamèmnon*

⁴ La valoració és de Martin L. West (1990: 357). Sobre aquesta edició, vegeu també Gruys (1981: 17-21) i Mund-Dopchie (1984: 1-9).

⁵ Rostagno (1986) n'ofereix una reproducció fasímil. Per a una descripció del manuscrit, vegeu West (1990: 321-323).

⁶ Sobre aquesta edició, vegeu West (1990: 357).

⁷ Sobre aquesta edició, vegeu Dawe (1961), Gruys (1981: 31-66), Mund-Dopchie (1984: 19-83), West (1990: 357), Angioni (2010).

fou la de Pier Vettori (Petrus Victorius), publicada per Henry Estienne a Ginebra el 1557,⁸ que fou seguida per la pòstuma de Willem Canter (Anvers, 1580).⁹ Ara bé, un fet malaurat va impedir durant dècades que l'*Agamèmnon* complet fos conegut més enllà dels reduïdíssims cercles dels erudits que sabien prou grec per llegir-lo en l'original: el 1555 Jean Sant-Ravy (Joannes Sanravius, també anomenat Sauromannus) havia publicat a Basilea la primera traducció llatina d'Èsquil, a partir de la divisió en sis tragèdies de l'*editio princeps* i de Turnèbe. I aquesta traducció, sovint titllada de mediocre,¹⁰ va ser la més popular durant els primers temps de l'edat moderna: es va reeditar dins el *Corpus Poetarum Graecorum* de Ginebra l'any 1614. D'altra banda, la tria de tragèdies gregues publicada per Henry Estienne el 1567 —*Tragoediae selectae Aeschylis, Sophoclis, Euripidis, cum duplici interpretatione Latina, una ad verbum, altera carmine*— és indicativa de la presència relativa de cada tràgic en aquella època: conté quatre obres d'Eurípides, tres de Sòfocles i només una d'Èsquil, que és naturalment el *Prometeu encadenat*.¹¹

La primera traducció completa de l'*Agamèmnon*, al llatí, es va fer esperar fins l'any 1663: és la que va publicar l'escriptor i «erudit amateur»¹² Thomas Stanley (1625-1678) en la seva important edició de les set tragèdies, que també aplegava els escolis i els fragments i incloïa un comentari sensible als aspectes dramàtics.¹³ Aquesta obra, per a la

⁸ Sobre aquesta edició, feta amb l'ajuda del còdex Laurentianus XXXI 8 i molt conservadora respecte dels manuscrits, vegeu Fraenkel (1950: I 34-35), Gruys (1981: 77-96), Mund-Dopchie (1984: 124-149), West (1990: 357-358).

⁹ Sobre aquesta edició, que prestà una atenció especial a la disposició dels versos en les parts líriques i a les responsions estròfiques i va aportar algunes esmenes, vegeu Frankel (1950: I 35-36), Gruys (1981: 113-119), Mund-Dopchie (1984: 239-261).

¹⁰ Vegeu Hoffmann (1838: 47), Wartelle (1978: 3). Pierre Bayle, al seu *Dictionnaire historique et critique* (1695-1697), recollint una opinió de Thomas Stanley, afirmava (s. u. *Eschyle*): «La Version Latine que Jean Sauromannus publia chez Oporin ne vaut rien.»

¹¹ Les traduccions són d'Erasme (*Hècuba* i *Ifigenia a l'Àulida*), Buchanan (*Medea* i *Alceste*), Rotaller (*Àiax*, *Electra* i *Antígona*) i Garbitius (*Prometeu*). Sobre aquest «excellent little book», Sheppard (1963: 128) observa: «Nothing is more likely than that a well-read Englishman of Shakespeare's time should have read any or all of these plays.»

¹² La qualificació és de Fraenkel (1950: I 38 i n.).

¹³ Sobre aquesta edició, vegeu Fraenkel (1950: I 38-44) i Arnold (1984).

qual Stanley havia comptat amb l'ajut decisiu del teòleg i filòleg John Pearson,¹⁴ pensada també per a un públic no especialitzat, obria el camí a una recepció directa d'Èsquil entre els escriptors i els pensadors. Les conseqüències, però, no van ser immediates.

Val la pena que ens aturem en aquesta data: 1663. Havia passat un segle i mig des de l'edició *princeps*. Sèneca ja havia exercit una influència decisiva en el teatre europeu.¹⁵ Eurípides comptava amb traduccions al francès, a l'italià, a l'anglès i a l'alemany des del segle XV. Sòfocles, tot i que menys present, havia circulat en llatí i en algunes traduccions a llengües modernes i havia deixat empremta en alguns autors.¹⁶ És en aquell moment que a Europa hi ha la possibilitat, per primer cop, de llegir una traducció rigorosa i completa de l'*Agamèmnon* d'Èsquil.

Naturalment, això no va posar fi a la dificultat del text d'Èsquil. Més aviat al contrari: a partir d'aquell moment aquesta dificultat començava a ser un fet palpable i analitzable. En *Les poètes grecs* de l'any 1664 (*Les vies des poètes grecs* a partir de la segona edició, del 1665), una obra que va ser objecte de nombroses reedicions i que va circular considerablement arreu d'Europa, també en versió llatina, l'humanista francès Tanneguy Lefèvre (Tanaquillus Faber, 1615-1672) va fer una descripció de l'estil d'Èsquil que, partint de les opinions antigues sobre el poeta, explicava la resistència dels seus textos a ser incorporats dins les literatures modernes:

Aussi le style de nostre Poëte marque bien cette fierté & cette noblesse de courage dont il fit profession toute sa vie : mais j'avoûe que d'un autre costé il est dur effroyablement : & que sans faire violence à nostre langue, il est impossible de

¹⁴ Sobre aquesta qüestió, vegeu Fraenkel (1950: I 78-85).

¹⁵ Les tragèdies titulades *Agamèmnon* (com ara les de Charles Toustain [1556 i 1557], François Le Duchat [1561], Roland Brisset [1589], Claude Boyer [1680] i James Thomson [1738]) s'inspiren per norma general en la tragèdia homònima de Sèneca. És interessant el repàs editorial de Charlton (1921: xxx-xxxvii) sobre la presència de Sèneca i els tràgics grecs en els primers temps de l'edat moderna. D'altra banda, Sèneca compta amb traduccions des de ben aviat: la més antiga de les que es conserven, justament catalana, es va fer pels volts del 1400 (vegeu Martínez Romero 1995).

¹⁶ Per a un resum mínim, vegeu Schmid (1934: 505-506) i la bibliografia corresponent.

representer par aucun exemple François la hardiesse de ses Epithetes. Il avoit l'imagination grande & vaste : mais déreglée & furieuse : & pour vous dire ce qui en est, ou ce que j'en pense, elle estoit feconde en prodiges, & dédaignoit d'ordinaire le vray-semblable comme une chose trop commune.¹⁷

Convé remarcar la formulació de Lefèvre: Èsquil, un ésser indòmit, fecund en prodigis, propens al desbordament expressiu, endut per un furor anàrquic, és impossible de «representar» en francès «sense fer violència» a la llengua. En *Les granotes*, Aristòfanes ja havia comparat Èsquil a un cicló i l'havia associat a conceptes com ara τέρας 'prodigi, monstre' i μανία 'folia',¹⁸ però a l'humanista francès aquestes caracteritzacions li plantegen un dilema lingüístic. Davant el text excessiu, salvatge, d'Èsquil, d'una manera més clara que davant altres autors antics, se li dibuixen dos moviments: o bé domesticarlo —i suprimir-ne tot allò que el fa excepcional— o bé sotmetre's a la seva fúria desordenada —i violar totes les normes del decòrum de la pròpia llengua literària—. Aquesta disjuntiva, simplement insinuada per Lefèvre, serà central a l'Alemanya de Goethe, Schleiermacher i W. von Humboldt.

Assenyalar la dificultat d'Èsquil es va convertir en un gest rutinari. El pensador Pierre Bayle, en el seu cèlebre i influent *Dictionnaire historique et critique* (1695-1697, amb diverses reedicions durant el segle XVIII, traduït a l'alemany el 1780), va dedicar a Èsquil un article d'una claredat admirable, en el qual en reconstruïa la vida a partir d'un gran nombre de testimonis antics. I no va deixar passar l'ocasió per recordar que el filòleg francès Claude Saumaise (Salmasius, 1588-1653) el considerava més obscur que les Sagrades Escripures, especialment el seu *Agamèmnon*.¹⁹ Aquest judici el trobem repetit nombroses vegades; per exemple, encara a la quarta edició (1791) de la *Bibliotheca graeca* —el *maximus antiquae eruditionis thesaurus*— de Johann Albert Fabricius i

¹⁷ Cito per l'edició del 1680 (p. 53).

¹⁸ Vegeu el capítol anterior.

¹⁹ La valoració de Salmasius diu així (Baile 1740: II, 399): *quis Æschylum possit adfirmare Graecè nunc scienti magis patere explicabilem quam Evangelia aut Epistolas Apostolicas? Unus eius Agamemnon obscuritate superat quantum est librorum sacrorum cum suis Hebraïsmis & Syriasmis, & tota Hellenistica supellectile vel farragine.*

Gottlieb Christoph Harleß.²⁰

Així no sorprèn que, en els tres volums de *Le Théâtre des Grecs* publicat pel jesuïta i humanista Pierre Brumoy (París, 1730), una obra cabdal en el camp de la traducció dels tràgics a les llengües modernes, només s'inclouessin extractes i paràfrasis de les tragèdies d'Èsquil; respecte de l'*Agamèmnon* s'hi recordava justament el judici de Salmasius i també el del pare Rapin, segons el qual l'obra és «presque inintelligible».²¹ D'altra banda, Brumoy es defensava afirmant sobre Èsquil que «son extrême simplicité & ses défauts auroient pu d'abord dégoûter les Lecteurs» i assenyalant les dificultats de traducció que havia apuntat Lefèvre.²² El *Théâtre* va ser reeditat el 1749, i el 1763 se'n va publicar una edició «corregida i augmentada». Però l'*Agamèmnon*, juntament amb les altres sis tragèdies conservades d'Èsquil, no hi va ser incorporat en una traducció completa fins a l'edició del 1785. La primera edició independent de totes set tragèdies s'havia publicat uns quants anys abans, el 1770: era la de J. J. Lefranc de Pompignan. Amb aquestes dues aportacions, Èsquil ja era un autor accessible a França i entre els europeus que sabien francès. La primera traducció de totes les tragèdies d'Èsquil a l'anglès va arribar el 1777, a càrrec de R. Potter, en *blank verse*. Fins a aquell any, només una obra «d'Èsquil» havia estat traduïda a la llengua de Shakespeare: el *Prometeu* (Thomas Morell, 1773).

A l'Alemanya del segle XVIII la tesi de la inaccessibilitat d'Èsquil va quedar immortalitzada en un lloc d'honor: en l'obra que va posar els fonaments d'aquella idealització de Grècia que seria determinant per als literats de l'època de Goethe. En els *Pensaments sobre la imitació de les obres antigues en la pintura i en l'escultura* (1755), Johann Joachim Winckelmann va escriure:

Die schönen Künste haben ihre Jugend so wohl, wie die Menschen, und der Anfang dieser Künste scheint wie der Anfang bei Künstlern gewesen zu sein, wo nur das

²⁰ Fabricius/Harleß 1791: II, 175.

²¹ Brumoy (1730: II, 185).

²² Brumoy (1730: I, xvi).

Hochtrabende, das Erstaunende gefällt. Solche Gestalt hatte die tragische Muse des Aischylos, und sein Agamemnon ist zum Teil durch Hyperbolen viel dunkler geworden, als alles, was Heraklit geschrieben.²³

[Les belles arts tenen, com els homes, la seva juvenesa, i sembla que el començament d'aquestes arts fou com el començament dels artistes, en el qual només agrada el que és inflat i causa estupefacció. Aquesta és la forma que tenia la musa tràgica d'Èsquil, i les hipèrboles fan el seu *Agamèmon*, en part, més obscur que tot el que va escriure Heraclit.]

Quan es van publicar aquestes paraules, Èsquil era doblement obscur: no se'n podia llegir ni una sola tragèdia en alemany. Com ha apuntat Bernhard Zimmermann,²⁴ abans de la veritable entrada de les obres del tràgic en la cultura alemanya, va fer-hi un cert paper la imatge tradicional d'Èsquil, assimilada a l'arquetip modern de «poeta genial», al costat de Píndar. Aquest moment coincideix aproximadament amb la dècada del 1770, és a dir amb el moviment literari del *Sturm und Drang*, i el trobem representat en els escrits del jove Herder.

Un text rellevant en la reformulació de la imatge d'Èsquil és l'article que li dedica l'il·lustrat suís Johann Georg Sulzer en la *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771-1774), la primera enciclopèdia de termes estètics en llengua alemanya. Sulzer hi divulga una visió del tràgic basada en els trets tradicionals, però plena d'èmfasis significatius. De les notícies antigues, Sulzer en destaca que el poeta va ser contemporani de Píndar i que va lluitar coratjosament a Marató. Un cop citades les caracteritzacions que en fan Horaci i Quintilià, observa:

Sein Ausdruck ist neu, kühn, voll ungewöhnlicher Metaphern, und erfordert eine starke und volle Stimme. Er kömmt darinn unter allen Griechen der Kühnheit der morgenländischen Sprachen am nächsten. Seine Ausdrücke sind weder von dem Wiz noch von der Ueberlegung gewählt; sondern von der Empfindung eingegeben.

²³ Winckelmann (1755/1995: 22).

²⁴ Zimmermann (2001: 113-115). Sobre el canvi en la valoració d'Èsquil en la cultura germànica del segle XVIII, vegeu també Turato (1988 i 1989). Al capítol 4.2 retornaré sobre aquesta qüestió en relació amb Humboldt.

Er sucht vielmehr das Ohr mit starken Schlägen zu erschüttern, als ihm mit sanften Tönen zu schmeicheln.²⁵

[La seva expressió és nova, audaç, plena de metàfores insòlites, i exigeix una veu forta i plena. En això, de tots els grecs, és el que més s'acosta a l'audàcia de les llengües orientals. Les seves expressions no són triades ni per l'enginy ni per la reflexió, sinó inspirades pel sentiment. Vol estremir l'oïda amb cops violents, més que no pas afalagar-la amb sonoritats dolces.]

Alguns d'aquests qualificatius —l'audàcia, la força, l'estremiment— recorden Aristòfanes, però es reestructuren dins un sistema de referències diferent. Per al còmic atenès, Èsquil representava la noblesa dels vells temps i la fidelitat als costums de sempre. Per a l'enciclopedista suís, la novetat, les metàfores insòlites i la violència expressiva d'Èsquil indiquen que el poeta es deixa portar per la *Empfindung*, pel sentiment, que era un terme clau de la *Genieästhetik*.²⁶ Per arrodonir aquesta imatge de salvatgia, l'autor cita —considerant-la creïble— la famosa notícia antiga segona la qual, durant la representació de les *Eumènides*, en entrar el cor, es van desmaiar les criatures i van avortar les dones embarassades.²⁷ I al final de tot de l'article, en un clímax que demostra la simpatia amb què veu el poeta, Sulzer tradueix el famós epigrama fúnebre d'Èsquil —en el qual recorda la seva participació a Marató i guarda silenci sobre les seves tragèdies— i es pregunta: «¿Què podríem posar a les tombes de la majoria dels poetes moderns, si no ens fos permès esmentar les seves obres poètiques?»²⁸

Sulzer, conscient de la manca de traduccions, va oferir en l'article dedicat a Èsquil alguns breus passatges del *Prometeu* i *Els set contra Tebes* en alemany. En aquesta llengua no van

²⁵ Sulzer (1771-1774: I, 38).

²⁶ Sobre el concepte de geni a Alemanya, vegeu Schmidt (1985).

²⁷ «Dieses ist gar nicht ungläublich», escriu Sulzer (1771-1774: I, 40). D'altra banda, hi ha un testimoni semblant relatiu a una representació d'*Othello* en l'Alemanya de l'època de Sulzer; vegeu Calder (1988).

²⁸ «Was könnte man auf die Gräber unsrer meisten neuern Dichter setzen, wenn ihrer poetischen Arbeiten darauf nicht erwähnt werden dürfte?» (Sulzer 1771-1774: I, 41)

començar a publicar-se amb una certa freqüència traduccions d'Èsquil fins a mitjan dècada de 1780.

Ara bé, hi ha un precedent aïllat que mereix la nostra atenció. El 1767 va aparèixer la primera «traducció» alemanya d'una tragèdia esquilea. Era una versió en prosa del *Prometeu* (*Angeschmiedeter Prometheus*), inclosa sense indicació de traductor²⁹ dins el segon volum de l'antologia d'obres gregues i romanes, publicada a Brandenburg, del pedagog, filòleg i traductor Johann Eustachius Goldhagen (1701-1772). L'any següent, en el volum tercer i últim d'aquest projecte editorial, s'hi van incloure *Die Sieben Feldherren vor Thebe*. Hi ha dos fets remarcables en aquesta antologia: d'una banda, el *Prometeu* anava precedit de la traducció de la vida antiga d'Èsquil i d'altres testimoniatges grecs i llatins, que posaven a l'abast del lector la majoria dels elements de la imatge tradicional de l'autor; de l'altra, Èsquil era l'únic tràgic representat en el recull, que també aplegava obres o passatges d'Aristòfanes, Cal·límac, Ciceró, Dinarc, Lísias, Livi, Llucià, Plató, Plaute i Plini. Ara bé, les traduccions d'Èsquil que hi trobava el lector eren parcials i alternaven seccions traslladades força literalment amb explicacions que resumien passatges de l'original, a la manera de *Le Théâtre des Grecs* del pare Brumoy. Més que recrear l'original en tota la seva estranyesa, l'objectiu de l'antologia era oferir-ne una versió simplificada, adaptada a les expectatives dels lectors.

Gairebé dues dècades més tard, ara sí, comencen a succeir-se amb regularitat, i de vegades amb una certa precipitació, les traduccions d'Èsquil. El *Prometeu* va ser traslladat novament a l'alemany el 1784, per J. G. Schlosser (*Prometheus in Fesseln*, Basilea). *L'Attisches Museum*, la revista editada per Christoph Martin Wieland, en va publicar tres versions diferents en tres anys consecutius: el 1800 (sense indicació de

²⁹ A la quarta edició de la *Bibliotheca Graeca* de Fabricius i Harleß (1791: II, 191) s'afirma que aquestes traduccions són fetes «a Toblero». Wartelle (1978: 20) accepta l'atribució a «Tobler». Intuïtivament identificaríem aquest personatge amb el traductor suís Georg Christoph Tobler (1757-1812). Ara bé, en el moment en què va aparèixer l'antologia de Goldhagen, Tobler només tenia vint anys. I, a més, el 1782 va publicar una recreació lliure en trímetres iàmbics del *Prometeu* (*Der befreyte Prometheus*, a *Der Teutsche Merkur*, segon trimestre) que no presenta cap similitud amb la versió del 1767. Una altra possibilitat d'identificació seria el seu pare, Johannes Tobler (1732-1808), de qui sabem que va traduir alguns cants de la *Ilíada* i algunes odes de Píndar.

traductor), el 1801 (de Friedrich Jacobs) i el 1802 (novament sense indicació de traductor). El 1797 i el 1805 van veure la llum noves traduccions d'*Els set contra Tebes* (J. W. Suevern, Halle–Berlín, i Gottfried Fähse, Leipzig).

La primera traducció completa de l'*Agamèmnon* fou publicada al número d'agost del 1785 del *Deutsches Museum* (Leipzig). La signava el poeta Gerhard Anton von Halem (1752-1819), que el 1794, dins els seus *Dramatische Werke*, va publicar-ne una versió revisada acompanyada d'un breu prefaci que esmentava la «sublimitat» de l'obra.³⁰ Poc després d'aquella primera edició, el 1786, l'escriptor Daniel Jenisch (1762-1804) va donar-ne a conèixer una traducció rítmica amb un pròleg sobre «el geni del poeta».³¹ A partir d'idees provinents de la Il·lustració berlinesa i l'*Sturm und Drang*, aquesta edició presenta Èsquil com un geni exuberant i confús, com un caos en ebullició, i el compara amb Dante, Shakespeare i Ossian. Pel que fa al mètode del trasllat a l'alemany, Jenisch afirma que, en el cas d'Èsquil, una traducció literal seria «la més insuportable de totes les coses insuportables»³² i que ell ha donat prioritat al «sentiment més viu de la seva força i de les seves bel·leses interiors».³³ Abans de la versió de W. von Humboldt encara es va publicar en alemany una altra edició independent d'aquesta tragèdia: la traducció mètrica («in der Versart der Urschrift»), amb un breu prefaci, del filòleg clàssic Karl Philipp Conz (1815), que sis anys abans ja havia publicat les *Coèfores* al *Neues Attisches Museum*. Totes aquestes edicions citen amb aprovació en algun moment la cèlebre frase de Salmasius sobre l'obscuritat extrema de l'*Agamèmnon*.

Les edicions conjuntes de diverses tragèdies van fer-se esperar fins a l'inici del segle XIX, quan el poeta i comte Friedrich Leopold zu Stolberg (1750-1819) va publicar, sense pròleg ni notes de cap mena, un volum amb quatre obres d'Èsquil: *Prometheus in Banden, Sieben gegen Theben, Die Perser, Die Eumeniden* (Hamburg, 1802). Tres anys més tard va veure la llum a Leipzig el lliurament inicial (*Prometheus, Die Sieben gegen Theben, die Perser*) del que havia de ser la primera traducció alemanya completa

³⁰ Halem (1794: 203, 208).

³¹ Sobre aquesta traducció, vegeu Poltermann (1991: 159-164).

³² Jenisch (1786: XII).

³³ Jenisch (1786: XI).

d'Èsquil, la del teòleg luterà Johann Traugott Leberecht Danz (1769-1851), que es va completar amb un segon volum el 1808 (*Die Hülfelehenden, Agamemnon, die Choephoren und die Eumeniden*). Danz, que acompanya la seva edició amb extensos textos introductoris i explicatius,³⁴ afirma que s'ha esforçat a oferir una traducció sobretot «llegidora», en «la llengua alemanya habitual» i basada en la dicció normal als teatres del país, distanciant-se de les exigències literalistes que se solen fer als «traductors dels escriptors clàssics de l'antiguitat».³⁵ Aviat es va afegir a la de Danz una altra edició completa, ara en un únic volum, la del filòleg clàssic Gottfried Fähse (1764-1831), amb una introducció general (i tradicional) sobre la vida i l'obra d'Èsquil i una traducció mètrica poc valorada (*Trauerspiele*, Leipzig, C. H. Reclam, 1809).³⁶

Un tret comú de totes les traduccions esmentades és que estaven destinades a la lectura —privada o pública—, no a la representació teatral. Fora de comptadíssimes ocasions,³⁷ en aquest període la dimensió pròpiament dramàtica d'Èsquil no té conseqüències de pes. A Alemanya, les primeres representacions de tragèdies gregues en traducció són les de l'*Ió* d'Eurípides (1802) i l'*Antígona* de Sòfocles (1809) al teatre de Weimar, sota la direcció de Goethe, i en tots dos casos les obres van ser reescrites a fons, per adaptar-les a les expectatives del públic, fins al punt de fer-les gairebé irreconoscibles.³⁸ La primera representació d'una tragèdia grega en traducció estricta, sense afegits ni reelaboracions notables, no va tenir lloc fins el 1841, sis anys després de

³⁴ Ara bé, el text més llarg de tots, la presentació general d'Èsquil, és una reproducció exacta (i reconeguda) del capítol que es dedica al poeta (signat pel filòleg Friedrich Jacobs, de Gotha) en la segona part del segon volum dels *Charaktere der vornehmsten Dichter aller Nationen*, editada per Johann Gottfried Dyck i Georg Schaz (1793: 391-462).

³⁵ Danz (1805: V-VIII).

³⁶ Sobre aquesta traducció i altres, vegeu Eichhoff (1877).

³⁷ Només tenim vagues notícies d'una representació d'*Els perses* en traducció italiana a l'illa de Zante l'any 1571 per celebrar «la defensa contra els atacs dels otomans» (Wartelle 1978: 4, que treu la notícia de Knös 1962: 654) i del *Prometeu*, en grec, al *Theatrum academicum* d'Estrasburg, l'any 1609 (Wartelle 1978: 6 i Schmid-Stählin 1933: I.1, 306, n. 4). Sobre la incorporació d'Èsquil a la pràctica teatral moderna, vegeu Schadewaldt (1955), Melchinger (1974) i Flashar (1991).

³⁸ Vegeu Flashar (1991: 49-59).

la mort de Wilhelm von Humboldt.³⁹

D'altra banda, no és casual que la florida de traduccions d'Èsquil que hem esmentat coincideixi amb els moments inaugurals de l'estudi sistemàtic i modern de l'antiguitat, l'*Altertumswissenschaft*. Christian Gottlob Heyne (1729-1813) pronuncià la seva lliçó *De genio saeculi Ptolemaeorum* —una mena de mite fundacional d'aquesta disciplina— el 17 de setembre del 1763. El filòleg Friedrich August Wolf (1759-1824) publicà els cèlebres *Prolegomena ad Homerum* el 1795. I Wilhelm von Humboldt va relacionar-se amb aquestes dues figures, els portaveus més importants d'aquella disciplina naixent: fou alumne de Heyne a la Universitat de Göttingen⁴⁰ i es va cartejar assíduament amb Wolf, sovint per comentar qüestions filològiques.⁴¹ Encara més: l'*Exposició de la ciència de l'antiguitat segons el concepte, l'abast, la finalitat i el valor* (*Darstellung der Altertumswissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Wert*), el manifest de la nova filologia que Wolf va publicar sota el seu nom el 1807, incorporava extensos passatges d'un escrit de Humboldt sobre l'estudi de l'antiguitat sense indicació de l'autoria original.⁴² El nostre autor, doncs, va contribuir d'una manera indirecta a la definició de l'*Altertumswissenschaft*.

L'assentament progressiu d'aquesta disciplina es reflecteix també en la publicació d'edicions d'Èsquil. Durant el període que ens interessa van aparèixer les edicions íntegres de Christian Gottlieb Schütz (*Aeschyli Tragoediae quae supersunt ac deperditarum fragmenta*, 5 vols., Halle, 1782-1821, completament anotada, amb reedicions i revisions),⁴³ Friedrich Heinrich Bothe (*Aeschyli dramata quae supersunt, et*

³⁹ Sobre el període que s'obre a Prússia amb aquesta representació, vegeu Flashar (1991: 60-81).

⁴⁰ Vegeu Menze (1966).

⁴¹ Vegeu l'edició de les cartes de Humboldt a Wolf dins Humboldt (1990).

⁴² Vegeu Stadler (1959: 53-59), que remarca els errors de comprensió en què va incórrer Wolf en reescriure alguns passatges del text de Humboldt. Per a una exposició general de les primeres dècades de l'*Altertumswissenschaft*, vegeu Chiarini (1995: 679-712).

⁴³ Sobre aquesta edició, important per l'exhaustivitat del seu comentari i per algunes esmenes, vegeu Fraenkel (1950: I 45-46). Per a una cronologia dels diversos volums de l'edició, vegeu West (1990: 366, n. 42). El 1797 ja s'havia publicat el text i el comentari de totes les tragèdies. Els escolis i els fragments van aparèixer el 1821.

deperditorum fragmenta, graece et latine, Leipzig, 1805), Gottfried Heinrich Schaefer (*Aeschyli Tragoediae*, Leipzig, 1812, basada en Stanley) i Christian Heinrich Weise (*Aeschyli Tragoediae*, Leipzig, 1812), a les quals cal afegir algunes reedicions i revisions de l'obra de Stanley publicades fora d'Alemanya: François-Jean-Gabriel de La Porte du Theil (París, 1794-1795), Richard Porson (Londres, 1795)⁴⁴ i Samuel Butler (Cambridge, 1809-1816); i encara la nova edició de Porson apareguda a Londres el 1806. Aquest mateix període també és el de l'eclosió dels estudis i els comentaris de l'obra d'Èsquil, com ara els de Schütz (1779-1780), Georg Friedrich Daniel Goes (1792-1799), August Boeckh (1808) i Heinrich Blümner (1814).⁴⁵

D'altra banda, en aquesta època trobem el primer «filòleg de primera magnitud en la vida del qual —i una vida ben llarga— el treball en Èsquil no va deixar mai d'ocupar un lloc central»:⁴⁶ Gottfried Hermann. A més de les seves nombroses millores del text d'Èsquil (del qual va ajornar diversos cops la seva promesa edició, que es publicà pòstumament l'any 1852),⁴⁷ Hermann va fer innovacions essencials en el camp de la mètrica, en *De metris poetarum Graecorum et Romanorum*, del 1796, *Commentatio de metris Pindari*, del 1798, i en el *Handbuch der Metrik*, del 1799. Tot plegat tenia conseqüències importants per a l'apreciació sobretot de les parts corals d'Èsquil. Wilhelm von Humboldt es va interessar vivament per aquests estudis; el 1797 va qualificar el *De metris*, en una carta a Wolf, d'«obra mestra des de tots els punts de vista».⁴⁸ I més endavant va tenir la sort de comptar, per a l'establiment del text base de la seva traducció, amb la col·laboració de Hermann.⁴⁹

⁴⁴ Per a la problemàtica de les edicions porsonianes, publicades sense el nom del filòleg, vegeu Fraenkel (1950: I 46-47).

⁴⁵ Per a una bibliografia exhaustiva d'aquestes dècades, vegeu Wartelle (1978: 24-44).

⁴⁶ Fraenkel (1950: I 47). West (1990: 367) observa: «Gottfried Hermann was to improve the text of Aeschylus in far more places than anyone else before or since, excepting only Turnebus.»

⁴⁷ L'edició completa ja havia estat anunciada l'any 1799, en el frontispici de la seva edició de les *Eumènides*, on es llegia: *specimen novae recensionis tragoediarum Aeschyli*.

⁴⁸ Citat per Leitzmann (1929: 225-226) i Medda (2006: 11n.)

⁴⁹ Pel que fa a les aportacions de Hermann a l'estudi filològic de l'*Agamèmnon* d'Èsquil, vegeu Medda (2006). En el rànquing de West (1990: 377) ocupa el segon lloc, amb 135 conjectures «encertades».

En pocs decennis, doncs, s'havia passat d'un gran desconeixement d'Èsquil a una certa abundància d'eines per enfrontar-se a la seva obra. Entre el 1796 i el 1816, els anys en què es dedicà a traduir l'*Agamèmnon*, Wilhelm von Humboldt disposà d'edicions, comentaris i estudis de la tragèdia i ja circulaven en alemany diversos assajos de traducció d'Èsquil: versions mètriques i en prosa; meticuloses versions filològiques i adaptacions adreçades al públic no especialitzat. Davant l'ampli ventall d'aproximacions al text d'Èsquil que tenia a l'abast, Humboldt va fer una opció estilística singular, molt concreta i ben delimitada, que només podem entendre si tenim present la reflexió sobre Grècia i sobre el llenguatge que va precedir i acompanyar la seva tasca de traducció. Les pàgines següents s'endinsaran en aquestes qüestions.

4. L'Agamèmnon de Wilhelm von Humboldt

4.1. Circumstàncies de la traducció

L'any 1816, l'editor Gerhard Fleischer¹ va publicar a Leipzig el llibre *Aeschylus Agamemnon, metrisch übersetzt von Wilhelm von Humboldt*. Era un volum prim, de 126 pàgines (XL+86), compost amb lletra *antiqua*, signe d'humanisme.² Després d'una dedicatòria a la muller del traductor, Caroline von Humboldt («gebohrne von Dacheröden»), el lector hi trobava una introducció de Wilhelm von Humboldt (34 pàgines), la traducció alemanya en vers de l'Agamèmnon i una breu nota filològica de Gottfried Hermann (pp. 83-86),³ el responsable de l'establiment del text grec (no imprès) en què es basava l'edició. En aquest llibre minúscul es concentraven dues dècades d'elaboració lingüística i reflexió literària del traductor.

Albert Leitzmann ha exposat la història de la traducció humboldtiana d'Èsquil.⁴ A partir de les seves dades podem identificar en el llarg període de gestació de l'obra alguns moments de dedicació intensa.

Va ser durant els tres semestres passats a la Universitat de Göttingen (1788-1789) que Humboldt va entrar seriosament en contacte amb Èsquil: a les classes del professor Christian Gottlob Heyne va estudiar *Els perses*, l'Agamèmnon i *Els set contra Tebes*. La

¹ Per a un breu repàs de la tasca editorial de Fleischer, dedicada sobretot a la publicació de clàssics grecs i llatins i d'obres d'autors contemporanis, vegeu *ADB* s. v. Fleischer (vol. 7, 113).

² Les sis traduccions de l'Agamèmnon publicades fins aleshores a Alemanya (les dues de Halem i les de Jenisch, Conz, Danz i Fähse) havien estat compostes amb la germànica *Fraktur* (sovint anomenada *gòtica* entre nosaltres). Només l'edició d'unes quantes tragèdies d'Èsquil traduïdes per Stolberg (1802) emprava tipografia *antiqua*.

³ Hermann, que va dedicar-se tota la vida a Èsquil, va fer poques addicions a les esmenes recollides en aquesta nota. No arribà a publicar en vida l'edició íntegra d'Èsquil; a partir dels materials que deixà inèdits en morir el 1848, va publicar-la el seu alumne i gendre Moriz Haupt, en un estat que no hauria pogut satisfer plenament el seu autor (vegeu Fraenkel 1950: I, 48-49).

⁴ Dins *GS* VIII, 222-229. Sobre la gènesi de la traducció, vegeu també Howald (1962: 117-132).

idea de la traducció li fou suggerida pel filòleg Friedrich August Wolf quan es van trobar per primer cop, l'agost del 1792. Wolf aspirava a crear un equivalent alemany de *Le Théâtre des Grecs* del pare Brumoy, que en la seva edició del 1785 ja havia inclòs traduccions completes de totes les tragèdies gregues conservades, i Humboldt es va prestar a col·laborar-hi. La referència al jesuïta francès és significativa: el projecte es devia, en part, a la voluntat d'alliberar els alemanys de la necessitat de recórrer a una obra de referència francesa. Que aquesta aspiració no era un dèria individual ho demostra el fet que Schiller, tot i no saber grec, o justament perquè no en sabia, ja hagués pensat en un projecte semblant.⁵ Wolf proposava traduir els cors a la manera de la poesia «pindàrica» que ja s'havia practicat en alemany —en versos lliures— i els diàlegs en prosa rítmica.⁶ Humboldt va llegir aviat tot Èsquil i va decidir-se a traduir l'*Agamèmnon*, en lloc del *Prometeu*, en el qual havia pensat inicialment.⁷ Però la idea va trigar a materialitzar-se: Humboldt no va començar a traduir fins a l'hivern del 1796-1797, a Jena.⁸ La primavera següent, abans d'anar-se'n de la ciutat, ja tenia una traducció provisional de gairebé la meitat de l'obra.

Leitzmann insisteix que des del començament va acompanyar Humboldt la consciència de la dificultat de l'empresa, encara més, de la intraduïbilitat de l'*Agamèmnon*, així com el dilema entre l'aspiració d'una traducció literal i la laxitud d'una versió lliure.⁹ Però el pensador sentia el repte com una oportunitat per deixar-se penetrar per l'esperit de l'antiguitat.¹⁰ Alhora, conscient que no era un esperit poèticament creatiu, veia la traducció com una manera d'acostar-se a una gran obra artística.¹¹ En aquell moment inicial també perseguïen Humboldt els dubtes sobre la mètrica. Sabem que va existir una primera versió, no conservada, en versos iàmbics de cinc peus —habituals en

⁵ Citat dins GS VIII, 223.

⁶ Carta de Humboldt a Wolf, setembre de 1792 (citada dins GS VIII, 223). Totes les cartes a Wolf estan recollides dins Humboldt (1990).

⁷ A Wolf, 6 de febrer del 1793 (citada dins GS VIII, 223-224).

⁸ A Brinkmann, 13 de febrer de 1797 (dins Humboldt 1939).

⁹ GS VIII, 224, on es fa referència a una carta a Wolf del 3 de febrer de 1797.

¹⁰ Dins Humboldt (1906-1916: II, 69).

¹¹ A Goethe, 16 de febrer de 1797 (dins Goethe/Humboldt 1909: 29-30).

el teatre alemany del moment—. Aquesta solució va ser descartada aviat.¹²

Humboldt va sotmetre les seves primeres provatures a l'opinió dels qui l'envoltaven. Un aspecte rellevant de la seva tasca de traducció és el diàleg constant amb l'entorn i la voluntat de satisfer, en la mesura del possible, els desitjos dels més entesos. I els seus coneguts no van estar-se de fer-li crítiques dures i probablement sinceres. Wolf, el filòleg més competent, li retreia la manca de literalitat i l'absència de la grandesa esquilea;¹³ Schiller, l'obscuritat i la presència de calcs forçats de l'original. Davant opinions tan contradictòries, Humboldt s'adonava que no podia aspirar a satisfer tots els lectors.¹⁴ Goethe fou sempre el més benivolent.¹⁵ Friedrich Schlegel també va criticar la manca de precisió filològica, i August Wilhelm Schlegel fou l'únic que va lloar el maneig del vers.¹⁶

Convé fixar-se en l'acumulació de les reaccions: els mesos de febrer i març del 1797, en què Humboldt, a Jena, gaudia de lleure per dedicar-se a traduir, van ser una època de treball intens. Després va començar un període de viatges. Humboldt confiava acabar la traducció el juny d'aquell mateix any.¹⁷ Però a Berlín no va poder continuar; el canvi d'atmosfera li fou «fatal».¹⁸ Mentrestant, havia trobat un editor disposat a fer-ne una edició elegant, que era justament un dels editors més importants del moment: Johann Friedrich Unger.¹⁹ A Dresden tampoc no va poder treballar. A Viena, a la primeria de setembre, va traslladar l'entrada d'Agamèmnon i s'enfrontava a la «terriblement difícil» escena de la catifa.²⁰ La feina va avançar a París, i l'escena següent fou traduïda entre el

¹² A Wolf, 3 de febrer i 3 de març de 1797; a Körner, 7 de març de 1797 (citats dins GS VIII, 224).

¹³ Cartes a Goethe, 16 de febrer de 1797 (dins Goethe/Humboldt 1909: 29-30), i a Wolf, 31 de març de 1797 (citats dins GS VIII, 225).

¹⁴ Carta a Goethe, 16 de febrer de 1797 (dins Goethe/Humboldt 1909: 29-30).

¹⁵ Cartes de Humboldt a Goethe, 16 de febrer de 1797; a Wolf, 3 i 31 de març de 1797; a Körner, 7 de març de 1797; a Brinkmann, 27 de març de 1797 (citades dins GS VIII, 225).

¹⁶ Humboldt a Wolf, 31 de març del 1797 (citats dins GS VIII, 225).

¹⁷ A Wolf, 3 de març de 1797 (citats dins GS VIII, 225).

¹⁸ Humboldt a Brinkmann, 10 de juliol de 1797 (citats dins GS VIII, 226); vegeu Humboldt (1906-1916: II, 69).

¹⁹ A Goethe, 6 de maig de 1797 (dins Goethe/Humboldt 1909: 36); Humboldt (1906-1916: II, 51).

²⁰ Humboldt a Goethe, 5 de setembre de 1797 (dins Goethe/Humboldt 1909: 43); també a Brinkmann, 25 de setembre 1797, i a Wolf, 2 d'octubre de 1797 (aquestes dues últimes cartes citades dins GS VIII, 226).

1798 i el 1799.²¹

El segon període de dedicació intensa cal situar-lo a Itàlia. És allà, l'any 1804, vora el llac Albano, que Humboldt va acabar la primera versió completa de la traducció i també va revisar les parts traduïdes a Alemanya.²² La tendència general de la revisió és la de reproduir d'una manera més rigorosa la mètrica original.²³ Però aquesta tasca es va allargar, i el projecte d'imprimir el llibre el 1805 fou ajornat.

Humboldt va tornar a Alemanya el 1808. Wolf, en veure la traducció el gener del 1809, es va oferir per publicar-lo en el seu *Museum der Altertumswissenschaft*, i Humboldt acceptà de bon grat.²⁴ Però, en llegir-la a fons, Wolf va considerar que calia revisar sobretot les parts corals abans de publicar el text.²⁵ Humboldt —aleshores plenament implicat en la política prussiana— va trigar a seguir aquesta recomanació. No va dur a terme la revisió fins al període que va de la tardor del 1812 a l'estiu del 1813, a Viena. Gairebé cap vers no va restar igual que abans. Humboldt expressà als amics la satisfacció que sentia per la feina feta.²⁶

D'altra banda, a l'inici del 1809, gràcies a Wolf, Humboldt es posà en contacte per carta amb Gottfried Hermann, de qui admirava sobretot els coneixements en el camp de la mètrica.²⁷ De seguida es va establir un diàleg al voltant de l'*Agamèmon*, que va acabar conduint a l'elaboració conjunta. Humboldt es beneficiava de les moltes esmenes que el filòleg proposava fer al text; Hermann considerava que el seu interlocutor era l'únic traductor que reunia els tres requisits indispensables: comprensió correcta de l'original,

²¹ Humboldt a Goethe, principi de 1798 i 18 de març 1799 (dins Goethe/Humboldt 1909: 49 i 73 i GS VIII, 226).

²² A Goethe, 5 de juny del 1805 (dins Goethe/Humboldt 1909: 194-195); a Körner i Schwieghäuser, 8 de juny de 1805 (dins GS VIII, 226).

²³ Vegeu Leitzmann dins GS VIII, 226.

²⁴ A Hermann, 14 de febrer de 1809 (dins Humboldt 1929); Humboldt (1906-1916: III, 80).

²⁵ A Wolf, 14 de juliol de 1809 (citad dins GS VIII, 227); Humboldt (1906-1916: III, 113 i 166).

²⁶ A Goethe, 7 de setembre i 15 de novembre de 1812 (dins Goethe/Humboldt 1909: 224, 228-229); a Körner, 28 de novembre de 1812; a Welcker, 5 de febrer de 1813; a Kunth, 5 de novembre de 1813; a Wolf, 17 de gener de 1814 (cartes citades dins GS VIII, 227).

²⁷ Sobre la trobada de Humboldt amb Hermann, vegeu Medda (2006: 64-68).

domini de la llengua d'arribada i el talent de generar el mateix efecte que fa l'original.²⁸

Leitzmann relata així l'inici de l'última etapa de treball en la traducció:

Dos dies després de la Batalla de les Nacions Humboldt va anar a Leipzig amb el quarter general de l'emperador Francesc i hi va visitar Gottfried Hermann, que, ocupat com estava amb els treballs preliminars per a una nova edició d'Èsquil, ja havia estat consultat respecte de les seves noves lectures, i havia mostrat un viu interès per l'assaig de traducció de Humboldt [...] ²⁹ A la ciutat presa pels vencedors, plena de morts i ferits, es va determinar el destí definitiu de l'*Agamèmnon*: a Hermann li va semblar que la traducció de Humboldt era l'única perfectament simple i que no afegia res a l'esperit antic, i es va mostrar disposat, si Humboldt incorporava les seves noves lectures a la traducció, a preparar un text crític i a publicar-lo conjuntament amb la versió alemanya.³⁰

Humboldt havia d'anar enviant a Leipzig la traducció definitiva. Va acabar les set primeres escenes a Friburg de Brisgòvia cap a la fi del 1814.³¹ Però les negociacions de Chatillon, París i Viena —per aquells anys Humboldt era diplomàtic del Regne de Prússia— s'interposaren en la tasca de revisió. No va ser fins a principi del 1815, a Viena, i a la tardor del mateix any, a Frankfurt, que la resta de la traducció va rebre els últims retocs.³²

Tot estava a punt per a la impressió. Però, en el moment d'emprenre la compaginació, l'editor Gerhard Fleischer es va negar a publicar l'original juntament amb la traducció: al seu entendre, aquesta solució no hauria atret cap mena de públic, ni el dels especialistes ni el dels amants de la literatura. Hermann va decidir aleshores, amb el consentiment de Humboldt, acompanyar la traducció d'una breu nota filològica sobre el

²⁸ Carta de Hermann a Humboldt del 21 de febrer del 1809 (citada dins GS VIII, 227).

²⁹ A Hermann, 14 de febrer de 1809 (dins Humboldt 1929); a Kunth, 5 de novembre de 1813; a Wolf, 7 de gener de 1814 (citad dins GS VIII, 227).

³⁰ GS VIII, 227-228. Vegeu la carta a Kunth del 27 de desembre de 1813 (citada dins GS VIII, 227-228); Humboldt (1906-1916: IV, 152).

³¹ A Hermann, 28 de desembre, 1813 i 5 de gener del 1814 (dins Humboldt 1929).

³² A Hermann, 6 de març, 10 d'abril i 17 de desembre de 1815 (dins Humboldt 1929).

text.³³

La introducció, que Humboldt tenia intenció d'escriure des del 1797, va ser redactada a l'últim moment, l'any 1816. El traductor hi posà el punt i final el 23 de febrer, cinquantè aniversari de la seva dona, a la qual va dedicar el llibre.³⁴ *L'Agamèmnon* d'Èsquil, traslladat en vers per Humboldt sobre el text de Hermann, es va imprimir a Leipzig durant la primera meitat del 1816,³⁵ vint anys després de l'inici de la traducció.

Aquestes dades dibuixen clarament tres moments de dedicació màxima. El primer (1796-1797), impulsat per la trobada amb Wolf, correspon als contactes amb l'*Altertumswissenschaft* naixent. El segon (1804) coincideix amb l'estada de Humboldt a Roma, que era l'única porta d'entrada a l'Antiguitat per als alemanys d'aquella època: aquest moment fixa la nostra atenció en la presència material del món antic i ens obliga a interrogar-nos sobre la relació entre les visions idealitzadores de Grècia que s'havien format a Alemanya i les restes físiques de l'antiguitat. El tercer moment (1812-1815) coincideix amb els últims anys de les guerres napoleòniques (Guerres d'Alliberament, en la tradició historiogràfica alemanya) i amb les negociacions del congrés de Viena, on Humboldt va intervenir com a diplomàtic prussià. Ciència de l'Antiguitat, vivència directa d'allò que restava del món antic, política europea contemporània: vet aquí tres qüestions que es perfilen com a rellevants per comprendre l'*Agamèmnon* de Humboldt.

Ara bé, rere aquest llibret hi havia, en realitat, més de dues dècades de feina: l'obra en certa manera provenia d'una reflexió més àmplia, col·lectiva, sobre Grècia i la relació dels moderns amb els antics. Per reconèixer al llibre el valor històric-cultural que té, ens caldrà recular en el temps.

³³ A Hermann, 18 de gener de 1816 (dins Humboldt 1929).

³⁴ Humboldt a Hermann, 17 de desembre de 1815; 18 de gener i 23 de febrer de 1816 (dins Humboldt 1929); a Goethe, 19 de juliol de 1816 (dins Goethe/Humboldt 1909: 240-241).

³⁵ A Hermann, 3 de maig, 15 i 25 de juny, i 19 de juliol de 1816 (dins Humboldt 1929); a Karoline von Wolzogen, 12 de maig de 1816 (citada dins GS VIII, 228); a Goethe, 19 de juliol de 1816 (dins Goethe/Humboldt 1909: 240-241), on l'informa que s'estan imprimint els últims plecs.

4.2. La Grècia d'Alemanya i Wilhelm von Humboldt

Com és sabut, els *Pensaments sobre la imitació de les obres gregues en la pintura i en l'escultura*, de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), publicats el 1755 i reeditats l'any següent, van fundar una imatge de Grècia que marcà la cultura alemanya durant el segle següent.¹ En aquest text, centrat en bona mesura en aspectes tècnics de la creació artística com ara la realització del contorn i la tria del material més adequat per al modelatge, Winckelmann va oferir a la posteritat algunes de les formulacions més cèlebres i més carregades de conseqüències de la història de l'humanisme, com la del següent *locus classicus*:

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.²

[El tret general preeminent de les obres mestres gregues és, en definitiva, una simplicitat noble i una grandesa serena, tant en la posició com en l'expressió. Tal com les profunditats del mar estan sempre en calma, per més que s'agiti la superfície, així mateix l'expressió de les figures dels grecs mostra, en tota mena de passions, una ànima gran i reposada.]

Aquestes ratlles preparen el comentari d'una de les obres d'art gregues més importants per a aquesta visió de Grècia: el grup escultòric de Laocoont i els seus fills conservat al

¹ Aquí Winckelmann serà pres com a punt de partida absolut, tot i que, com ha estat estudiat, aquest autor enllaça amb l'estètica francesa de la primeria del segle XVIII. Sobre aquesta darrera qüestió, vegeu Fontius (1968) i Jauß (1970: 80-83). Sobre Winckelmann i les seves conseqüències per a la cultura alemanya, a més de la bibliografia que citaré al llarg d'aquest capítol, vegeu Butler (1935), Rüdiger (1937), Hatfield (1943), Rehm (1968), Leppmann (1996), Marchand (1996).

² Winckelmann (1756/1995: 20).

Vaticà, obra d'Hagesandre, Atenodor i Polidor de Rodes (s. I aC).³ Pot sorprendre que Winckelmann, fascinat com estava per la idea d'harmonia, es fixés justament en aquesta peça, tan allunyada de Fídias i de l'art del segle de Pèricles, una obra que Gilbert Highet qualificà d'«inferior i repel·lent».⁴ Però justament el barroquisme i la crueltat del conjunt li eren útils per remarcar la tranquil·litat d'esperit que els grecs mai no perdien: el fons del mar que sempre està en calma, per més que s'agiti la superfície. De la forma de la boca de la figura central, Winckelmann en dedueix que Laocoont, malgrat el dolor físic i moral que ha de suportar, no fa cap crit esgarriós, com pretén Virgili,⁵ sinó només un sospir admirable; en el conjunt hi veu sobretot dignitat, i apunta que el patiment i la grandesa de l'ànima s'hi equilibren: «Laocoont pateix: però pateix com el Filoctetes de Sòfocles: la seva desgràcia ens arriba a l'ànima, però desitjaríem poder suportar la desgràcia com aquest gran home.»⁶

L'excepcionalitat hel·lènica, Winckelmann la presenta en primer lloc com el fruit d'una terra privilegiada: els grecs disposaven, per dir-ho així, d'un avantatge climàtic. Pal·las Atena els assignà el territori de l'Hèl·lada perquè d'un lloc on les estacions són tan moderades en podrien sorgir esperits intel·ligents; el cel pur i suau va tenir un efecte beneficiós sobre la constitució dels homes que hi vivien. Si a això hi afegim la pràctica habitual de l'exercici físic, sembla natural que els grecs posseïssin uns cossos més bells que els moderns, com el d'Hèracles ho era més que el d'Íficles, el seu germanastre mortal. Aquells cossos magnífics rebutjaven espontàniament la lletjor: quan Alcibiades es negà a tocar la flauta perquè això li deformava el rostre, els joves atenesos van seguir el seu exemple. La manera de vestir-se dels antics no era opressiva com la dels moderns. Els grecs ensenyaven als seus fills a dibuixar per fer-los més aptes a contemplar i jutjar la bellesa dels cossos. Els diàlegs de Plató ambientats als gimnasis mostren que, dins els cossos esplèndids, hi havia ànimes igualment nobles. La nuesa era sàviament apreciada:

³ Cf. Plini el Vell, *HN* XXXVI 37. Winckelmann no podia datar amb precisió el grup escultòric. A la *Història de l'art de l'antiguitat* (1764) el considerava «amb tota probabilitat» una obra de l'època de Praxíteles i Lisip (1934: 323-324).

⁴ Highet (1957: 371-372).

⁵ *Aen.* II 213-224.

⁶ Winckelmann (1756/1995: 20).

els noiets més bells ballaven despullats als teatres, com Sòfocles va fer de jove.⁷

A diferència del que succeeix en temps de Winckelmann, doncs, als artistes no els mancaven ocasions per conèixer de prop la natura més bella. Però l'art grec no era còpia de la natura i prou; a partir de l'observació del que hi havia de més elevat en la natura, mitjançant un procés de selecció, combinació i sublimació, creava «certes belleses ideals», sorgides de l'enteniment. Així aparegué una bellesa superior a la de la mera matèria. Quan Winckelmann parla de la imitació hel·lènica de la natura es refereix sempre a aquesta pràctica: els artistes grecs, partint dels homes tal com eren, els feien encara més bells en les seves obres; recreaven el que veien fent ús alhora dels sentits i de la intel·ligència; eren artistes i savis alhora. Grècia era un indret excepcional justament perquè s'hi donava aquest reforçament mutu entre la bellesa sensual i la bellesa ideal.⁸

A partir d'aquí és fàcil comprendre la importància d'aquest art per als moderns. Els grecs tenien al seu abast la millor de les natures imaginables, i encara la milloraven en les seves obres d'art; als moderns, en canvi, una natura tan extraordinària només se'ls presenta rarament. L'exemple de Bernini mostra quin és l'efecte beneficiós de les creacions antigues en un món com el nostre: el gran escultor barroc, fascinat primerament pels encants de la Venus de Medici conservada als Uffizi florentins, va acabar descobrint, gràcies a una observació meticulosa, que es podien trobar aquests mateixos encants en la natura que l'envoltava. Winckelmann observa: «Per tant és la Venus que li va ensenyar a descobrir belleses en la natura.»⁹ Per als moderns és més fàcil descobrir la bellesa en les estàtues antigues que en la naturalesa mateixa. L'estudi de l'art grec és una drecera esplèndida que ensenya a «tornar-se hàbil i intel·ligent més de pressa».¹⁰ En darrer terme, la imitació dels grecs portarà els moderns a veure amb més

⁷ Winckelmann (1756/1995: 3-9).

⁸ Winckelmann (1756/1995: 5, 10-11, 20).

⁹ Winckelmann (1756/1995: 12-13).

¹⁰ Winckelmann (1756/1995: 13). Amb l'expressió «hàbils i intel·ligents» intento traduir l'adjectiu *klug*, que engloba els camps semàntics de l'astúcia, la intel·ligència, l'habilitat i la sensatesa. Si parem l'orella a la frase de Winckelmann, d'aparença tan ingènua per a la mentalitat contemporània, hi sentirem la insinuació que imitar els antics és un truc enginyós, com aquells amb què l'arterós Ulisses se salvava dels perills.

claredat allò que hi ha de bell al seu entorn, malgrat la decadència dels seus cossos i el clima desfavorable dels països on viuen. Un cop assolit aquest estadi, l'artista podrà lliurar-se, en certs casos, a la imitació directa de la natura:¹¹ salvat per l'exemple hel·lènic, ja no correrà el risc de crear obres amorfes.

A més d'afirmar que l'únic camí que tenien els artistes per esdevenir realment grans passava per la imitació dels antics i d'oferir a la posteritat la fórmula cèlebre de «la simplicitat noble i la grandesa serena» dels hel·lens, Winckelmann va fer algunes observacions aparentment marginals que són útils per comprendre la significació de l'hel·lenofília característica de l'època de Goethe. D'una banda, remarcant la presència constant de cossos despulats en les festivitats antigues, va suggerir que els grecs desconeixien la vergonya de la nuesa.¹² De l'altra, va afirmar meravellat que tampoc no coneixien ni la verola, ni el raquitisme, ni les malalties venèries.¹³

Aquests dos detalls aproximen la Grècia que divulga Winckelmann a dues imatges. La primera és la de l'Edèn bíblic. Abans de tastar el fruit de l'Arbre del Coneixement del Bé i del Mal, Adam i Eva compartien amb aquells grecs imaginaris la ignorància de la vergonya; en tots dos casos s'insinua l'existència d'una sexualitat sense culpa. Precisament el primer símptoma de la caiguda d'Adam i Eva és la percepció de la pròpia nuesa.¹⁴ Quan són expulsats del paradís, Déu els anuncia que en endavant la naturalesa els serà hostil:¹⁵ els serà hostil com ho és per als moderns de Winckelmann. La segona

¹¹ Winckelmann (1756/1995: 14).

¹² Per entendre la força d'aquesta afirmació cal tenir en compte que, d'ençà de l'edat mitjana, a Europa cada vegada hi hagué més prohibicions morals respecte de la nuesa i dels contactes físics. El segle XVIII, justament, és un moment en què els manuals de civilitat desaproven durament que algú es mostri nu davant desconeguts, un fet que no era del tot inhabitual quatre segles enrere. Aquesta evolució es pot seguir molt bé en els textos sobre el comportament a l'espai destinat a dormir, tal com han estat analitzats per Norbert Elias (1976: 220-230).

¹³ Winckelmann (1756/1995: 14).

¹⁴ Cf. Gn 3, 7.

¹⁵ Cf. Gn 3, 14-17.

imatge és, evidentment, la dels homes de l'Edat d'Or que evoca Hesíode a *Les feines i els dies*,¹⁶ uns homes lliures de neguits i malalties.

Tot i que l'escrit de Winckelmann se centri en les arts plàstiques —la major part del seu breu text és un comentari d'obres concretes i de tècniques artístiques—, aquesta *contaminatio* entre les tradicions judeocristiana i hel·lènica i el to global del text fan evident que la seva proposta va molt més enllà: d'una banda presenta una visió idealitzada de Grècia; de l'altra, evoca un ideal de vida digne d'imitació també per als moderns. Quan afirma que «[l']únic camí que podem seguir per esdevenir grans i fins i tot, si és possible, inimitables, és la imitació dels antics»,¹⁷ es refereix en primer lloc a l'art, però també a la vida. El *Laocoont* no és solament una obra escultòrica, sinó també un exemple moral, perquè en contemplar-lo desitgem poder suportar la desgràcia com la figura central del conjunt. Els homes d'avui —de l'avui de Winckelmann— són individus de naturalesa escindida, de cos decaïgut i ànima allunyada de la sensualitat; per això l'experiència que es manifesta en l'art grec ajudarà a fer més pura i sensible la naturalesa dels moderns.¹⁸ Aquell equilibri harmoniós entre la intel·ligència i la sensibilitat que en els hel·lens era un fenomen natural, en els moderns només podrà ser el resultat d'un esforç conscient fet a partir d'altres models culturals, si és que hi arriben mai. Amb la seva proposta, Winckelmann apunta a la resolució d'un dels conflictes més duradors i més característics d'Occident: el que havia enfrontat durant mil·lennis el cos i l'esperit.

En conjunt, el text de Winckelmann ja perfila, l'any 1755, un seguit de metàfores que condicionaran la visió germànica de Grècia durant les dècades —o fins i tot els segles— següents: els hel·lens són totalitat, plenitud, harmonia, equilibri, naturalitat, grandesa d'ànim, salut. Sobre aquest rerefons sembla inevitable que als moderns se'ls acabessin assignant les característiques contràries: fragmentació, mancança, escissió, desequilibri, artificialitat, abatiment anímic, malaltia. Malgrat les discrepàncies entre els autors i la diversitat de les conclusions que en treuen, aquest sistema de polaritats pot ser considerat un hàbit discursiu de l'època de Goethe, i es manté en bona mesura inalterat

¹⁶ Vv. 106ss.

¹⁷ Winckelmann (1756/1995: 4).

¹⁸ Winckelmann (1756/1995: 14).

fins que a la fi del segle XIX l'historiador de la cultura Jacob Burckhardt va qualificar la «felicitat grega» com «una de les falsificacions més grans del judici històric».¹⁹ Els canvis en la manera d'articular les peces d'aquest sistema determinaran les diferències entre els diversos intel·lectuals alemanys de l'època de Goethe en la seva relació amb el llegat grec.

Alhora, cal remarcar que aquest sistema de polaritats no es limita a establir dos mons oposats, com si cadascun no fos res més que una imatge fixa construïda per inversió de l'altre. Hi ha un fet que desequilibra aquesta relació: els moderns es troben en evolució i tenen una posició reflexiva davant els grecs, que són vistos com una totalitat completa en si mateixa. Així doncs, en els debats de les dècades posteriors a Winckelmann, fets sobre la base compartida de les polaritats esmentades, les posicions particulars també es diferenciaren segons la resposta que donin a la pregunta: ¿quina mena de relació activa han de tenir els moderns amb la Grècia clàssica?

Hans-Robert Jauß va observar que en el text de Winckelmann hi ha una contradicció entre, d'una banda, l'historisme il·lustrat que afirma la diferència insalvable entre l'antiguitat i l'edat moderna i, de l'altra, l'exhortació que fa als moderns d'imitar els antics: si els moderns són tan diferents, aquesta imitació hauria de ser impossible.²⁰ Amb tot, la contradicció és merament abstracta, i Winckelmann admirava massa l'art antic perquè una simple dificultat lògica l'en pogués distanciar. En el seu text no destaca l'especulació filosòfica, sinó l'entusiasme per les obres concretes. La seva reflexió sorgeix d'una experiència sensual de l'art, sobretot de les peces que havia pogut contemplar al gabinet d'antiguitats de Dresden, i de l'experiència de ser alumne de dibuix del pintor Adam

¹⁹ Burckhardt (1978: VI, 348). D'altra banda, Burckhardt encara s'aferrava a la idea, ja present en Winckelmann, de la salut excepcional dels grecs (1978: VIII, 6-7). Contemporàniament, d'una manera semblant, Nietzsche també reaccionava contra la visió d'una Grècia mesurada i harmoniosa sense deixar de considerar que els grecs eren un poble sa, a diferència dels moderns, decadents i malaltissos. Els grecs, com exclamava a *La gaia ciència*, «saben viure» (KS 3, 352). Vegeu també la secció «Què dec als antics» d'*El crepuscle dels déus* (KS 6, 157-160).

²⁰ Jauß (1970: 81).

Friedrich Oeser (que també va ser, més endavant, mestre de Goethe).²¹ En aquest sentit són significatives les detallades disquisicions que fa sobre quin és el material més adequat per al modelatge —el fang, el guix o la cera— i les seves descripcions precises de les diferències entre els diversos materials. És la seva capacitat per a l'apreciació concreta el que explica, per exemple, que, en contra de la seva tesi principal, reconegui que la pintura dels moderns és en alguns sentits superior a la dels antics (pel que fa a la perspectiva, el colorit, la representació de paisatges).²² D'altra banda, en un dels textos addicionals de la segona edició dels *Pensaments* remarca que la bellesa artística es fonamenta més en una fina sensibilitat i en un gust purificat que no pas en una reflexió profunda²³ i es fa seva una màxima del *Neoptòlem* d'Enni: *philosophari uelle, sed paucis* («Vull filosofar, però poc».)²⁴ La *Història de l'art de l'antiguitat*, publicada el 1764, l'obra mestra de Winckelmann, tot i abandonar el caràcter programàtic del primer llibre, no va alterar-ne el plantejament de fons.

Winckelmann, doncs, malgrat la seva erudició insòlita, era una criatura intuïtiva. Però un dels trets característics de la reflexió sobre Grècia a partir del 1790, l'època en què Wilhelm von Humboldt comença a posar els seus pensaments per escrit, és la incardinació d'aquesta reflexió dins el discurs estrictament filosòfic. Immanuel Kant ja havia publicat la *Crítica de la raó pura* (1781, 2a ed. 1787), la *Crítica de la raó pràctica* (1788) i la *Crítica de la facultat de jutjar* (1790). L'aparició de les tres *Crítiques* va ser interpretada pels seus contemporanis més joves com una revolució, i el llenguatge kantianà va impregnar de seguida els textos de Schiller i de Wilhelm von Humboldt, entre altres.

Un dels conceptes fonamentals en la filosofia kantiana és el de bé suprem²⁵ —el desenvolupament harmoniós i complet de totes les facultats humanes—. En la seva *Idea per a una història universal en un sentit cosmopolita* (1784) el pensador presentava aquest bé suprem com l'horitzó de la història en el qual es compliria el destí del gènere humà. Com va observar Ernst Behler, aquest ideal d'una formació integral de l'home, central en

²¹ Boyle (1991: 63-64).

²² Winckelmann (1756/1995: 32-34).

²³ Winckelmann (1756/1995: 75).

²⁴ Citada per Ciceró, *De rep.* I 30.

²⁵ Vegeu «Vom Ideal des höchsten Guts...», dins *KrV* II 2, 2.

autors com Goethe, Schiller, Wilhelm von Humboldt i els germans Schlegel, s'exemplifica sovint amb Grècia: amb la Grècia harmoniosa que Winckelmann havia recreat per als moderns.²⁶ Ara bé, la identificació és problemàtica: Grècia és assimilada a la natura, però el bé suprem no és un estat natural, sinó justament l'estat de màxim desenvolupament cultural. Es faran diversos intents per resoldre —o per dissimular— aquesta contradicció, en la qual topen una visió rousseauiana de la història (que situa el paradís a l'origen dels temps) i una de kantiana (que presenta la realització plena de la humanitat com a horitzó de la història). En aquest treball no hi té cabuda l'exposició detallada de les propostes filosòfiques que exploren aquesta qüestió, però sí que vull subratllar que, en aquest context de replantejaments i reformulacions, la pervivència de la imatge winckelmanniana de Grècia, estretament vinculada a les idees de natura i harmonia, fa evident que aquest tipus de discurs havia esdevingut un hàbit cultural que es perpetuava en bona mesura per inèrcia.

Les principals obres de reflexió estètica de l'última dècada del segle XVIII recullen, impulsen i reelaboren aquest discurs. Pensem en els assajos *Sobre poesia ingènua i sentimental* (1794-1796), de Friedrich Schiller,²⁷ i *Sobre l'estudi de la poesia grega* (1795, publicat el 1797), de Friedrich Schlegel.²⁸ En tots dos es presenta una filosofia de la història que desenvolupa alguns elements de l'hàbit discursiu sobre Grècia que he presentat més amunt.²⁹ Tant Schlegel com Schiller parteixen de la perfecció natural de

²⁶ Behler (1988: 120-121).

²⁷ En Schiller, *ingenu* (*naiv*) i *sentimental* (*sentimentalisch*) són conceptes que designen alhora dues èpoques diferents (l'antiguitat i l'edat moderna, respectivament) i dues maneres poètiques contraposades que no són exclusives de cap època concreta, tot i que l'una predomina en la Grècia antiga i l'altra en el present. Vegeu Szondi (2011b: 59-105).

²⁸ Hi ha també la reflexió, importantíssima però en certa manera marginal, de Friedrich Hölderlin, que en les seves formulacions més madures no identifica la natura amb els antics i la cultura amb els moderns, sinó que postula tant en els uns com en els altres una dialèctica entre natura i cultura. Vegeu Szondi (2011a: 345-412).

²⁹ Pel que fa a la manera com aquests dos estudis reprenen, amb un plantejament propi, qüestions de la famosa *Querelle des Anciens et des Modernes*, vegeu Jauß (1970: 67-106). Malgrat les semblances, hi ha una diferència evident, d'origen winckelmannià: la posició central que ocupa Grècia —en lloc de Roma— en l'apreciació de l'antiguitat.

l'antiguitat i de la perfectibilitat artificial del món modern: presenten els grecs com una humanitat plenament i naturalment realitzada, després de la qual ve un món de desequilibri i de desenvolupaments unilaterals —el present—, que té al davant, com a horitzó, una nova època de plenitud.³⁰ L'antiguitat hel·lènica passa a ser entesa sobretot com un objecte d'estudi de l'edat moderna: és significatiu que el concepte classicista d'imitació, *Nachahmung*, que figurava en el títol de l'obra inaugural de Winckelmann, s'hagi convertit en *Studium* en l'escrit de Friedrich Schlegel.³¹ Aquesta perspectiva encara reforça més la idea que Grècia és un cicle històric tancat, acomplert, amb un inici, un desplegament de forces i un decaïment caracteritzats amb metàfores biològiques, que es contraposa al present modern en evolució contínua.³² El text de Schlegel perfila així amb tota claredat la dicotomia històrico-filosòfica «clàssic/modern», en la qual *clàssic* sovint és intercanviable per *grec*. Com és sabut, amb la reformulació «clàssic/romàntic», i amb un desplaçament de l'accent cap al segon terme, aquesta dicotomia va passar a ser moneda corrent en la cultura alemanya dels volts del 1800. August Wilhelm Schlegel en va fer una presentació diàfana en les seves *Lliçons sobre art dramàtic i literatura* (1808), que es van traduir aviat al neerlandès (1810), al francès (1814), a l'anglès (1815) i a l'italià (1817): pocs anys més tard els conceptes *clàssic* i *romàntic* ja eren patrimoni general de les cultures europees.³³

³⁰ Sembla que el document més antic on es troba una interpretació especulativa de la història d'aquest tipus és un text de Schiller que fou escrit l'any 1793 com a comentari a un dels primers textos de Humboldt sobre l'antiguitat. Cf. Szondi (2011b: 97n.) i Quilien (1983: 36-37).

³¹ Schlegel, amb tot, insistirà en la *imitació* (*Nachahmung*) de l'art antic, tot i reconèixer el desprestigi en què havia caigut aquest terme (*KFSA* I, 274-275). Ara bé, el que acaba trobant exemplar en l'antiguitat no és pas cadascuna de les realitzacions màximes de cada gènere, sinó el conjunt de la literatura antiga com a totalitat orgànica, amb una infància, una maduresa i una decadència. En aquest sentit, és evident que, per a una època en progrés constant com la moderna, el caràcter exemplar de l'antiguitat entesa com un cicle tancat és problemàtic, tal com va estudiar Jauß (1970: 90-94).

³² Vegeu Szondi (2011b: 64).

³³ Pel que fa al domini lingüístic català, ja el 1935 Manuel de Montoliu afirmava: «L'únic romàntic alemany que en aquell període [la primera meitat del segle XIX] exercí influència en els nostres cenacles, fou August Guillem Schlegel; foren pròpiament les seves *Lliçons sobre literatura dramàtica* les que introduïren els intel·lectuals catalans en el món del Romanticisme» (1935a: 7-8).

Amb el que s'ha exposat fins aquí tenim traçats els contorns externs de la grecofilia alemanya en el període que ens ocupa: els impulsos essencials que promouen i expressen un hàbit discursiu sobre Grècia. Però el que he escrit no acaba d'explicar perquè aquell llibret que Winckelmann va publicar l'any 1755 en una limitadíssima edició de cinquanta exemplars, i la seva *Historia de l'art de l'antiguitat* publicada una dècada més tard, van tenir una rellevància tan gran en la història posterior d'Alemanya. Per comprendre aquest fenomen, cal parar atenció al paper que fa la idea de Grècia en la formació d'un sistema cultural alemany autònom durant la segona meitat del segle XVIII. Aquest període va ser el de la veritable eclosió d'una literatura germànica moderna, equiparable a la que es produïa a França o a Gran Bretanya, i el de l'aparició d'una autoconsciència col·lectiva, orgullosa de certes característiques pròpies, amb pretensions d'universalitat. Aquí s'imbriquen el pla estrictament cultural i el pla polític: la construcció d'una identitat nacional —no encara acompanyada d'un projecte polític clar— és un fenomen indestriable de la universalització de la cultura alemanya moderna.

Cal precisar que aquí el terme *universalització* vol dir dues coses diferents alhora. D'una banda, es refereix a l'adopció, per part de la literatura alemanya, d'un punt de vista universal —més exactament: europeu—, que posa les obres pròpies en un mateix pla d'expectatives que les de Shakespeare o les de Diderot. De l'altra, designa la circulació i el reconeixement de la literatura alemanya fora de les fronteres del seu domini lingüístic, com es pot constatar en les traduccions de la *Història de l'art de l'antiguitat* de Winckelmann³⁴ i de *Les sofrances del jove Werther*, de Goethe,³⁵ i més endavant en el llibre *De l'Allemagne* de Madame de Staël (1813).

¿Quin paper fa Grècia en aquest procés? La resposta a aquesta pregunta es pot trobar en un dels primers textos programàtics de Johann Wolfgang Goethe, un breu escrit que

³⁴ La primera, al francès, va veure la llum a Amsterdam el 1766, només dos anys després de l'original, a l'editorial d'E. van Harrevelt. Se'n van fer nombroses reedicions.

³⁵ Sobre les nombrosíssimes traduccions del *Werther*, que van començar a aparèixer el 1775, tot just un any després que es publicà la novel·la, vegeu Boyle (1991: 175).

considero rellevant en aquest context justament perquè no se centra en els grecs; les referències que hi fa són, així, doblement significatives. Em refereixo a la prosa que Goethe va escriure l'any 1771, quan tenia tot just vint-i-dos anys, per llegir-la a Frankfurt en el dia de l'onomàstic de William Shakespeare segons el calendari protestant, el 14 d'octubre. El futur autor del *Werther* havia impulsat ell mateix aquesta celebració, i el text, titulat «En el dia de Shakespeare», revela la importància que atribuïa al dramaturg i poeta anglès.³⁶

L'escrit és un panegíric que embolcalla l'autor de *Hamlet* amb un seguit de metàfores transfiguradores. Al començament s'evoca Shakespeare «com un gran caminant», com «el caminat més gran de tots» i es diu que contemplar les petjades d'un gran caminant ens fa bullir la sang, més que no pas quedar-nos embadalits davant una «marxa reial de cent peus». Amb aquesta expressió, Goethe al·ludeix a l'entrada de Maria Antonieta a Estrasburg el 7 de maig del 1770, que ell mateix havia presenciat. L'individu extraordinari és un fenomen més «vital» que no pas l'escenificació del poder. Però no es tracta d'un poder qualsevol: és el del regne absolutista francès, i justament a la ciutat culturalment germànica d'Estrasburg, on Goethe va estudiar, va conèixer Herder i va recollir cançons populars alemanyes. La càrrega política de la comparació és evident. Els ressos republicans i hostils a l'hegemonia cultural francesa que aquí només intuïm es fan explícits en textos de l'entorn de Goethe com ara *Causes de la decadència del gust en els diversos pobles on ha florit*, que Herder va escriure el 1773.³⁷

Goethe descriu la seva primera lectura de Shakespeare com un renaixement, com una adquisició del sentit de la vista: va sentir que la seva existència havia estat ampliada (*erweitert*) «en una infinitat». I la il·luminació va tenir una conseqüència immediata: Goethe va girar l'esquena al «teatre regular», és a dir el teatre de les tres unitats dites aristotèliques, representades pel teatre clàssic francès. Goethe li va «declarar la guerra»;

³⁶ El text es pot trobar en *MA* 1.2, 411-414. Per a les circumstàncies de la redacció, vegeu *MA* 1.2, 833.

³⁷ *Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiednen Völkern, da er geblühet* (tractat que va rebre el premi de la Reial Acadèmia de les Ciències l'any 1773, publicat el 1775), dins *FHA* IV, 109-148. D'altra banda, Winckelmann ja havia considerat l'excel·lència artística dels grecs una conseqüència d'una certa llibertat política (Winckelmann 1934: 130: «In Absicht der Verfassung und Regierung von Griechenland ist die Freiheit die vornehmste Ursache des Vorzugs der Kunst.»).

cada dia intentava «enderrocar les seves torres». El teatre francès —afirma Goethe— havia pres com a model el teatre grec, però no se n'havia sortit gens: a un marquès li costaria menys imitar Alcibiades que no pas a Corneille seguir Sòfocles. El teatre grec (que primer va ser un «intermezzo de la litúrgia religiosa», i després va tornar-se «solemnement polític») mostrava al poble grans accions individuals dels avantpassats «amb la pura senzillesa de la perfecció» (una expressió que recorda Winckelmann): desvetllava sentiments grans i íntegres en les ànimes, perquè la tragèdia mateixa era íntegra i gran. Els francesos van ser incapaçs de continuar aquesta tradició. Goethe s'exclama: «Franceset, aquesta armadura et va massa gran!»³⁸ Les tragèdies franceses són paròdies de si mateixes, «totes iguals com sabates».

Aquest text de Goethe dramatitza amb claredat un alliberament respecte de la poètica classicista. La guspira que encén el foc és Shakespeare, però és interessant que en aquest context apareguin els grecs. La mancança dels francesos, i de la poètica classicista en general, és no haver estat a l'altura de les creacions hel·lèniques. Així s'insinua que la nova literatura alemanya es diferenciarà d'aquests intents fracassats per la seva capacitat de revitalitzar el llegat grec.³⁹

La relació directa amb la Grècia antiga serà entesa, justament, com un privilegi de la nació alemanya que la distingeix dels altres pobles europeus, i com un dels seus principals instruments d'accés a l'universal. Amb aquesta magnitud considerable de capital simbòlic que és Grècia, el corrent central de la literatura alemanya farà una petició de reconeixement a les altres cultures d'Europa. De fet, l'èmfasi en la relació d'Alemanya amb Grècia serà tan fort que, en alguns casos, s'arribarà a suggerir que el camí de l'home modern cap a Grècia ha de passar necessàriament per les terres germàniques.

D'altra banda, aquesta connexió entre Grècia i Alemanya no es presenta com una unió mística fora del temps ni com un afer de quatre especialistes, sinó com un procés

³⁸ MA 1.2, 412: «Französgen, was willst du mit der griechischen Rüstung, sie ist dir zu groß und zu schwer.»

³⁹ Ja en Winckelmann, en el camp de l'apreciació de l'art, es manifesta un rebuig semblant del classicisme francès i de l'hegemonia cultural de França; sobre això vegeu Rüdiger (1937: 156-170).

històric gradual que afecta el conjunt dels alemanys, i que es pot designar amb un mot clau del període: *Bildung* 'formació'. Friedrich Schlegel, al pròleg del llibre *Els grecs i els romans (assajos històrics i crítics sobre l'antiguitat clàssica)*, publicat l'any 1797, afirmava explícitament que la història de la poesia grega no va adreçada només als erudits i als historiadors. I sostenia, respecte d'aquesta història: «em sembla una *condició essencial del perfeccionament del gust i l'art alemanys*, la qual no ocupa la posició més insignificant en la nostra participació en la cultura europea». ⁴⁰ Més endavant, qualificava el seu llibre d'intent de demostrar

daß das Studium der Griechischen Poesie nicht bloß eine verzeihliche Liebhaberei, sondern eine *notwendige Pflicht* aller Liebhaber, welche das Schöne mit ächter Liebe umfassen, aller Kenner, die allgemeingültig urteilen wollen, aller Denker, welche die reinen Gesetze der Schönheit, und die ewige Natur der Kunst vollständig zu bestimmen, versuchen, sei und immer bleiben werde. ⁴¹

[que l'estudi de la poesia grega no és purament una afició perdonable, sinó que és i serà sempre un deure necessari de tots els amants que abracen la bellesa amb veritable amor, de tots els coneixedors que volen fer judicis universals, de tots els pensadors que intenten determinar completament les lleis pures de la bellesa i la naturalesa eterna de l'art.]

Les referències a Alemanya ja han desaparegut; aquí s'imposa l'apel·lació a l'universal. Però més endavant, quan Schlegel repassa la situació de diverses nacions, ⁴² trobem que, entre els europeus, els alemanys es troben en una situació avantatjosa per recollir els fruits d'aquest nou període estètic. I conclou: «A *Alemanya*, i només a *Alemanya*, l'estètica i l'estudi dels grecs han assolit una altura que ha de tenir necessàriament com a conseqüència una transmutació completa de l'art poètica i del gust» («eine gänzliche Umbildung der Dichtkunst und des Geschmacks»). ⁴³

⁴⁰ KFSa I, 206.

⁴¹ KFSa I, 207.

⁴² KFSa I, 360-367.

⁴³ KFSa I, 364.

La traducció de l'*Agamèmnon*, com he dit més amunt, és l'única obra relacionada amb el món grec que Humboldt va acabar. El nostre autor afirmava que no feia res per les obres que restarien fora d'ell, sinó per l'energia que restava dins seu:⁴⁴ l'essencial, per a ell, era viure els coneixements, més que no pas trobar una manera perfecta de formular-los. Per això, si l'*Agamèmnon* és l'únic text de tema hel·lènic que Humboldt va arribar a concloure i publicar, podem pensar que és l'únic que no solament era útil al seu autor, a la seva formació personal, sinó que també havia de ser-ho als lectors alemanys. Més endavant seguirem aquesta pista. En les pàgines següents intentaré presentar la Grècia de Humboldt posant l'accent en dues qüestions: el desplegament textual d'aquesta visió i els aspectes que fan intel·ligible la decisió de traduir l'*Agamèmnon*.⁴⁵

Quan Wilhelm von Humboldt va abandonar, de ben jove, la seva primera feina dins l'engranatge de l'Estat prussià,⁴⁶ va consagrar-se en molt bona mesura a familiaritzar-se amb els grecs. Tot i que mai no va ser un filòleg en el sentit estricte de la paraula, durant dècades l'antiguitat va omplir com cap altre camp d'estudi les seves hores de lleure. Però els rastres d'aquesta dedicació són més aviat modestos. Fora de l'*Agamèmnon*, els textos més notables en què reflexiona sobre Grècia són només tres: *Sobre l'estudi de l'antiguitat i de la grega en particular*, del 1793; *El Lac i l'Hèl·lada o consideracions sobre l'antiguitat clàssica*, del 1806 o 1807; *Història de la decadència i l'esfondrament de les repúbliques*⁴⁷ *gregues*, redactat entre el 1807 i el 1808.⁴⁸ A aquesta llista s'hi podria afegir un breu assaig

⁴⁴ Vegeu Stadler (1959: 33). Sobre la teoria i la pràctica de l'autoformació en Humboldt, vegeu Sorokin (1983); sobre la seva concepció de l'autorealització individual, al marge de la societat, Kost (2004).

⁴⁵ Sobre la visió que tenia Humboldt de Grècia, vegeu Schlesier (1854: 208-256), Haym (1858), Spranger (1965 [1909]), Rüdiger (1937: 192-225), Howald (1944), Stadler (1959), Rehm (1968: 229-254), Pavan (1977: 81-100), Quilien (1982), Glazinski (1992), Marchand (1996: 24-35), Saure (2008) i Mas (2010: 9-52). Per a un repàs detallat dels estudis des de Schlesier, vegeu Glazinski (1992: 8-36).

⁴⁶ Sobre el primer contacte de Humboldt amb l'Estat vegeu Scuria (1970: 70-84). Sobre la primera fase de l'estudi dels grecs, Scuria (1970: 117-131).

⁴⁷ *Freistaate* en l'original, literalment 'Estats lliures'. La paraula s'utilitzava en alemany des de l'últim terç del segle XVIII com a traducció del que en les llengües romàniques rebia el nom de *república*.

⁴⁸ Tots tres textos estan recollits dins *HW* (II, 1-124). També s'hi inclou un quart text, *Sobre el caràcter*

fragmentari sobre Píndar, redactat el 1795.⁴⁹ Tots aquests escrits són esborranys i van ser publicats pòstumament.

L'estat de redacció dels textos és característic del nostre autor. Wilhelm von Humboldt és un pensador sense sistema, que reacciona a la situació en què es troba en cada moment; la seva obra és, en primer lloc, la seva pròpia vida.⁵⁰ La unitat de la seva producció escrita ve d'un cert estil de pensament, marcat per la recurrència de determinades qüestions, i no pas per la creació de textos omnicomprendius. Humboldt posa èmfasi en l'activitat —ἐνέργεια—, no en l'obra feta —ἔργον—. Per això els seus escrits solen quedar-se a mitges. Estudiar-los equival a resseguir una successió d'intents abandonats. Però l'abandó de Humboldt no és tràgic: deixa córrer l'obra perquè ja n'ha tret allò que necessitava, i l'energia que en conserva li servirà per emprendre altres tasques. En una carta a Wolf explica com li costa superar la «repugnància» que li provoca l'esforç de descabdellar les seves idees per als altres, tan bon punt se les ha formulat a si mateix.⁵¹

El més antic dels textos esmentats va ser escrit poc després de trobar-se amb el filòleg Friedrich August Wolf. En una carta de setembre del 1792 Humboldt li explicava que últimament només es dedicava al món grec, concretament a Píndar, Èsquil i Homer (aquest darrer «a causa de la meva dona»); també li anunciava que es proposava escriure un text sobre la qüestió i feia un resum de les seves idees: que en estudiar un autor antic no estudiem llibres, sinó una nació i els seus homes; i que això és més interessant fer-ho amb els antics que amb els moderns, perquè són més originals i en ells es mostra més l'home que no pas l'escriptura, i també perquè vivien més a prop de la naturalesa. Humboldt volia que el text encapçalés una revista de nova creació, titulada *Hellas*.⁵² El

dels grecs, les visions ideal i històrica d'aquest caràcter, del 1807, que és un esborrany de l'últim dels escrits esmentats.

⁴⁹ Dins GS I, 411-429. Sobre la visió humboldtiana de Píndar, vegeu Hummel (1995).

⁵⁰ Vegeu Borsche (1990: 14-29).

⁵¹ Citat per Stadler (1959: 56).

⁵² Vegeu la carta a Wolf de l'1 de desembre del 1792 (dins Stadler 1959: 37-41, especialment 38). Sobre

projecte editorial no va tirar endavant, però el nostre autor va enviar l'escrit a Wolf el 23 de gener del 1793, tot qualificant-lo de «simple esquelet». Reiterava que per aquelles dates es dedicava intensament a Èsquil. El governador d'Erfurt, coadjutor de l'Arquebisbat de Magúncia i pensador Karl Theodor Dalberg, el poeta Friedrich Schiller i el mateix Wolf van llegir el manuscrit amb atenció i van fer-hi notes al marge, que es conserven.⁵³ Com he recordat al capítol 3, Wolf va fer servir alguns passatges d'aquest escrit, amb lleugeres modificacions, en la seva *Exposició de la ciència de l'antiguitat segons el concepte, l'abast, la finalitat i el valor* del 1807, un text fundacional de la moderna *Altertumswissenschaft*, però sense esmentar el nom de Humboldt. Per tant, aquesta obra primerenca de Humboldt va ser assumida, almenys en part, pel filòleg clàssic alemany més important del seu temps.⁵⁴

Tot i que Humboldt va dubtar de seguida del valor del text,⁵⁵ dues dècades i mitja més tard, el 1818, quan va tornar a llegir-lo, va escriure a la seva dona: «És el millor i el més pensat que he fet mai.»⁵⁶ Les idees expressades a la dècada dels noranta van continuar semblant vàlides a Humboldt durant molt de temps, i concretament durant tot el període en què va dedicar-se a traduir l'*Agamèmnon*.

En el títol, Humboldt parla de *Studium*, i no de *Nachahmung* ('imitació') com havia fet Winckelmann. Però, si el comparem amb Friedrich Schlegel (*Über das Studium der griechischen Literatur*), ens adonem que parla d'*Altertum*, i no de la literatura o l'art antics en concret: pensa en l'antiguitat en conjunt, com un moment històric que no es limita a produir obres literàries o artístiques dignes de ser admirades. A més, la paraula *Studium* també és significativa en la mesura que Humboldt evita el mot *Wissenschaft*. *Studium* no és ni la filologia pròpiament dita ni tampoc la filosofia. De fet, la filologia

aquest projecte de revista, vegeu Haym (1856: 80).

⁵³ Les circumstàncies de la redacció del text estan resumides en *HW V*, 372-374; les notes de Dalberg, Schiller i Wolf es recullen en *HW V*, 377-383. Com a lectures del text, vegeu Stadler (1959: 41-53) i Quilien (1983: 33-46).

⁵⁴ Stadler (1959: 53-59) analitza l'ús que en va fer Wolf i els malentesos en què va incórrer.

⁵⁵ Vegeu *HW V*, 376.

⁵⁶ Citat dins *HW V*, 377

seria una ciència auxiliar d'aquest *Studium*.⁵⁷ Com remarca Jean Quilien, Humboldt rebutja tant el simple recull de dades empíriques com la deducció filosòfica de l'essència de l'home.⁵⁸ No es tracta ni d'acumular dades sense comprendre-les, ni de fingir una comprensió que en realitat només és un esquema especulatiu al qual s'haurà d'adaptar la realitat. Humboldt aspira a conèixer la humanitat en les seves concrecions històriques. Més que erudició, l'estudi dels antics és sobretot un estudi moral. La reconstrucció d'una forma de vida diferent de l'actual ajuda l'home modern a formar-se d'una manera més completa. Bona part del que era implícit en la visió humanística que Winckelmann tenia de Grècia es posa de manifest en aquest plantejament humboldtià.

El títol privilegia, com és habitual en el seu temps, l'antiguitat grega. Però de seguida fa algunes precisions a les maneres dominants d'entendre els grecs. L'estudi de les restes de l'antiguitat pot tenir, segons Humboldt, diverses finalitats. Pot furnir materials a les altres ciències perquè els elaborin. Pot fer-se des d'un punt de vista estètic, analitzant les restes de l'antiguitat en si mateixes i com a obres del gènere al qual pertanyen. O bé pot dur-se a terme amb la voluntat de contemplar les restes antigues «com a obres del seu període» i de veure-les en relació amb els seus creadors. D'aquí sorgeix el «coneixement» dels antics o «de la humanitat antiga». És en aquest aspecte, habitualment negligit, que se centrarà el text de Humboldt. Aquest estudi és l'estudi d'una nació, de la «biografia» de la nació grega antiga, que implica l'estudi dels homes. El coneixement profund dels homes té, per a Humboldt, avantatges tant des del punt de vista pràctic com des del punt de vista teòric, i també des de la perspectiva de l'«home que gaudeix»: els plaers de l'amistat i de l'amor no són possibles sense conèixer-se de debò a un mateix i als altres. Aquest estudi fins i tot fa minvar la sensació d'infelicitat, perquè la visió del conjunt fa entendre que la infelicitat només és parcial. L'estudi de la humanitat també és necessari per unir els impulsos particulars de cadascú en un tot, en la unitat de la finalitat més noble: la formació més elevada i més proporcionada de l'home (*Ausbildung*). Alhora, per comprendre el caràcter d'un home o d'una nació cal posar en moviment totes les pròpies facultats alhora. Cal fer-se semblant a allò que volem concebre. Comprendre, doncs, és

⁵⁷ Sobre el títol, vegeu Quilien (1983: 34-36).

⁵⁸ Quilien (1983: 38).

un exercici d'humanitat. Aquest coneixement també té de bo que és infinit: com que mai no s'acaba, els altres estudis són deficients al seu costat. L'estudi de la humanitat serveix a la perfecció l'objectiu més alt: la formació íntegra i unitària de les facultats de l'individu.

Aquestes reflexions semblen vàlides per a l'estudi del caràcter de qualsevol nació. Però Humboldt sosté que aquest estudi no té sempre el mateix grau d'excel·lència amb independència de l'objecte d'estudi. La dedicació al poble grec —l'autor precisa que per *antic* entén «exclusivament els grecs, i entre aquests sovint exclusivament els atenesos»⁵⁹— permet conèixer i formar l'home de la manera «més rica». Les raons d'aquesta posició privilegiada entre les nacions són, com admet Humboldt mateix, històriques i contingents, però això no les fa menys vàlides.

Segons el nostre autor, les llengües perden individualitat (1) si incorporen paraules o expressions foranes; (2) si es veuen obligades a crear paraules noves i forçades per expressar conceptes abstractes; (3) si es reflexiona sobre la naturalesa del llenguatge en general i sobre l'«analogia» de la pròpia llengua, que porta a modificar l'ús comú. Els grecs no van patir cap d'aquests tres defectes: vivien sense contactes profunds amb altres pobles d'alta civilització; i la filosofia i la reflexió sobre el llenguatge van ser, entre ells, fenòmens tardans. Humboldt valora la individualitat dels grecs sobretot perquè és concreta, viscuda, prefilosòfica. I és per aquesta circumstància històrica que les restes de la civilització hel·lènica són, a l'entendre de Humboldt, portadores del major nombre de trets de la individualitat dels seus creadors. A la fi del segle XVIII, Humboldt escriu des del pol oposat: des d'una reflexió profunda sobre la naturalesa del llenguatge i des de la immersió total en el discurs abstracte; des de la impossibilitat de no reflexionar abstractament sobre la pròpia vida. El valor formatiu del grecs també es revela en aquest contrast amb la situació de l'home modern.

Els «productes espirituals» de Grècia s'adeqüen al requisit de la individualitat característica. Segons Humboldt, la història antiga —centrada sobretot en les terres hel·lèniques, molt detallada, amb molta presència de la individualitat— té infinitament més descripcions de caràcter i de costums que la història moderna.⁶⁰ Pel que fa a la

⁵⁹ HW II, 9.

⁶⁰ HW II, 10-11.

poesia, Humboldt afirma que es va distingir tard de la història, i que va conservar sempre una vinculació amb contextos històrics: banquets, festes, sacrificis. A més, no era una poesia per a coneixedors i diletants, sinó per al poble, i per tant havia d'estar emparentada amb la individualitat grega. En principi, en la filosofia no hi hauria d'haver gairebé cap rastre de la particularitat de l'home concret que filosofa. Però en el cas grec això és diferent: la filosofia pràctica mostrava el grec en un grau molt elevat; i l'especulativa ho feia en bona mesura.

Tot plegat contrasta novament amb les nacions modernes: les llengües d'aquestes darreres han estat modificades a còpia de manlleus i de pràctica filosòfica; la seva història s'explica d'una manera poc personal, sota la influència de les d'altres països i èpoques; la seva poesia està feta de mitologia estrangera i a partir de teories generals objectives.

Sense fer gaire violència al text, es pot reduir aquestes observacions a dos aspectes: autenticitat i concreció. El món grec és *autèntic* (el terme no és habitual en Humboldt) perquè té pocs contactes determinants amb altres pobles i és concret perquè actua i crea a partir de les seves necessitats històriques, no pas a partir de «teories generals». Els grecs són vida autèntica que es desplega a partir del seu propi present concret. Els moderns, en canvi, actuen sempre en un entorn que no és autosuficient ni clos en si mateix, i a partir de principis abstractes. La seva relació amb la vida concreta passa per una doble mediació: a través dels altres i a través de la reflexió.

Un altre aspecte important és que els grecs, en el moment en què en tenim el primer coneixement més aviat complet, es troben en un nivell cultural molt baix. En conseqüència, posen més èmfasi en el desenvolupament de les forces personals que en l'elaboració i l'ús de coses i despleguen les facultats personals en conjunt, sense cap especialització excessiva. L'home antic, quan pateix o actua, és un home tot sencer.

A tots aquests trets, Humboldt hi afegeix una especificitat grega que és clarament d'arrel winckelmanniana: fins i tot quan encara conservaven molts rastres de la rudesa de les nacions incipients, els grecs ja posseïen una gran receptivitat per la bellesa de la natura i de l'art, un tacte fi, un gust «correcte», no sorgit de la crítica, sinó del sentiment (*Empfindung*); i quan ja eren una civilització sofisticada, conservaven encara la

simplicitat del sentit i del gust que normalment només trobem durant la joventesa de les nacions. Humboldt no pretén que els grecs siguin els inventors de la bellesa o els únics capaços d'apreciar-la; el que el fascina és que, en contextos històrics que no afavoreixen l'apreciació d'una bellesa autèntica i simple (èpoques primitives, èpoques massa sofisticades), els grecs van saber mantenir aquest privilegi.

Una de les conseqüències de tot el que s'ha dit és l'atenció que els grecs prestaven al cos, a l'exercitació del cos, amb la voluntat de fer-lo fort, àgil i bell.⁶¹ En els casos més extraordinaris, es donava una fusió de bellesa corporal i espiritual, com en els raonaments de Plató sobre l'amor. Com ja havia observat Winckelmann, la formació (*Bildung*) hel·lènica era corporal i espiritual. En conjunt, els grecs tendien a formar l'home en la multiplicitat i la unitat, tant en el pla espiritual com en el pla corporal.⁶²

Humboldt reconeix que les seves afirmacions són generalitzacions.⁶³ Tot i que naturalment no fa servir l'expressió, podria dir que constitueixen un «tipus ideal» (*Idealtyp*), el terme amb què Max Weber designa aquella mena de construccions teòriques que aspiren al màxim d'integració lògica i de coherència i que, per aquesta mateixa raó, no corresponen mai del tot als fenòmens reals.⁶⁴ Ara bé, Humboldt insisteix que, malgrat la distància entre els fets i les formulacions, hi hagué alguns individus que feien realitat aquest ideal. I entre aquests hi havia la part més noble de la nació: els poetes i els filòsofs. Amb això ja n'hi ha prou per recomanar l'estudi dels antics.

D'altra banda, Humboldt pren en consideració les circumstàncies històriques que van fer possible aquest caràcter:⁶⁵ l'esclavisme (que alliberava el ciutadà de les feines exclusivament corporals o espirituals i li imposava un sentit de la seva pròpia superioritat); la constitució i l'organització política en general (que obligava a fer ús de la força de persuasió, i per tant a conèixer bé els homes, i a exercitar totes les facultats humanes alhora); la religió (totalment sensual, que afavoria les arts i enfortia el gust per la bellesa, i a més implicava tot el poble); l'orgull nacional (amb un fort sentit de l'honor i

⁶¹ HW II, 13-14.

⁶² HW II, 15.

⁶³ HW II, 25-26.

⁶⁴ Vegeu Weber (1980: 10).

⁶⁵ HW II, 15-18.

de la posteritat); la divisió de Grècia en diversos microestats (cada estat tendia a donar prioritat a la formació d'una facultat, però la rivalitat entre els estats feia la formació més global).

Tot plegat palesa que Humboldt era conscient de la relativitat històrica dels seus judicis sobre Grècia.⁶⁶ Ell mateix es pregunta si, per a l'estudi de la humanitat, es podria prendre com a referència central una altra nació, però recorda que hi ha un fet incontrovertible: «almenys per a nosaltres», els grecs són un nació auroral, una nació que comença («eine anfangende Nation»), una nació originària i completa en si mateixa, que no cal explicar per referència a altres cultures. Humboldt afirma que aquest fet podria canviar: podrien descobrir-se altres civilitzacions, o podria passar que els xinesos i els indis acabessin fent «per a nosaltres» aquest paper de nacions aurorals. Però, de moment, els grecs són els únics que ocupen aquest lloc en la «nostra» visió de la història.

Ara bé, malgrat l'interès pel caràcter *històric* i per tant contingent dels grecs, Humboldt afirma que en ells es mostra la majoria de les vegades el caràcter originari de la humanitat en general, si bé amb un alt grau de refinament. L'home grec tal com apareix en les obres literàries de l'època està fet de trets senzills, grans i bells. Un dels trets bàsics del caràcter «nacional» grec és que, en certa manera, constitueix un no-caràcter, en la mesura que representa el caràcter general de la humanitat. Qualsevol ésser humà pot trobar-hi reflectits els seus sentiments més bàsics. Per aquesta raó l'hel·lenitat és una realització de la universalitat i una via d'accés a l'universal.

En quina mesura Humboldt planteja aquest estudi com una exercitació vital, fins i tot com un canvi de vida, ho revelen els principis que estableix per emprendre aquesta tasca. Descriure els grecs, per més que es faci amb erudició, no és la manera més útil d'estudiar-los. No es tracta de contemplar el caràcter dels grecs, sinó de cercar-lo cadascú pel seu compte,⁶⁷ perquè així l'individu que cerca disposarà el seu ànim d'una manera semblant a l'objecte i l'esperit grec s'introduirà dins seu i farà emergir formes belles. Ara bé, malgrat el caràcter personal d'aquest estudi, cal dur-lo a terme «amb un cert ordre sistemàtic,

⁶⁶ HW II, 20-21. Sobre aquest punt, vegeu Quilien (1983: 39).

⁶⁷ HW II, 21

d'acord amb el fi que es persegueix».⁶⁸ Convé començar pels escriptors «més rics», i no dedicar-se només als períodes en què els grecs eren més bells i cultivats, sinó d'una manera preferent als «primers i més antics», perquè en aquests hi ha «els gèrmens» del caràcter grec veritable, cosa que permet apreciar com es modifica i finalment degenera.⁶⁹ Humboldt admet que aquest estudi només el podrà dur a terme a fons una minoria selecta. Però el coneixement d'un home sol és la propietat de tothom en una societat cultivada i influeix en els que no s'han dedicat a aquest estudi.⁷⁰ La *Bildung* dels individus a través dels grecs és la *Bildung* de la nació que avança cap a l'universal.

Entre el text *Sobre l'estudi de l'antiguitat, i de la grega en particular* i els escrits següents sobre l'Hèl·lada hi ha un fet biogràfic que convé tenir en compte: Humboldt va instal·lar-se a Roma, on representava diplomàticament Prússia davant la seu papal. Malgrat la preferència per Grècia, Roma era per als hel·lenòfils alemanys la gran porta d'accés a l'antiguitat.⁷¹ Ni Winckelmann ni Goethe no van posar mai els peus a Atenes, i en canvi van vincular la seva experiència de Grècia amb un «sud» concretat en Itàlia. El contrast climàtic hi contribuïa: les tenebres septentrionals —un espai de *Grübeleien*, d'encaparrament reflexiu, on el cos i l'esperit vivien enfrontats, on l'home se sumia en una solitud malenconiosa— contra el sol de migjorn que aclaria els contorns de les coses i les mostrava en la seva objectivitat, contra una terra on es podia viure sense fer passar cadascun dels actes vitals pel filtre decebedor del pensament. Roma també oferia als visitants una quantitat abassegadora de ruïnes, sovint integrades en l'arquitectura viva de la ciutat, o mig colgades per la malesa, tal com apareixen en els gravats de Gianbattista Piranesi.

Des de Marino, uns vint quilòmetres al sud de Roma, el 23 d'agost del 1804, Humboldt va escriure a Goethe una carta que recollia les impressions que li provocava

⁶⁸ HW II, 22.

⁶⁹ HW II, 22.

⁷⁰ HW II, 24.

⁷¹ Sobre això vegeu Rehm (1952: 1-22).

l'entorn.⁷² Li explicava que volia treballar, però «en aquesta regió celestial» li resultava impossible. Les terres alemanyes «ens fan sortir de nosaltres» i «ens porten a la fogositat», i cap al nostre interior «fosc»; ens posen intranquils o melangiosos i aguditzen la sensibilitat. A Itàlia, en canvi, tot es dissol en la calma i l'aire jovial, tot es torna serè, equànime, objectiu.

Humboldt s'interroga sobre l'origen d'aquesta sensació, i especialment sobre la impressió extraordinària que fan els antics sobre els moderns, com si pertanyessin a un altre gènere d'homes. Qualsevol vers d'Homer és un so d'un país que reconeixem com a millor i proper alhora. Humboldt troba l'explicació principal d'aquest fet en «les èpoques de barbàrie» que ens separen dels antics. El cristianisme i la disgregació social van estovar tant l'home que li van fer perdre per sempre més «la calma natural, la pau interior impertorbada». A partir d'aleshores tot això només es pot aconseguir «amb una agra victòria». Per a l'home modern, la natura ha quedat dividida entre sensualitat i pura espiritualitat. El cristianisme el va omplir d'idees de pobresa, humilitat i pecat. Per dins l'individu s'esqueixa, per fora està sotmès a una violència arbitrària emparada en la llei. Un cop s'han produït totes aquestes transformacions, l'home que es mira els antics els veu com déus.

Roma té la virtut de resumir en un únic lloc tota l'antiguitat «segons la nostra manera de veure-ho».⁷³ Humboldt insisteix en el caràcter subjectiu d'aquesta impressió: Roma se'ns emporta amb violència cap a un passat que considerem més noble i més sublim, encara que sigui per «una il·lusió necessària».⁷⁴ Ningú no s'hi pot resistir, perquè a Itàlia, un país poc poblat i sense gaire ordre, topem amb ruïnes a cada pas. Aquí el gaudi de la natura és un pur gaudi artístic, lliure de tota indigència. Però això només és així «per a nosaltres»: Horaci sentia Tíbur com una realitat més moderna que nosaltres Tívoli. La reflexió culmina en unes ratlles memorables:

Aber es ist auch nur eine Täuschung, wenn wir selbst Bewohner Athens und Roms zu seyn wünschten. Nur aus der Ferne, nur von allem Gemeinen getrennt, nur als

⁷² HW V, 212-221. Les pàgines rellevants aquí són les 214-218.

⁷³ HW V, 216.

⁷⁴ HW V, 216.

vergangen muß das Alterthum uns erscheinen. Es geht damit, wie wenigstens mir und Zoëga mit den Ruinen. Wir haben immer einen Aerger, wenn man eine halb versunkene ausgräbt. Es kann höchstens ein Gewinn für die Gelehrsamkeit auf Kosten der Phantasie seyn. Ich kenne für mich nur noch zwei gleich schreckliche Dingen, wenn man die *campagna di Roma* anbauen und Rom zu einer policirten Stadt machen wollte, in der kein Mensch mehr Messer trüge. Kommt je ein so ordentlicher Pabst, was aber die 72 Cardinäle verhüten mögen! so ziehe ich aus. Nur wenn in Rom eine so göttliche Anarchie und um Rom eine so himmlische Wüstenei ist, bleibt für die Schatten Platz, deren einer mehr werth ist, als dies ganze Geschlecht.⁷⁵

[Però només és una il·lusió quan desitgem ser nosaltres mateixos habitants d'Atenes i de Roma. Només des de lluny, només separada de tot el que és vulgar, només com a cosa passada se'ns ha de mostrar l'antiguitat. És el mateix que ens passa, almenys a mi i a Zoëga, amb les ruïnes. Sempre ens irriem quan n'excaven una de mig enfonsada. Com a molt pot representar un guany per a l'erudició a costa de la fantasia. Només puc imaginar-me dues coses igual de terribles: que es conreï la *campagna di Roma* i que es vulgui convertir Roma en una ciutat civilitzada on ja ningú no porti ganivet. Si mai vingués un Papa així d'endreçat —que ens en guardin els setanta-dos cardenals!—, me n'aniria. Només mentre a Roma hi hagi una anarquia tan divina i al voltant de Roma un erm tan celestial hi haurà lloc per a les ombres que són més valuoses, ni que sigui una de sola, que tot aquest poble.]

A Humboldt li interessa més l'efecte general de les ruïnes que no pas les ruïnes concretes i no suporta que de les restes se'n faci exclusivament objectes d'estudi científic; les prefereix foses amb l'entorn. En aquest punt l'*Altertumswissenschaft* i el valor moral de l'Antiguitat entren en conflicte. En la lectura de la literatura grega la col·lisió no es produeix, o almenys no es produeix d'una manera tan òbvia, perquè a l'entendre de Humboldt la literatura ja és en si mateixa una selecció del millor que van fer els antics, ja és una mostra dels caràcters més elevats. Però farem bé de tenir present el xoc entre la Grècia objecte d'estudi i la Grècia ideal de vida, entre la historicitat i la normativitat de l'Antiguitat grega, que Humboldt posa de manifest amb clarividència.

⁷⁵ HWV, 216-217.

Aquests pensaments no eren els d'una ment incompresa. El destinatari de la carta, Goethe, els va apreciar fins al punt d'incloure'ls en el llibre col·lectiu *Winckelmann i la seva època*, publicat el 1805,⁷⁶ una obra en què el mateix Goethe, el filòleg Friedrich August Wolf i l'historiador de l'art Johann Heinrich Meyer van col·laborar per mantenir viu l'exemple de Winckelmann i el valor moral de l'antiguitat. El conflicte entre la Grècia històrica i la Grècia model és central en aquest humanisme alemany.

No tenim cap testimoni de la redacció de l'assaig fragmentari *El Laci i l'Hèl·lada o consideracions sobre l'antiguitat clàssica*, però l'obra no sembla anterior al 1806 ni posterior al 1807.⁷⁷ En aquest text s'exposen amb claredat els pressupòsits filosòfics de Humboldt en la seva aproximació a Grècia (malgrat el títol, Roma no hi té una presència significativa).

Humboldt precisa en l'escrit la seva concepció de la individualitat. Per més que un caràcter es pugui representar segons les seves manifestacions i fins i tot les seves propietats, l'autèntica individualitat resta sempre amagada, «inexplicable i incompreensible»,⁷⁸ però es pot conèixer com el resultat d'un cert esforç que n'exclou molts altres: com una cosa que es desenvolupa positivament a través de la limitació. Una limitació que porta, per mitjà de la raó, a un ideal superior a l'individu.

Aquest punt de vista condueix Humboldt a una visió dinàmica de la individualitat. Res que sigui viu no pot ser vist com una substància que reposi en si mateixa o en una altra cosa; tota cosa viva és sempre una energia que s'agafa únicament a l'acció que fa en cada moment. Cap força no és completa amb el que ha fet fins ara, sempre té un excés desconegut respecte del que ja ha fet. És absurd imaginar un ésser divinament satisfet i immodificable; la veritable infinitud de la força divina es basa en la potència, inherent a

⁷⁶ MA 6.2, 359-361.

⁷⁷ Els editors Flitner i Unterberger (dins HW V, 384) afirmen que l'interès de Humboldt per la història grega es manifesta a partir de l'estiu (potser l'inici) del 1807 i consideren possible que aquesta sigui la data de la redacció del text. Leitzmann (dins GS III) sostenia que el text havia estat escrit la tardor del 1806.

⁷⁸ HW II, 27.

tota cosa creada, de formar-se sempre d'una manera nova i de fer-se cada cop més gran. Per imaginar-se completament una força individual, cal tenir en compte, a més de l'existència limitada del moment, la seva potència amagada i insondable i les idees que són un reflex immediat d'aquesta potència, però que la força individual no pot fer realitat. «Per això hi ha entre la idea i la vida una distància eterna, però també una rivalitat eterna. La vida s'eleva a idea i la idea es transforma en vida.»⁷⁹

¿Com es concreta aquesta rivalitat eterna entre la vida i la idea en el cas grec? Humboldt troba la forma de la «individualitat purificada» dels grecs en diversos factors o moments. Per exemple observa que els hel·lens, en triar una matèria o un tema, sempre ajunten els extrems de tota existència espiritual, el cel i la terra, els déus i els homes, i en fan un arc que té una clau o dovella central: la representació del destí⁸⁰ —una apreciació que, com veurem, serà important en la lectura humboldtiana de l'*Agamèmnon*—. La idea del destí, al qual estan sotmesos tant els déus com els homes, allunya l'esperit de la temptació de voler-ho explicar tot, de veure en tot una cadena de causes i efectes. S'assumeix que l'home és un ésser caduc, semblant a una ombra, planyívol, però capaç d'alegries. La «sublimitat» (*Erhabenheit*) d'aquesta idea converteix la intranquil·litat i el dolor en una melangia suau. Els grecs, en lloc d'emascarar la desgràcia, la miren de cara, i això els ajuda a viure. També Hèracles va haver de morir.⁸¹

Humboldt repassa algunes de les formes d'expressió principal de la nació grega: l'art, la poesia, la religió, els usos i els costums, el seu caràcter públic i privat i el de la seva història. Els trets distintius de la poesia grega⁸² —l'element que ara ens interessa més— són la claredat, la simplicitat i l'harmonia. El grec aspira sempre a la grandesa i a la puresa de les formes; de la multiplicitat de la matèria finita n'extreu la idea que el lliga immediatament a l'infinit. Així troba símbols de la realitat més prenyats de sentit. Cap poesia no té una mètrica tan adaptable a totes les sensacions com la grega. L'hexàmetre és l'encarnació de totes les harmonies de l'home i de la creació. En els metres hel·lènics hi

⁷⁹ HW II, 29.

⁸⁰ HW II, 30.

⁸¹ HW II, 44.

⁸² HW II, 37-42.

ha una objectivitat més gran que en els de totes les altres nacions conegudes. Cap llengua no té una riquesa de ritmes tan gran com la grega, ni permet cesures tan adequades. Com en general en el caràcter grec, en la poesia d'aquesta nació hi ha una «recerca de l'infinit en el finit, de la divinitat en el que és terrenal».⁸³ Els grecs, gràcies a la seva llengua, tenien el privilegi de vincular amb l'expressió del pensament una música meravellosa: els era estranya la separació de la poesia i la música. Per tot això no es poden comparar els metres grecs amb «els nostres». Aquells són «música real», aquests sovint només un «artifici» que ha de ser elevat pel geni de l'artista al nivell de l'art. «Nosaltres» —els alemanys— podem reproduir la regularitat de l'organització, però no la plenitud i la bellesa dels elements.⁸⁴

El contingut de la poesia grega està elaborat amb el mateix esperit. En ell, tot està sotmès a la forma. La poesia grega sembla que representi el gènere humà, en la seva contraposició i comunitat amb els déus, i en la seva supeditació al destí. Així, tota poesia que s'allunya de la grega ha de caure en algun vici: o bé s'inclina massa unilateralment per la idea, o bé s'aferra massa a la realitat, o bé no té força per representar-la amb sensualitat plena ni simbòlicament. La poesia grega és un equilibri de forces.⁸⁵

El text es clou amb unes reflexions, incompletes però molt significatives, sobre la llengua.⁸⁶ Humboldt considera que la majoria de les circumstàncies que acompanyen la vida d'una nació se'n poden separar, en certa manera: el lloc, el clima, la religió, la constitució política, els usos i costums. Però n'hi ha una que és «l'alè, l'ànima de la nació mateixa»: el seu idioma. Només en la llengua s'expressa el caràcter de conjunt i es fonen les individualitats en la «visibilització de l'universal».⁸⁷ Humboldt voldria assajar una exposició provisional de les peculiaritats de la llengua grega i de la seva relació amb el caràcter dels seus parlants, però insisteix en la dificultat de descriure un idioma: és massa

⁸³ HW II, 39.

⁸⁴ HW II, 40.

⁸⁵ HW II, 40-42.

⁸⁶ HW II, 58ss.

⁸⁷ HW II, 59.

fàcil caure en la vaguetat de les generalitats i en la irrellevància dels detalls. «Com un núvol»,⁸⁸ la llengua sembla consistent des de lluny i inexistent des de prop. De fet, l'esborrany que comentem no arriba a discutir concretament la llengua grega: acaba just després de presentar algunes reflexions generals sobre la naturalesa del llenguatge.

Humboldt rebutja la idea «limitada» segons la qual la llengua va sorgir per convenció i la paraula no és res més que el signe d'una cosa que existeix amb independència d'aquest signe, o d'un concepte igualment existent. Al seu entendre, aquesta idea mata l'esperit i proscriu la vida, a més de ser una font de llocs comuns. Els tòpics que Humboldt critica són: (1) que l'estudi d'una llengua només és necessari per a fins externs o per desenvolupar ocasionalment algunes facultats encara no exercitades; (2) que el millor mètode d'aprenentatge és el que porta més de pressa a la comprensió i l'ús mecànics d'una llengua; (3) que totes les llengües són més o menys igual de bones; (4) que seria millor que totes les nacions s'entenguessin mitjançant una única llengua.

Humboldt, en canvi, defensa que la paraula és en certa mesura un signe, sí, però també un ésser autònom, un individu; i la suma de totes les paraules (la llengua) és un món (*Welt*) que es troba entre el món manifest de fora i el món de les accions que portem dins. Tot i que la llengua es basa en una convenció, les paraules individuals s'han format d'entrada a partir del «sentiment natural del parlant». L'estudi d'una llengua ensenya, a més del seu ús, l'*analogia* entre l'home i el món en general i cada nació en concret. D'altra banda, com que l'esperit que es manifesta en la terra mai no es pot conèixer exhaustivament amb una quantitat donada d'opinions, perquè cada opinió hi descobreix alguna cosa nova, seria millor *multiplicar* les llengües en la mesura que ho permetés el nombre dels homes.⁸⁹

Per Humboldt el llenguatge no és altra cosa que «el complement del pensament: l'esforç per elevar les impressions externes i les sensacions internes encara fosques a

⁸⁸ L'associació de la paraula (*Wort*) al mot *núvol* (*Wolke*) és recurrent en Humboldt i té conseqüències interpretatives interessants: evoca la impossibilitat de determinar amb precisió els límits del concepte que es manifesta juntament amb la paraula; vegeu Frey (1997). La imatge reapareix en la introducció de l'*Agamèmnon* (vegeu el capítol 4.4).

⁸⁹ *HW* II, 60-61.

conceptes clars, i de combinar aquests darrers per formar nous conceptes».⁹⁰ Les llengües que tenen un «valor més elevat» són les que conserven fidelment, completament i vivament la impressió del món i amb força i moviment les sensacions de l'ànim, i permeten amb més facilitat «combinar-les idealment en conceptes».

Hi ha una correspondència entre les formes bàsiques originals que dominen l'ànim i el món; Humboldt creu que és el llenguatge el que permet disposar l'esperit adequadament perquè aquestes formes es facin eficaces. La paraula no és ni una imatge ni una indicació (*Andeutung*). És una entitat d'una naturalesa plenament pròpia, que s'assembla a una obra d'art en la mesura que fa possible mitjançant una forma sensible, presa a la natura, una idea que és fora de la natura. I aquesta idea que resta fora de la natura és l'única cosa que capacita els objectes del món per ser matèria del pensar i del sentir.⁹¹ El pensament no tracta mai un objecte isolat ni el necessita en la plenitud de la seva realitat; sempre en pren només alguns aspectes. La paraula, una forma sensible, no és mai indiferent respecte de l'articulació del pensament. No hi ha sinònims perfectes entre llengües, ni tan sols quan es refereixen a objectes completament sensibles. Quan es tracta d'objectes no sensibles, això encara és més cert.⁹²

Aquesta reflexió final sobre el llenguatge —que és «la massa més colossal, insondable i misteriosa que hi ha al món»—,⁹³ a més de recollir alguns dels elements centrals de la filosofia lingüística de Humboldt, li atorga un paper important en la seva visió de Grècia. En la introducció de l'*Agamèmnon* en reprendrà els punts essencials.

El text *Història de la decadència i l'esfondrament de les repúbliques gregues*, a més de desenvolupar algunes consideracions sobre el caràcter dels grecs en la línia de les que ja he exposat, és especialment útil per analitzar la relació entre la Grècia antiga i Alemanya tal com l'entenia Humboldt.

⁹⁰ HW II, 61.

⁹¹ HW II, 62-63. La comparació amb l'obra d'art reapareixerà en la introducció de l'*Agamèmnon* (vegeu el capítol 4.4).

⁹² HW II, 63-64.

⁹³ HW II, 62.

El títol del text evoca, naturalment, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, d'Edward Gibbon, publicada entre el 1776 i el 1788. Humboldt mateix fa referència a l'estudi clàssic de Gibbon en una carta al seu antic mestre Johann Gottfried Schweighäuser.⁹⁴ Tal com Gibbon va mostrar que la caiguda de Roma era un punt central (*Mittelpunkt*) per a tota la història posterior —però un punt «exterior», que només afecta les lleis, l'organització política, la religió, etc.—, Humboldt posa la caiguda de Grècia al centre de la història universal, i precisa que aquest fet té conseqüències en el camp de tot allò que és «interior»: l'art, la filosofia, la ciència, la mentalitat.⁹⁵

Humboldt persegueix tres objectius: (1) desplaçar-se a una època en què es va produir una lluita («atractiva com totes les lluites d'aquesta mena») entre forces «millors» i un poder vencedor; (2) mostrar que la degeneració no fou la causa principal de la caiguda de Grècia, sinó que el grec posseïa una «naturalesa massa noble, delicada, lliure i humana» per fundar una constitució política que, en aquell context històric, si volia perdurar, havia de limitar necessàriament la individualitat; (3) adquirir una perspectiva des de la qual es pugui contemplar la història antiga i la moderna en tota la seva extensió.⁹⁶ A tal fi, Humboldt divideix la història de la decadència grega en tres períodes: el de Filip i Alexandre (fins a la batalla de Crànon, ocorreguda el 322 aC); el dels generals d'Alexandre i els reis macedonis (fins a l'aliança dels romans amb els etolis i altres ciutats gregues); el dels romans (fins a l'ocupació d'Atenes per Sul·la).⁹⁷

La derrota dels grecs davant els macedonis, i després davant els romans, revela trets significatius del caràcter hel·lènic. Humboldt observa que la causa de la submissió no és una suposada decadència prèvia dels grecs: la derrota de Grècia coincideix amb un dels moments de la seva màxima esplendor. El problema dels grecs és que els mancava una «constitució sòlida i duradora».⁹⁸ Humboldt insisteix que, en l'època moderna, no s'ha d'oposar l'individu al ciutadà; que és només de la força col·lectiva que en surt la força individual. Ara bé, les repúbliques antigues havien d'enfrontar-se a molts més perills

⁹⁴ Vegeu *HW* V, 390.

⁹⁵ Humboldt ho explica en aquests termes a Schweighäuser: *HW* V, 390.

⁹⁶ *HW* II, 73.

⁹⁷ *HW* II, 89-90.

⁹⁸ *HW* II, 76.

exterior i interior que no pas els moderns. Necessitaven una cohesió molt més compacta per subsistir. Per això, entre els antics, només hauria pogut existir una constitució duradora si s'hagués supeditat del tot l'home al ciutadà, l'individu a l'organització política. Els grecs —especialment els atenesos— van preferir preservar la llibertat de l'home i en van acabar pagant el preu: van sucumbir a enemics més ben organitzats. Els romans, en canvi, van arribar a dominar el món, i també en van pagar el preu: van haver de sacrificar la llibertat individual a l'altar de l'Estat.⁹⁹

Del to d'aquestes reflexions, i sobretot del fet que fossin redactades entre el 1807 i el 1808, se'n desprenen implicacions per a l'època de Humboldt. El 6 d'agost del 1806, sota la pressió francesa, l'emperador Francesc II, renunciant a la corona, havia posat fi a l'Imperi Romano-germànic. Prússia havia estat derrotada per Napoleó i, arran dels acords de pau de Tilsit (1807), havia perdut la meitat del seu territori. A Roma, on representava diplomàticament el seu país vençut, Humboldt va introduir en el text sobre la decadència de les repúbliques gregues algunes frases que sonaven com un advertiment:

[...] eine Nation, die gleichgültig bliebe bei dem Schicksale irgend eines, der ihre Muttersprache redet, für die der Name des Vaterlandes seine Bedeutung verloren hätte, die ihre Unabhängigkeit mit irgend einem Opfer zu theuer erkaufte glaubte, und wenn sie dieselbe verlöre, nicht ewig mit Unwillen gegen das fremde Joch anstrebte, eine solche Nation litte noch wenig, wenn sie bloss aufhörte, Nation zu seyn; sie wäre aber auch unfähig, noch wahrhaft grosse einzelne Männer hervorzubringen.¹⁰⁰

[una nació que restés indiferent davant el destí de qualsevol que parla la seva llengua materna, una nació per a la qual el nom de la pàtria hagués perdut el seu significat, que considerés que hi ha sacrificis massa elevats per defensar la independència, i que, en perdre-la, no lluités amb ràbia eternament contra el jou estranger, una tal nació encara perdria poc si simplement deixés de ser nació; també seria incapaç de produir homes veritablement grans.]

⁹⁹ HW II, 77.

¹⁰⁰ HW II, 77.

En aquestes paraules potser ressona una certa frustració: el càrrec que exercia Humboldt era políticament irrellevant, i les autoritats prussianes, en un moment de descomposició en què haurien necessitat els col·laboradors més ben preparats, no van confiar-li cap posició des d'on hagués pogut influir en el curs dels esdeveniments.¹⁰¹

Una carta a Schweighäuser revela que Humboldt era plenament conscient dels possibles paral·lelismes entre el seu tema d'estudi i els fets del present, però alhora que volia evitar identificacions massa fàcils. En la matèria hi ha, escriu, «sense la meua voluntat», «una semblança amb el temps actual, que podria fer pensar a persones ocioses que és per aquesta raó que l'he triada».¹⁰² No el mou, doncs, el simple desig de parlar d'Alemanya al·legòricament, a través de Grècia. Però Humboldt també afirma:

Zugleich kann ich nicht läugnen, dass ich dem armen, zerrütteten Deutschland ein Monument setzen möchte, weil, meiner langgehegten Ueberzeugung nach, Griechischer Geist auf Deutschen geimpft, erst das giebt, worin die Menschheit, ohne Stillstand, vorschreiten kann.¹⁰³

[Alhora no puc negar que voldria erigir un monument a la pobra i desballestada Alemanya, perquè —i fa temps que tinc aquesta convicció— només l'esperit grec empeltat en l'alemany dóna allò en què la humanitat pot progressar sense aturar-se.]

Aquesta frase, que potser en un document públic hauria pres una formulació més matissada, fa explícita com poques vegades la potència universalitzadora de la idea grega. El monument a Alemanya consisteix en el text d'un alemany sobre Grècia. I que un alemany escrigui sobre Grècia —que s'empelti de l'esperit grec— és un acte que obre un espai on la humanitat —la humanitat individual de Humboldt i la de qualsevol altra persona, sigui quina sigui la seva nació— pot avançar. Així, de l'estat de subjecció i desmembrament en què es troba la nació alemanya, en sorgeix per mitjà de la dedicació a Grècia un missatge que posa la cultura alemanya a l'avantguarda del gènere humà. Aquesta sublimació de la circumstància política dels alemanys a través de la cultura no era un cas aïllat en aquesta època. En l'obra de Humboldt, com en la de Schleiermacher

¹⁰¹ Vegeu Scuria (1970: 243-245).

¹⁰² *HW V*, 391.

¹⁰³ *HW V*, 390-391.

que comentarem més endavant,¹⁰⁴ l'operació és paral·lela a una opció política concreta: la liberalització de l'Estat prussià. La bandera de Grècia, en certa manera, compensa dos fets frustrants: la pèrdua de la sobirania enfront de l'imperi napoleònic i la dificultat de modernitzar la Prússia absolutista. Les semblances amb l'Hèl·lada suggereixen vagament allò que podria ser Alemanya en circumstàncies menys adverses:

[daß] Deutschland (fremde Leser mögen der wehmüthigen Seite dieser Vergleichung die ehrenvolle verzeihen) in Sprache, Vielseitigkeit der Bestrebungen, Einfachheit des Sinnes, in der föderalistischen Verfassung, und seinen neuesten Schicksalen eine unläugbare Aehnlichkeit mit Griechenland zeigt.¹⁰⁵

[que en llengua, multiplicitat de les aspiracions, simplicitat del sentit, en la constitució federalista i en els seus destins més recents Alemanya (els lectors estrangers sabran perdonar per la cara melangiosa d'aquesta comparació la seva cara honrosa) presenta una semblança innegable amb Grècia.]

Els alemanys tenen el «mèrit indiscutible» d'haver comprès per primer cop fidelment la cultura grega, i d'haver-la sentit fonament.¹⁰⁶ Però no solament això:

zugleich aber lag in ihrer Sprache schon vorgebildet das geheimnissvolle Mittel da ihren wohlthätigen Einfluss weit über den Kreis der Gelehrten hinaus auf einen beträchtlichen Theil der Nation verbreiten zu können. Andre Nationen sind hierin nie gleich glücklich gewesen, oder wenigstens haben ihre Vertraulichkeit mit den Griechen weder in Commentaren, noch Uebersetzungen, noch Nachahmungen, noch endlich (worauf es am meisten ankommt) in dem übergegangenen Geiste des Alterthums auf ähnliche Art bewiesen. Deutsche knüpft daher seitdem ein ungleich festeres und engeres Band an die Griechen, als an irgend eine andere, auch bei weitem näher liegende Zeit oder Nation.¹⁰⁷

[ahora ja hi havia prefigurats en la seva llengua el mitjà misteriós per poder escampar la seva influència benigna, més enllà del cercle dels erudits, sobre una

¹⁰⁴ Vegeu el capítol 4.3.

¹⁰⁵ HW II, 88-89. Vegeu Quilien (1983: 65-66).

¹⁰⁶ HW II, 87.

¹⁰⁷ HW II, 87.

part considerable de la nació. Altres nacions no se n'han sortit mai en igual mesura, en això, o almenys no han demostrat de la mateixa manera la seva familiaritat amb els grecs per mitjà de comentaris, ni de traduccions, ni d'imitacions, ni (l'aspecte més important) de l'esperit transvasat de l'antiguitat. Als alemanys, per això, els vincula des d'aleshores un lligam molt més sòlid i estret amb els grecs que amb cap altra època o nació, encara que sigui molt més propera.]

L'afinitat entre la llengua alemanya i la grega, doncs, permet divulgar la influència grega més enllà dels cercles erudits.¹⁰⁸ Herder ja havia formulat el projecte d'una cultura que disposés d'un públic ampli, que no fos un afer purament cortesà com el teatre clàssic de l'altra banda del Rin; l'adjectiu *nacional*, que Herder emprava amb profusió, feia referència justament a aquesta ampliació del públic, a la inclusió del gruix de la població en l'apreciació de la cultura, en una clara contraposició amb la vocació aristocràtica del classicisme francès.¹⁰⁹ Humboldt comparteix aquest ideal i considera que en la seva època, pel que fa a la presència de Grècia, s'ha fet realitat. La nació alemanya, pel seu estret lligam amb la nació grega, és un cas únic entre les nacions modernes.¹¹⁰

Com el mateix Humboldt ja havia escrit una dècada abans, des de Viena, després d'haver recorregut les terres germàniques de nord a sud, Alemanya és «en certa manera l'espectadora i la judicadora de totes les nacions» i ha construït «el pont entre el món antic i el modern, que si no fos per ella continuarien separats per un abisme infinit». Aquesta combinació de propietats dels antics i els moderns «en una única forma» és la «intenció final» (*Endabsicht*) del caràcter germànic; tot alemany que desitgi «l'ennobliment ideal» d'aquest caràcter hi ha de contribuir. Si bé aquesta finalitat es pot pressuposar a qualsevol nació, el fet és que la nació alemanya, per la «ductilitat» amb què

¹⁰⁸ La idea de l'afinitat entre el grec i l'alemany, força estesa en aquesta època, és un dels fonaments de la teoria de la traducció de l'època, com exposaré al capítol 4.4. Vegeu Kitzbichler/Lubitz/Mindt (2009: 34-35).

¹⁰⁹ Sobre aquesta qüestió, vegeu el text de Herder *Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern, da er geblühet* (1775), dins *FHA IV*, 109-148.

¹¹⁰ Sobre Humboldt i l'afinitat entre Grècia i Alemanya, vegeu Saure (2008), tot i que, malgrat les insinuacions de l'autor, aquesta idea no era específica de Humboldt. Pel que fa a l'ús de l'antiguitat com a «fonamentació de la consciència nacional alemanya», vegeu Rüegg (1985).

s'adapta a «característiques foranes», té una esperança més justificada d'assolir l'objectiu.¹¹¹

Aquestes reflexions sobre Grècia van anar acompanyades, en el cas de Humboldt, d'extenses lectures de textos antics en l'original. Això no era un fet freqüent. Les teories de Schiller sobre la poesia antiga partien d'un nombre limitat de textos traduïts. Herder, Goethe i Hölderlin tampoc no llegien el grec amb facilitat.¹¹² D'entre els no-filòlegs, Humboldt era un dels intel·lectuals alemanys que tenien un coneixement més profund i més directe de les obres principals de la literatura grega.

¿Però a quins textos es va dedicar? ¿En quina mesura la seva visió de Grècia va condicionar la tria dels textos i en va resultar condicionada? Sabem que des dels últims anys del segle XVIII Humboldt es va centrar en Èsquil, l'únic autor grec grec de qui va arribar a publicar una traducció completa en forma de llibre. ¿Com cal valorar aquesta opció?

En la tradició winckelmanniana, Sòfocles era el tràgic central. Dins els *Pensaments sobre la imitació de les obres gregues en la pintura i en l'escultura*, l'autor de l'*Èdip rei* apareix en un lloc destacat: en la descripció del grup escultòric que representa Laocoont i els seus fills. Com ja he recordat més amunt, Winckelmann assenyala que, en la figura central, el patiment i la grandesa de l'ànima s'hi equilibren: «Laocoont pateix: però pateix com el Filoctetes de Sòfocles: la seva desgràcia ens arriba a l'ànima, però desitjaríem poder suportar la desgràcia com aquest gran home.»¹¹³ Aquesta comparació, col·locada en un dels passatges més memorables i recordats de l'obra de Winckelmann, converteix

¹¹¹ Carta a F. A. Wolf del 20 d'agost del 1797, citada dins Scuria (1970: 189-190). En una carta del 26 d'agost Humboldt se servia d'una altra metàfora rellevant: Alemanya és el «vincl» («Bindeglied») entre el món antic i el modern (citada dins Scuria 1970: 123).

¹¹² Sobre els coneixements de grec de Hölderlin, vegeu Hellingrath (1911: 74-80), que es refereix a una «estranya barreja de familiaritat amb la llengua grega i percepció viva de la seva bellesa i del seu caràcter amb desconeixement de les seves regles més bàsiques i una manca completa de precisió gramatical» (p. 75).

¹¹³ Winckelmann (1995: 20).

Sòfocles en l'emblema d'allò que hi ha de més grandios i més característic en l'art antic. Com he observat en un altre lloc: «[...] la menció del *Filoctetes* posa de manifest un motiu que tindrà importància en el període que ens interessa: el de l'home que s'imposa moralment, en virtut de la seva llibertat interior, a les desgràcies que pateix. Aquest motiu es repeteix en l'estructura de la sublimitat descrita per Kant i represa per Schiller, el qual la posarà al centre del gènere tràgic. Per aquesta via, doncs, d'una manera que no es farà sempre explícita, Sòfocles passa a ser un autor privilegiat en la interpretació de la tragèdia i en la interpretació del món grec en conjunt.»¹¹⁴

En aquella obra inicial de Winckelmann només trobem una referència a Èsquil, que el presenta com un moment embrionari, juvenil, de l'evolució del gènere:

Die schönen Künste haben ihre Jugend so wohl, wie die Menschen, und der Anfang dieser Künste scheint wie der Anfang bei Künstlern gewesen zu sein, wo nur das Hochtrabende, das Erstaunende gefällt. Solche Gestalt hatte die tragische Muse des Aischylos, und sein Agamemnon ist zum Teil durch Hyperbolen viel dunkler geworden, als alles, was Heraklit geschrieben.¹¹⁵

[Les belles arts tenen, com els homes, la seva juvenesa, i sembla que el començament d'aquestes arts fou com el començament dels artistes, en el qual només agrada allò que és inflat i causa estupefacció. Aquesta és la forma que tenia la musa tràgica d'Èsquil, i les hipèrboles fan el seu *Agamèmnon*, en part, més obscur que tot el que va escriure Heraclit.]

D'altra banda, en la *Història de l'art de l'antiguitat*, Winckelmann identifica quatre estils en l'art grec, que s'ordenen en una successió cronològica: l'arcaic («der ältere Stil»), l'estil gran i elevat («der große und hohe Stil»), l'estil bell («der schöne Stil») i l'estil dels imitadors («der Stil der Nachahmer»).¹¹⁶ I estableix el principi que un cop assolit el punt més alt, la qualitat artística ha de retrocedir.¹¹⁷ En paraules de Vel·lei Patèrcul: *difficilis in*

¹¹⁴ Garrigasait (2013).

¹¹⁵ Winckelmann (1995: 22).

¹¹⁶ Winckelmann (1934: 207-237, especialment 207).

¹¹⁷ Winckelmann (1934: 225).

perfecto mora.¹¹⁸

Com que la literatura no era el seu centre d'atenció, Winckelmann no va aplicar aquesta visió evolutiva d'una manera explícita i sistemàtica als tres tràgics. Però el seu plantejament, un cop assentat com a principi general, té conseqüències evidents: «si Sòfocles s'associa a una de les expressions més altes de l'art grec —el grup de Laocoont i els seus fills— i n'explica la substància moral, després d'ell ja no pot venir sinó una davallada. Així es perfila un esquema clar: Èsquil seria el primitiu, Sòfocles la perfecció que no pot durar, Eurípides la decadència.»¹¹⁹ La preferència per Sòfocles sembla general en les dècades següents, i és la que Friedrich Schlegel desenvolupa d'una manera metòdica en l'assaig *Sobre l'estudi de la poesia grega*, escrit el 1795 i publicat el 1797, a la mateixa època en què Humboldt es decantava per Èsquil.

Ara bé, la tria de Humboldt es produeix sobre el rerefons d'unes quantes dècades de reflexió sobre Èsquil. Bernhard Zimmermann diferencia tres fases pel que fa a la recepció d'Èsquil a Alemanya: (1) l'època de l'*Sturm und Drang*, en què Èsquil, al costat de Píndar, és vist com a arquetip de poeta genial, inspirat (*Originalgenie*); (2) l'època de la *Weimarer Klassik*, en què el tràgic resta en segon terme; (3) l'època romàntica, en què es redescobreix Èsquil.¹²⁰ De tota manera, cal dir que Èsquil, ni tan sols en l'època de l'*Sturm und Drang*, no sembla que fos el tràgic preferit. Quan el jove Goethe lloa Shakespeare com a digne continuador del teatre antic, i naturalment com a exemple d'artista genial, no cita Èsquil, sinó Sòfocles.¹²¹ I, malgrat que, com observa Bruno Snell, Herder va llegir apassionadament les parts corals d'Èsquil,¹²² el fet és que en les seves obres, també en les de juvenesa, es percep una presència major de Sòfocles.¹²³ Com hem vist més amunt, sí que és cert que, cap a la dècada del 1770, en autors com ara el filòsof

¹¹⁸ Vel·lei Patèrcul, *Historia Romana*, I 17, 6. L'expressió és citada per Goethe en relació amb Eurípides (vegeu Grumach 1949: 274).

¹¹⁹ Garrigasait (2013).

¹²⁰ Zimmermann (2001: 113). Vegeu també, sobre el canvi en la valoració d'Èsquil durant el set-cents, Turato (1988 i 1989).

¹²¹ En el text «Zum Shäkespears Tag» (*MA* 1.2: 411-414, especialment 412), comentat més amunt.

¹²² Snell (1975: 115).

¹²³ Garrigasait (2013).

suís Johann Georg Sulzer, s'assimila Èsquil a la imatge del poeta genial, del poeta que crea inconscientment, tan comuna en la literatura germànica de l'època.¹²⁴ Aquesta imatge reprèn i actualitza alguns tòpics antics sobre Èsquil: l'equiparació aristofànica del tràgic a les forces de la natura, o aquella notícia segons la qual el poeta componia en estat d'embriaguesa.¹²⁵

Humboldt no podia ser indiferent a aquesta tradició de lectures esquilees, per modesta que fos. Però alhora, en la seva visió de Grècia, continuava clarament la tradició winckelmanniana, que posava Sòfocles al centre del cànon. En la seva correspondència trobem rastres d'aquestes dues línies. En una primerenca carta al seu amic Karl Gustav von Brinkmann¹²⁶ del 3 de setembre de 1792,¹²⁷ Humboldt explica, entre altres coses, que els autors a què més es dedica són Píndar i Èsquil, i Homer per llegir-lo juntament amb la seva dona. La menció simultània de Píndar i Èsquil continua una llarga tradició que ja s'havia manifestat en l'*Sturm und Drang*,¹²⁸ i que es pot rastrejar en certs sincronismes de l'antiguitat.¹²⁹ Però encara no tres anys més tard, en una carta a Schiller del 16 de novembre del 1795, Humboldt sostenia que les fonts i els models de l'esperit grec només eren Homer, Sòfocles, Aristòfanes i Píndar.¹³⁰ Els altres poetes, precisa, mostren l'esperit grec «d'una manera menys simple i pura». Cal tenir en compte que en aquesta carta Humboldt explica a Schiller com veu l'oposició entre poesia antiga i poesia moderna, i que en la seva caracterització de la poesia antiga privilegia els trets de la claredat, la calma i el decòrum digne («würdige[r] Anstand»)¹³¹. Remarca que amb tots aquests trets concorda «el concepte corrent de la grandesa, la simplicitat i la dignitat gregues»: és a dir

¹²⁴ Sulzer (1771-1774: I, 38).

¹²⁵ Garrigasait (2013). La notícia, que es pot fer remuntar fins al peripatètic Cameleont (c. 300 aC), es troba, entre altres textos, en Ateneu I 22a i X 428f (vegeu *TrGF*, test. 117a-g), com he recordat al capítol 2 (n. 26).

¹²⁶ Karl Gustav von Brinkmann (1764-1847) era un diplomàtic suec que va residir llargament a Berlín.

¹²⁷ Sobre aquesta missiva, vegeu Stadler (1959: 32-37).

¹²⁸ Zimmermann (2001: 113-115).

¹²⁹ Cf. *Vita Aeschyli* § 3.

¹³⁰ *HW V*, 178. Vegeu Stadler (1959: 65).

¹³¹ *HW V*, 177.

la Grècia winckelmanniana. Potser és aquest context el que motiva la menció de Sòfocles.

Entre la preferència personal —però no deslligada d'una certa tradició— per Èsquil i la preponderància winckelmannina de Sòfocles, Humboldt va acabar inclinant-se pel primer. En la tria d'Èsquil segurament hi va tenir pes un principi que havia exposat a *Sobre l'estudi de l'antiguitat, i de la grega en particular*: que cal estudiar sobretot els períodes més primerencs de Grècia.¹³² Aquest principi no era de cap manera evident en l'època en què es va formular. L'interès per Píndar i Èsquil, autors tots dos que eren en certa manera percebuts com a arcaics, satisfà aquest requisit, no solament perquè són anteriors a Sòfocles i Plató, sinó perquè se serveixen d'una dicció i expressen unes idees d'aparença ruda des del punt de vista de les convencions literàries de l'últim quart del segle XVIII.

A més, per a Humboldt, és central la tensió entre la seva pròpia situació històrica —una època de filosofia i abstracció— i l'objectiu del coneixement de la humanitat a partir del coneixement de nacions concretes —completament individuals—,¹³³ aquesta tensió també explica la seva preferència pels autors més arcaics, menys tocats per la reflexió abstracta. Èsquil és tot concreció, el lector modern és tot abstracció: el xoc té conseqüències formatives interessants.

D'altra banda, tant Èsquil com Píndar, en la visió de Humboldt, són poetes de la sublimitat, d'una sublimitat que s'encarna en primer lloc en el xoc entre el destí inexorable i la impotència de l'individu, i no cal dir que aquest és un dels trets que més atractius els hi feien.¹³⁴ Humboldt veia Grècia com una mediació perpètua entre l'individual i l'ideal, el particular i l'universal, el més simple i el més alt, com un espai on el visible no és un simple embolcall de l'invisible, on l'interès per l'ideal no denigra la

¹³² Vegeu Stadler (1959: 48).

¹³³ *HW* II, 9-10.

¹³⁴ De la sublimitat de l'*Agamèmnon*, omnipresent en la introducció humboldtiana, en parlaré en el pròxim capítol. Sobre Píndar, Humboldt va escriure: «Però també aquí domina la mateixa sublimitat que caracteritza sempre el poeta. La immutabilitat del destí, la comparació de la petitesa dels homes amb la força i la grandesa dels déus són el tema que reapareix sovint amb tractaments diversos» (*GS* I, 421; vegeu també 422-423).

individualitat del real, sinó que el real i l'ideal es reforcen mútuament. Per això considerava que els grecs ho tractaven tot simbòlicament.¹³⁵ El conflicte «sublim» mostra aquests contraris en tota la seva tensió, però també en les seves possibilitats de correspondència. En aquest sentit el poeta tebà i el primer gran tràgic són d'una hel·lenitat exemplar.

Finalment, convé tenir en compte que la tria d'Èsquil no porta Humboldt a abraçar acríticament les valoracions que en podia trobar en textos alemanys anteriors, com ara en l'obra de Sulzer. La reivindicació que els autors de l'*Sturm und Drang* havien fet de Píndar, i secundàriament d'Èsquil, destacava especialment tot allò que hi veien de geni descontrolat. Els interessava sobretot el *Prometeu encadenat*, sobre l'autoria del qual encara no s'havien congriat dubtes: un Prometeu que era l'emblema de la rebel·lia, del desafiament a l'ordre heretat.¹³⁶ En cap d'aquests dos casos els textos en si no feien un paper gaire important. Els *Stürmer und Dränger*, de fet, pràcticament no disposaven de traduccions d'aquests autors. Humboldt reprèn l'interès per Píndar i Èsquil, però amb una diferència fonamental: per a ell l'important són els textos que se n'han conservat, el grau en què aquests textos són representacions paradigmàtiques de Grècia i les conseqüències formatives de l'esforç que cal fer per comprendre'ls.

¹³⁵ HW II, 26. Aquesta noció de símbol és cabdal en Humboldt, que en parlarà més a fons en un altre indret (HW II, 123-124).

¹³⁶ Vegeu el redescobriment del *Prometeu*, vegeu Turato (1988). L'exemple més famós és el poema «Prometheus» del jove Goethe (MA 1.1, 229-231). Com a revaloració primerenca del *Prometeu* i d'Èsquil com a poeta rude, vegeu el text juvenil *De Aeschylo et eius imprimis tragoedia quae Prometheus vincetus inscripta est libellus* (1763), de Johann August von Starck (1741-1816).

4.3. La interpretació humboldtiana

L'*Agamèmnon* es presta a declaracions solemnes sobre el seu caràcter excepcional. Durant molt de temps, com he mostrat en el capítol 3, fou esmentat com a exemple suprem de text difícil. Jo mateix he escrit, en començar-ne a parlar: «De la literatura dramàtica grega conservada, a poques obres els escau l'adjectiu *colossal* com a l'*Agamèmnon*.»¹ Carles Riba iniciava la seva notícia preliminar amb una frase que també s'inscriu en aquesta tradició: «*Agamèmnon* és un dels drames que mai s'hagin escrit, en el qual el temps més constantment es manté en la plenitud de les seves tres dimensions.»² L'inici de la introducció de Humboldt satisfà les expectatives: «Entre totes les obres de l'escena grega no n'hi ha cap que iguali l'*Agamèmnon* en sublimitat tràgica.»³

Una frase tradicional, doncs, en certa manera. Com ja hem vist al capítol segon, en l'antiguitat no era rara la vinculació d'Èsquil amb el sublim, tant en la tradició retòrica com en el tractat pseudo-longinià, si bé en cada cas s'atribuïa al terme un significat diferent. En la tradició retòrica, la dels *genera dicendi*,⁴ la qualificació de sublim era en primer lloc una caracterització estilística, aplicable a textos sencers o fins i tot a un autor. Una obra escrita en aquest estil apel·lava sobretot a l'emoció, en comptes de centrar-se en l'argumentació i l'ensenyament (com el *genus tenue*) o en la delectació (com el *genus*

¹ Vegeu el capítol 2.

² Riba (1934: 5).

³ Humboldt (1816: III). La frase sembla una reescriptura d'una altra d'A. W. Schlegel (1966 [1809]: 83): «An der *Orestie* des Äschylus besitzen wir gewiß eins der erhabensten Gedichte, wozu sich je eine menschliche Einbildungskraft erschwungen, und wahrscheinlich die reifste und vollkommenste unter allen Hervorbringungen seines Genius.» Gerhard Anton von Halem, traductor d'Èsquil a l'alemany, ja havia insistit en la sublimitat de l'*Agamèmnon* (1794: 203) i havia citat declaracions semblants del traductor anglès R. Potter (Halem 1794: 208). D'altra banda, un dels traductors alemanys d'Èsquil, Gottfried Fähse, havia escrit: «Seine Chöre sind das Erhabenste, was ein menschliches Herz empfinden, eine menschliche Zunge aussprechen kann» («Els seus cors són la cosa més sublim que un cor humà pot sentir, que una llengua humana pot expressar», Fähse 1809: xv).

⁴ Vegeu la nota 44 del capítol 2.

medium). Els representants protocol·laris del *genus* eren Píndar, Èsquil, Gòrgias i Tucídides.

Segons el *De sublimitate* pseudo-longinià, en canvi, el sublim es troba en textos de qualsevol dels tres *genera dicendi*, perquè no es pot reduir a un estil concret. La sublimitat pseudo-longiniana és una excel·lència del llenguatge difícil de definir, que *extasia* sobtadament l'oient o el lector, que el «fa sortir de si mateix» i alhora el subjuga: és la marca distintiva dels grans poetes i escriptors, sigui quina sigui la mena de literatura que facin.⁵ Així, el Pseudo-Longí fa crítica de passatges memorables, d'aquells passatges on se sent el «ressò d'una gran ànima» (ὕψος μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα);⁶ el seu tractat és en bona mesura un recull d'excepcions, i els instants excepcionals, els instants que extasiaven, no es poden prolongar indefinidament. Aquesta sublimitat tant pot ser un tret de passatges de Tucídides i d'Èsquil⁷ —representants del *genus sublime* de la retòrica— com d'Heròdot⁸ i Safo⁹ —models del *genus medium*— i també d'Eurípides¹⁰ —exponent del *genus tenue*.

Aquestes tradicions antigues sobre la sublimitat són l'estrat més profund de la introducció de Humboldt. Però el seu text enllaça més directament amb les reflexions que es van formular al voltant del terme *sublim* en l'edat moderna, les quals reformulaven al seu torn idees del tractat pseudo-longinià.¹¹ La paraula, com a terme especialitzat de crítica literària, va retornar a la cultura europea a la fi del segle XVII gràcies a la traducció que Nicolas Boileau va fer del *De sublimitate* (París, 1674). Però l'aspecte que més ens interessa aquí, la reflexió filosòfica sobre el concepte, pren força dècades més tard a Anglaterra, amb obres com ara *Pleasures of the Imagination*, de Joseph Addison (1712) i *Essay on Taste*, d'Alexander Gerard (1759), i sobretot amb el llibre *A Philosophical*

⁵ *De subl.* 1, 3-4.

⁶ Cf. *De subl.* 9, 2.

⁷ Cf. *De subl.* 38, 3 i 15, 5-6, respectivament.

⁸ Cf. *De subl.* 18, 1-2; 22, 1; 24, 1; 26, 2; 28, 4; 31, 2; 38, 4; 43, 1.

⁹ Cf. *De subl.* 10, 1.

¹⁰ Cf. *De subl.* 15, 6; 44; 12; 40, 3; 15, 2; 15, 8; 40, 4; 39, 2; 15, 4.

¹¹ Per al període entre la fi de l'antiguitat i Boileau, en què certament s'articulen conceptualitzacions afins al sublim, vegeu Aullón de Haro (2006: 69-92).

Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful (Londres, 1757, 2a ed. 1759), del filòsof i polític Edmund Burke. Per a Burke, qualsevol cosa que susciti les idees de dolor i de perill, qualsevol cosa que sigui terrible, és una font de sublimitat; ell identifica la sublimitat amb l'«emoció més forta» que la ment pot sentir.¹² Aquí s'arriba al final d'un camí que el *De sublimitate* havia enfilat tímidament: de referir-se a un fenomen retòric, el terme ha passat a designar una experiència límit.

És a partir d'aquesta mena de definicions generalitzadores que a Alemanya el sublim va esdevenir un concepte fonamental de l'estètica filosòfica, amb fortes connotacions morals.¹³ En aquest procés va ser cabdal la discussió que en fa Kant als paràgrafs 23-29 de la *Crítica de la facultat de jutjar* (1790, 2a ed. 1792, amb l'any 1793 al peu d'impremta). Tot i que bona part dels elements que el filòsof de Königsberg posa en joc ja eren coneguts abans d'ell,¹⁴ convé que ens detinguem en les seves reflexions perquè són els punts de referència dels tractaments posteriors del concepte. La definició de la qual parteix Kant és: «*Erhaben* nennen wir das, was *schlechthin groß* ist» (§ 25). De les precisions que el text desplega a continuació es dedueix que cal traduir aquesta frase de la manera següent: «Anomenem sublim allò que és absolutament gran, allò que és gran més enllà de tota comparació.» Ara bé, entre els objectes que ens ofereixen els sentits, no n'hi ha cap d'«absolutament gran», perquè tot allò que percebem és gran o petit només en relació amb altres coses. Per tant l'experiència de la sublimitat depèn, en darrer terme, d'alguna cosa que no ens ve dels sentits sinó que es troba dins nostre: l'anhel d'infinit i l'aspiració a la totalitat absoluta.¹⁵ El plaer que es deriva d'un objecte «sublim» no és una delectació en l'objecte (com en el cas de les coses belles), sinó una delectació en l'«ampliació de la capacitat imaginativa en si mateixa» («*Erweiterung der Einbildungskraft an sich selbst*»)¹⁶ Això vol dir, en definitiva, que hi ha un cert «estat d'ànim»

¹² Vegeu Burke (1990 [1759]: 36).

¹³ Per a la història de la reflexió sobre el sublim entre Boileau i Kant, vegeu Barone (2004: 40-96), Aullón de Haro (2006: 93-117), *HWRh* s. v. das Erhabene.

¹⁴ Vegeu Crawford (1985), Barone (2004: 65-96).

¹⁵ *KU* 250 (els números de pàgina són els de l'*Akademie-Ausgabe*, tal com els reproduïx l'edició de Meiner Verlag, 2001).

¹⁶ *KU* 249.

(«Geistesstimmung») sublim.¹⁷ Tot plegat porta a una definició més explícita: «És sublim allò que, pel simple fet de poder ser pensat, demostra una potència de l'ànim que ultrapassa tota mesura dels sentits.»¹⁸

El que es diu en el paràgraf anterior —un resum del § 25 de la *Crítica de la facultat de jutjar*— és vàlid per a allò que Kant anomena «sublim matemàtic». El filòsof distingeix un altre tipus de sublim, «el sublim dinàmic de la natura», exposat al § 28: «La natura, considerada en el judici estètic com una força *que no arriba a dominar-nos*, és dinàmicament sublim.»¹⁹ Els exemples de Kant sonen familiars al lector del Pseudo-Longí: penyals amenaçadors, nuvolades que s'encastellen, llamps i trons, volcans destructius, vendavals devastadors, l'oceà tempestuós, una alta cascada.²⁰ Tots aquests fenòmens mostren una força molt superior a la nostra, però si els contemplem des d'un lloc segur no podem deixar de considerar-los sublims. Eleven «la força de l'ànima» («Seelenstärke») per damunt de la seva mesura habitual i ens fan descobrir dins nostre una capacitat de resistir de tota una altra mena, que ens encoratja a creure'ns capaços de mesurar-nos amb l'omnipotència aparent de la natura.²¹ D'una banda, ens sentim físicament impotents; de l'altra, descobrim dins nostre la capacitat de jutjar-nos independents del món natural. En aquesta superioritat nostra es basa una «autoconservació» ben diferent d'aquella que la natura externa posa en perill: l'home, per més que sucumbís a aquella violència, té consciència que la humanitat —allò que defineix l'home com a home— no queda «rebaixada» en ell.²² El sublim dinàmic, doncs, ho és no pas per la por que provoca, sinó perquè revela dins nostre una força superior que no és la de la natura que ens amenaça: la nostra humanitat, la nostra moralitat.²³ El

¹⁷ KU 250.

¹⁸ KU 250.

¹⁹ KU 260. La cursiva és meua.

²⁰ Pel que fa a l'oceà i els volcans, cf. Pseudo-Longí 35, 4.

²¹ Cf. KU 260-261. Per a una traducció catalana (de la qual de vegades m'allunyo), vegeu Kant (2004: 236).

²² KU 261-262.

²³ La discussió del lloc que ocupen aquestes reflexions dins la filosofia kantiana queda fora de l'abast d'aquest treball. Sobre les raons de la distinció entre el sublim matemàtic i el sublim dinàmic, que

sublim constitueix un mecanisme de desvetllament del subjecte il·lustrat, madur (*mündig*) i emancipat de la por.

Tot i que la pretensió de Kant no és explicar una història, sinó analitzar què cal entendre per *sublim* i posar de manifest un funcionament del subjecte que té validesa universal, convé fixar-se en un aspecte de la seva discussió que serà rellevant per a les reelaboracions literàries posteriors: en la *Crítica de la facultat de jutjar* el llenguatge dels passatges sobre el sublim té tocs inequívocament narratius. Hi trobem diverses vegades el mot *ampliació* («Erweiterung»), que evoca un procés,²⁴ i també formes del verb *descobrir* («entdeckt»),²⁵ el qual designa una acció que té un efecte transformador sobre el subjecte. És més: en les discussions kantianes del sublim hi ha un relat *in nuce*, amb un plantejament, un nus i un desenllaç. Primer de tot, es presenta un fenomen literalment enorme, el desencadenant de l'acció, allò que habitualment anomenem *sublim*. Tot seguit, el subjecte experimenta la incapacitat de la seva imaginació per abastar aquell fenomen (en el sublim matemàtic) o bé se sent físicament impotent i amenaçat (en el sublim dinàmic). Però finalment, gràcies a la presència d'aquella mateixa enormitat, el subjecte fa un descobriment: dins seu hi ha alguna cosa que no és mera natura, i que no depèn d'allò que li ofereixen els sentits; hi ha la moralitat i la idea d'una totalitat absoluta. El subjecte pren consciència de tot allò que de suprasensible porta a dins i es reconeix a si mateix com a superior, lliure i moralment triomfant. L'experiència de la pròpia limitació física porta a l'experiència pròpiament sublim.

A diferència del que trobem en l'anàlisi kantiana de la bellesa, vinculada a les nocions de calma i harmonia, la sublimitat va associada a un conflicte i a una inadequació entre el que ens ofereixen els sentits i la nostra imaginació. Però el conflicte i la inadequació tenen un efecte positiu: inciten el subjecte a ocupar-se d'idees suprasensibles.²⁶ Kant

aparentment té a veure amb la distinció entre la síntesi matemàtica i la síntesi dinàmica de la *Crítica de la raó pura*, i sobre el paper de la teoria del sublim en l'estètica kantiana, vegeu entre molts altres Lyotard (1991), Kaulbach (1984: 161-206), Allison (2001: 302-344), Wenzel (2005: 108-112).

²⁴ Cf. *KU* 249, 255, 259.

²⁵ *KU* 259.

²⁶ Cf. *KU* 246.

mateix parla de la sensació d'una «inhibició momentània de les forces vitals, seguida immediatament d'un desbordament encara més intens d'aquestes mateixes forces»²⁷ (les cursives, que són meves, remarquen la narrativitat de la frase).

Friedrich Schiller va començar a estudiar la *Crítica de la facultat de jutjar* el febrer del 1791. A partir d'aquell moment va redactar diversos textos que desenvolupaven idees kantianes, amb un èmfasi especial en el concepte de sublimitat: *Sobre la raó del plaer que s'obté dels objectes tràgics*;²⁸ *Sobre l'art tràgic*²⁹ (tots dos escrits el 1791 i publicats el 1792 a la revista *Neue Thalia*); *Del sublim / Sobre el patètic*³⁰ (1793, publicat a la mateixa revista); *Sobre el sublim*³¹ (de datació incerta, publicat el 1801 dins el volum *Petits escrits en prosa*).³²

En el primer d'aquests escrits trobem una definició del sublim clarament kantiana:

Das Gefühl des Erhabenen besteht einerseits aus dem Gefühl unsrer Ohnmacht und Begrenzung, einen Gegenstand zu umfassen, anderseits aber aus dem Gefühl unsrer Übermacht, welche vor keinen Grenzen erschrickt, und dasjenige sich geistig unterwirft, dem unsre sinnlichen Kräfte unterliegen.³³

[El sentiment del sublim consta, d'una banda, del sentiment de la nostra impotència i de la nostra limitació a l'hora d'abraçar un objecte, de l'altra, però, del sentiment de la nostra supremacia, que no s'aterreix davant de cap límit i sotmet espiritualment a si mateixa allò a què sucumbeixen les nostres facultats sensorials.]

Segons Schiller, entre altres menes de finalitats o propòsits, la representació d'una

²⁷ KU 245.

²⁸ SSW V 130-143.

²⁹ SSW V 144-165.

³⁰ SSW V 166-212.

³¹ SSW V 213-230. Per a la problemàtica datació d'aquest escrit, vegeu Barone (2004: 112-114), que s'inclina pel període 1796-1799.

³² Com a estudis generals de la relació de Schiller amb la tradició del sublim, vegeu Barone (2004) i Piñero Costas (2005). Per a la relació entre aquesta visió de la sublimitat i la teoria i la pràctica de la tragèdia, vegeu també Zimmermann (1997).

³³ SSW V 134.

finalitat moral³⁴ és la que ens provoca més plaer, és la que reconeixem més fàcilment perquè està determinada per un principi intern de la nostra raó que, a més, és el «pal·ladi de la nostra llibertat».³⁵ Reconeixem la finalitat moral de la manera més vivaç quan s'imposa en lluita amb altres finalitats; quan s'enfronta a les forces naturals i aquestes acaben perdent el seu domini sobre el cor d'una persona.³⁶ Un dels exemples que posa Schiller és el del Coriolà de Shakespeare: al final de la tragèdia, quan està a punt de conquerir Roma i satisfer el seu despit venjatiu, se sotmet lliurement al deure envers la mare, la família i els seus conciutadans i signa un tractat de pau.³⁷ Malgrat que més tard Coriolà sigui assassinat, el seu triomf moral és innegable, i perdura en l'espectador. En el cas més extrem, aquell en què l'home s'enfronta a una força absolutament abassegadora contra la qual, aparentment, no pot fer res, queda un últim recurs: l'individu pot *voler* la seva desgràcia, pot acceptar-la serenament, sotmetre-s'hi amb plena consciència de la llibertat interior que el fa superior a la natura. El conflicte que implica tota forma de sublimitat, per això, acaba sent una exaltació de l'home i una manera d'educar-lo en l'apreciació d'allò que posseeix de més valuós.³⁸

Schiller fa una llista de les «forces naturals» (*Naturkräfte*) que se solen enfrontar a la finalitat moral. Comprenen tot allò que no es troba sota la suprema legislació de la raó: sentiments, impulsos, afectes, passions, la necessitat física i el destí (*Schicksal*).³⁹ La llista és una gradació creixent: el màxim oponent natural de la finalitat moral és el destí, la necessitat pura. I s'insinua que el conflicte entre la moral i el destí és, en certa manera, un exemple privilegiat d'aquella lluita entre la moral i la força de la naturalesa: «Com més

³⁴ El concepte de finalitat o propòsit (*Zweckmässigkeit*), pres directament de Kant (vegeu *KU* § 10 i 11), fa un paper central en l'estètica del filòsof de Königsberg. Vegeu, entre molts altres, Tonelli (1957/1958) i Wenzel (2005: 54-65).

³⁵ *SSW* V, 135.

³⁶ *SSW* V, 135-136.

³⁷ *SSW* V, 137.

³⁸ Sobre la concepció schilleriana de la llibertat, essencial en aquesta interpretació del sublim i desenvolupada sobretot en el text *Über das Erhabene*, vegeu Barone (2004: 119-132).

³⁹ Vegeu *SSW* V, 136.

terrible és l'oponent, més gloriosa és la victòria.»⁴⁰ El gènere de la tragèdia abraça tots els casos en què una finalitat natural se sacrifica a una de moral, o una de moral a una altra de moral que és més alta.⁴¹ Per tant, en l'anàlisi de Schiller, el sublim és la condició de tot art tràgic. Concretament, en les formulacions més madures de Schiller, ho és el sublim en la seva variant patètica: aquell tipus de sublim que parteix de la representació d'un sofriment aliè (no simplement d'un objecte que, per intervenció de la fantasia, se'ns acaba fent temible), un sofriment que desperta compassió i ens fa conscients de la nostra llibertat moral.⁴²

La narrativitat que en Kant havíem trobat *in nuce*, la retrobem en Schiller desplegada explícitament. D'una banda, amb formulacions com ara aquesta:

Das Erhabene ist also die Wirkung dreier aufeinanderfolgender Vorstellungen: 1) einer objektiven physischen Macht, 2) unsrer subjektiven physischen Ohnmacht, 3) unsrer subjectiven moralischen Übermacht.⁴³

[Per tant, el sublim és l'efecte de tres representacions successives: 1) d'una potència física objectiva, 2) de la nostra impotència física subjectiva, 3) de la nostra supremacia moral subjectiva.]

De l'altra, il·lustrant el sublim amb exemples literaris. En l'escrit que comentem, els exemples provenen de Wieland, de Shakespeare, de Samuel Richardson; a banda Coriolà —que només és presentat com a personatge de Shakespeare—, tan sols hi ha una referència a un personatge tret probablement d'un text antic: Timoleont.⁴⁴ En altres textos exemplifica el desplegament successiu dels diversos elements constitutius de la sublimitat amb una lectura detallada del passatge de l'*Eneida* en què s'explica la mort de Laocoont.⁴⁵

⁴⁰ SSW V, 136.

⁴¹ Vegeu SSW V, 136.

⁴² Vegeu sobretot SSW V, 186-189.

⁴³ SSW V, 180.

⁴⁴ SSW V, 139-140. Les fonts antigues sobre aquest personatges són: Plutarc, *Tim.*; Diodor de Sicília XVI 65-90; Corneli Nepos, *Tim.*

⁴⁵ Cf. Virgili, *Aen.* II 203ss. Vegeu SSW V, 200-204.

Però l'aplicació de l'esquema kantian a una tragèdia antiga és un pas que fa Schiller mateix, en diversos escrits. En el text *Sobre l'art tràgic* discuteix alguns tipus de conflicte que no augmenten el plaer de la tragèdia, perquè no contribueixen al triomf de la finalitat moral. Allà afirma que una supeditació cega al destí és sempre «humiliant i feridora» per a «éssers lliures que s'autodeterminen».⁴⁶ I continua:

Dies ist es, was uns auch in den vortrefflichsten Stücken der griechischen Bühne etwas zu wünschen übrigläßt, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Notwendigkeit appelliert wird, und für unsre vernunftfordernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurückbleibt.⁴⁷

[Això és el que, fins i tot en les obres més eminents del teatre grec, no ens deixa completament satisfets, perquè en totes aquestes obres s'apela finalment a la necessitat, i per a la nostra raó que exigeix raó resta sempre un nus per desfer.]

Aquesta sensació desagradable només desapareix quan la insatisfacció amb el destí és substituïda per la consciència clara d'una connexió teleològica de les coses, d'un «ordre sublim».⁴⁸ D'entrada, Schiller mateix sosté que l'art grec no s'ha elevat mai fins a aquesta «pura altura de l'emoció tràgica», perquè ni la religió antiga ni la seva filosofia no els ho van permetre.⁴⁹ En aquest sentit, la purificació filosòfica de l'edat moderna, tot i ser hostil a la poesia, no ho és a l'art tràgic, que es basa més en la moralitat. Encara que algunes qualitats de la poesia grega no siguin assolibles per a nosaltres, no tenim motius per envejar els antics en el camp dels efectes tràgics.⁵⁰

Però aquesta no és l'última paraula del poeta filòsof sobre la cultura hel·lènica. Més endavant Schiller troba en els grecs representacions privilegiades del sublim. D'una banda, en Sòfocles (*Filoctetes*, *Hèracles* a *Les dones de Traquis*), Eurípides (*Ifigenia a l'Àulida*) i Homer.⁵¹ De l'altra, en el grup escultòric del Laocoont tal com el descriu

⁴⁶ SSW V, 152.

⁴⁷ SSW V, 152.

⁴⁸ Vegeu SSW V, 152.

⁴⁹ Vegeu SSW V, 153.

⁵⁰ Vegeu SSW V, 153.

⁵¹ Vegeu SSW V, 192.

Winckelmann.⁵² La tria d'aquesta obra d'art, naturalment, té un pes simbòlic notable. Ja era la peça central en l'escrit primerenc de Winckelmann sobre la imitació de l'art grec, i és objecte d'una descripció meticulosa i literàriament magnífica en la seva *Història de l'art de l'antiguitat*, un text on hi ha molt poques descripcions extenses.⁵³ Schiller, citant Winckelmann, integra aquesta escultura emblemàtica en el seu discurs estètic. Apellant a Winckelmann, Homer, Sòfocles, Eurípides i l'escultura de Laocoont i els seus fills, fa una relectura de l'hel·lenitat, d'allò que Grècia ofería de més fascinant als seus contemporanis, a la llum del concepte filosòfic del sublim. En tots aquests casos hi veu l'individu que triomfa moralment sobre les potències que l'amenacen, encara que arribin a anihilar-lo: Grècia s'aferma com a símbol de la humanitat de l'home.

Èsquil és gairebé absent de la reflexió schilleriana sobre el sublim. L'autor d'*Els bandolers* només fa referència, més endavant, a Orestes i a les Erinies com a exemples d'objectes paorosos que agraden en la representació, d'elements que provoquen un calfred plaent.⁵⁴ És evident que l'autor de l'*Agamèmon* no acaba d'encaixar amb la seva concepció de la sublimitat.

Tanmateix, Humboldt està vinculat a aquesta tradició de reflexió sobre el sublim i el destí. En l'escrit sobre *Hermann i Dorothea*, de la dècada de 1790, ja havia observat que els poetes antics representen la «sublimitat dels déus, la força del destí, la dependència de l'home, però també la grandesa de la consciència i l'elevació de l'ànim, amb la qual s'afirma contra el destí i fins s'eleva per damunt del destí».⁵⁵ A *El Laci i l'Hèl·lada* també va apuntar que una idea donava a la «religió» grega una profunditat insondable: la idea del destí, al qual estan sotmesos tant els déus com els homes. Aquesta idea allunyava l'esperit de la temptació de voler-ho explicar tot, de veure en tot una cadena de causes i efectes. S'assumia que l'home és un ésser caduc, semblant a una ombra, planyívol, però

⁵² Vegeu SSW V, 198-200.

⁵³ Winckelmann (1764/1934: 323-325).

⁵⁴ En el text *Consideracions disperses sobre diversos objectes estètics* (SSW V, 286-303; concretament, 291).

⁵⁵ HW II, 146. Per a una contextualització, vegeu Stadler (1959: 100).

ple de grans alegries. Humboldt remarcava en aquest passatge la sublimitat d'aquesta idea, que convertia la intranquil·litat i el dolor en una melangia suau, un sentiment hel·lènic per excel·lència. Segons ell, els grecs no emmascaraven la desgràcia: la miraven de cara i això els ajudava a viure. Els cors tràgics més melangiosos expressen l'«anhel de llum, i d'aire, i de vida».⁵⁶

Tot plegat suggereix que, si l'*Agamèmnon* d'Èsquil és l'obra més sublim del teatre grec, vol dir que és el drama que més bé encarna aquesta «profunditat insondable», un aspecte central del món hel·lènic. Malgrat la seva excepcionalitat, no és una raresa, sinó una via d'accés privilegiada a la humanitat antiga. Ara podem llegir el primer paràgraf de la introducció de Humboldt amb més perspectiva històrica:

Unter allen Werken der Griechischen Bühne kommt keines dem Agamemnon an tragischer Erhabenheit gleich. So oft man dies wundervolle Stück von neuem durchgeht, empfindet man tiefer, wie bedeutungsvoll jede Rede, jeder Chorgesant ist, wie alles Einzelne, wenn gleich äußerlich scheinbar locker verbunden, innerlich nach Einem Punkte hinstrebt, wie jeder aus zufälliger Persönlichkeit geschöpfte Bewegungsgrund entfernt ist, wie nur die größten und dichterischsten Ideen die überall waltenden und herrschenden sind, und wie der Dichter dergestalt alles bloß Menschliche und Irdische vertilgt hat, daß es ihm gelungen ist, das reine Symbol des menschlichen Schicksals, des gerechten Waltens der Gottheit, des ewig vergeltenden Verhängnisses hinzustellen, das unerbittlich Schuld durch Schuld so lange rächt, bis ein Gott mitleidsvoll die zuletzt gegangene versöhnt.⁵⁷

[Entre totes les obres de l'escena grega no n'hi ha cap que iguali l'*Agamèmnon* en sublimitat tràgica. Com més sovint examinem de nou aquesta obra meravellosa, més fonament sentim com és de significatiu cada discurs, cada cant coral, com cada detall, encara que externament sembli lligat d'una manera laxa, interiorment aspira a un únic punt, com s'ha eliminat tot motiu sorgit d'una personalitat contingent, com només les idees més grans i més poètiques són les que imperen i dominen a tot arreu, i com el poeta ha suprimit tot el que és merament humà i terrenal fins a aconseguir presentar el símbol pur del destí humà, de l'imperi just de

⁵⁶ HW II, 44.

⁵⁷ Humboldt (1816: III).

la divinitat, de la fatalitat eternament retributiva, que venja inexorablement una culpa amb una altra culpa fins que un déu, ple de compassió, perdona⁵⁸ l'última en què s'ha incorregut.]

Després de la proclama inicial relativa a la sublimitat una llarga oració de tretze ratlles en l'edició original concreta el sentit de l'expressió *tragische Erhabenheit* en el text d'Èsquil. És una de les frases més llargues de la introducció: la seva forma mateixa la fa destacar a l'inici del text i alhora reflecteix la idea que vol transmetre.

Hi ha diversos aspectes notables en aquesta frase. En primer lloc, s'afirma la unitat profunda, interna, de l'obra: tot hi és significatiu. Dit d'una altra manera: no hi ha capricis ni, tampoc, parts sobrerres. Referint-se a un autor com Èsquil, aquesta afirmació no és irrellevant. Èsquil havia estat durant molt de temps l'emblema de l'artista intuïtiu, amb grans encerts i grans errors. Recordem, per exemple, aquella notícia antiga, ja esmentada, segons la qual el poeta componia ebri.⁵⁹ A. W. Schlegel també veia Èsquil com a exemple de geni «que treballa inconscientment»,⁶⁰ i el segon traductor de les set tragèdies a l'alemany, Gottfried Fähse, va sentir-se obligat a escriure a propòsit «d'allò que es pot criticar a Èsquil» i de les maneres com «potser» li pot ser «disculpat». ⁶¹ Humboldt, però, sosté que l'encaix del conjunt és perfecte i que cada peça d'aquest conjunt té sentit. Aquesta asseveració obliga l'interpret d'Èsquil a canviar la seva actitud tradicional. Si Èsquil és vist com un creador arrauxat i mancat d'autocontrol, les rareses aparents de la seva obra poden ser passades per alt, poden ser disculpades o criticades,

⁵⁸ El significat més habitual del verb *versöhnen* és 'reconciliar (dues persones)'. Amb tot, també presenta l'accepció de 'apacar (una persona ofesa)' i, especialment en l'alemany bíblic, 'esborrar una falta o un pecat', de manera que ja no es pugui recórrer al càstig. El lexicògraf Johann Christoph Adelung, ja a l'últim terç del segle XVIII, considerava antiquada aquesta darrera accepció (vegeu Adelung, s. v. *versöhnen*). Com en altres casos, aquí l'arcaisme pot contribuir a emfasitzar la idea expressada.

⁵⁹ Cf. Ateneu X 428f (test. 117a *TrGF*): μεθύων γοῦν ἔγραψε τὰς τραγωδίας. διὸ καὶ Σοφοκλῆς αὐτῷ μεμφόμενος ἔλεγεν ὅτι ὦ Αἰσχύλε, εἰ καὶ τὰ δέοντα ποιεῖς, ἀλλ' οὖν οὐκ εἰδώς γε ποιεῖς' («En efecte, escrivia les tragèdies borratxo. I és per això que Sòfocles, fent-li'n retret, li deia: "Èsquil, encara que facis el que cal, ho fas sense saber-ho.»») La notícia prové del llibre *Sobre Èsquil* de Cameleó (frag. 40 Wehrli). Sobre aquesta mena de notícies, vegeu el capítol 2.

⁶⁰ A. W. Schlegel (1809/1966: 87).

⁶¹ Fähse (1809: XIX).

però no cal donar-ne una interpretació seriosa que forci a replantejar-se els propis pressupòsits. Humboldt, en canvi, proposa que en aquesta tragèdia res no està privat de sentit. Per tant, l'interpret no té dret a disculpar res. I encara més important: allò que el sobti, l'estrany o el decebi, ho haurà de comprendre en el marc de l'obra, per més que li costi, per més que contradigui els seus automatismes adquirits i els seus hàbits estètics.

En segon lloc, s'afirma que en la tragèdia no fan un paper central, motriu, les personalitats dels protagonistes, sinó unes idees «poètiques» que hem de considerar sobrehumanes. Els personatges es presenten, d'entrada, com a vehicles de forces superiors a ells. Alhora, no actuen mai per motius «casualment» (o «contingentment») personals: més endavant veurem que, en els actes de Clitemnestra, això es concreta en el paper secundari que hi fan sentiments com l'amor per Egeu i la gelosia respecte de Cassandra. El que compta, per damunt de tot, és l'assassinat de la seva filla Ifigenia. Humboldt remarca que les relacions entre els personatges depenen d'aquells aspectes que són més universals, més fàcils de comprendre i de compartir, i en aquest sentit menys «contingents». Podríem dir també: els aspectes menys anecdòtics i més estructurals.⁶² Però Humboldt encara va més enllà. Al final del paràgraf s'esmenta una eliminació del que és purament «humà i terrenal»: l'obra d'Èsquil versa sobre el destí, sobre la fatalitat eternament retributiva, que només s'atura quan un déu ho decideix, al marge de les decisions dels homes.

En tercer lloc, les últimes paraules de la frase impliquen una mirada no sols sobre l'Agamèmnon, sinó sobre l'Orestea. L'Agamèmnon, la tragèdia més llarga del conjunt, s'imposa com el moment més elevat i representatiu de la trilogia, però alhora insinua la totalitat de l'acció dramatitzada en *Les coèfores* i *Les Eumènides*. Cassandra reuneix en la

⁶² En aquest rebuig de la caracterització, Humboldt s'aparta dels seus predecessors del *Sturm-und-Drang* (vegeu Garbe 1957: 210-211) i s'acosta aparentment a la tendència que s'observa en aquest mateix sentit en el debat filològic de les últimes dècades. De tota manera, en lloc de sotmetre clarament la caracterització a la trama, l'humanista prussià subratlla justament la «humanitat general» de cada personatge, una humanitat no gaire singularitzada però no per això menys coherent. Sobre la discussió entorn de la caracterització i la psicologia dels personatges en la tragèdia grega i en Èsquil, vegeu Gellie (1963), Gould (1978), Rosenmeyer (1982), Ireland (1986: 8-9), Goldhill (1990), Seidensticker (2009), Rutherford (2012: 283-289, amb un repàs de les tendències generals).

seva figura el passat, el present i el futur, i al final de la tragèdia Clitemnestra sospira (abans d'hora) perquè s'acabi la «folia dels homicidis mutus».⁶³ Aquests elements apunten a la pacificació final, suggerint una lectura reconciliadora de la trilogia que Humboldt insinua amb la utilització del verb *versöhnen* i que s'ha imposat en bona part de les interpretacions. Abans del nostre autor, per exemple, ja la trobem, amb l'ús del mateix verb, en un escrit primerenc de Hegel⁶⁴ i en Heinrich Blümner;⁶⁵ A. W. Schlegel avançarà en una direcció semblant amb una terminologia diferent («tesi—antítesi—mediació»)⁶⁶.

En el primer paràgraf de la introducció s'observa la tendència a tancar la interpretació en dos sentits. D'una banda, Humboldt afirma la unitat profunda de l'obra, en la qual tot és significatiu. De l'altra, proposa com a clau interpretativa central la idea de fatalitat, i més concretament de fatalitat retributiva, que portarà a un final alliberador. Totes dues pretensions de tancament, però, són en certa manera mecanismes d'obertura.

Quan pressuposem que en un text hi ha elements no significatius —classificables com a errors, com a peces irrelevantes—, formular-ne una lectura tancada resulta més fàcil perquè en podem excloure tot allò que no encaixa amb la preinterpretació que n'hem fet.

⁶³ Vv. 1575-1576; Humboldt (1816: IV).

⁶⁴ En una obra primerenca, *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften*, del 1802-1803 (Hegel 1970: II, 495-496).

⁶⁵ Blümner (1814: 34, «versöhnt»; 66: reconciliació entre «dés vells» i «dés nous»).

⁶⁶ A. W. Schlegel (1809/1966: 75). La idea d'una evolució lineal en l'*Oresteia* (amb diverses variants: des d'un estadi de menys justícia a un de més justícia; d'un estadi dominat pel dret vindicatori a la llei de la polis, etc.) és recurrent en les interpretacions clàssiques de la trilogia. Més o menys explícita, al fons d'aquesta manera d'entendre l'obra hi sol haver la noció de conciliació, encara que es tracti d'una conciliació fràgil. Com a lectures d'aquest tipus vegeu, entre moltes altres, Dodds (1973: 45-63, lineal però sense referència a la reconciliació), Kitto (1956: 1-86, amb la idea de progrés cap a una justícia «governada per la raó»), Meier (1980: 144-246, especialment 229-230, i 1988: 117-156, especialment 138). Per a una crítica de tota interpretació lineal, vegeu Goldhill (1984a; 1984b; 1986: 1-56; 2004: 30-33); Föllinger (2009: 162-165) també qüestiona la visió conciliadora de la lectura de Meier. Al marge de l'*Agamèmon*, per a una crítica breu però clarificadora de l'esquema reconciliador des de la perspectiva dels *cultural studies*, vegeu Augst (2012: 6-11), que cita reflexions recents sobre el caràcter essencialment contradictori, irresoluble, del tràgic grec.

Si, com diu Humboldt de l'*Agamèmnon*, en una obra tot és significatiu, cada signe lingüístic redimensiona i reescriu el conjunt, que no arriba mai a existir com una unitat immòbil de sentit; la pretensió d'una interpretació que exhaurixi l'original és més quimèrica que mai. «Tot és significatiu» vol dir: tot signe, a més del sentit inicial que li atribuïm, entra en relació amb tots els altres signes que fan el text. Amb cada interpretació d'un passatge, cal reinterpretar i recrear el conjunt. Així el text es presenta com un procés permanent i inacabat de construcció de sentit; l'afirmació de la unitat plenament significativa porta a la impossibilitat de tancar el text dins un sentit unitari. (Aquesta perspectiva, que Humboldt només insinua, serà especialment productiva en la lectura postestructuralista que Simon Goldhill farà de l'*Orestea*.)⁶⁷

Pel que fa a la idea de la fatalitat retributiva amb un final «reconciliador», l'obertura es produeix en dos sentits. D'una banda, la fi de la violència retributiva només apareix en l'*Agamèmnon* en la modalitat del desig: Clitemnestra afirma que es donaria per satisfeta si el dèmon maleït dels Pelòpides se n'anés a un altre indret⁶⁸ i, a l'últim vers, confia a «posar-ho tot en ordre».⁶⁹ Però sabem, no sols per les amenaces indignades del corifeu,⁷⁰ sinó també per la paraula infal·lible de Cassandra, que el cicle de la venjança encara no s'ha tancat.⁷¹ De l'altra banda, la referència al final de la fatalitat retributiva projecta la interpretació de l'*Agamèmnon* cap a l'última peça de l'*Orestea*: en presenta el sentit apel·lant a un element que, en la seva plasmació plena, resta justament fora de la tragèdia i, atès que Humboldt no l'ha traduït, fora de l'abast del lector.

La interpretació general es precisa en els dos paràgrafs següents de la introducció.⁷² Les divinitats sobre les quals reposa «el sentit i el concepte» de l'obra són Dique i Nèmesis, els «dos conceptes divins més purs» de l'antiguitat, als quals el «sentit simplement *sublim*»

⁶⁷ Goldhill (1984a).

⁶⁸ Vv. 1567-1576.

⁶⁹ V. 1673.

⁷⁰ V. 1667.

⁷¹ Vv. 1279-1284.

⁷² Humboldt (1816: III-VI).

(la cursiva és meva) dels grecs vinculava el curs del món: vet aquí una concreció de la idea de la fatalitat retributiva exposada més amunt.⁷³ El concepte dominant és el segon, la Dique sota la forma de «justícia punitiva» («strafendes Recht»). Humboldt remet als versos 750-762,⁷⁴ pronunciats pel cor:

παλαίφατος δ' ἐν βροτοῖς γέρων λόγος | τέτυκται, μέγαν τελε- | σθέντα φωτὸς
ὄλβον | τεκνοῦσθαι μηδ' ἄπαιδα θνήσκειν, | ἐκ δ' ἀγαθᾶς τύχας γένει | βλαστάνειν
ἀκόρεστον οἰζύν. | δίχα δ' ἄλλων μονόφρων εἰ- | μί· τὸ δυσσεβῆς γὰρ ἔργον | μετὰ
μὲν πλείονα τίκτει, | σφετέρᾳ δ' εἰκότα γέννα. | οἴκων γὰρ εὐθυδίκων | καλλίπαις
πότμος αἰεί.

[Fa temps entre els mortals ha estat forjada una vella dita: la ventura d'un home, si s'ha fet massa gran, genera fillada i no mor estèril: de la bona fortuna brota en un llinatge una insadollable misèria. — A part dels altres, sóc jo sol a pensar: No, és l'obra impia que després n'infanta d'altres, semblants a llur nissaga; perquè, en els casals dreturers, la ventura té bella fillada, sempre.]⁷⁵

Tal com Humboldt entén els versos, la felicitat perdura mentre s'és just; quan es lliga amb el sacrilegi, desemboca en una catàstrofe. Això és el que la tragèdia celebra de la manera «més diversa i més *sublim*» (altre cop l'adjectiu).⁷⁶ Malgrat l'èmfasi que posa en la idea de necessitat, Humboldt no subratlla cap incompatibilitat entre la responsabilitat individual i la noció de destí. Segons una lògica moderna, caldria dir que és la decisió individual inicial el que desencadena la fatalitat retributiva; però en la tragèdia presenciem el desplegament d'uns actes individuals i del càstig diví per uns fets ocorreguts temps enrere. Totes dues coses actuen alhora: l'ἦθος individual d'uns personatges i el δαίμων que els empeny.⁷⁷

⁷³ Humboldt devia tenir a la vista el tractament conjunt que Heinrich Blümner havia fet d'aquestes dues abstraccions (1814: 128-131). Blümner remarca que Nèmesis, com a divinitat, no apareix en els textos d'Èsquil. Humboldt l'esmenta com a personificació d'un fenomen que sí que és clarament present en l'*Agamèmnon*: la fatalitat retributiva.

⁷⁴ En la numeració emprada per Humboldt, són els versos 732-742.

⁷⁵ Riba (1934: 40-41).

⁷⁶ Humboldt (1816: VI).

⁷⁷ Els termes, presos del famós fragment 119 d'Heraclit, han estat aplicats per Jean-Pierre Vernant a

En l'estructura de l'entramat mític de la tragèdia, Humboldt hi veu dos fils que s'entrellacen: d'una banda la nissaga sacrílega dels Pelòpides, de l'altra la guerra de Troia, amb el delictes inicial de Paris. El sacrifici d'Ifigenia és el que vincula les dues successions de crims, la de Troia i la de l'estirp reial d'Argos. I a més d'això, Agamèmnon és oprimat pel «pes de la sort» d'haver posat fi a la guerra més gran i llarga que es recordi; pel pes d'haver destruït una ciutat insigne i haver enfonsat una nissaga reial. Així el rei de reis, quan torna a casa, ja està condemnat: ja l'envolten unes xarxes que no podrà esquivar. Culpa familiar («Väterschuld») i culpa pròpia, odi del poble i enveja del destí: tot el porta cap a la catàstrofe. Humboldt conclou: Agamèmnon, per tant, mor més per l'acció de la fatalitat que no pas pel braç de la seva dona.⁷⁸ Però, malgrat aquest èmfasi final en el *Verhängnis*,⁷⁹ l'interessant és que l'interpret teixeix fils molt diferents en la trama i no els considera mútuament excloents. Fins i tot la vella idea que la felicitat excessiva engendra desgràcia, la del φθόνος, que el cor descarta en els versos tot just citats,⁸⁰ Humboldt la incorpora en la seva lectura sota la forma del pes de la fortuna.⁸¹ Des d'aquest punt de vista, la seva interpretació es basa en una multiplicat de motivacions i raons, de tipus individual i col·lectiu, humà i diví, en les quals sempre acaba prevalent la superioritat de l'ordre dels déus. Justament aquesta presència simultània de raons i discursos diferents, en una connexió indestriable i contradictòria, és un dels aspectes més comentats i

l'anàlisi de la tragèdia: «*Ēthos-daímōn*, c'est dans cette distance que l'homme tragique se constitue» (Vernant/Vidal-Naquet 1972: 30); sobre la compatibilitat «prelògica o postlògica» de voluntat divina i responsabilitat humana en l'*Orestea*, vegeu també Dodds (1973: 54-59). Abans de Humboldt, Heinrich Blümner havia posat més èmfasi en la llibertat individual: havia escrit que, si els personatges «fossin millors», s'alliberarien de la maledicció, i que Agamèmnon no és de cap manera lliure de culpa (1814: 143-144); tampoc no veia Clitemnestra «destinada» a assassinar el seu marit; només Cassandra li sembla innocent (1814: 145-146).

⁷⁸ Humboldt (1816: v).

⁷⁹ Aquest és l'aspecte que més critica Garbe (1957: 196-206) en la interpretació de Humboldt, posant èmfasi en el fet —conegut per tothom «que entén Èsquil correctament» (p. 203)— que en les seves tragèdies l'individu és responsable dels seus actes; Garbe, però, no dóna gens de pes als altres fils interpretatius que també estira Humboldt, encara que sigui subsidiàriament.

⁸⁰ Vv. 750-762.

⁸¹ Humboldt (1816: v).

valorats en les anàlisis de la tragèdia antiga dutes a terme durant la segona meitat del segle XX.⁸²

En el segon paràgraf es menciona un element important per a Humboldt: la llengua. Humboldt reflexiona sobre l'origen de les llegendes heroiques. L'origen de les llegendes heroiques és la «tradició històrica», que en el cas grec es va convertir en «matèria artística» («Stoffe der Kunst»)⁸³ I això es deu «principalment» a la llengua grega, «poètica ja en el seu origen», «perquè la forma sempre venç la matèria». En un poble amb una llengua com la grega, la història esdevenia d'una manera espontània matèria poètica. Així els fets d'Argos, de Tebes i d'Ílion sembla que s'enllacen en l'ordre que els donaria «el vol més reeixit de la imaginació en posar-los en escena». Hi ha una certa espontaneïtat en aquesta formació llegendària; com a mínim, és segur que no té un responsable concret. Humboldt, doncs, no atribueix a Èsquil l'articulació de la successió dels fets relatius als Pelòpides.⁸⁴

Establert això, Humboldt rememora la història de la nissaga dels Pelòpides, que és una d'aquestes «matèries poètiques» sense necessitat de cap elaboració prèvia. Aquí recull la idea exposada més amunt: des de l'assassinat de Mírtíl, la culpa de sang passa dels uns als altres, i tothom actua menys «per si mateix» que «impulsat per la fatalitat». Els individus són «instruments» del càstig i de la venjança,⁸⁵ fins que dues divinitats posen fi als sacrilegis i proscriuen per sempre «la follia dels assassinats consecutius» (Humboldt cita les paraules de Clitemnestra, dels versos 1575-1576). Novament, Humboldt té present la trilogia sencera, però afirma que l'*Agamèmnon* ja conté en si mateix, mitjançant la rememoració i la insinuació, tota la seqüència. Les profecies de

⁸² Vegeu, per exemple, Vernant/Vidal-Naquet (1972),

⁸³ Humboldt (1816: III).

⁸⁴ L'aportació individual d'Èsquil a la configuració de la història ha estat posteriorment un tema d'estudi. Vegeu Prag (1985), Gantz (1993: 545-556, 582-588, 664-686), Raeburn/Thomas (2011: xxii-xxx).

⁸⁵ Blümner ja havia escrit que Clitemnestra i Egist són els «instruments humans de Moira i Zeus» (1814: 43).

Cassandra lliguen tots els fets de la manera més «sublim».⁸⁶ Prediu, fins i tot, que «Orestes culminarà aquestes decadència» i, per tant, l'ànim excitat del lector-espectador ja troba en aquesta obra la pacificació, l'encalmament: «die Beruhigung».⁸⁷ Humboldt dóna una gran importància a la «Beruhigung», sense la qual cap efecte artístic no assoleix el seu veritable desenllaç («Auflösung»). Ara bé, ¿en quin sentit calma el fet de saber que Orestes venjarà la mort del seu pare? ¿El que calma no és la reconciliació final? Torna a prevaler, aquí, la tendència al tancament que hem vist més amunt. La calma que sent Humboldt no és la de l'espectador —que no es tranquil·litza en saber que Orestes es venjarà; més aviat es posa tens, a l'espera dels fets—, sinó la de l'interpret que clou l'obra en una interpretació globalitzadora.

El primer personatge que Humboldt analitza detalladament és Clitemnestra: la considera la protagonista de l'obra perquè és l'únic personatge que «actua». Astuta i sigil·losa a l'inici, sap perfectament què vol acomplir i, un cop comès el crim, apareix lliure i segura, «en una grandesa estremidora» (l'expressió és afí a les articulacions conceptuals del sublim). Tal com ja s'ha dit més amunt, Humboldt no veia en Clitemnestra motius personals, lligats a la seva «individualitat particular», més enllà del que hi pugui haver en el seu *Naturcharakter*, el caràcter general, no específic d'ella. No s'insinua cap passió envers Egist; la gelosia respecte de Cassandra és un motiu que apareix secundàriament, i només després de l'assassinat, com a justificació. Tot bascula al voltant del dolor per la mort d'Ifigenia, el motiu primer de tota l'acció, on es concentren la culpa i la fatalitat que abasseguen Agamèmnon.⁸⁸ Així, en actuar, en dur a terme la venjança, Clitemnestra «no ha estat la dona d'Agamèmnon», sinó «el démon venjatiu de la nissaga que es prepara a si mateixa la catàstrofe final». A aquesta despersonalització, però, segueix una repersonalització impressionant: després d'assassinar Agamèmnon, Clitemnestra anhela

⁸⁶ Humboldt (1816: IV).

⁸⁷ Humboldt (1816: IV).

⁸⁸ Humboldt havia pogut llegir una gradació semblant dels motius en Blümner (1814: 44): indignació per l'infanticidi en primer lloc, gelosia en segon lloc, passió per Egist en tercer lloc i només veladament.

dolçament la fi dels homicidis retributius, una reconciliació («Versöhnung»); en aquest punt, ella deixa de ser un vehicle de la justícia punitiva, però la pacificació només arribarà després que un altre, Orestes, s'hagi fet instrument d'aquesta mateixa justícia.⁸⁹ Clitemnestra, doncs, és sobretot una mare que actua segons els usos d'una justícia vindicatòria sancionada pels déus. La transgressió del seu rol de gènere, que fa un paper tan important en moltes lectures recents de la tragèdia, no apareix en la interpretació humboldtiana.⁹⁰

Ara ja són evidents les diferències entre aquesta presentació del personatge principal de la tragèdia «més sublim» i les visions del sublim kantianes i schillerianes. En Kant i en Schiller la narrativitat embrionària del sublim portava a la victòria moral de l'home: després de veure l'amenaça física externa, i de sentir la seva pròpia impotència física, prenien consciència de la seva moralitat superior, de la seva llibertat interior, d'allò que, dins seu, no era simple natura. En l'anàlisi que fa Humboldt de l'*Agamèmnon*, en canvi, gairebé no trobem rastre —per ara— del tercer moment del relat del sublim. Clitemnestra ha estat vehicle del sublim, s'ha sotmès a la necessitat externa del destí, i un cop comès l'assassinat no pot fer més que sospirar per la reconciliació: posar-se a la mercè, novament, del destí. Es pot argumentar que Clitemnestra, justament acceptant de ser un instrument, ja revela la seva llibertat interior. Però Humboldt no posa èmfasi en aquest punt. No sembla que hi hagi cap triomf moral que sigui exclusivament humà, com el de la sublimitat schilleriana, perquè Clitemnestra es deixa arrossegar per una passió que la subjuga i l'última paraula la tindran els déus reconciliadors. Si Kant i Schiller trobaven en el sublim una manera d'exaltar la humanitat de l'home, Humboldt hi veu de moment una manera de posar de manifest la supeditació de l'home a un ordre que no controla. L'anhel de reconciliació de Clitemnestra s'assembla més a un esgarip d'impotència que a una victòria de la moralitat. Des d'aquesta perspectiva, és natural que Egist només faci acte de presència per donar testimoni que ell, com un servent de poders

⁸⁹ Humboldt (1816: VI-VIII).

⁹⁰ Com a exemples d'interpretació que posa èmfasi en els rols de gènere, vegeu Wohl (1998: 57-118), Foley (2001: 201-242), Goldhill (2004: 33-41).

que el sobrepassen, «ha castigat en el nét el sacrilegi de l'avantpassat».⁹¹ Tal com l'ha presentat Humboldt fins ara, l'*Agamèmnon* no representa l'experiència del sublim en la moralitat dels seus personatges, sinó un objecte —la fatalitat— que, inabastable i abassegador com una cascada gegantina o la mar tempestuosa, provoca en l'espectador o el lector l'experiència del sublim, la consciència de la seva llibertat interior.⁹²

En el personatge d'Agamèmnon s'escenifica la caiguda humana més extrema. Agamèmnon «hauria de presentar-se» com el mortal més gran i més afortunat, després de la conquesta de Troia; el discurs del missatger va en aquesta direcció. Però tota aquesta elevació (Humboldt empra el mot *Erhabenheit* 'sublimitat') es presenta al caire del precipici. Totes les seves paraules insinuen moderació, preocupació per l'enveja i el desfavor del destí, el desig de passar la resta de la vida en una tranquil·litat retirada. La catifa porpra que Clitemnestra estén als seus peus no és, per a Humboldt, una causa més de la seva caiguda, sinó un esforç de Clitemnestra per concentrar, «mitjançant la concessió d'honors supraterranals», l'enveja dels déus i dels homes en la seva víctima. Novament, l'individu queda esclafat sota forces que l'ultrapassen.⁹³

De totes les escenes de la tragèdia, Humboldt privilegia la de Cassandra. La filla de Príam omple el moment «més terrible» de l'obra, entre l'entrada d'Agamèmnon al palau i la seva mort. «En tota l'antiguitat no hi ha res que assoleixi la sublimitat d'aquesta escena; és igualment estremidora i commovedora».⁹⁴ I és sobretot en l'èmfasi posat en aquesta escena que es revela la sensibilitat de Humboldt envers el tràgic, com assenyala Hellmut

⁹¹ Humboldt (1816: VIII).

⁹² Aquesta mateixa dualitat —representació de personatges tràgics sublims en si mateixos o representació tràgica que té efectes sublims sobre l'espectador— ha aparegut en els estudis sobre l'obra dramàtica de Schiller. Frithjof Stock, comentarista del *Wallenstein*, escriu: «El sublim és una categoria relativa a l'efecte estètic que només ocasionalment i amb cautela es pot aplicar a la representació mateixa. En darrer terme no es tracta de saber si Wallenstein, o també Max, tenen un comportament sublim —en el primer cas la resposta seria més aviat negativa, en el segon més aviat positiva—, sinó de preguntar-se si l'enfonsament de tots dos és adequat per despertar en l'espectador sentiments sublims» (citats dins Barone 2004: 26; vegeu també l'anàlisi que fa el mateix Barone de la trilogia wallensteiniana: Barone 2004: 215-294).

⁹³ Humboldt (1816: IX).

⁹⁴ Humboldt (1816: X).

Flashar.⁹⁵ Mentre que la nissaga dels Pelòpides té continuïtat i torna a alçar-se, la desgràcia de Cassandra i la seva família és definitiva: a Príam no li han servit de res la pietat i les ofrenes sacrificials; els déus se n'han anat d'Ílion.

Aquest és el moment de la tragèdia en què d'una manera més plena es manifesta el pes incompreensible de la fatalitat sobre els mortals que menys han fet per atreure'l. I és aquí també on es pot llegir en la tragèdia la grandesa moral de la sublimitat tal com l'havien descrita Kant i Schiller. En els versos 1286-1294 Cassandra es mostra disposada a sotmetre's a la fatalitat:

ιοῦσα, πράξω, τλήσομαι τὸ κατθανεῖν· (v. 1289)

so werde ich auch gehend dulden jetzt den Tod.⁹⁶

[Anem, passaré pel que calgui, seré forta per a morir.]⁹⁷

Més endavant, conscient del seu passat dolorós i del destí terrible que l'espera, encara proclama:

Ἄλλ' εὐκλέως τοι κατθανεῖν χάρις βροτῶ. (v. 1304)

[Però morir gloriosament és un benifet per a un mortal.]⁹⁸

En la versió de Humboldt:

Doch ruhmbeKrönt zu sterben, ist dem Menschen süßs. (v. 1277)

[Literalment: «Però morir coronat de glòria és cosa dolça per a l'home.»]

En aquesta traducció —i aquí m'avanço a les anàlisis del capítol 4.5— l'austeritat del grec deixa pas, en alemany, a una metàfora transfiguradora: la corona de la glòria. Amb aquest vers, Cassandra, personatge grandios i sublim, dóna un pes aparentment definitiu a la seva llibertat interior i la seva victòria moral.

Ara bé, aquest trímetre, en els manuscrits,⁹⁹ no el pronuncia Cassandra, sinó el

⁹⁵ Flashar (1986: 97).

⁹⁶ Humboldt (1816: 61).

⁹⁷ Riba (1934: 60).

⁹⁸ Riba (1934: 60).

corifeu; l'ordre de l'intercanvi és el següent:

Κα. οὐκ ἔστ' ἄλυξις, οὐ, ξένοι, χρόνῳ πλέω.¹⁰⁰

Χο. ὁ δ' ὕστατός γε τοῦ χρόνου πρεσβεύεται.

Κα. ἦκει τόδ' ἡμαρ· σμικρὰ κερδανῶ φυγῆ.

Χο. ἀλλ' ἴσθι τλήμων οὐσ' ἀπ' εὐτόλμου φρενός.

Κα. οὐδεὶς ἀκούει ταῦτα τῶν εὐδαιμόνων.

Χο. ἀλλ' εὐκλεῶς τοι κατθανεῖν χάρις βροτῶ.

Κα. ἰὼ πάτερ σοῦ σῶν τε γενναίων τέκνων.¹⁰¹

[Cas.: No hi ha escapada; no, amics, fent temps, ¿què hi guanyaria? | Cor.: Però la darrera estona és tan preada! | Cas.: No, ha vingut el dia: poc profit tindrè de la fuga. | Cor.: Sàpigues que ets soferta gràcies a un esperit coratjós. | Cas.: No es sent pas dir això ningú que sigui feliç! | Cor.: Però morir gloriosament és un benifet per a un mortal. | Cas.: Ah, pobre pare, tu i els teus nobles fills!]¹⁰²

És a dir: segons l'assignació transmesa dels personatges, Cassandra comença afirmant amb seguretat el seu destí, però quan el corifeu li elogia la fortalesa d'esperit, ella s'enfonsa. Així que el corifeu, servint-se d'un lloc comú, li presenta la seva mort com a gloriosa, Cassandra esclata en un plany pel seu pare i pels seus germans difunts, recordant la seva pròpia experiència del que significa la mort en aquest món. És més difícil, en aquest cas, parlar d'una veritable victòria moral o d'una acceptació impassible de l'inevitable, encara que més endavant el personatge es mostri disposat a caminar cap al seu final.¹⁰³

La transposició dels versos 1303-1304, amb el consegüent canvi de personatges, desplaça l'accent del text. Aquí Cassandra resisteix moralment, fins i tot considera que la

⁹⁹ Sobre el passatge, vegeu les observacions de Conington (1848: 143-144), recollides per Fraenkel (1950: III, 606-607). Conington és el responsable de la reversió de la transposició, proposada inicialment per Heath. Les edicions modernes segueixen l'ordre de la tradició manuscrita (Riba/Mazon 1934, Mazon 1935, Fraenkel 1950, Murray 1947 i 1955, Thomson 1966, Page 1972, West 1991).

¹⁰⁰ Hermann: χρόνον πλέω.

¹⁰¹ V.v 1299-1305.

¹⁰² Riba (1934: 60).

¹⁰³ Cf. v. 1314: ἀρκείτω βίος 'ja n'hi ha prou, d'aquesta vida'.

seva mort és gloriosa, adaptant-se millor a l'esquema kantiano-schillerià de la sublimitat. Com remarca Humboldt en la introducció, citant la seva traducció, és el corifeu qui considera malaurada Cassandra després de sentir-la parlar amb tanta seguretat:

niemals vernehmen solches Wort die Glücklichen. (v. 1278)¹⁰⁴

[mai no senten paraules com aquestes els feliços]

La transposició és indicada lacònicament en la nota filològica de Hermann: «Com mostra la traducció, cal transposar els versos.»¹⁰⁵ En aquest punt, tot i que no ho expliciti, Hermann segueix una proposta que havia fet Benjamin Heath l'any 1762, i que a Alemanya havia estat acceptada en la important edició de Christian Gottfried Schütz (1782-1794, amb diverses reedicions). Ara bé, sigui quin sigui l'origen de la conjectura, Humboldt l'accepta i li dóna un pes interpretatiu considerable. És un canvi en l'escena que ell considera més «estremidora i commovedora» de tota la tragèdia, en un passatge que ell mateix cita en la introducció, i a més afecta la presentació de Cassandra com a personatge admirable pel seu autodomini. En la lectura de Humboldt, Cassandra és *todbestimmt*, està decidida a morir. La representació de la seva desgràcia només suggereix «submissió inflexible», «acceptació decidida de l'inevitable»: l'únic triomf possible de l'home davant el destí.¹⁰⁶ Així, el punt culminant de la tragèdia traduïda il·lustra el moment de màxima noblesa del subjecte kantiano-schillerià. L'*Agamèmon* no és solament una representació que té efectes sublims sobre el receptor, sinó que conté la representació d'un personatge tràgicament sublim.

Com es desprèn de les pàgines precedents, la interpretació de Humboldt parteix implícitament de la idea que la tragèdia és un text autònom, que funciona al marge del seu context històric específic i fins i tot de les condicions inicials de representació. Després de comentar els personatges, Humboldt recorda que la guerra de Troia, com es

¹⁰⁴ Humboldt (1816: XI).

¹⁰⁵ Humboldt (1816: 85).

¹⁰⁶ Humboldt (1816: X).

veu en Heròdot, era vista com una premonició de la victòria sobre els perses i que la purificació d'Orestes fou el motiu de la fundació del «tribunal més respectat d'Atenes», i també reconeix que aquestes circumstàncies devien augmentar l'efecte de l'obra, però sosté que el text no necessita l'interès afegit d'aquestes relacions històriques.¹⁰⁷ Sí que és important, naturalment, que el «rerefons esgarrifós» de l'obra, un rerefons que en potencia l'efecte, sigui la guerra de Troia, amb totes les desgràcies i tota la glòria que va portar «a la nació». Però aquest rerefons es posa de manifest en la mateixa tragèdia: tot el que necessita saber el lector ho troba evocat en la tragèdia mateixa. Malgrat l'hellenitat profunda de l'obra, el lector no ha de ser grec per apreciar-la.

Ara, al lector del 1816 probablement no li és indiferent que ell també acabi de viure una guerra: la dels alemanys contra Napoleó. Tot i que Humboldt no l'esmenta, el fet plana sobre algunes parts de la introducció. I, malgrat que no hi hagi cap declaració explícita, no sembla agosarat sostenir, com Hellmut Flashar,¹⁰⁸ que l'experiència d'haver vist la guerra de prop degué influir d'alguna manera en la relació de Humboldt amb la tragèdia d'Èsquil. En una carta del 21 d'octubre del 1813 —del període final de treball en la traducció, doncs— adreçada a la seva dona, Caroline, Humboldt havia escrit, després de veure el terreny on s'havia produït la batalla de Leipzig (*Völkerschlacht*):

Es war das erste Schlachtfeld, das ich sah, und ich habe nun erst einen Begriff davon. Es liegen noch eine Menge von Toten darauf, die meisten halb oder ganz nackt ausgezogen, oft mehrere übereinander. Die meisten lagen mit ausgestreckten Armen auf dem Gesicht, wo man erst das Homerische »die Erde mit den Zähnen nehmen« recht versteht und einsieht.¹⁰⁹

[És el primer camp de batalla que he vist, i ara per primer cop en tinc una idea. Encara hi jeuen un munt de morts, la majoria despullats a mitges o del tot, sovint amuntegats els uns damunt els altres. La majoria jeien amb els braços estirats sobre la cara, i aquí s'entén i es comprèn bé la frase homèrica «mossegar la pols».]

El document mostra fins a quin punt la cultura grega era un fet viu en Wilhelm von

¹⁰⁷ Humboldt (1816: XII).

¹⁰⁸ Flashar (1986: 92-93).

¹⁰⁹ Carta a Caroline del 21 d'octubre del 1813, citada per Flashar (1986: 93).

Humboldt. La visió dels cadàvers li recorda Homer; la *Iliada* l'ajuda a expressar el seu horror davant la guerra, i l'experiència li il·lumina una fórmula homèrica.¹¹⁰ En la interpretació d'Èsquil les vivències bèl·liques no es fan explícites, però d'alguna manera hi són en l'apreciació d'un conflicte de conseqüències devastadores. D'altra banda, el xoc entre França i Prússia donarà certes implicacions polítiques a la teoria de la traducció de Humboldt, que resseguiré en el capítol següent.

El «caràcter artístic» de la tragèdia és objecte d'un dels paràgrafs més extensos de la introducció, l'onzè,¹¹¹ que fa de frontissa entre la part dedicada a la interpretació de l'obra i la secció que discuteix la manera de traduir-la. En les pàgines anteriors Humboldt ja ha fet referència a algunes escenes aparentment supèrflues, però que, d'acord amb el principi segons el qual tot és significatiu, cal fer encaixar en el conjunt. L'última escena amb Egist, també aparentment prescindible, fa «d'acord conclusiu» com en una composició musical i, per contrast, palesa el canvi d'actitud de Clitemnestra, sobtadament reconciliadora després d'haver assassinat Agamèmnon.¹¹² També podria semblar supèrflua la descripció del moment en què Menelau es va separar de la resta de l'exèrcit,¹¹³ però, a banda de justificar l'absència de Menelau en el drama, també serveix per equilibrar, simètricament, la menció de la sortida dels dos reis en el primer cant coral. «Aquest afany de simetria i completesa poètiques és especialment propi de la poesia i l'art grecs.»¹¹⁴

Hi ha altres aspectes xocants en la forma de la tragèdia, com ara la coneguda i comentada inversemblança de l'arribada sobtada d'Agamèmnon després de l'anunci de la presa de Troia. És amb aquest fet que comença el paràgraf onzè: Humboldt l'aprofita

¹¹⁰ El vers al qual es refereix Humboldt és el 418 del cant II: ... ἐν κινήσιν ὀδᾶξ λαζοίατο γαῖαν. Sobre la carta a Caroline citada més amunt i la concepció humboldtiana de la guerra, vegeu Saure (2011).

¹¹¹ Humboldt (1816: XII-XV).

¹¹² Humboldt (1816: VIII).

¹¹³ Vv. 617-680.

¹¹⁴ «Ein solches Streben nach dichterischer Symetrie und Vollständigkeit ist der Griechischen Dichtung und Kunst besonders eigen» (Humboldt 1816: VIII).

hàbilment per explicar les diferències entre la literatura antiga i la moderna. D'entrada es nega a fer suposicions factuais forçades per «salvar» l'art d'Èsquil, com ara que Agamèmnon hauria tornat en una nit.¹¹⁵ És evident que entre la caiguda de Troia i l'arribada d'Agamèmnon ha passat més d'un dia. El que és interessant és que aquesta qüestió que nosaltres ens plantejem en llegir la tragèdia, segons Humboldt, no es podia plantejar «en un poeta de l'època d'Èsquil».¹¹⁶ Per al seu concepte de tragèdia, no era contradictori fer entrar Agamèmnon de seguida, sense tenir en compte la duració del seu viatge.

Humboldt mostra així com l'estètica clàssica antiga va més enllà de l'estètica neoclàssica. Les divergències d'Èsquil respecte de les nostres convencions no són defectes d'Èsquil, sinó un fenomen que cal interpretar, i que es deu a diferències culturals. Humboldt fa un paral·lelisme amb les obres d'art antigues, que «molt sovint menyspreen aquesta cura d'enllaçar també els membres particulars de la seva representació en certa manera exteriorment, i com sol esdevenir-se en la natura».¹¹⁷ En els baixos relleus, per exemple, els cavalls apareixen davant del carro, sense arreus. Els antics podien prescindir de connexions «realistes» (la paraula és meua) perquè sabien «centrar la imaginació en l'essencial».¹¹⁸ Això es veu més en la lírica que en l'èpica, perquè la primera reclama una connexió més «anímica». Per més que a Grècia, on «tot és objectiu», la diferència entre la lírica i l'èpica no sigui tan marcada com ens podria semblar, els dos estils que s'hi associen encara apareixen separats en la tragèdia; en l'*Agamèmnon* predomina clarament el líric:

Im Agamemnon waltet bei weitem das Lyrische vor, und indem vom ersten bis zum letzten Verse vorzüglich, aber doch nicht allein, durch den Chor, durch bloß gestaltlose Anregung von Empfindungen die entsprechende Stimmung im Zuschauer hervorgebracht wird, werden zugleich mit der größten Festigkeit und Bestimmtheit auftretende Gestalten hingestellt, mehr einzeln, als in enger Verbindung, mehr still und ruhig, als in zu reger Bewegung, so daß vor der

¹¹⁵ Humboldt (1816: XIII).

¹¹⁶ Humboldt (1816: XIII).

¹¹⁷ Humboldt (1816: XIII).

¹¹⁸ Humboldt (1816: XIII).

Einbildungskraft gewissermaßen eine Verbindung musikalischer und plastischer Eindrücke entsteht. Diese Verknüpfung der am meisten entgegengesetzten, aber an sich mächtigsten aller Künste ist der neueren Dichtkunst fremd, und so auffallend groß und ergreifend nur in Aeschylos und in Pindaros.¹¹⁹

[En l'*Agamèmnon* predomina de molt el líric, i en la mesura que des del primer vers fins a l'últim, sobretot —però no solament— mitjançant el cor, mitjançant la suscitació purament informe de sensacions, es provoca l'estat d'esperit corresponent en l'espectador, es presenten alhora figures que entren amb la fermesa i el determini més grans, més de manera individual que no pas en estreta vinculació, més serenes i calmades que en moviment massa agitat, de manera que davant la imaginació sorgeix en certa manera una connexió d'impressions musicals i escultòriques. Aquesta connexió de les arts més oposades però en si mateixes més poderoses és estranya a la poesia moderna, i només es mostra amb una grandesa tan cridanera i corprenedora en Èsquil i en Píndar.]

L'ordre de l'*Agamèmnon*, doncs, en lloc d'adaptar-se a les convencions de la representació moderna de la realitat, està construït a partir de la connexió poètica d'impressions musicals i escultòriques. El cor crea una base de melodies melancòliques, de premonicions indeterminades i fosques, damunt la qual es mouen els personatges. L'escena de Cassandra podria ser un objecte bellíssim «també per a les arts plàstiques».¹²⁰ El llenguatge i l'estil concorden amb aquesta visió general: no tan tendrament fusionats i flexibles com en Sòfocles, però «senzills, potents, grandiosos, arcaics, de vegades fins i tot descosits (*abgebrochen*), obscurs i gairebé excessivament rics (*überreich*)».¹²¹ Més amunt, Humboldt ja ha sostingut que aquesta tragèdia és la més rica en ensenyances i sentències de saviesa, i ho atribuïa al predomini de les formes líriques, tractades amb una «simplicitat plena de força, arcaica» («mit der kraftvollen, alterthümlichen Einfachheit»), no amb la gràcia de Sòfocles ni amb l'exuberància d'imatges d'Eurípides.¹²²

¹¹⁹ Humboldt (1816: XIV).

¹²⁰ Humboldt (1816: XV).

¹²¹ Humboldt (1816: XV).

¹²² Humboldt (1816: VI).

En la interpretació de Humboldt també hi ha silencis significatius. No diu res, per exemple, del context històric en què es va compondre la tragèdia ni s'interessa gens per la biografia d'Èsquil. No vol saber res, tampoc, de les condicions concretes de la representació original, com ara les immenses diferències que hi havia entre les convencions teatrals de l'època d'Èsquil i les de l'Alemanya del 1800. De fet, a Humboldt no sembla que el preocupi la dimensió estrictament teatral de l'obra: ell proposa llegir-la tot recreant-la en la imaginació. Al seu entendre, la distància que la separa del món del lector —i que l'interpret intenta aclarir— es desprèn del text tal com es pot llegir en el present.

Però tots els silencis porten, al capdavant, a fer ressaltar, a mostrar d'una manera més despullada, el doble moviment de la interpretació d'Èsquil. Humboldt presenta la tragèdia alhora com un text on es manifesta la humanitat de l'home d'una manera essencial, neta de contingències, de valor transhistòric, i com una forma de representació literària molt allunyada dels hàbits moderns. Hi ha un moviment d'aproximació a allò que el lector pot reconèixer com a essencialment humà i per tant com a propi (per mitjà d'una idea d'humanitat particular, constituïda per un seguit de pressupòsits vinculats a una època i una geografia determinats, que es revela sobretot en el moment sublim del subjecte emancipat de la por) i un moviment de distanciament que enfronta el lector a la diferència històrica, cultural i estètica de l'obra d'Èsquil. En aquest sentit, la interpretació encarna clarament el dilema específic del classicisme alemany, d'arrel winckelmanniana: «el dilema d'haver de veure l'“antiguitat clàssica” ja com a històrica i tanmateix d'haver-la d'imitar»,¹²³ és a dir el conflicte entre historicitat i normativitat. Ara bé, tal com els articula Humboldt, els dos aspectes són indissociables: la identificació amb la humanitat representada només és possible a condició de reflexionar sobre la llunyania de les convencions representatives de l'original. I aquesta llunyania, a més d'un repte hermenèutic, en planteja un de traducció, que serà discutit en el capítol següent.

¹²³ Jauß (1985: 129).

4.4. Llengua, nació, traducció

La teoria de la traducció que Wilhelm von Humboldt desenvolupa a la introducció del seu *Agamèmon* s'insereix en un marc cultural en què el fenomen de la traducció ha adquirit un pes notable. L'últim terç del segle XVIII i el primer del XIX és, a Alemanya, una època de traduccions decisives i de pensaments innovadors sobre la manera de traslladar textos d'una llengua a una altra. Els contemporanis mateixos ja veien aquest desenvolupament com un tret específic de la cultura alemanya. A. W. von Schlegel, afegint-se a una opinió general, no va dubtar a afirmar a l'inici del segle: «De traduccions veritablement fidels, i que en expressió i construcció del vers aspirin a tenir la mateixa alçada que l'original, probablement només se n'ha intentat fer en alemany.»¹

Johann Gottfried Herder és un dels pares fundadors d'aquesta època de traduccions, sobretot pel que fa a la teoria, a més de trobar-se a l'origen de disciplines com la filosofia del llenguatge, la filosofia de la història i l'hermenèutica.² Ja en el primer recull de fragments *Sobre la literatura alemanya recent*, publicat el 1767, quan Herder encara no tenia vint-i-cinc anys, fa un dels gestos que li són més característics: afirma que, per

¹ A. W. Schlegel (1966 [1809]: 43-44).

² Dos dels estudis més importants dedicats a la reflexió germànica sobre traducció, els de Berman (1984) i Venuti (1995), donen a Herder una importància molt menor de la que mereix com a pensador innovador en aquesta matèria. Forster (2010: 391-468) ha cridat l'atenció sobre aquest fet i ha exposat amb tota claredat la precedència herderiana en l'elaboració d'una teoria «estrangeritzadora» («foreignizing», en els estudis anglesos que han divulgat el terme) de la traducció. Indico en les notes següents les diferències i els deutes més significatius de la meva exposició amb Berman, Venuti i Forster. Sobre Herder com a traductor i teòric de la traducció, vegeu també l'exposició històrica de Kelletat (1984) i els estudis recollits dins Couturier-Heinrich (2012). Com a presentació general del «canvi de paradigma» en el camp de la traducció que es produeix entorn del 1800 a Alemanya, vegeu Apel (1982: 36-167) i Kitzbichler/Lubitz/Mindt (2009: 13-72); com a estudi d'alguns casos amb una introducció general, Bernofsky (2005).

parlar de literatura, cal parlar de l'idioma en què està escrita, de l'estat en què es troba aquest idioma, de les seves qualitats. Herder, que veu la llengua com un fenomen sotmès a la història, se serveix de diverses metàfores per explicar-ne l'evolució: la història de la llengua pot ser un cicle amb una elevació cap a la perfecció i la davallada subsegüent; pot seguir els estadis d'un ésser vegetal (naixement, brotada, floració, pansiment); pot imitar les edats de l'home (infantesa, juvenesa, adultesa, vellesa). El pensador treu partit sobretot de l'última metàfora: en la infantesa, la llengua és un seguit de sons gairebé inarticulats; la juvenesa és l'època de la poesia; en l'adultesa apareix la «bella prosa», ja més artifici que no pas natura; i la vellesa és l'època de la llengua correcta, regulada, allunyada de l'espontaneïtat, l'època de la prosa filosòfica. Tant la metàfora de les edats com les dues anteriors tendeixen a presentar la llengua com un fenomen destinat a passar necessàriament per determinats estadis, al marge de la voluntat dels parlants. Però la mateixa proliferació de metàfores que no se superposen amb precisió relativitza les insinuacions deterministes, i Herder insisteix que es pot «preparar» (*bereiten*) la llengua per a la poesia, la prosa o la filosofia.³ Cada grup humà es troba en un moment històric que privilegia un tipus de llenguatge concret, però els parlants poden contribuir a modelar la seva llengua, a estirar-la cap a les regions que més els interessin.

Des del punt de vista de Herder, la llengua alemanya ha deixat enrere l'era de la poesia (com totes les llengües europees del seu temps) però encara no ha arribat a la de la llengua completament formalitzada, terminològica: es troba en l'estadi de la «prosa bella», en una mena de punt central de l'evolució lingüística («in der Mitte»). I en aquest punt és possible formar-la (*bilden*)⁴ en la direcció de la poesia, en la de la filosofia o en totes dues direccions. A més, aquesta mena de treball serà especialment necessari en el cas de l'alemany, atès que es tracta d'un idioma que en el passat, sota la pressió del llatí escolàstic i del francès cortesà, ha estat poc emprat en certs espais d'intercanvi cultural.⁵

³ *FHA* I, 177.

⁴ La *Bildung* (autoformació de l'home, de la nació, de la humanitat) és un concepte clau de l'època que inicia Herder. Vegeu Koselleck (2006: 105-158) i la bibliografia que s'hi cita.

⁵ Sobre aquesta aplicació concreta de l'«axioma sociolingüístic», tan important en Herder, vegeu Maurer (2012: 34-35). Sobre les conseqüències que, segons Herder, va tenir la introducció del francès com a llengua de les corts a Alemanya, vegeu Maurer (2012: 41-42).

Les estratègies d'intervenció per formar la llengua són bàsicament dues: la traducció (amb la seva variant: la recreació, *Nachbildung*) i la reflexió. La traducció permet acostar l'alemany a llengües més poètiques, més sensuals; la reflexió és necessària per expressar en la llengua pròpia les idees importades d'altres cultures. Herder es declara partidari de no negar l'entrada a «nous ciutadans»; al contrari, vol «oferir-los avantatges»; però també cal comptar bé els «fills del país», ordenar-los i fer-ne ús, perquè les «colònies estrangeres» es limitin a compensar les mancances de l'«Estat». La traducció i la reflexió tenen a veure amb la inclusió d'elements forans i amb la necessitat que, de la seva unió amb els elements propis, en resulti una llengua coherent i fructífera.⁶

Caràcter històric de la llengua, possibilitat de formar-la, importància de la traducció com a estratègia formativa: ¿quin tipus de traducció es dedueix d'aquests plantejaments? Herder considera que el veritable traductor adapta «paraules, girs i connexions» d'una llengua més formada a la seva llengua materna.⁷ Aquesta operació revela la distància entre els idiomes i no pot dur-se a terme sense exercir una certa violència sobre la llengua pròpia. Caldrà transformar el sentit d'alguns mots fent-los aparèixer en contextos poc corrents⁸ i emprar formes poètiques insòlites en l'idioma d'arribada. Les llengües antigues, més allunyades, són «més característiques» que les modernes; traduir-les implica un esforç més gran d'adaptació de la llengua pròpia. Per això també en pot aprendre més l'idioma d'arribada, i la diferència lingüística pot suggerir moltes consideracions als «filòsofs del llenguatge».⁹

La irreductible distància històrica implica que no hi pot haver identitat entre el text de partida i el d'arribada; la traducció és més aviat «moviment i formació de diferència».¹⁰ La forma poètica no resta al marge d'aquesta visió. A l'inici Herder assumeix, per exemple, que la mètrica grega és inimitable en la seva lleugeresa original, que els

⁶ *FHA* I, 186-187.

⁷ *FHA* I, 200.

⁸ Per a una descripció d'aquesta tècnica, que sol comportar una preferència per la traducció uniforme, mitjançant una única paraula, d'un mot determinat de l'original, vegeu Forster (2010: 399-401).

⁹ *FHA* I, 200-201.

¹⁰ Apel (1982: 87).

hexàmetres alemanys no seran mai el mateix que els grecs.¹¹ A més, Homer, Èsquil i Sòfocles van crear en una llengua «que encara no tenia cap prosa formada»; el seu traductor, per més que segueixi una mètrica, «planta les seves belleses» en una llengua assentada en l'estadi prosaic de la seva evolució. La consciència de la dificultat d'adaptar les formes poètiques de l'original acompanyarà Herder tota la vida, tot i que, en el cas concret de la literatura antiga, es declararà finalment partidari d'intentar la recreació accentual de la mètrica grecoromana —una recreació que, per més precisa que sigui, no podrà aspirar a la identitat amb l'original, atès que el canvi històric en el llenguatge també comporta un canvi en l'òida i en les connotacions dels metres.¹²

Ara bé, malgrat totes les dificultats, malgrat saber que la identitat entre l'original i la traducció és impossible, Herder formula l'ideal d'una traducció perfecta, que ha de servir de guia als traductors. Sosté que qui aconseguís fer un Homer, un Èsquil, un Sòfocles en alemany que fossin tan clàssics com els grecs, erigiria un «monument sagrat per sempre més». Aquest monument captaria l'ull del savi «per la grandesa serena i la simple esplendor» que el caracteritzarien: seria una realització de l'ideal de Winckelmann en una llengua moderna.¹³ L'obra antiga, amb el seu llenguatge concret, és un món; el bon traductor trasplanta genialment aquest món en un nou entorn. Aquest Homer traduït no serà mai exactament el mateix per als alemanys que era Homer per als grecs,¹⁴ però l'important és que sigui per als alemanys tan «clàssic», és a dir tan conegut i productiu, com ho era per al seu públic original. L'ideal d'una identitat completa és inassolible; però, com a ideal, continua estimulant el traductor i el lector en la creació de diferència.

El traductor, doncs, ha de respectar la diversitat històrica, ser conscient de la dificultat extrema de traduir, tenir la voluntat de ser fidel tant al sentit com a la forma de l'original mitjançant una interpretació acurada. La seva tasca no consisteix a substituir simplement unes paraules per unes altres, sinó a fer parlar un univers remot amb les eines de la llengua receptora, assumint la violència transformadora que aquest acte

¹¹ *FHA* I, 202.

¹² Sobre Herder i la imitació dels metres antics en les traduccions d'autors grecs i romans, vegeu Kelletat (1984: 71-72).

¹³ *FHA* I, 204.

¹⁴ *FHA* I, 205.

comporta. Perquè, com afirma Herder, els poetes Homer, Èsquil i Sòfocles —la seva tríada clàssica— no haurien pogut compondre les seves obres «en la nostra llengua, en la nostra època, entre els nostres costums».¹⁵

Aquestes últimes paraules responen a una fórmula recurrent en la història moderna de la teoria de la traducció, que ens permetrà precisar el sentit de la proposta herderiana:

[...] I have endeavour'd to make *Virgil* speak such *English*, as he wou'd himself have spoken, if he had been born in England, and in this present Age.¹⁶

La declaració es troba a la dedicatòria que John Dryden (1631-1700) va anteposar a la seva traducció de l'*Eneida*, i evoca al seu torn una afirmació anterior, la que fa Sir John Denham (1614/1615-1669) en la introducció a la seva versió del segon llibre de l'*Eneida*, publicada el 1656:

[...] if *Virgil* must needs speak English, it were fit he should speak not only as a man of this Nation, but as a man of this age.¹⁷

Lawrence Venuti ha analitzat aquesta publicació de Denham magistralment, com a peça clau en la promoció d'una cultura de la transparència en el món anglòfon.¹⁸ Denham és partidari d'una traducció en la qual totes les marques de diferència històrica i nacional han estat eliminades: el lector ha de tenir la il·lusió de comprendre'l amb la mateixa facilitat amb què entén els seus compatriotes contemporanis. Atès que Virgili s'expressarà com si fos un poeta anglès, no hi haurà res en aquest nou text que reveli que és una traducció. El lector tindrà un accés directe, sense mediacions, al poeta romà naturalitzat anglès. El traductor, doncs, s'haurà fet invisible. Si el lector percebés en allò que llegeix algun rastre de l'operació de trasllat, voldria dir que el traductor no ha acomplert prou bé la seva funció naturalitzadora. La llengua d'aquest Virgili anglès ha de ser la mateixa que la de Denham: en el fet d'incorporar un original estranger, l'idioma anglès no hi té res a

¹⁵ *FHA* I, 205.

¹⁶ Citat dins Venuti (1995: 64). Per a una traducció catalana del text, vegeu Gallén et al. (2000: 158-163).

¹⁷ Citat dins Venuti (1995: 50). Ja es poden trobar formulacions semblants en Antoine Lemaistre (1608-1650): vegeu Lefevre (1992: 60). Forster (2010: 397) posa Herder en relació amb aquesta formulació recurrent.

¹⁸ Venuti (1995: 44-65).

perdre, però tampoc res a guanyar.

A aquesta il·lusió de la transparència, Herder hi oposa la consciència de la distància històrica i de la diferència lingüístico-cultural. Per a l'alemany la traducció pressuposa la dificultat de la interpretació, l'esforç d'aproximació al diferent i d'allunyament respecte dels propis hàbits culturals, i comporta sempre una activitat transformadora sobre la llengua d'arribada. Després de la intervenció d'un traductor herderià, ni la cultura pròpia ni la comprensió de l'altre no resten inalterades. Si Denham suggeria que el traductor ideal era una mà invisible, un simple mediador que s'autoelideix (tot i que en realitat realitzava una intensa tasca de colonització que esborrava els signes d'identitat de l'altre), Herder insisteix en la seva importància fins al punt de difuminar la diferència de rang entre l'autor i el traductor: les traduccions de pes, cabdals per a la cultura receptora, només les pot fer un *Originalgenie*.¹⁹ El traductor ideal ha de merèixer alhora els noms de «filòsof, poeta i filòleg».²⁰ És des de la perspectiva promoguda per Herder que més endavant es parlarà, amb un èmfasi especial, de l'Homer de Johann Heinrich Voß, del Plató de Schleiermacher, de l'*Odissea* de Riba: d'obres en què el nom del traductor és imprescindible com a signe d'una complexíssima tasca de mediació històrica i de recreació semàntico-formal.

El 1813 i el 1816 es publiquen els dos textos del segle XIX alemany que articulen amb més claredat els principis de la nova concepció de la traducció que havia començat a impulsar Herder quatre dècades enrere. Són el *Discurs sobre els diferents mètodes de traduir*, pronunciat pel pensador prussià Friedrich Schleiermacher (1768-1834) —un tractament sistemàtic del problema de la traducció segons paràmetres hermenèutics— i les pàgines que Humboldt dedica a la qüestió en la introducció de l'*Agamèmnon*.

En aquests textos perdura l'herència herderiana, però les noves circumstàncies històriques en condicionen la recepció. Tot i sentir-se part de la vasta comunitat de la nació cultural alemanya (com era habitual entre els intel·lectuals de l'època), tant

¹⁹ FHA I, 204.

²⁰ FHA I, 293.

Schleiermacher com Humboldt treballaven per al Regne de Prússia, el primer des de la Universitat, el segon des de l'administració i el servei diplomàtic. En el període que ens interessa, aquests fets tenien conseqüències. Les terres germàniques van estar sota ocupació napoleònica entre el 1806 i el 1813. Schleiermacher va tenir experiència directa de l'ocupació: la universitat de Halle, on ensenyava, va ser tancada el 20 d'octubre del 1806, tres dies després que l'exèrcit francès entrés a la ciutat. El professor va anar-se'n a Berlín, argumentant que no podia acceptar aquell govern i que havia de viure sota un «príncep alemany» mentre en quedessin.²¹ El 27 d'octubre, dues setmanes després de la victòria francesa a les batalles de Jena i Auerstedt, Napoleó va celebrar una desfilada triomfal a la capital prussiana. Vençuda Rússia, i signada la pau de Tilsit el 9 de juliol del 1807, Prússia gairebé havia deixat d'existir: havia quedat convertida en un Estat coixí de només quatre milions i mig d'habitants (abans de la guerra en tenia deu), ocupat per 150.000 soldats francesos.²²

El 16 de març del 1813 Prússia va declarar la guerra a França. S'introduí el servei militar universal i es mobilitzà un exèrcit de 280.000 homes.²³ A la Friedrich-Wilhelms-Universität, on Schleiermacher feia de professor, els efectes de la mobilització eren ben visibles: les classes es buidaven. Schleiermacher volia prendre part en el moviment popular fent-se capellà de campanya, però el seu desig no fou satisfet. Va enviar la seva família a Silèsia i va quedar-se a Berlín, seguint el codi d'honor no escrit dels professors.²⁴ El maig del 1813 Prússia va patir les derrotes militars de Lützen i Bautzen i al juny Frederic Guillem III va acceptar un armistici amb Napoleó, que va durar fins al 10 d'agost. Schleiermacher, partidari de l'alliberament i de la liberalització de l'Estat en la mateixa mesura, estava totalment en desacord amb aquesta decisió.²⁵ Des del juliol fins al setembre, com a director del periòdic polític *Der preussische Correspondent*, va promoure una «resistència nacional als ocupants francesos» i intentà formar «una opinió pública

²¹ Vegeu Vial (2005: 270).

²² Kitchen (1996: 152).

²³ Kitchen (1996: 159).

²⁴ Nowak (2002: 345).

²⁵ Nowak (2002: 347).

crítica»,²⁶ per la qual cosa va rebre una dura amonestació del govern prussià.²⁷

Fou unes quantes setmanes abans d'aquest episodi, el 24 de juny del 1813, que Schleiermacher va pronunciar la seva lliçó sobre els diferents mètodes de traduir a la Reial Acadèmia de Ciències de Berlín, de la qual Wilhelm von Humboldt també era membre. Va tenir lloc en un moment en què no era fàcil preveure el resultat de la guerra, atès que les negociacions entre Prússia, Àustria, Rússia i Suècia encara no havien portat a formar una aliança sòlida contra Napoleó. Aquest context va fer emergir, en el discurs, certs hàbits discursius alemanys que s'havien anat creant en les últimes dècades per combatre l'hegemonia cultural francesa.

Schleiermacher contraposa dos tipus de traducció que a grans trets, malgrat les diferències de detall, es poden identificar amb la proposta de Denham/Dryden (la traducció «domesticadora», en la terminologia de Venuti) i amb la de Herder (la traducció que s'esforça a reproduir les característiques estrangeres de l'original):

Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen. [...] Im ersten Falle nämlich ist der Uebersetzer bemüht, durch seine Arbeit dem Leser das Verstehen der Urprache, das ihm fehlt, zu ersetzen. [...] Wenn aber die Uebersetzung ihren römischen Autor zum Beispiel reden lassen will wie er als Deutscher zu Deutschen würde geredet und geschrieben haben: so bewegt sie den Autor nicht etwa nur eben so bis an die Stelle des Uebersetzers [...], vielmehr rückt sie ihn unmittelbar in die Welt der deutschen Leser hinein, und verwandelt ihn in ihres gleichen; und dieses eben ist der andere Fall.²⁸

[O bé el traductor deixa en pau l'escriptor i fa que el lector se li acosti o bé deixa en pau el lector i fa que l'escriptor se li acosti. [...] En el primer cas el traductor, amb el seu treball, s'esforça per compensar la manca de coneixement de la llengua original dels lectors [...] Però si la traducció vol fer parlar posem per cas un autor llatí de la mateixa manera que hauria parlat o escrit als alemanys si hagués estat alemany, d'aquesta manera no solament acosta l'autor al lloc on es troba el traductor [...], sinó

²⁶ Vial (2005: 279).

²⁷ Nowak (2005: 351-352).

²⁸ MÜ 47-48. Respecto l'ortografia original.

que el transporta al lloc on es troben els lectors alemanys i el converteix en un d'ells.

I aquest és precisament el segon cas.]²⁹

El mèrit de Schleiermacher consisteix a perfilar aquesta tipologia amb més claredat que cap dels seus predecessors, i també a refinar els arguments herderians a favor de la segona estratègia, que és la que ell aplicarà en les seves versions de Plató.³⁰ Cap al final del seu discurs, un cop exposades les reflexions aparentment generals, es posa de manifest el pes que té la situació històrica en aquesta teoria. Després de pronunciar les paraules «nosaltres els alemanys»³¹ i de proclamar que mai no s'ha traduït res al francès segons el mètode que ell defensa, Schleiermacher afirma que els alemanys tenen necessitat de traduccions perquè la seva llengua només pot desenvolupar el seu potencial mitjançant el contacte amb l'estranger. Això, que en part constitueix una deficiència de la situació cultural alemanya, és convertit en una virtut: la «naturalesa medidora» («vermittelnde Natur»)³² del poble alemany és una oportunitat per formar un gran conjunt històric de traduccions, una mena de reservori del coneixement humà en alemany.

La idea de la «naturalesa medidora» d'Alemanya no és naturalment exclusiva de Schleiermacher: forma part d'un projecte general de creació d'identitat compartit per

²⁹ Modifico lleugerament la traducció d'Àngel Tortadès, dins Gallén et al. (2000: 249).

³⁰ Pel que fa a les innovacions i precisions de Schleiermacher respecte de Herder (que no exposaré detalladament en el present treball), vegeu Forster (2010: 418-436). La idea que hi ha dues maneres de traduir (portar l'autor estranger cap a nosaltres o desplaçar-nos nosaltres cap a l'autor estranger) també la formula, el mateix any que Schleiermacher, Goethe en el discurs que va escriure arran de la mort de Wieland, pronunciat a la lògia maçònica de Weimar el 18 de febrer del 1813 i imprès de seguida (MA 9, 945-965, concretament 955: «Es gibt zwei Übersetzungsmaximen: die eine verlangt, daß der Autor einer fremden Nation zu uns herüber gebracht werde, dergestalt, daß wir ihn als den unsrigen ansehen können; die andre hingegen macht an uns die Forderung, daß wir uns zu dem Fremden hinüber begeben, und uns in seine Zustände, seine Sprachweise, seine Eigenheiten finden sollen.»). La semblança extrema de les formulacions fa pensar que Schleiermacher tenia present l'escrit de Goethe a l'hora d'exposar la seva teoria. D'altra banda, Schleiermacher (MÜ 50) es refereix explícitament a una reflexió sobre traducció que Goethe va incloure a *Dichtung und Wahrheit* (MA 16, 526-527).

³¹ MÜ 69.

³² MÜ 69.

molts dels seus contemporanis, per als quals Alemanya era una nació dotada d'una habilitat especial per incorporar l'estranger i per mediar entre nacions. Herder, com hem vist, ja l'havia insinuada. Pels volts del 1803 A. W. von Schlegel es va referir a aquest fenomen amb el terme *Allseitigkeit* ('condició polifacètica') i va considerar que la tasca de la nació alemanya era la promoció d'un «centre cosmopolita» («kosmopolitischer Mittelpunkt») per a l'esperit humà.³³ Schlegel fins i tot va suggerir que això faria de l'idioma alemany un instrument general de comunicació entre les nacions cultes; es poden trobar visions semblants en els escrits de Novalis, Schiller i Goethe.³⁴ Deixant de banda la idea, defensada per A. W. von Schlegel, que l'alemany seria un idioma d'intercomunicació internacional, el destí de la llengua alemanya tal com el veia Schleiermacher no és dissemblant del que expressen aquestes visions: a través de la traducció, l'alemany ha d'incorporar el tresor literari de la humanitat i conservar-lo «al cor d'Europa».³⁵

Un altre hàbit discursiu que Schleiermacher incorpora en el seu discurs i que el situa en el context de la construcció d'una identitat nacional alemanya a l'inici del segle XIX és la imatge de la llengua francesa com un idioma que ha perdut la seva flexibilitat i la seva receptivitat envers les cultures estrangeres.³⁶ Segons aquest punt de vista, el francès, una llengua rígida, ja completament regulada, era el contrari de l'alemany, una llengua «en evolució» o «en desenvolupament», oberta a l'alteritat. Tanmateix, cal no oblidar que aquesta aparent «superioritat» de l'alemany és matisada pel reconeixement que l'alemany no és de cap manera perfecte ni superior. Schleiermacher arriba a designar-lo «el pobre alemany» («das arme Deutsch»)³⁷ i remarca que necessita l'estranger per revitalitzar-se i desenvolupar-se.³⁸ Aquesta visió de la qüestió diferencia Schleiermacher de molts romàntics primerencs, més propensos a fer judicis maniqueus o xovinistes en qüestions

³³ Bär (2000: 212).

³⁴ Bär (2000: 213).

³⁵ *MÜ* 69-70.

³⁶ Bär (2000: 213). L'estereotip ve de lluny. Ja el 1766 Lessing observava que la llengua francesa tenia més dificultats que l'alemanya per reproduir la plasticitat de la llengua homèrica (1987: 132-133).

³⁷ *MÜ* 62.

³⁸ *MÜ* 69 i Bär (2000: 225).

de diversitat lingüística, i l'aproxima a Herder i Humboldt.

Schleiermacher adreça conscientment la seva teoria de la traducció a una nació que no és ni totalment ignorant de l'estranger ni hi està plenament familiaritzada. Dit d'una altra manera: a una nació en un procés de construcció històrica (de *Bildung*) en el camí de la universalització. En aquest projecte nacional, Schleiermacher va atribuir un paper cabdal a allò que anomenava «traduccions en massa»,³⁹ un procés que aleshores tenia lloc a Alemanya, i que podem exemplificar amb les versions que Schleiermacher mateix feia de Plató, el Shakespeare d'A. W. Schlegel i Tieck, l'Homer de Voß, i també, naturalment, l'*Agamèmon* de Humboldt. La idea de fons de Schleiermacher és que la manipulació de les estructures de la llengua pròpia que comporta la traducció tal com ell l'entén només pot arribar a ser realment enriquidora, a eixamplar el món lingüístic dels lectors, si es fa a gran escala, amb un gran nombre de processos simultanis de transferència interlingüística. Així el lector pot arribar a familiaritzar-se amb un alemany hel·lenitzat —el de les traduccions d'Homer i Plató—, amb un alemany llatinitzat, etc., com si es tractés de variants de l'alemany recognoscibles per certs trets recurrents, i en els quals es dugués a terme una experimentació lingüística especialment intensa. Si la tasca de traducció té una magnitud suficient, alguns elements d'aquests dominis situats sota el signe de l'estranger podrien passar a la llengua general. La dimensió «massiva» del projecte va adreçada a crear en la nació un hàbit d'interacció amb l'alteritat cultural com a mitjà d'universalització de la pròpia cultura.

Lawrence Venuti va interpretar el passatge sobre les «traduccions en massa» com una insinuació que la comunitat lingüística alemanya estava destinada a la «dominació global».⁴⁰ Amb tot, allò que afirma Schleiermacher no és la voluntat que arreu del món s'imposi la cultura alemanya, sinó que els alemanys es familiaritzin amb totes les cultures a través de la traducció. Es podria descriure com una mena d'imperialisme invertit: no és el centre que ha de dominar les perifèries, sinó que totes les perifèries han de penetrar el centre, formar-lo i enriquir-lo. Aquesta dominació invertida té com a conseqüència, sens dubte, el reforçament de l'autovaloració cultural; el camí cap a l'autovaloració, però, passa

³⁹ *MÜ* 69.

⁴⁰ Venuti (1995: 109).

necessàriament per l'estranger. Alemanya no serà «el cor d'Europa» perquè s'aïlli en la ponderació exclusiva de les pròpies glòries, sinó per la incorporació decidida i transformadora de tot allò que pot trobar a Europa de valuós. Com ha observat Forster, l'aproximació de Schleiermacher, com la de Herder, inclou clarament una ètica de reconeixement de l'altre en la seva diferència.⁴¹

Durant l'última fase de treball en l'*Agamèmon*, com he apuntat més amunt,⁴² Humboldt va estar estretament vinculat a la política prussiana. El 1809, després de fer d'ambaixador del rei davant el papa de Roma, fou nomenat director de la Secció per a Culte i Instrucció del Ministeri de l'Interior. Des d'aquesta posició va impulsar la reforma del sistema educatiu prussià i la fundació de la Universitat de Berlín, tenint ben presents les seves idees sobre la cultura humanística, la nació i la individualitat.⁴³ Més endavant va treballar com a representant diplomàtic del seu país, també al congrés de Viena, on es va segellar l'ordre postnapoleònic.⁴⁴ Al llarg d'aquests anys de col·laboració amb l'Estat, la posició liberalitzadora que defensava Humboldt va anar perdent pes a favor dels reaccionaris. Quan, després de l'aprovació dels decrets de Karlsbad, que reforçaven la censura, prohibien les associacions d'estudiants i promovien la supervisió política de les universitats, Humboldt va protestar oficialment, fou finalment apartat del seu càrrec.⁴⁵ Significativament, la seva experiència presenta semblances amb la de Schleiermacher: col·laboració amb l'Estat, simpaties liberals, arraconament progressiu de les pròpies conviccions sota el creixent predomini reaccionari. Com Schleiermacher, i potser d'una manera encara més intensa, Humboldt té al cap la necessitat de la formació, de la

⁴¹ Forster (2010: 393-394).

⁴² Vegeu el capítol 4.1.

⁴³ Sobre els aspectes biogràfics de la dedicació de Humboldt a la política cultural, vegeu, Scurla (1970: 268-388). L'empremta real de Humboldt en la definició de la nova universitat és una qüestió molt discutida; vegeu entre altres Sorkin (1983), Borsche (1990: 57-65), Kost (2004: 162-202), Martí Marco (2012), Eichler (2012).

⁴⁴ Vegeu Scurla (1970: 389-463).

⁴⁵ Vegeu el capítol «Opfer der Reaktion» de Scurla (1970: 516-565).

Bildung, de la nació alemanya.

A més, Humboldt arriba a la reflexió sobre la traducció quan ja fa anys que ha començat a interessar-se pel fenomen de la diversitat lingüística.⁴⁶ Tot i que l'elaboració plena de la seva teoria del llenguatge no es produeix fins als anys vint, el temps de dedicació a l'*Agamèmnon* coincideix amb l'època en què va descobrir la llengua basca — un dels estímuls principals de la seva reflexió—⁴⁷ i, en general, una pluralitat d'idiomes que anava molt més enllà dels quatre o cinc grans dominis lingüístics en què les cultures hegemòniques del moment tendien a dividir el món: va interessar-se per les llengües americanes, per les romàniques menys conegudes com el català i l'occità, etc.⁴⁸

Humboldt s'endinsa en la reflexió sobre la traducció en el dotzè paràgraf de la introducció, el més llarg del text, que ocupa una posició central en el pròleg (pp. XV-XX d'un text que va de la III a la XXXVII). A més, aquest paràgraf conté concentrades les bases de la teoria lingüística del seu autor.

En concordança amb la consciència, creixent en la seva època, de la dificultat de tota traducció, Humboldt comença proclamant que l'*Agamèmnon* és «intraduïble», però no en el sentit en què es pot dir de totes les obres de gran originalitat; és intraduïble en un sentit «molt diferent», segons la seva «naturalesa particular».⁴⁹ Malgrat la referència a aquesta naturalesa particular, el que ve a continuació no és una anàlisi concreta de l'ús

⁴⁶ Per fer-se una idea de l'evolució del pensament humboldtià sobre el llenguatge, són útils les antologies de textos de Trabant (1994) i Böhler (1995) (i en castellà Sánchez Pascual 1991). Sobre diversos aspectes de la filosofia humboldtiana del llenguatge i la seva significació històrica, vegeu entre altres Valverde (1955), Brown (1967), Pleines (1967), Mueller-Vollmer (1977), Borsche (1981), Mueller-Vollmer (1989), Trabant (1990), Borsche (1990: 136-170), Stubbs (2002).

⁴⁷ Sobre els estudis sobre la cultura basca i el seu pes en l'antropologia de Humboldt, vegeu Zabaleta-Gorrotxategi (2006).

⁴⁸ El 18 d'agost de 1800, des de París, Wilhelm von Humboldt va escriure a Goethe comunicant-li la intenció d'escriure sobre «die Spanische, Valencianische, Catalanische, Tolosanische und Provenzalische Sprache» (ed. Ebrard 1910: 56). Els seus diaris de viatge contenen observacions interessants sobre la castellanització de la llengua a València i sobre el seu ús a Catalunya, on va estar en contacte amb l'erudit Ignasi Torres Amat (vegeu, entre altres, GS XV, 275ss.). Aquesta material encara no ha estat estudiat a fons.

⁴⁹ Humboldt (1816: XV).

del llenguatge en l'*Agamèmnon*, sinó una teoria general sobre la diferència lingüística, que desenvolupa la reflexió que havia iniciat Herder. Les tesis de Humboldt es poden resumir de la manera següent. (1) Fora de les expressions que designen objectes purament físics, no hi ha cap paraula d'una llengua que sigui perfectament igual a la d'una altra.⁵⁰ La sinonímia, sempre imperfecta dins d'una llengua, és igualment imperfecta entre llengües. (2) Aquest fenomen es deu al fet que una paraula no és mai un simple signe d'un concepte. El concepte no pot sorgir sense la paraula, i encara menys conservar-se. L'energia indeterminada del pensament es concentra i es concreta en un mot (com es formen «lleus nuvolades al cel serè»):⁵¹ així neix el conjunt de paraula i concepte, que té un caràcter i una forma determinats i exerceix una força sobre l'ànim. (3) Pensar el sorgiment inicial d'una paraula «d'una manera humana»⁵² és impossible, perquè la pronúncia d'una paraula ja comporta reciprocitat, certesa que serem entesos. Però si es tractés de buscar una analogia, la trobaríem en el sorgiment d'una forma ideal en la fantasia de l'artista, que és el producte d'una «pura energia de l'esperit»⁵³ i neix del no-res. (4) Fins i tot en «les millors traduccions, les més escrupoloses i fidels»⁵⁴ es percep una gran diversitat. És més: una traducció s'allunya més de l'original com més s'esforça a ser fidel. En aquest cas, procura imitar particularitats de detall i evitar el que és purament general; així l'únic que pot fer és oposar una particularitat a una altra particularitat.

Com ha observat Hans-Jost Frey, les dues comparacions que Humboldt emprà per aclarir la formació de la paraula contenen el principi de la seva pròpia autodestrucció. La imatge de les «nuvolades lleugeres» que es formen al cel hauria d'evocar la concentració de l'energia del pensament, però el terme de la comparació evoca una certa vaguetat, límits difusos, inconsistència. La imatge de la fantasia de l'artista s'introdueix després de fer constar que és «impossible» imaginar-se el sorgiment de la paraula d'una manera

⁵⁰ En un text anterior, Humboldt havia defensat que això era cert fins i tot en les paraules que es refereixen als objectes físics; vegeu el capítol 4.2 i *HW II*, 63-64.

⁵¹ Humboldt (1816: XVI): «wie leichte Gewölke am heitren Himmel entstehen».

⁵² Humboldt (1816: XVI).

⁵³ Humboldt (1816: XVI).

⁵⁴ Humboldt (1816: XVI).

humana: és una imatge d'un fenomen inimaginable.⁵⁵ El llenguatge es presenta com una frontera que no es pot travessar, a l'altra banda de la qual no hi ha conceptes ni humanitat. D'aquesta manera, la paraula no és vista com un signe d'una cosa externa i preexistent: mentre que «allò que és designat té una existència independent del seu signe, el concepte només obté la seva plenitud de la paraula, i no es poden separar l'un de l'altra».⁵⁶

Humboldt ha afirmat que la sinonímia exacta entre llengües no existeix i que el concepte i la paraula concreta constitueixen una unitat indissociable: traduir, doncs, sembla impossible, i en un cert sentit ho és. Però també és «una de les tasques més necessàries en una literatura»,⁵⁷ per dues raons: (1) per donar a conèixer formes perdurables de l'art i de la humanitat a qui ignora la llengua en què foren escrites (i amb això «tota nació hi guanya sempre significativament») i (2) especialment per eixamplar la significació i la capacitat expressiva de la llengua pròpia. D'una banda, doncs, hi ha un ideal de coneixement de l'altre; de l'altra, l'ideal d'una potenciació de la cultura receptora. El pes, però, recau sobretot en aquest segon ideal, i el primer no deixa de ser problemàtic a la llum de la teoria de Humboldt: si no existeix sinonímia entre llengües, ¿en quina mesura es poden donar a conèixer formes d'altres llengües en la llengua pròpia? ¿La visió humboldtiana del llenguatge no fa impossible comprendre la traducció com una producció d'equivalències?

L'equivalència exacta no es donarà perquè no hi ha un reservori universal de sentits al qual tinguin accés totes les llengües. Amb tot, sí que hi ha mecanismes d'aproximació i

⁵⁵ Frey (1997: 37-39). Amb un *ethos* desconstruccionista, Frey ressegueix les connotacions de la paraula *Wolke* 'núvol' en els textos de Humboldt, efectivament vinculada a la noció d'indeterminació i vaguetat, i posa de manifest que, malgrat els intents que fa Humboldt de distingir la paraula del mer signe, reapareix constantment en els seus escrits el fet que la paraula és alhora signe, és a dir mitjà de comunicació, i no solament unitat de so i concepte. Això implica que, fins a un cert punt, el concepte i el so es poden separar i que, per tant, la traducció és possible.

⁵⁶ Així ho explica el mateix Humboldt en un escrit posterior, *Grundzüge des allgemeinen Sprachtypus* (1824-1826, dins GS V, 428). Frey (1997: 41-42) ja el posa en relació amb la introducció de l'*Agamèmnon*.

⁵⁷ Humboldt (1816: XVII).

allunyament, que són els camins del traductor. Perquè les llengües poden ser «elevades» (*gesteigert*) infinitament a un grau més alt i divers per l'esperit de la nació que les treballa. Malgrat les diferències entre els idiomes (i Humboldt està disposat a admetre que n'hi ha de millors i de pitjors), tota llengua ho pot arribar a expressar tot. «Però aquestes notes dormiten, com en un instrument que no toca ningú, fins que la nació sap despertar-les.»⁵⁸ Tota forma lingüística és un símbol: una unió en certa manera «mística»⁵⁹ — inexpressable, inarticulable amb les eines mateixes del llenguatge— entre uns sons i les coses i els conceptes que representen. Aquests símbols dissolen en idees els objectes de la realitat, i els poden «modificar, determinar, separar i unir» d'una manera il·limitada. Així els símbols poden adquirir un sentit més elevat o més profund. La convicció subjacent d'aquesta argumentació és una idea herderiana: el sentit de les paraules coincideix amb el seu ús, no amb un element d'un món de conceptes prelingüístic i universal.⁶⁰ Cada llengua és particular, i la transferència interlingüística és una transacció entre particularitats. L'ús privilegiat del llenguatge que és la traducció requereix certs desplaçaments dels usos acostumats, és a dir certes modificacions del sentit de les paraules. La unitat de so i concepte que constitueix la paraula no és immutable, al contrari: l'«energia de l'esperit» pot condensar-se, esvair-se i tornar-se a condensar de maneres diferents, com un núvol. O, aprofitant una altra comparació del mateix Humboldt, la llengua, com l'aigua, és una infinitat d'elements mòbils que tremolen sense repòs.⁶¹ Amb reorganitzacions i manipulacions d'aquests elements, el món conceptual de l'original pot transparentar-se a través de la llengua receptora.

L'emergència del món de l'original en la llengua d'arribada constitueix, com s'ha dit, un eixamplament o una ampliació (*Erweiterung*) que és essencial en la idea humboldtiana de la *Bildung*. En aquest punt, com en molts altres, Humboldt articula d'una manera especialment profunda idees que circulaven en el seu temps, i que podem rastrejar també en Schleiermacher. En un text dels anys 1801-1802 sobre l'estudi

⁵⁸ Humboldt (1816: XVII).

⁵⁹ Humboldt (1816: XVII).

⁶⁰ Sobre el sentit com a ús de les paraules en Herder, vegeu Forster (2010: 64-71).

⁶¹ Vegeu *HW III*, 228 («Wenn man die Sprache mit dem beweglichsten aller Elemente vergleichen will») i 439 («wie ein Kreis im Wasser»).

sistemàtic de les llengües el traductor de l'*Agamèmnon* havia escrit el següent:

Durch die Mannigfaltigkeit der Sprachen wächst unmittelbar für uns der Reichthum der Welt und die Mannigfaltigkeit dessen, was wir in ihr erkennen; es *erweitert* sich zugleich dadurch für uns der Umfang des Menschendaseyns, und neue Arten zu denken und empfinden stehen in bestimmten und wirklichen Charakteren vor uns da.⁶²

[Mitjançant la multiplicitat de les llengües ens creix immediatament la riquesa del món i la multiplicitat d'allò que hi coneixem; així se'ns *amplia* alhora l'abast de l'existència humana, i noves maneres de pensar i de sentir se'ns presenten en caràcters definits i reals.]

Com que les idees no existeixen fora del llenguatge, i cada llengua és una manera concreta i diferent d'articular el pensament, de delimitar les coses, de presentar un món, estudiar un idioma és més que anotar una llista d'equivalències entre paraules: és viure una existència que abans era inaccessible. Però cada llengua no és un sistema glaçat:

Der Mensch geht zwar über seine Sprache hinaus; er ist mehr, als er in Worten auszusprechen vermag; aber er muss den flüchtigen Geist in Worte fassen, um ihn zu heften, und die Worte als Stützen gebrauchen, um über sie selbst noch hinauszureichen.⁶³

[Certament, l'home va més enllà de la seva llengua; és més del que pot expressar en paraules; però ha d'atrapar l'esperit fugisser en paraules per agafar-lo, i fer servir les paraules de puntals per depassar-les i anar encara més enllà.]

L'home, doncs, no està empresonat dins un edifici de signes inamovibles. No solament pot aprendre altres idiomes, sinó que pot moure les parets del seu propi idioma. La traducció és exactament una manera de fer això.

Humboldt sosté que, quan s'amplia el sentit de la llengua, també s'amplia el sentit de la nació.⁶⁴ N'és un exemple el que ha succeït a les terres germàniques: la llengua alemanya

⁶² GS VII, 602. La cursiva és meua.

⁶³ GS VII, 602.

⁶⁴ Sobre la relació entre la teoria humboldtiana de la traducció i la idea de la nació, vegeu Ferron (2011: 113-128). Per a algunes observacions breus però molt pertinents sobre la importància de la traducció

hi ha guanyat amb la imitació de la mètrica grega, i la nació sencera (incloent-hi «les dones i les criatures»)⁶⁵ s'ha desenvolupat gràcies al fet que els grecs han esdevingut una «lectura nacional» en una forma «autèntica i no deformada».⁶⁶ A Klopstock devem el primer tractament reeixit de la mètrica antiga, i Voß és «qui introduí l'antiguitat clàssica en la llengua alemanya».⁶⁷ L'elogi del traductor d'Homer és especialment sentit: a ell es deu la troballa de la «forma fixa» (però millorable) en què, en endavant, serà inevitable recrear els antics en alemany; efectivament, les traduccions en hexàmetres que Voß havia fet de la *Ilíada* i l'*Odissea* van contribuir de manera decisiva a imposar el principi de la reproducció de la mètrica original (la traducció «mimètico-classicista», com l'anomena Josefine Kitzbichler).⁶⁸ I qui aconsegueix trobar una «forma veritable» —recorda Humboldt— pot estar segur de la perdurabilitat de la seva tasca, més que l'autor d'una obra genial, que com a peça única no té conseqüències de la mateixa mena.⁶⁹

De tot això, Humboldt n'extreu els requisits d'una bona traducció. Si la traducció ha de donar a la llengua i a l'esperit de la nació allò que no posseeixen, el primer requisit ha de ser la «simple fidelitat» («einfache Treue»)⁷⁰. Malgrat la seva aparença tradicional, fins i tot banal, aquesta declaració s'enfronta a tota una tradició, general durant la Il·lustració europea, en què traduir era una operació indissociable de la voluntat d'embellir, aclarir i millorar l'original, amb la finalitat de crear un text allisonador i delectable segons els paràmetres del sistema literari receptor.⁷¹ Només trenta anys abans Daniel Jenisch havia escrit que una traducció literal d'Èsquil seria «la cosa més insuportable de les coses

en el desenvolupament de la literatura clàssica alemanya, vegeu Rüdiger (1936-1937: 79-81).

⁶⁵ Humboldt (1816: XVIII).

⁶⁶ Humboldt (1816: XVIII).

⁶⁷ Humboldt (1816: XVIII).

⁶⁸ Vegeu Kitzbichler/Lubitz/Mindt (2009: 16-24).

⁶⁹ Humboldt (1816: XVIII-XIX).

⁷⁰ Humboldt (1816: XIX).

⁷¹ Sobre el contrast entre Humboldt i aquesta tradició, vegeu Kitzbichler/Lubitz/Mindt (2009: 15-16).

insuportables».⁷² Per a Humboldt, seguint el canvi de paradigma que s'havia produït a Alemanya en les últimes dècades, el traductor ha de ser fidel a allò que l'obra original conté d'estrany a la cultura d'arribada.⁷³ S'ha observat que el concepte de fidelitat pressuposa una relació de còpia entre l'original i la traducció que és irreconciliable amb la filosofia humboldtiana del llenguatge, la qual gira entorn de la incommensurabilitat dels idiomes;⁷⁴ també que en Humboldt aquest concepte oscil·la contradictòriament entre la visió de la traducció com a reproducció de l'original i la idea de l'eixamplament.⁷⁵ Al meu entendre, és justament en la tensió entre aquests dos principis que la traducció tal com l'entén Humboldt cobra sentit. Com que es pot eixamplar semànticament una llengua, la incommensurabilitat no bloqueja la transferència interlingüística, sinó que l'estimula. El traductor, com a subjecte que ha comprès l'original segons els seus propis paràmetres, pot perseguir una fidelitat que sempre comportarà una aproximació certament imprecisa, però real. La simple possibilitat de percebre la diferència lingüística implica la possibilitat de traduir segons el criteri de la fidelitat. No hi haurà en cap cas una equivalència absoluta entre original i traducció —per més que sigui modificable, qualsevol llengua és una totalitat massa complexa i nuvolosa per convertir-la en el calc perfecte d'una altra llengua—, però sí una exploració de recursos lingüístics que no hauria estat possible ni imaginable sense el contacte amb el text de partida.

Humboldt mateix adverteix que, essent fidel al veritable caràcter de l'original, no a les seves «contingències» (*Zufälligkeiten*),⁷⁶ la traducció tindrà per força un cert color d'estranyesa, d'estrangeria (*Fremdheit*). Però l'important és que no se senti l'estranyesa com a tal, sinó l'estrany (o l'estranger): aleshores la traducció ha assolit els seus fins més elevats. D'entrada pot semblar que la proposta de reproduir els trets estranys, i no l'estranyesa, és una mena de terme mitjà entre les traduccions completament assimiladores, d'estil denhamià, i les que reproduïxen més rigorosament tota marca de distància cultural. Humboldt, de fet, s'esforça a refutar el pensament que havia formulat

⁷² Jenisch (1786: XII).

⁷³ Sobre el requisit de la fidelitat com a típic del període, vegeu Kitzbichler/Lubitz/Mindt (2009: 31).

⁷⁴ Vegeu Apel (1982: 146) i els comentaris de Kitzbichler (dins Kitzbichler/Lubitz/Mindt 2009: 66-70).

⁷⁵ Kitzbichler dins Kitzbichler/Lubitz/Mindt (2009: 70).

⁷⁶ Humboldt (1816: XIX).

Denham al segle XVII: si a més de rebutjar l'estranyesa rebutgem l'estrany, aleshores acabem traduint «tal com hauria escrit l'autor si ho hagués fet en la llengua del traductor»,⁷⁷ i aquesta aproximació no té en compte que cap autor no hauria escrit igual en una altra llengua, perquè una llengua també és un conjunt històric de preferències estilístiques i conceptuals. Si es fa una traducció d'aquesta mena (completament «domesticadora», diria Venuti), la tasca es malbarata i deixa de ser útil «per a la llengua i la nació».⁷⁸ Continuant un hàbit discursiu que ja hem esmentat, Humboldt ho il·lustra amb un exemple concret: els francesos han traduït tots els grecs i els romans d'aquesta manera, de vegades en traduccions excel·lents (d'acord amb els seus propis pressupòsits), però ni el més petit bocí de l'esperit antic no ha passat a la seva nació, ni hi ha guanyat gens la comprensió nacional —col·lectiva— dels antics.⁷⁹

Ara bé, no és gens clar que la preferència per l'estrany i no per l'estranyesa representi una manera de traduir menys radical en l'aproximació a l'alteritat. Antoine Berman, certament, ha defensat aquesta tesi: Humboldt com un entremig clàssic entre la violència de les traduccions de Hölderlin i l'etnocentrisme francès,⁸⁰ potser més proper a aquest segon, com si s'hagués «aturat a mig camí»⁸¹ i hagués incorregut en alguna mena d'etnocentrisme velat. Denis Thouard ha criticat amb duresa la interpretació bermaniana, tenyida de heideggerisme, qualificant la seva passió per l'alteritat radical, «ontològica i grega», com una simple inversió del discurs «logocèntric» més classicitzant.⁸² L'essencial, però, és observar la manera com Humboldt demarca l'estrany i l'estranyesa. La traducció —afirma— ha de deixar traspuar allò que en l'original és estrany a la cultura d'arribada, però sense que d'aquesta manera es posi en primer pla l'estranyesa de la traducció, per una raó en realitat ben simple: la sensació d'estranyesa

⁷⁷ Humboldt (1816: XIX).

⁷⁸ Humboldt (1816: XIX-XX).

⁷⁹ Humboldt (1816: XIX-XX).

⁸⁰ Berman (1984: 248). Augst (2012: 40-44), contraposant Humboldt i Hölderlin, fa una interpretació semblant.

⁸¹ Amb aquesta expressió crítica Thouard (2000: 201) la valoració implícita de Berman.

⁸² Thouard (2000: 200-204).

pot acabar «enfosquit» l'estrany concret, pot acabar dificultant-ne la comunicació.⁸³ Per tant, aquest rebuig de l'estranyesa no és una manera d'aturar-se a mig camí, sinó més aviat el contrari: és una manera de garantir la presència eficaç de l'estrany en la traducció. Una traducció tan embrollada, feta de tantes dislocacions dels hàbits lingüístics propis, que està mancada de coherència textual, per més que parteixi de la bona intenció de respectar l'altre, deixarà el lector tancat en la incomprensió i l'aïllament. Amb aquesta conceptualització, Humboldt apunta a un dels problemes de les teories de la traducció «estrangeritzadores»: la dificultat de precisar fins a quin punt cal (o es pot) violentar la llengua d'arribada.

El paràgraf tretzè passa de la reflexió general sobre la traducció a la problemàtica concreta de la versió que es presenta. Humboldt ha intentat aplicar-se un vell principi de les reflexions sobre traducció, el de la fidelitat, però complementant-lo amb el de la senzillesa (*Einfachheit*). En conseqüència, ha procurat no afegir a la traducció res que no sigui a l'original i, en les diverses revisions, eliminar tot allò que no es trobava en el text de partida.⁸⁴

Tot seguit, declarant-se partidari d'evitar la manca de genuïnitat (*Undeutschheit*) i l'obscuritat (*Dunkelheit*), Humboldt admet implícitament la validesa de dues virtuts de la retòrica clàssica: la puresa (τὸ ἐλληνίζειν, *Latinitas*)⁸⁵ i la claredat (λέξις σαφής, *perspicuitas*).⁸⁶ Però aquí ja observa que no se li poden fer exigències injustes: una traducció «no ha de ser un comentari»,⁸⁷ no pot crear claredat allà on l'original és obscur.⁸⁸ De fet, l'*Agamèmnon* és una obra anterior a la formulació de les normes

⁸³ Humboldt (1816: XIX).

⁸⁴ Humboldt (1816: XX).

⁸⁵ Cf. Aristòtil, *Rhet.* III 5, 1407a; *Ad Herennium* IV 17 (*Latinitas*); Quintilià V 14, 33 (*sermo purus*).

⁸⁶ Cf. Aristòtil, *Rhet.* III 2 1404b; Quintilià VIII 2, 22.

⁸⁷ Humboldt (1816: XX).

⁸⁸ Ja es troba un raonament molt semblant al pròleg de la traducció que Karl Philipp Conz va publicar de l'*Agamèmnon* un any abans (Conz 1815: VII-VIII). Amb tot, en aquest cas el desenvolupament teòric és molt més reduït.

retòriques, i destaca per la seva propensió a una qualitat que els tractadistes antics consideraven un vici, l'*obscuritas*. En la tragèdia d'Èsquil crida l'atenció l'audàcia amb què es negligeixen les connexions; els pensaments i les imatges s'hi arrenghen tal com surten de l'«ànim profundament commogut»:⁸⁹ d'aquí ve l'obscuritat esquilea, més que del caràcter abstrús dels pensaments. A mesura que el lector s'hi acostuma, es va manifestant una «alta claredat» («eine hohe Klarheit»):⁹⁰ La traducció reclama la mateixa atenció. Allò que en l'original és «sublim» no pot ser lleuger en la traducció. D'aquesta mena de fidelitat a la raresa de l'original en sorgeix l'efecte «eixamplador», «ampliador» del món lingüístic dels lectors.

Després de l'exposició detallada dels principis que han regit la tasca que ha emprès, Humboldt reconeix una limitació de la seva traducció. L'agilitat (*Leichtigkeit*) i la claredat (*Klarheit*) són virtuts que no s'obtenen amb «esforç i reelaboració», sinó que les devem majoritàriament a una «primera inspiració feliç» («einer ersten glücklichen Eingebung»):⁹¹ En això, és conscient que la seva versió no resulta plenament satisfactòria. Al final de la introducció, Humboldt esmenta el llarg període de temps que ha dedicat a traduir l'*Agamèmnon* com a disculpa per la manca de lleugeresa i ductilitat (*Geschmeidigkeit*) del seu text, dues qualitats que se solen perdre a mesura que es multipliquen les revisions;⁹² alerta que el text és construït, poc natural, abrupte. Amb aquest tipus de consideracions Humboldt s'anticipa a bona part de les crítiques que ha rebut el seu *Agamèmnon*.

Pel que fa a la base filològica de la seva tasca, Humboldt fa saber que per «esmenar i interpretar» el text grec ha comptat amb l'ajuda del filòleg Gottfried Hermann, sense la qual «no hauria gosat» presentar al públic, sobretot, els cants corals.⁹³ Cal tenir present que Hermann havia publicat tractats pioners en el camp de l'estudi modern de la mètrica

⁸⁹ Humboldt (1816: XXI).

⁹⁰ Humboldt (1816: XXI).

⁹¹ Humboldt (1816: XXI).

⁹² Humboldt (1816: XXXVII).

⁹³ Humboldt (1816: XXI).

antiga.⁹⁴ A més, s'havia dedicat intensament a Èsquil, tot i que l'edició que preparava no va veure la llum fins després de la seva mort, l'any 1852. Per tant, el text en què es basa Humboldt, amb les observacions que Hermann va afegir al final del llibre, era una primícia filològica, d'importància notable per a la disciplina. Humboldt destaca que ara les particions de vers en els cors i en les tirades anapèstiques són «més correctes».⁹⁵ El fet que l'editor descartés a l'últim moment imprimir també el text grec va reduir, probablement, l'impacte de l'*Agamèmnon* de Humboldt-Hermann en el domini de la filologia. Amb tot, les opcions de Hermann es poden deduir de la lectura conjunta de l'apèndix i la traducció: en el primer s'assenyalen les modificacions del text que afecten el sentit; les que afecten el metre es poden deduir comparant la traducció amb les edicions anteriors.⁹⁶

Humboldt es fa fort en l'opció de donar prioritat l'ofici filològic a l'hora d'establir el text. Rebutja explícitament l'eclecticisme amb què alguns traductors trien les lliçons que els van més bé, deixant-se portar pel «sentiment». En aquest sentit, s'afegeix a la concepció filològica de la traducció que Solger ja havia promogut vuit anys abans en la seva edició completa de Sòfocles.⁹⁷ Humboldt no troba legítim basar-se en el «sentit estètic»; al seu entendre es tracta de reconstruir «l'última font del text» que ens sigui accessible. El traductor no té dret a imposar al text ocurrències arbitràries: sotmetent-se al rigor històric, es manté fidel al seu paper de mediador entre mons radicalment diferents. I és d'aquesta disciplina filològica que en pot sorgir una autèntica apreciació estètica de l'original en la seva llunyana especificitat.⁹⁸

En tot el que he dit manca, encara, un element que Humboldt considera essencial, i que el vincula a la tradició encapçalada per Voß: la mètrica. Ja hem vist la importància que

⁹⁴ *De metris poetarum Graecorum et Romanorum*, 1796; *Elementa doctrinae metricae*, 1816, entre altres.

⁹⁵ Humboldt (1816: XXI).

⁹⁶ Pel que fa a les aportacions de Hermann al text de l'*Agamèmnon*, vegeu Medda (2006).

⁹⁷ Solger (1808).

⁹⁸ Sobre la tensió entre filologia i estètica, que reapareixerà en el capítol següent, vegeu també Poltermann (1991: 164-170).

donava al ritme en les seves reflexions sobre Grècia. A la introducció de l'*Agamèmnon*, Humboldt considera la mètrica «la base de tota bellesa»⁹⁹ i afirma que en la poesia grega, i sobretot en els dramaturgs grecs, el ritme és «un món per si mateix», separat dels pensaments i la música. El ritme representa el «fosc oneig del sentir i de l'ànim» («das dunkle Wogen der Empfindung und des Gemüthes»)¹⁰⁰. Alhora, és la forma de tota «gràcia» i de tota «sublimitat». En això, els grecs són un *unicum*: la seva destresa rítmica és allò que «més els caracteritza i els defineix».¹⁰¹ Els romans ja només són un ressò d'aquesta virtut; cap altre poble no els supera.

Humboldt lamenta que s'hagi prestat poca atenció als «elements en certa manera morts» de les llengües, als trets «externs» («äußerer Vortrag»)¹⁰². Creu que la manera com les lletres, les síl·labes i les paraules es combinen segons els temps i l'altura musical («nach Weile und Ton») «determina o defineix» el destí intel·lectual i fins i tot els destins morals i polítics de les nacions. En això, els grecs van ser afortunats, tant com ho pot ser un poble «que vol dominar amb l'esperit i la paraula, no amb la força i els fets»¹⁰³ (potser no és exagerat veure en aquestes últimes paraules la formulació d'un desig per al futur d'Alemanya, d'acord amb el tòpic de l'afinitat espiritual entre les terres germàniques i Grècia). La insistència de Humboldt en allò que podria ser considerat simple forma externa revela un dels trets centrals de la seva teoria de la traducció: la fe en la unitat profunda de forma i contingut. El llenguatge ja no és, com per al racionalisme il·lustrat, el vestit d'un pensament extralingüístic i universal o, com en la retòrica clàssica, uns *uerba* contingents que designen unes *res* independents de la paraula; els elements sensuais de cada idioma són indissociables d'allò que s'hi diu, i el pensament només existeix en connexió amb aquests elements sensuais que l'articulen.

El traductor es pot beneficiar d'un atzar històric: l'alemanya és, entre les modernes, una llengua privilegiada en la mesura que pot imitar aquest ritme dels grecs. Aquesta percepció era general a l'època, i està justificada en part per la notable naturalització de

⁹⁹ Humboldt (1816: XXII).

¹⁰⁰ Humboldt (1816: XXIII).

¹⁰¹ Humboldt (1816: XXIII).

¹⁰² Humboldt (1816: XXIII).

¹⁰³ Humboldt (1816: XXIII).

què alguns metres clàssics —sobretot l'hexàmetre i el díctic elegíac— van gaudir en les obres de Klopstock, Voß i Goethe, entre altres.¹⁰⁴ Aquest fet és un cas concret del parentiu «espiritual» que molts intel·lectuals germanòfons veien entre el seu idioma i el de Plató. Humboldt, però, entén aquesta virtut com una possibilitat que cal desenvolupar: aquest sentit del ritme és susceptible de ser «elevat» («der Erhöhung fähig»)¹⁰⁵ Al concepte d'eixamplament que he comentat més amunt —relatiu especialment a l'ampliació semàntica d'una llengua— s'hi afegeix ara l'operació de l'elevació rítmica. Un idioma és com un «instrument musical»: cal practicar-lo, i cal acostumar-hi l'oïda dels lectors.¹⁰⁶ La voluntat d'«elevació» de la llengua explica també el rigor amb què Humboldt s'oblga a reproduir el ritme de l'original. Si es permetés certes llibertats, la seva traducció seria potser més llegidora, però no contribuiria en la mateixa mesura a aprofundir el sentit rítmic de l'alemany.

La traducció, doncs, forma part d'un procés cultural col·lectiu. La seva importància no s'exhaureix en el present, encara que el text d'arribada concret quedi vinculat a una època determinada. Per a Humboldt una traducció, encara que no sigui «una obra duradora»,¹⁰⁷ és una obra que posa a prova i modifica l'estat de l'idioma en un moment determinat, i per tant obre vies de cara al futur. Per això cal retraduir tant com sigui possible les mateixes obres. Alhora, l'existència de diverses traduccions d'una mateixa obra és positiva perquè permet a aquella part de la nació que ignora la llengua de partida fer-se una idea més clara de l'original, gràcies a l'estudi dels seus múltiples reflexos en la llengua d'arribada.

En la introducció Humboldt també exposa detalladament les normes mètriques que s'ha imposat. El problema bàsic a resoldre és fàcil d'explicar. L'aplicació de la mètrica grega a l'alemany parteix d'una identificació convencional: les síl·labes llargues del grec

¹⁰⁴ Per a una visió general de l'ús de metres antics en la poesia alemanya, vegeu Wagenknecht (1999: 78-91).

¹⁰⁵ Humboldt (1816: XXIV).

¹⁰⁶ Humboldt (1816: XXIV).

¹⁰⁷ Humboldt (1816: XXIV).

corresponen fonamentalment a les tòniques de l'alemany; les breus, a les àtones. La dificultat està en el fet que l'alemany té un gran nombre de síl·labes *ancipites*, que dins del vers poden representar tant una llarga com una breu. Humboldt pren com a principi general la necessitat d'evitar l'ambigüitat, és a dir d'evitar que sigui possible donar a un mateix vers interpretacions rítmiques diferents, seguint en això el camí traçat per Voß en la seva *Zeitmessung der deutschen Sprache* del 1802.¹⁰⁸ Així, doncs, considera imprescindible establir regles precises pel que fa a l'ús de les nombroses síl·labes alemanyes «de llargada mitjana» («mittelzeitige Silben»). En poemes que no canvien de mètrica és beneficiós servir-se d'aquest tipus de síl·labes, però en un gènere amb tanta complexitat mètrica com una tragèdia grega el lector no pot reconèixer unívocament el ritme si el traductor no se sotmet a normes més estrictes.¹⁰⁹

De tota això, se'n deriven diverses restriccions. N'hi haurà prou d'oferir-ne una mostra. Cadascuna de les síl·labes «de llargada mitjana» s'emprarà, en aquelles posicions del vers que requereixen una mesura determinada, o bé sempre com a llarga o bé sempre com a breu, fora de comptadíssimes excepcions. Els pronoms i les preposicions comptaran sempre com a síl·labes breus (tret d'aquells casos en què el sentit els confereix una llargada predominant). Conjuncions com *als* i *denn* seran majoritàriament emprades com a síl·labes llargues. Algunes partícules normalment àtones admeten un ús enclític tònic: *nun*, *nur*. Les síl·labes finals com ara *-bar* i *-sam* valdran gairebé sempre com a síl·labes breus; *durch* i *auch*, sempre com a llargues. En els noms grecs, el traductor ha intentat respectar el valor de les síl·labes gregues, però en els casos de Clitemnestra, Alexandre, Estrofi i Príam no ha estat possible.¹¹⁰ Com és fàcil d'imaginar, la rigidesa d'aquestes convencions podia permetre al lector informat fer-se una idea més clara de l'articulació rítmica del vers original, però difícilment podia contribuir a la

¹⁰⁸ Rüdiger (1936-1937: 90) veu en el racionalisme formal d'aquest llibre una «influència fatal» que va fer predre a nombrosos contemporanis «la desimboltura estilística i mètrica». Tornaré a aquesta qüestió en els capítols següents. Sembla que Humboldt no va estudiar a fons el tractat de Voß fins l'any 1805, com es desprèn de les cartes a Schweighäuser del 8 de juny i del 5 d'octubre del 1805 i a Riemer del 12 d'abril del 1806 (vegeu Poltermann 1991: 166).

¹⁰⁹ Humboldt (1816: XXIV-XXV).

¹¹⁰ Humboldt (1816: XXV).

fluïdesa de la traducció.

Amb tot, el traductor no pretén reproduir exactament la successió de llargues i breus de l'original, ni aspira a imitar exactament totes les característiques del vers hel·lènic. L'anàlisi detallada de la mètrica grega li ha de permetre tenir plena consciència de les possibilitats de la traducció, però no l'empren amb la voluntat de substituir cada síl·laba grega per una síl·laba alemanya equivalent.¹¹¹ Algunes formes mètriques no del tot inhabituals en grec, si li semblen malsonants en alemany, les evita en el seu text. En els versos de les parts corals, Humboldt ha partit sempre de l'establiment del metre («von der Festsetzung des Silbenmaßes»);¹¹² un cop fet això, el traductor disposa del ventall de variacions que aquest metre admet, sempre que no incorri en combinacions rítmiques ambigües que el desdibuixin. Més que la successió exacta de llargues i breus, el que compta és el ritme general.¹¹³

Amb la interpretació general de l'*Agamèmnon*, amb la reflexió sobre la incommensurabilitat de les llengües i la interdependència de llenguatge i pensament, amb la discussió dels problemes que planteja la traducció, amb la referència a l'establiment filològic del text i l'extens tractament de les regles prosòdiques de l'alemany, Humboldt ofereix una introducció que potser només és comparable, entre les que encapçalen versions alemanyes de clàssics grecs, a la que Karl Wilhelm Ferdinand Solger va anteposar a les seves traduccions de Sòfocles (1808).¹¹⁴ La trentena llarga de pàgines que constitueixen la introducció proclamen sobretot la dificultat intrínseca de l'*Agamèmnon* i de l'acte de desplaçament i expansió que és tota transferència interlingüística. Preparant el lector per a una experiència extrema de la diferència lingüística i cultural, promouen en ell l'hàbit d'aquesta dificultat, l'hàbit d'apreciar un llenguatge remot que el violenta, de traslladar-se a un món que no és el seu i d'apropiar-se'l com una part del propi món.

¹¹¹ Humboldt (1816: XXVIII).

¹¹² Humboldt (1816: XXIX).

¹¹³ Humboldt (1816: XXVIII-XXXII).

¹¹⁴ Sobre Solger i la seva teoria de la traducció, vegeu Kitzbichler/Lubitz/Mindt (2009: 46-52).

4.5. Traduir el ritme

En aquesta secció s'analitzaran dos passatges de l'*Agamèmnon* de Humboldt amb l'objectiu d'identificar les principals estratègies de traducció que s'hi han posat en pràctica. L'anàlisi tindrà en compte la teoria exposada en el capítol anterior, però no es limitarà a buscar-ne aplicacions en el text; més aviat intentarà esbrinar en quins punts la praxi i la teoria humboldtians s'il·luminen mútuament o bé entren en contradicció. D'altra banda, sovint serà útil, per caracteritzar la versió de Humboldt, comparar-la amb altres *Agamèmnons* alemanys.

Els dos passatges analitzats seran el pròleg (1-39), com a exemple de parlament en el metre habitual del trímetre iàmbic, i el segon estàsım (681-781), que em permetrà precisar la manera com Humboldt s'enfronta a les parts corals. El comentari de cada passatge seguirà la mateixa estructura. En primer lloc, resumiré breument el contingut semàntic de l'original. Tot seguit, en comentaré les característiques mètriques. En tercer lloc, en faré una anàlisi estilística, necessàriament selectiva, que combinarà elements dels nivells semàntico-discursiu, lèxico-gramatical i fonològic, amb la finalitat d'explicitar la textura del text i sobretot de destacar-ne aquells punts en què pren un relleu especial la materialitat dels signes —allò que, als ulls del traductor, posa de manifest l'anisomorfisme de les llengües i se sol considerar no reproduïble en la traducció—. ¹ A

¹ Per a l'anàlisi dels passatges, a més de la bibliografia que s'indiqui en cada cas, he tingut presents sobretot els comentaris de Fraenkel (1950), Denniston/Page (1957), Thomson (1966), Bollack/Judet de La Combe (1981 i 1982) i Raeburn/Thomas (2011). Per la importància que va tenir en l'època de Humboldt, he consultat igualment el comentari de Schütz (1783). També he tingut en compte estudis sobre l'estil tràgic grec i el d'Èsquil en particular. Sobre el llenguatge dels tràgics en general vegeu Palmer (1980: 130-141), Goldhill (1997), Valakas (2007), Rutherford (2010) i la monografia recent de Rutherford (2012); també (amb una identificació de les semblances entre els llenguatges dels tràgics antics i el de Shakespeare) Silk (1996). Sobre la imatgeria de la tragèdia en general, vegeu Porter (1986); com a interpretació de la imatgeria particular d'Èsquil, vegeu Moreau (1985). La discussió de Griffith

continuació aplicaré dos moments d'aquesta anàlisi inicial —la mètrica i l'anàlisi estilística de conjunt— al text d'arribada per exposar els mecanismes que ha emprat el traductor. Inevitablement, la traducció serà llegida des de dos punts de vista, que no sempre serà possible distingir amb claredat: des de la seva relació amb l'original i des de la seva funcionalitat com a text autònom dins la cultura d'arribada.

En l'anàlisi, a més de la mètrica, es prestarà una atenció especial al tractament de les metàfores. Convé, doncs, exposar d'entrada algunes idees que seran explotades en aquest sentit. Raymond van den Broeck, en un article sobre la traduïbilitat de la metàfora, va distingir tres categories d'aquest trop segons el seu grau d'institucionalització.² En primer lloc hi ha les metàfores lexicalitzades, aquelles que han passat a formar part del lèxic comú d'una llengua. El tipus es pot exemplificar amb expressions com ara: «el cas està *en mans* del jutge», «un acte *amb cara i ulls*» (o, en grec antic, l'acusatiu fossilitzat δίκην 'a la manera de'). En segon lloc hi ha les metàfores convencionals, que estan institucionalitzades en la mesura que són corrents en els textos d'una determinada escola literària o època, com ara l'ús d'*aequor* 'plana' per designar el mar en la poesia llatina d'època augustea, o de *midons* per referir-se a l'estimada en la poesia trobadoresca. Són un tipus de metàfores que pertanyen a un àmbit lingüístic restringit, el de la literatura. Finalment, hi ha les metàfores «privades» o innovadores, que són creacions de poetes concrets; per exemple, quan Josep Carner, per descriure un paisatge hivernal, escriu el vers «cols de cartó que la gelada ensucra».³

Aquesta triple divisió és gradual i està sotmesa a variabilitat diacrònica. Tota metàfora innovadora es pot convertir en una metàfora convencional, i tota metàfora convencional pot acabar lexicalitzant-se. Al seu torn, una vella metàfora oblidada pot sonar nova en els versos d'un poeta contemporani. I justament un dels recursos més habituals de la poesia és la desautomatització de metàfores lexicalitzades (com quan el poeta Enric Casasses

(1977) sobre l'autenticitat del *Prometeu encadenat* conté moltes observacions sobre l'estil d'Èsquil, especialment el seu vocabulari; a més, concretament sobre l'estil d'Èsquil, vegeu Stanford (1942), Earp (1948), Rosenmeyer (1982: 77-142), Citti (1994), Griffith (2009).

² Broeck (1981). Per a un resum de la reflexió recent sobre la traducció de les metàfores, vegeu Marco (2002: 145-160).

³ Del poema «Fred matinal» (Carner 1992: 656).

escriu: «afanya't noi | posa't la cara i ulls».⁴

D'altra banda, en el cas d'una llengua antiga les coses encara es compliquen més, perquè, a causa de la pèrdua de molts textos, no sempre és possible determinar el grau de lexicalització o convencionalitat d'una metàfora. De tota manera, a l'hora de prendre una tragèdia d'Èsquil com a punt de partida per a una traducció, el que compta sobretot és la percepció que tenen d'aquest estil el traductor i el lector d'acord amb el corpus de textos conservats i els usos de la cultura d'arribada. És a dir: quan Èsquil parla de l'«assemblea dels astres»,⁵ per a nosaltres es tracta d'una metàfora innovadora, perquè no coneixem cap text grec anterior que en faci ús, i perquè no és una metàfora que s'hagi incorporat al nostre repertori de trops convencionals.

Davant les metàfores, el traductor pot recórrer a múltiples estratègies. Entre les moltes opcions possibles, aquí convé destacar-ne tres. El traductor pot intentar (1) reproduir cada metàfora de l'original amb la mateixa metàfora, és a dir amb una metàfora de la llengua d'arribada construïda amb el mateix tema i el mateix vehicle.⁶ També pot (2) substituir la metàfora original per una altra del repertori de metàfores convencionals de la tradició pròpia (és a dir canviar el vehicle per referir-se al mateix tema). Finalment, pot (3) eliminar la metàfora i expressar-ne el sentit en llenguatge no figurat (en aquest cas es tractaria d'una paràfrasi, en la terminologia de Broeck).⁷ D'entrada pot semblar que un traductor que vulgui respectar al màxim la idiosincràsia de l'estil de l'autor original s'hauria d'inclinar per la solució 1 i rebutjar sempre la solució 3; la solució 2 pot ser útil per traslladar metàfores convencionals que, traduïdes literalment, no resulten intel·ligibles o funcionals en la llengua d'arribada. Amb tot, cal no oblidar que aquest tipus d'equivalències estàtiques poden tenir efectes no desitjats. Una mateixa metàfora

⁴ Del poema «Diuen les veus» (Casasses 2012: 24).

⁵ Ag. 4.

⁶ La terminologia *tema* i *vehicle* tradueix els termes *tenor* i *vehicle* de Richards (1936). El tema és allò a què ens volem referir per mitjà d'una imatge; el vehicle és la imatge de què ens servim per parlar del tema. En la metàfora esquilea «un bou em trepitja la llengua», el tema és la impossibilitat de parlar; el vehicle, la imatge del bou.

⁷ Broeck (1981: 77-78) anomena aquestes tres estratègies, respectivament, *traducció sensu stricto*, *substitució* i *paràfrasi*.

pot ser lexicalitzada en la llengua de partença i innovadora en la d'arribada, o a l'inrevés; en aquests casos, la traducció literal provoca un canvi en la categoria de la metàfora i, per tant, en la percepció estètica del text.

Amb tot, una metàfora convencional o fins i tot lexicalitzada pot tenir, en determinats contextos literaris, una rellevància funcional molt alta. Em refereixo a aquells casos en què aquest tipus de metàfores es revelen com a motivades —no simplement decoratives— en la mesura que entren en relació amb altres elements del text, o bé a aquells altres (sovint coincidents amb els anteriors) en què pren protagonisme la funció poètica del llenguatge.⁸ En aquestes situacions, la traducció literal, encara que canviés la categoria de la metàfora, contribueix a conservar la textura semàntico-poètica del text de partença. En les pàgines següents tindrem l'oportunitat d'analitzar exemples concrets d'aquesta problemàtica.

El pròleg (vv. 1-39): el text original

El guaita, apostat al palau dels Atrides,⁹ demana als déus que l'alliberin de les seves fatigues. Ja fa un any que, complint ordres de Clitemnestra, espera el senyal que indicarà la fi de la guerra de Troia. Lamenta que la casa ja no sigui governada excel·lentment com abans. Quan el senyal apareix, el guaita s'afanya a comunicar la notícia a Clitemnestra.

⁸ La funció poètica, naturalment, en el sentit que Roman Jakobson donava al terme (vegeu Jakobson 1989: 39-78).

⁹ Tradicionalment, per una interpretació errònia de l'adverbi ἄγκαθεν (entès com a apòcope d'ἀνέκαθεν 'des de dalt'), es va considerar que, segons afirmació explícita del text, el guaita parlava des del sostre del palau. Almenys des de la segona meitat del segle XIX, justament a partir d'una observació de Gottfried Hermann recollida en el seu comentari pòstum (1852: II, 363), comença a imposar-se la interpretació d'ἄγκαθεν com a 'sobre els colzes' o amb la idea de 'al voltant'. Sobre aquesta qüestió, vegeu Metzger (2005), amb una extensa bibliografia i la conclusió següent: «The belief that the Watchman spoke from the roof of the σκηνή began with an error of grammar. The belief persisted on the argument that the roof was the best place for the Watchman to keep his lookout. But the Watchman himself is saying something different: he sleeps on the dewy ground like a soldier, and goes about the perimeter of the palace at night like a dog.»

Ell desitja el retorn d'Agamèmnon i afirma que ha de guardar silenci sobre certes coses.¹⁰

MÈTRICA.— Com és habitual en les parts parlades de la tragèdia, el passatge està compost en trímetres iàmbics, gairebé tots amb cesura pentemímeres o heftemímeres. Només el vers 20 presenta una excepcional *caesura media*, després de la tercera *princeps* (νῦν δ' εὐτυχῆς γένοιτ' | ἀπαλλαγὴ πόνων), just en el moment en què es tanca la composició anular iniciada al primer vers. Entre les variants corrents del trímetre iàmbic, trobem només dos dàctils (al primer peu del v. 7¹¹ i al tercer del v. 15), una *princeps* resolta en dues breus (la quarta del v. 19) i dos inicis anapèstics (v. 26, amb el nom propi Ἀγαμέμνωνος, i v. 28).

ANÀLISI ESTILÍSTICO-LITERÀRIA.— El pròleg es divideix en dues parts ben clares: una d'espera tensa (vv. 1-21) i una altra d'alegria matisada per algunes insinuacions inquietants (vv. 22-39). En el text grec de Hermann, la divisió queda marcada per la transposició de la interjecció *ioῦ ioῦ* al v. 22.¹² La primera part, amb una construcció anular (v. 1: ἀπαλλαγὴν πόνων; v. 20: ἀπαλλαγὴ πόνων), consta de dues meitats, amb un patró recognoscible: un desenvolupament força llarg (9 versos i mig) que remarca (i suggereix) la idea d'espera, seguit d'una frase de molt curta (1 vers i mig) que explica que qui mana és «una dona de mascle propòsit»; una altra clàusula molt llarga (8 versos, amb una frase parentètica que fa un efecte anacolútic)¹³ novament sobre la idea de la llargada de l'espera, seguida d'una altra de molt curta (2 versos) que repeteix el desig d'alliberament expressat al primer vers. La segona part del pròleg presenta una estructura sintàctica menys marcada: nou unitats oracionals (comptant els punts alts com a límits

¹⁰ Sobre aquesta escena inicial, vegeu entre altres Fraenkel (1950: II, 25-26), Taplin (1977: 276-277), Goldhill (1984a: 8-12), Metzger (2005), Rutherford (2012: 296-298).

¹¹ Aquest cas és excepcional, perquè el dàctil no l'omple un nom propi, sinó el nom comú ἀστέρας, en contra del que sembla que és norma en Èsquil. Per això alguns editors han considerat corrupte el vers i han proposat diverses maneres d'esmenar-lo; vegeu West (1990: 173-174) i (1991: 3).

¹² Segons que explica Hermann en les notes de l'edició pòstuma (1825: II, 365-366), aquesta esmena es basa en raons d'ordre psicològic i dramàtic: el guaita ha de cridar en el moment en què veu el foc, no després. L'esmena ja havia estat proposada el 1800, en l'edició hermanniana de l'*Hècuba*; vegeu Medda (2006: 43-44).

¹³ Vegeu, però, l'esmena proposada per Rudolf Stark (1972), que elimina l'anacolut.

d'unitat) de llargades que oscil·len entre els cinc versos i el mig vers, amb una tendència a augmentar la brevetat i el caràcter sentenciós de les frases.

Tot el passatge gira al voltant de la comunicació i les diverses formes en què es produeix —transparents o confuses—. El guaita espera un senyal (σύμβολον, v. 8), que ha de portar «la notícia i el mot» de la conquesta (φάτιν... τε βάζιν, vv. 9-10). El senyal anuncia, en principi, dos fets positius: la presa de Troia i el retorn d'Agamèmnon. Però l'espectador sap —i si no ho sabés, li ho suggeririen les insinuacions del guaita— que aquesta bona notícia serà el desencadenant de la catàstrofe. L'ambivalència d'aquesta situació ressona en un cas de polisèmia: al v. 18, el guaita plora «la desgràcia (συμφορὰ) d'aquesta casa»; al v. 24, després de veure la «torxa de la nit», es refereix a aquest «èxit» emprant el mateix mot, συμφορὰ, ara en el sentit oposat. Tal com la mateixa paraula designa la malaurança i la sort,¹⁴ l'arribada d'Agamèmnon serà una alegria que es tornarà desgràcia: el mecanisme lèxic prefigura la peripècia de l'obra. En conjunt, el pròleg posa al centre de la tragèdia la qüestió de la interpretació dels signes i dels paranys de la comunicació. El guaita revela que calla perquè «un bou» li «trepitja la llengua» (vv. 36-37); la casa mateixa, però, «si tingués veu», parlaria amb tota claredat (vv. 37-38). El personatge clou el seu discurs amb la frase: «jo, expressament, parlo als qui saben, i, per als qui no saben, tot ho oblidat» (vv. 38-39). Com l'oracle de Delfos en el cèlebre fragment d'Heraclit, el guaita no diu ni oculta, sinó que dóna senyals.¹⁵

L'estreta imbricació entre els nivells fonològic, lèxico-gramatical i semàntico-discursiu es manifesta també en altres aspectes del text. Trobem un exemple d'aquest fenomen al v. 3, on el guaita diu que ha esperat dormint a casa dels Atrides, «a la manera d'un gos»; la comparació és introduïda per l'acusatiu fossilitzat amb funció adverbial δίκην (κυνὸς δίκην). A la tragèdia es fa un ús recurrent i significatiu d'aquesta construcció, molt poc emprada en grec; justament aquesta recurrència imposa a l'espectador/lector el sentit

¹⁴ Aquesta ambigüitat de la paraula es fa explícita pocs versos més endavant, concentrant-se en una sola ocurrència, quan Clitemnestra parla de les φθογγὰς... συμφορᾶς διπλῆς («les veus de la fortuna [èxit/desgràcia] doble») dels vencedors i els vençuts a Troia (v. 324-325). D'altra banda, no cal dir que l'ambigüitat dels signes, els senyals i els prodigis és un tema explícit de l'obra: cf. v. 145: δεξιὰ μὲν κατάμομφα δὲ φάσματα («auguris d'una banda favorables, de l'altra dignes de blasm»).

¹⁵ 22 B 93 DK = 93 M = 14 Mch = 1052-1053 Pòrtulas-Grau.

primer del mot δίκη, justícia, que és naturalment el tema central de l'obra.¹⁶

D'altra banda, no es pot afirmar que el passatge reproduïxi d'una manera «naturalista» la parla que podem suposar pròpia d'un servent. Com totes les parts parlades de la tragèdia grega, el text està compost sobre una base de dialecte àtic, el dialecte del públic atenès, que des del punt de vista del coneixedor actual de la llengua grega constitueix una mena d'estàndard del grec antic. Però, com també és habitual en el gènere, hi ha una forta presència de paraules poètiques o rares que marquen el conjunt: βάξιν (v. 10), εὔτε (v. 12), νυκτίπλαγκτον (v. 12), αἰεΐειν (v. 16, en lloc de la forma àtica ἄδειν), ὀρφναίου (v. 21), φάος (v. 23, en lloc de la forma àtica φῶς), πιφαύσκων (v. 23), ἐπορθιάζειν (v. 29), etc.¹⁷ L'ús limitat de l'article definit, d'altra banda, contribueix a allunyar el passatge de la parla habitual del públic. Amb tot, entre aquests recursos elevadors, destaquen alguns elements que han estat identificats com a col·loquials, per exemple la interjecció d'alegria ιὸ ἰοῦ (v. 25);¹⁸ també es poden classificar així les diverses frases fetes, que potser caracteritzen la condició social relativament baixa del guaita: «com un gos» (v. 3), «faré la meva jugada d'acord amb el bon resultat dels afers dels amos: tres vegades sis, amb aquesta alimara que m'ha sortit» (vv. 32-33);¹⁹ «un bou

¹⁶ Sobre aquest ús significatiu de δίκη, vegeu Wilson (2006).

¹⁷ Sobre alguns dels trets propis de la *lexis* tràgica presents en aquest passatge, vegeu Citti (1994: 59-61).

¹⁸ Vegeu Collard (2005: 373). Sobre la presència d'expressions col·loquials en Èsquil (i en altres tràgics), vegeu Stevens (1945), West (1990b), Collard (2005). La frontera entre els col·loquialismes i els elements còmics no sempre és fàcil de traçar; per a una discussió al voltant de la presència d'expressions còmiques en l'*Orestea*, vegeu Sommerstein (2002). L'anacolut dels v. 12-15 ha estat considerat per West (1990b: 9) un exemple de *naïve style*, que potser aquí també té una funció caracteritzadora. Per a una valoració general del tipus de llengua emprada pel guaita, vegeu Stevens (1945: 95): «As far as minor characters are concerned Aeschylus and Sophocles do not avoid presenting on the stage figures familiar in ordinary life, as for instance the nurse in the *Choephoroi*, the watchman in the *Agamemnon*, and the sentry in the *Antigone*; and though characters of this type do, broadly speaking, employ the conventional language of tragedy, their speech is slightly differentiated, partly by colloquial expressions, partly by touches of naïveté, garrulity, or sententiousness.»

¹⁹ La referència és al joc dels πεσσοί, en el qual es movien peces en un taulell d'acord amb els nombres que donaven tres daus. Aquí, en el v. 32, el gir que han pres els afers d'Agamèmnon és el bon resultat dels daus; en el vers següent el bon resultat és l'alimara que ha aparegut. Vegeu l'extensa explicació de Fraenkel (1950: II 19-22).

enorme em trepitja la llengua» (vv. 36-37).²⁰ D'altra banda, l'arregliment gairebé anacolútic de pensaments (especialment als vv. 12-19) ha estat considerat un tret característic dels personatges baixos d'Èsquil.²¹

Aquestes últimes citacions porten a la qüestió de les metàfores. El passatge en presenta unes quantes. El conjunt dels astres és una «assemblea pública» (ὀμήγουριν, v. 3), que es contraposa a alguns estels assenyalats, els que indiquen l'arribada de l'hivern i de l'estiu, que són «prínceps lluminosos» (λαμπροὺς δυνάστας, v. 6).²² D'una banda, doncs, es crea una tensió entre l'«assemblea pública» (que evoca el públic de la tragèdia i la institució central de la democràcia atenesa) i els «prínceps» que governen. Però, de l'altra, els estels assenyalats que «es ponen i surten» (v. 7), identificats com a «prínceps», són una metàfora de la necessitat ineluctable que porta els reis a obtenir el poder i a enfonsar-se. La metàfora, doncs, és de doble direcció: alguns estels són prínceps perquè ocupen una posició preeminent al cel; però els prínceps són estels perquè també apareixen i desapareixen. Aquesta metàfora és reforçada per una repetició lèxica: els llevants dels astres (ἀντολάς, v. 7) tenen la mateixa arrel que l'acte de llevar-se referit a Clitemnestra (ἐπαντείλασαν, v. 27).²³ Aquí la reina es lleva; ja sabem, doncs, que es pondrà.

Un altre camp semàntic emprat de manera metafòrica és el de la medicina.²⁴ Als vv. 13 i 15 ἐπισκομουνένην i παραστατεῖ evoquen la idea de visitar un pacient al llit.²⁵ Però el subjecte és negatiu: qui atén el guaita no és un metge, sinó la por (φόβος, v. 14). Sovint, el guaita es posar a cantar o a cantussejar de tal manera que «es capola amb tonades un

²⁰ Sobre el caràcter popular de la frase, vegeu Fraenkel (1950: II 23). També s'ha argumentat que l'expressió podia formar part del ritual dels misteris d'Eleusis: vegeu Bowie (1993: 24, n. 96). Per a una concisa visió general de la difícil qüestió dels registres en grec, vegeu Willi (2010).

²¹ A més del comentari de Fraenkel (1950: II, ad loc.), vegeu sobre la tendència a caracteritzar els personatges baixos amb frases fetes i anacoluts Seidensticker (2009: 238-239).

²² Es tracta, segons la interpretació de Klausen, de Sírius, el Carro, Orió, les Plèiades, les Híades (vegeu Fraenkel 1950: II, 6, ad loc.).

²³ L'escoli del *Mediceus* al v. 27 (ed. Langwitz Smith) precisa: ὡς ἐπὶ ἄστρου ἢ σελήνης («com es diu d'un astre o de la lluna»).

²⁴ Sobre l'ús de llenguatge mèdic en Èsquil, vegeu Griffith (2009: 26-34).

²⁵ Vegeu Denniston/Page (1957: 68, ad loc.), amb la bibliografia que hi és citada.

remei contra el son» (v. 17: ὕπνου τόδ' ἀντίμολπον ἐντέμνων ἄκος), on el verb ἐντέμνω té el significat tècnic de 'fer una incisió en una arrel per extreure'n suc medicinal'.²⁶

En altres casos els sentits metafòrics són menys evidents. El passatge comença amb un vers que té, en el context de situació intern,²⁷ una interpretació ben clara. «Als déus imploro la fi de les meves penes»: el guaita demana la fi de la seva vigilància obligatòria. Al v. 20 es repeteix gairebé literalment l'estructura: «Tant de bo vingui avui la sortosa fi de les penes». Però aquí el context de situació s'ha ampliat: ja no es tracta només de les penes del guaita, sinó de les de la casa dels Atrides.²⁸ Aquests aspectes són fàcilment identificables per un lector actual de la tragèdia. Hi ha un altre fet, però, que no és tan obvi: en el context de cultura original, l'expressió remetia probablement als misteris d'Eleusis, que prometien un alliberament «de les penes».²⁹ D'altra banda, tot el pròleg està construït entorn de l'oposició entre llum i foscor, elements centrals en la simbologia mística: la torxa brilla en la fosca com la llum resplendia en el clímax dels rituals d'Eleusis.³⁰ L'última clàusula del pròleg —«jo, expressament, parlo als qui saben, i, per als qui no saben, tot ho oblidat» (v. 38-39)— remet al mateix entorn.³¹ Malgrat la preservació de la contraposició entre llum i foscor i la traducció literal de la darrera frase, és evident

²⁶ Vegeu Fraenkel (1950: II, 14, ad loc.). Aquí, però, la menció del son és problemàtica, perquè el guaita acaba de dir que no pot dormir; per això s'ha considerat que ὕπνου podria provenir d'una glossa marginal; vegeu Raeburn i Thomas (2011: 68).

²⁷ El context de situació és el «context immediat en què té lloc l'intercanvi comunicatiu»; en el cas de les obres literàries, cal distingir un «context de situació intern», aquell en què «la comunicació s'estableix entre diversos participants que no pertanyen al món real, sinó que són ficticis» i un «context de situació extern», que és aquell en què «s'estableix comunicació entre dos subjectes del món real, l'autor i el lector» (Marco 2002: 63-64). Més ampli que el context de situació —particular de cada intercanvi comunicatiu— hi ha el «context de cultura», el «context més ampli on resideix el conjunt de significats d'una societat» (Marco 2002: 63). El terme *context de situació* es remunta a un article de l'antropòleg Malinowski (1923).

²⁸ L'expressió és una mena de *leitmotiv* de la trilogia: al v. 83 de *Les Eumènides*, la mateixa construcció es refereix a les penes d'Orestes: ὥστ' ἐς τὸ πᾶν σε τῶνδ' ἀπαλλάξαι πόνων. Sobre les repeticions motíviqes en Èsquil, vegeu Hiltbrunner (1950).

²⁹ Vegeu Tierney (1937), Thomson (1966: 9), Bowie (1993: 24) i Widzisz (2010).

³⁰ Cf. Plutarc, *M.* 81e i Posidoni, *FGrHist* 87 F 36.51. Vegeu novament Bowie (1993: 24).

³¹ Raeburn/Thomas (2011: 71).

que aquest context de cultura difícilment quedarà reflectit en la traducció; de fet, fins a l'inici del segle XX havia passat per alt als comentaristes de l'*Agamèmnon*.

El pròleg (vv. 1-39): la traducció

MÈTRICA.— D'acord amb el principi d'aprofitar les possibilitats de cada metre sense reproduir necessàriament la successió de llargues i breus de l'original, en la traducció de Humboldt el passatge està compost en trímetres iàmbics amb les cesures habituals, pentemímeres i heftemímeres, que de vegades violenten lleugerament la sintaxi (vegeu el vers 1: «Die Götter fleh' um | dieser Arbeit End' ich an»).³² No hi ha cap exemple de *caesura media*; el traductor la defugia justament per evitar tota reminiscència dels alexandrins, propis del teatre barroc alemany.³³ Humboldt fa ús de les possibilitats de resolució del trímetre: hi ha tres anapestos (el tercer peu del v. 21,³⁴ el primer i el cinquè del v. 26, el segon peu del v. 39). És digne d'esment l'ús expressiu dels anapestos al vers 26:³⁵

³² Vegeu, com a anàlisi de la mètrica humboldtiana i del seu rigor creixent a mesura que passaven els anys, Garbe (1957: 75-96; sobre els efectes d'aquesta mètrica sobre la llengua, pp. 96-102)

³³ Vegeu Humboldt (1816: xxviii) i Reinhardt (1960 [1955]: 368).

³⁴ «im Schein des nächtigen Heilverkünderflammenlichts»: seria possible eliminar l'anapest elidint la *i* de «nächtigen», cosa ben habitual en la poesia alemanya de l'època. Però sembla que, quan considera que cal tenir-les en compte en la recitació, Humboldt escriu les elisions (cf. vers 39: «Unkund'gen»).

³⁵ En les anàlisis següents em serveixo dels signes de llarga i breu per fer explícita la correspondència del text de Humboldt amb els metres antics. Cal tenir en compte que, en realitat, el signe de llarga indica síl·laba pesant («schwere Silbe») i el de breu, síl·laba lleugera («leichte Silbe»). Per a la determinació de les *schwere Silben* de l'alemany, vegeu, per exemple, Wagenknecht (1999: 30-33). A grans trets, es pot partir de la idea que hi ha quatre graus de «pesantor»: (1) les síl·labes tòniques «lexicals» (*treten*) i els monosíl·labs «lexicals» (*Weg*) són màximament pesants; (2) les síl·labes tòniques no lexicals (per exemple pronominals: *jedem*, *meine*) i les tòniques secundàries dels compostos nominals o verbals (*Winterreise*, *mitzunehmen*) tenen un grau de pesantor una mica inferior; (3) els monosíl·labs proposicionals i pronominals (*Mit*, *die*) són més aviat lleugers; (4) la resta de les síl·labes solen ser màximament lleugeres (*Gewissen*, *versprechen*). Dels contactes entre aquests tipus de síl·labes en sorgeix una successió de graus diversos de pesantor, que el context permet simplificar en una alternança entre síl·labes pesants i síl·labes lleugeres (per exemple, una síl·laba del tipus 3 envoltada de

Agamemnon's Gattin eil' ich es zu verkündigen;³⁶

(~ ~ ~ ~ ~ | ~ ~ ~ ~ ~)

[«A la muller d'Agamèmnon m'afanyo a anunciar-ho»]

Aquí els anapestos reforcen la idea de pressa, amb una insistència absent en l'original, on només hi ha l'anapest inicial, habitual en els noms propis.

En el moment de la publicació de la traducció de Humboldt, l'ús del trímetre iàmbic ja tenia una certa tradició en alemany. Goethe, per exemple, l'havia emprat a la seva *Pandora* (1807-1808). Ara bé, el vers habitual en el drama clàssic alemany era el *Blankvers*, un decasíl·lab iàmbic de cinc accents; el trímetre, doncs, era un senyal d'hel·lenitat que tot lector culte de poesia sabia interpretar com a tal. En aquest sentit, la traducció de Humboldt s'inseria en la tradició del drama classicista weimarià, representat per obres com ara l'esmentada *Pandora*, l'acte d'Hèlena del segon *Faust* i *La núvia de Messina* de Schiller, una tradició que ell mateix, gràcies a la circulació de les versions manuscrites de la seva traducció, havia contribuït a crear.³⁷ Amb tot, aquesta vinculació és el resultat d'una aproximació estrictament filològica al text, sobre la base dels estudis mètrics de Voß, i no es manifesta en una intervenció en l'estructura dramàtica de l'obra.³⁸

ANÀLISI ESTILÍSTICO-LITERÀRIA.— En primer lloc, tot i que es tracti d'una obvietat, cal constatar que en la traducció de Humboldt es perceben certes dificultats d'interpretació del grec habituals en el seu temps. El sintagma φρουρᾶς ἐτείας μῆκος (v. 2) es converteix en «der langen Jahreswache Ziel» («la fi de la llarga vigilància anual»). Els mots στῆγαις Ἀτρεϊδῶν ἄγκαθεν (v. 3), presos com una unitat, són traduïts per «auf der Atreiden

síl·labes del tipus 4 funciona com a pesant; una síl·laba del tipus 2 envoltada de síl·labes del tipus 1 funciona com a lleugera). És a partir d'aquestes alternances qualitatives que es recrea el ritme quantitatiu de la mètrica antiga. Per a una anàlisi més aprofundida d'aquesta qüestió, vegeu Kiparsky (1966).

³⁶ L'última síl·laba rep un accent secundari per posició.

³⁷ Vegeu, sobre això, Reinhardt (1960 [1955]: 366-370).

³⁸ Sobre la vinculació de l'*Agamèmnon* de Humboldt amb el drama classicista, vegeu Poltermann (1991: 164-166).

Dach» («sobre el sostre dels Atrides»), que és també el que recull el comentari de Schütz.³⁹ L'última clàusula esdevé «Gern red' ich wohl | mit Kundigen, doch Unkund'gen bleib' ich unerkant» («Em plau parlar amb els qui ho saben, però per als qui no ho saben resto inconegut»), d'acord amb una interpretació que prové de Stanley («non intelligentes lateo») i arriba fins a Wilamowitz.⁴⁰

Al marge d'aquests casos, però, es percep en el text l'aplicació del principi de la «simple fidelitat» que Humboldt propugna al pròleg. A cada vers grec li'n correspon un d'alemany. En molts casos la sintaxi es reproduïx amb una exactitud extrema; al v. 7, per exemple, es recrea la asimetria sintàctica de l'original, tan discutida pels comentaristes:⁴¹

ἀστέρας, ὅταν φθίνωσιν, ἀντολάς τε τῶν.

Die Sterne, wann sie sinken, andrer neu Erstehn.

[«Els estels, quan s'enfonsen, d'altres nou sorgiment.»]⁴²

La mateixa voluntat s'aprecia en la traducció literal dels participis de present, que té com a resultat una estructura poc habitual en alemany.⁴³ Els vv. 8-10 permeten fer-se una idea de fins a quin punt la versió de Humboldt s'acosta a una traducció interlineal:

καὶ νῦν φυλάσσω λαμπάδος τὸ σύμβολον,

(Auch jetzt beacht' ich sorglich hier das Fackellicht,)

[«També ara vigilo curiosament aquí la llum de la torxa,»]

αὐγὴν πυρὸς φέρουσαν ἐκ Τροίας φάτιν,

(der Flamme Zeichen, bringend Ruf von Ilion,)

[«de la flama el signe, portant veu d'Ílion,»]

³⁹ Schütz (1784: 135) tradueix «desuper in tecto Atridarum».

⁴⁰ Vegeu Fraenkel (1950: II, 24, ad loc.)

⁴¹ Com a resum de la discussió, amb una defensa de l'autenticitat del vers, vegeu Candio (2010).

⁴² Amb aquesta mena de traduccions interlineals només aspiro a facilitar la comprensió dels procediments de Humboldt; el text català que en resulta no és defensable ni gramaticalment ni literàriament.

⁴³ Vegeu Garbe (1957: 100).

άλωσιμόν τε βάξι·

(und ihrer Stürmung Kunde.)

[«i de la seva conquesta notícia.»]

Aquí no solament es reproduïx amb precisió la sintaxi, sinó que la clàusula fins i tot acaba a la cesura heftemímeres del v. 10, com a l'original; subratllo les expressions en què millor es pot constatar l'aspiració de literalitat de la traducció. Aquesta aproximació es posa encara més de manifest si el text de Humboldt es compara amb edicions alemanyes anteriors.⁴⁴ Trobem un cas espectacular de literalitat també en l'exactitud amb què es recrea l'estructura de la llarga clàusula dels v. 12-19, mantenint les dues subordinades temporals inicials i l'incís que les separa.

D'altra banda hi ha en la traducció de Humboldt un tipus de duresa que no sembla que provingui d'un intent de reproduir elements concrets del text de partida, sinó d'una voluntat de producció d'estranyesa en el llenguatge, en part associable a la creació d'un registre poètic. L'ordre de les paraules sol presentar variacions marcades respecte del que és corrent en alemany; «daß nie ich, schlummernd, schließe fest das Augenlied» (v. 15) constitueix gairebé una inversió completa del que seria esperable: «daß ich nie, schlummernd, das Augenlied fest schließe». Un altre exemple: «des nicht, wie vormals, trefflich mehr verwalteten» (v. 19) separa la locució «nicht mehr». En algun cas trobem un fenomen comparable a la tmesi grega, la separació dels preverbis respecte dels verbs, tan habitual en Homer (i en bona mesura en Èsquil):⁴⁵ «wenn hin Ilion, erstürmet, sank»

⁴⁴ Jenisch (1786: 2): «Da lieg ich nun, und schmachte sehnsuchtsvoll, | der Flamm der Fackel starr entgegen, die | im frohen Glanz der hohen Troia Sturz | uns künden soll.». Halem (1794: 211): «[...] O, wann leuchtet mir | der Fackelglanz, der uns verkünden soll, | daß Troia sank? — Des Zeichens harr' ich hier.» Fähse (1809: 215): «Noch itzo harrt mein sehrend Aug' des Fackelscheins, | Der als ein Bote Kunde uns von Ilion | Und ihrem Sturze sendet.» Conz (1815: 3) és, en aquest cas, qui més s'acosta a la solució de Humboldt: «Für jetzo laur' ich nach dem Fackelzeichen hin, | dem Feuerglanz, von Troia bringend Kund' und Ruf | der Stadteroberung.»

⁴⁵ Ha estat observat que en Èsquil hi ha una presència notable de trets del llenguatge homèric. Per a una breu presentació general, vegeu Griffith (2009: 7-11). A més de les observacions de Stanford (1942), vegeu la monografia de Sideras (1971).

(v. 29-30) és una variant violentada de l'ordre «wenn Ilion, erstürmet, hinsank». Tots aquests recursos són possibles en la poesia alemanya de l'època, sobretot en traduccions fetes en la tradició inaugurada per l'Homer de Johann Heinrich Voss. El que sorprèn en el text de Humboldt és la freqüència i l'audàcia amb què són emprats. El llenguatge que en sorgeix forma un registre certament qualificable de poètic, però que és una raresa dins el sistema literari alemany: una raresa que aspira a representar la raresa que és Èsquil en el sistema literari grec tal com ha estat rebut en el món modern, però que no correspon necessàriament a trets concrets de l'original.⁴⁶

La creació d'aquest idioma esquileu s'aprecia, també, en l'ús dels compostos. D'entrada cal tenir en compte que en alemany hi ha una tendència a l'ús de substantius composts, que resulten menys marcats que, per exemple, en les llengües romàniques. En la traducció de Humboldt hi ha una sèrie de termes que poden entrar dins aquesta categoria: *Nachtgestirne* (v. 4, ἄστρον νυκτέρων 'astres nocturns'), *Traumgesichten* (v. 13, ὄνειροις 'somis'), *Aesthershöh* (v. 6, αἰθέρι 'en l'èter'), *Festgesang* (v. 25, 'cant festiu', que remet als χορῶν del v. 23), etc. En alguns casos, quan els elements del compost no tenen una connexió semàntica tan evident, la seva unió té un efecte més clarament poètic: *Jahreswache* (v. 2, φρουρᾶς ἐτείας 'vigilància d'un any'), *Flammenbot'* (v. 30 'missatger de flames', que tradueix φρυκτός ἀγγέλλων), o —el cas més espectacular— *Heilverkünder-flammenlichts* (v. 21, literalment 'llum de flames que anuncien salvació'; en grec εὐαγγέλου πυρός 'foc que porta bones notícies').

En tots aquests casos, els compostos de l'alemany no reproduïxen compostos del grec, sinó que els creen a partir de diverses unitats lèxiques hel·lèniques. Ara bé, el text d'Èsquil també presenta alguns compostos, adjectivals, aparentment forjats pel mateix poeta. Al v. 11 es parla del cor ἀνδρόβουλον 'de propòsits masculins' de Clitemnestra; Humboldt ho tradueix per «mannhaft kühnes [...] Herz». En el vers següent, però, on es parla del jaç νυκτίπλαγκτον del guaita ('que erra en la nit'), el traductor s'inclina per una solució més atrevida, amb un adjectiu precís i expressiu de nova creació: «nachtsdurchirrend Lager». De fet, Humboldt se serveix sovint d'adjectius d'aquesta mena

⁴⁶ Sobre la creació d'una estranyesa que no resulta de la literalitat, vegeu Reinhardt (1960 [1955]: 369-372).

(encara que en l'original hi hagi un participi o un adjectiu no compost): *strahlumglänzt* (v. 6 'envoltats per la resplendor de rajos', ἐμπρέποντας), *thaubenetzt* (v. 12 'moll de rosada', ἔνδροσον), *schlafabwehrendes* (v. 17 'que aparta el son', ὕπνου ἀντίμολπον). La tendència a reforçar aquest aspecte en el text, més enllà del que hi hagi en el grec original, lliga naturalment amb la visió aristofànica d'Èsquil com un poeta que empra «paraules grosses com vaques».⁴⁷ Així, els recursos lèxics de la traducció es nodreixen d'una percepció tradicional de l'estil d'Èsquil.

D'aquesta mena d'operacions en sorgeix un text certament difícil, però que no aspira a sacrificar la comprensibilitat a la literalitat. Per això les dues ocurrences de συμφορά (vv. 18 i 24), Humboldt les tradueix, respectivament, com a *Misgeschick* (v. 18) i *Glück* (v. 25), anteposant al joc de paraules de l'original la comunicació del sentit. O el sintagma ἐλπίζον κέαρ (v. 11; el cor ple d'esperances de Clitemnestra, però unes esperances que, molt a la manera grega, ho són de fets funestos)⁴⁸ esdevé «tückisch hoffend Herz» («cor que espera malignament»), a costa d'eliminar l'ambigüitat de l'original. És per aquesta mateixa voluntat aclaridora que el crit ἰοὺ ἰοὺ (v. 25) és traduït per «Triumph, Triumph!» (v. 22), i no per una transcripció de la interjecció. I en alguns casos fins i tot s'aprecia un ús de certes fórmules de farciment, semàticament poc rellevants, potser sorgides de necessitats mètriques, com ara l'adverbi «freundlich» (v. 13), que no té cap equivalent en l'original.⁴⁹

La tendència aclaridora entra naturalment en conflicte amb el principi de la «simple fidelitat»: la *Treue* topa sovint amb allò que el traductor considera que és l'horitzó d'expectatives del lector i les convencions poètiques del seu temps, dues coses que posen límits a l'«hel·lenització» de l'alemany. Això es pot observar especialment en el tractament de les metàfores. Algunes es mantenen: els λαμπροὺς δυνάστας del v. 6 es converteixen en «die lichten Herrscher». La referència al camp semàntic de la medicina dels vv. 12-17 també es conserva: ἄκος reapareix com a *Heilmittel*. L'expressió dels versos

⁴⁷ *Ran.* 924.

⁴⁸ El verb ἐλπίζω oscil·la entre la temença i l'esperança vana. Cf., per exemple, Heròdot VIII 12, 2 (ἐλπίζοντες... ἀπολέεσθαι 'tement morir') i Plató, *Rsp.* 573c (ἐλπίζει δυνατὸς εἶναι ἄρχειν 's'imagina que és capaç de governar').

⁴⁹ Sobre aquesta mena de recursos de farciment, vegeu Garbe (1957: 103-106).

32-33, que remet al joc dels πεσσοί, es reproduïx amb una certa generalització: «Denn glücklich werd' ich wenden jetzt der Herrscher Loos, | da dieser Fackelwachen höchster Wurf gelang» («Perquè ara giraré feliçment la sort dels governants, atès que m'ha sortit bé la tirada més elevada d'aquestes vigilàncies de la torxa»). Però les més cridaneres, potser també les més significatives, solen deixar pas a expressions molt més generals, gairebé desproveïdes de força metafòrica. L'«assemblea dels estels nocturns» del v. 4 es dissol en «der Nachtgestirne Kreis» («el cercle dels astres de la nit»); d'aquesta manera també desapareix la tensió amb els «prínceps lluminosos» del v. 6.⁵⁰ Però potser l'exemple més rellevant és el dels versos 36 i 37: la contundència idiosincràtica i sorprenent de βούς ἐπὶ γλώσση μέγας βέβηκεν («un bou enorme em trepitja la llengua») es difumina en la solució «schwere Fessel bindet fest die Zunge» («una feixuga cadena lliga fort la llengua»). Dic que és rellevant perquè en aquest cas la traducció literal no presenta cap dificultat de tipus lèxico-gramatical; la dificultat ve d'una altra banda: del xoc amb les convencions poètiques imperants en la cultura receptora. És significatiu que els traductors anteriors de l'*Agamèmnon* defugin igualment aquesta imatge. Daniel Jenisch especifica en una nota a aquest passatge que ha intentat «expressar simplement la idea general».⁵¹ Només Karl Philipp Conz, professor de filologia clàssica a Tubinga, s'acosta a la literalitat: «Ein gewalt'ger Stier verwehrt | es meiner Zunge» («Un bou enorme ho impedeix a la meua llengua»), però en nota aclareix que es tracta d'un refrany; sent la necessitat, doncs, d'assuavir en certa manera la violència de la metàfora amb una explicació que la disculpi.⁵² L'opció de Humboldt, per tant, encaixa amb les convencions de l'època. L'audàcia amb què s'imposa la fidelitat al ritme i la violència que es constata en la fidelitat sintàctica del seu text no es manifesten amb la mateixa força en la fidelitat a

⁵⁰ D'altra banda, hi ha un fet que reforça el pes d'aquesta «assemblea» o «aplec» (ὁμήγηρις) del v. 4: el mot reapareix just a l'inici de *Les coèfores*, en el pròleg pronunciat per Orestes (v. 10), on designa l'«aplec» de les portadores de libacions.

⁵¹ Jenisch (1786: 4). Ell tradueix el passatge així: «Verschweige, Zunge! — — unüberwindlich ist, | das fesselnde Gebis, das dich umschließt» («Calla, llengua! — — és insuperable el fre immobilitzador que t'envolta»). Halem (1794: 212) escriu: «gelähmt ist meine Zunge» («Tinc la llengua paralitzada»); Fählse (1809: 217): «Eine Centnerlast | liegt auf der Zunge!» («Un pes aclaparador m'aixafa la llengua!»).

⁵² Conz (1815: 5).

totes les metàfores, de les quals no se sol oferir una traducció literal —amb el mateix tema i el mateix vehicle— sinó una recreació mitjançant una metàfora alternativa convencional.

El segon estàsım (vv. 681-781): el text original

Ja sabem que la guerra de Troia s'ha acabat i que Agamèmnon retorna a Argos; el cor es posa a reflexionar sobre l'origen de la guerra i sobre la justícia. Hèlena, la causa de la guerra (estrofa 1), va portar la desgràcia al palau de Príam (antístrofa 1). Si es cria un cadell⁵³ de lleó a casa, de petit és manyac (estrofa 2), però en créixer es revela la seva veritable naturalesa violenta i destructora (antístrofa 2). Hèlena entrà a Troia com un esclat de bellesa, però aviat va aparèixer una Erínia (estrofa 3). Sovint es diu que l'excés de ventura porta desgràcies, però el cor creu que només l'obra impia en genera més (antístrofa 3). La desmesura antiga en fa néixer una de nova (estrofa 4). La justícia defuig les cases riques i impures, i se'n va cap als llocs purs, sense venerar la riquesa; «tot ho mena al seu terme» (antístrofa 4).

MÈTRICA.— L'estàsım consta de quatre parelles estròfiques, d'extensió decreixent. En la colometria de Page (1972), tenen respectivament setze, deu, dotze i nou *cola*. Exposo en primer lloc aquesta colometria, avui encara la més divulgada,⁵⁴ i a continuació la que va servir de base a Humboldt. La primera parella comença amb *cola* trocaics (o iàmbsics, segons la interpretació que en fem) i acaba amb eòlics:⁵⁵

⁵³ L'expressió *cadell de lleó* és la traducció de λέοντος ἴνιν, conjectura proposada per Conington l'any 1851. Els còdexs —i el text de Hermann que va llegir Humboldt— diuen λέοντα σίνιν 'lleó destructor' (o 'destructor de la casa', llegit juntament amb el mot següent, δόμοις).

⁵⁴ L'edició de West segueix, en part, una colometria diferent, explicitada en una anàlisi mètrica: vegeu West (1991: 92-93). En l'edició de Mazon (dins Riba 1934) només canvia la colometria de l'última parella estròfica, que se subdivideix principalment en trímetres iàmbsics, en lloc de dímetres, segons l'esquema següent: 1. trímetre iàmbsic; 2. trímetre iàmbsic; 3. trímetre iàmbsic; 4. dímetre iàmbsic amb dues síncope en el metre inicial (i la primera *princeps* resolta a l'estrofa: (~ ~) ~ ~ ~ ~ i ~ ~ ~ ~ ~ ~); 5. trímetre iàmbsic; 6. metre iàmbsic + aristofaneu; 7. aristofaneu.

⁵⁵ En els esquemes següents, les línies entrades indiquen que el *colon* en qüestió forma un sol període amb el *colon* o *cola* anteriors (amb possible tall d'una paraula a la fi de cada *colon*). Els punts volats

| | |
|---------------------------------|---|
| - - - - - | (leciti) |
| - - - - - | (leciti) |
| - - - - - . - - - | (trímetre trocaic sincopat o leciti + crètic) |
| - - - - - | (leciti) |
| - - - - - | (leciti) |
| - - - - - | (gliconeu anaclàstic) |
| - - - - - - - | (hiponacteu anaclàstic) |
| - - - - - | (<i>colon</i> sense denominació tradicional) |
| - - - - - | (dímetre jònic) |
| - - - - - | (anacreonteu o dímetre jònic anaclàstic) |
| - - - - - | (anacreonteu o dímetre jònic anaclàstic) |
| - - - - - - - - - | (jònic + anacreonteu o trímetre jònic anaclàstic) |
| - - - - - - - | (anacreonteu o dímetre jònic anaclàstic) |
| - - - - - | (gliconeu) |
| - - - - - | (aristofaneu) |
| (~ ~) ⁵⁶ - - - - - | (ferecrateu) |

La segona parella estròfica fa ús de *cola* principalment eòlics, amb variacions dactíliques i trocaiques:

| | |
|-----------|---------------------|
| - - - - - | (gliconeu) |
| - - - - - | (gliconeu) |
| - - - - - | (ferecrateu) |
| - - - - - | (trímetre dactílic) |

representen l'absorció d'una síl·laba breu per sincopació. Em limito a indicar la distribució de llargues i breus dins els *cola*, sense aventurar-me en l'arriscada tasca de col·locar tesis (θέσεις) i pauses (κενοὶ χρόνοι); sobre la possibilitat de reconstruir el ritme amb què es cantaven o es recitaven els metres antics, vegeu Silva Barris (2011). Sobre la mètrica de les parts líriques de la tragèdia grega, vegeu Dale (1968) i West (1982: 98-137). Entre les diverses anàlisis mètriques de l'estàsím, vegeu Fraenkel (1950: II, 327-328), Denniston/Page (1957: 230-231) i, amb una distribució de tesis i pauses feta a partir de la hipòtesi d'un ritme regular, Raeburn/Thomas (2011: 260-263); per a una anàlisi de la colometria d'Èsquil basada en la tradició antiga, vegeu Fleming (2007; pp. 99-125 sobre l'*Agamèmnon*).

⁵⁶ Posició llarga resolta en dues breus.

| | |
|-------------------------------|---------------------|
| - - - - - | (trímetre dactílic) |
| - - - - - | (trímetre dactílic) |
| (-) ⁵⁷ - - - - - | (leciti) |
| (-) ⁵⁸ - - - - - | (leciti) |
| - x ⁵⁹ - - - - - | (gliconeu) |
| - - - - - | (ferecrateu) |

La tercera parella comença amb metres iàmbics sincopats i, després de passar per una successió de jònics, desemboca en *cola* eòlics:

| | |
|-----------------------|--|
| - - - - . - - - - | (trímetre iàmbic sincopat) |
| - - . - - - - | (dímetre iàmbic sincopat) |
| . - - - - | (dímetre iàmbic sincopat) |
| - - . - . - - - - . - | (trímetre iàmbic sincopat) |
| - - - - - | (gliconeu anaclàstic) |
| - - - - - | (hiponacteü) |
| - - - - - | (dímetre jònic) |
| . - - - - | (anacreonteü o dímetre jònic anaclàstic) |
| - - - - - | (dímetre jònic) |
| - - - - - | (dímetre jònic) |
| - - - - - | (telesil·leu anaclàstic) |
| - - - - - | (ferecrateu) |

La quarta parella estròfica és gairebé tota iàmbica, novament amb un final eòlic:

| | |
|---------------------------------|------------------------------------|
| - - - - . - - - | (dímetre iàmbic sincopat) |
| . - - - . - - - | (dímetre iàmbic sincopat) |
| . - - - - | (dímetre iàmbic sincopat o leciti) |
| - - - - (-) ⁶⁰ - - | (dímetre iàmbic) |

⁵⁷ Posició llarga resolta en dues breus.

⁵⁸ Posició llarga resolta en dues breus.

⁵⁹ Llargueta en l'estrofa, breu en l'antístrofa.

⁶⁰ Resolució d'una posició llarga en dues breus.

| | |
|---|------------------|
| - - - - - | (dímetre iàmbic) |
| - (~ ~) ⁶¹ ~ - ~ (~ ~) ⁶² ~ (~ ~) ⁶³ | (dímetre iàmbic) |
| ~ (~ ~) ⁶⁴ ~ - - - - - | (dímetre iàmbic) |
| - - - - - | (aristofaneu) |
| - - - - - | (aristofaneu) |

Després de la quarta parella estròfica el cor emprèn una tirada anapèstica (vv. 789-809) que desemboca, al v. 810, en els trímetres iàmbics de l'episodi següent. D'aquesta colometria, la traducció de Humboldt se n'aparta en nombrosos punts. De la disposició dels seus versos podem deduir la que aleshores era la colometria hermanniana de l'estàsim,⁶⁵ que esquematitzo tot seguit, indicant amb un asterisc les diferències amb l'anàlisi anterior.⁶⁶

Primera parella estròfica:

| | | |
|-----------|----------------------------------|-------------------------|
| - - - - - | τίς ποτ' ὠνόμαζεν ὧδ' | (leciti) |
| - - - - - | ἔς τὸ πᾶν ἐτητύμως· | (leciti) |
| - - - - - | μή τις ὄντιν' οὐχ ὀρώμεν προνοί- | (trím. troaic sincopat) |
| - - - - - | αισι τοῦ πεπρωμένου | (leciti) |

⁶¹ Resolució d'una posició llarga en dues breus.

⁶² Resolució d'una posició llarga en dues breus.

⁶³ Resolució d'una posició llarga en dues breus.

⁶⁴ Resolució d'una posició llarga en dues breus.

⁶⁵ Aquesta colometria només coincideix parcialment amb la de l'edició hermanniana pòstuma d'Èsquil (Hermann 1852).

⁶⁶ Reprodueixo, al costat dels esquemes, el grec de les estrofes; per a les antístrofes, vegeu l'apèndix C. Les designacions dels *cola* d'aquesta anàlisi són simplement orientatives i no pretenen reproduir la complexa terminologia hermanniana. El segon *colon* de la tercera parella estròfica, per exemple, presentat aquí com un tetràmetre iàmbic amb tres síncope, Hermann l'inclou dins el grup dels docmíacs (vegeu Hermann 1816: 257). Atesa la diversitat d'interpretacions, he renunciat en aquest cas a representar gràficament les síncope i les conjuncions de diversos *cola* en un període i he deixat sense nom les unitats mètriques més rares. L'única finalitat d'aquest esquema és facilitar la comprensió de la mètrica de la traducció de Humboldt. Sobre els pressupòsits de la mètrica de Hermann i les seves conseqüències per a l'activitat conjectural, vegeu Medda (2006: 15-27; 54-64; 70-86; 176-186).

| | | |
|-------------------------------|----------------------------------|--------------------------|
| - - - - - | γλώσσαν ἐν τύχα νέμων; | (Ieciti) |
| - - - - - | τὰν δορίγαμβρον ἀμφινεικὴ θ' | (hiponacteū anacIàstic)* |
| - - - - - | Ἐλέναν, ἐπεὶ πρεπόντως | (anacreonteū)* |
| - - - - - | ἐλέναυς, ἔλανδρος, ἐλέπτολις, | * |
| - - - - - | ἐκ τῶν ἀβροτίμων | * |
| - - - - - | προκαλυμμάτων ἔπλευσεν | (anacreonteū) |
| - - - - - | ζεφύρου γίγαντος αὔρα, | (anacreonteū) |
| - - - - - | πολύανδροὶ τε φεράσπιδες κυναγοὶ | (jònic + anacreonteū) |
| - - - - - | κατ' ἴχνος πλατᾶν ἄφαντον | (anacreonteū) |
| - - - - - | κέλσαν τὰς Σιμόεντος ἀ- | (gliconeū) |
| - - - - - | κτὰς ἐπ' ἀξιφύλλους | (aristofaneū) |
| (~) ⁶⁷ - - - - - | δι' ἔριν αἱματόεσσαν. | (ferecrateū) |

Segona parella estròfica:

| | | |
|-------------------------------|----------------------------|---------------------------|
| - - - - - | ἔθρεψεν δὲ λέοντα | (ferecrateū)* |
| - - - - - | σίνιν δόμοις ἀγάλακτον | (hagesicoreū anacIàstic)* |
| - - - - - | οὔτως ἀνὴρ φιλόμαστον, | (hagesicoreū anacIàstic)* |
| - - - - - | ἐν βιότου προτελείοις | (trímètre dactílic) |
| - - - - - | ἄμερον, εὐφιλόπαιδα, | (trímètre dactílic) |
| - - - - - | καὶ γεραροῖς ἐπίχαρτον. | (trímètre dactílic) |
| (~) ⁶⁸ - - - - - | πολέα δ' ἔσχ' ἐν ἀγκάλαις, | (Ieciti) |
| (~) ⁶⁹ - - - - - | νεοτρόφου τέκνου δίκαν, | (Ieciti) |
| - ^x 70 - - - - - | φαιδρωπὸς ποτὶ χεῖρα σαί- | (gliconeū) |
| - - - - - | νων τε γαστρὸς ἀνάγκαις. | (ferecrateū) |

Tercera parella estròfica:

| | | |
|-----------|----------------------------------|----------------------|
| - - - - - | πάραυτα δ' ἐλθεῖν ἐς Ἴλιου πόλιν | (trím. iàmbic sinc.) |
|-----------|----------------------------------|----------------------|

⁶⁷ Posició llarga resolta en dues breus.

⁶⁸ Posició llarga resolta en dues breus.

⁶⁹ Posició llarga resolta en dues breus.

⁷⁰ Llarga en l'estrofa, breu en l'antístrofa.

| | |
|-------------------------------|--|
| υ - - υ - - υ - - υ - - υ - - | λέγομι' ἄν φρόνημα μὲν νηνέμου γαλάνας (tetramtre iàmbic sincopat)* |
| υ - - - - υ - - | ἀκασκαῖον δ' ἄγαλμα πλούτου, (trím. iàmbic sinc.) |
| - υ - - - - υ - - | μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος, (gliconeu anaclàstic) |
| - υ - υ - υ - υ - - | δηξίθυμον ἔρωτος ἄνθος. (hiponacteu) |
| υ - υ - - υ - - υ - - | παρακλίνας' ἐπέκρανευ (dímetre jònic) |
| υ - υ - υ - υ - - | δὲ γάμου πικρὰς τελευτάς, (anacreonteu) |
| υ - υ - - υ - - υ - - | δύσεδρος καὶ δυσόμιλος (dímetre jònic) |
| υ - υ - - υ - - υ - - | συμένα Πριαμίδαισιν, (dímetre jònic) |
| - - - υ - υ - υ - | πομπᾶ Διὸς ξενίου, (telesil·leu anaclàstic) |
| - υ - υ - υ - - υ - - | νυμφόκλαυτος Ἐρινύς. (ferecrateu) |

Quarta parella estròfica:

| | |
|---|--|
| υ - - υ - - υ - - | φιλεῖ δὲ τίκτειν ὕβρις (dímetre iàmbic sincopat) |
| - υ - - - - υ - - | μὲν παλαιὰ νεά- (dímetre iàmbic sincopat) |
| - υ - υ - υ - υ - - υ - - | ζουσαν ἐν κακοῖς βροτῶν ὕβριν (dímetre iàmbic sinc. + peυ iàmbic)* |
| υ - - υ - - - - υ - - | τότ' ἢ τόθ', εὗτ' ἄν τὸ κύριον μόλη (dímetre iàmbic sincopat + peυ iàmbic)* ⁷¹ |
| υ (υ υ) ⁷² υ - - υ - - | νεαροφαῖ σκότον, (dímetre iàmbic sincopat)* |
| - (υ υ) ⁷³ υ - - υ (υ υ) ⁷⁴ υ (υ υ) ⁷⁵ υ (υ υ) ⁷⁶ υ - - υ - - | δαίμονά τε τὰν ἄμαχον, ἀπόλεμον, ἀνίερων, θράσος (trím. iàmbic + peυ iàmbic)* |
| υ - - υ - υ - υ - - υ - - | μελαίνας μελάθροισιν Ἄτας, (hiponacteu)* |
| - υ - υ - υ - - υ - - | εἰδομέναν τοκεῦσιν. (aristofaneu) |

⁷¹ En l'antístrofa desapareix la síncopa: υ - - υ - - υ (υ υ) υ - - υ - - . El vers de l'estrofa és problemàtic; Hermann proposa la conjectura εὗτ' ἄν (*codd.* ὅταν). Tant en l'estrofa com en l'antístrofa les síl·labes pesants de la traducció de Humboldt suggereixen el *colon* υ - - υ - - υ - - υ - - .

⁷² Resolució d'una posició llarga en dues breus en l'estrofa (no en l'antístrofa).

⁷³ Resolució d'una posició llarga en dues breus.

⁷⁴ Resolució d'una posició llarga en dues breus.

⁷⁵ Resolució d'una posició llarga en dues breus.

⁷⁶ Resolució d'una posició llarga en dues breus.

ANÀLISI ESTILÍSTICO-LITERÀRIA.— Les divisions estròfiques de l'estàsım coincideixen, en general, amb els canvis de tema o de punt de vista. La primera parella estròfica evoca la figura d'Hèlena, el seu rapte i la seva arribada a Troia, de conseqüències funestes. La segona parella estròfica fa, aparentment, un canvi radical de tema; explica la història d'un cadell de lleó que de petit és manyac (estrofa) i de gran es revela destructor, d'acord amb la seva naturalesa (antístrofa): una al·legoria de les conseqüències que va tenir la presència d'Hèlena per a Troia.⁷⁷ La tercera parella és de transició: l'estrofa evoca metafòricament la bellesa d'Hèlena tot just arribada a Troia;⁷⁸ amb ella, però, acabarà arribant a la ciutat una Erinia; l'antístrofa inicia una reflexió general, que arribarà fins al final de l'estàsım; recorda que sovint es considera l'excés de felicitat una font de desgràcies, però que en realitat la felicitat engendra sempre més felicitat. L'última parella estròfica desenvolupa la idea: la desmesura infanta més desmesura (estrofa); la justícia honora la vida pura (antístrofa).

D'aquesta manera, l'estàsım passa de la història concreta d'Hèlena, vinculada per lligams familiars amb els personatges de la tragèdia, a una paràbola intemporal (el cadell de lleó que creix),⁷⁹ per desembocar en una reflexió de caràcter gnòmic.⁸⁰ S'esmenten

⁷⁷ Denniston i Page rebutgen taxativament la identificació del lleó de la paràbola (i de l'Erinia de l'estrofa següent) amb Hèlena (1957: 135). Amb tot, l'ús de *προτελείοις* 'cerimònies prèvies al matrimoni' al v. 720 fa pensar inevitablement en la dona de Menelau (vegeu Knox 1952: 17). Més que una coincidència de tots els detalls (si fos així, la història del lleó no aportaria res de nou al sentit de l'estàsım), hi ha una sèrie d'expressions al·lusives que remetent a Hèlena i també a altres personatges de la trilogia (Egist, Agamèmnon, Clitemnestra, Orestes), com va mostrar meticulosament Knox (1952). D'altra banda, l'Erinia que clou la tercera estrofa evoca aquella Erinia que el cor, en la pàrodos (vv. 55-59), afirma que els déus envien a Troia: l'exèrcit comandat per Agamèmnon (vegeu Raeburn/Thomas 2011: 144-145). Per a un repàs de les diverses interpretacions històriques de l'estàsım, amb una crítica de la lectura de Knox i de la «multiplicació de sentits», vegeu Bollack/Judet de La Combe (1982: 60-85).

⁷⁸ Per a una crítica d'aquesta interpretació, que és la tradicional, vegeu Bollack/Judet de La Combe (1982: 85-87), amb la referència a Lloyd-Jones (1969: 100).

⁷⁹ Pel que fa a la designació d'aquest passatge amb el terme *paràbola* (en lloc de *faula*), vegeu Knox (1952: 25, n. 1).

⁸⁰ En aquest sentit, l'estàsım és representatiu de l'aprofitament esquileu de tradicions literàries diverses; vegeu Griffith (2009: 6-38). Convé tenir present, com fa Griffith (p. 13), que la *faula* d'animals és un recurs extremament rar en la poesia de registre elevat del període clàssic; en tota la tragèdia grega

exemples de força destructiva i s'acaba lloant la justícia que acompanya els qui viuen purament; però és una justícia que, com s'insinua a l'últim vers (781), dirigeix el curs de les coses —i amb això cal entendre: castiga els culpables—. Tot seguit arribarà Agamèmnon, que serà assassinat per Clitemnestra en venjança per la mort d'Ífigenia; i més endavant Clitemnestra serà morta, al seu torn, per la mà d'Orestes. L'últim vers de l'estàsim —la justícia «ho mena tot al seu terme»— ocupa una posició matemàticament central en la tragèdia, però també és temàticament central en la trilogia.⁸¹

L'estàsim se serveix d'un grec amb els trets típics de les parts corals de la tragèdia, el més cridaner dels quals és la presència de l'alfa dòrica (τύχαι en lloc de τύχη, Ἑλέναν en lloc de Ἑλένην, πρᾶσσομένα en lloc de πραττομένη, etc.). L'estranyesa lingüística que en resulta era convencional i enllaçava amb tradicions de la lírica arcaica. L'ús de compostos no era rar en aquest context, però la seva freqüència i la creació de noves paraules compostes són característiques de l'estil esquileu, tal com ja havia observat Aristòfanes a les *Granotes*. En l'estàsim trobem els exemples següents, alguns dels quals són aparentment innovacions d'Èsquil: δορίγαμβρον (v. 686), ἀμφινεικῆ (vv. 686-687), πολυάνδροί τε φεράσπιδες (v. 694), ἀξιφύλλους (v. 697), τελεσσίφρων (v. 700), νυμφότιμον (vv. 705-706), πολύθρηνον (v. 710), αἰνόλεκτρος (v. 712), φιλόμαστον (v. 719), εὐφιλόπαιδα (v. 721), νεοτρόφου (v. 724), φαιδρωπὸς (v. 725), μηλοφόνοισι (v. 730), πολυκτόνον, (v. 734), δηξιθυμον (v. 743), νυμφόκλαυτος (v. 749), παλαίφατος (v. 750), μονόφρων (v. 757), εὐθυδίκων (v. 761), καλλίπαις (v. 762), χρυσόπαστα (v. 776), παλιντρόποις (v. 777), παράσημον (v. 780). En aquesta llista no exhaustiva, i que exclou alguns passatges corruptes, hi ha vint-i-quatre adjectius compostos, repartits en cent

conservada només hi ha un altre passatge que contingui un relat directe d'aquesta mena: els vv. 1142-1158 de l'*Àiax* de Sòfocles.

⁸¹ Com a anàlisi literàries de l'estàsim i de les seves implicacions per a l'*Agamèmnon* i per al conjunt de l'*Orestea*, vegeu Lebeck (1971: 47-51) i Goldhill (1984a: 59-66). D'altra banda, el mot τέρμα 'meta, fi, finalitat, sobirania' de l'últim vers està emparentat, tant semànticament com fonèticament (tot i que no etimològicament) amb el mot τέλος, un dels termes que estructuraven l'*Orestea*, el qual recull amb oscil·lacions sovint indecibles els significats de 'fi, sacrifici, objectiu, compliment, impost', etc.; ja als versos 67-68 el cor anuncia: ἔστι δ' ὅπῃ νῦν ἔστι, τελεῖται δ' ἐς τὸ πεπρωμένον («és com és ara, i es compleix d'acord amb el destí»); sobre els usos de τέλος a l'*Orestea* vegeu Goldhill (1984b).

versos: una mitjana d'un adjectiu compost cada quatre versos.⁸²

Un tret prominent de l'estàsim és la insistència en connexions de necessitat, expressades en termes de destí o de justícia, que són codificades dins el llenguatge mateix. Hèlena té un nom ple de sentit: algú «que coneix el destí» i empra «la llengua amb encert» (vv. 683-685) va donar a Hèlena el seu nom (Ἑλέναν, v. 687) perquè havia de ser la ruïna de naus (ἐλένας), d'homes (ἐλανδρος), de ciutats (ἐλέπτολις) (vv. 689-690). Amb Hèlena, una «Ira» va portar a Troia unes noces (κῆδος) que són ὀρθώνυμον 'de nom correcte' perquè el mot κῆδος també significa 'dol'. Així, l'ὀρθότης de la paraula es deu precisament a la seva ambigüïtat: al fet que incorpora les dues cares del real, la bellesa aparent i la destrucció latent, vinculades en la visió del cor per la necessitat del destí (πεπρωμένον, v. 684) i per la inexorabilitat de la justícia que imposa càstigs (ἀτίμωσιν... πρᾶσσομένα τὸ νυμφότιμον μέλος ἐκφάτως τιοντας, vv. 701-706). La idea que el llenguatge té senyals del que ha de passar, senyals que es revelen en el moment just, estructura altres moments de l'estàsim. A l'estrofa de la tercera parella estròfica (vv. 738-749), després de la paràbola del lleó, es relata novament l'arribada d'Hèlena a Troia: al començament només és un φρόνημα... νηνέμου γαλάνας («un pensament de bonança sense vents»); a la meitat de l'estrofa trobem un verb (ἐπέκρανεν) precedit per un participi en nominatiu femení que evoca la noció de desviament (παρακλίνας'), però no sabem a quin subjecte es refereix; pensem que és Hèlena, però a l'últim *colon* aquesta entitat femenina es revela com una νυμφόκλαυτος Ἐρινύς, una Erínia 'que fa plorar les núvies'.⁸³ Tota l'estrofa està construïda al voltant d'una atribució de metàfores que passen

⁸² Es tracta d'una proporció habitual en Èsquil; vegeu Earp (1948: 6-9). Sobre les innovacions lingüístiques en aquest estàsim, vegeu Citti (1994: 68-70). Aquest darrer llibre, a les pàgines 10-16, repassa els estudis dedicats a l'ús dels compostos en Èsquil. Citti (1994: 7-10) també discuteix les dificultats metodològiques per determinar en cada cas si un compost és un neologisme esquileu o no; ara bé, des del punt de vista de la recepció, qualsevol compost testimoniats per primer cop en Èsquil és una innovació característica de l'estil del tràgic.

⁸³ Sobre el sentit de l'adjectiu (un hàpax, probablement un neologisme d'Èsquil creat per a aquest passatge), vegeu Fraenkel (1950: II, 346-347). La combinació d'un verb amb el prefix παρα-, amb el sentit de desviament i infracció, i el nom *Erínia* és un leitmotiv de la tragèdia. Ja als anapestos de la pàrodos llegim que Zeus envia «als infractors l'Erínia» (πέμπει παραβᾶσιν Ἐρινύν, v. 59).

d'un costat a l'altre d'aquell ambivalent κῆδος ὀρθώνυμον: bonança (vv. 739-740), joiell (v. 741), tendre tret que va als ulls (v. 742), flor de desig que mossega els cors (743), amargues noces (vv. 744-745), Erínia (v. 749).

Aquesta necessitat codificada dins el llenguatge es conjuga amb dues idees més: la justícia divina, realitzada en una Ira (Μῆνις, v. 701) que castiga els qui atempten contra les lleis sagrades de l'hospitalitat (τραπέζας ἀτίμωσιν... καὶ ξυνεστίου Διὸς, vv. 701-704), i la idea d'una necessitat natural que fa que els fills es comportin com els pares, segons el seu ἦθος heretat. Aquesta segona idea és la que recull la paràbola del cadell de lleó, que acaba comportant-se d'acord amb el caràcter que ha heretat dels seus progenitors (ἦθος τὸ πρὸς τοκέων, vv. 727-728). Ara bé, el lleó que era manyac de petit i es torna ferotge de gran és anomenat, al final de l'antístrofa, «sacerdot de la Fol·lia, nodrit per un déu» (ἐκ θεοῦ δ' ἱερεὺς τις Ἄτας..., vv. 735-736): la idea d'una necessitat genealògica i la d'una justícia divina, així, es fonen en una mateixa cosa, en la qual també cal incloure el tipus de connexions lingüístiques de necessitat esmentades més amunt.⁸⁴ D'altra banda, la solidesa d'aquestes identificacions és reforçada per la composició anular que clou la paràbola (ἔθρεψεν, v. 717; προσεθρέφθη, v. 736).

Un cop exposat tot això, sembla natural que les reflexions gnòmiques de la tercera antístrofa i de l'última parella estròfica, tot i fer referència a una justícia aparentment abstracta, se serveixin de metàfores biològiques. La felicitat «infanta» i «no mor sense fillada» (τεκνοῦσθαι μηδ' ἄπαιδα θνήσκειν, v. 753); la dissort «germina» (βλαστάνειν, v. 756); l'obra impia «en pareix més» (τίκτει, v. 759); el destí de les cases justes té sempre fills bells (καλλίπαις, v. 762);⁸⁵ la ὕβρις també «pareix» (τίκτειν, v. 763) quan arriba el dia fixat del «part» (φάος τόκου, v. 767);⁸⁶ la ὕβρις i la divinitat invencible d'Ate són

⁸⁴ Per a l'anàlisi de la parella estròfica que explica la paràbola del lleó, vegeu sobretot Knox (1952) i Bollack/Judet de La Combe (1982: 60-85).

⁸⁵ Aquesta interpretació de l'adjectiu va ser contestada per Fraenkel (1950, ad loc.), que considerava que el mot significa simplement 'que és un bell infant'; la interpretació de Fraenkel ha rebut el suport de Bollack/Judet de La Combe (1982: 110-111). Denniston/Page (1957, ad loc.) defensaven, en canvi, la interpretació més habitual 'que té bella fillada'. La mateixa discussió entre els intèrprets fa evident la indeterminació de l'adjectiu; i el context de l'estàsim reforça la metàfora de la procreació.

⁸⁶ El mot τόκου és una conjectura de H. L. Ahrens; els còdexs diuen κότον. Humboldt llegia la conjectura

«semblants als seus progenitors» (ειδομένας τοκεῦσιν, v. 771).⁸⁷ Aquesta sobreabundància de metàfores biològiques —sens dubte en bona mesura convencionals en la literatura de l'època— reforça la unitat entre les referències als déus, a Hèlena i al lleó que creix: no són, doncs, pur *ornatus* retòric.

La darrera antístrofa, apartant-se d'aquest camp metafòric, referma la idea central, la de la justícia, esmentant-la ara pel seu nom, Δίκη (v. 773).⁸⁸ Aquí ja no es recorre a fets biològics, sinó al camp semàntic de la casa (δῶμασιν, v. 774; ἔδεθλα, v. 776), que naturalment, en el context de la tragèdia, remet a la idea de família i, per tant, a la família protagonista, Agamèmon i Clitemnestra (i Orestes). Ara el missatge és que la Justícia prefereix les cases pobres però pures que no pas «el poder de la riquesa, amb el seu fals encuny de glòria» (vv. 779-780). Les últimes paraules sonen com una al·lusió a la casa d'Agamèmon. Quan, a l'últim vers, es diu que la Justícia «ho mena tot a terme», l'atmosfera inquietant que ha creat el cor arriba al moment de màxima tensió.

El segon estàsim (vv. 681-781): la traducció

MÈTRICA.— La traducció reproduceix estrictament la mètrica de l'original, en la colometria presentada més amunt, segons la convenció de fer correspondre les síl·labes pesants de l'alemany (*schwere Silben*) a les llargues del grec. Humboldt respecta fins i tot les síncopes de l'original (subratllo el nucli de les síl·labes pesants, amb accent primari o secundari):

Wer benannte treffend so (= lecití: - - - - -)

ganz nach ächter Deutung Sinn (= lecití: - - - - -)

lenket', unerschauet, nicht, ahndugsvoll (= trocaics sincopats: - - - - - - - - - -)⁸⁹

hermanniana σκότον 'foscor' (vegeu Humboldt 1816: 85).

⁸⁷ Humboldt llegeix, amb Hermann, ειδόμεναν: en aquest cas, el participi només es referiria a la «divinitat invencible d'Ate».

⁸⁸ Dins l'estàsim, el mot ja ha aparegut en l'ús preposicional de δίκην (v. 724: νεοτρόφου τέκνου δίκην); sobre la funcionalitat semàntica d'aquest ús en la trilogia, vegeu Wilson (2006).

⁸⁹ Vv. 669-671 Humboldt (= vv. 681-683).

Els dos lectis coincideixen amb un vers habitual en la mètrica accentual alemanya, el *Vierheber* amb cadència masculina, com el següent de Joseph von Eichendorff:

Nacht ist wie ein stilles Meer,⁹⁰

Amb tot, la peculiaritat de la mètrica de la traducció és l'alternança de tipus diferents de vers segons el sistema estricte de les responsions líriques hel·lèniques. En la segona parella estròfica, que explica la paràbola del lleó, el canvi dels *cola* eòlics als dàctils és tan clar com en grec, i coincideix amb les mateixes inflexions semàntiques:

So wohl freundlich ernahret (= ferecrateu: - - - ∨ - -)
 den Leu'n, des Hauses Verderben (= hagesicoreu anaclàstic: ∨ - - - ∨ - - -)
 ein Mann, den Euterbegier'gen, (= hagesicoreu anaclàstic: ∨ - - - ∨ - - -)
der in des Lebens Beginnen (= tres dàctils: - ∨ ∨ - ∨ ∨ - -)
zahm, und den Kindern gewogen (= tres dàctils: - ∨ ∨ - ∨ ∨ - -)
ist, und den Greisen erfreulich. (= tres dàctils: - ∨ ∨ - ∨ ∨ - -)⁹¹

La responsió de l'antístrofa és perfecta, amb la mateixa transició dels eòlics als dàctils:

Doch aufwachsend verrath er (= ferecrateu: - - - ∨ - -)
 der Eltern alte Gemuthsart (= hagesicoreu anaclàstic: ∨ - - - ∨ - - -)
Abzahlend tueckisch den Pfleglohn, (= hagesicoreu anaclàstic: ∨ - - - ∨ - - -)
macht er im Wurgen der Heerden (= tres dàctils: - ∨ ∨ - ∨ ∨ - -)
selbst unbefehligt das Mahl sich; (= tres dàctils: - ∨ ∨ - ∨ ∨ - -)
Blut ihm besudelt die Schwelle; (= tres dàctils: - ∨ ∨ - ∨ ∨ - -)⁹²

Convé remarcar que la precisió que comento, tal com insinua Humboldt a la seva introducció, pren com a model més el *colon* amb les seves diverses possibilitats que no

⁹⁰ «La nit és com un mar en calma.» Del poema «Die Nachtblume» (Eichendorff 1997: 75).

⁹¹ Vv. 701-706 Humboldt (= vv. 717-722).

⁹² Vv. 711-716 Humboldt (= vv. 727-732).

pas la successió estricta de síl·labes breus i llargues de l'original. Les dues primeres síl·labes del ferecrateu —l'anomenada *base eòlica*— són de quantitat lliure. Per tant, encara que en els vv. 717 i 727 de l'*Agamèmnon* aquesta base es realitzi amb una breu i una llarga (ἔθρεψεν / χρονισθεῖς), el traductor es permet reproduir la base eòlica segons una altra de les seves possibilitats: dues síl·labes pesants o bé la successió pesant–lleugera («So wohl [...]», «Doch auf[wachsend]»).

Aquesta opció permet a Humboldt resoldre un problema que planteja la quarta parella estròfica. Aquí la resolució dels iambes arriba a crear una successió de deu síl·labes breus seguides, que devia produir un fort efecte rítmic en grec. Ara bé, en alemany una successió de deu síl·labes lleugeres és impossible. La solució que adopta Humboldt consisteix a recuperar el ritme iàmbic subjacent a la seqüència grega, amb algunes resolucions que facin un efecte semblant al dels versos originals:

die nie besiegbare, unheilige Gottheit, den Frevelmuth

(= ~ - - - ~ - - - - - - - - - -)⁹³

befleckt, strebt sie nach ihm nur heilig und rein, ehrt nicht die Macht

(= ~ - - - - - - - - - - - - - - -)⁹⁴

Aquestes resolucions no serien possibles en el context de la lírica responsiva de la tragèdia grega, però constitueixen, en la traducció, una recreació plausible d'un recurs mètric del text de partença. La lleugera irregularitat en la responsió que en resulta és una de les poquíssimes que trobem en la traducció de Humboldt. En conjunt, la lírica dramàtica hel·lènica no havia estat mai traduïda a l'alemany —i segurament a cap altra llengua moderna— amb una reconstrucció tan estricta de les alternances rítmiques de l'original. Humboldt n'era ben conscient; en una carta a Goethe afirmava: «Al meu entendre mai no s'havia tractat fins ara la traducció dels cors segons regles tan sòlides i correctes.»⁹⁵

⁹³ V. 758 Humboldt (= vv. 768-769).

⁹⁴ V. 756 Humboldt (= vv. 778-779).

⁹⁵ Humboldt/Goethe (1909: 242): «Die Uebertragung der Chöre hat man in der Tat, meiner Meinung nach, noch bisher nicht nach so festen und richtigen Regeln behandelt.»

Al lector de l'època, aquesta construcció mètrica podia recordar-li les odes en versos lliures que a mitjan segle XVIII Klopstock havia introduït a la literatura germànica remetent-se al model de la poesia pindàrica, aleshores considerada mètricament irregular, i sobretot les odes del jove Goethe escrites en aquesta tradició, com ara els famosos «Prometheus» i «Ganymed» (1773-1774).⁹⁶ Cap d'aquells poemes, però, tot i la pretensió de basar-se en pràctiques antigues, no tenia una estructura responsiva estricta com el text de Humboldt. D'altra banda, és inevitable no recordar que la mètrica de les parts líriques de la tragèdia és només l'esquelet d'un tot que incloïa música i dansa; per més que els detalls d'aquestes pràctiques artístiques ens siguin desconeguts, podem suposar que tant la música com la dansa marcaven d'una manera clara per als espectadors els canvis de ritme, els límits estròfics i les responsions entre estrofa i antístrofa.⁹⁷ En la traducció de Humboldt, com en la majoria de les modernes, l'estructura d'aquests elements s'aclareix amb les indicacions «1. Strophe», «1. Antistrophe», etc. La immediatesa aparent de la recreació del ritme, doncs, no era suficient per al lector. Goethe mateix, en una carta que comentaré a la secció següent, deia a Humboldt que no podia valorar el «mèrit rítmic» de la traducció, però que creia «sentir-lo».⁹⁸

ANÀLISI ESTILÍSTICO-LITERÀRIA.— Aquest estàsim, com molts altres passatges d'Èsquil, presenta signes de corrupció i ha estat objecte de nombroses conjetures. En conseqüència, algunes de les lliçons adoptades per Humboldt situen la seva traducció en una època particular de la història de la filologia esquilea. Als vv. 716-717 (701-702 de la trad.) parteix de λέοντα σίνιν, naturalment sense la conjectura posterior de Conington λέοντος ἴνιν, avui generalment acceptada.⁹⁹ Per tant, tampoc no recull la conjectura que,

⁹⁶ Sobre la construcció mètrica d'aquests poemes, vegeu Wagenknecht (1999: 92-98). Retrobem aquesta mateixa forma en les grans odes tardanes de Hölderlin, compostes durant els primers anys del segle XIX, que presenten indicis d'ordenació triàdica. Ara bé, com que aquests poemes gairebé no van circular en aquella època, els lectors de l'*Agamèmon* no podien tenir-los presents com a terme de comparació.

⁹⁷ Per a un intent d'apreciar la funció de la música de les parts líriques d'Èsquil, vegeu Scott (1984).

⁹⁸ Goethe/Humboldt (1909: 244)

⁹⁹ En paraules de Fraenkel, «one of the best emendations in the text of Aeschylus» (1950: II, 338).

un cop admesa l'anterior, és necessària per mantenir la responsió estròfica (ἦθος en lloc d'ἔθος, vv. 727-728). D'altra banda, Humboldt fa una interpretació *neutrali significatu* de l'aorist ἔσχ' (v. 723), com Hermann i, abans, Pauw («multum vero haesit in ulnis», «in dem Arme liegt er oft»¹⁰⁰). Al v. 767 tradueix l'agosarada conjectura de Hermann (νεαροφαῖ σκότον 'foscor que es manifesta de nou'), que no ha tingut èxit en les edicions posteriors, i, als vv. 778-779, la conjectura també hermanniana προσέβαλε. A l'apèndix C presento un intent de reconstrucció del text grec en què es basà Humboldt. D'altra banda, el traductor recull alguna interpretació que, apartant-se del que aleshores era més habitual, coincideix amb la majoria de les interpretacions modernes; per exemple, la locució ἐν τύχῃ (v. 685), que Schütz traduïa per «in casu fortunae»,¹⁰¹ és traslladada en la versió de Humboldt amb el mot *recht* 'justament, amb encert'.¹⁰²

Un tret que sobta en la traducció del primer complex clausal de l'estàsim —la pregunta retòrica sobre l'assignador del nom d'Hèlena, plantejada com una endevinalla, amb un retard inquietant del nom de l'heroïna— és l'absència del signe d'interrogació. El signe es manté, certament, en la pregunta parentètica dels vv. 671-673 (= 683-685), però no al final de l'oració, al v. 679 (= 693). No sembla un error, perquè l'edició pòstuma de Hermann tampoc no hi col·loca cap signe d'interrogació;¹⁰³ potser cal entendre que, per a Humboldt, l'oració tenia més força exclamativa que no pas interrogativa.

A la primera estrofa, en l'original, la reflexió sobre la força predeterminadora del nom propi d'Hèlena ocupa un lloc central, d'acord amb el principi *nomen omen*.¹⁰⁴ En la traducció el joc de paraules entre Ἐλέναν (v. 687) i ἑλένας, ἔλανδρος, ἐλέπτολις (vv.

¹⁰⁰ Aquest ús del verb no està testimoniats en Èsquil i sembla irreconciliable amb l'aorist: vegeu Fraenkel (1852: II, 340). Es tracta de la mateixa interpretació recollida en l'edició pòstuma de Hermann (1852: II, 426).

¹⁰¹ Schütz (1783: 242); trobem la mateixa interpretació en Blümner (1814: 39).

¹⁰² Aquesta traducció li devia ser suggerida per Hermann, en l'edició pòstuma del qual llegim (1852: II, 424): *hoc dicitur, an aliquis, quem non videmus, fatis destinatum praescius linguam opportune regens?* Entre les interpretacions modernes en aquest sentit, vegeu Fraenkel (1950: II, 313 ad v. 622).

¹⁰³ Hermann (1852: I, 191).

¹⁰⁴ Sobre els noms com a presagis en Èsquil, vegeu Jouan (1978). Sobre la convicció que hi ha una relació íntima entre ἔπος i ἔργον en Èsquil, vegeu ja Kranz (1933: 287-289).

689-690) desapareix i no és recreat ni compensat de cap manera. Així, la reflexió sobre la vinculació entre els noms i la predeterminació (πεπωμένον) queda desvinculada de la resta de l'estrofa, que evoca el viatge d'Hèlena a Troia. Cap nota no permet al lector restituir la coherència que s'amaga sota el text. Els versos alemany, doncs, constitueixen un exemple clar de traducció com a pèrdua de sentit: aquí no són un text autònom, articulat de tal manera que pugui ser llegit per si mateix, sinó un seguit de rastres d'una coherència esborrada. Si, com pretenien Humboldt i Hermann, la traducció s'hagués publicat amb el grec al costat, alguns lectors potser haurien pogut sospitar l'existència d'un joc de paraules en la tragèdia d'Èsquil. Tal com va veure la llum l'edició, el passatge només és comprensible per a qui coneix prèviament l'estàsim original.¹⁰⁵

A l'inici de l'antístrofa el grec conté, més concentrat, un altre joc de paraules, al voltant de κῆδος, alhora 'noces' i 'dol'. Aquí Humboldt sí que troba una solució que genera la seva pròpia coherència textual. El κῆδος ὀρθώνυμον es transforma en una «Wahre Trauerschwägerschaft» («veritables noces de dol»),¹⁰⁶ amb un compost que aplega els dos sentits del mot grec i a la vegada recrea la tendència —reconeguda des d'antic com a esquilea— de combinar diversos lexemes en una sola paraula.

D'altra banda, en conjunt, en tot l'estàsim es reproduceix d'una manera molt ajustada el sentit del grec, i no solament el sentit —segons el text que Humboldt tenia a l'abast—, sinó els trets més característics de la *lexis* esquilea. El lector hi troba, per exemple, la forta tendència esquilea als compostos i a la creació verbal: δορίγαμβρον (v. 686) esdevé «speervermählte» (v. 674); φεράσπιδες (v. 694), «schildträgenden» (v. 680); τελεσίφρων

¹⁰⁵ La majoria dels traductors alemanys anteriors havien optat per solucions més explicatives. Jenisch (1786: 53) aclareix en una nota que en l'original hi ha la paronomàsia Ἑλέναυ i ἐλέναυς; Halem (1794: 246) tradueix «Helena, die Verderbende» («Hèlena, la destructora») i explica també en una nota el sentit de l'original; Conz (1815: 45) fa servir el mateix recurs i escriu en la seva versió «¿qui anomenà... Hèlena... la suscitadora de batalles (*Schlachterregerinn*)?». Només Fählse (1809: 249) s'absté de posar cap nota, però opta per una traducció lleugerament explicativa: «Helena, Wehbraut» («Hèlena, núvia de dolor»).

¹⁰⁶ De fet, el mot *Schwägerschaft* té un sentit més ampli que 'noces'; segons el diccionari Grimm (s. v.), designa el parentiu per matrimoni i també el conjunt de persones vinculades d'aquesta manera. Això converteix el mot triat en una traducció encara més adequada de κῆδος, que també pot tenir el sentit de 'parentiu per matrimoni' (cf. Heròdot VII 189).

(v. 700), «fest beharrend» (un quasi compost, v. 686); ξυνεστίου (v. 704), «Heerdbeschützers» (v. 689); φιλόμαστον (v. 719), «Euterbegir'gen» (v. 702); νεοτρόφου (v. 724), «neugebohrne» (v. 708); δηξίθυμον (v. 743), «seelenersehnte» (v. 725); νυμφόκλαυτος (v. 749), «wehvermählte» (v. 731). A més, la desaparició d'alguns compostos és compensada per la creació d'alguns altres que no tenen equivalent en l'original: «Prunkhüll'n» (v. 678), «Schiffspur» (v. 681), «Gastgebots» (v. 688), «Brauthymnos» (v. 693), «Gemütsart» (v. 712), «Pfleghohn» (v. 713), «Mordgeschick» (v. 717); «sanftmüth'gen» (v. 722), «glanzumstrahlte» (v. 723); «Frevelmuth» (v. 748); «nachtfinsteren Hausverderbens» (v. 749).

Hi ha casos de versos recreats amb una precisió extraordinària, en els plans del sentit i de la forma:

πάν δ' ἐπὶ τέρμα νωμᾶ. (v. 781)

Alles zum Ziele lenkt sie. (v. 758)

- - - - - (*colon* aristofaneu)

O, d'una manera sostinguda, a la segona meitat de la tercera estrofa (vv. 725-731 Humboldt = vv. 744-749):

παρακλίνας' ἐπέκρανεν

Doch, gewandt, brachte nachher sie

δὲ γάμου πικρὰς τελευτάς,

der Vermählung bittres Ende,

δύσεδρος καὶ δυσόμιλος

unvertragsam, ungesellbar

συμένα Πριαμίδαισιν,

zu dem Stamm Priamos nahend

πομπᾶ Διὸς ξενίου,

durch Zeus, des Gastlichen, Hand,

νυμφόκλαυτος Ἐρινύς.

wehvermählte Erinnys.

El text de Humboldt és aquí gairebé una traducció interlineal, i fins i tot arriba a reproduir amb precisió trets morfològics del grec (δύσεδρος καὶ δυσόμιλος: «unvertragsam, ungesellbar»; νυμφό-κλαυτος: «weh-vermählte»).

Aquesta aposta per la literalitat porta a calcs sintàctics expressius, però d'una duresa innegable, com ara el sintagma «jetzt oder jetzt» (v. 746), que copia el τότε ἢ τότε' de l'original (v. 766), i ordenacions violentes dels mots, com als vv. 743-745:

Denn immer liebt alte Schuld

ein der Gottlosen Brust

neue Schuld zu pflanzen [...],

on els formants del verb *einpflanzen* 'inculcar' queden separats per sis paraules, en una tmesi extrema. Es podria pensar que el traductor intenta recrear la separació que hi ha en l'original entre el complement directe i el seu atribut (νεάζουσιν ἐν κακοῖς βροτῶν ὕβρι, vv. 764-766), però, a banda que en aquest cas l'original grec és molt menys violent, cal entendre que aquesta mena d'opcions, més que reproduir una estructura concreta, sovint contribueixen a crear un estil específic de la traducció, identificable a grans trets com a esquileu.

Ara bé, aquest estil que crea la traducció no es pot caracteritzar exclusivament amb el concepte de la violència. Hi ha passatges que destaquen per l'ús eficaç d'un llenguatge simple, gairebé ingenu, com en la paràbola del lleó (v. 701-710):

ἔθρεψεν δὲ λέοντα

σίβιν δόμοις ἀγάλακτον

οὕτως ἀνὴρ φιλόμαστον,

ἐν βιότου προτελείοις

So wohl freundlich ernähret

den Leu'n, des Hauses Verderben,

ein Mann, den Euterbegir'gen,

der in des Lebens Beginnen

| | |
|----------------------------|------------------------------------|
| ἄμερον, εὐφιλόπαιδα, | zahn, und den Kindern gewogen |
| καὶ γεραροῖς ἐπίχαρτον. | ist, und den Greisen erfreulich. |
| πολέα δ' ἔσχ' ἐν ἀγκάλαις, | Und in dem Arme liegt er oft, |
| νεοτρόφου τέκνου δίκαν, | so wie das neugebohrne Kind, |
| φαιδρωπὸς ποτὶ χεῖρα σαί- | flossam gerne der Hand, des Bauchs |
| νων τε γαστρὸς ἀνάγκαις. | Gierden fröhrend mit Schmeicheln. |

Malgrat la relativa complexitat sintàctica i els encavalcaments, l'estrofa avança amb fluïdesa de rondalla, amb alguns mots poètics (*Leu'n, fröhrend*), en una combinació estilística que podríem considerar anàloga a la de l'original: d'una banda, el començament de l'estrofa amb un aorist, ἔθρεψεν (v. 717) i l'indeterminat ἀνήρ, que són trets típics de les faules gregues;¹⁰⁷ de l'altra, el tenyiment dòric general i alguna forma èpica (πολέα, v. 723, potser ἔσκ' al mateix vers si s'accepta la conjectura de Casaubon¹⁰⁸).

La traducció de l'estàsım també manté un grau elevat de «fidelitat» en la recreació de les metàfores: hi ha casos nombrosos en què es mantenen alhora el vehicle i el tema de l'original, com ara en les quatre imatges de l'inici de la tercera estrofa (vv. 721-725 Humboldt = vv. 737-743):

πάραυτα δ' ἔλθειν ἐς Ἴλιου πόλιν
So, sag' ich, kam auch zur Veste Ilions

λέγοιμι' ἄν φρόνημα μὲν νηνέμου γαλάνας,
sie, sanftmüth'gen Sinnes, gleich heitrer Meeresstille,

ἀκασκαῖόν τ' ἄγαλμα πλούτου,
des Reichthums glanzumstrahlte Zierde,

μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος,

¹⁰⁷ Sobre ἔθρεψεν, vegeu Raeburn/Thomas (2011: 142, ad loc.); sobre ἀνήρ, Fraenkel (1950: II, 339). D'altra banda, l'αἴνος del lleó sembla que era ben conegut a l'Atenes d'Èsquil: vegeu Fraenkel (1950: II, 342).

¹⁰⁸ Incorporada en el text de l'edició de West (1991: 38).

süßes Geschoß dem trunknen Aug;

δηξιθυμον ἔρωτος ἄνθος.

Eros seelenersehnte Blume.

Novament la correspondència vers per vers és molt alta, tot i la traducció poc ajustada d'alguns adjectius (ἀκασκαῖόν: «glanzumstrahlte»; δηξιθυμον: «seelenersehnte»). Ara bé, es pot observar en aquest passatge una tendència a la clarificació. En l'original, el subjecte gramatical de l'infinitiu ἐλθεῖν és φρόνημα 'pensament, esperit'; és evident que es tracta d'una metàfora, però el text no aclareix des de bon començament quin en seria el tema. L'alemany, en canvi, és més transparent perquè se serveix del pronom personal femení de tercera persona *sie*, que fa pensar de seguida en Hèlena. D'altra banda, allò que en l'original era una metàfora pura («l'esperit d'una bonança sense vent») es transforma en un símil («gleich heitrer Meeresstille», «igual que calma serena de mar»). Finalment, la violència de δηξιθυμον (un mot poètic que significa, literalment, 'que mossega l'ànim') es dissol en l'adjectiu *seelenersehnt* 'anhelat amb l'ànima'.

Un moment d'alta densitat metafòrica són l'antístrofa tercera i l'estrofa quarta; el vehicle, com he observat més amunt, és gairebé sempre el fenomen biològic de l'infantament. En Humboldt retrobem una part d'aquesta densitat: τεκνοῦσθαι, μηδ' ἄπαιδα θνήσκειν (v. 754), «zeug' [...], sterbe nimmer kindlos» (vv. 733-734); πλείονα τίκτει σφετέρᾳ δ' εἰκότα γέννα (vv. 759-760), «erzeugt mehr sich des Unheils, das dem Stamm gleich» (vv. 739-740); εἰδομέναν τοκεῦσιν (v. 771), «seinen Erzeugern ähnlich» (v. 750).

En l'original, totes les metàfores són zoològiques tret d'una, βλαστάνειν 'germinar' (v. 756), que és d'origen botànic. En aquest últim cas Humboldt manté el vehicle de la metàfora amb el verb *entkeimen* (v. 735), d'igual significat. Però en la seva traducció es percep una tendència a convertir algunes metàfores zoològiques en metàfores botàniques: οἴκων γὰρ εὐθυδίκων καλλίπαις πότμος ἀεί (vv. 761-762), «Stets aber segenumkränzt | blüht ('floreix') das Haus des Gerechten» (vv. 741-742); φιλεῖ δὲ τίκτειν ὕβρις μὲν παλαιὰ νεάζουσιν ἐν κακοῖς βροτῶν ὕβριν (vv. 763-766), «Denn immer liebt

alte Schuld | ein der Gottlosen Brust | neue Schuld zu pflanzen» (vv. 743-745). En tots aquests casos es tracta de metàfores altament institucionalitzades en alemany, que oscil·len entre la convencionalitat (*blühen* ‘florir’) i la lexicalització (*einpflanzen* significa simplement ‘inculcar’).

Finalment, convé destacar un altre aspecte relatiu a la tria lèxica de la traducció. Hem vist que en la introducció de Humboldt a l'*Agamèmnon* fan un paper central els conceptes de fatalitat i de culpa. És coherent amb aquesta visió, doncs, que aquest camp semàntic sigui prominent en el text d'arribada, fins i tot més que en l'original. Vet aquí alguns exemples: ἐπέρρεπε (vv. 707-708), «vom Geschicke... bestimmt» (vv. 692-693); ἄμαχον ἄλγος (v. 733), «Mordgeschick» (v. 717); ἀγαθᾶς τύχας (v. 755), «des Geschickes Gunst» (v. 755); τὸ κύριον μόλη (vv. 766-767), «das Schicksal kommt» (v. 746). D'altra banda, ὕβρις (vv. 763, 766) és traduït amb el mot *Schuld* ‘culpa’ (vv. 743, 745).

Abans de passar a les conclusions, serà útil comentar encara alguns altres punts de la traducció, d'una manera no tan extensa. Al capítol 2 he esmentat que l'arrel d'εὐφρων ‘benèvol’ fa un paper important en el llenguatge de la mentida en què excel·leix Clitemnestra.¹⁰⁹ Servint-se de l'eufemisme tradicional pel qual la nit és anomenada εὐφρόνη ‘benèvola’, Clitemnestra expressa el desig que l'aurora neixi d'una mare «benèvola» i sigui una dolça missatgera —i això ho diu tot esperant el retorn d'Agamèmnon i l'oportunitat d'assassinar-lo—. ¹¹⁰ Humboldt, en lloc de reproduir aquesta metàfora lexicalitzada, escriu «dem näch'tgen Mutterschooße» («el si de mare nocturn»). La benvolença desapareix, però apareix una imatge nova, només implícita en l'original; així es reforça una metàfora també funcional en la tragèdia: en la interpretació que Humboldt presenta al pròleg, Clitemnestra actua sobretot com a mare agreujada per la mort d'Ifigenia. En les altres ocurrencies de l'arrel el traductor recorre a més d'un lexema alemany. Tot i que no són rares les ocasions en què tradueix εὐφρόνη simplement per *Nacht* ‘nit’, Humboldt fa un ús reiterat de compostos amb l'element *Wohl* (‘bé’):

¹⁰⁹ Cf. vv. 263, 265, 271, 279, 337, 351, 522, etc. Vegeu Moritz (1979: 207-209).

¹¹⁰ Vv. 264-265: Εὐάγγελος μὲν, ὥσπερ ἡ παροιμία, | ἔως γένοιτο μητρὸς εὐφρόνης πάρα.

«Wohllwollen» (v. 271/264); «Wohlgesinnt» (v. 351/344), que esdevenen en la traducció un tret caracteritzador de la paraula enganyosa de Clitemnestra.

En altres casos el traductor crea més clarament una textura verbal específica del text d'arribada. Són relativament nombroses, per exemple, les ocurrències de l'adjectiu *erhaben* 'sublim', que recull diversos termes grecs: ἐκτελέων (v. 105), μέγαν (v. 362/355), ἄναξ (v. 513/501). Novament el fet no és casual: aquest mateix mot apareix repetidament a la introducció i és una de les bases de la lectura humboldtiana de la tragèdia.¹¹¹

Troblem un exemple semblant en l'ús de l'arrel *Schuld* 'culpa', també central en la interpretació que fa Humboldt de la tragèdia. S'empra per traduir diverses expressions: παρακοπὰ πρωτοπήμων 'demència, font primera de mals' esdevé «der Uschuld Verblendugswahnsinn» ('follia engegadora de la culpa originària', v. 223/216); entre les expressions traslladades amb aquest mateix lexema trobem σίνοϛ 'dany' (v. 389/380), χρέος 'deute' (v. 457/447), ὀφλῶν... δίκην 'condemnat' (v. 534/522), ἀμάρτια 'pagament compensatori per una falta' (v. 537/525), ποινὰς 'preu que es paga, compensació, expiació' (v. 1340/1313), a més de ὕβρις, com he assenyalat més amunt. Convé tenir en compte que el mot alemany *Schuld* també té el sentit de 'deute'; les paraules i els sintagmes citats, doncs, en ser traduïts tots amb aquesta mateixa arrel, per un costat reforcen la idea de culpa en la tragèdia, però per l'altre mostren amb tota naturalitat la vinculació d'aquesta culpa amb un sentit compensatori de la justícia; aquella mateixa «fatalitat retributiva» que Humboldt esmenta a la seva introducció. Així la traducció crea la seva pròpia coherència i la imposa amb una xarxa verbal nova.

L'original, d'altra banda, és ple de xarxes. L'atac d'Agamèmnon a Troia, per exemple, és descrit com l'acte de llançar una xarxa sobre una presa, amb èmfasi doble (vv. 357-358: ἐπὶ Τροίας πύργοις ἔβαλες | στεγανὸν δίκτυον ὡς μήτε μέγαν | μήτ' οὖν νεαρῶν τιν' ὑπερτελέσαι | μέγα δουλείας | γάγγαμον ἄτης παναλώτου). Clitemnestra afirma que, si Agamèmnon hagués rebut tantes ferides com rumors havien arribat a Argos, a hores d'ara tindria «més forats que una xarxa» (v. 868: τέτρωται δίκτυου πλέω λέγειν). El corifeu diu a Cassandra que es troba dins «els filats del destí» (v. 1048: ἐντος δ' ἄν οὔσα μορσίμων ἀγρευμάτων); i la xarxa reapareix en les visions de Cassandra (vv. 1115-1116:

¹¹¹ Vegeu el capítol 4.3.

ἢ δίκτυον τί γ' Ἄιδου; | ἀλλ' ἄρκυς ἢ ξύνευνος). Totes aquestes metàfores són una preparació d'un acte no metafòric, real dins la ficció: Clitemnestra «caça» el seu marit amb «unes malles sense sortida», «com una xarxa de peix» (vv. 1382-1383: ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὡσπερ ἰχθύων, | περιστιχίζω, πλοῦτον εἴματος κακόν).¹¹² Més endavant, el cor es plany que el seu rei jagui en una «teranyina» (v. 1492: ἀράχνης ἐν ὑφάσματι), i Egist s'alegra de veure el seu enemic «dins les teles de la Justícia» (v. 1611: τῆς Δίκης ἐν ἔρκεσιν).

Com ha remarcat David H. Porter, aquestes imatges presenten dues característiques habituals en la tragèdia grega: anticipen una acció real del drama (la manera com Clitemnestra mata Agamèmnon) i reflecteixen «el moviment general de la trama», en la mesura que en l'*Orestea* la imatgeria de la xarxa descriu metafòricament com diversos personatges comencen fent de perseguïdors i acaben convertits en víctimes (Agamèmnon, Clitemnestra, Orestes).¹¹³

Humboldt reproduceix aquesta imatgeria: «Trugnetz» (v. 350), «Garn» (v. 352), «Netz» (v. 845), «im schicksalvollen Netze» (v. 1020), «Ist Schlinge dies des Hades» (v. 1087), «Erst werf' ich ringsumfahend, fischgarnähnliches, | endlos Gewand ihm über, Unglückskleiderschmuck» (vv. 1356-1357), «in der Spinne Gespinnst» (v. 1474), «im Garn des Rechts» (v. 1596). Però el que trobem en la traducció no és únicament un reflex de la imatgeria de l'original. Com ha observat Andreas Poltermann, la versió de Humboldt no solament és plena de referències a xarxes i teixits (*Gespinst*, *Netz*, *Mantel*, *Decke*, *spinnen*, etc.), sinó que fa un ús recurrent de termes relacionats, com ara *spinnen* ('filat, tramatar'), fins al punt d'incrementar la densitat metafòrica de l'original.¹¹⁴ Aquest *spinnen* (que pot traduir, per exemple, un simple μήδεται grec)¹¹⁵ remet en alemany clarament als termes *Spinne* 'aranya' i *Gespinst* 'filat, ordit', també presents en el text. Segons Poltermann, la funció d'aquestes referències és gairebé sempre la mateixa: la de presentar objectes enigmàtics com a signes que cal interpretar.¹¹⁶ És possible, però, fer-ne

¹¹² Just abans, al v. 1375, Clitemnestra ja ha esmentat «els filats de la Perdició» (πημονῆς ἀρκύστατ').

¹¹³ Porter (1986: 20-22).

¹¹⁴ Poltermann (1991: 169).

¹¹⁵ Cf. v. 1102 de l'original i 1074 de la traducció.

¹¹⁶ «ein rätselhafter Gegenstand wird als Zeichen aufgefaßt, das es zu deuten gilt; aufgrund seines

una interpretació més coherent amb els pressupòsits de Humboldt. Totes aquestes metàfores, a més d'insinuar el desconcert del cor, evoquen el fil de les Moires, la trama impenetrable de la fatalitat punitiva, que Humboldt justament considera el centre de l'obra. És ben significatiu el sintagma «im schicksalvollen Netze» («en la xarxa plena de destí», v. 1020). Intensificant aquest aspecte de la imatgeria de l'original, Humboldt acostava de bell nou la traducció a la seva concepció de l'*Agamèmnon*.

Les anàlisis anteriors permeten identificar alguns trets recurrents en la traducció de Humboldt. En primer lloc, es tracta d'una traducció *despullada*. Les acotacions, escasses i brevíssimes, es limiten gairebé sempre a informar de la sortida dels personatges.¹¹⁷ Fora d'això el traductor només ha introduït en el text una divisió convencional en escenes (sense actes). No hi ha cap nota explicativa al peu, ni tan sols en aquells passatges que, com la primera estrofa del segon estàsım, no es poden comprendre sense informació addicional.

En segon lloc, es tracta, amb les limitacions que concretaré més endavant, d'una traducció *literal*, que aspira a traslladar vers per vers, i sovint ho aconsegueix. En aquest sentit, és evident el contrast amb la majoria de les traduccions alemanyes anteriors a Humboldt, molt més propenses a parafrasejar l'original. Un aspecte d'aquesta literalitat és la reproducció estricta de la mètrica, un cas excepcional en la història moderna de les traduccions de tragèdia grega.

En tercer lloc, trobem el tret de la *violència sintàctica*. Aquesta característica es pot explicar en part com a conseqüència de l'aspiració a la literalitat i a la reproducció de la mètrica, però convé no perdre de vista que l'efecte estilístic que produeix pot ser conciliat amb una llarga tradició de reflexió sobre Èsquil, provinent de la imatge del poeta esbossada en el capítol 2, en la qual prenen relleu idees com la monstrositat, la duresa i

Zeichencharakters ist er Metapher und Anlaß weiteren Rätselns» (Poltermann 1991: 169).

¹¹⁷ Vegeu Humboldt (1816: 17, 28, 32, 44, 49, 63). Només hi ha dues excepcions a la pàrodos, on dues acotacions informen de les ofrenes religioses que es duen a terme i de l'aparició de Clitemnestra (Humboldt 1816: 4) i de l'inici del cant (Humboldt 1816: 5).

la vehemència. El text dur i violent de Humboldt seria, dins aquesta tradició, una recreació de l'estil esquileu, encara que sovint no correspongui a moments concrets de l'original.

En quart lloc, es tracta d'una traducció que emfatitza les idees de *fatalitat* i *culpa* (també en el sentit retributiu de 'deute'), com es percep en la freqüència de mots alemanys com ara *Geschick*, *Schicksal* i *Schuld*, en l'ús recurrent del terme *erhaben* i també en el desplegament de les xarxes i els filats metafòrics.

En cinquè i últim lloc, la traducció de Humboldt presenta una *tendència a la generalització, la clarificació i la convenció en la recreació de les metàfores innovadores*.¹¹⁸ En les pàgines precedents he exposat alguns exemples d'aquest fenomen. Un altre exemple especialment significatiu és el dels vv. 659-660, que contenen una de les metàfores més brillants de la tragèdia:

ὄρωμεν ἀνθοῦν πέλαγος Αἰγαῖον νεκροῖς
ἀνδρῶν Ἀχαιῶν ναυτικοῖς τ' ἐρειπίοις.

«veiem la mar Egea florida de cadàvers d'aqueus i de runes de naus»¹¹⁹

La metàfora té una rellevància funcional dins el text, perquè els cadàvers que suraven al mar eren —en el llenguatge convencional de la poesia— l'ἄνθος ('flor') dels grecs, que Èsquil ha esmentat més amunt.¹²⁰ Així, un trop corrent, amb tendència a no cridar l'atenció sobre si mateix i a tenir un rendiment poètic baix, esclata en la metàfora innovadora del mar florit de cadàvers. Humboldt tradueix:

da sahn von Trümmern unsrer Schiff' und Leichnamen
Argeischer Männer wimmeln rings wir Hellas Meer.¹²¹

¹¹⁸ En contra del que havia afirmat Garbe (1957: 50-51).

¹¹⁹ Trad. de Riba (1934: 38).

¹²⁰ Vv. 197-198: ἄνθος Ἀργείων. En aquest mateix sentit, el mot és emprat per Eurípides («la flor de Grècia», *Tr.* 809) i Tucídides (IV 433, 1). En un sentit semblant ('flor, vigor') ja el trobem en la *Iliada* (XIII 484).

¹²¹ Humboldt (1816: 31, vv. 647-648).

Al marge de la notable dislocació sintàctica, Humboldt esborra la imatge del mar florit amb el verb *wimmeln* ‘ser ple de’, certament expressiu, però desproveït de força metafòrica.¹²²

Aquest tractament de les metàfores permet contraposar l’estratègia de Humboldt amb la del traductor alemany més radical d’aquella època, Friedrich Hölderlin. És famosa la manera com el poeta suabi va traslladar el v. 20 de l’*Antígona*, pronunciat per Ismene:

τί δ’ ἔστι; δηλοῖς γάρ τι καλχαίνουσ’ ἔπος.

(«Què hi ha? Tu bulls d’algun disegni, és evident.»)¹²³

El verb *καλχαίνω* significa literalment ‘acolorir (o estar acolorit) amb el tint del múrex (κάλχη)’, és a dir ‘acolorir amb porpra’; d’aquí podria provenir el sentit figurat de ‘enfosquir, enterbolir’ i ‘estar torbat’. El doble sentit podria haver estat creat sobre el model del verb èpic *πορφύρω* ‘tenyir de porpra’ i ‘estar torbat’.¹²⁴ Eurípides se serveix del verb *καλχαίνω* amb el mateix sentit metafòric,¹²⁵ però no trobem res semblant en cap altre text de la literatura grega antiga. Hölderlin va traduir el vers de Sòfocles de la manera següent:

Was ists, du scheinst ein rothes Wort zu färben?¹²⁶

¹²² Alguns traductors anteriors d’Èsquil havien intentat acostar-se més a la força metafòrica de l’original. Jenisch (1786: 51) tradueix: «dann sahn wir ringsum das Aegäer-Meer mit Todten des Argivischen Heers besät» («aleshores vam veure al voltant el mar Egeu sembrat de morts de l’exèrcit aqueu»). Aquesta metàfora de la sembra, certament convencional, apareix igualment en les versions de Halem (1794: 244) i Fähse (1809: 247-248). Conz (1815: 43), el professor de filologia clàssica, és l’únic que tradueix la metàfora conservant-ne el vehicle: «[...] Sehn wir von Todten erblühen das Aegermeer» («veiem florir de cadàvers el mar Egeu»).

¹²³ Trad. de Riba (1951: 125).

¹²⁴ Vegeu Jebb (1900: 12-13) i Kamerbeek (1978: 40).

¹²⁵ *Her.* 40.

¹²⁶ Hölderlin (1988: 267). Per a una presentació general de Hölderlin com a traductor de Sòfocles, vegeu Cortés/Prado (2012: 15-72) i també l’estudi de Schadewadt (1956).

(Literalment: «Què hi ha, sembla que coloreixes un mot vermell?»)

Posant en un segon terme la comunicació transparent del sentit, Hölderlin va esforçar-se a rescatar el trop que s'amagava en el vers grec. Com va escriure el poeta brasiler Haroldo de Campos, «Hoelderlin escandalizou seus contemporâneos (inclusive os poetas...) porque, com intuição de poeta, preferiu à pálida convenção do sentido translato a fôrça concreta da metáfora original [...]. Não há dúvida de que o sentido (conteúdo denotativo) do original assim se rarefaz, se hermetiza; mas a compulsão poética da linguagem, em contraparte, aumenta consideravelmente».¹²⁷

La traducció de Humboldt segueix sovint un camí invers. En lloc d'esforçar-se a rescatar les metàfores innovadores originals, o fins i tot d'intensificar-les com de vegades fa Hölderlin, ell sovint generalitza, aclareix i acostava a la convenció. En canvi, en els camps de la mètrica i la sintaxi Humboldt exerceix una violència que contrariava els hàbits del seu temps, com ho devia fer en algun sentit el text d'Èsquil. Aquesta aproximació encaixa amb els èmfasis de la seva interpretació dels grecs i de la tragèdia, on el concepte de ritme és fonamental.¹²⁸ En el camp de les metàfores —que no fa un paper central en la seva teoria— s'imposen amb més claredat els automatismes de la llengua poètica del seu temps. Armat amb una teoria que avala la pretensió d'evitar la sensació d'estranyesa per comunicar eficaçment l'estrany, sembla que Humboldt entén aquesta mena de trops com a aspectes potencialment generadors d'obscuritat i com a trets contingents del text, més que no pas com a elements significatius que cal retenir costi el que costi. La «simple fidelitat» que Humboldt es proposa com a ideal, doncs, aplicada amb contundència en altres camps, troba en aquest àmbit concret el seu límit.

¹²⁷ Campos (1972: 99).

¹²⁸ Vegeu les observacions sobre el ritme dels capítols 4.2, 4.3 i 4.4.

4.6. Panoràmica de la recepció¹

La traducció humboldtiana de l'*Agamèmnon*, publicada inicialment el 1816, va ser reeditada dins el tercer volum dels *Gesammelte Werke*, aparegut el 1843.² Més endavant, entre el 1874 i el 1942, va tenir una difusió notable dins la «Universal-Bibliothek» de l'editorial Reclam (n. 508), sense la introducció.³ A començament del segle XX va ser inclosa dins el volum VIII de les *Gesammelte Schriften*, publicat el 1909, amb la introducció completa i amb algunes mostres de versions preliminars de la traducció,⁴ i també amb informacions substancials de l'editor Albert Leitzmann sobre la gestació de l'obra.⁵ L'*Agamèmnon* es tornà a publicar el 1927, amb la introducció, dins la col·lecció berlinesa «Weltgeist-Bücher»,⁶ i el 1961, en una edició de tot l'Èsquil conservat, juntament amb traduccions de la resta de les tragèdies sorgides d'altres mans.⁷ Els *Werke* només inclouen, en el seu últim volum, aparegut el 1981, un extracte de la introducció a l'*Agamèmnon*, justament la part dedicada a la teoria del llenguatge i de la traducció.⁸

¹ Aquest capítol, necessàriament selectiu, cobrirà sobretot el primer segle llarg de recepció de l'*Agamèmnon* humboldtià. D'aquesta manera serà possible esbossar el tipus de recepció que tenia Humboldt en el moment en què Riba va començar a dedicar-se intensament als tràgics. A les reflexions més recents sobre la versió de Humboldt —que ja s'han utilitzat en els capítols precedents— s'hi farà referència en notes a peu de pàgina. Per a una llista dels judicis sobre la traducció de Humboldt, vegeu Garbe (1957: 276-280).

² GW III, 1-96.

³ Kitzbichler/Lubitz/Mindt (2009: 64).

⁴ GS VIII, 117-221.

⁵ GS VIII, 222-230.

⁶ Kitzbichler/Lubitz/Mindt (2009: 64).

⁷ Friedrich (1961). La traducció d'*Els perses* és de Heinrich Voß, la d'*Els set contra Tebes* de Johann Jakob Christian Donner, les de *Les suplicants* i *Les coèfores* de Johann Gustav Droysen, la de *Les Eumènides* de Karl Otfried Müller, la del *Prometeu encadenat* de Friedrich Leopold zu Stolberg.

⁸ HW V, 137-145.

Avui, a diferència del que succeeix amb el *Plató* de Schleiermacher i l'*Homer* de Voß, sembla que la versió de Humboldt ha quedat fora dels engranatges de la indústria editorial. De fet, ja al segle XIX, poc després de la seva publicació, van aparèixer edicions completes d'Èsquil força més influents; el cas més notable potser és la traducció de Johann Gustav Droysen (1808-1884), que va fascinar Richard Wagner i fou una inspiració decisiva per a la seva tetralogia.⁹

La circulació considerable de l'*Agamèmnon* humboldtià no és un reflex de les valoracions explícites que se n'han fet; sovint el món editorial segueix el seu curs segons certes inèrcies internes, sense una vinculació necessàriament estreta amb els discursos sobre els llibres. A grans trets, des del 1816, es poden dividir en dos grups les valoracions que s'han publicat de la traducció. D'una banda hi ha aquells autors que en fan una valoració a partir dels conceptes i les anàlisis que Humboldt mateix exposa a la seva introducció, des d'una certa complicitat intel·lectual amb ell. De l'altra hi ha els autors que no comparteixen la visió humboldtiana de la traducció i consideren el seu *Agamèmnon* un fracàs degut a un error de plantejament. En cada cas és interessant posar les valoracions en relació amb el model de traducció dominant en el moment en què es formulen.

Abans, però, de fer un repàs d'aquests dos grups, convé que ens fixem en una de les primeres reaccions a la traducció publicada, important per una raó evident: es tracta d'una notable carta de Goethe. El 6 de juny del 1816 el poeta de Weimar havia perdut la seva dona, Christiane, i havia adreçat una carta a Humboldt demanant-li «manuscrits» per entretenir-se i apaivagar el dolor.¹⁰ El seu vell amic el va informar que ben aviat li podria fer arribar la traducció de l'*Agamèmnon*, i que li interessaria molt saber la seva opinió sobre el llibre.¹¹ L'1 de setembre, des de la vila termal de Tennstedt, a Turíngia, el poeta ja havia llegit l'obra i escrivia a Humboldt per expressar-li el seu agraïment:

⁹ Vegeu Droysen (1832, dos volums). Per a una breu presentació de la recepció de l'Èsquil de Droysen en Wagner, vegeu Ewans (2005); sobre Droysen com a intèrpret i traductor d'Èsquil, vegeu Landfester (2012).

¹⁰ Carta del 26 de juny (Goethe/Humboldt 1909: 238-239).

¹¹ En cartes del 19 de juliol i del 9 d'agost (Goethe/Humboldt 1909: 240-241 i 242, respectivament).

Denn wenn man sich auch mit allem Löblichen und Guten was uns die älteste und die neueste Zeit reicht freundlich teilnehmend beschäftigt; so tritt doch eine solche uralte Riesengestalt, geformt wie ein Ungeheuer überraschend vor uns auf, und wir müssen alle unsere Sinne zusammennehmen um ihr einigermaßen würdig entgegenzustehen. In einem solchen Augenblick zweifelt man keineswegs hier das Kunstwerk der Kunstwerke, oder, wenn man gemäßiger sprechen will, ein höchst musterhaftes zu erblicken. Daß wir nun dieses mit Leichtigkeit vermögen, sind wir Ihnen schuldig; auch muß Ihrer Bemühung, ob sie gleich an sich belohnend warm ein fortwährender Dank lohnen.¹²

[Perquè, encara que ens ocupem amb amistosa simpatia de tot el que de lloable i de bo ens ofereixen el temps més antic i el més recent, aquesta antiquíssima figura gegantina s'alça astoradora davant nostre, formada com un monstre, i hem de concentrar tots els nostres sentits per fer-hi front d'una manera en certa manera digna. En un moment com aquest no dubtem gens de veure aquí l'obra de les obres o, si volem parlar amb més moderació, una obra modèlica en un grau altíssim. A vostè li devem poder-ho fer amb facilitat; el seu esforç, tot i que gratificant en si mateix, també ha de rebre una càlida gratitud contínua.]

Goethe situa de seguida l'autor de l'*Agamèmon* dins la vella imatge que se n'havia construït a l'antiguitat d'ençà d'Aristòfanes, descrita al capítol 2: Ésquil s'alça de sobte com una figura gegantina, d'aparença monstruosa. Per fer-se'n digne, el lector ha de «concentrar tots els sentits», justament perquè els objectes sublims violenten la nostra capacitat de representació sensual. I de seguida apareix una figura de pensament característica del neohumanisme de l'època: la tragèdia, pel fet de ser una gran obra, té «un altíssim valor com a model». El mèrit de Humboldt seria el d'haver permès als alemanys fer aquesta constatació amb la «facilitat» de no haver de sortir de la llengua pròpia. En el conflicte entre historicitat i normativitat típic de la tradició winckelmanniana, aquí Goethe posa èmfasi en el segon element de la parella.

El poeta de Weimar coneixia des de feia temps l'*Agamèmon*, gràcies als primers esborranys de traducció de Humboldt,¹³ i afirma que l'obra havia estat per a ell «des de

¹² Goethe/Humboldt (1909: 243).

¹³ El març del 1797 ja apuntava al seu diari: «Mit v. Humboldt und Scherer [...] die Übersetzung des

sempre» una de les peces teatrals «més dignes d'atenció».¹⁴ Però ara li resulta «més astorador que mai»

[...] das Gewebe dieses Urteppichs: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind so glücklich in eins geschlungen, daß man selbst zum Seher, das heißt: Gott ähnlich wird, und das ist doch am Ende der Triumph aller Poesie im Größten und im Kleinsten.¹⁵

[el teixit d'aquesta catifa primigènia: passat, present i futur estan tan feliçment entrelaçats que el lector mateix es transforma en un vident, és a dir es fa semblant a Déu, i al capdavall és això el triomf de tota poesia, en el més gran i en el més petit.]

La metàfora de la catifa recull la visió humboltiana de l'*Agamèmnon* com un tot organitzat on cada element té sentit, i ahora remet a la presència considerable de xarxes i teles en la traducció —símbols, com hem vist, del destí—. D'altra banda, Goethe també troba lloable en l'obra la imbricació d'elements èpics, lírics i dramàtics, tan ben trenats que ens «atreuen» a participar en els destins cruels dels protagonistes, i recalca que cada personatge, fora de Clitemnestra, té la seva pròpia *Aristeia*: entra, fa el seu discurs, i ja no ens torna a «molestar».¹⁶ En aquest caràcter compost de l'*Agamèmnon* el poeta hi veu

Agamemmons durchgegangen in Schillers Garten. Dann zu ihm ins Haus, wo er viel über das Gedicht sprach» («Repasada la traducció de l'*Agamèmnon* amb Humboldt i Scherer al jardí de Schiller. Després a casa seva, on ha parlat molt del poema.»). Les referències de Goethe a Èsquil, també la que acabo de citar, estan recollides dins Grumach (1949: I, 242-253). D'altra banda, Goethe havia llegit Èsquil en les traduccions de Georg Christoph Tobler (1781-1782) ja a l'inici de la dècada dels vuitanta (vegeu Grumach 1949: I, 242).

¹⁴ Goethe/Humboldt (1909: 243). Que l'opinió de Goethe era sincera ho sabem per altres testimonis: als *Tag- und Jahres-Hefte* del 1816 escrivia: «Agamemnon übersetzt von Humboldt, war mir so eben in die Hände gekommen, und verlieh mir den bequemen Genuß eines Stückes, das ich von jeher abgöttisch verehrt hatte» («M'acaba d'arribar l'*Agamèmnon* traduït per Humboldt, i m'ha provocat el plaer agradable d'una obra que sempre he idolatrat»); G. Bancroft, a propòsit d'una conversa amb l'escriptor, va apuntar el març del 1821: «Goethe spoke of Humboldt's Agamemnon with high praise: I still read in it and derive new instruction from it» (dins Grumach 1949: I, 248).

¹⁵ Goethe/Humboldt (1909: 243).

¹⁶ Aquesta idea de l'aparició i la desaparició successives de personatges decisius, vinculada per mitjà del mot *aristeia* al gènere èpic, sembla especialment cara a Goethe. Ja s'hi havia referit a *Les afinitats*

novament una virtut típica de la poesia, però aquí representada d'una manera excepcional. Com alguns espècimens zoològics i botànics que el poeta havia estudiat, la tragèdia d'Èsquil és un *Flügelmann*, el millor representant del seu gènere.¹⁷

Goethe es fixa també en la introducció de Humboldt; n'elogia allò que hi diu sobre la «sinonímia». Tot i que no ho fa explícit, sembla que li interessa la visió de les llengües com a organismes individuals però alhora dinàmics, que es poden enriquir per la influència d'altres idiomes, perquè desitja que en prenguin nota «els nostres purificadors lingüístics» («Sprachreiniger») i lamenta les conseqüències perniciososes que la seva activitat tindrà per a la llengua alemanya.¹⁸

Pel que fa a la mètrica el poeta es mostra més caut. «El mèrit rítmic», assegura, no el pot valorar, però creu «sentir-lo», i observa que el filòleg Friedrich August Wolf, coneixedor de la «meticulosa» traducció, li n'ha parlat molt bé. Es pregunta, d'altra banda, com reaccionaran «els de Heidelberg», és a dir el traductor Johann Heinrich Voß i el seu fill.¹⁹

En la carta, doncs, Goethe expressa una gran admiració per Èsquil, gratitud a Humboldt per haver traduït l'*Agamèmon*, interès per la part més filosòfica de la introducció i prudència a l'hora de valorar el resultat mètric concret de la tasca de traducció. D'altra banda, es percep clarament que l'escriptor, amb una immensa experiència teatral, s'imagina l'obra *representada*, amb l'entrada i la sortida de cada

electives, a l'inici del primer capítol de la segona part: «En la vida corrent ens passa sovint allò mateix que solem elogiar en l'epopeia com un truc del poeta: quan els personatges principals s'allunyen, s'amaguen, es lliuren a la inacció, de seguida n'ocupa el lloc un segon, un tercer, en qui gairebé no ens havíem fixat, i mentre desplega la seva activitat plena ens sembla igualment digne d'atenció, de simpatia, fins i tot de lloança i de recompensa.» (MA 9, 402).

¹⁷ Goethe/Humboldt (1909: 244). En sentit recte, el *Flügelmann* és l'home que marca el ritme de marxa de la tropa. Goethe se serví diversos cops d'aquest mot en el camp de la ciència natural amb el significat de 'representant més gros del seu gènere' i, més àmpliament, de 'model representatiu' (vegeu *GWb*, s. v., amb exemples).

¹⁸ Goethe/Humboldt (1909: 244). Sobre el purisme en la història de la llengua alemanya —impulsat a l'època de Goethe sobretot per J. H. Campe (1746-1818), K. W. Kolbe (1757-1835), K. Ch. Krause (1781-1832) i F. L. Jahn (1778-1852)—, vegeu Kirkness (1998).

¹⁹ Goethe/Humboldt (1909: 244-245)

personatge —un fet no gaire habitual en l'època.²⁰

Humboldt havia escrit a la seva introducció que tota traducció havia d'incorporar l'estrany, però sense «enfosquir-lo» amb una estranyesa excessiva. També havia anunciat la seva voluntat d'evitar la *Undeutschheit* excessiva, de no allunyar-se massa de la *consuetudo* de l'idioma alemany. Amb aquestes dues afirmacions, va facilitar els arguments a gairebé tots els seus crítics, incloent-hi aquells que compartien els seus principis. A partir dels mateixos conceptes de Humboldt es podia argumentar que la traducció, massa tenyida d'estranyesa, no arriba a comunicar eficaçment l'estranya tragèdia d'Èsquil; que el seu llenguatge és massa forçat, massa dislocat, massa poc atent a les convencions de l'alemany literari.

En una ressenya publicada el 1817 a les *Göttingische gelehrte Anzeigen*,²¹ el filòleg Georg Ludolph Dissen ponderava la llarga dedicació de Humboldt a la tragèdia, i les dificultats que presenta el text. A més de destacar el fet que Hermann s'havia encarregat de l'establiment del text, Dissen remarcava que els cants corals es presenten «en ritmes ben ordenats» i feia referència als estudis mètrics de Hermann.²² Observava:

Es kann nicht fehlen, dass eine treue Uebersetzung, eben weil es ein Fremdes ist, das sie gibt und geben will, nothwendig das Gefühl des Fremden errege, und dieses thut denn auch allerdings die gegenwärtige Uebersetzung.²³

[És inevitable que una traducció fidel, justament perquè dóna i vol donar una cosa estrangera, susciti necessàriament el sentiment de l'estranger, i també té certament aquest efecte la present traducció.]

Tot seguit assenyalava, cautament, que en alguns casos el grec li havia semblat més comprensible que l'alemany, però reconeixia que un *Agamèmnon* traduït amb «lleugeresa

²⁰ Sobre aquest punt, vegeu els breus comentaris de Fraenkel (1950: I, 50).

²¹ Dissen (1817) = Dissen (1839: 240-244).

²² Dissen (1839: 242).

²³ Dissen (1839: 243).

graciosa» seria una cosa ben diferent de l'*Agamèmnon*.²⁴ I continuava:

Hr. v. Humboldt ist offenbar seiner Sprache völlig Meister und handhabt sie mit Sicherheit; selbst länger fortlaufende Constructionen fanden wir durch die geschickte Art der Behandlung im Deutschen oft nicht schwerer als im Griechischen. Ueber die Idee und Bedeutung des Ganzen und seiner Theile wird in der Einleitung tiefsinnig geredet und auch die Uebersetzung zeigt genugsam wie Herr von Humboldt das Original nach allen Seiten hin durchdrungen; [...]

[És evident que el senyor von Humboldt té un ple domini de la seva llengua i la maneja amb seguretat; fins i tot les construccions que s'allarguen més, gràcies al tractament que reben en alemany, sovint no les hem trobat més difícils que en grec. De la idea i el significat del conjunt i de les parts se'n parla amb profunditat en la introducció, i també la traducció mostra prou com Humboldt ha penetrat en l'original per tots els costats;[...]]

Dissen acceptava els principis en què es basa la traducció de Humboldt, l'ideal de la reproducció mètrica i el de la fidelitat extrema, i també la idea que la traducció ha de fer visible l'estranger. El dubte que s'insinua en la ressenya no gira al voltant dels principis, sinó de la seva posada en pràctica concreta: en els excessos en l'estrangerització de la llengua.

I aquesta reticència serà recurrent en gairebé tots els autors que accepten els principis de traducció defensats per Humboldt. El traductor Johannes Franz, el 1846, afirmava que la versió que ens ocupa era la primera que havia revelat Èsquil «d'una manera digna» a l'oida alemanya, però reconeixia que era impossible no percebre-hi «un rigor aspre».²⁵ Gustav Schlesier, en el seu llibre de records sobre Humboldt publicat el 1854, considerava el savi prussià un dels millors traductors de la llengua alemanya, i explicava

²⁴ Dissen (1839: 244). A les pp. 244-252 Dissen fa una presentació general de la teoria de la traducció de Humboldt.

²⁵ Franz (1846: X-XI): «Wilhelm von Humboldt's Arbeit [...] hat den Aeschylus zuerst dem deutschen Ohr auf eine würdige Weise erschlossen. Sie wird immer ein schönes Vermächtniss bleiben, welches dieser unsterbliche Mann unserer Litteratur gewidmet hat. Viele Stellen, namentlich in den Anapästén, sind unübertrefflich wiedergegeben. Unverkennbar jedoch ist die herbe Strenge, obwohl dem griechischen Meister oft mit Glück abgelauscht.»

la feixuguesa i l'obscuritat d'alguns passatges de l'*Agamèmnon* per tres raons: el rigor dels principis que s'imposava el traductor, l'estadi encara no prou avançat en què es trobava la llengua alemanya i, sobretot, la dificultat d'Èsquil.²⁶ El 1877, Karl Eichhoff, en un article en què repassava diverses traduccions alemanyes de l'*Agamèmnon*, subscriu les paraules de Johannes Franz acabades de citar, però afegia al «rigor aspre» un «aferrar-se massa poruc a l'original», que sovint fa la seva traducció «difícil d'entendre i poc atractiva». Eichhoff, però, insistia en el «gran talent poètic» de Humboldt.²⁷

El germanista Rudolf Haym, en el gran llibre sobre Humboldt que va publicar el 1856, tot i l'admiració general per l'humanista prussià que traspua l'obra, fa una presentació més negativa de la seva activitat traductora. Haym explica que durant els anys passats a Itàlia els principis estètics van anar cedint lloc als filològics:

In dem Compromiß zwischen ästhetischen und philologischen Rücksichten gewannen die letzten die Oberhand. Von Jahr zu Jahr seit jener Redaction von Albano wurden namentlich die metrischen Principien Humboldt's strenger und pedantischer. [...] Er zwang sich, correcter zu sein als Voß. [...] bis an die Grenze der Geschmacklosigkeit trieb er die Mäkela mit Silben und Worten. [...] Aus solchen Ansichten ging die letzte Recension des deutschen Agamemnon hervor. Correct wie diese Uebersetzung ist, trägt sie die Spuren des Pedantismus und der Mühsamkeit an sich. Sie ist so versgenau, daß sie steif und unverständlich wird. [...] Sie ist voll von ungewöhnlichen Wortstellungen, von gezwungenen Constructionen, von syntaktischen Härten jeder Art.²⁸

²⁶ Schlesier (1854: 243).

²⁷ Eichhoff (1877: 188): «Das oben bezeichnete Ziel einer treuen und angemessenen Nachbildung hat sodann mit gediegener sprachlicher und metrischer Kenntnis und großer poetischer Begabung mit Erfolg ins Auge gefasst Wilhelm von Humboldt in seiner [...] Übersetzung des Agamemnon. Er hat, wie Franz richtig sagt, den Aeschylus zuerst dem deutschen Ohr auf eine würdige Weise erschlossen. Unverkennbar ist jedoch die herbe Strenge und der allzu ängstliche Anschluss an das Original, was seine Übertragung oft schwer verständlich und wenig ansprechend macht» (respecto les peculiaritats tipogràfiques de l'original).

²⁸ Haym (1856: 237-238).

[En el compromís entre consideracions estètiques i filològiques, van prevaler les últimes. Any rere any, des d'aquella redacció d'Albano, especialment els principis mètrics de Humboldt es van tornar més estrictes i més pedants. [...] Es forçava a ser més correcte que Voß. [...] fins al límit del mal gust va portar el perfeccionisme de les síl·labes i les paraules. [...] D'aquesta mena de punts de vista va sorgir la darrera recensió de l'*Agamèmnon* alemany. Correcta com és aquesta traducció, presenta els rastres de la pedanteria i el treball fatigós. Segueix amb tanta precisió cada vers que es torna encarcada i incomprendible. [...] És plena de rareses en l'ordre de les paraules, de construccions forçades, de dureses sintàctiques de tota mena.]

I continua, fixant una percepció compartida per molts lectors alemanys:

Gewöhnliche, des Griechischen unkundige Leser werden die ganze Uebersetzung lesen können, ohne daß sie mehr davon verständen, als wenn sie die Verse des Originals recitieren hörten: sie werden Griechisch in deutschen Worten und Lettern vor sich zu haben meinen. Wer sie mit philologischem Auge liest, wird die Kunst und Treue und vielleicht noch mehr die Mühe und Sorgfalt des Uebersetzers bewundern. Wer sie mit metrisch-geübtem Ohr anhört, wird von dem Wohllaut der Verse, von der Schönheit namentlich der Anapäste bezaubert werden. [...] man sei mit der Weise des Aeschylus und mit dem griechischen Texte noch so vertraut, so werden alle Einzelvorzügen den Unbefangenen niemals über die ungenießbare Härte des Ganzen hinweghelfen.²⁹

[Els lectors habituals, desconexadors del grec, podran llegir tota la traducció sense entendre-hi més que si sentissin recitar els versos de l'original: els semblarà que el que tenen al davant és grec en paraules i lletres alemanyes. Qui la llegeixi amb ull filològic, admirarà l'art i la fidelitat, potser encara més l'esforç i la minuciositat del traductor. Qui l'escolti amb l'oïda entrenada mètricament, quedarà embuixat per l'eufonia dels versos, per la bellesa especialment dels anapestos. [...] Per més que estigui familiaritzat amb la manera d'Èsquil i amb el text grec, totes les excel·lències de detall no aconseguiran mai que el lector imparcial perdi de vista la insulsa duresa del conjunt.]

El problema, a l'entendre de Haym, no és que Humboldt no hagués prestat atenció a la

²⁹ Haym (1856: 238-239).

bellesa i al contingut espiritual de l'original o que no els hagués sentit per una mena d'insensibilitat estètica, sinó el contrari: el traductor tenia una sensibilitat tan fina, una atenció tan delicada, que va perseguir l'original fins en els elements més insignificants de la composició, i va intentar reproduir-ne aspectes que per a altres persones ni existeixen.³⁰ Si traduir, com s'ha dit, és l'art de triar bé què se sacrifica,³¹ l'error de Humboldt seria la seva incapacitat de sacrificar res.

L'anàlisi de Rudolf Haym apunta a un fracàs de l'objectivació de la *Bildung*. L'autoformació, tal com l'entenia Humboldt, era un desenvolupament equilibrat de totes les facultats. S'expressava, sobretot, en la capacitat d'harmonitzar el cos i l'esperit, els sentits i la ment. Partia de la consciència que l'home modern, a diferència de l'antic, havia perdut la vella unitat de les seves facultats, i que havia d'acostar-se a una nova unitat a còpia de reflexió. L'escriptor Heinrich von Kleist, en el seu famós escrit *Sobre el teatre de titelles*, també enllaçava amb la idea de la *Bildung*, de la construcció conscient orientada a conquerir una nova naturalitat; segons ell la gràcia natural es troba en el començament prereflexiu, en la matèria desproveïda de consciència (com ara un titella), o bé al final de tot, després que el coneixement ha fet «un camí infinit» que ha conduït a una nova totalitat orgànica.³² Si tenim present aquesta imatge, l'*Agamèmon* de Humboldt es mouria, segons la interpretació de Haym, com un ésser que ha tastat el fruit de l'arbre del coneixement, i per tant ha perdut la gràcia natural, però que encara no ha fet el camí infinit de la integració plena de la reflexió, i per tant no arriba a formar un tot orgànic i animat. Hi ha una reproducció insòlita del ritme, però a costa de destruir el llenguatge; hi ha una fidelitat extrema al sentit de l'original, però a costa de no transmetre'l al lector. Ara bé, desproveït de vida i tot, el text és testimoni d'una *Bildung* individual i nacional que continuava més enllà del text.

Haym acaba fent una observació molt interessant que va en una altra direcció. Afirmava que la traducció de Humboldt «va sorgir sota la influència de la seva atenció predominant pel llenguatge», i presenta «els rastres de les seves conviccions sobre

³⁰ Haym (1856: 239).

³¹ «die Kunst des richtigen Opfers» (Schadewaldt 1964: 560).

³² Vegeu una traducció catalana del text, a cura d'Anna Montané Forasté, dins Kleist (2011: 86- 96).

l'essència del llenguatge».³³ Aquesta constatació ens servirà més endavant per acostar-nos a la recepció de la traducció durant el segle XX.³⁴

L'aproximació humboldtiana a la traducció, que com hem vist té trets en comú amb la teoria de Schleiermacher i la pràctica de Voss, forma part del «canvi de paradigma» que es produeix a Alemanya en el camp de la traducció en les dècades immediatament anteriors i posteriors al 1800. Ara bé, cal tenir en compte que, com més avança el segle, més relegats queden els principis en què es basà aquest canvi. Durant el segle XIX, amb el creixement de la indústria editorial, els editors mostren una voluntat cada cop més clara d'adreçar-se a un públic general, suposadament poc disposat a tolerar experiments lingüístics. Els traductors i els crítics tendeixen cada vegada més a valorar l'accessibilitat i la naturalitat del text d'arribada. La transmissió d'allò que hi ha d'estrany i de pertorbador en l'original deixa de ser percebuda com una necessitat de primer ordre. Es fa més i més perceptible la tendència a veure en termes no problemàtics la distinció entre forma i contingut: es considera possible expressar el mateix contingut amb una forma diferent. Així, la pràctica de reproduir la mètrica quantitativa de l'original amb la successió de les síl·labes pesants i lleugeres de l'alemany va perdent vigència al llarg del segle XIX, a mesura que es prioritzen les formes convencionals de la literatura d'arribada. És evident que aquest visió predominant no podia facilitar la valoració de Humboldt.³⁵

Un dels exemples més clars d'aquest corrent és el filòleg Ulrich von Wilamowitz-

³³ Haym (1856: 240): «Die Wahrheit ist: die humboldtsche Uebersetzung ist unter dem Einfluß seiner überwiegenden Aufmerksamkeit auf die *Sprache* entstanden; sie trägt die Spuren seiner Ueberzeugungen von dem Wesen der Sprache.» Haym dedica les pàgines següents als estudis lingüístics de Humboldt.

³⁴ Després de Dissen, Franz, Schlesier, Eichhoff i Haym hi ha, naturalment, altres estudiosos que s'expressen d'una manera semblant sobre la traducció de Humboldt, i que ja no glossaré en aquest repàs de la recepció de l'*Agamèmon*. El text més important, en aquest sentit, és el de Rüdiger (1936-1937). Vegeu també Reinhardt (1960 [1955]: 367-371), Howald (1962: 117-132), Poltermann (1991: 168), Ewans (2005: 109).

³⁵ Sobre aquesta tendència, visible especialment durant la segona meitat del segle XIX, vegeu Kitzbichler/Lubitz/Mindt (2009: 113-208).

Moellendorff, partidari de fer traduccions, si pot ser, *més clares* que l'original. Referint-se a Wilhelm von Humboldt i a Friedrich August Wolf va escriure:

Man braucht sich heutzutage nicht darüber zu verbreiten, daß die metrischen Theorien dieser bedeutenden Männer falsch sind [...] der Versuch, quantifizierende und akzentuierende Poesie gleichzusetzen, war [...] nur möglich, weil man die griechische Sprache und Verskunst schlechterdings nicht verstand.³⁶

[Avui dia no cal estendre's sobre el fet que les teories mètriques d'aquests homes tan importants són falses [...] l'intent d'equiparar la poesia quantitativa amb l'accentual només fou possible perquè, ras i curt, no s'entenia la llengua i la mètrica gregues.]

I en una altra ocasió:

Mit dem vergeblichen Bemühen, die Versmaße der Urschrift zu bewahren, wie es Voß und bessere Männer als Voß, Humboldt z. B., versucht haben, würde er [*scil.* der Übersetzer] sich nur selbst den rechten Weg verbauen: sind doch ihre Übersetzungen, übrigens auch Schleiermachers Platon, heute gänzlich tot.³⁷

[Amb l'intent inútil de conservar els metres de l'original, com ho van intentar Voß i homes millors que Voß, per exemple Humboldt, el traductor no faria més que obstruir-se el bon camí: avui les traduccions d'aquells literats, i per cert també el Plató de Schleiermacher, són completament mortes.]

Trobarem poques afirmacions tan radicals com aquestes, sobretot que incloguin Schleiermacher. Però de fet Wilamowitz no fa més que afegir-se a un corrent que és general des de mitjan segle XIX a Alemanya: el rebuig de les traduccions fetes sobre la base d'una «simple fidelitat» a la unitat indissociable de forma i contingut.³⁸

Ara bé, aquesta tendència a la naturalitat i a la transparència va començar a ser

³⁶ «Was ist übersetzen?», publicat originalment el 1891 com a pròleg a una edició (amb traducció) de l'*Hipòlit* d'Eurípides, i reproduït dins Störig (1963: 147).

³⁷ En el text «Die Kunst der Übersetzung», del 1924, dins Wilamowitz-Moellendorff (1972: 157).

³⁸ Vegeu una anàlisi de les divergències entre les teories i les pràctiques de traducció en Humboldt i Wilamowitz en Apel (1982: 157-167), amb una valoració molt positiva dels assoliments del primer.

contestada a l'inici del segle XX, i des de dos flancs: el de la poesia, representat pel cercle del poeta Stefan George (1868-1933),³⁹ i el de la filologia, en els textos de Wolfgang Schadewaldt (1900-1974).⁴⁰

Primer de tot cal assenyalar que entre Wilhelm von Humboldt i el cercle de Stefan George hi ha una afinitat profunda en un aspecte concret: en la seva concepció del llenguatge. Humboldt havia escrit que una paraula no és un simple signe d'una cosa externa al llenguatge, sinó una unitat inseparable de concepte i so, fins al punt que el concepte neix amb el so, que concentra l'energia difusa de l'esperit i la proveeix de coherència i direcció. La possibilitat de pensar cada cosa individual, d'identificar-la com a exemple d'un concepte, depèn de l'ús de la paraula, i per tant sense llenguatge l'home queda desproveït del món i de les coses que l'integren. Humboldt havia arribat a aquestes conclusions des de la seva teoria estètica, que posava èmfasi en el fet que l'art no era reproducció de la realitat, sinó creació d'una realitat;⁴¹ algunes de les seves formulacions, fetes a la fi del segle XVIII, sembla que anticipin Mallarmé: «L'artiste, seul, ne se fonde sur rien; par l'essor seul de son génie il se tient planant, pour ainsi dire, dans le vide.»⁴² El llenguatge s'explica amb un patró semblant, tot i que, com Humboldt mateix recorda a la introducció de l'*Agamèmon*, no en podem explicar l'origen d'una manera humana.⁴³ La unió quasi mística de so i concepte no es pot disgregar amb el pensament sense que aquest pensament s'autodestruïxi. La rellevància d'aquestes idees per a Stefan George es posa de manifest en un dels seus poemes més difosos, titulat justament «Das Wort» («La paraula»):

³⁹ Sobre la teoria de la traducció vinculada al cercle de Stefan George, vegeu Kitzbichler/Lubitz/Mindt (2009: 215-228).

⁴⁰ Sobre la teoria de la traducció de Schadewaldt, vegeu Kitzbichler/Lubitz/Mindt (2009: 245-247, 277-297).

⁴¹ Vegeu Frey (1997: 48). Sobre el pas de l'estètica a la lingüística, vegeu també Mueller-Vollmer (1977) i Schmitter (1982). En l'estètica de Humboldt ocupa un lloc central l'assaig *Über Göthes Herrmann und Dorothea*, del 1798 (HW II, 125-356).

⁴² Humboldt va escriure aquest text en francès per a Madame de Staël (editat per Müller-Vollmer 1967: 146). Prenc l'associació amb Mallarmé de Hans-Jost Frey (1997: 49).

⁴³ Humboldt (1816: XVI).

Wunder von ferne oder traum
Bracht ich an meines landes saum

Und harrte bis die graue norn
Den namen fand in ihrem born –

Drauf konnt ichs greifen dicht und stark
Nun blüht und glänzt es durch die mark...

Einst langt ich an nach guter fahrt
Mit einem kleinod reich und zart

Sie suchte lang und gab mir kund:
›So schläft hier nichts auf tiefem grund‹

Worauf es meiner hand entrann
Und nie mein land den schatz gewann...

So lernt ich traurig den verzicht:
Kein ding sei wo das wort gebricht.⁴⁴

El poema descriu dos viatges. En el primer, el poeta és capaç de conservar la «meravella de lluny o somni» que en porta perquè la grisa norna —una divinitat nòrdica que, amb

⁴⁴ George (1983: II, 246-247). Intento traduir literalment el poema, recollit dins el llibre *El nou imperi* (*Das neue Reich*, 1928), respectant la puntuació de l'original: «Meravella de lluny o somni | Vaig dur a la llinda de la meva terra | Vaig esperar fins que la grisa norna | En trobà el nom dintre la deu— | Vaig poder-la agafar ben fort després | Ara floreix i lluu per la comarca... | Vaig tornar una vegada d'un viatge | Amb un joiell ric, delicat | Ella cercà llargament i em digué: | «Aquí al fons no hi dorm res semblant» | I em va relliscar de la mà | Mai no guanyà el tresor la meva terra... | La renúncia, així, vaig aprendre amb tristor: | Que res no és on manca el mot.» Significativament, el poema va ser important per a Heidegger i la seva reflexió entorn del llenguatge; vegeu els assajos «Das Wesen der Sprache» i «Das Wort», dins Heidegger (1985: 157-238).

les seves dues germanes, fa una funció semblant a la de les Moires gregues—⁴⁵ va trobar-ne el nom; en el segon viatge, el poeta perd el joiell perquè aquella figura femenina enigmàtica —el destí que l'home no pot controlar— no troba la paraula per dir-lo. La possessió de la realitat depèn de la capacitat del llenguatge per dir-la; i el llenguatge no és una simple creació de la voluntat humana, sinó que també està sotmès a forces obscures que resten fora del nostre abast.

Aquestes consideracions fan comprensible que, en el mateix entorn de Stefan George, es revalorés el paradigma de traducció dels volts del 1800. No sorprèn, doncs, que un escriptor vinculat al cercle, Rudolf Pannwitz, al llibre *Die Krisis der europaischen Kultur*, publicat el 1917, s'enfrontés a la visió de la traducció hegemònica en la seva època (que hem vist expressada per Wilamowitz):

Unsre Übertragungen auch die besten gehn von einem falschen Grundsatz aus sie wollen das indische griechische englische verdeutschen anstatt das deutsche zu verindischen vergriechischen verenglischen . sie haben eine viel bedeutendere Ehrfurcht vor den eigenen Sprachgebräuchen als vor dem Geiste des Fremdenwerks.⁴⁶

[Les nostres traduccions també les millors parteixen d'una falsa premissa volen germanitzar l'índic grec anglès en lloc d'indicitzar hel·lenitzar anglicitzar l'alemany . tenen un respecte molt més significatiu pels usos lingüístics propis que per l'esperit de l'obra estrangera.]

Més endavant insistia:

Der grundsätzliche Irrtum des Übertragenden ist dass er den zufälligen Stand der eignen Sprache festhält anstatt sie durch die fremde Sprache gewaltig bewegen zu

⁴⁵ George podia tenir present les tres normes que apareixen al pròleg del *Crepuscle dels déus* wagnerià, «filant» com les figures de la mitologia grega.

⁴⁶ Pannwitz (1917: 240). Respecto les peculiaritats tipogràfiques de l'original (i intento reproduir-les en la traducció). Aquest text, el pensador Walter Benjamin el va citar amb aprovació l'any 1923 al famós pròleg de la seva traducció de Baudelaire, titulat justament «Über die Aufgabe des Übersetzers» («Sobre la tasca del traductor», dins Benjamin 1972: 9-21). Aquest replantejament de la traducció, que lligava amb una vella tradició alemanya, comença a perfilar-se com un tret de l'època, present sobretot en autors que adopten una distància crítica respecte del seu present, des de la dreta o des de l'esquerra.

lassen . er muss zumal wenn er aus einer sehr fernen sprache überträgt auf die letzten elemente der sprache selbst wo wort bild ton in eins geht zurück dringen er muss seine sprache durch die fremde erweitern und vertiefen man hat keinen begriff in welchem masze das möglich ist bis zu welchem grade jede sprache sich verwandeln kann.⁴⁷

[L'error fonamental de qui tradueix és que s'aferra a l'estat contingent de la llengua pròpia en lloc de sacsejar-la amb violència mitjançant la llengua estrangera . sobretot quan tradueix d'una llengua molt llunyana en tornar ha d'insistir en els elements últims de la llengua fins i tot on s'uneixen paraula imatge so ha d'eixamplar i enfondir la seva llengua mitjançant l'estrangera hom no s'imagina en quina mesura això és possible fins a quin punt tota llengua es pot transformar.]

Un altre personatge vinculat al cercle de Stefan George, el pensador Kurt Hildebrandt, ja havia fet una aplicació pràctica de principis semblants l'any 1910, en l'article *Hellas und Wilamowitz*.⁴⁸ Després de retreure al gran filòleg la seva pretensió de traduir les tragèdies gregues de manera que fossin, «en la mesura del possible, més fàcils de comprendre» que l'original, escrivia:

Die Athener empfanden den Stil des Aischylos als dunkel, erhaben und hart. Aber das ist nicht der Geschmack des Wilamowitz, er findet ja, daß Dante »etwas Barbarisches« an sich trägt. Unsere größten Klassiker verehrten die griechische Tragödie als etwas Heiliges; aus dieser Verehrung erwachsen die Übersetzungen Hölderlins, trotz mancher Fehler von unsäglicher Schönheit im dichterischen Rhythmus, erwuchs Humboldts Agamemnon, eine Frucht des vornehmen Klassizismus.⁴⁹

[Als atenesos l'estil d'Èsquil els semblava obscur, sublim i dur. Però aquest no és el gust de Wilamowitz; ell troba que Dante té «un deix bàrbar». Els nostres clàssics més grans veneraven la tragèdia grega com una cosa sagrada; d'aquesta veneració en

⁴⁷ Pannwitz (1917: 242).

⁴⁸ Existeixen dues versions d'aquest article, totes dues publicades el 1910: una de llarga apareguda dins *Jahrbuch I* (pp. 64-117) i una de breu que va veure la llum a *Die Grenzboten* LXIX, 412ss., i que és la que cito (tal com és reproduïda dins Hildebrandt 1965: 141-149).

⁴⁹ Hildebrandt (1965: 141).

van sorgir les traduccions de Hölderlin, d'inefable bellesa en el ritme poètic malgrat alguns errors, en va sorgir l'*Agamèmnon* de Humboldt, un fruit del classicisme selecte.]

Tot seguit Hildebrandt repassava passatges concrets de les traduccions de Wilamowitz i els contraposava amb altres de Hölderlin i Humboldt, per demostrar que hi havia un Èsquil més autèntic en la poesia violenta d'aquells dos traductors que en l'erudició banalitzadora del filòleg. No s'estava tampoc, des d'un punt de vista nietzscheà, de criticar la cristianització de la tragèdia grega que havia dut a terme el filòleg, les traduccions del qual se serveixen sovint del mot *Sünde* ('pecat').⁵⁰

Però qui, dins o pels voltants del cercle de Stefan George, va teoritzar d'una manera més sofisticada la transferència interlingüística fou el germanista Norbert von Hellingrath, el redescobridor de Hölderlin, que va publicar el 1911 un text rellevant en la història de la traducció a Alemanya: *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstaussgabe*. Aquí Hellingrath recuperava la distinció de Dionisi d'Halicarnàs entre una ἀρμονία αὐστηρά i una ἀρμονία γλαφυρά,⁵¹ que ell traduïa respectivament per *harte fügung* ('encaix dur') i *glatte fügung* ('encaix suau').⁵² Segons la interpretació del germanista, en l'encaix dur les tres «capes paral·leles del text», que són el ritme de les paraules, el del *melos* i el dels sons, presenten una articulació «més irracional», menys abastable, i es presten més a formacions úniques; en aquests casos, el mot mateix esdevé una «taktische Einheit» ('unitat tàctica'). En l'encaix suau, en canvi, en lloc de la paraula, predomina la imatge o un context de pensaments als quals se subordinen diversos mots, i les unitats tendeixen a ser estereotipades; exemples típics d'aquest estil són els poemes rimats sorgits de la cançó popular, com els del romanticisme tardà (Hellingrath esmenta el poeta Joseph von Eichendorff):

⁵⁰ Hildebrandt (1965: 143-145).

⁵¹ Dionisi d'Halicarnàs, *Comp.* 21-24. De les tres menes que distingia Dionisi (τὴν μὲν αὐστηράν, τὴν δὲ γλαφυράν ἢ ἀνθηράν, τὴν δὲ τρίτην εὐκρατον), Hellingrath es refereix només a les dues primeres, que constitueixen dos extrems estilístics. Com a exemples d'«encaix dur», Dionisi esmenta justament Píndar i Èsquil, entre altres autors (§ 22).

⁵² Hellingrath (1911: 1). En les citacions de Hellingrath, com en les de Pannwitz, respecto les peculiars característiques tipogràfiques de l'original i provo de reproduir-les en la traducció.

wo glatte fügung einfachste formen und ordungen/ viel gebrauchte formen/
möglichst wenig auffälliges zeigte/ erstaunt die harte durch ungewohnte und fremde
sprache.⁵³

[on l'encaix suau mostrava formes i ordres simplíssims/ formes molt emprades/
coses ben poc cridaneres/ astora l'encaix dur mitjançant una llengua insòlita i
estranya.]

En l'encaix suau la paraula tendeix a fer-se invisible sota la música del vers i sota les associacions del sentit; en l'encaix dur la paraula s'imposa solitària. En el primer cas, la sintaxi és lleugera i previsible; en el segon s'acumulen els anacoluts, els mots sense predicat, les contravencions de l'ordre lògic i la desvinculació entre períodes i mètrica.⁵⁴

En el camp de la traducció, Hellingrath sostenia que, a l'hora de traduir obres de l'«estil aspre» —compostes amb encaix dur— cal respectar l'altura de la dicció, la col·locació de les paraules, la tensió i l'entrellaçament de la sintaxi, més que no pas «el sentit exacte de les paraules», i sobretot cal evitar la temptació de parafrasejar.⁵⁵ No cal dir que aquesta teoria està tota orientada a justificar les traduccions que Hölderlin va fer de Píndar, amb la seva obscuritat desconcertant. Hellingrath, tot i considerar que les traduccions pindàriques de Humboldt no realitzaven plenament aquest ideal, i que no estaven fetes des d'un domini creador de la llengua com el que tenen els grans poetes, les valorava positivament.⁵⁶

Amb Pannwitz, Hildebrandt i von Hellingrath, doncs, Humboldt és recuperat des de la poesia com un traductor representatiu d'una certa manera de traduir valorada positivament, tot i que el seu *Agamèmnon* no passa a ocupar un lloc central en el nou cànon de traduccions.

Gairebé simultàniament, el filòleg Wolfgang Schadewaldt va començar a defensar una

⁵³ Hellingrath (1911: 4).

⁵⁴ Hellingrath (1911: 5-6).

⁵⁵ Hellingrath (1911: 7).

⁵⁶ Hellingrath (1911: 12-13, 21).

visió de la traducció que també s'apartava del programa naturalitzador formulat per Wilamowitz. En la conferència «El problema de la traducció», editada el 1927, afirmava que «les poques traduccions creatives» que tenen els alemanys provenen de l'època de la *Klassik*», d'una època «de supeditació voluntària, no forçada, a un esperit estranger». I és l'existència d'aquelles traduccions clàssiques —Schadewaldt no les especifica— que «el valor de l'acte de traduir és indubtable també per al present».⁵⁷

El filòleg, deixant de banda les traduccions merament utilitàries, parteix d'un principi tradicional que l'acosta a Humboldt, el principi de la fidelitat (*Treue*), que ell considera «el requisit més alt».⁵⁸ Repassant la història de la reflexió sobre traducció a Alemanya, Schadewaldt recorda les insuficiències d'aquella manera de traduir que aspira a fer parlar l'autor estranger com hauria parlat als alemanys si ell hagués estat alemany.⁵⁹ Després de referir-se al principi de la unitat inseparable de forma i contingut, un «bé comú científic de la *Klassik* alemanya»,⁶⁰ observa:

Wilhelm v. Humboldt hat seine Sprachphilosophie darauf aufgebaut und dadurch erst die theoretischen Voraussetzungen hergestellt, unter denen das Übersetzen zum wissenschaftlichen Problem wird.⁶¹

[Wilhelm von Humboldt hi va basar la seva filosofia del llenguatge i, d'aquesta manera, va formular els pressupòsits teòrics sota els quals la traducció es revela com un problema científic.]

Les paraules introdueixen una paràfrasi de la teoria del llenguatge de Humboldt, amb citacions de la introducció de l'*Agamèmnon*; Schadewaldt acaba afirmant que aquesta concepció permet fer-se una idea del que significa la veritable fidelitat en la traducció: la fidelitat que és una comprensió de la totalitat sensual-espiritual única del text de partida.⁶² Alhora, però, el filòleg és conscient que la situació cultural del seu temps és ben

⁵⁷ Schadewaldt (1927: 523).

⁵⁸ Schadewaldt (1927: 524).

⁵⁹ Schadewaldt (1927: 526).

⁶⁰ Schadewaldt (1927: 526-527).

⁶¹ Schadewaldt (1927: 527).

⁶² Schadewaldt (1927: 528).

diferent de la de l'època de Goethe. La «nostra comprensió» dels grecs «ja no consisteix a intuir i abraçar la forma hel·lènica unitària i simple», sinó que, «quan s'endinsa en les profunditats, es percep a si mateixa com a problema». El traductor que emprèn la seva tasca des d'aquesta nova situació està amb els models grecs «en una relació de responsabilitat molt més complicada que fa un segle». ⁶³ I en aquesta nova situació Schadewaldt acaba defensant una traducció que «no és còpia, sinó acte creatiu»; l'aspiració del traductor no ha de ser la identitat, sinó «la semblança essencial amb el model» («dem Vorbild wesensähnlich»), encara que, al teòric de la traducció, això li sembli ficció pura. ⁶⁴ La norma que ha de donar mesura i finalitat a la tasca creativa del traductor és la «idea de l'original». ⁶⁵ L'objectiu no és oferir succedanis per als qui no saben grec, sinó contribuir «al coneixement i a la fructificació de l'essència hel·lènica». ⁶⁶ Schadewaldt, d'altra banda, reconeix que no pot facilitar mitjans concrets per dur a terme aquesta tasca; això és cosa del traductor, de cada traductor concret en cada moment concret, més que no pas del teòric. ⁶⁷

En aquesta visió, Humboldt representa un moment històric essencial en la història de la reflexió sobre la traducció. Alguns dels seus principis —principis de la seva època— ja no poden ser considerats vàlids per als traductors d'avui, però d'altres, com ara una comprensió més profunda del llenguatge com a fenomen alhora individual i col·lectiu, semblen adquisicions definitives en l'exposició de Schadewaldt. El filòleg, d'altra banda, no esmenta cap vegada l'*Agamèmnon*, tot i que sí que fa referència a traduccions històriques alemanyes, com ara el Plató de Schleiermacher i el Shakespeare d'A. W. Schlegel. El paper de l'humanista prussià queda restringit a l'àmbit de la teoria.

Més endavant, ja als anys cinquanta, després de publicar diverses versions d'obres gregues, Schadewaldt tornarà a expressar-se sobre la qüestió de la traducció, i apostarà encara per la tradició de Goethe, Scheleiermacher i Humboldt; concretament, es declararà partidari d'una traducció estrangeritzadora que, renunciant a la forma de

⁶³ Schadewaldt (1927: 531).

⁶⁴ Schadewaldt (1927: 532).

⁶⁵ Schadewaldt (1963: 535).

⁶⁶ Schadewaldt (1963: 536).

⁶⁷ Schadewaldt (1927: 537).

l'original, preservi tant com sigui possible el seu sentit, amb tota la seva estranyesa i en la seva articulació pròpia.⁶⁸ En aquest context, Schadewaldt es remetrà explícitament a Luter (almenys pel que fa a algun aspecte de la seva traducció de la Bíblia), Hölderlin, Goethe i Schleiermacher.⁶⁹ Significativament, Humboldt, representant també d'aquesta traducció però partidari de reproduir tant la forma com el sentit de l'original, ja no apareixerà en aquest context.

Gairebé al mateix temps que Schadewaldt exposava aquestes reflexions, el nom de Humboldt feia acte de presència en la introducció d'una de les obres filològiques més importants del segle XX, el comentari que Eduard Fraenkel dedicà a l'*Agamèmnon*:

The translation, and even more so the introduction, is a great monument of the deeper understanding of Greek poetry and art that had been made possible by the ideas of Winckelmann, Goethe, Friedrich Schlegel, and their followers, and to no small extent by Humboldt himself.⁷⁰

El filòleg alemany, instal·lat a Anglaterra, mirava enrere cap a la tradició d'on havia sorgit la filologia germànica. L'*Agamèmnon* de Humboldt, vist des d'aquest angle, és el monument d'una època, més per les reflexions que el fonamenten que no pas per la seva execució lingüística. Ja l'any 1937 Horst Rüdiger havia afirmat que la significació literària de les traduccions humboldtianes és més petita que la seva importància en la història de les idees.⁷¹ Malgrat les dècades que han passat, aquesta visió de l'*Agamèmnon* de Humboldt pot continuar sent vàlida avui.

Del que s'ha exposat convé ara retenir que a les primeres dècades del segle XX ja s'articula una resposta clara a aquella visió de la traducció com una comunicació no problemàtica del contingut d'una obra estrangera, que havia s'havia estès a Alemanya durant la segona

⁶⁸ Dins el text «Die Wiedergewinnung antiker Literatur auf dem Wege der nachdichtenden Übersetzung» (Schadewaldt 1958: 541).

⁶⁹ Schadewaldt (1958: 539).

⁷⁰ Fraenkel (1950: I, 50).

⁷¹ Rüdiger (1936-1937: 91).

meitat del vuit-cents. Amb aquesta reorientació torna a emergir el llegat de Humboldt, com a traductor i, sobretot, com a teòric. El seu *Agamèmnon* no arriba a ocupar la posició canònica del Plató de Schleiermacher, per exemple, ni tampoc adquireix l'aura de revelació que envolta les traduccions de Hölderlin d'ençà del redescobriment de Norbert von Hellingrath, però és present com a realització històrica exemplar d'una certa manera de traduir.

L'any 1922, quan vorejava la trentena, Carles Riba va anar a ampliar estudis a Munic, on va assistir a les classes del romanista Karl Vossler. Encara que potser només es tracti d'una coincidència significativa, cal tenir present que la capital bavaresa havia estat un centre important del *George-Kreis*. Allà l'intel·lectual català es va amarar de cultura germànica i va llegir alguns escriptors importants que traduiria de seguida, com el suís Gottfried Keller (*La gent de Seldwyla*, 1925).⁷² Per a la seva poesia l'impacte més important va venir del poeta redescobert per Norbert von Hellingrath: Friedrich Hölderlin. Riba, doncs, va respirar aquella atmosfera on s'havia desenvolupat un nou gust per l'art de la traducció. Caldrà tenir-ho en compte en els capítols següents, que exposaran per quins camins va arribar al seu *Agamèmnon*.

⁷² Sobre la importància de Gottfried Keller per a Riba, vegeu Malé (2001: 84-86). Riba també va traduir narracions de Franz Kafka («Un fratricidi», 1924) i d'E. T. A. Hoffmann (*El dux i la dogressa*, 1924-1925). Per a una llista de les traduccions ribianes durant els anys vint, incloent-hi les que va fer únicament per raons econòmiques, vegeu Malé (2001: 80n.).

5. L'Agamèmnon de Carles Riba

5.1. Circumstàncies de la traducció

El 1933 i el 1934 van veure la llum a Barcelona en tres volums, dins la Col·lecció dels Clàssics Grecs i Llatins de la Fundació Bernat Metge, publicada per Editorial Alpha, les set tragèdies transmiseses sota el nom d'Èsquil, en un ordre aleshores no inhabitual:¹ *Les suplicants*, *Els perses* (vol. I), *Els set contra Tebes*, *Prometeu encadenat* (vol. II), *Agamèmnon*, *Les coèfores* i *Les Eumènides* (vol. III). El primer volum sortí amb la data del 1932 al peu d'impremta, però no es va distribuir fins a l'inici de l'any següent. D'acord amb la pràctica ordinària de la col·lecció, se'n va fer una edició que contenia exclusivament la traducció i una altra —la de més pes simbòlic— amb el text grec i el català acarats. Al seu torn, de cadascuna de les dues edicions se'n van fer tiratges limitats en paper japó imperial i en paper de fil Guarro de fabricació especial, a més del tiratge popular en paper Torres-Domènech: així s'invitava cada classe social a llegir Èsquil en un format adequat a les seves pretensions i a les seves possibilitats.² El primer volum

¹ És el mateix ordre de l'edició francesa de Paul Mazon (vegeu Mazon 1925 i 1931). H. Weir Smyth, en l'edició Loeb de 1922 i 1926, i Gilbert Murray, en l'edició oxoniense de 1938, segueien un ordre lleugerament diferent: *Suplicants*, *Perses*, *Prometeu encadenat*, *Set contra Tebes*, *Agamèmnon*, *Coèfores*, *Eumènides*. Sobretot pel paper predominant del cor, *Les suplicants* eren encara considerades la tragèdia més antiga d'Èsquil. La prova decisiva per a una datació més tardana no es va publicar fins l'any 1952: es tracta del papir POxy. 2256.3 (= *TrGF* 3 T 70), editat inicialment per Lobel, amb un text que ens informa que amb aquesta obra (i la resta de la tetralogia) Èsquil va vèncer Sòfocles. Sobre aquesta qüestió, vegeu Garvie (2006: ix-xii, 1-28).

² Segons les dades exposades al frontispici del primer volum de l'edició bilingüe, es van tirar 12 exemplars en paper japó, 150 en paper de fil i 2.500 en paper Torres-Domènech (un tiratge considerable per a la traducció d'un tràgic, però no excepcional a la Bernat Metge d'aleshores). Les mateixes dades es repeteixen en els volums segon i tercer. Sobre el perfil dels subscriptors de la Bernat Metge —amb una forta presència de personalitats del món cultural i polític—, vegeu la panoràmica de Franquesa (2013: 77-84).

contenia una introducció general a Èsquil; cada tragèdia anava precedida d'una notícia preliminar específica. El tercer volum, el de l'*Orestea*, també incloïa una introducció de conjunt a la trilogia. El traductor era Carles Riba; el responsable de l'establiment del text grec, el filòleg francès Paul Mazon. Com a revisors constaven Lluís Nicolau d'Olwer i el mateix Paul Mazon. La portada aclaria que Carles Riba era «membre de l'Institut d'Estudis Catalans, professor a la F. B. M. i a la Universitat de Barcelona» i Paul Mazon «professor de la Universitat de París i membre de l'Institut de França».

Els volums constituïen els números 64, 67 i 72 de la col·lecció i en satisfien tots els requisits estatutaris, però l'ocasió semblava més solemne que de costum. Per primera vegada constava a la portada d'un llibre de la Bernat Metge el nom d'un filòleg estranger de renom.³ I no solament això: era la primera vegada que s'incorporava un tràgic a la col·lecció, i també la primera vegada que s'emprenia la traducció al català de totes les tragèdies conservades d'un tràgic grec.⁴

A diferència del que hem vist en el cas de Humboldt, aquesta traducció d'Èsquil fou feta en un període de temps més aviat breu, entre el 1931 i el 1932, com el mateix Carles Riba va afirmar en una entrevista a la premsa.⁵ La primera notícia que tenim que el poeta

³ Pocs mesos abans, el 1932, havia aparegut per primer cop, al volum inicial de les *Arengues* de Demòstenes, un nom estranger a la portada d'un llibre de la Bernat Metge, R. Guastalla, que constava com a «agregé des Lettres» al costat de Joan Petit, «doctor en Lletres» (sobre aquest volum, vegeu Franquesa 2013: 228-230). Els títols mateixos no suggereixen pas, com en el cas de l'edició d'Èsquil, que el col·laborador forà sigui una eminència. D'altra banda, Guastalla estava vinculat a la cultural occitana; en la ideologia occitanista de l'època era gairebé un connacional (sobre aquesta «il·lusió occitana», vegeu Rafanell 2006). Paul Mazon, tot i haver nascut també a la terra d'òc (la regió Roine-Alps), va desplegar tota la seva activitat acadèmica a París i no sembla que el seu origen fes cap paper en la seva relació amb Riba i amb la Bernat Metge.

⁴ Abans s'havien publicat en català tres obres d'Èsquil: *Prometheu encadenat* i *Els perses* (totes dues traduïdes per Arthur Masriera, aparegudes en volums diferents a l'editorial de L'Avenç l'any 1898), i *Les Choèfores* («tragedia orestiana», traduïda per Antoni Bulbena & Tosell, Barcelona, impremta Badia, 1919). Del traductor antifabrià Bulbena & Tosell es conserva el manuscrit d'una traducció completa de «*La Orestíada*» (1917, avui a la Biblioteca Nacional de Catalunya). Sobre la recepció dels tràgics grecs entre el Modernisme i el Noucentisme, vegeu Malé (2003b).

⁵ Modest Sabaté, «Carles Riba traductor del teatre grec. Les tragèdies d'Èsquil ja publicades, i les de Sòfocles pròximes a aparèixer. — Uns moments de conversa amb Carles Riba», *L'Instant*, 25 de gener

s'havia posat a traduir Èsquil sistemàticament és una carta de Francesc Cambó datada el 17 de juny del 1931. De París estant, el mecenes de la col·lecció li havia escrit:

Jo no'n tenia cap notícia de que Vosté hagués embestit Esquil i que ja'n tingués traduïdes quatre tragedies. Pot sentirse'n ben joiós d'estar a punt d'haver incorporat a la nostra llengua tot Plutarc i tot Esquil. Aquestes si que son empreses que duren.⁶

A la darrera d'aquell mateix mes Riba escrivia al poeta Jorge Guillén que continuava treballant en la versió d'Èsquil.⁷ I en la notícia que el 29 de desembre del 1931 va publicar *La Veu de Catalunya* sobre el IX àpat anual de la Fundació Bernat Metge llegim: «El mateix senyor Riba ha enllestit la versió de les set tragèdies d'Èsquil; un primer volum d'aquest autor apareixerà pròximament.»⁸

El 31 de desembre del 1931 Riba va escriure al seu mestre Paul Mazon anunciant-li que havia «presque fini» la traducció catalana del tràgic i li demanava si seria permès a la Fundació Bernat Metge de reproduir el text grec de la seva edició, amb les modificacions que el filòleg considerés necessàries.⁹ L'intel·lectual català explicava el seu projecte:

Je redigerai, modestement, brièvement et même avec sécheresse, des notes et des notices: ce que je jugerai strictement nécessaire pour notre public moyen [...]. En somme, notre ambition est de pouvoir offrir au monde savant l'Eschyle de M. Paul Mazon, revu et mis au jour par lui-même; et de l'autre côté, d'avoir peut-être, quelque peu enrichi et assoupli, notre catalan maternel, en essayant d'y adapter les précieuses et abruptes beautés de l'immense tragique.¹⁰

El 26 d'abril del 1932 li anunciava que la traducció es publicaria en dos volums, i que el

del 1934, reproduït dins Medina (1989: II, 236-237): «Hi vaig treballar durant els anys 31 i 32. Jo tradueixo tota l'obra seguida, i després la publicació es fa per etapes.»

⁶ Citat per Medina (1989: II, 234).

⁷ Carta del 26 de juny del 1931 (dins Guardiola 1990: 390): «Sigo trabajando. De un lado, en la versión de Esquilo [...].»

⁸ «EL IX àpat anual de la "Fundació Bernat Metge"», *La Veu de Catalunya*, 29 de desembre del 1931, 1.

⁹ Carta inèdita, conservada a l'arxiu de l'Institut Cambó (reproduïda a l'apèndix D). L'1 d'abril del 1931 Riba ja havia demanat per carta a Lluís Nicolau d'Olwer, aleshores instal·lat a París, que comunicés a Paul Mazon el projecte de traduir Èsquil segons el seu text (Guardiola 1993: 596).

¹⁰ Vegeu la nota anterior. Respecto la puntuació de l'original.

primer s'imprimiria l'any següent. Ahora, precisava encara més la seva intenció:

Naturellement, j'aurai recours à votre conseil pour les points qui, à ma dernière revisions, resteront encore obscurs pour moi, puisque en somme je n'ai d'autre ambition que de donner à mes compatriotes *votre* Eschyle refondu, selon la plasticité en certaine façon virginal que garde encore notre catalan. Ainsi donc, si ce n'est plus possible à la F.B.M. de présenter une nouvelle édition de votre texte, permettez-nous de mettre au moins votre nom sur le titre et de reproduire l'apparat critique de votre édition —tout cela avec les indications d'origine qui sont d'usage. J'espère aussi que vous accéderez à jeter un coup d'œil sur les dernières épreuves.¹¹

El 14 de juliol del 1932 Riba feia saber a Pierre Rouquette (o Pèire Roqueta) que ja tenia tot Èsquil traduït, «i part ja en premsa».¹² I el 30 de novembre informava Mazon que «pour de raisons commerciales» les set tragèdies sortirien distribuïdes en tres volums i li demanava novament si hi podia donar un cop d'ull. Pel que fa al català, li deia que se n'encarregava Nicolau d'Olwer, però insistia:

j'ose aussi compter sur quelque sondage de votre part dans ma traduction. J'ai suivi partout, comme c'est juste, votre interprétation; mais dans un ton un peu plus littéral, à tout hasard, quand j'ai cru que le catalan me permettait de serrer le fait poétique de plus près.¹³

En aquesta mateixa carta, Riba informava el seu destinatari que les notes eren més nombroses que en la seva edició, en part per «des raisons typographiques» i en part perquè calia aclarir als lectors molts punts «qui resteraient plus obscurs pour eux que pour la moyenne des lecteurs de la "Collection des Universités de France"».¹⁴ Onze dies més tard informava Pierre Rouquette que el primer volum d'Èsquil —«esforç enervant»— estava a punt de sortir,¹⁵ però en realitat no va arribar a les llibreries, com he dit, fins a la primavera del 1933, segurament al llarg de la primera setmana de febrer.¹⁶ La

¹¹ Dins Guardiola (1990: 399).

¹² Dins Guardiola (1990: 403).

¹³ Dins Guardiola (1990: 408).

¹⁴ Dins Guardiola (1990: 408).

¹⁵ Dins Guardiola (1990: 410).

¹⁶ El 4 de febrer del 1933 Riba declarava a *La Veu de Catalunya* (p. 5): «Ara acabo de traduir Èsquil. Està a

correspondència publicada dels anys trenta ja no torna a esmentar l'edició del tràgic. El 1934 el periodista Modest Sabaté preguntava a Riba en una entrevista publicada a *L'Instant* si la traducció l'havia deixat satisfet; el poeta va respondre: «Sí. És una obra que m'ha deixat satisfet.»¹⁷

Carles Riba ja feia anys que freqüentava els autors grecs. El 1919 havia publicat la seva primera versió de l'*Odissea* i, poc després, traduccions de Xenofont (1922, 1923 i 1924), Aristòtil (1922) i Plutarc (1922,¹⁸ 1926-1930).¹⁹ Tampoc no havia desatès els tràgics.²⁰ El 1919 en va donar a conèixer algunes mostres de traducció a *La Revista*; un any més tard van veure la llum a l'Editorial Catalana l'*Antígona* i l'*Electra*; el 1922 ja havia traslladat l'*Alceste* i la *Medea*, que no van aparèixer immediatament en forma de llibre.²¹ Durant els anys trenta, a més d'Èsquil, va traduir Sòfocles, que no va poder ser publicat fins molt després de la Guerra Civil.²² Així mateix, durant l'exili va concebre la idea de començar a traslladar tot Eurípides al català.²³ Finalment, Èsquil el va traduir només en prosa (1933-

punt de sortir el primer volum amb dues tragèdies; el segon és a premsa i el tercer en cartera, ja llest. Així mateix porto traduïdes cinc tragèdies de Sòfocles.» Josep Maria de Sagarra ja parla del primer volum publicat el 9 de febrer al *Mirador* (Sagarra 1933).

¹⁷ Dins Medina (1989: II, 237). Anys després, en una carta del 12 de març del 1949 a Paul Mazon, insistia en aquesta satisfacció; respecte del seu Sòfocles en prosa afirmava: «j'y trouve souvent je ne sais quoi de plat, un certain défaut de tension, que je ne voyais pas, que je continue à ne pas voir, dans mon Eschyle» (dins Guardiola 1991: 384).

¹⁸ La *Vida d'Artaxerxes*, inclosa com a apèndix dins el segon volum d'*Els deu mil* (1922).

¹⁹ Per a una bibliografia de les traduccions ribianes, vegeu Malé (2006: 97-108).

²⁰ Com a recull de dades referents a la dedicació de Riba als tràgics, vegeu Medina (1989: II, 233-265).

²¹ La *Medea* es va publicar més endavant dins la *Miscel·lània Crexells* (1929). Riba tenia la intenció de publicar aquestes dues tragèdies d'Eurípides a l'Editorial Catalana; vegeu la carta del 20 de setembre del 1922 a Josep Millàs-Raurell (dins Guardiola 1990: 206).

²² Ja el juliol del 1932, en la carta a Pierre Rouquette citada més amunt, Riba afirmava que tenia «Sòfocles començat» (dins Guardiola 1990: 403); el 2 de febrer de l'any següent afirmava que n'havia traduït cinc tragèdies (vegeu, més amunt, la n. 13).

²³ Vegeu Medina (1989: II, 24 i 233-265).

de bibliòfil (1951);²⁴ Eurípides només en vers.²⁵ Aquesta successió i la tria respectiva del vers o la prosa semblen significatives i han estat objecte d'interpretació.²⁶ Hi tornaré més endavant.

Per les mateixes dates que traduïa Èsquil, Carles Riba s'endinsava en el que ha estat anomenat el segon període de la seva poesia.²⁷ El 1930 s'havia publicat el *Segon llibre d'Estances*, la segona part del qual —vint poemes— havia estat escrita entre el 1929 i el 1930. Poc temps després començà a compondre la sèrie «Un nu i uns ulls», la primera part de *Tres suites*, un llibre publicat el 1937. Riba era plenament conscient del caràcter específic d'aquests nous poemes; en una carta al poeta Jorge Guillén datada el 26 de juny del 1931, amb una frase que, tot i ser escrita amb la voluntat de justificar l'eliminació d'una dedicatòria, assenyalava un tret important, es referia a la seva «honda tendència a encerrar mi poesía cada vez más en si misma».²⁸ Era el moment en què Riba, en part sota la influència de Paul Valéry, s'esforçava a erigir més que mai el poema en un objecte autònom, a fer-ne sobretot un construcció formal, amb una certa davallada de la intensitat emotiva d'anys enrere —sense relegar el contingut, però, a la categoria de matèria indiferent.²⁹

D'altra banda, els anys en què es van publicar les traduccions d'Èsquil coincideixen amb el període de màxima eclosió professional de Carles Riba. A més de ser membre de l'Institut i impartir classes a la càtedra de grec creada per Francesc Cambó a la Fundació

²⁴ L'edició de bibliòfil del 1951 només contenia l'*Èdip rei*, l'*Èdip a Colonos* i l'*Antígona*; la traducció de les set tragèdies fou publicada pòstumament per Carles Miralles (Riba 1977d i 1977e).

²⁵ També fou publicat pòstumament per Carles Miralles (Riba 1977a, 1977b, 1977c).

²⁶ Vegeu Valentí (1972: 72-82); Miralles (2007: 51-52, publicat originalment dins Riba 1977a); Pòrtulas (1979a: 449-451 i 1979b); Pòrtulas (1984: 26), que respon a l'afirmació de Balasch «la seqüència de les traduccions de Riba a la FBM no vol dir res i no pot ésser interpretada» (1984: 7).

²⁷ Ferrater (1979: 33-35).

²⁸ Dins Guardiola (1990: 390).

²⁹ Sobre aquest període i *Tres suites*, vegeu Terry (1985 [1967]: 33-62), Ferrater (1979: 59-77), Malé (1993: 7-26) i, en concret sobre les diferències respecte de la «poesia pura» que se sol associar al nom de Valéry, Sullà (1986) i Malé (2001b: 301-314).

Bernat Metge,³⁰ havia començar a exercir de professor a la Universitat de Barcelona.³¹ Durant aquells mateixos anys va dur a terme una important activitat com a conferenciant.³² Cal tenir present que ja havia publicat dos llibres de crítica literària, que recollien les seves denses col·laboracions a la premsa, *Escolis i altres articles* (1921) i *Els Marges* (1927), i més de deu volums a la Fundació Bernat Metge (sobretot Xenofont i Plutarc). Per al públic, Carles Riba era aleshores essencialment un intel·lectual; potser l'intel·lectual català més preparat en el camp de les humanitats. Carles Soldevila havia escrit:

Respectat per En Pla, afalagat per l'Esclasans, erigit en àrbitre per En López-Picó, admirat per En Joan Crexells i per En J. M. Capdevila, el traductor de l'*Odissea*, el poeta de les *Estances*, el crític dels *Escolis*, ocupa en el nostre petit món literari un lloc únic que potser comporta més responsabilitats que privilegis.³³

L'edició de les tragèdies d'Èsquil, doncs, més que les anteriors col·laboracions ribianes a la Bernat Metge, pot ser entesa com una primera culminació de tres aspectes de la biografia ribiana: Riba traductor, Riba poeta, Riba intel·lectual. Tots tres aspectes hauran de ser tinguts en compte en les pàgines següents. En primer lloc, però, caldrà aturar-se a dibuixar la mena de visió de Grècia que s'havia divulgat a Catalunya durant els anys formatius de Riba.

³⁰ Sobre aquest darrer aspecte de la biografia de Riba, vegeu Torné (1996).

³¹ Vegeu Medina (1989: I, 73-75). Les dades bàsiques són: professor auxiliar temporal de la Facultat de Filosofia i Lletres (1927), professor encarregat de curs per a la disciplina de llengua grega (1933), professor agregat temporal (1934), Director del Seminari de Filologia Grega (1936); el 1939, acabada la Guerra Civil, va ser expulsat de la Universitat.

³² Sobre aquest aspecte, vegeu Medina (1989: I, 77-80).

³³ Citat dins Medina (1989: I, 57). Són nombrosos els testimonis de contemporanis de Riba que li reconeixen la seva autoritat intel·lectual; vegeu Guardiola (2012, especialment 451-468).

5.2 La Catalunya grega i Carles Riba

Com és sabut, la literatura catalana moderna es forma a partir de l'experiència de la interrupció en l'ús culte de l'idioma propi. L'any 1841, quan Joaquim Rubió i Ors va publicar en llibre els poemes de «lo Gaiter del Llobregat» i els va precedir d'un pròleg programàtic, la llengua d'ús col·loquial entre els habitants de les terres de parla catalana era d'una manera gairebé exclusiva el català, que també era l'idioma en què circulaven tota mena de textos literaris populars —sobretot teatrals i poètics—, però en els contextos de prestigi la llengua convencional era el castellà, i el francès a la Catalunya sota administració francesa. Sobre aquesta situació es va crear, cap a mitjan segle XIX, un discurs centrat en la metàfora biològica de la *renaixença*, que pretenia presentar-se a si mateix com una ruptura respecte d'una època anterior de *decadència*. El model interpretatiu de la literatura catalana que es derivava d'aquest discurs va ser hegemònic durant la segona meitat del vuit-cents i bona part del segle XX. En les últimes dècades els estudiosos de la literatura catalana han desmentit aquesta visió basada en l'oposició *decadència/renaixença*, assenyalant que en la producció en llengua catalana hi ha un continu des de l'Edat Mitjana¹ i que aquells moments tradicionalment considerats *epifànics* —la publicació de les trobes «A la pàtria» d'Aribau el 1833, la «restauració» dels Jocs Florals el 1859, etc.— no van modificar substancialment l'estatus social del català i la literatura que s'hi escrivia.²

Amb tot, el discurs *renaixencista* fou d'una eficàcia evident en la creació de la realitat

¹ Per a una proposta de periodització històrica de la literatura catalana des del Renaixement fins al romanticisme al marge del concepte de *decadència*, vegeu Rossich (1989) i (1990). Actualment està en marxa la primera història extensa de la literatura catalana que prescindeix totalment de la dicotomia *decadència/renaixença*; vegeu Broch/Badia (2013). Sobre la tradició literària popular, «liberal i bullanguera», prèvia i paral·lela al moviment de la Renaixença, vegeu Carmona (2010 [1961]).

² Vegeu Marfany (2008: 205-233, amb la bibliografia recollida a les pp. 229-233).

social de la Catalunya contemporània i, com a tal, va marcar a fons la reflexió dels escriptors catalans sobre la literatura que produïen.³ Sobre el rerefons d'aquest discurs, que detectava un problema central —la manca d'una tradició prestigiosa—, la dificultat a la qual havien de fer front els escriptors no era simplement la de substituir en l'ús literari l'idioma de l'educació oficial per la seva llengua pròpia. Una literatura no és solament l'ús d'una llengua; és un sistema obert de recursos formals, llocs comuns i càrregues semàntiques que cada escriptor reactualitza i modifica. Per aquesta raó el repte dels escriptors catalans es presentava com la revitalització de la tradició interrompuda —o la invenció d'una tradició operativa—. Calia, d'una banda, produir una massa suficient de literatura original; de l'altra, posar en circulació discursos legitimadors que donessin sentit i prestigi al cultiu literari de la llengua pròpia i a certes obres de referència.

Des de l'origen de la literatura catalana moderna hi ha una percepció intuïtiva d'aquest problema, el de la manca d'una tradició culta sòlida. Joaquim Rubió i Ors, l'any 1841, va intentar superar la deficiència heretada vinculant-se a una tradició medieval occitano-catalana, sobretot trobadoresca, vista amb el monocle romàntic:

Catalunya fou per espay de dos seggles la mestra en lletras dels demás pobles; ¿perque puix no pot deixar de fer lo humillant paper de deixeble ó imitadora, creantse una lliteratura propia y á part de la castellana? ¿Perque no pot restablir sos *jochs florals* y sa Academia del *gay saber*, y tornar á sorprendrer al mon ab sas tensons, sos cants de amor, sos sirventeses y sas aubadas? Un petit esforç li bastaria pera reconquistar la importancia lliteraria de que gosá en altres épocas [...]⁴

Malgrat les limitacions dels seus efectes immediats, aquesta mirada cap enrere es pot llegir com un intent de dotar els escriptors cultes del seu temps d'un discurs legitimador, que havia de portar a recuperar o crear un reservori de recursos formals, llocs comuns i càrregues semàntiques que els permetessin elaborar una veu literària culta. Rubió sembla conscient que el projecte no reeixiria si no era una obra col·lectiva: al mateix pròleg, es planyia de la dolorosa soledat en què havia compost els poemes i sospirava per un exèrcit

³ Sobre el discurs *renaixencista* vegeu Domingo (2009 i 2013).

⁴ Rubió i Ors (1841: XI).

futur de poetes, en el qual ell combatria «á última fila».⁵

El medievalisme va conuiu, des del primer moment, amb una altra estratègia per revitalitzar la tradició literària catalana: com que la tradició culta s'havia interromput, un expedient possible, afavorit pels corrents culturals d'Europa, era parar l'orella a la parla viva del poble analfabet, a les paraules espontànies, aparentment sorgides del cor sense ni tan sols passar per la gramàtica. El mateix Rubió ja sostenia que «havia deixat en lo paper lo que sentia»,⁶ i més endavant Joan Maragall faria del culte a l'espontaneïtat el nucli de la seva poètica.⁷ Aquest discurs feia que semblés possible crear poesia des del no-res, com una simple emanació de la vida autèntica, prèvia a la sofisticació cultural, prèvia fins i tot a la gramàtica. Però, en un context on el problema més greu era la desorganització i la manca de tradició, la insistència en la paraula alliberada de normes i desproveïda d'història difícilment podia garantir el desplegament d'una literatura moderna.

Després del medievalisme romàntic i l'espontaneisme popularista la tercera gran estratègia de legitimació i construcció d'una tradició fou el classicisme, vinculat sobretot al moviment estètic-social del Noucentisme. L'hel·lenofília, amb la fantasia d'una Catalunya impregnada de l'esperit grec, formava part d'aquesta proposta. Els paràgrafs següents destacaran els aspectes d'aquest fenomen que més interessin a la finalitat de la tesi.

A partir dels primers anys del nou-cents es percep en la literatura catalana una presència creixent de motius i temes provinents del món grecoromà, que comencen a articular-se d'una manera significativa.⁸ El 1906 —una data simbòlica que s'ha proposat com a inici del moviment noucentista—⁹ Eugeni d'Ors va començar a publicar el «Glosari» a *La Veu*

⁵ Rubió i Ors (1841: XI).

⁶ Rubió i Ors (1841: II).

⁷ Sobre la manera com el jove Riba s'oposa a aquesta poètica, vegeu Malé (1995a: 113-127).

⁸ Sobre la presència de motius clàssics en el període immediatament anterior, vegeu Valentí (1972: 15-54) i Miralles (1986: 65-82).

⁹ Per a una justificació d'aquesta data, vegeu Murgades (1987a: 23-24). Joan Fuster (1972: 149-150)

de Catalunya, farcit de proclames classicistes, i van veure la llum els llibres *Horacianes*, del poeta mallorquí Miquel Costa i Llobera,¹⁰ i *Els fruits saborosos*, de Josep Carner; també es va estrenar l'òpera *Empòrium* amb música d'Enric Morera i llibret d'Eduard Marquina; Joan Llaveries va exposar a la Sala Parés de Barcelona una sèrie d'aquarel·les que representaven paisatges de la Costa Brava, en una mostra que, a proposta de l'historiador Josep Pella i Forgas, fou denominada *La Catalunya grega*.¹¹ Joan Maragall, que el 1898 ja havia publicat una versió de la *Ifigènia a Tàurida* de Goethe, va sentir durant els últims anys de la seva vida un interès creixent per la literatura grega antiga: va escriure *Nausica*, sobre un episodi de l'*Odissea*, i va fer traduccions indirectes dels *Himnes homèrics*, entre altres obres.¹² El 1908 es van iniciar les excavacions oficials a la ciutat grega i romana d'Empúries, on un any després va aparèixer una important estàtua, aleshores identificada amb el déu de la medicina Asclepi.¹³ Més tard, el rostre d'aquesta divinitat figuraria a les cobertes de la Bernat Metge. La Mediterrània, nexa d'unió entre Catalunya i Grècia, opòsit de les tenebres septentrionals, adquiria el valor d'un símbol.¹⁴

Però no solament això. A partir de l'inici de segle s'impulsa tot un moviment de retòrica classicista que pretén anar més enllà dels cercles purament artístics i literaris; que aspira, de fet, a justificar una política modernitzadora de signe conservador, a

s'havia inclinat pel 1911, data de la mort de Joan Maragall i de l'ascens d'Eugeni d'Ors a la Secretaria de l'Institut d'Estudis Catalans. Sobre diversos aspectes del Noucentisme, a més de la presentació general de Murgades (1987a), vegeu Murgades (1976), Garriga (1981) i els textos recollits dins *Noucentisme* (1987) i dins Cabré/Jufresa/Malé (2003); també Vallcorba (1994, comentat per Murgades 1995-1996: 222).

¹⁰ Vegeu-ne la recent edició crítica de Maria Isabel Ripoll Perelló, amb estudis preliminars de Carles Miralles i Bernat Cifre Forteza: Costa i Llobera (2011).

¹¹ Panyella (1996: 34-36).

¹² Vegeu Valentí (1972: 55-69).

¹³ Vegeu Aquilué (2009).

¹⁴ Vegeu la glosa del 19 de gener del 1906 (dins Ors 1998: 31-32): «[...] de vegades penso que tot el sentit ideal d'una gesta redemptora de Catalunya podria reduir-se avui a *descobrir el Mediterrani*.» Sobre la qüestió del mediterranisme, vegeu des de diferents punts de vista Garriga (1981: 19-21), Vallcorba (1994: 37-48) i Murgades (2003c). Com observa Murgades (2003c: 46-49), aquest Mediterrani mitificat havia estat una invenció del nord: vegeu les pàgines sobre Wincklemann del capítol 4.2.

impregnar l'alta cultura i a modelar els hàbits socials.¹⁵ Cal recordar que aquell 1906 també és l'any de l'aparició de *La nacionalitat catalana* del polític Enric Prat de la Riba, de l'aclaparadora victòria electoral de la Solidaritat Catalana i de la celebració del I Congrés Internacional de la Llengua Catalana. És en aquest marc que es va produir una aliança entre la burgesia enquadrada a la Lliga Regionalista i un bon nombre d'intel·lectuals. Eugeni d'Ors en fou l'exemple més clar durant uns quants anys; les «gloses» programàtiques que publicava diàriament a *La Veu de Catalunya* —el text viu, en creixement constant, fonamental, del moviment— feien un ús ideològic del classicisme amb deixos essencialistes i autoritaris.¹⁶ En tot cas, cal tenir en compte que els contorns de l'adjectiu *clàssic*, en el seu sentit estètic, tal com s'empra en aquests moments, deriven en darrer terme —per vies indirectes— dels significats que se li havien atribuït a Alemanya en el context estudiat en el capítol 4.2, i especialment de la divulgació que n'havia fet August Wilhelm Schlegel. El terme, doncs, s'entenia com el contrari simètric de *romàntic*. Les nocions que s'hi enllaçaven —ordre, harmonia, mesura, seny— eren vagament vinculables a una certa interpretació de Grècia centrada més en l'afirmació dels límits (en la línia de les màximes arcaiques μηδὲν ἄγαν 'de res, massa' i γνῶθι σαυτόν 'coneix-te a tu mateix', i del mot clau σωφροσύνη 'seny, moderació, prudència') que no pas en la constatació de les obscuritats i les estranyeses de la cultura hel·lènica antiga. En el context català el *romàntic*, naturalment, era el que havien fet els escriptors de la Renaixença i del modernisme: així la dicotomia de Schlegel es convertia, també, en l'arma que un grup d'intel·lectuals joves va emprar per apoderar-se del capital simbòlic que fins aleshores tenien els seus predecessors.

El noucentisme exhortava a substituir el to elegíac de bona part de la cultura del passat per l'obligació de dur a terme una tasca en un sentit ideològic i estètic concret.¹⁷ Alhora, però, en el seu ímpetu essencialista, tendia a presentar el classicisme no solament

¹⁵ Vegeu Garriga (2003).

¹⁶ Murgades (2003a). Sobre Eugeni d'Ors en el context noucentista, vegeu Garriga (1981), Murgades (1987b i 1987c).

¹⁷ Eugeni d'Ors referí la frase al primer president de la Mancomunitat: «El Catalanisme era una Elegia; l'Enric Prat de la Riba va convertir-lo en una Tasca» (Ors 1917: 1). El jove Riba se'n farà ressò (OC II, 103: «El catalanisme, s'és dit, començà essent una Elegia, i avui ha esdevingut una Tasca»).

com allò que calia fer, sinó com la realitat que Catalunya havia estat sempre, com l'essència immutable de la cultura pròpia. Atès que en els usos del mot *clàssic* sempre ressonava, d'una manera més o menys velada, la idea de la Grècia antiga, l'essencialisme portava a afirmar una afinitat íntima entre Catalunya i l'Hèl·lada. En les paraules sempre aclaridores d'Eugeni d'Ors:

No vulguem dir-nos ciutadans si continuem deixant que el nostre esperit i la nostra conducta s'agitin lliures a l'atzar de les influències del medi o de les circumstàncies, o restin esclaus d'una tradició que no sia la nostra tradició essencial, la que es remunta a les deus hel·lèniques [...].¹⁸

El classicisme, el valor etern encarnat per la Grècia històrica, era lloat com un tret «racial» del poble català; si ens allunyem del classicisme, deia Ors, «desobeïm la llei essencial de la nostra Raça».¹⁹ Durant la dècada de 1910 el pintor uruguaià-català Joaquim Torres-García, a petició pròpia, va començar a pintar l'al·legoria d'aquest somni als murs del Saló de Sant Jordi del Palau de la Generalitat (aleshores seu de la Diputació de Barcelona, i a partir del 1914 també de la Mancomunitat de Catalunya).²⁰ Un esborrany de dimensions reduïdes, conegut amb el títol *La Catalunya grega*,²¹ concentra en la seva austeritat els elements significatius. Ocupen el quadre nou figures: dos homes

¹⁸ De la conferència pronunciada a la seu del CADCI el 21 de desembre del 1909 (Ors 1911: 11).

¹⁹ Glosa «Vària II», de l'11 d'abril del 1910 (Ors 2003: 112). Vegeu més textos en aquest mateix sentit en Murgades (2003: 25), i també el comentari de Garriga (1981: 17). Com a visió essencialista del classicisme, entès com a base del nacionalisme conservador, és representatiu i molt explícit el text «Clasicismo nacional», de Jaume Bofill i Mates (1908).

²⁰ Sobre aquests murals vegeu Jardí (1987: 68-91). El primer mural pintat fou objecte d'una àmplia polèmica, iniciada pel periodista Josep Roca i Roba. Joaquim Torres-García fou defensat, entre altres, per Carles Riba, Josep Carner, Josep Maria de Sagarra, Miquel Utrillo, Pompeu Fabra, etc.

²¹ Avui a la Fundació Palau de Caldes d'Estrac (núm. 267). Sobre la idea clàssica en Torres-García, vegeu les breus però suggeridores observacions de Comadira (2009: 39-41). D'altra banda, el rerefons teòric d'aquestes pintures, l'artista el va fer explícit en les seves *Notes sobre art* del 1913, on llegim: «la cultura greco-llatina deu ésser la nostra tradició. [...] no són les formes lo que devem imitar i fer reviure, sinó l'esperit contingut en elles: la serenitat, l'alegria, la llum, el color, el sentit afinat de proporció, la seva plasticitat, la seva puresa deslliurada de tot realisme, o per dir-ho en un mot: el seu Classicisme.» (Torres-García 1980 [1913]: 42).

madurs i un ancià, quatre noies d'edat indeterminada, una noia que toca el violoncel i una altra que canta repenjada en un pedestal d'acabat jònic. Al fons, a dalt a l'esquerra, s'albira un temple grec amb una pineda al darrere, i a la part superior s'estén el blau fosc del mar; a la dreta s'alça un arbre. Homes i dones, joventut i vellesa: tota la comunitat s'uneix al voltant de la música i l'art, enmig de la natura; els contraris es dissolen en una atmosfera serena, aquietadora. Les tensions modernes, però, no pogueren ser reprimides del tot: en el quart mural del Saló de Sant Jordi van aparèixer grups d'obrers, financers amb copalta, una locomotora, un avió, i poc després el projecte es va interrompre. L'art de Torres-Garcia ja havia emprès uns camins que l'allunyaven del Noucentisme. En la major part dels murals realitzats, tanmateix, resplendia l'anhelada Edat d'Or hel·lènica.

L'«hel·lenització» de Catalunya podia concretar-se en detalls encara més sorprenents: a la fi de la dècada dels vint, en un entorn classicitzant (¿el Laberint d'Horta?), el jove director de la Fundació Bernat Metge, Joan Estelrich, es va sotmetre a una sessió fotogràfica vestit amb una túnica d'aparença grega i sostenint una imitació de rotlle de paper.²² Per aquest tipus de gestos i figuracions, s'aspirava que la idea de la Catalunya grega es transformés en hàbit, conformés un ritme col·lectiu.²³ Les manifestacions d'aquesta mena eren prou notòries perquè Salvador Dalí, Lluís Montanyà i Sebastià Gasch, en el famós *Manifest groc*, publicat el 1928, consideressin oportú exclamar: «Preguntem als intel·lectuals catalans: —De què us ha servit la Fundació Bernat Metge, si després haveu de confondre la Grècia antiga amb les ballarines pseudo-clàssiques?»²⁴

²² Les fotografies (negatius de vidre) es conserven a l'arxiu de l'Institut Cambó, sense datació ni cap text explicatiu.

²³ *Ritme* és un terme recurrent en Eugeni d'Ors. Vegeu Garriga (1981: 36-40) i (2003).

²⁴ Sobre el *Manifest groc* com a contestació al classicisme, vegeu Murgades (2003b). Com explica aquest estudiós (p. 263, n. 28), la versió original del manifest esmentava una «ballarina pseudo-clàssica» ben concreta, Àurea de Sarrà, «prou coneguda en els ambients artístics ubicats al Paral·lel» i «amb fama també de ser l'amant d'algunes altes instàncies del règim primoriverista a Barcelona». La transformació del nom propi pel plural «ballarines» és l'únic canvi que el censor imposà. Sobre Àurea de Sarrà, vegeu Vilallonga (1997).

Una literatura moderna té, per definició, accés a la universalitat, és capaç de dialogar amb qualsevol altra literatura d'Europa i del món. Construir la tradició d'una literatura moderna, doncs, implica necessàriament l'esforç d'universalitzar el punt de vista. En una cultura com la catalana d'aleshores, que s'entenia a si mateixa com un projecte incipient, l'accés a l'universal segons els hàbits heretats encara passava sovint pel cultiu d'una altra llengua —com quan Milà i Fontanals, autor d'alguns poemes catalans, escrivia la seva obra seriosa, científica, en castellà—. El sintagma «Catalunya grega» es presentava també com una superació d'aquesta herència. El nom *Catalunya* havia estat durant molt de temps, en els contextos literaris més cultes, una paraula de ressons elegíacs, la designació d'una realitat provinciana que havia quedat al marge de la història: una geografia fora del món. Grècia, en canvi, d'ençà de Winckelmann, s'havia convertit en un ideal sense geografia, en una metàfora d'universalitat i validesa intemporal, desvinculada de la realitat inconeguda de la Grècia moderna. La connexió de Catalunya i Grècia en un sol sintagma situava la geografia catalana sota la llum de l'universal; la redimia de la seva incapacitat secular de dialogar amb la resta de les cultures, d'intervenir en la marxa cultural del món. Parafraçant J. V. Foix, amb aquesta operació lingüística l'amorfa terra catalana esdevenia una «perfecta estructura», allora sensualitat i esperit, concreció i universalitat; d'aquesta manera, superant un passat recent d'aïllament provincià, es podia dur a terme el «retorn a la Idea».²⁵

La potència universalitzadora d'aquest discurs encara era més gran per una altra raó: el classicisme era una moda importada de França, on l'havien impulsat el poeta grec d'expressió francesa Jean Moréas (pseudònim de Iannis Papadiamandópulos), amb la fundació de l'anomenada *École romane* el 1891, i sobretot un dels seus primers suports, el periodista i polític Charles Maurras, juntament amb altres homes afins al partit *Action Française*. El provençal Maurras, provinent del felibritge i el positivisme, enemic de la Revolució Francesa, monàrquic, federalista i antiparlamentari, d'un nacionalisme

²⁵ Les citacions provenen del sonet que comença «No pas l'atzar ni tampoc la impostura», escrit abans del 1936 i publicat dins *Sol, i de dol* (Foix 2000: 90). Sobre aquesta qüestió també són molt explícites les *Notes sobre art* (1913) de Torres-Garcia, on equipara l'art d'orientació classicista amb el projecte d'«universalitzar Catalunya» (vegeu Torres-Garcia 1980: 41).

francès ultrat i germanòfob, defensor —des de l'agnosticisme— de l'Església Catòlica com a força d'ordre, va trobar en l'exaltació d'una continuïtat grecollatina el mite d'un món alternatiu a la modernitat democràtica.²⁶ El seu llibre de viatges *Anthinéa*, aparegut el 1901, que vint-i-dos anys més tard ja havia estat reeditat vint-i-dues vegades, constituïa un elogi de l'«esprit classique» grec, toscà i provençal; el prefaci ja agermanava aquest principi amb el rebuig de la democràcia i amb la fe en la monarquia com a institució restauradora de la grandesa de França; l'obra conclouïa amb una invocació de l'ànima de l'olivera, arbre hel·lènic i provençal, símbol de la bellesa perfecta i de la saviesa eterna.²⁷ Maurras i les seves idees van seduir àmplies capes del món cultural europeu; a París, un dels feus del seu partit era justament l'universitari Quartier latin. Així, aquell «valor universal» de Grècia que predicaven alguns catalans era una cosa ben concreta: el valor que tenia per a una elit prestigiosa, magnètica, de la capital francesa. L'operació de recobrir la cultura catalana amb una pàtina classicista —o d'implantar-li una ànima grega, com un doctor Frankenstein que vivifica un cos mort— la feia homologable als principis difosos per aquella elit. No era un fet secundari que d'aquesta manera Barcelona es connectés directament amb París, sense passar per la capital del regne d'Espanya, el símbol material de la decadència i la despersonalització seculars.

El moviment noucentista propugnava, entre altres coses, el cultiu de la ciència en un sentit ampli; el fet més significatiu en aquest sentit és la fundació de l'Institut d'Estudis Catalans l'any 1907 (estructurat inicialment en les seccions d'Història, Arqueologia, Literatura i Dret, i a partir del 1911 en les seccions Històrico-Arqueològica, Filològica i de Ciències). Però, malgrat la promoció dels valors «clàssics», aleshores no hi havia al

²⁶ Sobre la recepció de Maurras a Catalunya, vegeu els estudis recollits dins Pla (2012). Sobre el sorgiment de l'ideal del classicisme a França a partir del 1891, amb l'École romane de Jean Moréas, a qui s'adherí Charles Maurras, vegeu Vallcorba (1994: 9-33). Sobre el Noucentisme com a plasmació catalana d'un classicisme que s'estengué per bona part d'Europa durant les primeres dècades del segle, vegeu Auferil (1995: 83-86; amb una visió ahistòrica de l'art difícil de sostenir); a propòsit dels dos últims estudis esmentats, vegeu Murgades (1995-1996: 222-223).

²⁷ Maurras (1923: v-vi i 246-252).

país una escola d'estudis humanístics formada. A Catalunya la tradició d'un cert estudi acadèmic de Grècia era molt limitada; es reduïa gairebé a tres professors universitaris de grec: Antoni Bergnes de las Casas (1801-1879), Josep Balari i Jovany (1844-1904) i Lluís Segalà (1873-1938).²⁸ Per a la gran massa, fins i tot per al públic culte, Grècia era poc més que un nom gloriós, que en el millor dels casos n'evocava uns quants més —Homer, Atenes, Plató—. És simptomàtic que el mateix Eugeni d'Ors tingués uns coneixements ben migrats de literatura grega.²⁹ Per això els discursos centrals del noucentisme es permetien no plantejar-se cap conflicte entre historicitat i normativitat. Si a Alemanya, com ja hem vist, Wilhelm von Humboldt era conscient que Grècia era allora una cultura històrica i un ideal, i percebia les tensions que aquesta dualitat comportava, a la Barcelona dels primers anys del segle XX es podia parlar d'una Catalunya grega sense entrar en conflicte amb el discurs acadèmic establert. La Grècia històrica quedava colgada sota la Norma hel·lènica.

Només en alguns casos rars, en escrits de persones veritablement coneixedores de l'antiguitat, es manifestà la impossibilitat de conciliar història i ideal. Potser l'expressió d'aquesta discordança és un dels símptomes de la fallida del projecte noucentista, reflectida també en la defenestració d'Eugeni d'Ors i en la implantació de la dictadura de Primo de Rivera a l'inici dels anys vint.³⁰ El juliol del 1924, Joan Crexells, traductor de Plató, va escriure a *La Publicitat*:

[...] del classicisme, se'n té, per molts, un concepte equivocat. La raó és que molt sovint, en lloc d'estudiar els clàssics, estudiem els predicadors del classicisme. [...] el que passa és que els nostres noucentistes no hi han arribat, als clàssics; s'han quedat a *La Ben Plantada*. Per un estat de coses absurd, fins ara, l'home que ha predicat el classicisme ha obtingut més apassionats del classicisme que dels clàssics.³¹

²⁸ Sobre la tradició de la filologia clàssica a Catalunya, vegeu Cabré/Jufresa/Malé (2004), que conté estudis sobre Bergnes de las Casas (Pòrtulas 2004), Balari i Jovany (Quetglas 2004), i Segalà (Miralles 2004).

²⁹ Vegeu Garriga (1981: 43-50).

³⁰ Per a una brevíssima i clara cronologia del moviment, vegeu Murgades (1987a: 14-15); per a una de més extensa, Panyella (1996).

³¹ Crexells (1996: 525-529).

La Catalunya grega, almenys per a Joan Crexells, es revelava com un ensonyament. En certa manera, la Col·lecció de Clàssics Grecs i Llatins de la Fundació Bernat Metge, que pot ser entesa com un dels grans èxits del programa noucentista i a la qual em referiré més endavant, obria les portes a un contacte directe amb els clàssics i a un rebuig del classicisme declaratiu que havia propugnat Eugeni d'Ors.³²

Els primers articles programàtics de Carles Riba s'alineen clarament amb el classicisme d'encuny orsià i subscriuen els seus refusos.³³ Al conegut article «La nostra expansió literària», publicat originalment a *La Veu de Catalunya* el 5 juny del 1919 i posteriorment dins el llibre *Escolis i altres articles* (1921),³⁴ Riba rebutja l'estratègia medievalista romàntica tal com s'havia presentat a Catalunya, per la raó que aquest intent no havia fet cap contribució activa i significativa a la cultura europea: «Fórem, no actors, sinó espectadors encuriosits del romanticisme.» L'alternativa, l'única manera de vincular-se de debò amb el món és, orsianament, el classicisme. Basant-se en una construcció historiogràfica habitual en el moment —la idea que Catalunya va tenir un humanisme primerenc al segle XIV—,³⁵ Riba afirma que calia vincular-s'hi a fi de desplegar-ne

³² Sobre tot aquest període i la idea de la Catalunya grega, vegeu la mirada retrospectiva de Josep Pla: «Jo —dintre la més gran modèstia i com aquell qui va a la processó amb una petita candela— formo part de la generació post-noucentista. Aquests noucentistes foren uns formidables personatges: molt europeistes, antiruralistes, molt oberts, ciutadanistes. Escriviren una llengua no gaire natural, molt universitària, amb molts filferros aristocràtics. ¿Tractaren de fer-se una idea real de país, sobretot en relació amb la situació de la llengua? És permès de posar-ho en dubte. Parlaren de la Catalunya grega. Valga'm Déu! En què deu consistir la Catalunya grega? Foren molt sensibles al que un regidor de Palafrugell de la meva joventut en deia l'estètica. Eren universalistes. "Ara escriuré una cosa universal", vaig sentir un dia que un d'ells deia. Escriví un paper intel·ligible al carrer d'Aribau i no diguem a Cardedeu. Els universalistes no solen ser comprensibles en el seu propi país. És una pretensió ben curiosa, estranyíssima.» (Pla 1969b: 575-756).

³³ Vegeu Murgades (1986) i Malé (1995a).

³⁴ Dins OC II, 125-126.

³⁵ La idea d'un humanisme català representat per Bernat Metge i alguns contemporanis seus, fill directe de l'italià i anterior a altres humanismes europeus, circulava amb altres denominacions des de final del

completament les potencialitats que havien quedat adormides:

La intervenció catalana en art pot ser, doncs, avui, única. Una fi del quatre-cents que es continuï no en les seves anècdotes, sinó en el seu pur sentit pregon; no amb unes soles humanitats greco-llatines, sinó també amb unes novíssimes humanitats, que abraressin les irrenunciabls adquisicions del quatre-cents al nou-cents. En un mot, les normes eternes presidint les noves mitologies.³⁶

La insistència en la norma equival a un altre rebuig: el de l'espontaneisme. En els seus inicis trobem Riba, doncs, afirmant-se en la doble negació, típicament noucentista, de la nostàlgia inactiva per un passat gloriós i del sentimentalisme descontrolat.³⁷

Els termes principals que emprà Riba en la seva crítica literària durant aquest període també presenten una forta empremta orsiana: intel·ligència, objectivitat i curiositat hi tenen connotacions clarament positives.³⁸ D'aquesta mena de discurs, però, no se'n deriva un formalisme extrem que entengui l'obra d'art com un espai esterilitzat, hostil a la vida. En el text que comento, Riba ja proposa que l'individu català s'elabori «a ell mateix com la més bella obra a produir», seguint «la teoria renaixentista de la *virtù*».³⁹ En un article publicat un any abans, «Sinceritat i literatura»,⁴⁰ ja insistia en la impossibilitat de fer una creació desvinculada de la vida i de l'individu; per ell la responsabilitat i el geni de l'artista es concentren a «destriar els moments de sinceritat total, dels moments de la sinceritat mediocre». L'artista ha d'abocar-se sincer —i això vol dir, etimològicament, sencer— a l'obra tot objectivant-s'hi; només així hi perdurarà el seu

segle XIX, i rebé un fort impuls del discurs que Antoni Rubió i Lluch pronuncià el 1889 a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, titulat «El Renacimiento clásico en la literatura catalana». L'expressió *humanisme català* qualla entorn del 1920, arran de la publicació d'un altre text de Rubió i Lluch: *Joan I humanista i el primer període de l'humanisme català*. Avui dia, els estudiosos de l'obra de Bernat Metge i el seu entorn consideren inadequada aquesta etiqueta; vegeu Badia (1988: 13-38, sobre la formació i la relegació del terme; i 39-49, sobre l'aplicació d'aquest tipus d'etiquetes historiogràfiques).

³⁶ OC II, 126.

³⁷ Per a una lectura d'aquest article, vegeu Malé (2003a).

³⁸ Vegeu Malé (1995a).

³⁹ OC II, 126. Sobre això, vegeu Miralles (2007: 168-169).

⁴⁰ Publicat el 10 de maig del 1918 i també recollit en *Escolis i altres articles*, dins OC II, 62-63.

esperit i sorgirà alguna cosa més que mera «literatura». Riba no pretén convertir l'expressió de la sentimentalitat en una garantia de valor ni caure en el culte a la forma: és l'*objectivació de l'esperit*, amb èmfasi en totes dues paraules, el que es troba sempre en el gran art. En aquest sentit, la sinceritat literària és el contrari de l'espontaneïtat: mentre que l'expressió espontània és susceptible de tota mena de malentesos i clixés impersonals, l'autèntica sinceritat és fruit d'un treball conscient, delimitador, atent a la complexitat de l'esperit. Riba intentarà confirmar aquesta formulació primerenca en la seva activitat intel·lectual, tant en la creació poètica com en les traduccions en què es va sentir cridat a implicar-se més.⁴¹

Com és sabut, Riba va fer la seva primera aparició en el món editorial als disset anys, com a traductor de les *Bucòliques* de Virgili (1911).⁴² Pocs anys després va traslladar les vides de Milcíades i Temístocles de Corneli Nepos (1914), l'*Odissea* d'Homer (1919), l'*Antígona* i l'*Electra* de Sòfocles (1920), les vides d'Alexandre i Cèsar de Plutarc (1920), *Els deu mil* de Xenofont (1922), una part de la *Política* d'Aristòtil (1922).⁴³ Era, doncs, un dels poquíssims intel·lectuals del moment que s'havia enfrontat a la Grècia dels textos, amb tota la seva llunyania històrica i les dificultats d'interpretació que planteja. A més, com acabem de veure, es va adherir d'una manera força fidel a alguns principis bàsics de l'ideari noucentista, sobretot els que fan referència a la tasca de «redreçament» col·lectiu. Per això és significatiu que justament en les primeres dècades del desplegament de l'obra de Riba no trobem cap afirmació d'una connexió íntima, essencial, imposada pel destí, entre Catalunya i l'esperit grec. Ni tan sols els primers articles de Riba, plens d'entusiasme per la tasca dictada per Xènius, no afirmen aquesta connexió.⁴⁴

⁴¹ Sobre la qüestió de la sinceritat en Riba, vegeu Terry (1986), Malé (1995a: 98-109 i 166-192) i Malé (2001b: 211-228).

⁴² Vegeu l'edició de Torné (1993).

⁴³ Sobre les traduccions ribianes de clàssics anteriors al 1919, vegeu Molas/Medina (1986); pel que fa a les traduccions primerenques vegeu Miralles (2007 [1999]: 171-178). Per a una bibliografia de les traduccions de Riba publicades en forma de llibre, vegeu Malé (2006: 97-108).

⁴⁴ Vegeu, per exemple, dins *Escolis i altres articles*, el ja citat «La nostra expansió literària» (OC II, 125-

De fet, després d'uns primers anys en què les seves declaracions públiques més programàtiques tenien un innegable to orsià (l'estadi que coincideix, a grans trets, amb els textos recollits dins *Escolis i altres articles* i publicats originalment durant els últims anys de la segona dècada del segle XX), i després que Eugeni d'Ors abandonés l'ús literari de la llengua catalana i el projecte noucentista, es percep en els articles de Riba una tendència a la revisió, al dubte, al diagnòstic sever, a expressar el propi malestar en la cultura catalana del seu temps. L'època coincideix amb un temps de crisi creativa personal, que s'havia manifestat després de la publicació del seu primer recull poètic, el *Primer llibre d'Estances*, el 1919, acollit amb fredor i desconcert pels crítics.⁴⁵ Per aquelles mateixes dates Riba va viatjar a Itàlia (1920)⁴⁶ i va estudiar a Alemanya (1922-1923),⁴⁷ on va poder contrastar la situació de la cultura catalana amb la de països amb una llarga tradició ininterrompuda. Al text «Entre dos diletantismes», publicat en dues parts el 7 i l'11 d'abril del 1923 a *La Veu de Catalunya*, aplegades posteriorment dins *Els Marges*,⁴⁸ intenta cartografiar el seu present amb l'aspiració, sembla, de situar-s'hi com a creador i com a intel·lectual. Les dues figures de referència són Eugeni d'Ors —aleshores ja defenestrat administrativament, i que mig any enrere havia afirmat en un polèmic discurs que «la inquietud catalana» amenaçava «de perdre els atributs d'una creació de cultura»— i Josep Pla —llavors un escriptor incipient—. ⁴⁹ Riba presenta Ors com un

126).

⁴⁵ Potser el primer indicatiu d'aquesta crisi és la carta del 10 i l'11 d'agost del 1919 a Ferran Soldevila, on diu: «Del que faré de vers després d'aquest primer llibre, no ho sé ben bé. Fa mesos que no n'he escrit ni un.» (dins Guadiola 2005: 19). Vegeu, a més, la coneguda carta del 7 de juliol del 1920 a Josep M. López-Picó, escrita de Florència estant: «M'he engegat també, altra vegada de vers; he començat el "Segon Llibre d'Estances"; però *tampoc no és això*. I el que hauria de ser no se'm dona encara.» Aquesta crisi ja havia estat clarament identificada per Gabriel Ferrater (1971: 8-9). Vegeu també Molas (1974: 22-23), Medina (1987: 9-20), Sullà (1992-1993) i Malé (2001b: 19-122, especialment 26-37). D'aquesta època de crisi creativa en tornaré a parlar més endavant, al capítol 5.4.

⁴⁶ Sobre aquest viatge, vegeu Medina (1989: I, 45-48).

⁴⁷ Vegeu Medina (1989: I, 50-54).

⁴⁸ OC II, 298-304.

⁴⁹ Sobre la polèmica que esclatà arran de les paraules d'Eugeni d'Ors, pronunciades com a president del jurat dels IV Jocs Florals de l'Empordà, vegeu Jardí (1967: 217-222). Riba s'hi refereix en una carta

diletant del classicisme, promulgador de normes excel·lents més que no pas de realitats, que amb la pretensió de salvar tota la nació potser no s'ha salvat ni a ell mateix; el jove Josep Pla, en canvi, advocant per la banalitat i la naturalitat, es revela com un «diletant dels instints» que ha decidit desentendre's dels altres i salvar-se només a si mateix.⁵⁰ El més significatiu és que cap al final de l'article el nostre autor identifica aquest diletantisme planià dels instints com una cosa potser «més consubstancial» a Catalunya «que no pas el seny definit segons les mesures de la Ben Plantada».⁵¹ «L'esperit de l'espontani, del discontinuat, de l'instintiu» ha predominat històricament a Catalunya, abans de Xènius amb Maragall, després de Xènius amb Pla, i després de la defenestració en la mateixa actitud d'Eugeni d'Ors. Enfront de l'intent de divulgar la ideologia de la Catalunya grega, el crític poeta veu ara el país com un lloc dels instints, és a dir com un lloc anticlàssic. D'aquesta Catalunya real, l'obra de Francesc Pujols, «en el seu estil grotesc, disforme, suma paradoxal dels més desenfrenats naturalismes», en seria «la gegantina caricatura».⁵²

escrita des d'Alemanya (3 d'octubre de 1922, a Josep M. López-Picó, dins Guardiola 1990: 2010). Pel que fa a la visió que Riba tenia de Xènius, vegeu Murgades (1986); sobre la visió ribiana de Josep Pla, Gustà (1995: 297-321, especialment 312-321).

⁵⁰ L'apreciació ribiana, naturalment, interessa aquí com a mostra de la seva anàlisi del moment històric, no com a caracterització precisa de l'actitud de Josep Pla. De fet, al final de les *Notes disperses* es pot llegir un text que fins i tot insinua que el compromís de la «generació» postnoucentista és més real i més útil que no pas el de la predecessora: «En els meus primers contactes amb el professor Vicens i Vives, aquest senyor em digué que la característica principal de Catalunya és la voluntat d'ésser. Més tard, Vicens escriví i glossà aquesta observació copiosament i amb molt bon sentit. Jo crec que resumeix d'una manera exacta l'esperit de tota una generació —de la nostra generació. L'única arma important que tenim és la voluntat de personalització. Nosaltres, la generació postnoucentista, treballem i treballarem per augmentar la voluntat d'ésser. Una literatura —en totes les seves formes— és l'esperit d'una llengua. Fondre llengua i poble és donar-li un esperit. Aquesta feina és la primordial, i, si convé sacrificar-hi tres generacions, cal fer-ho, impertorbablement.» (Pla 1969b: 577).

⁵¹ OC II, 303.

⁵² OC II, 303-304. Significativament, Carles Riba escriu en aquest període extenses anàlisis de l'obra de Francesc Pujols (OC II, 269-298) i de la de Josep Pla (OC II, 335-352). Més endavant, el 1940, afirmarà: «S'ha poetitzat fins a la mistificació el que ha pogut ésser la deixa grega en la raça i en l'ànima catalanes» (OC IV, 171).

Entre el diletantisme de proclamar normes sense oferir realitzacions, i el de lliurar-se simplement als instints, entre la simulació del classicisme i un romanticisme sense bases fermes, sembla que la sortida ha de ser la construcció d'obres realment perdurables i eficaces, que en lloc de proclamar normes siguin l'encarnació de normes. I això podria ser una descripció acurada del que volia fer el Riba poeta, assagista i traductor: textos literaris que, com a objectivacions perfectes d'experiències vitals compartibles, s'imposin al pas del temps; realitzacions modèliques d'actitud crítica; anostraments de les obres fonamentals de la història literària occidental.

A l'entendre de Riba, la decisió de contribuir individualment a transformar la situació cultural catalana ha de fer front a un greu problema que es podria resumir així: per més que sigui immens el talent individual d'un escriptor, per més que estigui disposat a sacrificar-ho tot a la creació d'una obra sòlida, les circumstàncies històriques catalanes del moment li plantejaran dificultats impossibles de superar, sobretot en alguns àmbits culturals i gèneres literaris concrets. L'exemple més evident és la situació en què es trobava la novel·la a Catalunya —tal com la percebia Riba—. ⁵³ En la conferència «Una generació sense novel·la», pronunciada a l'Ateneu Barcelonès el 5 de juny del 1925 i publicada en dues parts a *La Veu de Catalunya*, ⁵⁴ Riba sostenia que el gènere en qüestió no havia emergit amb força a la Catalunya moderna perquè hi mancava la condició prèvia que havia fet possibles les tradicions novel·lístiques francesa i anglesa: una densa cultura moral, amb un fort amor a l'home, sorgida de l'humanisme.

Sense Rabelais, i més especialment sense Montaigne, que fan el pont entre els humanistes i el gran públic, no semblaria gaire possible la curiositat, tota intel·lectual, per l'home, dels mundans del segle XVII, d'on surt la primera novel·la

⁵³ Sobre la qüestió de la novel·la en aquest període, vegeu Yates (1981), amb les puntualitzacions i les crítiques de Castellanos (1986), Codina (1986), Sullà dins *OC* (V, 57-61), Malé (2001b: 123-156). La conferència de Carles Riba s'insereix en una polèmica del moment, en la qual també va participar Josep Maria de Sagarra; aquí m'interessa des del punt de vista exclusivament ribià.

⁵⁴ *OC* II, 311-319.

moderna, *La Princesa de Clèves* [...]»⁵⁵

A Catalunya, en canvi, l'esforç «seriós, coordinat, humil amb ímpetu, per les humanitats [...]» acabava de començar. Era previsible, doncs, que més endavant hi hagués una novel·lística catalana, però el procés històric tot just havia estat encarrilat. Aquell «interès simpatètic per l'home» que es troba a l'origen de la novel·lística francesa i anglesa no existia a Catalunya «col·lectivament, culturalment, socialment —és a dir, *fent atmosfera*—».⁵⁶ El pòsit que en altres cultures permet que els novel·listes ja hi neixin «mig formats», era absent o precari al país de Riba. Així doncs, l'escriptura de novel·les —com a part indispensable del desenvolupament d'una literatura moderna— requeria a Catalunya un sacrifici personal molt superior al que era necessari en altres entorns; l'intel·lectual compromès amb el país tenia el deure d'esforçar-se a crear aquella atmosfera d'interès per l'home, una atmosfera on el sacrifici individual no es veïés abocat a resultats decebedors.

No es tracta d'una simple elucubració teòrica. Durant els anys vint Carles Riba va expressar diversos cops, en públic i en privat, la seva voluntat d'escriure novel·la; per la freqüència amb què es formula aquest desig, podríem parlar d'una autèntica obsessió.⁵⁷ No queden rastres, però, de cap projecte concret. Fet i fet, la seva teoria considerava que,

⁵⁵ OC II, 316.

⁵⁶ OC II, 317. Les cursives són de l'original.

⁵⁷ El 5 d'abril del 1922 escrivia a Millàs-Raurell: «Faré novel·la, que és un camí per contribuir a la civilització de la nostra societat» (dins Guardiola 1990: 153). A Karl Vossler, el 21 de desembre del 1923, li deia que el valor dels contes de *Les aventures d'En Perot Marrasquí* i de *L'ingenu amor* «és un d'estrictament relatiu a allò que jo pugui mai ésser com a prosador i a allò a què la llengua del meu país pugui mai arribar en la prosa —que tot just comença» (dins Guardiola 1990: 271). En una entrevista feta per Myself (Carles Soldevila) el maig del 1925 declarava: «Personalment us diré que donaria tots els meus versos per haver fet una bona novel·la... La novel·la és un recipient tan vast, tan dúctil, tan generós!» (*D'Ací i d'Allà*, citat dins Guardiola 1990: 293). A Karl Vossler, el 13 de juny del 1925, li parlava de la seva «obra literària personal, com a versaire, com a crític i possiblement com a novel·lista, l'única obra a la qual, en un altre país, em consagraria» (dins Guardiola 1990: 290). Al crític literari Marcel Brion, en relació amb els articles recollits dins *Els Marges*, li va escriure: «És exacte: jo mateix els considero exercicis d'aprenentatge en vista d'unes novel·les que voldria escriure, —i que potser no escriuré mai.» (17 de gener de 1929, CCR 1005).

en les circumstàncies actuals, no era possible escriure una novel·la amb el grau d'exigència que ell s'imposava. També va ser per això que l'humanisme va ocupar un lloc central, el lloc central, en el conjunt de la seva obra, incloent-hi les traduccions. Així, en la consagració a determinades tasques humanístiques, va cobrar importància la idea d'empresar una activitat d'interès col·lectiu per sentit del deure. Que el compliment del deure, malgrat les seves recompenses, és una càrrega feixuga, Riba no va deixar mai de sentir-ho. L'any 1933, amb motiu del centenari de l'inici del «renaixement literari català», és a dir de la publicació de l'oda «La Pàtria» de Bonaventura Carles Aribau, van fer arribar a Carles Riba una enquesta en la qual se li preguntava, entre altres coses, quines esperances de futur tenia. Ell va respondre: «Esperança? Que la feina feta ens alliberi graciosament de pensar en aquest compromís.»⁵⁸

L'esforç humanístic «seriós i coordinat» que al·ludia Carles Riba a la conferència sobre la novel·la era, naturalment, el del projecte institucional al qual el poeta es va vincular d'una manera més intensa i més fructífera: la Col·lecció dels Clàssics Grecs i Llatins de la Fundació Bernat Metge.⁵⁹ La iniciativa es va donar a conèixer el 1922 amb un opuscle publicat per Editorial Catalana sense indicació d'autor, amb el títol *Fundació Bernat Metge. Una col·lecció catalana dels clàssics grecs i llatins*; una versió no gaire diferent d'aquest text fou editada a *La Revista* sota el nom de Joan Estelrich.⁶⁰ L'opuscle no solament anunciava la col·lecció, sinó que n'exposava els principis ideològics.

Segons aquest text, el «Ressorgiment nacional» català, per satisfer les necessitats de lectura d'un «poble modern i complex», necessitava clàssics, però les lletres pròpies a penes en tenien. La raó és que l'incipient «humanisme» català dels segles XIV i XV no havia arribat a l'eclosió: quan a Europa «el Renaixement triomfa gloriós, la decadència de Catalunya és ja un fet fatal».⁶¹ La resta de l'argument és prou coneguda: justament perquè

⁵⁸ OC IV, 132.

⁵⁹ Sobre la Bernat Metge en la seva primera etapa, fins a la guerra, vegeu Pòrtulas (2003) i Franquesa (2013).

⁶⁰ El text, en l'edició d'Editorial Catalana, és reproduït dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 81-94).

⁶¹ Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 81). El text, com és evident, aprofita la construcció

els catalans no van tenir un Renaixement complet, han d'abocar-se ara a la incorporació dels clàssics grecolatins. A més dels autors moderns, és imprescindible «l'ingredient clàssic» que faci perdurables les lletres catalanes. I l'ingredient cal introduir-lo dins la literatura pròpia d'una manera sistemàtica, continuada, metòdica, triada i exigent, que superi els intents esporàdics que s'havien fet fins aleshores.⁶²

La col·lecció es planteja, des de bon començament, com una obra d'universalització, amb l'objectiu d'integrar la cultura catalana «dins la llatinitat, dins l'Europa essencial».⁶³ De fet, aquest moviment s'entén que forma part d'un moviment general de recerca de pau després de la Gran Guerra; un nou Renaixement, que ja s'expressa «en tots els països de cultura superior», especialment a França, i en el qual Catalunya ha de participar.⁶⁴ Alhora, el projecte de la Bernat Metge aspira a una universalització en el sentit expansiu del terme: ha de ser una obra de «propaganda» de Barcelona com a capital editorial i de Catalunya com a centre de ciència i de literatura: «així podrem afirmar el prestigi del nostre país, conegut avui més aviat per la seva potència econòmica i per ésser camp de tota mena de violències extremades».⁶⁵

Amb l'objectiu de fer eficaç la intervenció en la cultura pròpia, la Bernat Metge es presenta amb vocació de col·lecció «popular», adreçada a «tot el públic»:⁶⁶ s'espera que els seus efectes es facin sentir no pas sobre una elit reduïda, sinó sobre el conjunt de la població formada.⁶⁷ Per això, al costat d'edicions bilingües i, fins i tot, d'edicions

historiogràfica d'un humanisme català primerenc al voltant de Bernat Metge, avui desautoritzada. Vegeu la nota 35.

⁶² Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 82-83).

⁶³ Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 83).

⁶⁴ Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 84-85).

⁶⁵ Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 92). L'efecte propagandístic de la Bernat Metge es pot constatar en alguns exemples històrics concrets, també de caràcter polític. Quan l'any 1928, d'acord amb el govern dictatorial de Primo de Rivera, el Vaticà va prohibir l'ús del català en la predicació, Charles Maurras va protestar des de París recordant que, entre altres coses, a Catalunya existien edicions bilingües de textos clàssics amb el català acarat a l'original. Per a més detalls i referències bibliogràfiques, vegeu Coll-Vinent (2012: 165-166).

⁶⁶ Vegeu Estelrich dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 92).

⁶⁷ Vegeu Estelrich dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 87-88).

exclusives del text original per als «erudits», es faran edicions de la traducció catalana sola: cada format estava pensat per a un sector concret del públic.⁶⁸

La manera com es justifica que es doni la prioritat a les literatures clàssiques no és sorprenent: la importància dels autors antics està en el fet que són «eternalment exemplars»;⁶⁹ les literatures antigues, «fins en les obres menys proporcionades i belles», guarden sempre «el respecte a la raó i a la forma clara».⁷⁰ Mentre als carrers de Barcelona es produïen centenars d'assassinats de resultes de l'enfrontament entre els sindicats obrers i els anomenats Sindicats lliures promoguts per la burgesia, els llibres de la Bernat Metge fins i tot tindrien un efecte pacificador, harmonitzador, sobre la societat; combatrien «la incoherència social que regna entre nosaltres».⁷¹

El text fundacional de la Bernat Metge, doncs, presenta l'antiguitat en primer lloc com a model, més que no pas com a objecte de recerca històrica. El text, certament, també fa referència a la «ciència filològica» i a la necessitat de cultivar-la a Catalunya. Els termes en què ho fa, però, justament tendeixen a desdibuixar allò que en aquesta ciència hi pot haver de contacte amb una realitat històrica llunyana. El text repassa «les qualitats pròpies del geni català», que són «el seny, la claredat, la contundència i l'ironia» (sic); i aquestes qualitats, en un poble que és hereu directe «de Grècia i de Roma, nostres colonitzadores», potser portaran a donar una interpretació més «íntima» dels clàssics.⁷² La ciència filològica que s'evoca aquí, per tant, tot i ser una ciència històrica, seria en realitat una manera que tindria el poble català de retrobar-se amb si mateix, amb l'origen de les seves qualitats: de tornar a casa.⁷³

D'altra banda, el text deixa clar que la tasca filològica no serà «per a nosaltres» una «finalitat de pedants»:

Pel contrari, serà només un medi d'engrandir les nostres lletres, de donar a la nostra

⁶⁸ Vegeu Estelrich dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 92-93).

⁶⁹ Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 83).

⁷⁰ Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 84).

⁷¹ Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 85).

⁷² Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 83).

⁷³ D'una manera semblant, l'efecte de la Bernat Metge sobre la llengua catalana haurà de ser el de retornar-la a la seva puresa, com es discutirà més endavant, al capítol 5.4.

literatura la passió irreductible de la realitat i l'exactitud, el desig de precisió i claredat; serà només un medi de fomentar el gust i la finor, de preparar una cultura enciclopèdica i agradable, de donar als nostres escriptors les «clartés de tout» de què parla Molière.⁷⁴

A la filologia, doncs, se li atribueix un valor estratègic dins el procés de reconstrucció literària. Recorrent-hi, la col·lecció hauria de tenir un efecte clar sobre la cultura pròpia:

Voldríem, per l'exemple dels clàssics, que s'anés formant una literatura catalana impersonal o aparentment impersonal, en què els autors prenguessin bona cura en la perfecció de la forma, sentissin l'amor de la grandesa, i intentessin obres d'ample abast. Voldríem eixamplar l'horitzó de l'home de lletres, perquè es creés una ànima més rica, més documentada i més flexible, fins a realitzar el tipus de l'escriptor ideal: Goethe.⁷⁵

El nom que clou el paràgraf és una metàfora de moltes coses. Goethe encarna, com cap altre autor, la síntesi de classicisme i modernitat. La literatura alemanya també havia passat per un període de «decadència» en què pràcticament no va fer notar la seva influència sobre cap altra cultura, i fou en bona mesura per l'exemple clàssic, i per la idealització wincklemanniana de Grècia, que va començar a elevar-se cap a mitjan segle XVIII. Però es va elevar en un moment en què el culte a l'antiguitat anava acompanyat d'una intensa percepció de les incerteses de l'era moderna, il·lustrada. Goethe, amb la seva vastíssima obra, que abraça gairebé tots els estils però que en conjunt representa una conquesta qualificada tradicionalment de «clàssica» per a la llengua i la cultura alemanyes, representa el moment en què la Grècia ideal i la modernitat es concilien. Però encara hi ha més que això. Quan Napoleó va mirar-se Goethe amb atenció i va sentenciar: «Voilà un homme»,⁷⁶ quan Eugeni d'Ors sostenia que l'enveja no ens permet

⁷⁴ Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 86).

⁷⁵ Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 86).

⁷⁶ O «Vous êtes un homme», que és la versió que va recollir el mateix Goethe en el text *Unterredung mit Napoleon* (MA 14, 576-580, aquí 578). La versió «Voilà un homme», però, és la que circulava immediatament després de la trobada, ocorreguda el 2 d'octubre del 1808: vegeu la documentació recollida per Reiner Wild dins MA (14, 841-849).

parlar de Goethe amb calma,⁷⁷ el poeta alemany s'alçava com un exemple de vida plena, com una imatge de la completesa i l'harmonia, com si fos un punt en què totes les forces contradictòries de la cultura europea s'equilibrassin momentàniament. Cultura feta vida, vida feta cultura: aquella *Bildung* que Humboldt i també Goethe consideraven una tasca infinita es presenta completament realitzada als ulls de la posteritat en la figura del geni de Weimar. I tot això, a més, no en un autor antic, ni en un autor renaixentista, sinó en un autor de l'època de la Revolució Francesa, un autor que havia fet de polític i de científic, com una promesa que la possibilitat del classicisme no havia estat aixafada per la modernitat ni per les innovacions romàntiques.⁷⁸

El model immediat de la Bernat Metge era la col·lecció editada per l'Association Guillaume-Budé i la societat Les Belles Lettres, gestada a la fi de la Gran Guerra amb l'objectiu de «se soustraire à la domination allemande» en el camp de l'edició dels clàssics, i que publicà el primer volum el 1920.⁷⁹ A França s'havia pres com a patró de la col·lecció un gran humanista, el primer professor de grec del Collège de France, autor

⁷⁷ A *La Vall de Josafat* (1918-1919) escrivia: «És impossible sobre Goethe parlar tranquil·lament. Una cosa destorba, dura de confessar, però impossible de desconèixer. | Destorba *l'enveja*.» (Ors 1987: 87).

⁷⁸ Aquesta visió de Goethe, sobretot amb la insistència en l'harmonia i en la integració pacífica, clàssica, dels conflictes, prové en bona mesura de l'atmosfera de veneració que es respira en les *Converses amb Goethe* d'Eckermann, i naturalment no és vàlida per a bona part de l'obra de l'escriptor; amb tot, el seu pes en la Catalunya del primer terç de segle és innegable. Cal recordar que el 1932 les institucions del país van dedicar notables esforços a commemorar el primer centenari de la mort del poeta, i Riba s'hi va implicar. Vegeu sobretot els textos «Humanisme i poesia» i «Goethe», tots dos del 1932, dins *OC* (IV, 125-131), on s'afirma «[p]otser no ha existit un altre home tan humanament complet com ell» (p. 130).

⁷⁹ Vegeu les explicacions de Mazon (1921: 478): «Le lendemain de la mobilisation, les Facultés des Lettres françaises se sont trouvées fort embarrassées pour établir des programmes : de la plupart des auteurs anciens il n'existait que des éditions allemandes, que les étudiants ne pouvaient plus se procurer. [...] Il y avait longtemps d'ailleurs que les professeurs de nos Universités désiraient se soustraire à la tutelle indiscrète des libraires allemands.» Sobre la fase inicial d'aquesta col·lecció, vegeu Mazon (1921) i Franquesa (2011); sobre les relacions entre els orígens de la Bernat Metge i l'associació francesa, Franquesa (2013: 23-28).

d'obres en llatí; a Catalunya, s'havia optat per la figura de Bernat Metge entenent que representava un humanisme primerenc, malgrat que el secretari de Joan I no va exercir mai d'humanista en el sentit estricte de la paraula.⁸⁰ En el context de la Catalunya de 1920, fer una col·lecció com la que a França, amb una tradició immensa i ininterrompuda, acabava de començar era evidentment una temeritat. Com ha escrit Carles Miralles, la Bernat Metge era «una empresa que hauria d'haver semblat impossible».⁸¹ El mateix Carles Riba no veia amb confiança la decisió de publicar també textos grecs i llatins amb aparat crític.⁸² Ara bé, si el projecte va tirar endavant, i d'una manera notable, sobretot pel que fa als seus punts culminants, va ser en bona mesura per la implicació intensa de Riba. Quan va crear-se la Fundació, escriu Miralles, els noucentistes

[...] tingueren la institució que en el cas de les traduccions del grec i del llatí calia; des de l'any 1922 tingueren la Fundació Bernat Metge. També comptaven amb l'home, un home jove de vint-i-nou anys que ja tenia feta una feina important com a traductor i com a poeta; aquest home *va fer* la Fundació, dia a dia, amb una tasca de dedicació, amb una voluntat pertinaç d'obra dignament feta, que no es limita, ni de bon tros, als volums que publicà fins després de la seva mort. Esmerçà hores i dies a millorar el treball dels altres, treballà ell mateix incansablement, traduint i fent classes de grec al local de la Fundació, aconsellant, animant els altres, i sobretot estimant amb una convicció aclaparadora la missió que la col·lecció havia manifestat servir: [...]⁸³

⁸⁰ Sobre la construcció historiogràfica de l'humanisme català, vegeu la nota 35.

⁸¹ Miralles (2007: 199).

⁸² El 9 de gener de 1923, des de Munic, escrivia a Estelrich: «No és que jo sigui tan optimista com Vós; jo hauria votat per una simple biblioteca de traduccions, sense text clàssic: es treballa al món molt sèriament sobre els textos antics i no crec que a Catalunya hi hagi un parell de persones (i encara si me les fessin nomenar em posarien en un compromís) capaces de constituir un text (almenys un text grec) amb dret a alternar amb el que es fa a França, que en els tres grans països humanistes és on més feblement es treballa en aquest punt.» (CCR 998).

⁸³ Miralles (2007: 43-44). Sobre les múltiples i desagrades tasques que Riba va fer per a la Bernat Metge des del començament, vegeu per exemple la carta 14 de setembre del 1924 a Joan Estelrich (dins Guardiola 2005: 81-84).

A petició pròpia, Carles Riba va iniciar la seva col·laboració a la Bernat Metge amb Xenofont i Plutarc. Aquesta tria responia, en part, a raons pràctiques: tots dos eren autors fàcils que Riba ja havia traduït.⁸⁴ Però també hi havia altres motius més profunds. Durant els anys de dedicació a la Fundació, compaginats amb l'activitat crítica a la premsa periòdica i els moments de creació literària pura, Riba va desenvolupar la seva visió de l'humanisme i del paper que havia de fer en la Catalunya renaixent.⁸⁵ En les introduccions dels volums que va traduir hi ha, sovint, observacions que ens orienten en aquest sentit.

Presentant els *Records de Sòcrates*, publicats el 1923, després de remarcar fredament les mancances de composició de l'obra, els problemes d'interpretació i les dificultats d'establir-ne el valor històric, amb un desplegament considerable de referències bibliogràfiques, Riba observa que Xenofont va fixar els conceptes primaris de l'ètica i conclou:

Alguns poden considerar banals certs punts de vista de Sòcrates —o de Xenofont posats en boca de Sòcrates. Aquests censors, però, si mai senten l'angoixa dels conceptes fonamentals confosos per mals vents de romanticisme i d'anarquia, potser comprendrà tot el que hi ha d'eternament eficaç en aquests RECORDS tan persuasius de to, d'una doctrina tan arran de terra, «evangeli per a la formació del caràcter»,⁸⁶ llibre del ciutadà perfecte: i els apareixerà que no és mesquina l'ambició d'ésser un

⁸⁴ Vegeu la carta del 7 d'abril del 1922 a Joan Estelrich (dins Guardiola 1993: 542-543): «permeteu-me que per començar no tradueixi els lírics grecs, sinó un prosista, i no un prosista difícil: per exe., se m'acut Xenofont (*Les Memorables*, en les quals ja estic entrenat), o Plutarc (*Vides*).» El 1920 a Editorial Catalana Riba ja havia publicat una traducció de les vides d'Alexandre i Cèsar de Plutarc, que podia aprofitar; el 1922 va treure a la mateixa editorial *Els deu mil* de Xenofont, que incloïen al final la vida d'Artaxerxes de Plutarc. D'altra banda, Riba necessitava guanyar-se la vida amb projectes editorials; Xenofont i sobretot Plutarc eren autors que li garantien una feina no gaire aclaparadora durant una llarga temporada. Sobre la significació d'aquests dos autors per a Carles Riba, vegeu Malé (2001b: 102-114).

⁸⁵ Sobre Riba com a humanista, a més dels estudis que aniré citant, vegeu Valentí (1973: 70-82).

⁸⁶ L'expressió és d'Edmund Weissenborn (*Xenophons Memorabilien als Schullektüre*, Mühlhausen, 1886, 17).

home simplement raonable.⁸⁷

Tota la ciència i l'erudició desplegades, tot l'interès per interpretar l'obra en la seva justesa històrica, desemboquen doncs en l'afirmació del valor modèlic intemporal del text, fins i tot d'un text insuficient i problemàtic com els *Memorabilia*. Així resulta lògic que Riba somiï la possibilitat que l'obra arribi a ser «entre nosaltres un llibre popular» i que s'hagi esforçat a traduir-la en un llenguatge «de diari».⁸⁸ Fins aquí, el traductor s'ha limitat a parafrasejar les proclames de l'opuscle fundacional de la col·lecció.

Xenofont, tot i la seva importància en l'ensenyament del grec, no ocupava un lloc preeminent en el cànon de la literatura hel·lènica tal com el percebien Riba i els seus contemporanis.⁸⁹ El següent gran projecte de Riba a la Bernat Metge tampoc no tindria a veure amb un «gran autor»: consistiria a traduir completes les *Vides paral·leles* de Plutarc, els dos primers volums de les quals van aparèixer el 1926.⁹⁰ Ara bé, Xenofont (els *Records de Sòcrates*) i Plutarc (les *Vides paral·leles*) tenen una característica comuna: les evocacions de personatges impregnades d'un fort sentit moral. L'anostrament dels seus textos obligava a afinar el llenguatge en la definició de les passions.⁹¹ És a dir: si tenim en compte la teoria que Riba va formular per aquelles dates sobre les raons de l'absència d'una novel·la catalana, aquelles traduccions contribuïen indirectament a omplir el «buit d'experiència moral» i a fer possible una prosa novel·lística, a transformar la literatura

⁸⁷ Riba (1923: VIII-IX n. 2).

⁸⁸ Riba (1923: IX n. 2).

⁸⁹ Vegeu, per exemple, la valoració que en fa Riba al seu *Resum de literatura grega* (1927: 40): «Xenofont és un escriptor divers, un assagista, no pregon ni gaire intens, però sí clar, net, fluid, ple de seny i de bell ordre.»

⁹⁰ Entremig, Riba va col·laborar en l'edició d'Ausoni i, molt puntualment, amb la de Plató. En cap dels dos casos no va ser ell qui va triar els autors. En el cas d'Ausoni, Riba va fer-se càrrec de la revisió de l'original d'Antoni Navarro, en el qual hagué de fer extenses correccions; és segurament per això que acabà signant el volum (vegeu la carta a Joan Estelrich del 30 d'abril del 1924, CCR 1000). En el cas de Plató, la mort prematura de Joan Crexells, ocorreguda el 1926, va portar Jaume Serra Húnter i Carles Riba a completar el volum III dels *Diàlegs* de Plató.

⁹¹ El mateix es podria dir d'un altre autor que Riba tenia ganes de traduir l'any 1923, quan escrivia a Estelrich: «Heu encarregat a algú el Marc Aureli? Definitivament, després del Xenofont, o alternant amb ell, és el volum que em plauria més de fer» (carta del 9 de gener del 1923, CCR 998).

catalana en una literatura plenament moderna, amb pluralitat de gèneres i de veus. Per més sorprenent que sembli, contemplada des dels hàbits literaris actuals, aquesta convicció, convé recordar que Riba va considerar-la vàlida durant un llarg període de temps. El 1935, deu anys després de la seva aportació central al debat sobre la novel·la, en una conferència pronunciada amb motiu de la concessió del Premi Crexells a Ernest Martínez-Ferrando, rememorava el debat de feia una dècada i afirmava:

Calien, doncs, paciència i confiança: la novel·la vindria a la seva hora. Mentrestant era qüestió de seguir preparant material: contistes, assagistes, humanistes i poetes prou s'hi esmerçaven; era, sobretot, qüestió que s'acumulés interès, un interès *fent atmosfera*, per l'home en si i els seus motius [...].⁹²

Encara més que en Xenofont, aquesta perspectiva es fa evident en la introducció a Plutarc. Riba recorda la manera com l'autor de Queronea descriu la seva pròpia obra («així se'ns ha de concedir que més aviat ens apregonem en els signes de l'ànima, i segons ells dibuixem la vida de cadascú, deixant a d'altres les batalles i les grandeses»)⁹³ i n'esmenta «l'eficàcia universal», citant Jacques Amyot, el gran traductor renaixentista. Després d'elogiar el dramatisme, la vivacitat, la capacitat de presentar la veritat humana de l'estil de Plutarc, afirma: «En això, Plutarc podria ésser comparat amb certs grans novel·listes anglesos o russos del nostre temps, llegint els quals se'ns arriba a esborrar la paraula transmissora: veiem i pensem immediatament com l'autor vol, més ben dit, com l'autor ha vist i ha pensat; fan vida, no literatura.»⁹⁴ Arribar a crear una llengua que pugui fer-se invisible tot mostrant la vida: vet aquí un dels projectes de què Riba se sent solidari, com a pensador de la manca de novel·la. Després de posar-ne de manifest la poca fiabilitat històrica, Riba elogia Plutarc com a gran narrador, autor de pàgines dignes de les més exigents antologies.⁹⁵ Significativament, a la introducció Riba destaca la

⁹² OC IV, 133. Vegeu també, en el mateix text (p. 134), la justificació de posar un premi de novel·la sota l'advocació de l'assagista i traductor de Plató Joan Crexells: «La raó era així donada indirectament als qui creien poc en l'existència d'una gran novel·la catalana, si abans el nostre cos social no s'impregnava del gust per les humanitats en llur més complet sentit, que és el literal.»

⁹³ Riba (1926: XXV). La citació correspon a *Alex.* 1.

⁹⁴ Riba (1926: XXIX).

⁹⁵ Riba (1926: XXIX-XXX).

importància que tingué la versió d'Amyot (1559) —més elegant i ingènua que l'original— per a Montaigne;⁹⁶ i ell mateix ja havia remarcat que sense Montaigne no s'explicaria l'existència de la novel·la francesa moderna. Allò que Amyot havia fet era el que calia dur a terme a Catalunya «en intensitat de voluntat».⁹⁷

Com va remarcar Carles Miralles, Riba no fou pròpiament un hel·lenista, malgrat els seus sòlids coneixements en aquest camp i les aportacions d'aparença filològica a la Bernat Metge. No es va dedicar a l'erudició ni a la recerca sobre la Grècia antiga; «[l]a feina que li tocà i que ell assumí i realitzà magistralment fou la de torsimany, la de normalitzador del nostre estat cultural amb la incorporació dels clàssics: Riba va haver de fer i va voler fer, a Catalunya, la feina que altres cultures havien iniciat al Renaixement [...]»⁹⁸ En una carta al seu mestre Karl Vossler ho deixava ben clar: «La Fundació Bernat Metge (de la qual Cambó és el Mecenat) ha creat i m'ha donat una càtedra de grec. Potser no l'hauria acceptada (no sóc home de ciència: a Alemanya ho vaig confirmar) si no es tractés de la finalitat pràctica de formar col·laboradors per a la nostra obra

⁹⁶ Riba (1926): XXXIII).

⁹⁷ Gabriel Ferrater va posar en circulació la idea que la incorporació de Plutarc a la Bernat Metge era un desig personal de Francesc Cambó, i que Riba s'hi hagué de sotmetre en un règim d'«explotació» (Ferrater 1979: 110). Com ha mostrat Jordi Malé, Riba s'interessà per Plutarc abans de la creació de la Bernat Metge, i el va traslladar al català per iniciativa pròpia: el considerava necessari per a Catalunya, terra sense Renaixement i per tant sense connexions amb certs referents considerats universals, perquè creia en «la força vivent i educadora de l'humanisme i de l'esperit clàssic» (Malé 2001a: 264; 2001b: 104-105; 2003). Vegeu la carta de Josep Palau i Fabre a Manuel Balasch, reproduïda per aquest darrer (1987: 289): «Riba va formular al meu davant [...] el desig, la intenció o l'esperança que la seva traducció de les *Vides Paral·leles* fóra algun dia aplegada en un volum (o volums) d'una manera assequible i manejable, i que esdevindria així un instrument eficaç per a la formació de la joventut del país. Ell veia en la seva traducció de Plutarc, a més d'una tasca científica o erudita, una labor cívica.» D'altra banda, sobre el valor que Riba atorgava a Plutarc vegeu Mestre (2003).

⁹⁸ Miralles (2007: 45), publicat originalment el 1977. Pel que fa al debat sobre si Riba fou o no hel·lenista, vegeu també Medina (1978, especialment les tres primeres pàgines) i Miralles (2007: 63-75 [publicat originalment el 1986]).

d'incorporació dels clàssics grecs i llatins al català.»⁹⁹ Si es dedicava a aquest camp, era perquè el moment en què es trobava la seva cultura ho requeria.

Ara bé, tot i constituir una estratègia universalitzadora i modernitzadora, aquest humanisme posava en moviment ressorts massa íntims en l'obra de Carles Riba per considerar-lo el resultat d'un simple càlcul. Ho suggereix, d'entrada, un índex textual assenyalat per Jordi Malé: durant els anys vint el poeta català es referí amb insistència, per escrit, «al més bell i més bo de l'home»,¹⁰⁰ a allò que somiava «de bell i de bo» per al país:¹⁰¹ és a dir que havia transposat el vell ideal de la *καλοκάγαθία* a les seves circumstàncies concretes i l'havia convertit en una força útil per a ell mateix.¹⁰²

En el centre d'aquest humanisme hi ha, com ha escrit Miralles, «la creença del valor formatiu, a través de la història de cada poble, de la cultura antiga».¹⁰³ Per a Miralles, en el cas de Riba «el filòleg i el poeta convergien en l'humanista», i això el situava en la proximitat de l'anomenat «tercer humanisme», representat emblemàticament per Werner Jaeger.¹⁰⁴ Riba, justament, posseïa l'edició d'una conferència de Jaeger titulada «Humanismus und Jugendbildung» («Humanisme i formació de la joventut», 1921), en què el filòleg alemany situava l'humanisme arreu «on l'antiguitat és sentida com una

⁹⁹ Carta del 13 de juny del 1925 (dins Guardiola 1990: 290).

¹⁰⁰ OC II, 313.

¹⁰¹ Carta del 30 de desembre del 1925 a Francesc Cambó, transcrita per Torné (1996: 62).

¹⁰² Vegeu Malé (2001: 109-110), que cita més textos. Sobre aquest ideal en Xenofont, vegeu per exemple *Mem.* I 4, 14: «A mi, sentint aquestes paraules em semblava que Sòcrates era feliç ell mateix, i que conduïa els seus oients a la virtut (*καλοκάγαθία*)» (trad. de Carles Riba).

¹⁰³ Miralles (2007: 163).

¹⁰⁴ Miralles (2007: 164-166, també 2007: 68-70). L'expressió *tercer humanisme* prové d'Eduard Spranger, que va afirmar en *Der gegenwärtige Stand der Geisteswissenschaften und die Schule* (1922; cito per la segona edició de 1925: 7): «Aber ein Unterschied unseres Humanismus, den man den dritten nennen könnte gegenüber jenem zweiten, liegt in der Weite des Suchens und des Verstehens, das wir Modernen aufzubringen vermögen.» («Però una diferència del nostre humanisme, que podríem anomenar el tercer respecte d'aquell segon [el de l'època de Goethe], està en l'amplitud de la recerca i la comprensió que nosaltres, moderns, podem aportar.») Carles Miralles ja s'havia fixat en l'interès de Riba per Jaeger l'any 1979, en la seva *Lectura de les «Elegies de Bierville»* (ara dins Miralles 2007: 183-337; sobre Jaeger pp. 316-319). Sobre Riba i el tercer humanisme, vegeu també Malé (2001b: 91-94) i Malé (2003a).

magnitud viva i és present com una força educativa autònoma».¹⁰⁵

En la conferència publicada el 1921 aquesta reflexió ja es desplega amb nitidesa, i d'una manera que reformula qüestions que havien estat recurrents en la cultura alemanya des de Winckelmann. Per a Jaeger, un dels trets distintius de l'humanisme del seu temps era l'aprofundiment de la visió històrica de la cultura antiga, a la qual ja no es donava únicament un valor exemplar. En aquest sentit, el filòleg considera que la nova època no en té prou amb la visió dels grecs de W. von Humboldt, «el fundador del *Gymnasium* alemany modern» (l'escola secundària humanística), que es concretava en «l'ideal d'harmonia i totalitat».¹⁰⁶ La vinculació tradicional de l'educació amb l'«idealisme filosòfic» s'ha revelat com una «càrrega que ja no podem portar».¹⁰⁷ Jaeger, igualment, rebutja aquella vella idea d'una *Wesensgleichheit*, una igualtat essencial, «de l'esperit alemany i el grec».¹⁰⁸ Aquest canvi de perspectiva tindria com a conseqüència la comprensió de la Grècia antiga com una cultura històrica entre altres. Però el filòleg de seguida exposa un argument que col·loca novament els grecs en una situació privilegiada en la història: la civilització hel·lènica fou especial perquè va descobrir el principi motor del món occidental, «el principi de la cultura» entesa com a «educació de l'home» i educació «per arribar a ser home» («*Erziehung zum Menschen*»)¹⁰⁹ A l'entendre de Jaeger, era aquesta concepció la que s'expressava amb el terme παιδεία. Aquesta educació, adreçant-se a la pura humanitat, exclouïa motivacions laborals o d'utilitat pràctica, i valorava l'home en si mateix, no com a mitjà per a l'Estat.¹¹⁰ Per això l'humanisme que se centra en l'Hèl·lada antiga no és altra cosa que «un camí que porta a l'home, el camí que

¹⁰⁵ Jaeger (1921: 5). Riba devia comprar aquesta separata de la conferència de Jaeger durant la seva estada a Alemanya. Sabem que la va llegir perquè el 1945, en la introducció a la traducció castellana de les *Vides paral·leles*, signada amb el pseudònim Carlos Ibarra, cita l'inici del text del filòleg alemany (dec aquesta observació a Malé 2001: 114n.).

¹⁰⁶ Jaeger (1921: 7).

¹⁰⁷ Jaeger (1921: 7).

¹⁰⁸ Jaeger (1921: 8).

¹⁰⁹ Jaeger (1921: 9-10).

¹¹⁰ Jaeger (1921: 10 i 13).

els grecs van assenyalar».¹¹¹ Però aquest procés d'aprenentatge només pot avançar a condició de familiaritzar-se a fons, realment, amb el grec i el llatí; només el contacte directe amb els textos originals i la possessió viva d'aquells idiomes permeten fer-se una idea de la cultura que vehiculaven, que és la d'una «homes meridionals» que es complauen en la sonoritat de la seva llengua.¹¹² En conjunt, el contacte amb aquell món «posa en moviment» en l'alumne «les forces de la personalitat».¹¹³ En la classe es tracta de «reforçar mitjançant impressions pures i no dividides la sensibilitat de l'home jove per allò que és gran i bell».¹¹⁴ Per fer-ho, cal limitar la presència de la història i intentar comprendre l'art del poeta «com a art».¹¹⁵ Finalment, per mitjà de la disciplina, s'arriba a l'apreciació dels «valors purament humans».¹¹⁶ Aquest saber «viu» s'oposa a l'utilitarisme, al mer «mecanisme», a l'«anivellament» que amenaça l'home modern.¹¹⁷

Jaeger començava amb un rebuig de les visions «idealistes» de Grècia, però de seguida troba una raó per transformar els grecs, com ja havia fet Humboldt, en una nació alhora particular i general, vinculada a un moment històric però també representant de la humanitat. La mateixa història dels antics, en el seu caràcter «típic», esdevé el principi rector per a la comprensió de la història nacional.¹¹⁸ En la línia d'una llarga tradició germànica, Grècia s'eleva com una cultura del sud més propera a la vida, més plena, més equilibrada. Així el tercer humanisme reactualitza el conflicte entre historicitat i normativitat que ja s'havia manifestat en Wilhelm von Humboldt, però tendeix a dissimular-lo.

Pel que fa a la recepció ribiana d'aquesta mirada sobre l'antiguitat, cal fer de seguida

¹¹¹ Jaeger (1921: 13).

¹¹² Jaeger (1921: 19). La idea que els del sud (aquí, *Südländer*) tenen una vivència més directa, més sensual, i per tant més harmònica, de la seva llengua i del seu món és un tòpic recurrent en la cultura alemanya, també almenys des de Winckelmann. En els grecs, com diu Jaeger (1921: 25), hi ha una «vitalitat» superior.

¹¹³ Jaeger (1921: 24).

¹¹⁴ Jaeger (1921: 28).

¹¹⁵ Jaeger (1921: 33-34).

¹¹⁶ Jaeger (1921: 36-37).

¹¹⁷ Jaeger (1921: 41).

¹¹⁸ Jaeger (1921: 40).

una precisió. Malgrat les coincidències teòriques, hi ha una diferència de perspectiva determinant, deguda en bona mesura a una diferència sociològica. L'humanisme que Jaeger defensa a la conferència està explícitament orientat a la formació d'èlits. «Una autèntica aristocràcia no és mai un mer privilegi; sempre va lligada al perill», afirma tot just al final del segon paràgraf.¹¹⁹ Respecte de l'escola secundària humanística alemanya (el *Gymnasium*), observa que «segons la seva essència» només pot oferir «als millors» allò que ha d'oferir; la seva generalització, per tant, ha estat contraproductiu.¹²⁰ La darrera frase de la conferència ho acaba d'aclarir:

Esperem que allà [al *Gymnasium*] del nostre jovent en sorgeixin guies a qui la formació no hagi convertit en erudits i homes de llibres, ni en tècnics i especialistes, ni en literats i estetes, sinó que hagin estat educats per alçar-se, mirar i caminar amb seguretat, per posseir aquella força suprema de l'hel·lenitat, per jutjar i pensar amb nitidesa, per reconèixer el general en el particular i el present a partir del passat, per aspirar a fins justos i desinteressats als quals pugui elevar els ulls en comú tot un poble, i per creure en el poder de l'esperit.¹²¹

¹¹⁹ Jaeger (1921: 6).

¹²⁰ Jaeger (1921: 43). Vegeu també la p. 17: «Der Humanismus in seiner geistbefreienden Kraft, als geistige Renaissance, ist ein Erlebnis, das immer nur wenigen Auserwählten zu Teil werden kann [...]» («L'humanisme, en la seva força alliberadora de l'esperit, com a renaixement espiritual, és una vivència que només està a l'abast d'uns pocs escollits»).

¹²¹ Jaeger (1921: 43): «Wir hoffen, daß aus unserer Jugend dort Führer erwachsen, die weder zu Gelehrten und Buchmenschen noch zu Technikern und Spezialisten noch zu Literaten und Ästheten gezüchtet sind, sondern erzogen zur Sicherheit im Stehen, Sehen und Gehen, jener höchsten Stärke des Griechentums, zu klarem Urteilen und Denken, zur Erkenntnis des Allgemeinen im Besonderen und des Gegenwärtigen aus dem Vergangenen, zum Wollen gerechter und uneigennütziger Ziele, zu denen ein ganzes Volk gemeinschaftlich aufblicken kann, und zum Glauben an die Macht des Geistes.» Cal tenir en compte que l'any 1921 el mot *Führer* no significava el que significa avui arreu d'Europa (vegeu la nota següent). El desacord amb la visió de Jaeger no ens hauria de portar a emfasitzar erròniament les connotacions sinistres d'algunes de les seves frases. D'altra banda, cal tenir present que el filòleg va emigrar d'Alemanya el 1933, i que el tercer humanisme va ser durament atacat per alguns intel·lectuals nazis (vegeu Marchand 1996: 329). Sobre el tercer humanisme alemany i el seu context històric, vegeu Marchand (1996: 302-330) i Stiewe (2011); a propòsit de les relacions entre classicisme i política autoritària, Canfora (1980).

No és estrany, doncs, que Jaeger parli amb admiració del col·legi d'Eton, on s'aprenien «de memòria clàssics grecs i llatins», i d'on havien sorgit durant més d'un segle «gairebé tots els estadistes i guies espirituals anglesos». ¹²² L'existència d'una educació secundària centrada en l'ensenyament del grec i el llatí, prou àmplia i alhora prou reduïda perquè una part de la societat hi pugui reconèixer la condició de la seva excel·lència «humana», constitueix el requisit social del tercer humanisme. No és casual que la conferència comentada de Jaeger fos pronunciada a Berlín en una assemblea de l'Associació d'Amics del *Gymnasium* Humanístic.

La diferència sociològica és clara: a la Catalunya de Riba no hi havia res comparable a l'escola secundària humanística alemanya i anglesa. En vida del poeta, cap català no va arribar a la universitat després de fer nou anys de llatí i sis de grec, com molts dels seus contemporanis alemanys. És més: la Universitat de Barcelona oferia, en temps del jove Riba, un màxim de dos anys de grec, un «de llengua» i un altre de «llengua i literatura». ¹²³ Per aquesta raó es va decidir crear a la Fundació Bernat Metge una càtedra de grec, que va ocupar justament Riba. La voluntat de l'intel·lectual català era certament de portar els alumnes a un «possessió viva» de la llengua grega, a aconseguir «l'esperit dels alumnes no amb la mera curiositat d'una parla i uns textos del temps antic, com qui admira estàtues en un museu, sinó amb una real conquesta d'allò que en la llengua i en la literatura hel·lèniques hi hagi de vivent i d'actual per a nosaltres, per a explicació del que som i per a estímul al que aspirem a esdevenir». ¹²⁴ És cert, també, que la pretensió de Riba era que les classes fossin obertes a tothom que hi estigués interessat. ¹²⁵ Però la necessitat d'on havia sorgit aquella càtedra era simplement la de preparar col·laboradors per a la Bernat Metge; per tant, més que una formació humanística general adreçada a

¹²² Jaeger (1921: 24): «Die englischen Staatsmänner und geistigen Führer, die fast alle seit mehr als 100 Jahren aus dem weltberühmten Eton-College hervorgehen [...]» És significatiu que els estadistes i els *Führer* siguin coses diferents: Jaeger reserva el segon mot per a individus modèlics, «inspiradors», que no supediten els seus coneixements a una finalitat pràctica (vegeu una altra ocurrència semblant del mot a la p. 11 de l'opuscle).

¹²³ Vegeu la carta del 30 de desembre del 1925 a Cambó, dins Torné (1996: 57).

¹²⁴ Dins Torné (1996: 59).

¹²⁵ Dins Torné (1996: 60).

un públic més o menys ampli, pretenia oferir una preparació que en el context de la Catalunya d'aleshores cal qualificar d'especialitzada —per lluny que estigués de les especialitzacions en grec i en llatí de les principals universitats europees—. D'altra banda, en els dos primers anys de funcionament de la càtedra el nombre d'alumnes per curs no passà de deu.¹²⁶

Així, malgrat algunes afirmacions del mateix Riba, des del punt de vista de l'impacte col·lectiu el seu humanisme no consistia tant en la transmissió d'aquella possessió viva de la llengua grega que havia de formar l'individu en la seva plenitud humana, sinó en l'activitat de posar en circulació traduccions de textos grecs i idees derivades de l'antiguitat que dotessin la cultura catalana de la diversitat que semblava exigible a una cultura moderna.¹²⁷

Durant la segona meitat dels anys 20 i 30 es percep en els textos crítics de Carles Riba, encara, la voluntat de cartografiar la cultura catalana en les seves tendències fonamentals, per comprendre'n les virtuts i les mancances i també, naturalment, per situar-hi l'obra pròpia. Per cloure el repàs de la relació de Riba amb l'humanisme, és instructiu veure quin lloc ocupa exactament aquest concepte dins el seu mapa de la Catalunya cultural.

El 1927, a «La darrera evolució de la poesia lópezpiconiana»,¹²⁸ Riba afirmava que la massa de la poesia catalana era «encara» «expressió personal, apassionada,

¹²⁶ Dins Torné (1996: 63). Concretament, un màxim de deu en les lliçons del grau elemental i de set en les del superior.

¹²⁷ Cal notar que la visió de l'antiguitat pròpia del «tercer humanisme» no era, amb tot, exclusiva dels autors clarament vinculats a aquest moviment. El romanista Karl Vossler mateix havia escrit a Riba, després d'assabentar-se del seu nomenament com a professor de grec i de la seva dedicació a Plutarc: «Avui, importa no tant la investigació històrico-filològica de l'Antiguitat grega, com establir una relació viva amb ella, guanyar un punt de vista des del qual ens torni, aquella, a ésser valuosa, important i present» (reproduït per Riba en una carta del 5 d'agost del 1925 a Francesc Cambó, dins Guardiola 2005: 88).

¹²⁸ Inclòs posteriorment, el 1937, dins *Per comprendre* (OC III, 11-19).

comunicativa»; que hi predominava un «egoisme» de les realitats quotidianes del cor, un «oblit del que és de tothom i val per a tothom», un «menyspreu de la fantasia, potser més ben dit una por», una «certa despreocupació de la tècnica poètica en ella mateixa» («i això és el que pot ésser greu»)¹²⁹. Basant-se en aquest passatge, Gabriel Ferrater va sostenir que al poeta no li agradava la literatura catalana perquè era realista.¹³⁰ Tots aquests trets fan de Catalunya, novament, un lloc anticlàssic, no dissemblant del que Riba havia evocat en l'últim paràgraf d'«Entre dos diletantismes» quatre anys abans, posant èmfasi en la preponderància dels instints. La seva poesia, no cal dir-ho, aspira a ser el contrari de tot això. Era una poesia que es llançava a la generalització de l'experiència, fins al punt que de vegades era difícil reconèixer l'experiència d'on havia sorgit. En paraules que Riba aplica a López-Picó, constituïa una avançada cap als «climes diamantins de la poesia pura»,¹³¹ malgrat que més endavant es distanciés de la poesia pura en sentit estricte.

Ara bé, en aquest mapa ribià de la literatura catalana, l'humanisme fa de mediació entre tendències extremes. D'una banda, per la seva proximitat amb el classicisme, per la seva apreciació de la poesia antiga, sempre sotmesa a formes impersonals, és un moviment que promou l'atenció a la forma, la generalització de l'experiència per la forma, l'esforç per convertir-la en alguna cosa que és de tothom i val per a tothom. En aquest sentit, s'oposa al domini dels instints que Riba havia diagnosticat a la literatura catalana.

De l'altra, l'humanisme és un interès per l'home com a tal, per l'home sencer, i també pels seus instints i les seves passions, segons la tòpica sentència de Terenci que Riba cita amb la descontextualització tradicional (*homo sum: humani nihil a me alienum puto*).¹³² Interessant-se per l'home com a tal, l'humanisme crea un llenguatge per explorar-ne les zones d'ombra, per identificar-les, per fer-les comunicables («conèixer tot l'humà, i

¹²⁹ OC III, 11-12. Les paraules eren importants per a Riba: el 1939 les repetia gairebé literalment al text «Sobre l'acció del classicisme en la renaixença literària catalana» (OC IV, 142).

¹³⁰ Ferrater (1971: 8-9).

¹³¹ OC III, 11.

¹³² Per exemple, en la conferència «Humanisme i poesia» (1932), dins OC IV, 129. La frase prové de la comèdia *El botxí de si mateix* (v. 77).

expressar-ho», escriu Riba¹³³). Per això, paradoxalment, recomanar l'humanisme, treballar en l'humanisme, era una manera de permetre a la literatura catalana que es mantingués fidel al que Riba entenia que era el seu realisme tradicional. També per això, respecte del projecte de la Bernat Metge, el poeta pot dir: «Tot humanisme implica lliure recerca de la realitat de si mateix; sense ella, restaria un bell joc acadèmic. Els iniciadors d'aquest nou humanisme català estaven dins l'orientació realista que havien pres tota la nostra cultura i tota la nostra vida col·lectiva al tombant del segle XIX.»¹³⁴ Ara bé, per la seva tendència a elevar el realisme a realitzacions formals objectives, l'humanisme aspira a mantenir un equilibri «entre el valor documental i el valor monumental dels mitjans d'expressió».¹³⁵

Aquesta tendència a l'equilibri, de fet, cap al 1939-1940, en un moment de recapitulació, Riba ja la troba «en els casos feliços» de la literatura catalana, on es percep «una mena de pudor greu, que abraça alhora la matèria a comunicar i la paraula amb què es comunica»;¹³⁶ detecta un cert humanisme, també, en alguns fets «constants i característics» de la cultura catalana:

el gust de la relació amb els homes i amb les idees, la potència assimilativa, la curiositat apassionada, però no per això menys crítica, la tendència naturalista, el sentit de la mesura, la complaença en les formes simples i austeres, l'aptitud normativa, l'amor a la llibertat, la preocupació pedagògica [...] Aquests fets el mot humanisme els cobreix perfectament.¹³⁷

Si prenem en conjunt tots els diagnòstics de Riba, doncs, Catalunya és al mateix temps clàssica i anticlássica, humanística i antihumanística. Segons les èpoques, segons els públics, el poeta vacil·la entre la condemna d'una cultura anàrquica i egoista i l'elogi d'unes virtuts harmonitzadores antiquíssimes, gairebé tel·lúriques,¹³⁸ que actuen sovint

¹³³ OC IV, 142.

¹³⁴ En l'article «La Fundació Bernat Metge», publicat a *Nova Ibèria* el 1937 (OC IV, 136).

¹³⁵ «Sobre l'acció del classicisme en la renaixença literària catalana», del 1939 (OC IV, 142).

¹³⁶ Del mateix text citat en la nota anterior (OC IV, 142-143).

¹³⁷ OC IV, 170-171 (de la conferència «L'humanisme a Catalunya», manuscrit, 1940). Sobre la circulació d'aquesta conferència, vegeu Serrallonga (1984b: 20-22).

¹³⁸ En el text «L'humanisme a Catalunya», potser el cas més extrem, Riba evoca les influències difuses que

d'una manera imperceptible sobre les creacions catalanes. Es tracta de dubtes que resulten de la fricció amb l'herència rebuda, de la voluntat de comprendre-la i apropiarse-la sense convertir-la en una llosa insuportable. Les diferències també reflecteixen, potser, una voluntat de modular el discurs segons els destinataris: quan escriu a la premsa catalana, per als catalans, es permet una duresa i una crítica que, quan s'adreça a estrangers, tendeix a convertir-se en una valoració distanciada però a grans trets positiva. En tot cas, l'humanisme es revela com una manera de redimir el realisme tradicional en la cultura catalana, propens a la descurança formal i al rebuig dels «sentiments unànimes».

Després de Xenofont i Plutarc, Carles Riba va incorporar per primer cop a la Bernat Metge un autor fonamental dins el cànon tradicional de la literatura grega antiga: Èsquil. La traducció s'havia d'inserir en un projecte de traducció de tota la literatura hel·lènica tràgica durant els anys trenta. Riba mateix, tot just enllestides les versions d'Èsquil, es posava a treballar en Sòfocles; pel febrer del 1933 ja en tenia traduïdes cinc tragèdies.¹³⁹ D'Eurípides, segons Riba mateix va fer públic el 1931 al IX àpat anual de la Fundació Bernat Metge, se n'havia començat a encarregar Anna Maria de Saavedra, traductora d'Ovidi.¹⁴⁰

Aquestes dades suggereixen la voluntat d'incorporar la tragèdia grega a la col·lecció catalana d'una manera sistemàtica. Sembla probable que fos aquesta aproximació

devien escampar-se per Catalunya des de la colònia grega d'Empúries, i la presència d'un cert classicisme al país també durant l'època visigòtica i carolíngia (OC IV, 171-172). És l'any 1940, i el text està pensat per ser llegit davant d'un públic estranger, sobre el rerefons de la derrota de la Guerra Civil: afirmar el classicisme consubstancial a Catalunya era una manera de situar-la en un pla universal i etern, una manera de salvar-la en el pla de les idees. Vegeu Malé (2003a: 162).

¹³⁹ Ho declarava el 2 de febrer a *La Veu de Catalunya*: «Ara acabo de traduir Èsquil. Està a punt de sortir el primer volum amb dues tragèdies; el segon és a premsa i el tercer en cartera, ja llest. Així mateix porto traduïdes cinc tragèdies de Sòfocles.» (citat per Medina 1989: II, 236).

¹⁴⁰ «La Srta. Anna Maria de Saavedra ha lliurat la versió de les dues primeres tragèdies d'Eurípides», dins «EL IX àpat anual de la "Fundació Bernat Metge"», *La Veu de Catalunya*, 29 de desembre del 1931, 1.

sistemàtica el que va portar Riba a centrar-se d'entrada en el primer tràgic; d'altra banda, devia pesar en aquesta decisió l'existència de l'edició d'Èsquil que Paul Mazon, referència de Riba en el camp de la filologia grega,¹⁴¹ havia publicat a la Guillaume Budé (1920-1925). Sòfocles, en canvi, encara no havia aparegut a la col·lecció francesa. La manera com l'any 1951, en la nota preliminar a la seva traducció en vers de tres tragèdies sofoclees, Riba es refereix al tràgic més antic, és compatible amb aquesta hipòtesi: «És quan traduir clàssics grecs hagués esdevingut per a mi un segon ofici, noble per la suprema noblesa de les ambicions de la Fundació Bernat Metge, que Èsquil passà davant.»¹⁴²

Més enllà d'aquestes raons d'ordre pràctic, però, és evident que la traducció d'un poeta dramàtic tan excepcional com Èsquil difícilment podia ser duta a terme per una persona com Carles Riba d'una manera rutinària, sense una implicació intel·lectual notable. D'entrada, com ja he exposat, cal tenir present la vinculació emotiva i estratègica de Carles Riba amb l'«humanisme», que a més de Xenofont i Plutarc naturalment havia d'abraçar —i amb molta més raó— l'obra d'Èsquil. Però costa situar la traducció d'Èsquil en la mateixa línia de Xenofont i Plutarc; per primer cop Riba, ell que era poeta, traduïda a la Bernat Metge un poeta grec. Si en Xenofont i Plutarc, a més de trobar-hi un cert plaer estètic-moral que sovint s'ha volgut negar, Riba hi satisfieia el seu sentit del deure, en el cas d'Èsquil, a més de mantenir-se fidel a un compromís, s'endinsava en una poesia que podia interessar-lo vivament.

¿En quina mesura podia interessar-lo? ¿Quin era el lloc poètic des d'on Riba s'acostava a Èsquil? En part, la resposta a aquestes preguntes es troba en la introducció i la mateixa traducció de Riba, que seran comentades en els capítols següents. Abans, però, val la pena fer un apunt sobre la manera com l'intel·lectual català entenia la poesia en el

¹⁴¹ Vegeu, sobre la relació amb Mazon (i amb Vossler), Miralles (2007 [1995]: 161): «[...] deduir d'aquests contactes [amb Vossler i Mazon] que Riba amplià estudis de grec a la Sorbona o que fou deixeble de Mazon potser fóra un pèl massa. El que sí que havia passat és que, entre Vossler en el camp de la filologia romànica i Mazon en el de la grega, Riba havia trobat, sense pretendre's "un home de ciència", dues referències segures [...] i estava en situació, abans dels trenta-cinc anys, de saber on era com a filòleg.»

¹⁴² OC III, 231.

moment en què traduïa Èsquil.

Afortunadament, tenim un document de primera magnitud que ens permet respondre aquesta pregunta. El 15 maig del 1932, just quan estava enllestint la traducció, Riba va pronunciar el discurs «Els poetes i la llengua comuna» a la IX Festa anyal de l'Institut d'Estudis Catalans,¹⁴³ en el qual reflexionava sobre les diferències entre, d'una banda, la llengua comuna que s'afinava col·lectivament («el col·lectiu cabal d'una gramàtica regulada i d'un lèxic matisat i precís»; allò que avui en diríem *llengua estàndard*) i, de l'altra, l'elocució personal dels poetes («el meravellós superflu» que ens sorprèn en les seves obres).¹⁴⁴ Riba, naturalment, se sentia solidari d'aquests dos moments creatius: com a membre de l'IEC i prosista participava en la codificació d'un català modern i funcional; com a poeta s'aventurava en el camp de les innovacions lingüístiques individuals i idiosincràtiques.

Aquesta dicotomia era altament rellevant per a un traductor d'Èsquil. El grec d'Èsquil és un dels punts de màxima idiosincràsia idiomàtica de la literatura grega antiga; hi trobem un nombre elevadíssim d'ἄπαξ λεγόμενα i de mots rars (γλώτται, en la denominació d'Aristòtil) que l'aparten del que suposem que era la parla grega corrent, d'allò que podria ser «la llengua comuna» dels atenesos. Encara en la terminologia ribiana, el text d'Èsquil, i l'*Agamèmnon* especialment, són un cas extrem de «meravellós superflu». No pas casualment, *meravellós* en grec es diu τὸ θαυμάσιον, que és un terme afí a ὄψος, la sublimitat que els antics associaven d'una manera especial amb el tràgic que ens ocupa.¹⁴⁵

En el seu discurs a l'IEC Riba va presentar els «quatre punts cardinals de la rosa de les poesies»: la poesia clàssica o neoclàssica, els simbolistes, dadà i Valéry. L'intel·lectual català esquematitzava aquests quatre tipus a partir de dues característiques del llenguatge: d'una banda, la coacció amb què cada idioma imposa les seves fórmules, la seva matèria; de l'altra, la incertesa dels mots, el seu caràcter errívol, la seva arbitriietat. És a dir: el llenguatge com una entitat alhora violenta —perquè posa límits a la llibertat

¹⁴³ Sobre aquest discurs, vegeu l'extensa anàlisi de Malé (2001b: 249-292).

¹⁴⁴ OC III, 89.

¹⁴⁵ Vegeu el capítol 2.

del parlant i del creador— i insuficient —perquè només fa a mitges allò que hauria de fer: dir el món—. Aquesta naturalesa del llenguatge també s'experimenta com una distància entre el contingut i la forma, una distància que «el poeta posa el seu honor a reduir [...] al mínim». ¹⁴⁶

Segons Riba, la poesia clàssica i la simbolista són dos tipus de poesia que no accepten la «insuficiència» del llenguatge. La clàssica l'obvia potenciant els mitjans retòrics de la llengua, fent-se especialment comunicativa, persuasiva, llançant-se a dominar l'auditori, amb l'aspiració de resultar transparent a la col·lectivitat, a risc de caure en l'«eixutesa prosaica» o en el «desenvolupament oratori». La simbolista, en canvi, l'esquiva intentant «mimar la música» deliberadament, esforçant-se a fer desaparèixer la insuficiència del llenguatge sota la bellesa dels sons, a risc de degenerar en un «impressionisme flonjo i esvaït». ¹⁴⁷

Però hi ha dos tipus més de poesia que sí que accepten aquella «insuficiència», és més, que en fan el seu punt de partida. Els dadaistes l'assumeixen reduint el llenguatge a un balbuceig infantil: s'eximeixen del control de la intel·ligència i recuperen així una mena de simplicitat primigènia. Valéry, en canvi, explota al màxim la naturalesa intel·lectual de les paraules, les organitza «rigorosament en les fórmules difícils i clares del que se n'ha dit una “àlgebra de la qualitat”». En tots dos casos s'aspira a assolir una «expressió simple i immediata, que deu ésser la dels esperits purs». ¹⁴⁸ Prenent novament com a referència l'assaig de Heinrich von Kleist que he citat més amunt: la gràcia es troba en la inconsciència del titella, o en una consciència absoluta.

¿Com es produeix, però, aquest pas de la insuficiència, de l'assumpció de la llengua com «un sistema de signes no necessaris, de natura abstracta i per tant d'efectes indirectes», ¹⁴⁹ a la rogalia d'un idioma «immediat»? Justament gràcies al «caràcter

¹⁴⁶ OC III, 89.

¹⁴⁷ OC III, 89-90.

¹⁴⁸ OC III, 90. La idea d'una llengua parlada pels esperits fa un paper significatiu en els fragments *Über die neuere deutsche Literatur* de Herder (vegeu *FHA* I, 188-189), on és equiparada amb un llenguatge absolutament lògic, sense residu sensual.

¹⁴⁹ OC III, 90. Com observa Malé (2001b: 255-263), en aquesta caracterització de la llengua conflueixen formulacions de Saussure i Valéry.

metafòric del llenguatge». Riba subscriu la coneguda frase de Jean Paul segons la qual el llenguatge és un «diccionari de metàfores esgrogueïdes», inserint-se en una tradició de reflexió sobre les paraules que comença almenys amb Herder¹⁵⁰ i passa per Nietzsche.¹⁵¹ Les metàfores que fan la llengua es troben, en general, en un estat de lexicalització: ja no són percebudes com a metàfores. La lírica de tipus valeryà crea metàfores que funcionen com «un reflex d'una realitat espiritual, sempre única», metàfores que fan l'efecte de ser una llengua nova, «en acte present de creació», com la llengua primera amb què Adam anomenava cada cosa. Sota els efectes d'una desestructuració i reestructuració extremes, la llengua del poeta s'acosta com cap altra a la llengua dels esperits purs. Amb la seva violència creadora, les metàfores mortes, invisibles, de la llengua comuna cobren vida en noves expressions metafòriques; d'aquestes noves expressions, per les relacions que s'estableixen entre elles, en sorgeix el poema com a ús excepcional del llenguatge, com a recuperació momentània d'un llenguatge no arbitrari, d'una paraula que no es limita a dir el món sinó que és ella mateixa un món; una paraula que, en lloc de ser invisible com la del llenguatge ordinari, es torna translúcida i espurneja en els contactes inesperats entre la seva presència sonora i les seves suggestions semàntiques.

Aquestes reflexions, que Riba exposava just en un moment en què la seva tasca més important, a banda la creació poètica, era la traducció d'Èsquil, suggereixen una pregunta: ¿on se situa el tràgic grec en aquest dibuix dels quatre punts cardinals de la rosa de les poesies?

La resposta és: enlloc. Èsquil no es lliura al balbuçig dadaista, ni fa lírica a la manera de Paul Valéry, ni tampoc no aspira a reduir el llenguatge a música com els simbolistes. Però Èsquil només molt parcialment és un poeta «clàssic» del tipus exposat per Riba. Certament, com a autor dramàtic, aspira a la comunicació amb un auditori vast i se serveix de recursos que podem qualificar d'«oratoris»; d'altra banda, és possible entendre'l com un artista que aspira a persuadir el públic d'un «missatge moral». Però

¹⁵⁰ El jove Herder ja havia sostingut que, en els seus estadis primerencs, les llengües són sensuais i metafòriques, i que la presència creixent del pensament filosòfic tendeix a fer-les lògiques i a eliminar-ne les metàfores. Vegeu *FHA I*, 181-183 (*Über die neuere deutsche Literatur*).

¹⁵¹ Sobretot l'escrit *Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* (dins Nietzsche 2011, en alemany i català).

Èsquil és anterior a la poesia «clàssica» d'orientació oratòria: a Eurípides, a la codificació de la retòrica, als alexandrins, a l'*Eneida*. En els seus textos no hi trobem un llenguatge «transparent», a tocar de l'«eixutesa prosaica», tot lliurat a la comunicació. Èsquil, entre els tràgics, i entre els grecs en general, amb la seva violència lingüística, revitalitza les «metàfores esgrogueïdes» de la llengua comuna. Ja hem vist que en això, precisament, Humboldt sovint no el podia seguir. Llegit amb els ulls d'un poeta dels anys trenta, el grec es revelava com un creador d'estructures verbals enlluernadores que s'apartaven de la «llengua comuna» en una mesura no pas menor que les obres de molts poetes moderns.

Èsquil, doncs, no encaixa en l'esquema que Riba va presentar l'any 1932 en el seu discurs a l'Institut d'Estudis Catalans. Novament, el tràgic grec se situa al marge d'un ordre: és el «meravellós superflu» per excel·lència, el poeta *τερατώδης*, monstruós. Potser aquest fet indica que Èsquil no ocupava un lloc determinant en la poètica de Riba, en el seu esforç per trobar un lloc com a poeta dins el món contemporani i dins la tradició (un paper que sí que va fer Sòfocles més endavant).¹⁵² De fet, l'intel·lectual català no es refereix mai a Èsquil en la seva prosa crítica anterior al 1939, on són habituals les al·lusions a poetes en certa manera arquetípics: Èsquil, doncs, no representa res més que la seva pròpia obra.¹⁵³ Quan, en la nota preliminar a les traduccions de Sòfocles en vers del 1951, esmenta el poeta, la formulació ribiana simplement confirma el que he dit: es refereix a «aquella barroca poesia, abrupta, estranya i entranyada».¹⁵⁴

¹⁵² Sobre Sòfocles en la poesia tardana de Riba, vegeu Ferraté (1993 [1955]: 117-172), Pòrtulas (1995a), Malé (1995b).

¹⁵³ D'altra banda, sembla que només hi ha una al·lusió segura a Èsquil (o a una obra transmesa sota el seu nom) en la poesia ribiana anterior a la traducció: el vers segon del poema 24 del *Primer llibre d'Estances* («davant l'innombrable somriure de la mar;»), que remet als versos 89-90 del *Prometeu*; vegeu Miralles (2007 [1995]: 145-146).

¹⁵⁴ OC III, 231. Fora de la Bernat Metge, l'altra única referència a Èsquil en textos ribians es troba en el text «L'humanisme a Catalunya» (1940): el poeta simplement hi és esmentat en una llista d'autors publicats a la Bernat Metge (OC IV, 187).

Després de la publicació del *Primer llibre d'Estances*, com ja he recordat més amunt, Riba es trobava en un atzucac creatiu. La rebuda de la crítica no va encoratjar-lo. La seva producció poètica gairebé s'aturà durant bona part dels anys vint.

Però, cap a la fi de la dècada, Riba ja havia conquerit una nova seguretat. El 1929 va compondre els tretze primers poemes de la segona part del *Segon llibre d'Estances*; el 1931 i el 1932 va escriure les dues primeres parts de *Tres suites*. Per aquests anys Riba havia assumit l'obscuritat i la incomprensió que comporta com un tret necessari de l'art del seu temps.¹⁵⁵ En aquest sentit, és important la conferència que pronuncià el 1929 a la Sala Parés de Barcelona per introduir una lectura de poemes seus.¹⁵⁶ Riba es referia a la qüestió amb ironia: tenia «per un honor ésser en primera línia dels autors catalans més generalment qualificats d'obscurs».¹⁵⁷ En aquest aspecte, la descoberta de Paul Valéry, citat en la conferència, havia estat decisiva.¹⁵⁸ Si cap al 1919-1921 la incomprensió del públic l'havia paralytat, ara Riba l'assumia sense posar-se pedres al fetge. La seva poesia tenia dret a ser obscura i difícil, com bona part del gran art europeu de la mateixa època. Riba rebutjava explícitament aquell prejudici segons el qual «“tota” la literatura catalana és per a “tots” els catalans, exactament com en els temps venturosos en què “tota” ella cabia dins una vitrina felibrenca.»¹⁵⁹ El criteri, doncs, a l'hora de jutjar la literatura no podia ser en primer lloc, almenys en un pla superficial, el d'un servei a la col·lectivitat; o, dit d'una altra manera, potser el millor servei a la col·lectivitat consistia, per a un poeta, a fer poesia segons les exigències de l'art i res més. D'altra banda, aquesta obscuritat podia ser un fet temporal. Hi havia obres que s'adaptaven als gustos del públic, i obres que aspiraven a crear el seu propi públic. «Un autor pot esperar fins a més enllà de la mort a ésser comprès.»¹⁶⁰

La convicció que la poesia calia llegir-la i jutjar-la segons les seves pròpies lleis lliga

¹⁵⁵ Sobre això, vegeu Malé (2001b: 175-182).

¹⁵⁶ Recollida dins OC IV, 90-95.

¹⁵⁷ OC IV, 92.

¹⁵⁸ Vegeu Malé (2001b: 175-182, especialment 177).

¹⁵⁹ OC IV, 92.

¹⁶⁰ OC IV, 92. Sobre aquesta idea, vegeu també «Literatura i grups salvadors», del 1938, dins OC II, 280; i Malé (2001b: 181-182).

amb aquella tendència a recloure's en si mateix que el poeta identificava en els sonets de *Tres suites*.¹⁶¹ Riba mai no farà poemes sense experiència, però en aquest període el pretext d'experiència dels versos és més lleuger que mai. Ara preval, sobretot, l'exercici formal, l'experiència de llenguatge. Riba escriu alguns dels poemes formalment més tensos de la seva obra, amb forts encavalcaments, de sintaxi complexa, però sobre temes aparentment menors —almenys si els comparem amb la poesia que Riba escriuria després, i amb alguns dels seus poemes anteriors—. És en aquesta època de la poesia ribiana que Gabriel Ferrater hi veia l'empremta d'un «Mallarmé entès hedonísticament».¹⁶²

Èsquil queda lluny de tot això. Però l'assumpció de l'obscuritat i la propensió a un cert joc formal, a una certa experimentació lingüística, no són un mal punt de partença per traduir-lo: faciliten una aproximació a la superfície de la seva poesia, a la violència de les seves metàfores i a la complexitat de les seves estructures. El moment en què es trobava la poesia ribiana feia el traductor especialment apte per captar amb precisió mil·limètrica els fets d'estil que converteixen Èsquil en un poeta excepcional també des d'un punt de vista estricte de la forma. Riba, naturalment, també sabia que una aproximació formalista no exhaureix l'obra del tràgic: en els capítols següents ho veurem.

¹⁶¹ Vegeu la carta del 26 de juny del 1931 a Jorge Guillén, ja citada al capítol 5.1, dins Guardiola (1990: 390), on parla de la «honda tendència a encerrar mi poesía cada vez más en si misma». Vegeu, sobre això, Terry (1985 [1967]: 33-62) i Malé (2001b: 167-175).

¹⁶² I també «d'un Rilke entès sentimentalment» (Ferrater 1971: 11). Ara bé, com a matisació d'una comprensió excessivament formalista de la poesia ribiana d'aquesta època, vegeu Sullà (1986).

5.3. La interpretació ribiana

D'acord amb les normes i la pràctica habitual a la Bernat Metge, Carles Riba va redactar una introducció general a Èsquil i una notícia preliminar per a cada tragèdia; també va escriure una introducció general a l'*Orestea*.¹ A l'hora de confegir aquest conjunt de paratextos aparentment convencionals, Riba tenia un model clar. El 26 d'abril del 1932 escrivia a Paul Mazon, com he recordat més amunt, que només aspirava a «donner à mes compatriotes *votre* Eschyle refondu, selon la plasticité en certaine façon virginale que garde encore notre catalan». ² El 25 de gener del 1934, en una entrevista publicada a la revista *L'Instant*, a la pregunta «Heu seguit algun text de traducció ja feta en la vostra?», Riba responia: «He adoptat el text de Paul Mazon per aquelles dificultats en les quals només cap la interpretació.»³

A més, al peu de la penúltima secció de la introducció general a Èsquil, titulada «El text d'Èsquil», trobem una nota que diu:

No creiem haver de fer altra cosa, en aquest capítol, que deixar la paraula a M. Paul Mazon, l'il·lustre hel·lenista, mestre nostre, que ens ha honorat autoritzant-nos a reproduir el text i l'aparat crític establerts per ell, i més, revisant-ne personalment les proves. Així ens limitem a traduir o extractar, del capítol que dedica a la història dels mss. d'Èsquil en la Introducció a la seva edició ja esmentada (p. VIII seg.), tot allò que, fent veure clars, per una banda, els criteris que l'han guiat en l'establiment del difícil text, té per altra banda un interès directe per al nostre públic no especialitzat.⁴

¹ L'anàlisi més completa de la interpretació ribiana d'Èsquil és la de Miralles (2006), del qual prenc un bon nombre d'orientacions.

² Dins Guardiola (1990: 399).

³ Dins Medina (1989: II, 237).

⁴ Riba (1932: XII).

Semblantment, en la primera nota de la introducció general a l'*Orestea* llegim les paraules següents:

La *Notícia general* que precedeix el text i la versió d'Èsquil per M. Paul Mazon [...] és de molt, pel que coneixem, la que amb més claredat i més bella economia conté tot allò de fets i d'opinions que el lector mitjà necessita per a orientar-se en la imponent creació d'Èsquil. N'hem adoptat, doncs, amb els mateixos epígrafs dels capítols i paràgrafs, la disposició essencial de les matèries.⁵

L'edició de Mazon, doncs, és la base de la de Riba, concretament la segona edició del primer volum (1931) i la primera del segon (1925).⁶ Però en les mateixes notes de l'edició catalana tot just citades ja es perceben certs desplaçaments. En la part més tècnica de l'edició —la relativa a la tradició manuscrita i l'establiment del text— es dona directament la paraula a Mazon; alhora, Riba en recull només allò que és d'interès per al públic no especialitzat: com hem vist, la Bernat Metge, a diferència de la col·lecció Guillaume Budé, tenia una vocació «popular» que Riba es prenia seriosament, perquè lligava amb la seva manera d'entendre l'humanisme.⁷ La seva edició no pretenia aportar res de nou a l'estudi filològic del text d'Èsquil, sinó que aspirava a parlar directament als literats, als intel·lectuals i al públic lector en general. Ara bé, en les parts biogràfiques o interpretatives, Riba, tot i adoptar el plantejament general de Mazon, no es limita a extractar i traduir: aquí, partint de les dades fornides per la filologia del seu temps, i

⁵ Riba (1934: I).

⁶ Tots dos volums es conserven al Fons Riba-Arderiu de la Biblioteca de Catalunya. La segona edició del segon volum, «revue et corrigée», no va aparèixer fins al 1935. Atès que Mazon va cedir el seu text de l'*Orestea* a l'edició catalana del 1934 i en va veure les proves, es pot afirmar que el text definitiu de Mazon va ser publicat en primer lloc a la Bernat Metge. Amb tot, entre el text grec de l'edició del 1925 i el del 1935 gairebé no hi ha diferències, fora de *Ch.* 830. Sobre això vegeu Miralles (2006: 313-315).

⁷ Vegeu el capítol 5.2. Hi ha certament un fet que no encaixa amb aquesta pretensió: la inclusió de l'antiga *Vida d'Èsquil*, exclusivament en grec, a les p. XXV-XXVIII del volum primer. Amb tot, les majoria de les dades que ofereix aquest text són exposades i valorades en la secció «La vida d'Èsquil» de la introducció (p. I-V). Potser al darrere d'aquesta inclusió hi havia la voluntat de no oferir menys que Mazon (que reproduïx la *Vida* a les p. XXXIII-XXXV de la seva edició), el desig de furnir al lector català una edició tan completa com la que circulava a França: també en aquests detalls la completesa és una forma d'universalització.

sense la voluntat de resoldre cap qüestió filològica fonamental ni de plantejar cap problema nou a l'acadèmia, Riba es disposa certament a reescriure el saber sobre Èsquil, a apropiar-se un Èsquil concret a partir de l'escriptura, d'una manera que caldrà precisar més endavant.

Unes quantes dades quantitatives permeten fer-se una idea del canvi d'èmfasi que es produeix entre les dues edicions. En la introducció de Mazon, la part dedicada a la vida i l'obra d'Èsquil ocupa només set pàgines i mitja (I-VIII), mentre que la secció «Le texte d'Eschyle», n'ocupa vint-i-quatre (VIII-XXXII); no hi ha cap secció específica sobre la problemàtica de la traducció. La primera part té dues subdivisions: «Vie d'Eschyle», de cinc pàgines (I-V) i «L'œuvre d'Eschyle. Sa nature et sa portée», d'encara no tres pàgines senceres (V-VIII). Riba, en canvi, després de dedicar, com Mazon, cinc pàgines a la vida d'Èsquil (I-V), n'escrivi sis sobre l'obra d'Èsquil i el seu sentit general (V-XI); la part dedicada a la història del text es redueix a deu pàgines, que a més no són pròpies de Riba (XII-XXII); la introducció es clou amb dues pàgines en què Riba exposa la seva aproximació al problema de la traducció (XXII-XXIII). Per valorar justament aquestes dades, cal tenir en compte que en les pàgines de la Bernat Metge d'aquesta època hi cabien força més caràcters que en les de la Budé.⁸ La conclusió evident és que l'estudi dels manuscrits cedeix espai a la interpretació literària i a la discussió de la manera d'actualitzar el text d'Èsquil per als lectors catalans.

Serà, doncs, en aquests punts, i sobretot en el conjunt de coincidències i divergències respecte de Mazon, que caldrà buscar l'especificitat de l'edició ribiana. D'altra banda, com demostren les notes, Riba tenia presents altres obres filològiques. Al volum de l'*Orestea* cita diversos cops *Bild und Lied*, de C. Robert (Berlín, 1881), «un estudi que és dels més lúcids del modern humanisme».⁹ També *Die griechischen Tragödien* de Welcker (Bonn, 1839) i diverses obres d'Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: *Homer. Untersuchungen* (Berlín, 1884); *Aischylos. Interpretationen* (Berlín, 1914), *Aristoteles und Athen* (Berlín, 1893); la seva traducció de l'*Orestie* (*Griechische Tragödien, übersetzt von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff*) (Berlín, 1910, 6a edició). Així mateix, Erwin Rohde, *Psyche*

⁸ Uns 1.900 caràcters per pàgina a la Bernat Metge, enfront d'uns 1.500 a la Guillaume Budé.

⁹ Riba (1934: VIII). Mazon (1925: VIII, IX) cita Carl Robert, però en fa un ús molt més limitat que Riba.

(Tubinga, 1910; 5a i 6a ed.); Salomon Reinach, *Répertoire des vases peints* (París, 1899); l'edició que A. Puech havia fet de Píndar a la «Collection des Universités de France». A més, naturalment, de l'enciclopèdia de Pauly-Wissowa.¹⁰ En general, es tracta de textos filològics valuosos, però que en conjunt no formen una bibliografia vastíssima ni ultraespecialitzada.¹¹

Riba presenta la vida d'Èsquil amb un estil concís, de frases en general breus, sense renunciar a una aparença de distanciament filològic: una prosa que contrasta vivament amb la de la seva crítica literària contemporània, caracteritzada per períodes llargs que, malgrat la seva complexa construcció cerebral, no poden amagar la passió d'on han sorgit. El traductor esmenta els fets biogràfics bàsics (naixement a Eleusis, acusació d'impietat, participació en els concursos dramàtics i en les Guerres Mèdiques, viatges a Sicília, possible exili, mort a Gela), però alhora insereix entre les dades, sobretot en frases subordinades que recullen els arguments d'un raonament, afirmacions que trenquen el distanciament. Èsquil era «un esperit tan profundament religiós» que podríem creure que era iniciat, «si no ens aturés el seu mateix orgull a separar-se dels dogmes que satisfan massa fàcilment el vulgar».¹² Davant els qui diuen que la descripció dels palafits i de l'hivern que trobem a *Els perses*¹³ suggereix que Èsquil havia lluitat a Tràcia, Riba considera que «[...] cal no oblidar que, per a la coneixença viva, un gran poeta no

¹⁰ Hi ha la possibilitat, òbviament, que algunes d'aquestes referències siguin indirectes. De tots els llibres esmentats, només l'edició Puech de Píndar es troba encara al Fons Riba-Arderiu de la Biblioteca de Catalunya.

¹¹ Vegeu la valoració de Carles Miralles: les introduccions a Èsquil i Sòfocles de Riba «són textos suficients, que informen, i que cal enriquir amb el resultat de la lectura de la notícia preliminar que precedeix cada tragèdia; però no són ni un monument d'erudició ni tampoc una resposta exhaustiva a la problemàtica que els estudis de literatura antiga tenien plantejada sobre aquests autors. Constitueixen més aviat una crítica informativa raonable, no gens innovadora, que recolza en un aparat d'erudició, bàsic però modest» (Miralles 2007: 48).

¹² Riba (1932: i).

¹³ *Pers.* 867ss i 495, respectivament.

necessita l'experiència directa».¹⁴ Però la vida es presenta diverses vegades com un suport explicatiu de l'obra: «Marató i Salamina basten per a comprendre millor la seva obra, en el que conté de noble patriotisme; fins i tot no poden haver deixat d'influir en la humanització de la seva esquerpa pietat.»¹⁵ Esperit patriòtic, religiositat i una difusa sensació d'arcaisme, de rudes primitiva, són els trets que es desprenen del text biogràfic. La presentació es clou amb un esment de la imatge que Aristòfanes va llegir del tràgic, interpretada a la manera ribiana: «un home altiu i apassionat, un artista imperiós des de la seva convicció i la seva obra».¹⁶ La visió tradicional d'Èsquil exposada al capítol 2, Riba la concentra de moment en aquesta voluntat de distanciar-se, d'elevant-se, per una força interior irreprimible. D'aquell Èsquil que clavava mirades de toro i bramulava com un bou i pronunciava paraules grosses com vaques,¹⁷ d'aquell ésser que componia amb la inconsciència d'un animal,¹⁸ en sorgeix un artista que no fa concessions, l'autor d'una poesia que, com dirà Riba més endavant, «no s'abaixa»,¹⁹ un poeta que escriu per a la posteritat.²⁰

La secció de Mazon dedicada a la vida d'Èsquil ja contenia la majoria de les dades que maneja Riba; com a molt, en algun cas, Riba amplia lleugerament la informació.²¹ Es percep, tanmateix, un cert canvi de perspectiva. Mazon se serveix d'un estil paratàctic, elegant però purament informatiu, que tendeix a l'escepticisme a l'hora de valorar les notícies antigues sobre Èsquil. Riba, com he dit, també empra en aquesta introducció un

¹⁴ Riba (1932: III).

¹⁵ Riba (1932: III).

¹⁶ Riba (1932: v).

¹⁷ Aristòfanes, *Ran.* 803, 823 i 924.

¹⁸ Test. 117a, b, c, d *TrGF*.

¹⁹ Riba (1932: IX). L'expressió devia ser cara a Riba: la repeteix en una entrevista publicada el 25 de gener de 1934 a *L'Instant* i signada per Modest Sabaté («Es tracta d'una poesia vertical, abrupta, que no s'abaixa per a donar-nos accés», dins Medina 1989: II, 236).

²⁰ Riba cita l'anècdota d'Ateneu, «potser més vera que la veritat mateixa, segons la qual, vençut injustament una vegada, digué “que consagrava les seves tragèdies al temps, persuadit que guanyaria el premi”» (Riba 1932: v; cf. Ateneu VIII 347e).

²¹ A partir, per exemple, de Wilamowitz-Moellendorff (*Aischylos. Interpretationen*, 1914; cf. Riba 1932: v, n. 3); vegeu també IV, n. 3.

estil en general paratàctic, molt més simple que el de la seva crítica literària, però si el comparem amb el de Mazon es posen de manifest algunes característiques literàries significatives. És un estil més tens, amb interrogacions retòriques, que recalca els dubtes d'interpretació i que dóna més veu als mites i les llegendes. Resulta instructiu comparar el tercer paràgraf de Mazon amb el segon de Riba (poso en cursiva aquelles ampliacions ribianes que no es basen en informació donada per Mazon en altres paràgrafs de la seva introducció; subratllo alguns elements generadors de tensió):

Eschyle naquit à Éleusis. Aristophane lui fait invoquer ainsi la déesse d'Éleusis : «O Déméter, qui as nourri mon âme, fais que je sois digne de tes mystères». On en conclut qu'il était initié. D'autres témoignages semblent cependant prouver le contraire. Il fut un jour accusé d'avoir trahi le secret des mystères dans une de ses tragédies. Il se défendit, nous apprend Aristote, en déclarant qu' «Il ne savait pas qu'il s'agit là de choses secrètes». Un initié n'eût pu répondre ainsi. Il faut donc interpréter Aristote comme l'a fait Clément d'Alexandrie : Eschyle «prouva qu'il n'était pas initié». Le fait n'a rien de suprenant : Eschyle était un esprit plus religieux que dévot; il mettait aussi son orgueil à se séparer de la foule : «A l'écart des autres, seul, je pense ainsi», dit-il fièrement quelque part.²²

Èsquil va néixer a Eleusis. El seu pare Euforió, que hi vivia, era de família noble, almenys rica. *De la seva formació no sabem res amb certesa. Una llegenda pretén que Dionís se li aparegué, un dia que, infant encara, vigilava els raïms, i l'exhortà a escriure tragèdies. Més han fet pensar les paraules que Aristòfanes li posa en boca: «Oh Demèter que has nodrit la meua ànima, fes-me digne dels teus misteris!»* Vol dir això que fos iniciat? Temptaria de creure-ho d'un esperit tan profundament religiós, si no ens aturés el seu mateix orgull a separar-se dels dogmes que satisfan massa fàcilment el vulgar. Però hi ha més. Segons una tradició perfectament creïble en l'essència, una tragèdia o tetralogia, no sabem quina, li valgué l'hostilitat del seu públic, més concretament, un procés per impietat. L'acusació era que havia traït el secret dels misteris. Segons Aristòtil, Èsquil declarà que «no sabia que es tractés de coses secretes.» Però Clement d'Alexandria interpreta aquesta ambigua defensa, impròpia d'un veritable devot, com que el poeta no era iniciat; i diu que ho provà

²² Mazon (1931: I-II). He eliminat les crides de les notes.

davant dels seus jutges. S. Reinach ha fet darrerament versemblant que Èsquil devia al·ludir, com no és rar en la seva obra, a alguna creença corrent dins les sectes òrfiques i pitagòriques, sense saber que coincidís amb l'ensenyament secret dels Misteris.²³

Aquesta última informació deguda a Salomon Reinach, Mazon la relega a una nota, i afirma que la creuria «volontiers», però que el text d'Heròdot no té exactament aquest sentit.²⁴ Com es dedueix fàcilment de la lectura paral·lela dels dos passatges, Riba, reproduint la hipòtesi de Reinach sense qüestionar-la, fent referència a la llegenda sobre l'aparició de Dionís, parlant d'Èsquil com d'un esperit «profundament religiós», sostenint que l'acusació per impietat és «perfectament creïble en l'essència» i evocant «l'hostilitat del públic», tendeix a construir literàriament una imatge del poeta i a despertar en el lector una certa empatia, absent o molt més dissimulada en el cas de Mazon. Del famós epitafi d'Èsquil que evoca «l'enclòs sagrat de Marató», per exemple, Mazon diu que és «certainement d'un contemporain» i en nota apunta que no és «absolument impossible» que sigui d'Èsquil;²⁵ Riba, que el tradueix íntegrament, afirma que «pot molt ben ésser» que el compongués el mateix poeta.²⁶ Mazon també clou la seva nota biogràfica amb una referència a Aristòfanes i a l'«âme hautaine et passionée» d'Èsquil, però Riba, a la succinta afirmació del francès, hi afegeix, com hem vist, que era «un artista imperiós des de la seva convicció i la seva obra», i completa el retrat amb l'anècdota segons la qual el poeta consagrava la seva obra al temps.²⁷ Després de llegir Mazon, Èsquil és el nom d'un personatge remot, de contorns poc definits, cobert de dades incertes; després de llegir Riba, Èsquil tendeix a alçar-se com un poeta de carn i ossos, com un home de vida tensa i envoltada de llegendes significatives.²⁸

²³ Riba (1932: I-II). Com en el cas anterior, he eliminat les crides de les notes.

²⁴ Cf. Heròdot II 156; Mazon (1931: II, n. 5).

²⁵ Mazon (1931: III i n. 3).

²⁶ Riba (1932: III): «Èsquil, fill d'Euforió, atenès, és qui amaga, difunt, aquesta sepultura de la formentosa Gela: el seu valor, l'il·lustre enclòs sagrat de Marató el diria, i el meda d'espessa cabellera, que el coneix.» L'epitafi és reproduït per la *Vida d'Èsquil*, §10.

²⁷ Riba (1932: v).

²⁸ Un últim cas: sobre la llegenda de la mort d'Èsquil per l'impacte d'una tortuga, Mazon (1931: v) escriu:

Però les diferències més evidents es posen de manifest en la secció sobre l'obra d'Èsquil i el seu sentit. En les tres pàgines que dedica a la qüestió, Mazon fa un brevíssim repàs de les notícies que tenim sobre el nombre de composicions d'Èsquil, afirma que, per crear la tragèdia, el poeta va manllevar elements de tots els gèneres anteriors i, sobretot, posa de relleu el pes que les nocions de justícia i de dret tenen en la seva obra conservada. Aquest darrer aspecte va interessar Riba, que va voler cloure la seva secció amb un «homenatge degut» a Mazon: traduint les ratlles en què el francès havia exposat la problemàtica.²⁹

Riba comença la secció exposant les mateixes dades que Mazon sobre les composicions dramàtiques d'Èsquil, només amb alguna ampliació, però se'n va allunyant a mesura que s'endinsa en la poesia esquilea. Riba explica el procés que va dur a terme Èsquil: augment del nombre d'actors d'un a dos, minva del paper del cor com a personatge. El cor esdevenia, així, l'«espectador ideal» del conflicte: amb aquesta expressió Riba enllaça amb la vella tradició schlegeliana.³⁰ D'altra banda, observa, Èsquil va adoptar les innovacions d'altres, com el tercer actor de Sòfocles i diverses tècniques escèniques. A més el poeta era «mestre de cor»: no solament componia el text sinó que

«Il est inutile de chercher une explication à ces niaiseries»; Riba (1932: IV-V): «Cercant una explicació per a aquesta absurditat, s'ha pensat que hi hagi en el fons algun símbol de la poesia, o algun apòleg que, il·lustrant els efectes de l'atzar, fou aplicat a Èsquil potser per la plaseria d'un autor còmic. Però tant se val.» Tant se val, en efecte; però Riba no s'ha pogut estar de suggerir al lector la possibilitat d'un simbolisme. Aquesta tendència ribiana a «vivificar» poetes antics no és un cas aïllat. L'exemple més extrem potser és el seu article de juvenesa «La resurrecció d'Homer» (OC II, 60-61). A la introducció del Sòfocles de la Bernat Metge (1951) s'observa la mateixa tendència (vegeu Carbonell 1959), i també en la visió que Riba tenia del poeta Arquíloc, exposada en una conferència contemporània de la dedicació a Èsquil (vegeu Cornudella 1986).

²⁹ «P. Mazon ho ha formulat amb una tan sòbria justesa, que ens sembla un homenatge degut coronar aquestes constatacions amb les seves mateixes paraules» (Riba 1932: XI).

³⁰ Riba (1932: VII). A. W. Schlegel havia escrit a les *Lliçons sobre art i literatura dramàtics* (1809) que el cor de la tragèdia grega era «der idealisierte Zuschauer» (1966: 65). D'altra banda, al pròleg a *La núvia de Messina*, Schiller ja havia afirmat que el cor no és cap individu, sinó «un concepte general» («ein allgemeiner Begriff»); vegeu Schiller (1983: 251).

imaginava l'acompanyament musical i les figures de dansa. «Concebut, doncs, el drama en la seva plena i complexa unitat, el realitzava, per a dir-ho així, personalment, des del seu primer nucli poètic fins al seu darrer efecte a través de l'orella i de l'ull de l'espectador».³¹ L'Èsquil que sorgeix de la caracterització ribiana és un artista que evoluciona «tenaçment», cercant la forma més eficaç, que acabà creant el drama «ja en el sentit modern del mot, teatralment actuat».³² La seva obra conservada ens mostra les etapes del seu progrés, amb l'*Orestea* com a «capítol suprem del seu missatge».³³ Ribianament, aquesta obra representa l'«experiència vital del seu autor». La sinceritat — la implicació plena del poeta i el rigor en la vitalització de la forma— es revela en el fet que Èsquil «sentí directament, personalment, humanament» i va cridar els homes, els fets i els déus a judici.³⁴

De bell nou, recalcant la implicació personal d'Èsquil en la seva obra, Riba vivifica la figura del tràgic, reconstrueix literàriament un poeta de carn i ossos. El procediment és central en la crítica ribiana des dels seus inicis. L'intel·lectual poeta entenia que, en l'obra que resulta del procés creatiu, si és bona, d'alguna manera hi és contingut l'artista sencer; aleshores l'obra comença una segona vida, independent de qui l'ha creada. És «la sinceritat, que fa que dins l'obra, residu de la personalitat esvaïda en el temps, àdhuc dins l'obra mancada, hi perduri en inefable, misteriosa presència, la personalitat vasta i viva».³⁵ El lector, i especialment el crític, rescaten de dins l'obra la «personalitat vasta i viva» que hi és conservada o salvada; la lectura i la crítica són, en aquest sentit, reconstruccions del procés creatiu o del subjecte que crea. Primer sota la influència del crític Francesco De Sanctis, i després sota la de l'estilística idealista de Karl Vossler, que posava èmfasi en la llibertat del subjecte creador, aquesta doctrina acompanya Riba durant anys i es manifesta també en la introducció a Èsquil.³⁶

³¹ Riba (1932: VII).

³² Riba (1932: VII).

³³ Riba (1932: VII).

³⁴ Riba (1932: VIII).

³⁵ De l'article «De Sanctis» (1919), recollit dins *Escolis i altres articles* (OC II, 114).

³⁶ Sobre la relació entre crítica i sinceritat, vegeu Malé (1995a: 185-188). Vossler, en un opuscle que tindrà en compte sobretot en el capítol següent, afirmava: «el procediment crític és el mateix de tota crítica

En dir que Èsquil crida la humanitat i els déus a judici, Riba proposa un «paral·lel» que «no fóra nou ni difícil»: el d'Èsquil amb el Dant. En tots dos casos, una tradició va fer-se «matèria vital i viscuda de la pròpia experiència». Els poetes van fer una comèdia o una tragèdia, «segons que es miri des d'allò que l'home sap o des d'allò que sofreix».³⁷

Un tret d'aquesta vivència de la tradició que trobem en Èsquil és l'absència d'un sistema d'idees tancat. Com tot home, el dramaturg és «una personalitat en apassionada evolució fluctuant»; en ell es reuneixen alguns dels contraris que Riba més havia fet servir en la seva crítica literària primerenca: «sentiment» (és a dir poesia de la subjectivitat) i «imaginació» (poesia de l'objectivitat), «raó i pietat, saber i instint». En la seva poesia aquests opòsits es contradiuen o es concilien, però mai no s'anul·len; s'articulen en relació amb una història concreta, incardinada en un «ordre universal». Entre les poques idees rectores que necessita el poeta, Riba, seguint Mazon, destaca la idea de justícia, ja formulada per Hesíode, que Èsquil posa «en l'essència del drama».³⁸

El traductor distingeix dos aspectes en la realització d'aquesta idea, amb graus d'accessibilitat diferents per al lector d'avui, que tindran repercussió en la seva manera de traduir el tràgic. D'una banda, els motius de les seves obres són «motius humans essencials, prou simples i grandiosos perquè a tothom sigui aparent llur valor de símbols. A tothom del seu temps; però també a tothom d'avui».³⁹ És allò mateix que Humboldt havia identificat com el caràcter general de les individualitats de l'*Agamèmnon*. En la terminologia del Riba crític, els personatges d'Èsquil, en la seva concreció única, són de tothom i valen per a tothom, la qual cosa constitueix un tret del classicisme tal com l'entenia ell. Per això Riba discrepa del filòleg Henri Weil quan diu que cal «fer-se l'esperit antic i molt antic» per comprendre Èsquil.⁴⁰ En aquest pla, el dels motius i els arguments, Èsquil és gairebé tan contemporani de nosaltres com dels grecs; a ulls de Riba, la humanitat compartida s'imposa a les diferències. Perquè la manca de psicologia, o la

espiritual: això és, re-creació, re-producció espiritual del procés interior que ha donat per resultat l'obra d'art» (Vossler 1917: 37, citat per Malé 1995a: 187).

³⁷ Riba (1932: VIII).

³⁸ Riba (1932: VIII).

³⁹ Riba (1932: IX).

⁴⁰ Vegeu Weil (1908: 48); Riba (1932: IX).

psicologia «embolcallada per la mitologia» que s'observa en Èsquil es correspon, per damunt de les èpoques, amb un «fet característic d'avui»: «la represa dels mites antics per a extreure'n [...] el sentit psicològic modern».⁴¹

No es troba, doncs, en aquest pla, la dificultat d'Èsquil, en el pla del «concepte del seu drama». La gran dificultat a què ha de fer front el lector modern d'Èsquil és la de «captar les formes de la seva poesia», la de «travessar el preciosisme dur, erícat, que sovint recobreix la seva poesia, i que és teixit de referències que ens són irremeiablement estranyes».⁴²

És en aquest punt que s'imposa al lector la necessitat d'habituar-se a aquesta dificultat per acostar-se a la poesia d'Èsquil. Perquè aquesta poesia «no s'abaixa per donar-nos accés»; «[c]al ascendir fins a la seva grandesa, fer-se a les dimensions de la seva majestat».⁴³ La comprensió, doncs, es desvincula de tota il·lusió d'immediatesa. L'humanisme veia l'antiguitat com un moment històric i com un exemple intemporal. En Èsquil, el seu concepte és encara un exemple intemporal; la seva poesia ja és un moment històric. La normativitat i la historicitat queden, així, aparentment desglossades en matèria i forma. Però Riba sabia que en poesia la forma no és res secundari;⁴⁴ la historicitat única de la forma poètica d'Èsquil és essencial per comprendre'l com a poeta. Per això aquest tràgic representa un repte tan colossal per al traductor.

Riba fa enllaçar la idea de la inaccessibilitat d'Èsquil amb la imatge antiga del poeta que he presentat al capítol 2. Es refereix a «la inflor del seu patètic» que els antics mencionaven amb ironia;⁴⁵ a l'«ultrament» que el feia semblar «viciós».⁴⁶ «L'error de voler

⁴¹ Riba (1932: IX).

⁴² Riba (1932: IX). Vegeu Miralles (2006: 321).

⁴³ Riba (1932: IX).

⁴⁴ El jove Riba —l'any 1919— ja havia citat amb aprovació la famosa frase de Walter Pater: «Tota art constantment aspira a la condició de la música. Perquè mentre en totes les altres menes d'art és possible de distingir la matèria de la forma, i l'enteniment pot fer sempre aquesta distinció, tota vegada l'esforç constant de l'art és per anul·lar-la» (OC II, 132-133). Sobre la qüestió de la forma i la matèria, i la relació del jove Riba amb Pater, vegeu Malé (1995a: 224-231).

⁴⁵ Cf., per exemple, Aristòfanes, *Ran.* 833; vegeu també els textos comentats al capítol 2 d'aquesta tesi.

⁴⁶ Quintilià X 66: *usque ad uitium*.

jutjar un poeta genial per criteris estrictament tècnics», observa Riba, «duu a no acabar-se'l d'explicar mai.»⁴⁷ El traductor català interpreta les notícies antigues vinculables a la noció d'inconsciència —aquella segons la qual componia en estat d'embriaguesa, per exemple— sota el concepte modern de genialitat; per això sembla lògic que, a Èsquil, en paraules de Wilamowitz, «des dels dies d'Aristòtil fins als de Goethe la humanitat l'hagués perdut de vista» —és a dir que hagués reemergit just en el moment en què el concepte de geni va començar a fer un paper central en les reflexions metaliteràries, en el moment, com diu Riba, «del titanisme romàntic».⁴⁸ D'altra banda, per la «reafirmació moderna dels valors primitius», li ha estat atribuït el primer lloc entre els poetes tràgics.⁴⁹ Ara bé, després d'aquest repàs de tòpics antics i romàntics (o més ben dit preromàntics: la imatge de l'Èsquil genial ja apareix en l'Alemanya de l'*Sturm und Drang*),⁵⁰ Riba s'esforça a reinterpretar-los en un sentit més pròxim a la seva pròpia visió de la poesia, del que ha de ser la poesia. D'allò que els antics en deien *embriaguesa*, avui en diem «inspiració pura»; el geni «grandiós, simplificador, viril» que és Èsquil el veiem «distant i ideal» entre els seus herois; «més que un joiós contemplador de la tragèdia, com és Sòfocles, en sembla un ordenador imperatiu».⁵¹ Un «ordenador imperatiu»: és a dir un creador que sotmet violentament la matèria a l'ordre, al seu arbitri d'artista. L'arrauxament monstruós que caracteritzava Èsquil entre els antics i entre els romàntics es converteix, aquí, en la força implacable d'una intel·ligència. Si Humboldt sostenia que en l'*Agamèmnon* tot és significatiu, i per tant res no és producte d'una simple embriaguesa, Riba afirma que el vendaval d'imatges poètiques i passions que aparentment recorre l'obra d'Èsquil respon a una voluntat que, lluny de deixar-se portar per les ocurrències atzaroses, les sotmet imperativament. No és, doncs, una deu espontània; és un artista ribianament *sincer* en la mesura que posa dins l'obra tota la vida que li és accessible i la proveeix d'un ordre que la fa perdurable.

La «lògica tràgica» d'Èsquil és tan estricta, argumenta Riba, que en sorgeix la

⁴⁷ Riba (1932: x)

⁴⁸ Riba (1932: x). La citació prové de Wilamowitz (1914: 252).

⁴⁹ Riba (1932: x).

⁵⁰ Vegeu els capítols 3 i 4.2.

⁵¹ Riba (1932: x).

impressió general d'una «fatalitat determinant les catàstrofes». Però aquesta impressió, segons Riba, «s'esvaeix al primer anàlisi» (sic): «el que hi ha és, per sobre uns homes lliures i des d'una divinitat sense enveja, la necessitat que es compleixin les simples lleis de l'ordre del món». ⁵² Unes lleis, doncs, que no s'identifiquen amb la fatalitat; que donen forma a la vida lliure dels homes; unes lleis que concreten la presència de la justícia, tan important en l'Èsquil de Mazon i també en el de Riba. A partir d'aquest moment, Riba es dirigeix cap a la represa de l'argumentació amb què Mazon havia expressat la seva visió del sentit de la tragèdia d'Èsquil. Però, en coherència amb la tendència humanitzadora i individualitzadora de la seva introducció, justifica l'interès del tràgic per les qüestions de dret amb una referència històrico-biogràfica: Èsquil, escriu, «és un lúcid atenès, que viu enmig de l'ascensió imperial i de les convulsions socials de la seva república. Si ja no l'hagués tingut innat, l'època, doncs, li hauria donat el gust dels problemes morals». ⁵³ L'autor de l'*Agamèmnon* torna a ser un home viu. La secció es clou, com he dit més amunt, amb una traducció de les paraules de Mazon sobre el sentit tràgic d'Èsquil, sobre l'excés que fa «desplaçar» el dret, que fa que el dret canviï de bàndol. ⁵⁴ Però, malgrat la repetició final dels mots del mestre francès, aquest Èsquil ja no és el seu: és el d'un poeta català que l'ha vivificat, l'ha personalitzat i l'ha assimilat més enllà del que s'esperaria en una presentació filològica.

En la introducció general a l'*Orestea*, el propòsit de Riba és presentar d'una manera clara i sintètica allò que la ciència filològica havia aportat en relació amb els tractaments anteriors a Èsquil de la llegenda d'Orestes i amb alguns aspectes bàsics del conjunt de l'obra (la trilogia i el drama satíric perdut; la dependència esquilea respecte dels tractaments anteriors del mite; les tradicions àtiques; el paper de les Erínies i d'Apol·lo; el

⁵² Riba (1932: X).

⁵³ Riba (1932: X-XI).

⁵⁴ Amb l'expressió «le Droit se déplace» Mazon (i Riba seguint-lo, tot i que en la seva versió se n'apartarà lleugerament) tradueix a la seva introducció el vers 308 de les *Les coèfores*: τὸ δίκαιον μεταβαίνει. Sobre aquesta discutible traducció, en Mazon i en Riba, vegeu Miralles (2007 [1995]: 137, n. 25) i Citti/Garriga (2012: 391-393).

paper de l'Areòpag; el desenllaç de la trilogia). En la introducció hi trobem certament tot això, amb dos trets peculiars: una llibertat cautelosa, que el porta a valorar i jerarquitzar les tesis dels seus predecessors sense aventurar cap hipòtesi personal agosarada, i naturalment una notable sensibilitat estilística, que es concreta en un text d'una bella i austera claredat.

Com en la introducció a Èsquil, aquí Riba s'até en general a les dades fornides per Mazon i, com he dit, adopta l'estructura del seu text.⁵⁵ Però també aquí l'exposició freda, filològica, del francès deixa pas a una narració amb una certa tensió dramàtica i un gust evident per les imatges vives i els detalls expressius. En acostar-se als estadis homèrics de la llegenda, Riba fa contrastar la «tenebrosa catàstrofe» que resulta del retorn d'Agamèmnon amb «la final ventura» d'Ulisses i anuncia «una història de traïdoria, de sang i de càstig».⁵⁶ Ens explica que l'heroi «és colpit a la taula mateixa, com un bou a la menjadora».⁵⁷ És la mateixa imatge amb què el marit de Clitemnestra, en la consulta odisseica dels morts, evoca el seu propi traspass:⁵⁸ allà on la font li ofereix una formulació brillant, memorable, Riba no la deixa passar.

La tensió i la vivacitat dramàtiques, però, no oculten els problemes filològics. En la reconstrucció dels estadis homèrics de la llegenda d'Orestes s'ha discutit si hi havia matricidi. Riba exposa aquesta qüestió d'una manera més extensa, més matisada i a partir de més bibliografia, que no pas Paul Mazon. El fet que en diversos punts es lloï la venjança d'Orestes li fa pensar que a l'*Odissea* no n'hi havia, de matricidi.⁵⁹ Riba, però, té present el vers 310 del cant III, que esmenta la mort de la «mare odiosa», un vers suspecte ja per als antics,⁶⁰ i en sospesa la interpretació citant obres de Carl Robert,⁶¹

⁵⁵ Riba (1934: I n. 1).

⁵⁶ Riba (1934: I).

⁵⁷ Riba (1934: I).

⁵⁸ Cf. *Od.* XI 411: [...] ὣς τίς τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτνῃ.

⁵⁹ Riba (1934: IV).

⁶⁰ Cf. *Od.* III 306-310: τῶ δέ οἱ ὀγδοάτῳ κακὸν ἤλυθε δῖος Ὀρέστης | ἄψ ἀπ' Ἀθηνάων, κατὰ δ' ἔκτανε
πατροφονῆα, | Αἰγίσθον δολόμητιν, ὃ οἱ πατέρα κλυτὸν ἔκτα. | ἦ τοι ὁ τὸν κτείνας δαίνυ τάφον
Ἀργείοισι | μητρός τε στυγερῆς καὶ ἀνάγκιδος Αἰγίσθοιο.

⁶¹ Robert (1881: 162-163) considera que, si s'accepten els versos 309 i 310, cal pensar que la Clitemnestra

Friedrich Welcker⁶² i Wilamowitz,⁶³ que Mazon no menciona. Aquest darrer, basant-se en el fet que segons Homer Orestes ve d'Atenes, suposa que hi torna després de cometre el crim, i que per tant l'aede homèric coneix la llegenda de l'Areòpag.⁶⁴ «La conclusió és subtil, temptadora; però, treta d'un vers de tan insegura lliçó com aquest, ens fa efecte d'arriscada»: Riba conclou així la seva reflexió sobre aquest punt, certificant la seva autonomia respecte de Mazon.

Com l'hel·lenista francès, Riba repassa els elements de la llegenda que es formen, aparentment, en les altres epopeies hel·lèniques, amb conclusions semblants a les de Mazon, però novament tenint en compte també Carl Robert,⁶⁵ i tot seguit discuteix l'aportació de la poesia lírica.⁶⁶ En aquest darrer punt, pel que fa a la reconstrucció de la llegenda tal com apareixia en l'*Orestea* d'Estesícor, Riba sembla que només fa un pas més que Mazon, sense fonamentar-se en cap altre estudiós, allà on afirma que el fet que Apol·lo doni l'arc i les fletxes a Orestes perquè es defensi podria ser un indicatiu «d'una ordre que [el déu] li hagués donat prèviament».⁶⁷ Però al final de la secció ja es manifesta el lector contemporani de l'*Orestea*, que farà ecllosió en les notícies preliminars. Després de citar aquell passatge de Píndar en què el poeta es pregunta quins són els motius del crim de Clitemnestra, si la irritació per la mort d'Ifigenia o els amors adúlter amb Egist,⁶⁸ Riba conclou:

Setze anys abans que Èsquil, doncs, el més profund dels poetes contemporanis seus intueix que el drama passional de Clitemnestra no s'explica per una sola i simple

homèrica se suïcidava de vergonya i de desesperació.

⁶² Welcker (1839).

⁶³ Wilamowitz (1884: 155, n. 15) rebutja el vers III 310 —que esmenta la mort de Clitemnestra— tot i admetre que és antic i que els tràgics ja el llegien.

⁶⁴ Mazon (1925: III).

⁶⁵ Riba (1934: V-VIII). De Robert, Riba pren la idea que els doris del Peloponnès, d'una banda, enaltien la figura d'Hèracles, «l'heroi nacional», i de l'altra «acumulaven crims i càstigs sobre el casal de llurs vençuts, els Pelòpides» (Robert 1881: 188).

⁶⁶ Riba (1934: VIII-X).

⁶⁷ Riba (1934: X).

⁶⁸ Píndar, *P.* XI 16-37.

motivació psicològica: en esquema, la figura s'anuncia amb l'ambigüïtat, amb la violència, àdhuc amb el terrible complex sexual, com diríem avui, que fan de la Clitemnestra esquiliana una de les més torbadores heroïnes del teatre de tots els temps.⁶⁹

La transició cap a la interpretació de l'*Orestea*, amb un toc d'implicació crítica absent en Mazon, ja està feta. Després de l'exposició de les dades filològiques, aquest llarg període, amb una emfàtica estructura triàdica al centre, suggestiona el lector per endinsar-se en l'obra abrupta i remota d'Èsquil. A més d'informar, de *docere*, en el text de Riba hi ha una inqüestionable aplicació de tècniques orientades al *mouere*, que en aquest cas consisteix a desvetllar una admiració i un desig de lectura en un públic, el català, per al qual una edició d'Èsquil com la que comentem era una rigorosa novetat.

En la secció de la introducció dedicada específicament a l'*Orestea* d'Èsquil, Riba gairebé no s'aparta de Mazon en el contingut, però les valoracions que fa del poeta atenès revelen una certa diferència de sensibilitat. Després de reconèixer que Èsquil pren com a matèria primera els elements que li fornien la tradició, afirma que «la replasmà amb una llibertat en la interpretació ètico-religiosa, en l'expressió dels complexos psíquics i en el sentit del que és vida escènica, per dir-ho en un mot, amb una llibertat d'invenció, que pertot arreu de la trilogia ens apareix genial, baldament la desconeixença gairebé completa de la majoria dels predecessors d'Èsquil no ens permeti de mesurar-la».⁷⁰ Més endavant es referirà a Èsquil com un poeta «de tipus profètic».⁷¹ Ni aquesta expressió, ni l'adjectiu *genial*, ni la referència als «complexos psíquics» no apareixien en Mazon; en tots tres casos, Èsquil, malgrat la seva llunyania, és acostat al lector com un autor que li parla directament. Però potser l'èmfasi més significatiu, tot i ser encara discret, és el que Riba posa en la figura de Cassandra, de qui Mazon, en aquest passatge, no diu res; segons el poeta català, «Èsquil fa de la profetessa una persona individuada, essencial per a la força

⁶⁹ Riba (1934: X).

⁷⁰ Riba (1934: XI-XII).

⁷¹ Riba (1934: XIII).

i el profund sentit de la tragèdia».⁷² Com el mestre francès, d'altra banda, Riba atribueix la innovadora localització d'Agamèmnon a Argos a la combinació de les necessitats de l'escena (la tria d'Amicles, com apareix en Estesícor, hauria estranyat un públic habituat a situar Agamèmnon a Micenes) i de la política (els argius acabaven de vèncer Micenes i havien signat una aliança amb Atenes).⁷³

Especialment en la discussió dels conflictes tràgics s'allunya Riba de Mazon —se n'allunya en profunditat—. El català parteix, naturalment, de les mateixes dades exposades pel francès: tradicionalment, les Erínies punien els homicides; Èsquil introdueix una nova visió segons la qual només puneixen els qui han escampat la seva pròpia sang. Però totes dues idees —la nova del poeta i la coneguda pel públic— conviuen en la trilogia. Èsquil «desdenya la contradicció perquè en rigor es sent poeta i no teòleg; no delimita abstraccions: realitza personalitats, humanes o divines, omplint-les d'una vida que es desenvolupa de dins a fora, i que procedeix, si cal, en funció, no s'atura en concepte».⁷⁴ Però després, en el judici, sí que es produeix un autèntic xoc, concretament un xoc entre dos drets diferents. D'una banda, el de les Erínies, basat en la santedat del nexa de sang; de l'altra, el més recent d'Apol·lo, que vol que tot crim «sigui punit per la mà del parent més pròxim de la víctima».⁷⁵ Fins aquí, Mazon reformulat per Riba. Però el català hi afegeix una concepció del tràgic: amb aquest conflicte de drets, «el poeta genialment fa insoluble en si el seu drama, és a dir, salva el tràgic pur»;⁷⁶ «sotmet la mateixa qüestió a dos punts de vista extrems i diferents i la fa veure sense sortida ni per l'una banda ni per l'altra: cada part té raó i cada part l'ha ultrapassada; no hi ha solució si no és de reconciliació i d'apaivagament per damunt les víctimes i des d'un tercer punt de vista».⁷⁷ El tràgic, doncs, tal com l'entén Riba aquí, és un conflicte entre dos principis d'igual dignitat, irresoluble en el pla d'aquests principis, que només admet solució per la incorporació d'aquests dos principis en un punt de vista més alt que permet una

⁷² Riba (1934: XII).

⁷³ Riba (1934: XIII). Vegeu Mazon (1925: X-XII).

⁷⁴ Riba (1934: XVI).

⁷⁵ Riba (1934: XVII).

⁷⁶ Riba (1934: XVI).

⁷⁷ Riba (1934: XVII).

reconciliació. I aquesta paraula, absent en la introducció general de Mazon,⁷⁸ vincula Riba a les interpretacions germàniques de l'*Oresteia*, a la *Versöhnung* de Hegel i Humboldt.⁷⁹

El punt de vista més alt serà, naturalment, el de l'Areòpag. Per dictar sentència entre els drets oposats de les Erínies i d'Apol·lo, Èsquil recorre a un consell humà, que és una institució de l'Estat. Només per l'«acatament d'una norma de llei prèviament formulada» es pot resoldre el xoc entre principis antagònics. L'Estat, assumint la responsabilitat sobre els casos d'homicidi, i retirant per tant aquesta responsabilitat a les famílies, és l'únic remei contra la impunitat i contra la cadena indefinida de represàlies. En aquest desenllaç, Riba hi veu «l'angúnia del patriota i la vidència del poeta».⁸⁰ Atenes es troba en «un moment crucial de la seva història».⁸¹ La guerra amenaça per tots costats; el poder de l'Areòpag, amb el seu cos format per la noblesa, és vist com un obstacle per al progrés de la democràcia. En aquest context, en aquests anys «de revolució», «Èsquil, el vell hoplita de Marató i de Salamina, l'atenès-nacional pur, com diríem avui [...] es situa per damunt dels partits i diu als conciutadans una alta lliçó».⁸² El poeta exhorta a aturar les lluites intestines. Per a Riba, que havia considerat que la tasca de l'intel·lectual consistia a dir la veritat als polítics,⁸³ Èsquil s'alça com una mena d'intel·lectual *avant-la-lettre*.

⁷⁸ Però no de la *Notice de Les Euménides*, on es parla de l'«accord qui réconciliera les adversaires» (1925: 125) i s'afirma a tall de conclusió: «L'ordre ancien et l'ordre nouveau, les Érinyes et les Olympiens sont réconciliés grâce à l'instrument de justice créé pour jamais par l'État athénien.» (1925: 131).

⁷⁹ Vegeu el capítol 4.3.

⁸⁰ Riba (1934: XVIII).

⁸¹ Riba (1934: XIX). Per a la descripció del moment històric, Riba es val de l'obra *Aristoteles und Athen* de Wilamowitz (1893).

⁸² Riba (1934: XIX). La idea ja apareix, amb paraules molt semblants, en Wilamowitz: «den Patrioten, der [...] sich über den Parteien hält und nur mahnt, die sittlichen Güter festzuhalten» (Wilamowitz-Moellendorff 1914: 252).

⁸³ La figura de Sòcrates, en aquest sentit, és modèlica: l'atenès no va fer política «perquè almenys algú restés a la guàrdia dels eterns conceptes, de les grans realitats [...] de la Justícia i del Dret» (de l'article «Sòcrates davant els jutges», 1926, dins OC II, 327-329). Un any després, Riba va escriure «Intel·lectuals i polítics», on reapareixia Sòcrates (OC III, 267-273). Sobre Sòcrates (i Jesús) en l'evolució de Riba, vegeu Miralles (2007 [1973]: 21-32).

Amb el Consell de l'Areòpag instaurat a *Les Eumènides*, la font de dret esdevé «la majoria del poble»; «Atena crea la seva institució sobre una base democràtica».⁸⁴ Amb el retorn de les Erínies a «la pia nit i la terra maternal», l'espectador, tal com afirma Riba citant Mazon, comprenia «que amb elles desapareixien per a sempre més les velles concepcions d'un passat semibàrbar, per a fer lloc a la concepció nova d'un dret dictat i aplicat per l'Estat».⁸⁵ El 1925, Mazon clou el text amb una menció dels «principis savis i humans» que regiran en endavant la vida en societat. Carles Riba, el 1934, va significativament més enllà:

I aquí justament hi ha l'actualitat perenne del desenllaç de l'*Orestea*: en el passatge més carregat de pintoresc local, diríem, el poeta sembla parlar encara a l'Europa d'avui, i des d'una democràcia que es perfà, encoratjar les democràcies en dramàtica crisi. Per a sentir-lo i entendre'l, cal només l'esforç de reviure la teodicea d'Atena, i veure en ella, com Èsquil, —o com el gran Wilamowitz— «l'encarnació de la idea política que el poble atenès ha portat al món, la idea que la llibertat humana voldrà, podrà i obrarà allò que és bo i dreturer.»⁸⁶

Aquí es produeix la universalització plena de l'obra, en el temps i en l'espai. Des de la seva situació estrictament local, fins i tot localista, Èsquil parla al món sencer; des del seu passat remotíssim, envia un missatge «d'actualitat perenne»; ara aquest missatge s'expressa en català, i per tant Riba mobilitza la seva cultura a favor de la democràcia en un moment en què aquesta opció podia ser vista com una causa paneuropea. Mazon es podia permetre escriure per a filòlegs; Riba escriu per a catalans cultes, és a dir per a individus que el 1934 són plenament conscients de la situació especial, difícil, de la seva cultura i la seva nació, i que a més veuen com en el context europeu —a Itàlia, a Portugal, a Polònia, a Hongria, a Alemanya, a Àustria, aviat a Espanya— s'enfonsa l'únic

⁸⁴ Riba (1934: XX).

⁸⁵ Riba (1934: XXI). Vegeu Mazon (1925: XIX).

⁸⁶ Riba (1934: XXI). La citació de Wilamowitz prové de la introducció a la seva traducció de l'*Orestea* (1910: 251): «die Verkörperung des Staatsgedankens [...], den dieses Volk selbst seiner Göttin darbringt, des Gedankens, daß die menschliche Freiheit das Gute und Gerechte wollen und können und wirken wird.» Sobre el missatge polític del Riba traductor d'Èsquil, vegeu Citti/Garriga (2012: 405-406).

sistema polític, la democràcia, que podria donar una sortida a les seves aspiracions. Cal tenir present que Riba, en plena Guerra Civil espanyola, arribaria a escriure: «Catalunya ha estat *sempre* democràtica i liberal» (la cursiva és seva).⁸⁷

Aquesta vinculació de la recepció de l'antiguitat amb la democràcia no és un cas aïllat en Riba. Ell ja havia enllaçat més d'un cop el seu humanisme amb la paraula *llibertat*. El 1926 havia remarcat: «Plutarc, en suma, que a la història demana grans exemples, no pot sinó oferir caràcters plenament responsables d'ells mateixos; vol un joc moral clar: i a això podem potser referir l'observació que la seva galeria d'herois és closa per la fi de les repúbliques grega i romana, és a dir, per la mort de la llibertat política.»⁸⁸ L'eclosió d'aquesta tendència es produiria, com és sabut, durant l'exili, en les *Elegies de Bierville*, sobretot en la novena, dedicada a Pompeu Fabra, on després d'evocar la batalla de Salamina el poeta es reconeix «entre els fills de les vostres sembres il·lustres»; els grecs van ensenyar que «la llibertat conquerida en l'apassionada recerca del que és ver i el que és just» és un bé de tota la humanitat; per aquesta idea, per l'esperança que «arrenca de tots els exilis», «els batuts van retrobant-se soldats».⁸⁹

En la seva *Notice* sobre l'*Agamèmnon*, Paul Mazon ofereix una diàfana narració explicativa de l'argument de la tragèdia. Presenta l'obra com «le drame de l'angoisse»⁹⁰ i

⁸⁷ OC III, 283; el text és de l'any 1938. Darrere aquesta idea hi havia una certa tradició d'interpretacions liberals de la història de Catalunya. A la *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón* (1860-1863), Víctor Balaguer ja afirmava que a Catalunya hi ha «una historia, no interrumpida por espacio de seis siglos, de libertad constitucional, como no la tiene mejor la misma Inglaterra que pasa por ser el templo de la libertad constitucional en Europa» (1860: 13). També la historiografia més recent, sense una tendència idealitzadora tan forta i sobre bases més rigoroses, ha observat la presència d'elements protomoderns o protoliberalers en l'ordenament jurídic anterior al 1714; vegeu, entre altres, Ferro (1987), Albareda (2001), López Bofill (2009).

⁸⁸ Riba (1926: XXVIII).

⁸⁹ OC I, 229-230. Hi ha diverses interpretacions d'aquesta elegia: vegeu sobretot Miralles (2007 [1979]: 273-288) i Sullà (1993: 148-163). En relació amb la figura de Fabra, a qui està dedicat el poema, vegeu Murgades (2012).

⁹⁰ Mazon (1925: 3).

va repassant, escena per escena, les implicacions de cada moment amb els anteriors i els posteriors, així com les motivacions i l'actitud de cada personatge. Situa la clau de la tragèdia en el llarg diàleg líric que s'entaula entre el cor i Clitemnestra un cop comès el crim. Aquí es manifesten dues concepcions diferents dels fets: una, potser la de la tradició èpica, segons la qual Agamèmnon paga les faltes dels seus pares; una altra, «sans doute en partie originale», segons la qual Agamèmnon paga les seves pròpies faltes i Clitemnestra venja Ifigenia.⁹¹ Els personatges, per exculpar-se, s'aferrren sobretot a la primera concepció; però «el poeta», al centre de la peça, declara per mitjà del cor que només el crim infantia la desgràcia,⁹² i diversos detalls indiquen «assez clairement» que aquesta és «la pensée d'Eschyle».⁹³

Riba també fa de la seva notícia preliminar una narració explicativa, i comparteix bona part de les observacions de Mazon, que és citat explícitament diversos cops, i del qual reproduceix literalment algunes expressions.⁹⁴ Però de seguida ens sobta, de bell nou, una mirada diferent. Mentre que el filòleg francès s'absté, en general, d'adjectius que caracteritzin els personatges, Riba ens fa saber que el guaita és un home «simple i fidel» que vetlla; els ancians del cor són «experts i cauts, piadosos i alhora lliures d'esperit»,⁹⁵ i més endavant tenen un «no se sap què de senil serenitat que voreja el cinisme».⁹⁶ Clitemnestra —en una anticipació dels estudis posteriors sobre els rols de gènere en el

⁹¹ Mazon (1925: 8).

⁹² Mazon (1925: 8 i 4-5). Es refereix als versos 750-762, que contraposen un γέρων λόγος segons el qual l'excés de fortuna engendra desgràcies i una nova opinió, no compartida pel comú de la gent (δίχα δ' ἄλλων μονόφρων εἰμί), segons la qual l'obra impia en genera d'altres d'iguals, però la justícia porta sempre felicitat. Cal notar que, en aquesta declaració del cor, la cadena de desgràcies no se circumscriu explícitament als límits d'una sola vida: no se'n dedueix que Agamèmnon hagi de pagar necessàriament les seves pròpies faltes; podria pagar les dels seus avantpassats.

⁹³ Mazon (1925: 8).

⁹⁴ A banda Mazon, només fa referència a les interpretacions de Wilamowitz-Moellendorff (*Aischylos. Interpretationen* [1914] i la seva traducció de l'*Oresteia* [1910]) i Henri Weil (*Études sur le drame antique*, 1908).

⁹⁵ Riba (1934: 5).

⁹⁶ Riba (1934: 6).

drama— és qualificada de «viril»,⁹⁷ però ben aviat torna a ser «lassament femenina».⁹⁸

Aquest tipus de caracteritzacions indiquen un fenomen més de fons, que allunya Riba de Mazon: la psicologització dels personatges. Es tracta, en tot cas, d'una psicologització no pas en la línia d'una caracterització individualista, sinó en la d'una aplicació d'esquemes moderns de comprensió del jo.⁹⁹ A l'inici de la notícia de l'*Agamèmnon* ja diu que el cor «comprèn més que no sap», mentre que Cassandra «sap més que no comprèn».¹⁰⁰ El cor, en l'inconscient, amb una inquietud vaga, anticipa el que passarà; Cassandra ja té plena consciència de tot; en ella, de fet, no hi ha inconscient com en la resta dels humans; té una vidència absoluta, però una vidència inútil que, més enllà del coneixement de tots els fets, no li permet comprendre el perquè de la situació. Dit d'una altra manera: una consciència li ha estat imposada des de fora. Més endavant, quan Clitemnestra «fa una pintura del saqueig de Troia», una escena que per a Wilamowitz era un exemple de «dramatúrgia ingènua»,¹⁰¹ Riba sosté que no parla només la imaginació de la dona; parla també la seva «subconsciència».¹⁰² El poeta català suggereix que Clitemnestra, en descriure la desmesura d'Agamèmnon, expressa *sense saber-ho*, en una mena de *Fehlleistung*, el desig que Agamèmnon s'hagi excedit; ella «imagina el que desitja: més culpa sobre Agamèmnon».¹⁰³ El nom de Freud no apareix en el text, però són evidents les ressonàncies psicoanalítiques d'aquest tipus de raonaments.¹⁰⁴ Més endavant, ja mort Agamèmnon, Clitemnestra menciona el seu «lleial» Egist i esclata, tot seguit, després de la seva «cínica confessió», en una explosió de gelosia; tot això, segons

⁹⁷ Riba (1934: 6). Riba també recordarà que Clitemnestra té una «mascla voluntat» (1934: 12).

⁹⁸ Riba (1934: 12); vegeu, a la pàgina següent, «molt femeninament encara».

⁹⁹ Sobre la qüestió de la psicologia, vegeu les precisions de Riba (1932: XI), comentades més amunt, i les observacions de Miralles (2006: 321).

¹⁰⁰ Riba (1934: 5).

¹⁰¹ Wilamowitz-Moellendorf (1914: 168).

¹⁰² Riba (1934: 6).

¹⁰³ Riba (1934: 7).

¹⁰⁴ Sobre la presència de Freud en Riba, vegeu Malé (2001b: 142-145), especialment la n. 43 de la p. 143. Al fons Riba-Arderiu de la Biblioteca de Catalunya es conserva una traducció francesa de Freud: *Cinq leçons sur la psychanalyse*, París, Payot, 1923.

Riba, és l'expressió d'una «veritat psicològica perenne».¹⁰⁵

La finor psicològica amb què Riba considera que cal interpretar la tragèdia es manifesta especialment, i en tota la seva dimensió dramàtica, en l'escena en què Clitemnestra rep Agamèmnon acabat d'arribar.¹⁰⁶ La reina expressa «el seu afecte i la seva joia». «¿En quin fons d'amor reprimat i de femenina admiració a l'energia troba sense adonar-se'n un llenguatge tan bell —i que ella creu tot calculat? Almenys la seva joia no és pura mentida.»¹⁰⁷ Per això Riba parla de la «pèrfida, ondulant dolçor de Clitemnestra».¹⁰⁸

Aquest joc de revelacions ambigües, l'intèrpret el situa en l'espai de la poesia dramàtica europea. «Ni Shakespeare», escriu, «té una escena més grandiosa en la comprensió del seu tràgic.»¹⁰⁹ Clitemnestra vol, «shakespearianament», una venjança perfecta.¹¹⁰ També, en una nota, apareix el nom de Racine.¹¹¹ Tot i ser d'èpoques diverses, totes aquestes veus dramaturgiques, en la mesura que són valorades com a clàssiques, s'entén que parlen a l'home contemporani. Com ha remarcat Carles Miralles, Riba presenta les tragèdies d'Èsquil sobretot com a literatura, com a textos que, malgrat el pas del temps, encara són literatura.¹¹² Les tècniques interpretatives, per això, poden ser

¹⁰⁵ Riba (1934: 11).

¹⁰⁶ Ag. 855-913, sobretot 895-905.

¹⁰⁷ Riba (1934: 8).

¹⁰⁸ Riba (1934: 8).

¹⁰⁹ Riba (1934: 8).

¹¹⁰ Riba (1934: 9).

¹¹¹ Riba (1934: 12, n. 1). Riba es refereix a la força de suggestió que l'expressió «inuitus inuitam» de Suetoni (*Tit.* 7, 1) va tenir sobre Racine en el moment de compondre *Bérénice*, una força equiparable a la que devia tenir sobre Èsquil l'ἔθελων ἔθελουσαν (*Od.* III 272) que Homer refereix a Egist i Clitemnestra. Sobre Suetoni i Racine (i també Purcell), vegeu Vidal (1997).

¹¹² Miralles (2007: 49): Riba, «fins i tot a la Fundació, té el propòsit d'“arrencar” l'obra que incorpora “al monopoli dels més o menys doctes hel·lenistes” i el que fa, en conseqüència, és presentar-la al seu públic, als contemporanis que comparteixen amb ell la seva llengua, a la qual ha traduït l'obra que sigui, i presentar-la com a lectura sobretot, val a dir, com a literatura: literatura que és antiga, però que interessa especialment no perquè sigui literatura antiga sinó perquè, malgrat ser antiga, pot continuar essent, és encara literatura i, com a tal, prosseguir el servei que acordem que fa la literatura, ara i aquí.»

essencialment les mateixes que les que s'apliquen a altres moments, sense excloure el reconeixement de certes diferències històriques; si el psicologisme és una porta d'entrada a Shakespeare i Racine, també ho és a Èsquil.

D'altra banda, la sensibilitat per la poesia que ja hem constatat és el que explica que Riba no es decanti tan clarament com Mazon per una de les dues concepcions de la justícia com a essencial del drama. Davant les dues possibilitats —Geni venjador o bé responsabilitat individual—, Riba recorda que

[e]s tracta d'una duplicitat de raons que no és contradictòria, perquè el poeta les situa en dos plans diferents: la responsabilitat d'Agamèmnon i Clitemnestra en el primer, l'obra del Geni venjador en el segon, com a còmplice. Però en rigor, és que les necessita i les vol totes dues. Genialment, sent el misteri de l'home en la seva paorosa plenitud: en el seu fer, lliure albir i fatalitat coexisteixen i col·laboren, en acció mútua. Com? Èsquil és poeta, i no ho ha de resoldre, sinó presentar-ho en acte i sentiment alhora.¹¹³

En la introducció general a Èsquil, com he recordat més amunt, Riba havia afirmat que la sensació d'una «fatalitat determinant les catàstrofes», que es té certament en llegir tragèdies d'Èsquil o veure-les representades, s'esvaeix a la primera anàlisi.¹¹⁴ L'afirmació responia a una voluntat de presentar una visió general, vàlida per a tot Èsquil, i sobretot dirigida a desfer un malentès habitual. Aquí, però, com a intèrpret d'una tragèdia concreta, tot rebutjant igualment la idea d'un imperi absolut del destí, Riba insisteix en la complexitat de les motivacions que fan avançar l'acció, sense oblidar-se de situar la responsabilitat en el primer pla. Humboldt també havia estat sensible a la diversitat de motivacions, però havia posat èmfasi en la idea de fatalitat. Les interpretacions semblen contràries, però en conjunt reflecteixen, acostant-s'hi des de direccions contràries, la complexitat i la riquesa de l'*Agamèmnon*, que es resisteix a cloure's en un sistema.

D'aquesta resistència, Riba en diu el «misteri de l'home en la seva paorosa plenitud»; només s'hi pot penetrar «genialment». I és per aquesta mateixa apreciació de la «genialitat» d'Èsquil, vinculant-se novament a la recepció preromàntica d'aquest poeta

¹¹³ Riba (1934: 11-12).

¹¹⁴ Riba (1932: x).

tràgic, que Riba entén la seva capacitat per allunyar-se de les formes establertes del gènere. Després de l'escena de Cassandra, esperariem un estàsım, però «[l]a tècnica d'Èsquil és aquí altra vegada superior a les convencions: el drama es desequilibra en la seva estructura per tal de no perdre gens del moviment adquirit».¹¹⁵

La filologia de Mazon, Wilamowitz i Weil, la psicoanàlisi freudiana, la literatura dramàtica canònica, la visió —ja present en el *Sturm und Drang*, i inspirada per anècdotes antigues— d'Èsquil com a poeta genial: tots aquests elements es combinen en la notícia preliminar en una exhibició estilística notable, que manté la tensió del lector, l'interroga i sobretot l'interpel·la, més que com a lector, com a home. L'èmfasi en la psicologia, que és absent en Mazon i que les interpretacions recents de la tragèdia grega tendeixen a rebutjar,¹¹⁶ cal entendre'l també com un aspecte més d'aquesta aproximació a l'home; a l'home en l'obra i a l'home que llegeix. A la vegada, però, aquesta aproximació es presenta sota una vestidura filològica, amb referències bibliogràfiques, aparat crític, citacions en grec, com una garantia que la interpretació humanitzadora no és una simple projecció del traductor; o, per als lectors que hem vingut després, com un avís de la distància que hi ha sempre, necessàriament, entre les dades fredes i la intenció de l'interpret.

¹¹⁵ Riba (1934: 10). Sens dubte també cal posar en relació amb la tradició de l'estètica de la genialitat una afirmació de la introducció a l'*Orestea*: Èsquil, segons Riba, és un poeta «de tipus profètic» (Riba 1934: XIII).

¹¹⁶ Sobre la qüestió de la caracterització i la psicologia dels personatges en la tragèdia grega i en Èsquil, vegeu entre altres Gellie (1963), Gould (1978), Rosenmeyer (1982), Ireland (1986: 8-9), Goldhill (1990), Seidensticker (2009), Rutherford (2012: 283-289, amb un repàs de les tendències generals).

5.4. Llengua, nació, traducció

En el procés d'universalització de la cultura catalana al qual he fet referència en el capítol 5.2 les traduccions van fer un paper cabdal, tant per l'efecte que van tenir sobre la percepció de l'idioma com per la funció que van exercir com a camp d'experimentació per a models de llengua.¹ Els dos aspectes —l'ideològic i l'estrictament lingüístic— s'entrellacen en gairebé totes les reflexions de l'època sobre la traducció, com s'observa en unes paraules que pronuncià Joan Maragall el 1893, en el discurs «El catalanisme en el llenguatge»:

El treball de traducció, quan és fet amb calor artística, suggereix formes noves; fa descobrir riqueses de l'idioma desconegudes, li dóna tremp i flexibilitat, el dignifica per l'altura de lo traduït, i en gran part li supleix la falta d'una tradició literària pròpia i seguida. De més a més, el posa en contacte amb l'esperit humà universal i li fa seguir la marxa amb ell.²

Innovació formal, enriquiment i flexibilització de la llengua, compensació per una tradició literària interrompuda, elevació a l'universal: el text fixa a la perfecció els paràmetres en què es mourà la teoria de la traducció catalana durant les dècades següents. L'accés a l'universal s'entendrà que passa necessàriament pel treball concret en l'idioma, per la recerca d'unes paraules que vehiculin allò que no es troba en la tradició pròpia, per la creació d'un català literari que no obligui el lector a triar entre la llengua pròpia i l'«esperit humà universal» —com havia succeït en el passat—, sinó que li permeti trobar aquest esperit en la seva pròpia llengua. Com va escriure Maragall a

¹ Sobre la visió de la traducció durant aquest període, vegeu Hina (1993), Murgades (1994), Malé (2006: 26-32) i, sobretot des del punt de vista de la percepció de la llengua catalana, Malé (2007). Alguns dels textos més rellevants estan aplegats en l'antologia de Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998), a la qual faré referència sovint.

² Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 21).

l'advertència que precedeix la seva traducció de *La Margarideta* goethiana (1904), es tractava, fent catalanes les «grans creacions del geni artístic universal», de «fer els catalans ben homes»:³ de fer-los plenament conscients de la humanitat que porten dins.

Aquests plantejaments van adquirir un caràcter nítidament programàtic en una comunicació que el crític i historiador de la literatura Manuel de Montoliu va presentar al Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana, celebrat el 1906.⁴ El discurs, que es va publicar dins les actes del congrés dos anys més tard, es titulava «Moviment assimilista de la literatura catalana en els temps moderns. Conveniència de que's fassin moltes traduccions i esment ab que cal fer-les».⁵ El motiu inicial continua sent la voluntat d'universalització. Traduir és una manera de «[j]unyir en un esforç comú l'ànima catalana, encara no del tot desperta, al carro triomfal de l'Europa intel·lectual», i ens recorda «a tots contínuament que no hi som sols al món».⁶ L'objectiu és participar en l'«íntima comunió espiritual entre tots els pobles civilisats, tan característica dels nostres temps», «eixamplar els horitzons» de la cultura pròpia i «orejar-la ab els aires regeneradors de l'espiritualitat universal i superior dels pobles cultes».⁷ Montoliu, però, hi afegeix un matís sociològic: com que el domini de les llengües estrangeres només està a l'abast d'una elit, el traductor té la funció de transformar la «matèria estranya» en «matèria assimilable» per la massa; aquesta operació el converteix en «un dels més nobles educadors del seu poble».⁸

Alhora Montoliu fa dues observacions que l'acosten a algunes idees germàniques exposades en el capítol 4.2. Per ell, la traducció és una operació extraordinàriament difícil, un veritable «miracle» que consisteix en la transformació del «valor mental i sentimental» d'un esperit «en el valor mental i sentimental del món dins el qual el vol transplantar». A la pràctica, això vol dir que el traductor ha de ser un crític —un esperit que

³ Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 32).

⁴ En general sobre la visió de la llengua que tenia Montoliu, un dels primers a tenir una «teoria completa del que havia de ser la llengua comuna dels catalans», vegeu Rafanell (2011: 181-201).

⁵ Dins *Congrés* (1908: 569-573); reproduït dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 37-43).

⁶ Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 37).

⁷ Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 38).

⁸ Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 38).

reflexiona sobre la literatura amb totes les eines intel·lectuals que tingui a l'abast— i un (re)creador —algú que s'identifica i es confon amb la inspiració del creador—. Sense el primer moment crític, el traductor no comprendrà bé l'original; sense el segon, la seva obra no serà més que «un geste simiesc i risible volent reproduir un model insuperable».⁹ Els dos aspectes corresponen, en bona mesura, a la triple qualitat que Herder reclamava al traductor: filòsof, poeta i filòleg.¹⁰

Els preceptes que Montoliu proposa són, alguns, d'estratègia cultural (la preferència per les «Biblioteques populars i econòmiques», que permeten la circulació de les traduccions entre amplis sectors de la població; la necessitat de traduir «tots els llibres de les literatures clàssiques»), però la majoria ho són pròpiament de tècnica de traducció. D'una banda, l'autor rebutja la pràctica de les traduccions indirectes; de l'altra reflexiona sobre el tipus d'ampliació lèxica que pot assumir el català. En alguns casos «excepcionals» es poden adoptar «paraules i modismes estrangers», però el que cal intentar sempre i d'una manera sistemàtica és reintroduir en el llenguatge corrent «paraules i frases arcaïques»; això és especialment adequat per reproduir «l'ampulositat i afectació» de l'estil dels llibres clàssics. Tot, però, s'ha de fer «d'una manera insensible i poc violenta». Alhora, quan convingui, es pot recórrer a neologismes. A més, Montoliu observa que les traduccions no han de ser massa esclaves de la lletra, però tampoc no han d'incórrer en una llibertat excessiva. Finalment, es decanta per la traducció en prosa dels originals en vers, llevat que el traductor sigui ell mateix poeta.¹¹

D'aquests preceptes, dictats per «la pura experiència personal», destaca una voluntat d'intervenir en la forma de la llengua sense trasbalsar excessivament la sensibilitat dels lectors. A diferència del que s'observava de vegades entre els alemanys cap al 1800, aquí no trobem la pretensió de crear una llengua de traducció estranya a la parla corrent, situada en certa manera al marge dels usos habituals, sinó més aviat el desig de servir-se d'una llengua innovadora, en procés de formació, gairebé sense que es noti, de manera que els nous usos vagin impregnant, per osmosi, la competència lingüística general de la

⁹ Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 39-40).

¹⁰ Vegeu el capítol 4.4 i *FHA* I, 293.

¹¹ Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 40-41).

massa. Així la traducció no seria un camp d'experimentació a part, sinó un mecanisme de perfeccionament de l'idioma compartit. Malgrat les diferències, però, en el text de Montoliu reapareix traduït un dels termes clau de la reflexió germànica sobre la traducció, *Erweiterung* 'ampliació, eixamplament': «El camp de l'observació i de l'experiència de la llengua comença per la parlada, la viva, la corrent; se continua i s'amplia en la literatura, i en la llengua escrita; i es continua i amplia un cop més en la literatura estrangera traduïda a la llengua pròpia.»¹²

Aquesta ampliació no és altra cosa, en el cas de Montoliu, que la «readaptació» a la «complexitat de la vida del pensament modern». La cultura catalana és com un infant que s'hagués adormit durant molts anys i s'hagués despertat de sobte en plena joventut: li caldria un dur procés d'aprenentatge per poder aplicar les seves forces i les seves facultats «a les circumstàncies de la seva nova condició i a les exigències noves que l'imposa la vida que el volta».¹³ D'aquesta manera, universalització i modernització es revelen com dos aspectes indestriables d'un mateix procés. La situació històrica de la cultura pròpia fa necessari considerar «com un deure sagrat» l'alternança entre la producció original i les traduccions: només així aquell procés es desplegarà plenament, i «la nostra llengua guanyarà en flexibilitat, riquesa, elegància i força d'expressió ab aquesta contínua gimnàsia a què l'obliga la tasca del traductor».¹⁴

Al llarg del text de Montoliu hi ha prou insinuacions que ens trobem en un lloc de reflexió no idèntic, però sí proper, a les teories sobre la traducció formulades a Alemanya pels volts del 1800. L'últim paràgraf de la comunicació ho certifica amb un salt utòpic:

Així arribarà dia en què podrem exclamar, referint-nos a la llengua catalana, lo que el gran Goethe deia orgullosament referint-se a la seva: «Tot aquell qui sap l'alemany i estudia la literatura alemanya se troba en mig del mercat ont les nacions vénen a oferir llurs produccions. La nostra llengua esdevé la mitjancera de totes les literatures, l'interpret universal i posseïdora de totes les obres cabdals de tots els pobles.»¹⁵

¹² Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 42).

¹³ Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 42).

¹⁴ Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 43).

¹⁵ Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 43). Montoliu no explicita el context original del text de

D'una llengua de tradició interrompuda, encara no fixada, farcida d'estrangerismes no assimilats, sense un estil de prosa establert, vetada en el pla de la política i en els usos més oficials, a un idioma d'intercanvi mundial, reservori de la saviesa de tota la humanitat: la brusquedat del salt posa de manifest la distància entre la realitat catalana i el model germànic que Montoliu acaba fent explícit. La distància també pot explicar la cautela de les seves recomanacions, la seva exhortació a intervenir en la llengua «d'una manera insensible i poc violenta». D'altra banda la idea de la llengua pròpia com a «mitjancera de totes les literatures», recurrent en la cultura alemanya cap al 1800, on es podia vincular a una certa esperança geopolítica, sembla una peça que no encaixa en les condicions de la cultura catalana. Amb tot, malgrat els dubtes i les vacil·lacions, Montoliu és probablement el primer català que enllaça clarament amb les teories germàniques de la traducció.

El text que acabo de comentar gira al voltant d'una metàfora fisiològica: la traducció com a forma d'assimilació metabòlica d'una matèria estranya al propi cos, amb implicacions de creixement i fortificació. Aviat una altra imatge va superposar-se a aquesta: la metàfora político-militar de l'imperialisme.¹⁶ Com és sabut, no era gens rar, a la Catalunya dels primers anys del segle XX, l'ús del terme *imperi* en un sentit que tenia més aviat poc a veure amb el que posseïa en les llengües hegemòniques d'Europa, promogudes per Estats de forta voluntat expansionista i dotats de poderosos exèrcits. A Catalunya, no solament desproveïda del control sobre l'ús de la violència sinó també mancada de govern polític propi, el mot podia designar els intents d'intervenir en el govern d'Espanya per transformar l'estat en un sentit favorable als interessos de

Goethe. La primera frase prové de la ressenya que el poeta alemany va publicar el 1828 sobre el volum IV del recull *German romance* de Thomas Carlyle (o d'un passatge, gairebé idèntic, d'una carta del 20 de juliol de l'any anterior adreçada al mateix Carlyle): «wer die deutsche Sprache versteht und studiert, befindet sich auf dem Markte wo alle Nationen ihre Waren anbieten» (MA 18.2, 86). En el mateix text es troben idees semblants a les de la segona frase, però no exactament la mateixa formulació. Més tard, el 1911, Eugeni d'Ors va fer referència al mateix text de Goethe (en aquest cas tal com consta a la carta a Carlyle); vegeu Ors (2005: 300-301; glosa del 16 d'octubre del 1912, ed. vespre).

¹⁶ Sobre noucentisme, imperialisme i traducció, vegeu Murgades (1994: 95-96).

Catalunya;¹⁷ en el pla cultural —en l'ideolecte orsià—, el significat de la paraula solia concentrar-se justament en la idea d'universalitzar la cultura catalana: de dotar-la, en primer lloc, d'un punt de vista universal i, en segon lloc, de capacitar-la per a un diàleg amb les altres cultures del món.¹⁸ Ara bé, la manera com s'expressava aquesta idea solia revelar la fascinació habitual en l'època pel concepte polític-militar de l'imperialisme. Això és el que trobem en una glosa d'Eugeni d'Ors, titulada «Les incorporacions», que es publicà a *La Veu de Catalunya* el 16 de març del 1911, el mateix any que Carles Riba treia a la llum la seva primera traducció, les *Bucòliques* de Virgili en hexàmetres:¹⁹

No ho oblidem mai: Shakespeare, per les Índies! No podem nosaltres conquerir les Índies —ni Shakespeare. Però ben traduït, Shakespeare ja es quelcom de no menys imperial que establir una estació naval a les Índies. [...] Ara [...] les traduccions al català s'organisen en vastes obres, serioses i imperials... L'imperialisme no és una doctrina que serveixi únicament per a un ordre d'activitat, per a conquerir terres, per exemple. Se pot ésser imperial, àdhuc, en la manera de gratar-se. No cal dir com se pot ésser imperial traduït. Ara traduïm volent incorporar el món de la Cultura a la nostra petita cultura. I sabent que aquest és el millor camí per a incorporar aviat la nostra petita cultura a la Cultura del món.²⁰

L'última frase, amb el seu joc de minúscules i majúscules, expressa el doble moviment que esmentava: de fora a dins i de dins a fora; de l'universal al particular i del particular a l'universal. A més Ors posa èmfasi en el caràcter sistemàtic de les tasques de traducció que s'han emprès. Allò que en Manuel de Montoliu era una proposta, aquí ja es revela com un fet. D'altra banda, el diagnòstic recorda amb força aquella frase de Schleiermacher sobre les traduccions en massa: com a l'Alemanya del 1800, la transferència interlingüística duta a terme d'una manera sistemàtica fa un paper cabdal en l'articulació i la vitalització de la cultura.²¹ La glosa d'Eugeni d'Ors acaba amb la

¹⁷ Sobre l'imperialisme polític en la Catalunya de les primeres dècades del segle, vegeu Ucelay-Da Cal (2003).

¹⁸ Però sobre l'ús atzarós i tautològic del terme en Eugeni d'Ors, vegeu Garriga (1981: 23-26)

¹⁹ Pel que fa a aquesta traducció de les *Bucòliques*, vegeu Torné (1993).

²⁰ Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 61).

²¹ Vegeu Murgades (1994: 93): «correspon al noucentisme la consolidació d'un tal programa

constatació que el moviment d'universalització que posen en marxa les traduccions acaba convertint la literatura pròpia en objecte d'universalització:

La humilitat és sempre recompensada. Tornem a dir que aprenent de la cultura del món és com la nostra cultura pot arribar a entrada en el món. Aixís, qui bé tradueix, bé és traduït. I avui —premi d'aquestes incorporacions ben orientades— un jove poeta castellà, en Ramón Montaner, tradueix els poetes catalans de l'*Almanach*, ab tanta comprensió, tanta fidelitat, perfecció tanta i harmonia, que sembla haver allí dins quelcom de miracle.²²

En el cos de l'article Eugeni d'Ors fa una llista de traduccions que li semblen representatives del moment «imperial» que ell presencia i elogia: clàssics grecolatins, textos bíblics, Rabelais, Goethe, Novalis, Shakespeare, Milton, fins i tot Wagner («No oblidem, per son mètode, malgrat els mil repars de què es fan acreedores, les traduccions de Wagner»). Malgrat aquest últim nom, és evident que la universalització passa d'una manera gairebé exclusiva per la traducció d'obres envoltades d'una aurèola de classicitat.

Les idees esbossades, i sobretot el llenguatge d'Eugeni d'Ors, tenen una presència molt important en els primers escrits de Carles Riba sobre traducció.²³ En el més antic de tots, el «Designi del traductor» que encapçala la seva versió de les *Històries extraordinàries* d'Edgar A. Poe (1915), ja hi trobem la metàfora político-militar: «No res menys a Catalunya, ara per ara, una traducció és una obra de combat. Combat d'una mena tan noble, que només l'haver-lo dut a fi, qualsevulla que ella sia, ja és una *conquesta*.»²⁴ I Riba

d'enriquiment i de legitimació político-culturals per mitjà d'una activitat traductòria conscientment planificada i conseqüentment duta a terme». Sobre les diferències entre modernisme i noucentisme pel que fa a la traducció, vegeu Miralles (2007: 40-44).

²² Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 62).

²³ Sobre les idees de Carles Riba al voltant de la traducció, vegeu Calonge (1995) i Malé (2006: 32-41). Malé (2006) també recull els principals textos ribians sobre traducció.

²⁴ Dins Malé (2006: 45). La cursiva és meua. El mateix any, en la crítica de la traducció que Frederic Clascar va publicar del *Gènesi*, Riba encara era més explícit: «la llengua que va a una traducció va a una guerra de conquesta» (dins Malé 2006: 47).

hi recalca dues idees interrelacionades que fan un paper central en les primeres dècades de la seva carrera. En primer lloc constata —com molts altres autors del seu temps— el moment de plasticitat germinal en què es troba el català: «Assistim a un espectacle rar i magnífic: una llengua que és com si es creés sota les nostres mans.»²⁵ Però l'emergència actual de l'idioma literari modern es deu a la interrupció prèvia de la seva tradició, que es presenta com una desvinculació d'un progrés cultural no vinculat a cap lloc: «L'Esperit havia avançat prodigiosament, i ella [la llengua] romania aturada.»²⁶ Aïllada fora del temps, la llengua s'havia «desaprens» a si mateixa, i és només per un treball intens que pot tornar a posar-se al nivell de l'Esperit. En aquest procés, naturalment, «hi ha un moment interessant, fecundíssim si no es negligeix: el de les incorporacions».²⁷ «Si el propi Esperit creador s'ha sentit travat per una Paraula poc flexible, la Paraula pot anar a agilitzar-se en una gimnàstica estrangera.»²⁸

És d'aquests elements, doncs, que parteix la teoria de la traducció de Riba: consciència de la interrupció de la traducció literària, amb la consegüent desvinculació de l'«Esperit»; confiança en la mal·leabilitat del català, una llengua «en estat de plasmació», en contraposició a la fixació de les «llengües academitzades d'avui»;²⁹ determini d'intervenir en l'estat de la llengua per mitjà de la traducció, amb el propòsit de reconnectar-la amb l'«Esperit» i de dotar-la de «la indefinida potencialitat de matisació»³⁰ que tenen els idiomes moderns. El 1918 Riba sintetitza així el sentit del moment: «Per les traduccions s'està formant avui com un patrimoni de tradició infal·lible; els tresors de les races i de les èpoques es renovellen en català, i en ells trobem

²⁵ Dins Malé (2006: 45). Pel que fa a la percepció del català com a llengua en procés de formació, «en plena ebullició», vegeu Malé (2007).

²⁶ Dins Malé (2006: 45).

²⁷ Dins Malé (2006: 46). La referència a la glosa orsiana és evident.

²⁸ Dins Malé (2006: 46).

²⁹ Riba se serveix d'aquestes expressions en la crítica al *Gènesi* de Clascar (dins Malé 2006: 48 i 47). En el pròleg a la seva traducció de *Macbeth*, publicada el 1908, Cebrià Montoliu ja s'havia referit al català com una llengua «en ple estat de formació» (Cebrià Montoliu, dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas 1998: 49).

³⁰ Riba dins Malé (2006: 45-46).

els catalans una plenitud d'història de l'esperit que, ultra compensar-nos dels segles de silenci, pot fer-nos obirar un nostre futur imperi de cultura.»³¹ Per sobre de tot, s'imposava amb una gran violència la sensació, estimulante i feixuga alhora, d'haver de recomençar, i d'haver-se de sacrificar en certa manera a aquest recomençament. A Carles Soldevila, Riba li confessava que a les terres de parla catalana «calen una gran modèstia individual i una gran conformitat de cadascú a fer el seu paperet dins una generació de sacrifici destinada a tapar els forats de quatre o cinc segles. Al nostre país res, absolutament res no funciona normalment.»³² Poc després va captar la manca d'orientacions, de tradició, de correlats objectius, en un dels seus millors poemes, però també un poema que sempre el va incomodar, potser per la brutalitat amb què constata la buidor sobre la qual havia de treballar: el número 7 del *Segon llibre d'Estances* («Hi ha estones que el pensament | és sol i ert com una timba | desesperada sota un vent | que mai no s'atura ni minva. | [...]»).³³ Sense aquesta percepció no s'explicarien les immenses energies que Carles Riba, cridat per la vocació de la creació poètica, va dedicar a «tapar forats», és a dir a traduir.

Ara bé, el 1918 Carles Riba ja havia formulat reflexions sobre la traducció que van més enllà dels hàbits i els referents orsians o, més en general, noucentistes. A *La Veu de Catalunya* havia publicat, sobre la versió maragalliana dels *Himnes homèrics*, una sèrie de cinc articles que constituïa potser l'anàlisi més complexa i articulada sobre una qüestió

³¹ «Elogi del poeta traductor», dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 75) i OC II, 86.

³² Carta del 24 de juny del 1922 (dins Guardiola 1990: 177). No em sembla irrellevant que aquesta carta sigui escrita des d'Alemanya: el contrast amb una cultura feta sempre fa més exasperant la situació de qui només té una cultura a mig fer, o per fer. No gaires ratlles més avall Riba escriu: «Però desterrar-se un quant temps vol dir orejar les quatre passions que hom porta dins, mig florides per l'hàbit, i donar-los un joc nou.»

³³ Gabriel Ferrater (1971: 10) va escriure: «Vaig dir a Riba que jo opinava, com Palau, que era un dels poemes seus millors, i que era una llàstima que l'hagués suprimit [de l'antologia publicada a Ínsula el 1956]. Ell va fer un gest d'impaciència i de repugnància, i em va dir una cosa així com que “un escriptor agraeix sempre que els altres apreciïn allò que ell no s'agraeix gens”. Sentia doncs aversió pel poema, i no crec anar massa lluny si dic que és perquè el poema el delatava.»

de traducció apareguda en català fins aleshores. A la vegada es feia explícita aquí la recepció d'un autor que seria important per a Riba: el romanista Karl Vossler (1872-1949). L'any abans s'havia publicat a Barcelona, traslladat al català per Manuel de Montoliu, el seu assaig *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft*.³⁴

La idea fonamental de Karl Vossler és que les llengües, lluny de ser matèries mortes que evolucionen segons lleis inexorables i externes als parlants, són abans que res una creació de l'esperit humà. Totes les subdivisions de la lingüística positivista no passen de ser recursos pràctics o pedagògics; en realitat «l'esperit, que viu en el llenguatge humà, constitueix l'oració, la frase, la paraula i el sò —tot a la vegada. I no solament els constitueix, els produeix, els crea».³⁵ Amb aquest plantejament, la branca més alta de l'estudi del llenguatge és l'Estilística, que té una visió unitària del seu objecte i permet fer-se càrrec de l'evolució de l'esperit i de les necessitats i les tendències que ha tingut en cada moment. Vossler assumeix que hi ha una imbricació necessària entre pensament i llenguatge i una dependència del primer respecte del segon: «la lògica comença al darrera del llenguatge i mitjançant el llenguatge, però no abans d'ell o sense ell».³⁶ D'altra banda, també assenyala les possibilitats de transformar la llengua, d'una manera que devia interpel·lar un intel·lectual català com Riba: «Així, doncs, una llengua nacional no arriba mai a la seva integritat i comunitat en virtut d'una passivitat espiritual, sinó en virtut de l'activitat, i no certament l'individual, sinó una activitat col·lectiva: per l'obra d'una col·laboració col·lectiva.»³⁷

Dos detalls del text de Vossler ens interessen especialment aquí. El primer és que

³⁴ *Positivismus i idealisme en la ciència del llenguatge* (Vossler 1917). L'obra s'havia publicat per parts a *Quaderns d'Estudi* entre l'octubre del 1915 i el juny del 1917; Carles Riba n'havia revisat, almenys parcialment, els originals o les compaginades, com es dedueix del seu epistolari (Guardiola 1990: 47). La informació sobre la recepció de Vossler a Catalunya i la seva relació amb Riba es troba recollida en Medina (2000: 153-202).

³⁵ Vossler (1917: 7). Respectem l'ortografia de la traducció de Montoliu.

³⁶ Vossler (1917: 23). Vegeu, més endavant (p. 36): «Allí on comença la Lògica, el pensar i el parlar se separen, i comença la guerra de la filosofia contra les errors del llenguatge —certament una guerra que no pot ser feta amb altres armes que el mateix llenguatge.»

³⁷ Vossler (1917: 79).

esmenta diversos cop Wilhelm von Humboldt, adherint-se a tesis seves i presentant-lo gairebé com un militant del bàndol idealista.³⁸ Cita, per exemple, la famosa frase «el llenguatge no és cap obra (*Ergon*), sinó una activitat (*Energeia*)»,³⁹ i l'inici del tractat *Sobre la diferència de l'estructura de les llengües*: «No és cap jòc buit de paraules quan ens representem la llengua com sorgint de si mateixa en absoluta independència i divinement lliure, les llengües, emperò, com lligades i dependents de les nacions a les quals pertanyen.»⁴⁰

L'altre detall són les referències, escasses però significatives, a la traducció:

Segons sa pròpia natura, tota expressió parlada és creació espiritual, individual. Per expressar una intuïció interior no hi ha sinó una forma única. Tants individus, tants estils. Traduccions, imitacions, perífrasis, són noves re-creacions individuals que poden ser més o menys semblants a l'original, però que mai no són iguals a ell.⁴¹

Més endavant remarca, desenvolupant un pensament que ja havíem trobat en Humboldt: «Ja hem vist que en una sola i mateixa llengua no hi ha sinònims. Però ara sostenim que tampoc no existeixen sinònims entre dues llengües. Traducció és sempre re-creació.»⁴² Pel que fa a la teoria de la traducció, el llibret de Vossler no va més enllà.

A partir de l'aparició de *Positivisme i idealisme en la ciència del llenguatge* el 1917, doncs, podem pressuposar en Riba un cert coneixement indirecte de Humboldt i la familiaritat amb alguns principis de traducció sorgits de la tradició germànica de Herder, Schleiermacher i el traductor de l'*Agamèmnon*.⁴³ Ara bé, respecte de les formulacions i

³⁸ Vossler (1917: 43). Sobre Vossler com a pensador de la tradició humboldtiana, vegeu Valverde (1955: 70-76).

³⁹ Vossler (1917: 42).

⁴⁰ Vossler (1917: 82).

⁴¹ Vossler (1917: 32).

⁴² Vossler (1917: 57).

⁴³ L'any següent, a més, Riba podia llegir a *La Revista*, en un article de Manuel de Montoliu: «Aquesta teoria [la teoria idealista del llenguatge] arrenca de Vico, segueix amb Herder, Guillem de Humboldt, Schleiermacher, Steinthal i finalment Croce» (dins Medina 2000: 169). Més endavant, el 1929, Montoliu va escriure: «Vossler, reprement una tradició idealista, ja mig oblidada en la ciència del llenguatge, que arrenca de Guillem d'Humboldt [...]» (dins Medina 2000: 172).

les articulacions d'idees de Vossler, el poeta català no es mostrarà pas com un deixeble devot, sinó com un pensador que n'aprofita allò que li pot ser útil i que no s'està de modificar-ho en benefici de l'anàlisi concreta de cada moment.

En el seu comentari de les versions de Maragall, Riba assumeix que, com que en la traducció cal donar per descomptada l'operació de «transportar els conceptes», la fidelitat comença en un domini que no admet un simple trasllat, una simple reproducció: comença en el domini de la creació d'una forma, que és justament allò «que una llengua mai no cedeix a una altra». Riba, però, no se serveix de la paraula *forma*; parla del ritme, els timbres i «el que podríem anomenar irradiació dels mots». Naturalment, la tria lèxica és significativa. El mot *forma* té connotacions d'exterioritat, o de mer càlcul; Riba, apel·lant a Vossler, vol referir-se a una forma orgànica «irreductible a síl·labes i accents i cesures». Reprenent una frase del romanista en un sentit diferent, afirma que tot vers és «un individu», és a dir «un ritme».⁴⁴ La mesura comptable certament existeix, però no passa de ser «el fonament físic» del vers; qui fa el vers realment és l'«Esperit» i, quan manca ell, és inútil que es compleixi el recompte de síl·labes, accents i cesures.⁴⁵

Riba accepta la correspondència convencional entre la mètrica quantitativa antiga i la mètrica accentual catalana —ell mateix l'havia aplicat de manera estricta en la seva primerenca traducció de les *Bucòliques*—. Ara bé, amb això no n'hi ha prou: la correspondència permet conservar una mesura, però cal anar més enllà. Maragall va «recrear», a més, «un ritme»;⁴⁶ va infondre l'«Esperit» en la seva traducció. Fetes aquestes constatacions, Riba valora en Maragall la capacitat de traduir, no segons un sentit arquitectònic que no existeix en l'original (com sí que existeix, per exemple, en l'alexandrí clàssic francès), sinó segons una fluïdesa rítmica no necessàriament

⁴⁴ Vossler havia escrit, a propòsit de la caracterització mètrica dels versos: «Per exhaurir la matèria, haurien d'ésser donades tantes definicions com versos pugui haver en el món [*sic*]. Això vol dir que tot vers, o millor, tota unitat de versos és un individu» (Vossler 1917: 73). El romanista, doncs, sosté que cada vers concret de cada poeta —o més ben dit, cada unitat de versos— és un exemplar únic, que no pot ser agrupat amb altres versos únics sota una mateixa llei; Riba, en canvi, empra el mot *individu* en el sentit etimològic d'unitat indivisible.

⁴⁵ OC II, 44-45.

⁴⁶ OC II, 45.

encotillada per la successió de sis peus dactílics o espondàics: «més que hexàmetres el nostre poeta tradueix una música d'hexàmetres».⁴⁷

En els dos últims articles de la sèrie Riba es fixa sobretot en «la vida íntima dels mots» de cada llengua, en aquella irradiació particular de cada paraula que ja no és ni tan sols comuna a tots els parlants, sinó exclusiva de cada persona. Cada mot crea un món, i el traductor ha de tenir-ho en compte per guardar «un to»: «el poeta no pot fer compte d'allò més personal de cadascun dels seus oients; però ha de conèixer amb una sàvia intuïció, amb una adaptació humil, quins són els tons que suscitaran irradiacions de llum dintre les ànimes a ell atentes».⁴⁸ Riba elogia la manera com Maragall integra els cultismes en un entorn de paraules patrimonials (que són «l'ànima de la llengua i la sal del parlar») i veu en la seva traducció ressons de la prosa marinera de Ruyra.⁴⁹

Sobre aquest rerefons, Riba fa, aparentment de passada, una observació que més endavant serà central en la seva activitat traductora:

Per això cada època ha fet la seva versió, d'Homer per exemple, puix que d'Homer parlàvem. Cada època ha volgut que Homer li parlés en el *seu to*. Però massa s'és oblidat que una versió es deu no solament a l'ègoisme de l'època en què es fa, sinó també i més encara ha de ser fidel al seu senyor primer. Massa artificiosos fou Pope, massa polida Mme. Dacier.⁵⁰

Aquí apareix, només intuïda, una disjuntiva que es farà explícita més endavant. La reflexió sobre la traducció com a moviment hermenèutic entre dos mons —en el temps i en l'espai—, i com a necessitat de triar segons uns paràmetres que caldrà precisar. De fet, aquesta és potser la conseqüència més important que té la recepció de l'idealisme vossleria: la ruptura amb la idea de la traducció com a redacció d'un text transparent que es limita a recollir el sentit original al marge de condicionants específics de la cultura de

⁴⁷ OC II, 47.

⁴⁸ OC II, 49.

⁴⁹ OC II, 50-52. En aquest punt es veu com Riba s'allunya de Vossler. El romanista alemany (1917: 67) rebutjava la distinció entre paraules hereditàries i paraules manllevades, perquè considerava que els parlants creen els mots de bell nou cada dia; Riba, en canvi, se serveix d'aquesta distinció per descriure l'estil de Maragall.

⁵⁰ OC II, 50.

partida i la d'arribada. L'inici del «Designi del traductor» que acompanya la versió més celebrada del jove Riba, la primera de l'*Odissea*, apareguda en dos volums el 1919 a Editorial Catalana, planteja la qüestió amb claredat:

S'ha aplicat, en vertir una obra poètica, un aforisme esdevingut corrent en aules i en elogis: traduir és fer parlar tal autor com ell mateix hauria parlat en la nostra època i en la nostra llengua.

Però afermades les teories idealistes de l'estil, potser caldria invertir la fórmula. Només que no totes les llengües ni tots els traductors poden gosar-ho. I dir: si traduir no pot ser sinó recrear, substituïm-nos, doncs, a tal autor, creant en la nostra llengua, però talment en el seu temps.⁵¹

És interessant constatar que en aquest punt es produeix el mateix gir que hem observat en Herder i en la nova teoria de la traducció germànica desenvolupada cap al 1800. L'«aforisme esdevingut corrent» és la proclama que ja havíem trobat en Denham i Dryden, d'aplicació general a França i als països anglòfons: una visió de la transferència interlingüística com un simple revestiment d'allò que havia dit l'autor amb paraules d'ara, una visió que en realitat emmascara tot un procés d'assimilació cultural que fa desaparèixer la diferència formal i conceptual del text de partida.⁵² Com Herder, Schleiermacher i Humboldt, i sota la influència de Karl Vossler, que està vinculat amb aquesta tradició, Riba rebutja l'aforisme. I amb aquest gest se situa ja clarament dins el paradigma de traducció inaugurat a Alemanya cap al 1800. No hi ha cap altre traductor català de l'època que enllaci d'una manera tan diàfana amb aquest llegat.

Riba parla d'«invertir la fórmula»: ja veu, en aquest estadi primerenc, la possibilitat de dues maneres de traduir simètricament contraposades, tal com Schleiermacher i Goethe les havien exposat el 1813. No sembla que es pugui demostrar en Riba, amb un testimoni explícit, la recepció de Schleiermacher i de la reflexió goethiana sobre la traducció. La semblança potser es pot explicar per l'efecte conjunt de dos fets: l'existència d'un discurs sobre la cultura catalana centrat en la idea de l'enriquiment de la llengua i la tradició literària (amb algunes analogies amb el que imperava a l'Alemanya de cap al 1800;

⁵¹ OC IV, 43.

⁵² Sobre això, vegeu el capítol 4.4.

recordem el concepte d'*Erweiterung*)⁵³ i la familiaritat, conquerida a través de Vossler, amb la visió herderiano-humboldtiana del llenguatge, basada en el principi que el pensament no és extern a les paraules, sinó que és en les paraules i per les paraules que pensem. Per això la traducció entre dos mons lingüístics allunyats no pot ser una simple recerca d'equivalències, sinó una operació de mediació i interpretació que obliga a replantejar-se a fons el sentit de l'acte de traduir.

Crear en la nostra llengua, però talment en el temps de l'autor: amb aquesta fórmula Riba s'esforça a presentar la llengua de la traducció com una llengua de la diferència, on es recrea un món que no és el dels lectors. Ara bé, més que com un problema hermenèutic de comprensió d'un altre remot, Riba planteja la dificultat de la traducció, pensant sens dubte en l'estilística vossleriana, com «una mera i pura qüestió d'estil».⁵⁴ I l'estat del català, una llengua «vetusta i ritual alhora que indefinidament plasmable encara, apta per a tots els artificis ensems que per a totes les ingenuïtats [*sic*], popular i palaciana», el fa confiar en l'èxit de l'empresa.⁵⁵ Aquesta plasticitat és el que permet al traductor català ser «fidel a Homer» sense trair el seu propi idioma.

Així doncs, Riba ja s'havia apropiat aquests principis bàsics d'arrel germànica l'any 1919, aparentment gràcies a la lectura de Karl Vossler i a la intel·ligència amb què va aplicar-ne els principis a l'operació traductora. Poc després es desplaçà a Munic per assistir a les classes que hi impartia el romanista. El 24 de juny del 1922, des de la capital bavaresa, escrivia a Carles Soldevila: «Estudio i tracto Vossler, i [...] faig pensament d'anar vosslerejant mentre hi seré.»⁵⁶ Al llarg de tot aquell any, que passà a Alemanya, Riba complí aquest propòsit. La freqüentació de Vossler devia afermar dins seu els principis que ja havia assimilat a Barcelona. A més, pel fons Riba-Arderiu conservat a la Biblioteca

⁵³ Vegeu el capítol 4.4.

⁵⁴ OC IV, 43.

⁵⁵ OC IV, 43. La idea del caràcter encara plasmable del català, com s'ha dit, era general a l'època; vegeu Malé (2007). Pel que fa a aquesta idea és especialment significatiu el comentari de Riba sobre La Fontaine traduït per Josep Carner; vegeu OC II, 252-255.

⁵⁶ Dins Guardiola (1990: 78).

de Catalunya, sabem que el poeta posseïa almenys vint-i-vuit llibres de Vossler, la majoria sens dubte adquirits durant aquella estada.⁵⁷ A partir d'aquest moment podem pressuposar que el nostre autor tenia un coneixement ampli de l'obra del romanista.

D'altra banda, durant l'estada a Alemanya, que va coincidir amb els moments finals d'una crisi creativa que afectava el poeta des de la publicació del *Primer llibre d'Estances* el 1919,⁵⁸ Riba va fer un descobriment cabdal per a la seva poesia, però potser també rellevant en altres sentits. El 29 de juny del 1922 escrivia a López-Picó: «He descobert (per lo que a nós toca, naturalment) un enorme poeta líric, contemporani de Goethe i que a estones ho sembla de nosaltres: Hölderlin.»⁵⁹

Després d'un segle d'un cert oblit, Hölderlin havia estat redescobert a Alemanya en bona mesura gràcies als esforços del germanista muniquès Norbert von Hellingrath, que el 1910 en va publicar les versions de Píndar. Amb el seu deixeble Friedrich Seebass va curar, a partir del 1913, la primera edició històrico-crítica de les obres de Hölderlin, que incloïa alguns poemes inèdits i va transformar radicalment la visió que es tenia del poeta. El 1915, després de retornar a Alemanya de la guerra per una caiguda de cavall, va

⁵⁷ Amb l'exlibris de Riba, es conserven les monografies sobre Marcabré (1913), Peire Cardinal (1916), Bernat de Ventadorn (1918), La Fontaine (1919), Dante (1907-1908 i 1921), Leopardi (1923), Lope de Vega (1940). A més, els estudis *Die philosophischen Grundlagen zum «süßen neuen Stil» des Guido Guinicelli, Guido Cavalcanti und Dante Alighieri* (1904), *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft* (1904, l'original de l'obra traduïda per Manuel de Montoliu), *Sprache als Schöpfung und Entwicklung* (1905), *Italienische Literaturgeschichte* (1916), *Französische Philologie* (1919), *Über das Verhältnis von Sprache und Religion* (1920), *Letteratura italiana contemporanea* (1922), *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie* (1923), *Das heutige Italien* (conferència, 1923), *Die Universität als Bildungsstätte* (conferència, 1923), *Sprachgemeinschaft und Interessengemeinschaft* (1924), *Geist und Kultur in der Sprache* (1925), *Die neuesten Richtungen der italienischen Literatur* (1925), *Die romanischen Kulturen und der deutsche Geist* (1926), *Der Roman bei den Romanen* (1927), *Frankreichs Kultur und Sprache* (1929), *La literatura universal i les literatures nacionals* (1929), *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro* (1934), *Romania y Germania* (1956). En general sobre la biblioteca de Carles Riba i Clementina Arderiu, vegeu Medina (2006).

⁵⁸ Sobre aquesta crisi, vegeu la nota 43 del capítol 5.2.

⁵⁹ Ferrater (1971) va donar a conèixer la versió segons la qual Riba havia descobert Hölderlin a París el 1920, però això és, com van observar Friese (1985: 97) i Medina (1987: 9-16 i 2000: 35-39), impossible.

pronunciar les conferències «Hölderlin i els alemanys» i «La follia de Hölderlin».⁶⁰ Les seves aportacions a l'estudi de Hölderlin es van interrompre bruscament el desembre de 1916, l'any en què va ser abatut a Douamont, a prop de Verdun. La seva interpretació del poeta —d'acord amb l'ambient que es respirava a l'època— presentava trets profundament nacionalistes. D'altra banda, Hellingrath, com ja he apuntat més amunt, estava vinculat al cercle de Stefan George.⁶¹

Carles Riba va comprar el 1922 els quatre volums dels *Gesammelte Werke* de Hölderlin en l'edició de Friedrich Seebass —el deixeble de Hellingrath— i Hermann Kasack, publicada a Potsdam un any abans. A més sabem que posseïa, amb tota probabilitat adquirides aquell mateix 1922, les dues conferències de Norbert von Hellingrath,⁶² i s'hi interessà fins al punt de publicar-ne unes quantes pàgines traduïdes a la *Revista de Poesia* el 1926.⁶³

¿En quina mesura la descoberta de Hölderlin, traductor extremat de Píndar i Sòfocles, juntament amb els escrits de Hellingrath, va influir en la visió ribiana de la traducció? El poeta, ¿coneixia l'estudi de Hellingrath sobre les traduccions de Píndar, publicat a Jena el 1911? ¿Aquest estudi formava part dels «molts llibres»⁶⁴ que Riba va comprar sobre Hölderlin a Alemanya el 1922? Al capítol 4.6 ja s'ha apuntat una connexió de Hellingrath amb Humboldt. ¿N'estava al corrent, Riba? Els estudis sobre el poeta català no s'han endinsat mai en aquest terreny, i no he trobat en la seva obra cap prova definitiva d'interès pel Hölderlin traductor i per les reflexions sobre traducció del cercle de Stefan George. En tot cas, a Munic, Riba tenia aquell món a tocar. Si va tenir algun efecte sobre ell, havia de ser el de confirmar i reforçar intuïcions que ja havia començat a posar per escrit.

Abans de fer una lectura de les paraules que Riba va escriure a propòsit de la seva versió

⁶⁰ Hellingrath (1921).

⁶¹ Vegeu el capítol 4.6.

⁶² Vegeu Friese (1985: 102-106) i Medina (1987: 34-38).

⁶³ Medina (1987: 73-80) reproduïx el text.

⁶⁴ Medina (1987: 37).

d'Èsquil, cal que ens aturem en les reflexions sobre traducció exposades en un altre text: el document fundacional de la Bernat Metge, publicat el 1922.⁶⁵

Aquest document, a més de fornir la base programàtica de la col·lecció, establia alguns principis que havien de seguir els traductors de la casa. Com he observat al capítol 5.2, la idea fonamental que ressegueix el text és que la cultura catalana, que no va tenir un Renaixement complet com les altres grans cultures d'Europa, necessita recuperar el temps perdut vinculant-se directament a les fonts de l'humanisme; aquesta és la garantia que la nova cultura catalana incorpori els valors dels classicisme i assoleixi universalitat.

Pel que fa estrictament a la traducció, el text fa una variació sobre un tòpic que ja ha aparegut més amunt, el de l'enriquiment de l'idioma:

La influència sobre la literatura vol dir específicament influència benefactora sobre la llengua. Per l'exercici de traducció els autors contemporanis seran empresos a renovar el vell fons de l'idioma. Avui, el català, en certs casos, resulta encara impur i indecís. La traducció clàssica haurà de donar-li, definitivament, la màxima perfecció, elasticitat i abundor, retornant-lo sense cap violència a la sintaxi pròpia, a la seva profunda naturalitat, adulterada avui per la influència de les parles veïnes, i enriquint-lo amb mots que per dret d'herència li pertanyen.⁶⁶

La peculiaritat d'aquest paràgraf, col·locat sota el subtítol «Vers la perfecció del llenguatge», és la combinació d'una voluntat transformadora —la traducció ha de fer la llengua més elàstica i rica— i de l'horitzó d'un retorn de l'idioma a si mateix, d'un repòs en la pròpia naturalitat, «sense cap violència». Així se suggereix que l'estat actual de l'idioma, «adulterat» per les improprietats arribades de fora, és antinatural, i que l'esforç constructiu que s'hi farà serà de fet un camí que porta de la forçada situació del present a la pau d'un retrobament amb si mateix. La violència que comporta aquesta operació de modificació de la llengua és negada amb vista a la creació d'un estil en què la incorporació de formes noves gairebé no es noti, o almenys no es noti com una presència molesta.

⁶⁵ Es tracta del mateix text que he comentat, des d'un altre punt de vista, al capítol 5.2.

⁶⁶ Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 87).

Segons aquest principi, les traduccions han de ser «d'una exactitud fidelíssima» i s'han de presentar «amb to natural i vestiment artístic». «El punt de vista literari és en nosaltres essencial, per tractar-se de formar, ja íntegrament, el català culte que ha de sortir de la prova humanística.»⁶⁷ L'erudició filològica, doncs, haurà de conviure amb l'art:

Quant a la traducció, les obres hauran d'ésser considerades, no com a textos morts, sinó com a obres d'art, obres vivents, produïdes per homes que hi abocaren llur vida. Per això, en les traduccions nostres, hi col·laboraran els filòlegs amb els artistes, tal volta amb preponderància dels darrers.⁶⁸

Aquesta manera artística de traduir els clàssics topa, però, amb un límit: la mètrica dels originals en vers. Davant aquesta dificultat, i segurament amb la justificada consciència que no tots els col·laboradors serien capaços de trobar solucions mètriques apropiades, s'estipula que les traduccions «seran fetes en prosa usual».⁶⁹ El caràcter *usual* d'aquesta prosa —sense forçaments rítmics ni lèxics— és una expressió de la voluntat de «retornar» a la naturalitat de la llengua.

La preferència per la naturalitat, però, no és absoluta:

No hem de violentar la nostra llengua, ni sacrificar res, en canvi, al desig del bell dir, ni catalanitzar o modernitzar massa les idees, sinó donar el matís de cada mot, el sentit escrupulós [sic] de cada frase, el color de cada expressió, el to de cada tros.⁷⁰

Dins la lògica del text, aquesta doble exigència de naturalitat i de fidelitat és possible gràcies a l'estadi en què es troba la llengua catalana, «que permet les més diverses acomodacions».⁷¹ Es tracta, novament, del tòpic de la plasticitat del català, una llengua «no cristal·litzada encara», que també aquí es contraposa a la fixesa de la prosa francesa moderna. Aquesta ductilitat, però, no ha de temptar el traductor a forjar «un instrument arbitrari»; s'ha de basar en «la llengua catalana vivent i corrent, repensant en català d'avui

⁶⁷ Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 89).

⁶⁸ Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 90).

⁶⁹ Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 90).

⁷⁰ Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 91).

⁷¹ Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 91).

les idees de l'autor antic i recurrent només als arcaïsmes i neologismes en els casos imprescindibles». ⁷²

El text proposa, doncs, una fidelitat que no violenti i una naturalitat que no allunyi de l'original: un equilibri que certament podem anomenar *clàssic*, però que encara havia de corroborar-se en la prova pràctica de la traducció, en cadascuna de les versions de la Bernat Metge. Aquest no és el lloc per esbrinar si, en el conjunt dels textos de la col·lecció, almenys durant la primera època, es va fer realitat aquest ideal. Però l'ideal ens serà útil per comprendre les especificitats de l'aproximació ribiana a Èsquil.

Com és fàcil deduir de la seva teoria de la traducció, Carles Riba compartia la idea que el projecte de la Bernat Metge era una operació de transformació de la llengua. Ho explicava a Francesc Cambó en una carta del 30 de desembre del 1925: «El mateix fi primordial de la nostra Fundació és d'exercir una acció sobre la llengua que es restaura.» ⁷³ Més endavant, Riba hi insistia: «hem de tenir en compte que és això també el punt fonamental de la F.B.M.: influir la nostra llengua per mitjà de les valors de la cultura clàssica. És a dir, fer ara allò que als altres pobles va ésser fet en el Renaixement». ⁷⁴ És significatiu que en aquestes declaracions ribianes tot l'èmfasi es posi en les idees de conquesta i aspiració: en lloc d'un retorn a la naturalitat, es recalca el treball modificador sobre la llengua. Això el vincula a la tradició alemanya de l'*Erweiterung*, l'eixamplament. ⁷⁵ Aquest matís es confirmarà en la secció de la introducció d'Èsquil dedicada a la teoria de la traducció.

Aquest text és, malgrat la seva brevetat, l'exposició més clara i articulada que havia fet Carles Riba fins aleshores, i les idees que hi desplega ja l'acompanyaran sempre més, fins al punt de reparèixer, amb èmfasis lleugerament desplaçats, al pròleg de la seva segona traducció de l'*Odíssea*. La reflexió inicial resulta familiar:

⁷² Dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 91).

⁷³ Carta editada per Torné (1996: 59).

⁷⁴ Publicat a *L'Instant* el 25 de gener del 1934, reproduït dins Medina (1989: II, 237).

⁷⁵ Vegeu el capítol 4.4.

Un poeta pot ésser traduït amb dues intencions diverses: la d'acostar-lo al lector d'una altra llengua; o la de simplement mostrar-l'hi al lluny, suggerint-li la pura plenitud d'aquell món poètic exòtic en les paraules per a ell més entenedores, o únicament entenedores, i sempre més íntimes.⁷⁶

Dins el conjunt de les seves teoritzacions sobre traducció, aquesta formulació aparentment només desplega allò que Riba ja havia apuntat en el pròleg de la seva primera *Odissea*, a propòsit de la inversió d'aquella doctrina associada als noms de Denham i Dryden segons la qual una traducció ha de fer parlar l'autor estranger com si fos algú del nostre temps i del nostre país. Ara bé, la menció de *dues* intencions, juntament amb la idea de moviment («acostar»), fa evident que la frase reescriu l'alternativa que Goethe i sobretot Schleiermacher havien identificat el 1813.⁷⁷ A més del seu interès intrínsec, aquest text té el mèrit històric de presentar per primer cop en el domini lingüístic català, amb tota claredat, les dues maneres de traduir al voltant de les quals s'havia articulat la teoria germànica de la traducció al tombant del segle XIX.⁷⁸

Enllaçant amb aquesta tradició, Riba també hi opera petits canvis significatius. A diferència de Schleiermacher, no presenta dos moviments simètrics, de l'autor al lector i del lector a l'autor, sinó un moviment d'acostament (de l'autor al lector) i la constatació d'una distància («simplement mostrar-l'hi al lluny»). Així encara queda més clar que la diferència fonamental entre les dues maneres de traduir és la que hi ha entre l'abolició de la llunyania i l'articulació d'aquesta llunyania en el medi del llenguatge. La segona opció només pot donar-se a canvi d'assumir la paradoxa d'una «plenitud poètica» que, tot i ser exòtica i conservar aquest exotisme, és presentada en paraules «entenedores» i «íntimes».

Davant l'alternativa, Riba fa explícita la seva tria de la segona intenció. La decisió es vincula al caràcter específic de la poesia d'Èsquil. Com que aquest tràgic és «en ell mateix

⁷⁶ Riba (1932: XXII).

⁷⁷ Vegeu el capítol 4.4, n. 28. Fins ara només Brigit Friese (1985: 51 i 41-43) havia assenyalat breument (a partir del pròleg de la segona *Odissea*) que Carles Riba enllaça amb la tradició de Goethe i Schleiermacher en aquest camp.

⁷⁸ Potser també era el primer cop que es presentaven a Espanya. Abans del 1932-1934 no trobo, almenys, res comparable al text de Riba en les antologies de Santoyo (1987, per al castellà) i Dasilva (2003, dedicada al domini del gallec). Desconec el cas de l'èuscar.

i ja per als seus mateixos contemporanis distant i abrupte»,⁷⁹ l'abolició de la distància que implica la primera de les dues maneres de traduir no solament passaria per alt allò que hi ha en Èsquil d'antigament hel·lènic, sinó també allò que el singularitza dins de la literatura grega. De la dificultat original en sorgiria una immediatesa i una facilitat enganyoses, i la traducció s'acostaria a la «paràfrasi».⁸⁰ Pel camí, la poesia d'Èsquil s'hauria perdut.

Per respecte a la poesia, doncs, Riba opta per la segona intenció. Un cop feta la tria, però, es presenten les veritables dificultats:

Ara, en decidir-se, com nosaltres, per la segona de les finalitats que hem dit, el traductor serà el primer que es recordi la impossibilitat de substituir l'insubstituïble: tot allò que és poètic, no solament pel sentit, sinó també pel so; que és, no mera forma interna, sinó també fórmula idiomàtica, síntesi expressiva: és a dir, gairebé tot.⁸¹

Les dificultats s'expressen novament en llenguatge vosslerià. La «forma interna» (*innere Sprachform*) és la manera com el romanista alemany designava allò que en la llengua era només sentit, concepte, representació mental.⁸² En un dels textos en què toca de més a prop la qüestió de la traducció, i que potser Riba tenia present, Vossler ja havia afirmat:

Auf dem Unterschied, auf dem dialektischen Verhältnis zwischen äußerer und innerer Sprachform beruht das Glück der Übersetzung als Selbstzweck und Kunst. Der praktische und prosaische Übersetzer kümmert sich um diese Feinheit nicht, sondern zerschlägt das Werk und giebt die ganze Schale preis, um nur den

⁷⁹ Riba (1932: XXII). Sobre els precedents romàntics d'aquesta percepció de l'estil esquileu, vegeu Citti/Garriga (2012: 393-395).

⁸⁰ Sobre la paràfrasi com a tècnica que aboleix la diferència lingüística ja havia escrit Schleiermacher; vegeu *MÜ* 46.

⁸¹ Riba (1932: XXII).

⁸² Com ja observa, en relació amb aquest text, Malé (2006: 35), Riba havia trobat el concepte en el recull *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie* (1923), que va rebre i llegir el mateix any en què fou publicat, com sabem per la carta que adreça a Karl Vossler el 21 de desembre (dins Guardiola 1990: 271-272). D'altra banda, el terme és d'origen humboldtià: vegeu, per exemple, GS VII, 49 i 86, i Schmitter (1982: 52), Stubbs (2002: 115-120).

Fruchtsaft der Gesinnung zu gewinnen.⁸³

[És en la diferència, en la relació dialèctica entre les formes lingüístiques externa i interna que es basa l'èxit de la traducció com a finalitat en si mateixa i com a art. El traductor pràctic i prosaic no es preocupa d'aquesta subtileza, sinó que destrossa l'obra i es desfà de tota la pela per obtenir només el suc de les idees.]

Riba, que no és un «traductor pràctic i prosaic» sinó que entén la traducció com una «finalitat en si mateixa i com a art», té en compte aquesta dialèctica entre interioritat i exterioritat i n'extreu un imperatiu: «lliurar-se sense reserves al moviment poètic, seguint-ne els meandres amb obstinada atenció, revivint cada intuïció amb una alta humilitat; tot això, en funció de la llengua a la qual tradueix, però no sotmetent-se a l'estil que imposi ella, sinó creant en ella un estil».⁸⁴ La fidelitat a l'exotisme de l'original ha de permetre al traductor desvincular-se de les facilitats d'expressió que li ofereix la seva llengua; l'ha d'ajudar a resistir-s'hi a fi de construir un idioma esquileu dins el català. Parafrasejant Rudolf Pannwitz, es podria dir que la finalitat no és catalanitzar Èsquil, sinó hel·lenitzar la llengua catalana a partir d'un dels moments més densos i enlluernadors de la història de la literatura grega.⁸⁵

Les normes de la Bernat Metge obligaven Riba a fer la seva versió en prosa. Però el poeta traductor no despatxa aquest fet com si es tractés d'un simple requisit editorial, sinó que prepara el lector perquè hi doni un sentit: «la prosa és més franca a fer veure el caràcter de cosa provisòria que té sempre per força la versió d'una obra poètica».⁸⁶ La forma única i «absoluta» de l'original ha estat trencada; la simulació d'una nova forma «absoluta» ocultaria aquesta ruptura irreparable. La prosa, així, es revela com un medi en què pot expressar-se la distància poètica com a tal, sense reemplaçar-la ni destruir-la. Naturalment, no una prosa qualsevol, no una simple paràfrasi del «sentit» o de la «forma

⁸³ Del capítol «Sprachgemeinschaft als Gesinnungsgemeinschaft» del llibre *Geist und Kultur der Sprache* (que Riba tenia a la seva biblioteca); dins Störig (1963: 201).

⁸⁴ Riba (1932: XXII-XXIII).

⁸⁵ Vegeu Pannwitz (1917: 240) i el capítol 4.6.

⁸⁶ Riba (1932: XXIII). Sobre la distribució de l'ús del vers i de la prosa en les traduccions ribianes dels tràgics, vegeu Miralles (2007: 50-52).

interna» del text de partença, sinó una prosa amb un estil específic construït per recrear Èsquil en català als anys trenta del segle XX. Com que fa visible la distància no solament respecte de l'autor, sinó també respecte del seu temps i de les convencions de la seva llengua, la prosa palesa el seu caràcter de cosa relativa a un moment i un lloc concrets, mentre que la poesia original és exacta, acabada i absoluta. Riba posa així de manifest que tradueix per a un entorn i un moment determinats; l'estil que intentarà crear respon a una situació. Com a text provisional, la seva traducció haurà de ser desplaçada més endavant per altres versions.

L'opció de preservar la distància i l'abruptesa pròpies d'Èsquil condueix, per força, a la preservació de la seva dificultat: «La lectura d'un poeta genialment dens, ni tan sols en una versió pot ésser comprada barata.»⁸⁷ Allà on l'original és «perillosament remot», no serà el text de la traducció allò que el farà accessible, sinó una nota; el text mantindrà la distància poètica sense la qual el poeta no seria el que és, i la nota funcionarà com un senyal de llunyania que permetrà la comprensió de la dificultat sense atenuar-la. Riba se serveix, finalment, d'un adjectiu que he escrit diversos cops en aquest treball: *violent*. Tal com ell l'empra, designa el caràcter de l'esforç «d'adaptació» que ha de fer el lector per endinsar-se en Èsquil, però resulta evident que la violència és bidireccional: la traducció, en la seva rarsa astoradora, *violenta* els hàbits del lector, que al seu torn ha d'exercir una certa *violència* contra si mateix per no quedar exclòs de la poesia esquileia.

Negant-se a la paràfrasi, respectant la dificultat intrínseca del text, sent tan exigent amb el seu lector com ho era Èsquil amb el públic atenès, Riba ofereix una traducció que pot ser qualificada d'experimental. Ell mateix la presenta com un «assaig».⁸⁸ Es tractarà d'un assaig, tanmateix, fet amb totes les garanties de rigor que tenia a l'abast un traductor català als anys trenta del segle XX: a més d'uns sòlids coneixements de grec, Riba va disposar del text establert per Paul Mazon («el millor existent avui») i de la seva traducció francesa («considerada ja clàssica a França»), va comptar amb revisors de la talla de Pompeu Fabra i de Lluís Nicolau d'Olwer i, cosa no pas menys important, va treballar a prop dels «companys més joves» de la Bernat Metge, que s'iniciaven en la

⁸⁷ Riba (1932: XXIII).

⁸⁸ Riba (1932: XXIII).

traducció dels clàssics, i que pel contrast del seu gust ajudaven Riba a fer-se una idea encara més exacta de l'efecte que produïa en el lector cadascuna de les seves decisions estilístiques.⁸⁹

D'aquesta teoria de la traducció n'hauria de sortir, sembla, un idioma a mig camí de dos universos lingüístics. De fet, aquesta idea no és aliena a Carles Riba en un sentit més general. A més de les seves múltiples feines de traducció, rutinàries i artístiques, el poeta va tenir sempre una relació íntima amb el fenomen del trasllat interlingüístic, de la correspondència entre llengües i de la violència que comporta. Gabriel Ferrater, assajant una lectura del poema 40 del *Primer llibre d'Estances*, es preguntava quines eren les raons que costés tant penetrar, a través de les paraules, fins a l'experiència a què es refereixen els versos de Riba:

Ara bé: ¿d'on ve aquesta dificultat de penetrar en l'experiència? Ve, simplement, del fet que Riba ha usat termes com «voluptat», com «casta», com «gelosia», com «folia»; termes als quals ha exigint un rendiment de sentit més fort del que poden tenir en català. Vull dir que no poden donar-li un rendiment tan fort per una raó molt simple. Els termes equivalents anglesos, per exemple, immediatament haurien revelat el sentit, perquè l'anglès, o bé el francès, tenen els termes de descripció moral molt llimats i molt ajustats per una enorme tradició de novel·la, que és el que el català no té. [...] Perquè, justament, els seus poemes, ell [Riba] els pensava, naturalment, en altres llengües llimades per aquest cultiu dels termes de descripció moral [...].⁹⁰

El que aquesta anàlisi suggereix és que Riba entenia la creació poètica com una traducció de diversos nivells. D'una banda, hi ha la traducció en sentit ampli: de l'experiència concreta, articulada amb paraules íntimes i noms propis, a la generalització purament humana. De l'altra, hi ha una traducció en un sentit més tècnic: de significats «europeus» —forjats en tradicions literàries cultes que, com la francesa i l'anglesa, no han estat

⁸⁹ Riba (1932: XXIII-XXIV).

⁹⁰ Ferrater (1979: 31). Sobre aquesta qüestió, vegeu també Malé (2001: 250-254).

interrompudes— a paraules catalanes. En aquest procés, en virtut del nou ús, es produeix una expansió semàntica dels mots propis, un aprofundiment de la seva funcionalitat, comparable a l'*Erweiterung*, l'eixamplament, que els teòrics alemanys atribuïen a la traducció. En els poemes, segons aquesta interpretació, Riba fa un esforç per europeïtzar el català, és a dir per anglicitzar-lo i afrancesar-lo semànticament. Per més discutible que sigui la visió de la literatura que subjau al text de Ferrater,⁹¹ el fet és que la presència d'altres llengües en la pròpia, sota la pròpia, per sobre de la pròpia, va ser sempre sentida per Carles Riba. En les *Estances*, la intercalació de poemes en italià és una primera manera de posar-ho de manifest.⁹² Però el fenomen es fa explícit sobretot en els seus documents privats. Per exemple, en una carta a Joan Gili del 3 de febrer del 1940 que confirma la intuïció ferrateriana:

L'anglès és la llengua en la qual més m'hauria plagut d'escriure els meus versos —si hagués estat la meva; i us diré que de vegades, sense adonar-me'n, una mica, per sota el català, penso en anglès, i llavors el català és sotmès a una tortura de sintetització que el pobre no mereix.⁹³

La traducció, més enllà d'una operació que Riba alternava amb la creació, cal entendre-la doncs com un fet essencial en el conjunt de l'obra ribiana i en la seva concepció de la poesia com una generalització de l'experiència. La mortificació semàntica que en resulta sobre la llengua pròpia és alhora el preu que es paga i el benefici que s'obté d'aquesta presència insistent d'altres idiomes. S'ha observat de vegades una certa «poca traça» en la manera com Riba se serveix de la llengua,⁹⁴ que potser més que poca traça és una certa i

⁹¹ Vegeu la crítica de Citti/Garriga (2012: 403-404), i també les observacions de Valentí (1973: 83-99). Tot i que les reflexions de Citti i Garriga em semblen pertinents, aquí m'interessa la interpretació de Riba, i la manera com aquesta interpretació es reflectia en el seu estil.

⁹² Vegeu Malé (2001: 253): «En lloc de trobar-se com dins una casa ricament agençada pels antics propietaris, com deia Steiner, Riba se sentia dins la seva llengua una mica com dins una presó, i l'esforç per escapar-ne queda clarament reflectit, no tan sols en el particular ús de certs termes, com mostra Ferrater, sinó en el significatiu fet que Riba inclogués en el *Primer llibre d'Estances* dos poemes escrits en una altra llengua, com és l'italià (els núms. 6 i 13).»

⁹³ Dins Guardiola (1991: 97).

⁹⁴ Per exemple, vegeu Ferrater (1979: 14-15; 17-18).

deliberada manca de naturalitat. Si en comparem l'estil, per exemple, amb els de Jacint Verdaguer i Josep Maria de Sagarra, el fet resulta evident. Però aquesta manca de naturalitat és significativa: reflecteix i palesa l'esforç d'universalització en el marc d'una cultura de tradició encara no plenament constituïda —tal com l'entenien els noucentistes—. La poètica ribiana implica l'estrangerització de la llengua pròpia.

Dins la reflexió ribiana entorn de la traducció, el text sobre la versió d'Èsquil representa probablement el moment de màxima tensió, d'assumpció més plena de la violència, de fe en el valor del llenguatge difícil. Després, a la segona *Odissea*, Riba reprendrà idees que havia formulat en relació amb Èsquil, però en llimarà la radicalitat; ja no farà una tria taxativa entre acostar-se al lector o allunyar-se'n, perquè comprendrà que aquesta alternativa només es dóna plenament en la teoria.⁹⁵ Els anys 1932-1934, en aquell moment de màxima tensió teòrica, Riba s'alinea amb una tendència aleshores emergent a Alemanya, representada tant per escriptors vinculats al cercle de Stefan George (Norbert von Hellgrath i Rudolf Pannwitz) com pel filòleg Wolfgang Schadewaldt i el pensador Walter Benjamin.⁹⁶ Aquesta posició el singularitza en els contextos català i romànic. El capítol següent analitzarà, a partir de passatges del seu *Agamèmnon*, com es concreta la teoria en la pràctica de la traducció.

⁹⁵ Sobre la teoria de traducció que fonamenta la segona traducció de l'*Odissea*, vegeu Malé (2006: 37-39).

⁹⁶ Sobre aquests textos, vegeu el capítol 4.6.

5.5. Una poesia abrupta en prosa

L'any 1932 Carles Riba escrivia al seu mestre Paul Mazon: «je n'ai d'autre ambition que de donner à mes compatriotes *votre* Eschyle refondu, selon la plasticité en certaine façon virginale que garde encore notre catalan». Aquesta «plasticitat en certa manera virginal» es contraposava implícitament a l'academitzada llengua francesa: com que el català es trobava en un estat de formació, en «plena ebullició», les seves possibilitats a l'hora de traduir eren diferents que les del francès. Si la intenció declarada de Riba era «refondre» l'Èsquil de la Budé, sembla que una de les maneres més profitoses per analitzar la seva aproximació a la traducció serà comparar les versions catalana i francesa a fi de constatar els desplaçaments d'èmfasi, les diferències interpretatives, les divergències estilístiques. Aquest serà un dels recursos centrals de les pàgines següents.

Els dos passatges que comentaré són els mateixos que els del capítol 4.5: el pròleg i el segon èstàsim. No caldrà repetir, doncs, les anàlisis del text original. A continuació apuntaré més breument qüestions que afecten altres punts de la tragèdia, i el capítol es clourà amb una caracterització general de la pràctica ribiana de traducció tal com es manifesta en el seu *Agamèmnon*.

El pròleg (vv. 1-39)

Com la de Humboldt, la traducció de Riba és filla d'una època i segueix en part les preferències interpretatives del seu temps, algunes de les quals han estat descartades pels comentaristes posteriors. El plural *στέγαις* (v. 3) és traduït per 'sostre', d'acord amb la visió tradicional que situava el guaita dalt el palau d'Argos (però en contrast amb la solució de Mazon).¹ Que la versió ribiana segueix, en els casos més dubtosos, la

¹ Vegeu la nota 9 del capítol 4.5. Mazon (1925: 10) tradueix: «au palais des Atrides».

interpretació de Mazon, com Carles Riba explicava a la introducció² i en una entrevista publicada a *L'Instant*,³ es veu ja en la traducció de l'adverbi ἄγκαθεν (v. 3) per 'de qui sap el temps'; Mazon, en contra dels editors moderns, entenia el mot en el sentit de 'de longue date' i el va traduir per 'sans répit'.⁴ Un cas clar de dependència és la traducció restrictiva de la segona ocurrència d'ἀπαλλαγῆ πόνων (v. 20, sense possessiu en grec) per «fi de les *meves* penes» (Mazon: «fin de mes peines»); aquí es redueixen les possibilitats semàntiques de l'original —on els dolors ja no són només els del guaita, com al primer vers, sinó també els del casal d'Agamèmnon—. Amb tot, aquest seguiment de Mazon no és pas sistemàtic. Al v. 2, mentre que el francès parla de «longues années», el català esmenta una «llargada anyal», que suggereix la duració d'un sol any. Al v. 10 (ὧδε γὰρ κρατεῖ), davant l'expressió tradicionalment traduïda per «així ho mana», que és també com ho fa Mazon («ainsi commande»), Riba recorre a una formulació més abstracta, que lliga amb la interpretació de C. G. Haupt acceptada per Fraenkel:⁵ «així domina». O bé, mentre que Mazon tradueix κοιμώμενος per *veiller*, d'acord amb la majoria dels comentaris recents, Riba escriu «dormint», segons el significat habitual del verb —habitual, però difícil d'admetre en aquest context.

Un dels trets que més criden l'atenció de la versió ribiana és la precisió amb què es recreen els aspectes sintàctic, lèxic i metafòric de l'original —una plasmació concreta de

² Riba (1932: XXIII): «Hem adoptat el text d'Èsquil establert per ell [Mazon], el millor existent avui, i en conseqüència, el sentit per ell proposat o acceptat per als nombrosos passatges en què els criteris d'interpretació són únics, o almenys decisius, davant les diverses lliçons o conjectures. La seva versió, a més, considerada ja clàssica a França, ens ha servit constantment de guia segura, de línia de referència.»

³ Del 25 de gener del 1934, escrita per Modest Sabaté; vegeu Medina (1989: 236-237). Riba hi afirma: «He adoptat el text de Paul Mazon per aquelles dificultats en les quals només cap la interpretació.»

⁴ Vegeu Mazon (1925: 10). Per a una crítica de la interpretació de Mazon, vegeu Fraenkel (1950: II, 4, ad loc.). Lingüísticament, és impossible entendre ἄγκαθεν com una forma apocopada de ἀνέκαθεν; d'altra banda, la interpretació 'de longue date' (que ja prové de Heath, 'a longo tempore'; cf. Schütz 1784: 135) insisteix en el que ja s'ha dit en el vers anterior (φρουρᾶς ἐτείας μῆκος 'una vigilància que ha durat un any') i n'afebleix la força. Vegeu la n. 9 del capítol 4.5.

⁵ Fraenkel (1950: II, 10), que reproduïx l'explicació de Haupt: «κρατεῖ proprie non est *iubet*; potius: "sic dominatur, potentia sua sic utitur ut hoc ita instituerit"».

l'ideal de «lliurar-se sense reserves al moviment poètic».⁶

De fet, la diferència més evident respecte del text de Mazon és que, mentre el filòleg parisenc se cenyeix als girs de frase que li exigeixen les regles del «bon estil» de la seva llengua, Riba segueix al peu de la lletra la sintaxi de l'original. Vet aquí uns quants exemples:

Θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων (v. 1)

J'implore des dieux la fin de mes peines

Als déus imploro la fi de les meves penes

καὶ τοὺς φέροντας χεῖμα καὶ θέρος βροτοῖς (v. 5)

et ces astres surtout qui apportent aux hommes et l'hiver et l'été

i aquells sobretot que porten l'hivern i l'estiu als homes

λαμπροὺς δυνάστας ἐμπρέποντας αἰθέρι (v. 6)

princes lumineux des feux de l'Éther

prínceps lluminosos que brillen enmig de l'èter

ἀστέρας, ὅταν φθίνωσιν ἀντολάς τε τῶν. (v. 7)

dont je sais et les levers et les déclins.

dels quals sé quan es consumen, i els llevants.

αὐγὴν πυρὸς φέρουσαν ἐκ Τροίας φάτιν (v. 9)

la lueur enflammée qui, de Troie, nous portera la nouvelle

la llum de foc que portí de Troia la nova

γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ. (v. 11)

un cœur impatient de femme aux mâles desseins.

el cor d'una dona de mascle propòsit quan espera.

οἴκου τοῦδε... οὐχ ὡς τὰ πρόσθ' ἄριστα διαπονουμένου. (vv. 18-19)

cette maison, où ne règne plus le bel ordre d'antan.

⁶ Riba (1932: XXIII).

aquesta casa, que ja no és governada excel·lentment com antany.

Νῦν δ' εὐτυχῆς γένοιτ' ἀπαλλαγῆ πόνων, | εὐαγγέλου φανέντος ὀρφναίου πυρός. (vv. 21-22)

Ah! puisse doncs luire aujourd'hui l'heureuse fin de mes peines et le feu messenger de joie illuminer les ténèbres!

Tant de bo vingui avui la sortosa fi de les meves penes, apareixent amb el seu alegre missatge un foc a través de la fosca!

εὐνῆς ἐπαντείλασαν ὡς τάχος δόμοις | ὄλολυγμὸν εὐφημοῦντα τῆδε λαμπάδι | ἐπορθιάζειν, εἶπερ Ἴλιου πόλις | ἐάλωκεν, ὡς ὁ φρυκτὸς ἀγγέλλων πρέπει (vv. 27-30).

pour que, levée en hâte de sa couche, elle [Clitemnestra] fasse, en réponse à ce flambeau, monter de ce palais un long cri d'allégresse : Ilion est prise, le signal de feu est là qui le proclame.

perquè llevant-se corrents del seu llit faci pujar del palau un alarit de benvinguda a aquesta falla, si tanmateix la ciutat d'Ílion és presa, com l'alimara amb el seu brill ho anuncia.

αὐτὸς τ' ἔγωγε φροίμιον χορεύσομαι (v. 31)

Et c'est moi le premier qui, en dansant, vais ouvrir la fête

I jo mateix dansaré el preludi

οἶκος δ' αὐτὸς, εἰ φθογγὴν λάβοι, | σαφέστατ' ἂν λέξειεν (vv. 37-38)

Si la voix lui était donnée, ce palais, de lui-même, dirait l'entière vérité

La casa mateixa, si tingués veu, ben clar s'explicaria;

Més enllà de les ressonàncies lèxiques que fan evident que Riba tenia al davant la traducció de Mazon, el que és interessant d'aquests exemples és que mostren amb tota claredat que el traductor català s'acostava a l'original d'una manera *sistemàticament* diferent que el seu model parisenc. Amb aquesta simple constatació n'hi ha prou per desautoritzar qui ha cregut que, en el seu Èsquil, Riba es limitava a traduir del francès.⁷ A continuació miraré de precisar en què consisteix aquesta diferència sistemàtica.

⁷ Vegeu Balasch (1984: 95-103) i (1987: 237).

Mazon tendeix a buscar un estil francès elegant, amb recursos convencionals com ara la creació d'estructures simètriques, encara que en l'original no hi siguin. Al v. 7, per exemple, la discutida manca de simetria sintàctica entre els elements de ὅταν φθίνουσιν ἀντολάς τε τῶν queda dissimulada sota l'estructura coordinativa «et les levers et les déclins». Riba, en canvi, fa emergir amb tota claredat el caràcter heterogeni de les dues unitats: «dels quals sé quan es consumeixen, i els llevants».

Mazon té una propensió a la frase estereotipada, a una dicció noble emparada per la tradició, mentre que Riba es decanta per un llenguatge d'aparença més directa. On Mazon se serveix de l'expressió generalitzadora i quasi formulària «où ne règne plus le bel ordre», Riba es refereix a una casa «que ja no és governada excel·lentment» (vv. 18-19). On Mazon fa ús de l'expressió bíblica «illuminer les ténèbres», Riba evoca un foc que apareix simplement «a través de la fosca» (v. 22). Si en el francès ens sorprèn un «Éther» amb majúscula divinitzadora, el català menciona un simple «èter» en minúscula (v. 6). On Mazon es recolza en el poètic «couche» (vv. 13 i 27, εὐνή) i el noble «palais» (v. 37, οἶκος), Riba escriu «jaça», «llit» i «casa». Com mostren aquests últims exemples, en tot el passatge de la traducció catalana trobem una tendència al llenguatge viu i fins i tot col·loquial; potser també cal considerar de la mateixa manera la decisió de traduir per «xiular» el verb μινύρεσθαι (v. 16), que pròpiament significa 'cantussejar'.⁸

Així mateix Mazon, optant per una traducció analítica, sol donar un desplegament «natural», explicatiu, als passatges més densos del text de partida. Per això converteix les quatre paraules αὐτὸς τ' ἔγωγε φροίμιον χορεύσομαι (v. 31) en «Et c'est moi le premier qui, en dansant, vais ouvrir la fête». Riba, per contra, s'esforça a ser tan sintètic com l'original, encara que hagi de forçar la llengua: «I jo mateix dansaré el preludi». L'adjectiu compost típicament esquileu νυκτίπλαγκτον (v. 12), que Mazon desplega en l'oració de relatiu «qui me retient la nuit loin de mon toit», apareix en el text de Riba sota una forma més concisa i contundent: «esgarriada en la nit». A París, el verb κλαίω (v. 18) és «j'éclate en sanglots»; a Barcelona, «em poso a plorar».

Gràcies a la tècnica de preservar la densitat, el traductor català pot captar en alguns casos la indeterminació d'algunes expressions esquilees. El sintagma ἐλπίζον κέαρ (v. 11),

⁸ Sobre els col·loquialismes en l'Èsquil de Riba, vegeu Citti/Garriga (2012).

amb un peculiar ús intransitiu del verb que ha estat remarcat pels comentaristes,⁹ queda recollit en la solució «el cor d'una dona de mascle propòsit *quan espera*», amb una ambivalència rellevant (¿es tracta de l'esperança d'una dona que enyora el seu marit, o de l'espera impacient de qui s'ha decidit a cometre un assassinat?). Mazon l'havia transformat en una simple construcció adjectiva: «cœur *impatient* de femme aux mâles desseins».

Fins i tot en l'ús de les interjeccions es percep una diferència sistemàtica. Mazon n'introdueix segons una certa norma estilística del francès noble: Νῦν δ' εὐτυχῆς γένοιτ'... (v. 20) esdevé «Ah ! puisse donc luire...», mentre que Riba tradueix amb un simple «Tant de bo vingui...». En canvi, quan en grec hi ha una interjecció (v. 22: ὦ χαῖρε) el professor parisenc l'elimina i Riba la reproduïx. Aquesta construcció de la frase catalana arran de la grega és un dels aspectes de l'hel·lenització que el traductor opera sobre el seu idioma, esmentada al capítol anterior. D'altra banda, com el seu referent francès, Riba opta per transcriure les interjeccions gregues més peculiars, sense adaptar-les: «Íú, íú» (v. 25).¹⁰

Aparentment, el lèxic del passatge no es caracteritza per una voluntat d'estranyesa o de duresa, ni tan sols d'elevació, com havíem observat en Humboldt. Un mot com *anyal* (traducció d'ἔτειας, v. 2), avui marcat, era aleshores d'ús comú en la llengua escrita, també a la premsa generalista.¹¹ Amb tot, és digne de notar que l'accepció amb què és emprat el mot —'d'un any de duració'— no és recollida ni pel diccionari Labèrnia,¹² ni

⁹ Vegeu Fraenkel (1950: II, ad loc.) i Bollak/Judet de La Combe (1981: 17-18).

¹⁰ En aquesta qüestió, recordem que Humboldt havia optat per una solució naturalitzadora: «Triumph, Triumph!» Més endavant, Wolfgang Schadewaldt defensarà l'opció de traduir sempre aquestes interjeccions «amb genuïnitat grega», és a dir de fer-ne una transcripció quasi fonètica (vegeu Schadewaldt 1970: 662). Un altre cas en què Riba dóna importància a la forma fònica de la interjecció és el v. 1257, on tradueix (o translitera) ὀτοτοῖ per «Ototoi», i observa en nota que es tracta d'un «crit de lament, inadequat per a dirigir-se a Apol·ló» (Riba 1934: 59).

¹¹ Una cerca automàtica de la paraula a l'Arxiu de Revistes Catalanes Antigues (<http://www.bnc.cat/digital/arca/>, consultat el 5 de juny del 2013) entre el 1920 i el 1939 dóna 21.344 resultats; una cerca d'*anyal* en dóna 28.785. Per al període 1920-1939 hi ha 49 ocurrences d'*anyal* i 123 d'*anyal*.

¹² Labèrnia (1839-1940: I, 127): «lo ques fa ó esdevé cada any».

pel Fabra,¹³ ni pel *Diccionari català-valencià-balear*,¹⁴ ni tampoc per l'actual de l'IEC. En tots els casos, l'accepció principal o única és la de repetició anual, no pas la de duració. L'alteració semàntica a què Riba sotmet la paraula calca, naturalment, el sentit del grec ἐτήσιος en aquest passatge. Curiosament, en grec el mot sol tenir també el sentit de regularitat anual;¹⁵ l'ús esquileu, reforçat per l'acusatiu μῆκος, és l'excepció. El mateix desviament respecte de l'ús habitual, doncs, es produeix en el text de Riba per la combinació d'*anyal* i el substantiu *llargada*. La manipulació lingüística és tan lleugera que gairebé no es nota; però l'acumulació d'alteracions d'aquesta mena contribueix a crear un idioma esquileu en la llengua d'arribada, un estil idiosincràtic en català. La pressió semàntica —fins i tot etimològica— del grec es manifesta també en el v. 24: τῆσδε συμφορᾶς χάριν, que en francès es transforma en «pour fêter le succès», en català és «per a regraciar el bon èxit», amb una clara voluntat de preservar la relació amb la idea de gràcia i agraïment, la χάρις hel·lènica. Aquesta atenció al detall de cada paraula es reflecteix també en la recreació de fenòmens onomatopeics: ὄλολυγμός del v. 28 es transmuta en un expressiu «alarit» (Mazon, en canvi, es limita a esmentar «un long cri»¹⁶).

Pel que fa a l'anotació del passatge, en l'edició de la Bernat Metge s'observa la mateixa tendència a l'ampliació que hem vist en la introducció. Mazon hi posa tres notes: la justificació d'una interpretació del grec (v. 3), l'explicació d'uns versos difícils (vv. 32-33), la glossa d'una expressió desconcertant (vv. 36-37). Riba no recull la informació de la primera, però sí la de les altres dues, sempre afegint referències a llocs paral·lels que no consten en l'edició de Les Belles Lettres. A més, hi posa una nota addicional amb un lloc

¹³ Fabra (1932: 123): «Anual que s'esdevé cada any. dit esp. de certes festes. || De l'any actual, collit o nat aquest any. | *Un infant anyal*, que no ha complert l'any.»

¹⁴ DCVB, s. v. *anyal*: «1. *adj.* Que es repeteix cada any [...] || 2. *m.* Llista dels difunts pels quals resen els feels en la missa major dels diumenges (Maestrat). [...]».

¹⁵ Cf. Píndar, *I.* III/IV 85; Eurípides, *Rhes.* 435.

¹⁶ En general, tanmateix, la creació de paraules noves no és una característica de l'Èsquil de Riba. No hi trobem, doncs, una proliferació de neologismes com en les traduccions de Josep Carner (sobre l'aportació lèxica de Carner, vegeu Busquets 1977). Sobre l'aproximació carneriana a la traducció vegeu també Venuti (2005).

paral·lel del *Prometeu encadenat*, que el lector català ja té disponible després de la publicació del segon volum d'Èsquil. El propòsit d'aquestes notes no és solament, com en Mazon, aclarir l'original i justificar tries del text d'arribada, sinó també oferir material comparatiu que pugui interessar al lector curiós.

El segon estàsim (vv. 681-781)

Tradicionalment s'ha considerat que en grec el trímetre iàmbic és el metre més pròxim a la parla quotidiana; ja ho afirmava Aristòtil.¹⁷ Traduir les successions iàmbiques en prosa, doncs, pot lligar amb la nostra convenció d'identificar la parla quotidiana amb aquest tipus de discurs —encara que, quan enraonem, estrictament, no ens servim ni de la prosa ni del vers, sinó d'una mena de llenguatge que pertany a un altre àmbit—. Tanmateix, els metres de les parts cantades de la tragèdia plantegen un problema diferent: són, sens dubte, seccions mètricament marcades respecte dels iambes dels diàlegs, i a més presenten una complexitat mètrica significativa. D'altra banda, els metres d'aquestes parts són la base estructural d'una música perduda, com la carcanada d'un animal mort.¹⁸ És a dir que, fins i tot si s'aconseguís reproduir el moviment mètric de l'original —com intentava Humboldt—, el resultat tindria ben poc a veure amb el conjunt poètico-musical que rebien els espectadors inicials de la tragèdia.

D'acord amb les normes de la Bernat Metge, Riba havia d'optar per la prosa, però allora va prendre de l'edició de Mazon un seguit de recursos tipogràfics que li permetien marcar la diferència de les parts cantades.¹⁹ Així, aquestes parts són impreses en cursiva i es presenten acompanyades de les mateixes indicacions musicals amb què el filòleg va intentar transmetre les connotacions i el caràcter dels metres —«bien marqué», «un peu plus libre», «plus vif», «plus franc», etc.—.²⁰ Segons Riba, aquestes indicacions «diuen més, no sols als profans, sinó fins als entesos, sobre el temps i l'expressió, les gradacions i

¹⁷ *Poet.* IV 1449a 24-27; *Rhet.* III 1, 9, 1404a.

¹⁸ Sobre la funció de la música de les parts líriques d'Èsquil, vegeu Scott (1984).

¹⁹ Aquesta possibilitat ja estava prevista també en les normes internes de la Bernat Metge, redactades per Joan Estelrich a partir de les de l'associació Guillaume Budé; vegeu Franquesa (2013: 67).

²⁰ Vegeu Mazon (1931: XXXVI).

els contrastos, dels ritmes lírics, que no pas els sòlits esquemes mètrics».²¹ El traductor català se serveix fins i tot del terme mazonià *melodrama* per evocar la recitació «emfàtica, fortament ritmada» dels sistemes anapèstics. Totes aquestes marques trenquen la ficció d'immediatesa que algú podria exigir a una traducció i fan evident al lector l'absència de la música; Èsquil es presenta com un fet artístic remot, que requereix un esforç intel·lectual d'aproximació i una lectura feta amb la consciència de tot allò que s'ha perdut irremeiablement.

A banda aquesta dependència tipogràfica, Riba segueix, com he observat més amunt, algunes interpretacions que o bé són peculiars de Mazon o bé han caigut en desús. Als vv. 681-685 entén, com el seu model francès, que el genitiu τοῦ πεπρωμένου determina γλώσσαν ('llengua del destí') en lloc de προνοίαισι ('coneixement previ del destí'), que és avui la interpretació hegemònica. Però aquesta mateixa frase, la primera de l'estàsim, és alhora representativa dels esforços que fa Riba per acostar-se a l'original, en una dimensió molt diferent d'aquella en què es mou Mazon. La construcció interrogativa és llarga i complexa, i inclou una frase parentètica que, també en forma de pregunta, respon a la interrogació general. Els vells del cor es demanen qui ha triat el nom parlant d'Hèlena:

τίς ποτ' ὠνόμαζεν ὧδ'
ἔς τὸ πᾶν ἐτητύμως —
μή τις ὄντιν' οὐχ ὀρώμεν προνοί-
αισι τοῦ πεπρωμένου
γλώσσαν ἐν τύχῃ νέμων; —
τὰν δορίγαμβρον ἀμφινεικῆ
θ' Ἑλέναν;²²

Sobretot la frase parentètica ha presentat sovint dificultats d'interpretació. Mazon la resol així: «Qui donc, sinon quelque Invisible qui, dans sa prescience, fait parler à nos lèvres la

²¹ Riba (1932: XXIV).

²² Èsquil, *Ag.* 681-687.

langue du Destin [...]».²³ La perífrasi ὄντιν' οὐχ ὀρώμεν és resumida amb una majúscula divinitzadora —un recurs car a Mazon, com ja hem vist—; la locució ἐν τύχῃ —que aquí significa, excepcionalment, ‘amb encert’, ‘sense errar el tret’— ha estat obviada; el sintagma γλώσσαν νέμων s’ha transformat en «fait parler à nos lèvres la langue», amb un afegit que té la clara funció d’oferir al lector una formulació de sentit acceptable i estil elegant; finalment, els dos epítets heterogenis que acompanyen el nom d’Hèlena —δορί-γαμβρον ἀμφινεικῆ— són recollits en l’estructura copulativa «l’*épousée* qu’entourent la discorde et la guerre». Vegem la versió de Riba:

¿Qui mai, qui, sinó algú que no veiem i que en la seva presència ens assigna per cas la llengua del Destí, donava aquest nom tan ver a la núvia de la llança, voltada de discòrdia, a Hèlena?²⁴

El quasi neoclàssic «Invisible» ara és «algú que no veiem». Els dos epítets d’Hèlena queden reflectits en la seva asimetria, i també en la seva concreció metafòrica: mentre que Mazon escrivia «guerre», Riba evoca la «núvia de la llança». I la complexa frase parentètica, que el filòleg francès havia mig escamotejat, el traductor intenta traslladar-la en tota la seva tensió literal, recollint νέμων amb «assigna» i ἐν τύχῃ amb l’arcaisme «per cas» (és a dir ‘per atzar’), en una interpretació de llarga tradició.²⁵ D’ençà de l’edició pòstuma de Hermann,²⁶ aquesta manera d’entendre la locució se sol descartar, però la seva presència revela un tret important. En lloc de conformar-se amb la solució poc compromesa de Mazon, Riba intenta captar els significats de tots i cadascun dels elements de la frase i exposar-los en la seva heterogeneïtat, fins i tot en la seva possible contradicció. Perquè, algú que no veiem, ¿com ens pot assignar «per atzar» la llengua «del Destí»? El destí i l’atzar, tot i que puguin ser dues maneres de veure el mateix fet, ¿no representen dues perspectives irreconciliables, i més en una mateixa frase? El fet és que Riba troba —o creu trobar— aquesta tensió en l’original, i no permet que els prejudicis de la claredat i de la facilitat n’atenuïn l’estranyesa.

²³ Mazon (1925: 34).

²⁴ Riba (1934: 38-39).

²⁵ Ja Schütz (1783: 242) ho traduïa per «in casu fortunae», com he recordat al capítol 4.5.

²⁶ Vegeu Hermann (1852: II, 424).

Els trets que he identificat en la primera frase traduïda són aplicables al conjunt de l'estàsim. Mazon reconstitueix la sintaxi a la francesa; Riba dóna un sentit concret a la seva confiança en la «plasticitat virginal» del català. En la frase següent, la Budé ens parla d'una Hèlena «qui, soulevant ses luxueuses courtines, s'est enfuie sur la mer au souffle puissant du zéphyr»;²⁷ a la Bernat Metge trobem una Hèlena que «de dins les seves luxoses cortines va fer-se a la mar, al buf del ponent gegant»,²⁸ que és una recreació literal del grec:

...ἐκ τῶν ἀβροτίμων
προκαλυμμάτων ἔπλευσεν
ζεφύρου γίγαντος αὔρα²⁹

Riba conserva la duresa del complement circumstancial «de dins les seves luxoses cortines», connectat directament amb el verb; també reproduïx el sorprenent «gegant» que Mazon diluïa amb un «puissant»; i finalment tradueix ζέφυρος per «ponent», apartant-se de la tradició neoclàssica que fa escriure «zéphyr» a Mazon. El rebuig de la pàtina neoclàssica o convencionalment humanística és un tret d'altres traduccions ribianes, per exemple de l'*Odissea*, com va remarcar fa temps Eduard Valentí.³⁰ Així, si el francès situava entre el grec i l'idioma del lector una capa translúcida de clixés generats per una tradició ininterrompuda, el poeta català troba una manera de mantenir alhora la literalitat i un llenguatge directe, immediat, de vegades brutal, de vegades popular. Ja en la seva crítica de la versió maragalliana dels *Himnes homèrics* Riba havia observat, amb admiració, que el llenguatge d'aquells versos sovint feia pensar en la parla blanenca recreada per Ruyra;³¹ malgrat la distància que els separa en els aspectes tècnics de la traducció, en aquest sentit Maragall continuava sent un model.

Com en el pròleg de la tragèdia, Riba es mostra atent a la materialitat fònica dels

²⁷ Mazon (1925: 34).

²⁸ Riba (1934: 39).

²⁹ Èsquil, *Ag.* 690-692.

³⁰ Valentí (1973: 83-99).

³¹ OC II, 50-52.

mots. La polisèmia explícita de la paraula κῆδος ('aliança per matrimoni' i 'dol', vv. 699-700) queda resolta en l'al·literació «noces nocives».³² Quan els jocs etimològics de l'original són impossibles de traslladar, com en el cas del nom d'Hèlena, una nota fa explícit el mecanisme del text de partida.³³

En la segona parella estròfica els trets lingüístics que he destacat més amunt es mostren potser amb més claredat que en cap altre lloc. El cadell de lleó, en grec, és ἀγάλακτον i φιλόμαστον.³⁴ Mentre que Mazon hi passa per damunt de puntetes («un lionceau, tout jeune privé du lait de sa mère»), Riba reproduceix la doble adjectivació i la concreció de l'original: «un cadell de lleó, privat de la llet materna, dalerós de mamella». El conjunt dels versos que contenen la paràbola és una mostra esplèndida d'aquest tipus de llenguatge vivaç, gairebé de rondalla, que fixa amb precisió mil·limètrica les articulacions semàntiques del grec.

La densitat metafòrica de la tercera estrofa constitueix un punt de partença ideal per a la tècnica de traducció ribiana. Els sis primers versos —iambes sincopats que es resolten en una cadència eòlica— il·luminen el personatge d'Hèlena amb quatre metàfores, de tres mots cadascuna, caracteritzades per una violència creixent.³⁵ La concisió simètrica del grec pren la forma, en Mazon, d'una línia sostinguda, ondulant:

Ce qui d'abord entra dans Ilion, ce fut, si je puis dire, la paix d'une embellie que ne trouble aucun vent, un doux joyau qui rehausse un trésor, un tendre trait qui vise aux yeux, une fleur de désir qui enivre les cœurs.³⁶

La progressió del grec, que desemboca en l'adjectiu δηξιθυμον 'mossega-cors', queda amagada sota una imatge de regust decadentista. Significativament, Mazon posa en aquest últim sintagma una nota que aclareix què diu literalment el grec («qui mord les cœurs»);³⁷ és a dir que, essent plenament conscient del sentit de l'original, no considera

³² Riba (1934: 39). Mazon (1925: 35) havia optat per una perífrasi explicativa: «alliance allié à la mort».

³³ Èsquil, *Ag.* 686-690. Riba (1934: 39).

³⁴ Èsquil, *Ag.* 718-719.

³⁵ Èsquil, *Ag.* 736-743: παραυτὰ δ' ἐλθεῖν ἐς Ἴλιου πόλιν | λέγοιμ' ἄν φρόνημα μὲν | νηνέμου γαλάνας, | ἀκασκαῖον <δ'> ἄγαλμα πλούτου, | μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος, | δηξιθυμον ἔρωτος ἄνθος.

³⁶ Mazon (1925: 36).

³⁷ Mazon (1925: 36).

admissible en la traducció la seva violència metafòrica. La solució de Riba és ben diferent; en la mesura que ho permet una llengua romànica, evita les perífrasis; només en dos dels sintagmes metafòrics recorre a oracions de relatiu (Mazon se'n servia quatre cops). El resultat és una línia irregular que condueix a una imatge brutal:

De moment, el que entrà a la ciutat d'Ílion, fou, jo diria, l'esperit d'una bonança no tocada per vents, el dolç joiell d'una riquesa, un tendre tret que va als ulls, una flor de desig que mossega els cors.³⁸

La segona meitat de l'estrofa permet apreciar, també, com l'esforç de Riba per aferrar-se al grec li permet preservar l'ambigüitat de l'original —fins i tot en casos en què potser Riba no hi veia ambigüitat—. L'Erínia que s'esmenta a l'últim vers havia estat identificada amb Hèlena durant molt de temps, fins que en el seu comentari del 1957 Denniston i Page rebutjaren taxativament aquesta identificació.³⁹ Mazon i Riba, tal com era d'esperar per l'època en què treballaven, remetien en una nota al v. 406, que al·ludeix a la destrucció que Hèlena portà a Troia; implícitament, doncs, es mostren partidaris de la interpretació tradicional. Riba encara fa més manifesta aquesta opció citant llocs paral·lels de Virgili i Ciceró,⁴⁰ que suggereixen que la identificació era habitual a l'antiguitat. Però, dit això, la comparació de les dues traduccions torna a ser altament instructiva:

Mais, soudain, tout change ; amer est le dénouement des nocces : c'est pour perdre qui la reçoit, c'est pour perdre qui l'approche qu'elle est venue aux Priamides ; Zeus Hospitalier conduisait cette Érinys dotée de pleurs !⁴¹

Però decantant-se del curs, consuma un amarg desenllaç d'aquestes nocces: funesta on sojorna, funesta a qui s'hi tracta, s'ha precipitat als Priàmides, sota el guiatge de Zeus Hospitalari, Erinis amb nuviatge de plors.⁴²

Com és evident, el text de Mazon ha eliminat tota ambigüitat. El pronom personal *elle*, el

³⁸ Riba (1934: 40).

³⁹ Denniston/Page (1957: 135). Vegeu la nota 77 del capítol 4.5.

⁴⁰ Virgili, *Aen.* II 573 (*Troiae et patriae communis Erinnyis*) i Ciceró, *Diu.* I 50 (*Furiarum una*). Vegeu Riba (1934: 40).

⁴¹ Mazon (1925: 36).

⁴² Riba (1934: 40).

demostratiu *cette* fan inevitable llegir el passatge com una referència a Hèlena. Riba, en canvi, ha renunciat a totes aquestes marques i ha recreat el text en la seva nuesa original. La diversitat d'interpretacions que ha estat possible en l'original, també és possible en la versió ribiana, però no en la de Mazon. I això —cosa sorprenent— és així per més que sapiguem, gràcies a la nota, que el traductor català s'inclinava per una identificació de l'Erínia amb Hèlena. Fins i tot havent pres una decisió hermenèutica concreta, a l'hora de traduir Riba es resistia cautament a afegir determinacions a l'original. En aquest sentit hi ha un estrany contrast de temporalitats entre les notes i la traducció: els comentaris a peu de pàgina responen a una època, a una manera concreta d'interpretar Èsquil, que a grans trets coincideix amb la de Mazon; la traducció, en canvi, és una estructura precisa i alhora excepcionalment oberta, que admet o fins i tot suggereix bona part de les interpretacions posteriors.

Com he remarcat al capítol 4.5, la tercera antístrofa i l'última parella estròfica acumulen una gran quantitat de metàfores convencionals, sobretot de tema biològic; Riba les incorpora totes, sense fer-se enrere davant algunes redundàncies de l'original. Als vv. 750-754 es diu que, segons una opinió tradicional, la ventura d'un home τεκνοῦσθαι μηδ' ἄπαιδα θνήσκειν: mentre que Mazon evitava la repetició sota un simple «ne meurt pas stérile», Riba opta per un explícit «genera fillada i no mor estèril» amb la mateixa sinonímia que observem en el text de partida. L'ús del mot *fillada* li permet crear una ressonància amb l'últim vers de l'antístrofa (καλλίπαις πότμος αἰεῖ), traduït per «la ventura té bella fillada, sempre»: així els dos punts de vista, el tradicional i el pretesament innovador del cor, queden alhora agermanats i contrastats per la represa lèxica. La mateixa constància metafòrica s'aprecia més endavant: «fer néixer», «un nou deslliurament».⁴³ Novament, allà on Mazon naturalitza —μελαίνας μελάθροισιν Ἄτας esdevé «Até, cruelle aux maisons»—,⁴⁴ Riba conserva l'obscuritat: «Ate, negra a les cases». L'ús metafòric de l'adjectiu μελαίνας en l'original és probablement lexicalitzat; el traductor, però, prefereix fer-lo destacar —i crear una metàfora d'efecte innovador— en lloc de difuminar-lo sota una expressió habitual, d'una manera semblant a com havíem

⁴³ Riba (1934: 40).

⁴⁴ Mazon (1925: 37).

observat que operava el Hölderlin traductor. D'altra banda, Mazon, en la seva tendència alleugeridora, obvia el mot θράσος, que Riba recull amb el sintagma «audàcia d'Ate». I això en un passatge on és indubtable que seguia de prop el seu model francès: s'aprecia en la sintaxi general, i en la dubtosa traducció del vers 771.⁴⁵ A la darrera estrofa el traductor català, refractari a farcir el text amb recursos idiomàtics, opta fins i tot per l'elementalitat sintàctica de «estatges [...], on hi ha mans sulles», enfront del mazonià «palais [...] où commande une main souillée» (on el grec és un simple ἔδεθλα σὺν πίνῳ χειρῶν 'estatges amb brutícia de mans').

En la traducció de l'estàsim, comparada amb la del pròleg, s'observa una lleugera propensió al llenguatge arcaic o dialectal, que lliga amb el to elevat i el tint dòric de les parts corals de la tragèdia grega i d'Èsquil en concret: «per cas» (arcaisme desuet, per ἐν τύχῃ del v. 685), «fretures» (arcaisme o mallorquinisme,⁴⁶ per ἀνάγκαις del v. 726), «sulles» (valencianisme raríssim,⁴⁷ per πίνῳ del v. 776). També cal entendre com a trets propis de l'estil solemne la major tendència a l'ús de majúscules divinitzadores: «Destí» (v. 684), «Discòrdia» (v. 699), «Ira» (v. 701), «Justícia» (v. 774). Amb tot, aquesta tendència és inferior que en el cas de Mazon.⁴⁸

Abans de tancar el capítol amb una caracterització general de la traducció de Riba, comento més de passada alguns altres aspectes de la versió. M'he referit, en els capítols 2 i 4.5, a la productivitat de l'arrel δ'εὐφρων 'benèvol' en la tragèdia, sobretot en el

⁴⁵ El vers εἰδομέναν τοκεῦσιν. Mazon (¿per descuit?) converteix el datiu plural ('progenitors') en un singular: «qui a tous les traits de sa mère» (1925: 37); Riba el segueix: «imatge de la seva mare» (Riba 1934: 41). La decisió és sorprenent, perquè en els vv. 775-776, on Mazon converteix un singular (τὸν δ' ἐναίσιμον... βίον) en un plural («les vies pures»), Riba tria el singular mantenint-se fidel al grec.

⁴⁶ Vegeu DCVB, s. v. Amb tot, el mot no és inhabitual en la prosa ribiana.

⁴⁷ *Aguiló*, s. v. (testimoniat en Jaume Roig). Cap diccionari normatiu no recull la paraula amb aquest significat.

⁴⁸ Cf. v. 683: «quelque Invisible» (Mazon), «algú que no veiem» (Riba); v. 735: «par le Ciel» (Mazon), «pel cel» (Riba).

llenguatge de la mentida en què excel·leix Clitemnestra.⁴⁹ A més, εὐφρόνη ‘benèvola’ és també una designació poètica de la nit. La càrrega semàntica del mot —ahora ‘nit’ i ‘benèvola’, i totes dues coses dites per l’heroïna, amb suggeriments inquietants— planteja sovint al traductor la necessitat de triar entre el significat literal i alguna de les connotacions de la paraula. Al v. 265, Riba opta per anomenar l’Aurora «filla de la mare Benèvola», retenint el contrast entre la designació grega de la nit (εὐφρόνη) i l’ambivalència de Clitemnestra (com a mare benèvola que s’estimava la seva filla odia el seu marit per haver-la sacrificat; ahora és una adúltera disposada a assassinar ella mateixa, adoptant un rol masculí, sense rastre de tendresa maternal). En les altres ocurrences de l’arrel, la traducció se serveix de perífrasis diverses (v. 263: «de bon grat»; v. 271: «els teus lleials sentiments»; v. 351, «amb bon sentit»); quan εὐφρόνη significa ‘nit’, aquesta paraula és la solució general (vv. 279, 522), fins i tot en algun context on els ressos inquietants de la noció de «benvolença» són significatius, com quan el mot acompanya l’exèrcit que després sabrem que ha comès sacrilegis (v. 337). És en aquests casos que la irracionalitat de les llengües s’imposa com un fet inevitable.⁵⁰ Només a costa de fer molt més estrany el text d’arribada, allunyant-se de la literalitat del sentit primari, Riba hauria pogut arriscar una reconstitució metafòrica.

Fora d’aquests casos límit en què les metàfores són en realitat elements lexicalitzats que el context tendeix a destacar, la norma de la traducció ribiana és la transferència estricta del vehicle i el tema de totes les metàfores. Així, el v. 306 evoca «una gran barba de flama» (φλογὸς μέγαν πώγωνα) i els vv. 494-495 conserven la vivacitat plàstica de l’original: «la germana del fang, la seva bessona assedegada, la pols» (κάσις | πηλοῦ ξύνουρος διψία κόνις). La rica imatgeria de filats i xarxes, tan significativa en l’*Agamèmnon*, és recreada amb precisió;⁵¹ aquell mar ple de cadàvers que he comentat al capítol 4.5 és en Riba, literalment, «la mar Egea florida de cadàvers d’aqueus i de runes

⁴⁹ Cf. vv. 263, 265, 271, 279, 337, 351, 522, etc. Vegeu Moritz (1979: 207-209).

⁵⁰ Un altre cas serien les diverses ocurrences, amb significats oposats, del mot συμφορά (vv. 18, 24, 325, etc.), que Riba tradueix segons el significat que té en cada context.

⁵¹ Cf. vv. 357-358, 868, 1048, 1115-1116, 1382-1383, 1492, 1611. Sobre aquests passatges, vegeu el capítol 4.5.

de naus».⁵² Només rarament s'afegeix algun sentit metafòric no present en l'original, i això sol succeir amb expressions de la llengua d'arribada que permeten a Riba fins i tot augmentar la concreció de l'original, com quan al v. 307 es refereix a la flama «que llengoteja al lluny», on el verb grec (φλέγουσαν 'que crema') té una plasticitat molt inferior.

L'ús freqüent de compostos, un tret considerat esquileu des de l'antiguitat, i que hem vist que Humboldt explotava en la seva versió, no es pot reproduir d'una manera sistemàtica en les llengües romàniques. Amb tot, quan el text de partida se serveix d'un recurs especialment marcat, Riba pot forjar un neologisme. Això és el que succeeix al v. 330, on el mot típicament esquileu νυκτίπλαγκτος impulsa el rar *noctívaga*. L'adjectiu grec, recurrent en l'*Orestea*, presenta diverses solucions en el text d'arribada: «esgarriada en la nit» (v. 12), «[somnia i terrors] que voltaven la seva nit» (*Ch.* v. 524). Només en un cas, doncs, es fa ús d'un neologisme, un compost que pot ser percebut com una marca d'estil èpic en l'evocació que fa Clitemnestra de la presa de Troia.⁵³ Un exemple encara més evident d'aquest procediment és el que trobem a la pàrodos anapèstica, justament en l'evocació de la marxa de l'expedició grega contra Ílion; aquí el mot δίθρονον (v. 109), que descriu el doble poder dels germans Agamèmnon i Menelau, és traduït pel calc «biimperial», de ressons solemnement èpics. En general és als cors on, a més d'aquesta mena de neologismes, el traductor empra alguns mots rars, com ara l'arcaisme «folc» al v. 795 (en la salutació anapèstica adreçada a Agamèmnon), o bé el neologisme «emmaregar» ('enfonsar-se al mar') per traduir el verb ποντίζω al v. 1014 (tercer estàsion).

La tendència al llenguatge recercat, tanmateix, és molt moderada; en tot cas molt més moderada del que se sol pensar. No sol passar, en alguns moments solemnes, de l'ús d'alguns mots nobles com ara *estatge*⁵⁴ o *setial*.⁵⁵ D'altra banda, els compostos emprats no sempre tenen un efecte elevador. Al v. 639 (resi de l'herald), on en grec no hi ha cap

⁵² V. 659-660; Riba (1934: 38).

⁵³ Èsquil, *Ag.* 320-350.

⁵⁴ Vegeu Riba (1934: 45-46).

⁵⁵ Vegeu Riba (1934: 51).

adjectiu format per diverses arrels (στυγνῶ πρόσωπῳ), Riba opta per un «caratrist» que, tot i no constar en els repertoris lèxics, té un fort regust popular (semblantment a compostos com ara *galtavermell*, habituals en el català de les rondalles i també en la narrativa infantil de Riba⁵⁶).

La cerca d'una expressivitat col·loquial, en canvi, sí que és un tret recurrent.⁵⁷ De vegades, de manera insòlita, aquesta expressivitat s'aconsegueix gràcies a l'ús de neologismes de caient popular, com quan Clitemnestra es refereix a Cassandra amb un despectiu «concupina oraclera» (v. 1441). Però més sovint el traductor se serveix d'un llenguatge simple i concret, gairebé elemental: la Cassandra ῥινηλατούση de l'original (v. 1185) és una dona que rastreja «de nas a terra»; aquesta mateixa heroïna és, en paraules de la muller d'Agamèmnon, una «pobra captaire afamada que va dient la bona ventura» (vv. 1273-1274). Fins i tot quan Riba reproduïx alguna assonància del text de partida, amb el perill que això sol comportar per a la fluïdesa del llenguatge, pot assolir una naturalitat literal: al v. 1142 el cor es refereix al cant de Cassandra amb l'oxímoron, típic del llenguatge tràgic grec, νόμον ἄνομον, que es converteix en un potent i precís «aire desairat».

La traducció de Riba no està marcada per una interpretació tancada. No veiem un ús recurrent de termes comparables als *erhaben*, *Schuld* i *Schicksal* que en la versió de Humboldt creaven una xarxa lèxica absent en l'original. En l'edició de la Bernat Metge són les notes les que s'encarreguen de decantar la traducció cap a una interpretació determinada, que encaixa amb la que he exposat al capítol anterior. Un dels poquíssims casos en què sembla que Riba no pot resistir-se a la temptació d'introduir en la traducció una referència a la seva visió de la poesia esquilea és el v. 1153, on el cor es refereix a uns ὀρθίους νόμους, unes tonades tradicionals 'molt agudes'. L'expressió caracteritza els cants, gairebé esgarips, de Cassandra. Aquí Riba se serveix d'un dels seus termes preferits per caracteritzar l'estil poètic d'Èsquil: «*verticals tonades*». És precisament en l'escena de Cassandra on aquest estil assoleix un dels seus punts culminants.

⁵⁶ En els contes de Riba ocorren, per exemple, els mots *rodaventures*, *rodeteulades*, *llepabigotis*, *cabellblau*; vegeu Jané (2012: 385).

⁵⁷ Sobre aquest tret, vegeu Citti/Garriga (2012).

La interpretació, com he dit, queda reservada a les notes, algunes de les quals van molt més enllà del que s'esperaria d'una anotació merament informativa o orientativa. Quan la pàrodos descriu com Ifigenia, emmordassada perquè no pugui pronunciar cap imprecació contra el seu pare, perd els «tints de safrà» i esguarda els seus sacrificadors,⁵⁸ Riba observa: «Es va a procedir a la immolació i els sacrificadors han fet caure els vels. El rostre és davant del rostre, els ulls davant dels ulls; Èsquil no descriu: presenta les imatges essencials del drama —gosàriem dir— cinemàticament.»⁵⁹ D'altra banda, comparat amb Mazon, Riba posa més èmfasi en el caràcter deliberadament ambigu del text. Mentre que el filòleg francès, en una nota, pot indicar simplement una altra interpretació possible —donant a entendre que només una de les dues és la correcta—, el català assenyala que en el text hi ha «una ambigüitat sens dubte volguda».⁶⁰ Així, sobre la base clara de l'anotació de Mazon, de la qual Riba reproduïx gairebé tota la informació, l'edició de la Bernat Metge subratlla diversos aspectes del funcionament literari del text.

Al capítol 4.5 he considerat que la versió de Humboldt presentava cinc trets distintius: el despullament, la literalitat, la violència sintàctica, l'èmfasi en les idees de fatalitat i culpa i la tendència a la generalització, a la clarificació i a la convenció en la recreació de les metàfores innovadores. Després de les anàlisis que acabo d'exposar, és evident que aquests qualificatius no escaurien a la traducció ribiana. En lloc d'un text despul·lat, Riba presenta la seva traducció envoltada d'elements paratextuals, d'acord amb el seu model francès i les normes de la Bernat Metge. D'altra banda, el literalisme humboldtià és ben diferent del que practica Riba. L'humanista de Potsdam aspirava a traduir vers per vers, preferint la fidelitat mètrica a altres menes de fidelitat; el barceloní aspira a refer amb la

⁵⁸ Èsquil, *Ag.* 237-241.

⁵⁹ Riba (1934: 23).

⁶⁰ Mazon (1925: 35, n. 1) i Riba (1934: 39, n. 2). Vegeu altres casos en què Riba fa explícita l'ambigüitat en nota: 1934: 20, n. 3 (cap nota en Mazon); 27, n. 3 (basada en Mazon); 31, n. 3 (cap nota en Mazon); 41, n. 2 (basada en Mazon); 44, n. 2 (basada en Mazon); 46, n. 1 (basada en Mazon); 48, n. 2 (basada en Mazon); 51, n. 1 (cap nota en Mazon). En més d'una d'aquestes notes, Riba se serveix del sintagma «tràgicament ambigu», suggerint que aquesta ambigüitat és un tret constitutiu del gènere tràgic.

màxima precisió el moviment semàntic de l'original. La violència sintàctica que Humboldt perseguia o obtenia per vies inesperades és absent en l'edició de la Bernat Metge. A més, en el text català observem el contrari d'aquella tendència a la generalització, a la clarificació i a la convenció en la traducció de les metàfores: Riba aferra tots els sentits figurats i s'esforça a deixar-los intactes en la seva concreció, en la seva ambigüitat productiva. En conseqüència, la traducció catalana no redueix —o ho fa en un grau molt inferior a les traduccions de Humboldt i Mazon— la multiplicitat semàntica de l'original. Fa anys Jaume Pòrtulas va observar l'excepcionalitat d'aquest fet:

[...] el que podria fer rodar el cap a més d'un filòleg és que en la majoria de passatges d'aquesta naturalesa [susceptibles de ser interpretats de maneres radicalment diferents] la traducció de Riba aconsegueix de mantenir la imparcialitat enfront de les opinions i interpretacions contraposades. Per entendre el que això significa, cal tenir present que la tasca de comentaristes i intèrprets consisteix a reformular els valors i nocions d'Èsquil, tan distants de nosaltres, en esquemes i conceptes actuals. Llavors, el fet que una llengua moderna, la nostra, hagi assumit aquest text evitant la glossa i la paràfrasi i conservant quelcom de l'abrupta inaccessibilitat de l'original és un fenomen que resulta més fàcil de celebrar que no d'explicar amb tota precisió.⁶¹

Aquest fenomen és un dels resultats del literalisme que tria Riba com a estratègia de traducció: literalisme de les metàfores, del ritme semàntic, fins i tot del material fònic. És per aquesta tria, com hem vist, que entre la traducció de Mazon i la de Riba, malgrat tots els manlleus que el segon fa del primer, s'obre un abisme. Es tracta de dues traduccions fetes des de perspectives sistemàticament diferents. En les seves reflexions sobre la traducció, el poeta català havia rebutjat les «facilitats d'expressió» que li oferia la seva llengua, les frases fetes, els girs elegants; no seria impossible que en expressar-se així pensés justament en la traducció del filòleg francès, tan còmodament instal·lada en una tradició literària altament formalitzada. En tot cas, la negativa a sotmetre's a l'estil que imposi la llengua d'arribada, la voluntat de crear dins seu un estil —la divisa amb què es presenta l'Èsquil de la Bernat Metge—, és la marca distintiva de la versió ribiana respecte de l'edició Budé. És un estil creat per sobre dels segles, per damunt de bona part d'una

⁶¹ Pòrtulas (1979a: 447).

tradició literària que Riba trobava insatisfactòria, amb l'objectiu de fer emergir en la seva «verticalitat abrupta» el grec d'Èsquil. Quan el traductor català expressa en públic el seu deute amb Mazon, quan en privat li diu que només pretén oferir als catalans el seu «Eschyle refondu», descriu un deute certament real, però alhora fa un gest de modèstia. Les diferències que Riba justifica amb l'apel·lació a la «plasticité virginale» del català són, en bona mesura, una profunda divergència de plantejament sobre el sentit de la traducció de poesia.⁶²

Com a terme de comparació, és útil observar com va traslladar Riba els difícils tres primers versos de l'*Antígona* en l'edició de la Bernat Metge, gairebé dues dècades més tard (1951). El grec forma una sola frase, encapçalada per una densa apòstrofe (v. 1) i continuada per una llarga pregunta retòrica negativa (vv. 2-3). Parla Antígona:

Ἦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμῆνης κάρα,
ἄρ' οἴσθ' ὅ τι Ζεὺς τῶν ἀπ' Οἰδίπου κακῶν
ὁποῖον οὐχὶ νῶν ἔτι ζῶσιν τελεῖ;

Riba resol la densitat d'aquests tres versos en tres oracions d'estructura diàfana:

Ets de la meua sang (= κοινὸν), germana en tot (= αὐτάδελφον), Ismene estimada (= Ἰσμῆνης κάρα); tu saps quantes desventures Edip va desfermar (= τῶν ἀπ' Οἰδίπου κακῶν). Però ¿en saps ni una que Zeus no consumi mentre encara som vives?⁶³

Els dos canvis més cridaners són el desglossament de l'apòstrofe del primer vers, concentradíssim, en una oració atributiva amb dos complements, i la conversió del sintagma nominal en genitiu τῶν ἀπ' Οἰδίπου κακῶν ('els mals que vénen d'Èdip') en

⁶² Per això, com he escrit més amunt, és errònia la posició de Balasch, segons el qual les versions ribianes d'Èsquil reproduïen simplement les franceses de Paul Mazon i «l'actitud de Riba fou poc ètica» (Balasch 1984: 95-104, la citació és de 104, n.; vegeu també Balasch 1987: 237). Un simple cop d'ull precisament a les *semblances* entre els textos fa evident que Riba gairebé sempre s'acosta més al grec que el seu referent francès. Sobre la proximitat de Riba respecte de l'original, comparada amb Mazon, vegeu Miralles (2009: 15).

⁶³ Riba (1951: 125).

una altra oració autònoma, amb un èmfasi en l'autoria d'Èdip, de qui es diu que «va desfermar» les desventures. La resolució del primer vers és comentada en una nota: «L'expressió original és d'una densitat i una vehemència rares, que feren cèlebre aquest vers ja en l'antiguitat. És la comunitat de sang i de destí que uneix i alhora isola les germanes; així ho sent Antígona.»⁶⁴ En conjunt, resulta evident la voluntat explicativa de la traducció.⁶⁵

Amb Èsquil, el procediment és invers. En lloc de desglossar les estructures complexes, el traductor les reconstrueix íntegrament, aprofitant al màxim els recursos propis de la llengua d'arribada. Així aconsegueix, gairebé sense forçar la sintaxi, reproduir el moviment sintàctic de l'original. D'aquesta condensació en surten paraules velles que fan l'efecte de ser noves, paraules noves que fan l'efecte de ser velles:

En l'escriptor de raça, tot mot ha de semblar un neologisme, a condició que tot neologisme adquireixi, tot d'una d'èsser forjat, com un plec de nissaga. El llenguatge artístic es malfia dels pervinguts i dels metecs. La meravella del poeta comença en aquesta harmonia ingènua de novetat i pairal convenció en tots i en cadascun dels mots; i és això segurament un altre «no sé què» a afegir als «no sé què» que Fénelon assaboria en el llenguatge d'Amyot, i Anatole France en el de La Fontaine. Testimoniatge poc dubtós, aquest segon, venint de qui poques pàgines més amunt no veia raonament just possible sense una sintaxi rigorosa i un vocabulari exacte.⁶⁶

¿És per aquesta «harmonia ingènua de novetat i pairal convenció» —que pot ser ingènua per l'efecte, però no ho és pel plantejament— que el llenguatge en general directe que emprà Riba en la seva traducció ha causat estupor a tants lectors?

Val la pena que ens aturem un moment en les desviacions respecte del que he anomenat llenguatge directe. Trobem en la versió ribiana pocs recursos específicament

⁶⁴ Riba (1951: 125).

⁶⁵ La traducció en vers del mateix Riba, tot i presentar trets comuns amb la versió en prosa, s'acosta més a la sintaxi grega (vegeu Riba 1977d: 149: «Ets la germana, Ismene, la companya en tot; | dels mals que desfermava Edip ¿en saps ni un | que en vida nostra Zeus no hi doni compliment?»); en certa manera, ocupa un lloc intermedi entre el Sòfocles en prosa i l'Èsquil.

⁶⁶ Del text «La Fontaine traduit per J. Carner», publicat el 1921 i inclòs posteriorment dins *Els Marges* (OC II, 249).

ennoblidors. Alguns trets inhabituals en l'estàndard central d'avui —l'adverbi *ací*, l'ús sistemàtic de *llur*, l'infinitiu *ésser*, etc.— formaven part de la llengua comuna escrita d'aleshores, com es pot veure en bona part de la premsa de l'època i fins en l'epistolari ribià.⁶⁷ Sí que hi ha algunes expressions que poden encaixar amb la idea convencional, neoclàssica, del to tràgic elevat: per exemple, quan Clitemnestra s'adreça a Agamèmnon amb l'apòstrofe «testa amada».⁶⁸ Però aquest exemple ens permet constatar dues coses: d'una banda, el mot *testa* tradueix una paraula grega d'ús exclusivament poètic, *κάρα*; de l'altra, l'estructura concreta d'aquest apòstrofe, sens dubte poc habitual en el llenguatge literari modern, reproduceix un fenomen estilístic recurrent en la dicció tràgica grega. Hölderlin s'havia servit exactament del mateix procediment a l'inici de la seva traducció de l'*Antígona*.⁶⁹ L'aparent complicació, doncs, no sorgeix d'una voluntat de generar una llengua convencionalment tràgica, sinó de fer reviure en un estil català l'especificitat estilística d'un passatge determinat de l'original.

Així, tot i la riquesa lèxica de la traducció (gairebé sempre de mots vius, patrimonials, i mai per una simple voluntat de multiplicar vocables), l'opinió segons la qual Riba

⁶⁷ Sobre aquests elements lèxics en l'epistolari i en la prosa crítica ribiana, vegeu Perea (2012: 360-364). Pel que fa a *llur* i *ésser*, Riba deia per carta a Josep Pous i Pagès el 7 de desembre del 1941: «Crec impossible ressuscitar *mots* gramaticals, ni que en teoria siguin utilíssims, ni que en tal humil dialecte visquessin encara. Si ara fos a començar, jo mateix potser renunciaria al *llur*, que uso sistemàticament. Dins un diàleg de drama o de novel·la, evidentment, l'evitaria amb habilitats de construcció. Quant a *ésser* o *ser*, la llengua es permet d'oscil·lar encara; jo prefereixo el segon, però, fora d'algun moment en vers, escric, per disciplina, exclusivament el primer» (dins Guardiola 2005: 174). D'altra banda, fins i tot pronoms arcaics com ara *quisvulla*, *onsevulla* i *comsevulla*, avui absolutament marcats, el jove Riba els emprava normalment en la seva prosa, també en la narrativa infantil (vegeu Jané 2012: 384); en Èsquil, doncs, no s'han d'interpretar com a recursos ennoblidors específics de la traducció. Sobre la prosa noucentista en general, vegeu Pericay/Toutain (1996: 89-125); però les afirmacions que aquests autors fan sobre Riba (especialment pp. 280-282) no són plenament conciliables amb una anàlisi detallada de la versió d'Èsquil. Sobre l'evolució de la prosa ribiana i la seva creixent independència respecte del manierisme noucentista, vegeu Pla (1969a: 367-371) i Serrahima (2008 [1972]: 337-362).

⁶⁸ Riba (1934: 45); Ag. 905: φίλον κάρα.

⁶⁹ És interessant observar que, en la seva traducció en prosa de Sòfocles, citada més amunt, Riba evita calcar aquest fenomen de l'original. Com he dit, el seu Èsquil és sistemàticament més tens que el seu Sòfocles de la FBM.

complica el text amb un ús gratuïtament forçat de la llengua —una opinió popular, també entre els filòlegs— no és vàlida per al conjunt de la traducció de l'*Agamèmnon*. ¿D'on ve, doncs, la dificultat que qualsevol lector associa a l'Èsquil de Riba, d'on ve la seva *violència*? Precisament de la justesa amb què es reproduceix la densitat metafòrica i conceptual de l'original; és la perseverança en aquesta dificultat el que fa de la traducció un text carregat d'estranyesa, de distància, de verticalitat abrupta, que no encaixa amb cap model de poesia ni de prosa del sistema literari d'arribada. I justament perquè el llenguatge de la traducció és directe la dificultat esclata amb violència. En aquest sentit, resulta evident que el text de Mazon, amb el seu revestiment neoclàssic, amb la seva fraseologia convencional, és més fàcil de llegir: ofereix al lector un bon nombre de clixés que tenen l'efecte de rebaixar la densitat lingüística, i que per tant permeten al lector concentrar-se en l'acció més que en les seves mediacions verbals.

Fa dècades el poeta Haroldo de Campos parlava dels «filòlegs ensimesmados em suas especialidades como em tumbas de chumbo, indesejosos de comércio com os vivos».⁷⁰ I afegia:

O poeta que traduz —ou melhor, *transcria*— um poema clássico leva, de saída, uma vantagem considerável sobre o erudito não-poeta que translada o mesmo texto. Para me valer de uma observação de Décio Pignatari, direi que o repertório de *língua* do erudito (o conhecimento da língua do texto a ser vertido) é incomensuravelmente maior que o do poeta (quando este é nela apenas um iniciado em estágio preliminar), mas, em compensação, o repertório de *linguagem* do poeta de ofício (seu estoque de formas, seu domínio das possibilidades de agenciamento estético da língua para a qual o texto é traduzido) é infinitamente superior ao do *scholar* que faz as vezes de poeta.⁷¹

És possible entendre el Riba traductor dels anys trenta precisament com una superació d'aquesta oposició entre filòleg i poeta. Ell sap que no és un home de ciència, però es proveeix de tots els coneixements tècnics necessaris; sap que és un creador, però es nega a permetre's certes llibertats que potser haurien reduït el valor cultural i també poètic de

⁷⁰ Campos (1972: 109).

⁷¹ Campos (1972: 109-110).

la seva traducció. És en la proximitat d'ell amb el text, en la decisió de mostrar-lo al lector actual des d'una llunyania de segles i de mecanismes poètics, que la seva versió constitueix un fenomen d'excepció en la història de la traducció catalana i en la història de la traducció d'Èsquil.

Riba, com hem vist, tendia a explicar-se les possibilitats del català com a llengua de traducció en termes de la seva tradició literària —de la seva absència d'una tradició literària sòlida—. D'acord amb el que he exposat al capítol 5.4, aquesta manera de pensar constituïa un hàbit noucentista. En un estudi recent sobre l'Èsquil de la Bernat Metge, Vittorio Citti i Carles Garriga han qüestionat aquest punt de vista, sobretot l'aplicació que en feia Gabriel Ferrater.⁷² Des de la seva perspectiva, el que pugui tenir de veritat aquesta orientació crítica «s'hauria de referir més a la qualitat perceptiva del públic lector que no a l'estat de la llengua i a les dificultats que pot experimentar el traductor».⁷³ Alhora, Citti i Garriga insinuen que, atesa la decisió ribiana de «crear» un estil en la llengua d'arribada, la disponibilitat de diversos estils dins la tradició literària pròpia té una importància secundària.

Aquesta aproximació té la virtut de refutar el determinisme de la tradició que de vegades traspuen visions com la de l'hàbit noucentista esmentat. Amb tot, es fa difícil distingir taxativament entre «la qualitat perceptiva del públic lector», d'una banda, i la tasca de traducció de Riba, de l'altra. Com a lector que era, i a més un lector amb una consciència exacerbada de tradició, el traductor de l'*Agamèmon* havia de posar en joc la seva «qualitat perceptiva» en les tries estilístiques de la traducció. Hem de pensar que, si la situació lingüística d'aleshores tenia un efecte sobre un autor com Riba, era el de fer-li avinent la delicadesa de cada opció estilística, la necessitat d'escollir constantment, fins i tot en moments en què, en altres tradicions literàries, l'escriptor podia lliurar-se a un cert automatisme lingüístic. Com hem vist, Mazon parteix d'un repertori de girs fets, que tendien a naturalitzar Èsquil dins la literatura francesa. En català no és que no hi hagués

⁷² Vegeu Citti/Garriga (2012: 403-405); la referència és a Ferrater (1979: 61-63).

⁷³ Citti/Garriga (2012: 404).

girs fets, sinó que el tipus de girs de què se servia el filòleg francès —propis d'usos cultes de l'idioma— amb prou feines havien començat a institucionalitzar-se i encara tenien una presència social vacil·lant. Riba mateix escrivia deu anys abans de posar-se a traduir Èsquil:

Dels estils, no es pot preveure on aniran a parar. Sembla llei inexorable, que tot escriptor nostre s'hagi de debatre personalment amb una munió de problemes de gust —de gust estilístic-lingüístic, per a dir-ho amb la màxima precisió— la complicació dels quals està en raó directa del cabal inèdit que ell porta. Problemes, naturalment, que comencen allà on acaba la jurisdicció de la gramàtica i del diccionari, és a dir, del residu de convenció: som a l'alta mar de l'estil.⁷⁴

Que d'aquest entorn en sorgís una traducció excepcional d'Èsquil no respon a cap mena de necessitat natural; un cop d'ull a la versió de l'*Oresteia* d'Antoni Bulbena & Tosell, feta el 1917, ho certifica. Ara bé, la feble institucionalització dels automatismes del català culte, d'una banda, i la vinculació a la teoria germànica de la traducció que posava èmfasi en les possibilitats transformadores del trasllat interlingüístic —l'*Erweiterung*—, de l'altra, van permetre al vosslerià Riba crear un estil esquileu que mantenia en un grau excepcional l'analogia amb l'estil grec d'Èsquil. Així, a més del seu domini del català i del grec, sembla que la seva percepció de la tradició literària pròpia i la seva aposta teòrica també van fer un paper significatiu en la gènesi de la traducció.

⁷⁴ OC II, 252 («La Fontaine traduït per J. Carner», 1921).

5.6. La recepció

Després de la seva publicació inicial, els anys 1933-1934,¹ amb una circulació que devia ser notable si jutgem pels tiratges que consten al frontispici dels volums,² les tragèdies d'Èsquil traduïdes per Riba van passar molts anys sense reeditar-se. Acabada la Guerra Civil, amb el català exclòs de la vida pública, la Bernat Metge va patir diverses interrupcions i una pèrdua total de visibilitat. Els anys 39, 40 i 41 la col·lecció no va poder publicar cap volum. El 42 la censura en va autoritzar un —les vides d'Alexandre i Cèsar de Plutarc—, però amb el nom del traductor eliminat: es tractava de Carles Riba, que havia estat depurat pel règim i vivia a l'exili. La col·lecció va continuar aturada fins que, el 1946, amb la nova situació creada per la victòria dels aliats a la Segona Guerra Mundial, va reprendre sense cap permís específic la publicació de diversos volums cada any, adreçats gairebé exclusivament als subscriptors.³ L'Èsquil de Riba, en concret, no va ser reimprès fins a l'inici del segle XXI, en una edició facsímil sense dipòsit legal ni data. Poc després, l'*Orestea* va ser inclosa també en facsímil en les dues sortides (2009 i 2011-2012) de la col·lecció «Clàssics de la Bernat Metge», una tria de cinquanta volums de la col·lecció tradicional amb una enquadernació pròpia en cartoné: en conjunt, se'n van vendre entre 6.500 i 7.000 exemplars.⁴ Dins la col·lecció ordinària, encara l'any 2011 es va

¹ El primer volum va sortir amb la data del 1932; sobre això vegeu el capítol 5.1.

² Vegeu la nota 3 del capítol 5.1.

³ Sobre l'activitat d'Editorial Alpha durant aquests anys, vegeu Gallofré (1991: 86-96) i Samsó (1995: 379-390); pel que fa a les gestions d'Estelrich amb els responsables de la censura, vegeu les cartes reproduïdes per Guardans (2010).

⁴ Uns 2.500 corresponen a la col·lecció del 2009 i els més de 3.000 restants a la del 2011-2012, comercialitzada amb el diari *Ara*. En aquest últim cas, cada subscriptor triava un centre educatiu perquè s'hi enviés una col·lecció; els 3.000 exemplars, doncs, es desglossen en 1.500 adquirits per particulars i 1.500 enviats a centres educatius. La xifra, altíssima per a un clàssic grec traduït al català, és vàlida per al conjunt de la col·lecció «Clàssics de la Bernat Metge», avui exhaurida.

estampar una nova reimpressió dels tres volums d'Èsquil; avui dia, després d'una circulació més que notable durant els darrers anys, aquesta reimpressió és l'única edició en què l'Èsquil de Riba circula fora de les biblioteques. Malgrat que la traducció no ha tingut en general la presència constant a les llibreries de què ha gaudit durant molt de temps la segona traducció ribiana de l'*Odissea*,⁵ tampoc no ha estat substituïda per cap nova versió completa de circulació més àmplia: l'Èsquil en vers que va publicar Manuel Balasch als anys vuitanta és avui gairebé intrombable.⁶

Més enllà de la seva circulació editorial, la recepció explícita de l'*Agamèmnon* de Riba —que en tots els casos és una recepció del seu Èsquil en conjunt— es pot dividir a grans trets en dos períodes. Durant els anys 30, arran de la publicació de les traduccions, s'hi van referir diversos intel·lectuals a la premsa generalista, en articles unànimement encomiàstics. Pocs anys després, ateses les circumstàncies político-socials per què va passar el país, va venir un llarg silenci. No se'n va tornar a parlar amb una certa regularitat fins a l'últim terç del segle. A partir d'aleshores l'Èsquil ribià va ser objecte de comentaris més o menys extensos, més o menys detallats, però que comparteixen gairebé tots dues característiques: són fets des de l'acadèmia i amb una voluntat més interpretativa que no pas —com havia succeït durant els anys 30— divulgativa o propagandística.

La recepció pública s'inicia el 9 de febrer del 1933, amb un article de Josep Maria de Sagarra publicat al setmanari *Mirador*.⁷ L'autor de *Vida privada* hi saludava el primer volum d'Èsquil com una «obra mestra de Carles Riba». És interessant que aquest elogi provingui justament d'un dels grans renovadors de la prosa catalana durant els anys vint i trenta: sembla ben lògic que li fes impressió la prosa amb què Èsquil s'havia manifestat a Catalunya, una prosa directa, a estones seca, d'una gran densitat metafòrica, amb pocs manierismes noucentistes. A més, Sagarra escrivia:

Jo afirmo que la traducció que ha fet Carles Riba d'Èsquil representa un dels brillants més considerables de la corona de la nostra cultura. Fa dies que jo tenia

⁵ Sobre la recepció de la segona traducció de l'*Odissea*, vegeu Parcerisas (2009).

⁶ Balasch (1986).

⁷ Recollit després dins *Laperitiu* (Sagarra 1933 = Sagarra 2001: II, 15-18).

ganes de parlar d'aquesta traducció, en la qual Carles Riba ha sabut donar tots els esgarips autèntics, tota l'arquitectura flamejant i tota la tensió nerviosa d'un dels poetas [sic] més brutals i més elegants que han existit al món. Carles Riba m'ha revelat a mi, tristíssim ignorant de la llengua grega, un Èsquil nou, un Èsquil amb una grandesa i una profunditat insospitades.⁸

L'Èsquil de Riba com a moment culminant de la cultura literària catalana i també com a recreació poètica d'una veu autèntica, sorgida del do d'un poeta que en sap fer parlar un altre: la recepció posterior girarà al costat d'aquests dos punts. Ja el 20 de maig del 1933, encara a *La Veu de Catalunya*, un tal «M.» considerava la traducció «destinada amb tota seguretat a marcar una fita en els camins de la vida intel·lectual de Catalunya».⁹ Quasi tres mesos més tard, Josep Maria Casas i Homs l'esmentava com un dels «monuments perennement admiradors» de la Bernat Metge i sostenia que «la versió resulta una obra d'un poeta genial, compresa i catalanitzada per un dels més alts poetes catalans».¹⁰ La tardor del 1934 s'anunciava anònimament a *La Veu de Catalunya* la publicació del tercer i últim volum en l'article «Un esdeveniment literari. Carles Riba, traductor d'Èsquil».¹¹ Abans de reproduir les reflexions de Riba sobre l'art de traduir s'afirmava, a base de vells tòpics de la imatge d'Èsquil exposada en el capítol 2, que llegir aquesta traducció era «tota una revelació inoblidable de bellesa i sublimitat»; al tràgic grec se li atribuïa una

⁸ Sagarra (1933 = Sagarra 2001: II, 16).

⁹ M., «Un nou hoste», *La Veu de Catalunya*, 20 de maig del 1933, 14.

¹⁰ Dins *La Veu de Catalunya*, 3 d'agost de 1933, 6.

¹¹ Tant aquest article com una nota publicada poc abans («Carles Riba, traductor», *El Matí*, 8 d'abril del 1934, 11), publicats sense signar, són atribuïts per Jaume Medina (1989: II, 237) a Josep Maria Junoy. La breu nota diu: «Tenim a les mans el segon volum de les tragèdies d'Èsquil, de la benemèrita F. B. M. Aquesta traducció de Carles Riba és una meravella literària, d'un caràcter i d'una suggestió perfectes. Les figures del gran tràgic grec es retallen en un blau de mar intens, sota un cel pur implacable. | El personatge de Prometeu, principalment, ple de ressonàncies misterioses, viu a través de la bella traducció de Carles Riba amb tota la seva significació profunda, amb tota la seva sobrehumana plenitud. | La literatura catalana deu a Carles Riba alguns dels versos més moderns d'una bellesa més meditada i més densa. | Com a traductor, la seva versió memorable de l'Odissea i les de Xenofont i Plutarc i, sobretot, les de les tragèdies d'Èsquil, en curs de publicació, col·loquen Carles Riba entre els nostres escriptors més altament situats» (anònim 1934a).

«majestat subjugadora», expressada en «una tonalitat inèdita en la llengua catalana»; per tot plegat, la versió ribiana es revelava, novament, «destinada a fer època en l'evolució de la nostra llengua literària».¹² En privat, Josep Carner havia valorat a Riba d'una manera semblant la versió d'Èsquil, posant èmfasi en el valor de la literalitat per a l'evolució de la llengua: «És, em penso, una traducció d'heroica fidelitat, i el català s'hi emmestrex. Només aquesta mena d'abraonaments el podran fer una gran llengua literària. Res d'alt no esdevé possible sinó per la recerca apassionada de l'impossible.»¹³

Però va ser l'any 1935, un cop publicat el tercer volum, el de l'*Agamèmon*, que van aparèixer els articles més meditats i extensos a la premsa.

El 8 de gener el crític Manuel de Montoliu escrivia sobre l'Èsquil de Riba a *La Veu de Catalunya*.¹⁴ L'article es titulava «Una magnífica traducció d'una obra magna», i començava subratllant la importància de les traduccions com a obres de creació lingüística: una idea que ja havia formulat Herder i que no és estrany retrobar en Montoliu, germanòfil, vosslerià i teòric de la traducció. Riba, tot i haver publicat poesia i narrativa, potser s'ha mostrat més «ver poeta, autèntic artista de la paraula, puixant creador i plasmador del llenguatge» en la traducció d'Èsquil que en cap de les seves altres obres. Montoliu, amb un terme herderià, es refereix a la manera com Riba ha sabut «vinclar» la llengua pròpia a les «exigències de l'estil d'un autor estranger»,¹⁵ i subratlla, com a partidari que és de l'idealisme lingüístic de Vossler, la «importància enorme que han de tenir i tenen efectivament una sèrie de victòries com aquesta en la formació d'una llengua literària, encara —com és el cas de la catalana— en ple procés evolutiu». Com havia afirmat Vossler, els idiomes no resulten de la inèrcia d'unes lleis objectives, sinó que es formen per l'acció de l'«esperit»; per això la «pressió violenta dels diversos estils» personals és un fet essencial en l'evolució lingüística.¹⁶ Així, tot el text de Montoliu és ple d'al·lusions a la teoria germànica de la traducció, a una visió del llenguatge que també es remunta a Humboldt i que posa èmfasi en les possibilitats d'«eixamplar» (*erweitern*) els

¹² Anònim (1934b).

¹³ Carta del 2 de desembre del 1933 (dins Carner 1994: 289).

¹⁴ Montoliu (1935b).

¹⁵ Sobre Herder i aquesta visió de la traducció, vegeu Forster (2010: 22-25).

¹⁶ Vegeu el capítol 5.4.

límits de la llengua per mitjà de l'acció conscient del creador. Més endavant es fa explícit el paral·lelisme entre la literatura catalana i la germànica: «La llengua literària alemanya, que des del segle divuitè té una història tan semblant a la de la nostra, no s'ha format ni ha progressat sinó a través d'un llarg treball de traducció d'obres de l'antiguitat greco-llatina.»

Des d'aquest punt de vista, com més idiosincràtic és l'estil d'una traducció, com més s'allunya dels hàbits idiomàtics, més significativa podrà ser en termes històrics. I és per aquesta raó que «[l]’historiador de la nostra literatura haurà d’esmentar» l'Èsquil de Riba «entre les obres cabdals de la nostra Renaixença literària per la immensa riquesa expressiva que ha aportat a la nostra llengua la tasca formidable amb què el nostre eximi traductor ha creat tot un nou estil en la nostra llengua, plasmant-la damunt el seu titànic model».

En la segona part de l'article Montoliu prova d'expressar la «profunda impressió» que li ha causat la lectura de l'*Orestea*. Hi veu, tòpicament, la «beutat sublim», però també la «puixança expressiva de la nostra llengua»; sobretot el commou «l'esperit religiós» de la trilogia. Hi troba plantejat «el problema torbador de la consciència, del pecat i de l'expiació que havia de resoldre amb una solució definitiva el cristianisme», hi remarca la presència retardadora i atmosfèrica del cor, qualifica de «magnífiques» les introduccions de Riba. Finalment, com se sol fer en ressenyes d'obres clàssiques per al públic no especialitzat, recorda la «modernitat» dels personatges, en concret d'Orestes, que és comparat a Hamlet, i de Clitemnestra, comparada a Lady Macbeth, i proposa alternar la lectura de l'*Orestea* amb la de l'*Odissea*, que en la traducció de Riba «marcà també una fita memorable en el procés de la formació de la nostra llengua literària»:

Ara ell s'ha superat a si mateix, i tot aquell qui hagi llegit el famós himne de les Erínies del primer acte de «Les Eumènides» en la traducció de Carles Riba, sap el que podem esperar d'una llengua a la qual un poeta pot arrencar accents d'un patetisme tan esborronador, tonalitats tan dramàtiques, modulacions tan inefables i un ritme i una melodia tan embriagadors.¹⁷

Amb aquestes paraules es clou l'article periodístic que articula potser amb més precisió i

¹⁷ Montoliu (1935b).

profunditat la idea que l'Èsquil ribià és un fet no simplement d'interès per als amants dels clàssics, o per als especialistes, sinó per a la cultura catalana en conjunt.

Aviat es van afegir a aquest dos articles més de *La Veu de Catalunya*, apareguts tots dos el 12 de febrer del 1935. D'una banda, un «report cultural» signat per un tal «Andrenius»,¹⁸ que informa de la publicació de totes les tragèdies d'Èsquil a la Bernat Metge, parafraseja els mots de Riba sobre la traducció i insisteix en alguns tòpics relacionats amb la Bernat Metge: la intenció del traductor és «aportar elements nous a la nostra llengua, influir-la per mitjà de les valors de la cultura clàssica». Anuncia, també, que Riba ja té traduïdes totes les tragèdies de Sòfocles, que es començaran a publicar «aquest mateix any», i que ben aviat el poeta publicarà el llibre de sonets *Tres mites (sic)*.¹⁹

De l'altra banda, a la dreta d'aquesta nota, Joan Estelrich, director de la col·lecció que havia publicat la traducció, signava l'extens article «La religió dels grecs. "Pateix i sabràs"».²⁰ El mallorquí partia de la convicció que el teatre d'Èsquil era «un dels documents més substancials per a la història de les idees religioses». Al seu entendre, hel·lenisme i cristianisme no són contraris; més aviat, el fet que Crist fos reconegut «pels gentils» com a Salvador mentre els jueus «se li giraren d'esquena» suggereix que l'hel·lenisme religiós «preparava» el cristianisme.

Èsquil dona peu a Estelrich per rebutjar el classicisme «convencional» que veu els grecs com un poble adolescent, alegre, feliç; com un poble dotat d'una «serenitat infantívola» al qual hauria mancat «el sentiment pregon del destí humà». «No res més lluny de la realitat històrica.» Els grecs notaven «el jou dels déus»; eren, nietzscheanament, un poble marcat pel «pessimisme». Els grecs hi responien, d'entrada, amb l'acció; més endavant, amb creences i ritus d'expiació, amb culte «als avis i als herois», que «ens protegeix contra les terrors de la mort i contra els sofriments d'ultratomba». Així,

¹⁸ El pseudònim no consta al *Diccionari de pseudònims* de Manent i Poca (2013); sí que hi consta a la pàgina 43 un «Andrenio», corresponent a l'escriptor madrileny Eduardo Gómez de Baquero, que evidentment no pot ser l'autor de l'article citat.

¹⁹ Andrenius (1935).

²⁰ *La Veu de Catalunya*, 12 de febrer del 1935, 10.

en la preocupació apassionada pel destí de l'home, ha nascut la tragèdia. Aquest és, en el fons, el sentit del culte de Diònisos. Èsquil, entre tots els tràgics, com a ver fundador de la tragèdia, és el més penetrat de la inspiració dionisiaca; el domina, ensems, el desig d'èsvair les incertituds religioses de la consciència i de reposar en la idea de l'harmonia moral. L'art grec inventa amb la tragèdia la forma literària que més completament havia de representar les seves qualitats essencials; Èsquil se'n serveix per a traduir les aspiracions piadoses i inquietes que l'ànima grega sentia cap a l'ordre i cap al bé. L'originalitat de la tragèdia radica en aquest buf religiós, que pot considerar-se com el seu element creador.

El grec antic sap que «el dolor ennobleix», i és aquí que es manifesta la religiositat d'Èsquil, que concentra el seu ensenyament en la màxima «pel sofriment la comprensió»; i Estelrich, citant els versos 160-166 de l'*Agamèmon*, sosté que en aquest context Zeus apareix com la divinitat que salva de l'«angoixa». Al capdavant, «la tasca de la raó apar insuficient»; és «el daler religiós» allò que «priva de caure en la renúncia, per descoratjament, a l'amor del bé i a l'esperança en la felicitat». L'article conclou així amb una apologia de la religió, d'un sentiment religiós que, com se'ns ha anunciat a l'inici, havia de conduir al cristianisme. Un fet remarcable és que el contacte directe amb el text d'Èsquil, encara que sigui traduït, porta Estelrich a rebutjar explícitament la idea de la «Grècia joiosa i serena». Tres dècades després de la mort de Jakob Burckhardt i Friedrich Nietzsche, això no era cap novetat. Però, tenint en compte la imatge de l'Hèl·lada que s'havia promogut a Catalunya durant les primeres dècades del segle, sobretot en les gloses de Xènius, publicades al mateix diari on ara escriu Estelrich, aquesta perspectiva és digna de ser subratllada.

El diari *La Publicitat* també es va fer ressò de la publicació de les tragèdies, anunciant-ne els volums.²¹ Però el primer article de pes no sembla que es publiqués fins al 14 de febrer del 1935, un cop aparegudes les set tragèdies. El signava l'humanista i polític Lluís Nicolau d'Olwer.²² Entre el 1923 i el 1927, Nicolau ja havia publicat vint articles sobre les

²¹ El 18 de gener del 1933 anunciava la pròxima publicació del primer volum («veritable esdeveniment literari»). El 12 de gener del 1935 s'hi anunciava la publicació del tercer volum, i es reproduïen uns quants paràgrafs de la traducció de les *Les coèfores*.

²² Nicolau (1935).

novetats de la Fundació Bernat Metge;²³ no va dedicar cap altre article a aquest camp fins que l'ocasió excepcional d'Èsquil ho va exigir. Nicolau coneixia el volum a fons perquè ell mateix n'havia estat revisor. A més, compartia amb Riba la fe en el valor educatiu de l'antiguitat i una visió liberal de l'Atenes clàssica que donava importància a la idea de la democràcia.²⁴

L'article de Nicolau reflexiona a l'inici sobre la traducció d'originals mètrics. Al seu entendre, quan la forma mètrica de l'original no obeeix al mateix sistema de la llengua receptora, no convé traduir-lo en vers, perquè tant el vers com la prosa són «equidistants» de la forma original. El que cal és una altra cosa: que el traductor sigui poeta; que a la «inspiració» de l'autor correspongui la «inspiració» del traductor.²⁵ Riba, naturalment, compleix el requisit: és un poeta «més conceptuós que descriptiu; de vegades fosc i hermètic, no per buidor, per plenitud». I a això s'hi afegeix la seva qualitat d'«hel·lenista», no solament perquè coneix la llengua grega sinó també perquè posseeix una «profunda comprensió del *miracle grec*».

Èsquil és qualificat de «difícil entre els difícils» pel seu pensament religiós, pel seu tractament innovador de les fórmules del gènere i «perquè fa parlar en llenguatge d'home personatges que no són homes, sinó herois». La virtut de Riba consisteix a saber presentar-nos un Èsquil català tan difícil, tan obscur, com l'original:

Ell ens posa, perquè s'hi ha posat abans, en contacte directe amb Èsquil; cerca els mots que tinguin ressonàncies semàntiques de l'original, no recula davant de cap imatge ardida, d'aquelles que a nosaltres ens semblen tan modernes i que repugnaven els neoclàssics. És que si una forma d'art hi ha oposada per diàmetre a les fórmules neoclàssiques —tot polit, tot mesurat, tot «pasteuritzat» si passeu el mot— és la d'aquell gegantàs de la tragèdia —aspere, desmesurat, abismal, ple de ferments, torrentada de passió— que té escenari escaient en el muntanyac del

²³ Sobre aquest aspecte de l'activitat de Nicolau, vegeu Alsina (1998).

²⁴ Sobre la idees polítiques de Nicolau d'Olwer en relació amb els clàssics, vegeu Alsina (2003) i Miralles (2003).

²⁵ Sobre l'evolució de les idees de Nicolau respecte de la traducció de poesia, vegeu Alsina (1998: 102-104).

Càucas [*sic*] o a les pedres ciclòpies de Micenes.²⁶

Com es veu, Nicolau combina en una mateixa frase tòpics antics sobre Èsquil —l'autor com un monstre indòmit— amb un rebuig dels motlles neoclàssics. Valora, així, la recuperació d'un «comerç directe» amb l'antiguitat, amb la seva força immediata, que és possible gràcies al bandejament de determinats malentesos. Si Riba ho ha aconseguit, és, a més de la seva vàlua personal, per l'«elasticitat» del català; Nicolau d'Olwer, recurrent al clixé habitual en l'època sobre el català com a llengua de traducció,²⁷ sosté que la catalana és la llengua «més adient entre les neolatines per a traduir el llenguatge d'Èsquil». La conclusió és que «les *Tragèdies* marquen una fita en la penosa ascensió de la nostra cultura i esdevenen una obra indispensable en tota col·lecció de llibres catalans». Com Sagarra i Montoliu, Nicolau canonitza l'Èsquil de Riba des del primer moment. L'article es clou amb l'esperança que l'*Orestea* es representi al Teatre Grec de Montjuïc i amb l'anunci que el traductor ja treballa en una versió de Sòfocles.²⁸

El juliol d'aquell mateix 1935 una publicació periòdica estrangera —la parisenca *L'Agrégation. Bulletin Officiel de la Société des Agrégés de l'Université*— va fer-se ressò, potser per primer cop fora del domini lingüístic català, dels tres volums d'Èsquil. Es tracta d'una breu nota de l'occità René-M. Guastalla, filòleg clàssic que havia col·laborat tres anys enrere en un volum de Demòstenes de la Fundació Bernat Metge. L'autor, després d'indicar que el text «est celui de M. Paul Mazon, et c'est tout dire», observa:

Les introductions, les notes et surtout la traduction de M. Riba ne font pas, cependant, le moindre prix de ce remarquable ouvrage à quoi la correction et le luxe typographique ajoutent encore un charme particulier. Il serait juste que nos collègues, ceux du moins à qui la connaissance de la langue d'oc rendrait très facile la lecture du catalan, fissent à ces ouvrages, fleur exotique d'une culture toute française, un accueil dont, presque tous, et, en particulier plus que n'importe quel ouvrage de la collection, l'*Eschyle* de M. Riba est tout à fait digne.²⁹

²⁶ Nicolau (1935).

²⁷ Sobre el tòpic de la plasticitat del català, vegeu l'article ja citat de Malé (2007).

²⁸ En l'original «Sòcrates», per error.

²⁹ Guastalla (1935).

Així es complia, modestament, una de les aspiracions fundacionals de la Bernat Metge: la universalització de la cultura catalana. Com es veu en el text, això era possible gràcies a la consciència, aleshores molt present, que l'occità i el català eren llengües molt properes;³⁰ però, encara més, per la idea que el català era una llengua gal·loromànica i, en conseqüència, vehicle d'una cultura «toute française». La universalització, doncs, no era res més que una nacionalització —o una annexió simbòlica— feta des d'un altre punt de vista.³¹

Passada la guerra, després d'una curiosa paràfrasi de la introducció ribiana a Èsquil que Josep Pla va publicar a *Destino*,³² Eduard Valentí Fiol signava el 1961 a la revista *Papeles de Son Armadans* l'article «Carles Riba, humanista».³³ Hi tractava de la faceta més tècnica d'aquest «humanisme», de la més pròxima al sentit del mot *filologia*. Cap a l'inici de l'article es referia a la traducció d'Èsquil en uns termes que fan de pont entre les valoracions de l'època republicana i les que trobarem en les aportacions acadèmiques posteriors:

La publicació en prosa de les set tragèdies del primer, cronològicament, dels grans tràgics atenesos s'ha de considerar com una fita en la literatura catalana. No era, evidentment, un autor amb el qual Riba pogués sentir afinitats, però molt adient per a despertar-li una curiositat apassionada. Ell mateix confessa que la traducció fou un exercici, el desmuntatge d'una construcció intrigant i enigmàtica. El resultat fou com un enlluernament. La desmesura fulgurant, l'ardu i obscur lirisme d'Èsquil

³⁰ Sobre la idea d'una unitat cultural catalano-occitana i les seves variacions històriques, vegeu Rafanell (2006).

³¹ En aquest cas, a més, el procediment encaixava amb una vella pulsio catalana, que s'havia manifestat sobretot arran de la pèrdua espanyola de les últimes colònies l'any 1898. Per aquelles dates, en un clima d'agitació política, la policia va detenir el futur *germanòfil* Manuel de Montoliu, de vint-i-dos anys, per haver cridat «Visca Catalunya francesa!». Sobre la «il·lusió francesa» i els francesistes catalans, vegeu Rafanell (2011: 17-72), el qual reproduceix un mapa dels «pobles d'Europa», publicat a Alemanya el 1891, on s'aprecia com els «Franzosen» arriben ben bé fins a Eivissa i Alacant (p. 22).

³² Pla (1948).

³³ Recollit en versió catalana dins Valentí (1973: 70-82), que és la que cito.

foren traduïts en un llenguatge sorprenent, insòlit en relació amb la parla comunament considerada «viva» (com ho havia estat també el de l'autor grec), d'una majestat hieràtica que suplia amb escreix l'absència de l'artifici rítmic, llenguatge en el qual s'havia abocat tot el cabal, històric i actual, de la llengua catalana.³⁴

La metàfora del «desmuntatge», que ha fet fortuna, prové del pròleg que Riba va escriure per a la seva traducció de Sòfocles.³⁵ Implica una certa orientació tècnica d'aquesta traducció, un cert operar des de fora, sense implicació personal —una actitud que no és dissemblant de la que s'ha identificat en la poesia ribiana de la mateixa època—. En el passatge Valentí reflecteix l'estupefacció que provoca el llenguatge de Riba i, guiat per aquesta sensació, n'ofereix una interpretació que no acaba d'encaixar amb l'anàlisi de l'*Agamèmnon* que he fet al capítol anterior. El llenguatge de Riba no és insòlit perquè estigui fet sistemàticament de peces alienes a la «parla comunament considerada “viva”», sinó perquè reproduïx un moviment realment llunyà, estrany, el de la poesia d'Èsquil. La idea que en la traducció hi ha tot el cabal, «històric i actual», de la llengua catalana, seria segurament una descripció més ajustada de la segona versió de l'*Odissea* que no pas de les traduccions d'Èsquil, que certament fan servir alguns arcaïsmes i alguns neologismes, però en un context general de mots trets de la llengua literària de l'època.

Aquella mateixa dècada, l'any 1968, Carles Miralles va publicar el llibre *Tragedia y política en Esquilo*, basat en la seva tesi doctoral i consagrat a la memòria de Carles Riba; tot i que no conté cap valoració extensa de l'Èsquil ribià, l'obra hi fa referència esporàdicament, sovint amb un to admiratiu.³⁶ El llibre testimonia el lligam entre el llegat de Riba i les noves generacions d'hel·lenistes professionals —Miralles tenia aleshores vint-i-quatre anys, i tornaria repetidament al traductor català de l'*Agamèmnon*.

Un dels primers a donar un sentit concret a la dependència de Riba respecte de

³⁴ Valentí (1973: 73).

³⁵ «És quan traduir clàssics grecs hagués esdevingut per a mi un segon ofici, noble per la suprema noblesa de les ambicions de la Fundació Bernat Metge, que Èsquil passà davant. En prosa. L'estupor amb què la meua versió fou acollida, prolongava el que jo mateix havia sentit tot desmuntant, diguem-ho així, per dintre, aquella barroca poesia, abrupta, estranya i entranyada.» (OC IV, 231).

³⁶ Vegeu, per exemple, Miralles (1968: 115 i 181).

Mazon fou Joan Ferraté, en l'article «Carles Riba, home essencial», aparegut a la revista *Serra d'Or* el 1969, deu anys després de la mort del poeta.³⁷ El filòleg posava èmfasi en el pes que té en l'obra de Riba la simbolització del seu «destí personal» i observava:

La cultura de Riba fou, doncs, també, tota ella, el seu bé personal, i no pas cap altra cosa. De tot el que llegí el que més l'interessà foren, potser, els autors grecs, almenys en els seus anys madurs; però ni tan sols ensenyant-ne la llengua ni traduint-los i editant-los Riba no va voler procedir com un professional. D'això n'és una prova esplèndida el fet inaudit que, en haver de redactar el pròleg general i les introduccions a les set tragèdies d'Èsquil que va traduir per a la Fundació Bernat Metge, Riba decidí de parafrasejar, simplement, els textos corresponents que Paul Mazon havia redactat per a la seva edició de la *Collection des Universités de France*. Posat a treballar sobre Èsquil, Riba va creure que no calia que s'esforcés a competir, en cap nivell, amb el gran mestre de l'hel·lenisme francès, i cap escrúpol professional no l'impedí de manllevar, doncs, a Mazon tot el que calia.³⁸

Encara no deu anys després, el 1977, al pròleg de l'edició de les traduccions ribianes d'Eurípides, Carles Miralles va tractar de passada la qüestió del vers i va proposar una apreciació de l'aportació de la traducció. Observava que «els cors de les seves tragèdies possiblement no hagin estat mai tan ben reflectits, amb una justesa admirable, i no és segurament cap gosadia l'asseveració que Riba hi va aprendre, quan els traduïa, gran part de les realitzacions de la justesa, també, que de vegades aconsegueix la seva pròpia poesia». Després d'assenyalar, en la línia del que ja havia suggerit Eduard Valentí, que Riba se sentia més a prop de Sòfocles que d'Èsquil, apunta que «un lector atent podria preferir les versions d'Èsquil, exemple extraordinari d'ofici i de do assolits fins a un extrem que la dificultat i la llunyania constants de l'original obliguen a valorar com una mobilització arriscada i enriquidora de les possibilitats del català com a llengua literària».³⁹ Aquest any 1977 fou important per a la recepció del Riba traductor perquè va ser aleshores que es van posar a l'abast del públic les seves versions en vers de tot Sòfocles

³⁷ Dins Ferraté (1993: 195-206).

³⁸ Ferraté (1993 [1969]: 204-205).

³⁹ Dins Miralles (2007 [1977]: 47-48).

i tot Eurípides.⁴⁰ Ara era possible comparar els encerts de cadascuna d'aquestes apropiacions; d'aquesta confrontació, a la llarga, com ja insinua el comentari de Miralles, el seu Èsquil n'ha sortit engrandit.⁴¹

Dos anys més tard, en un article dedicat exclusivament a les versions dels tràgics grecs de Riba, Pòrtulas va remarcar la «ductilitat» del traductor, el seu domini dels diversos registres i la seva capacitat d'«adaptar el to a l'*ethos* de l'original».⁴² Feia també l'observació que he citat en el capítol anterior, en el sentit que «la traducció de Riba aconsegueix de mantenir la imparcialitat enfront de les opinions i interpretacions contraposades. [...] Llavors, el fet que una llengua moderna, la nostra, hagi assumit aquest text evitant la glossa i la paràfrasi i conservant quelcom de l'abrupta inaccessibilitat de l'original és un fenomen que resulta més fàcil de celebrar que no d'explicar amb tota precisió».⁴³ En una nota, Pòrtulas es referia als dos textos que «per a molts, representen el punt més alt de la seva tasca de traductor»: la segona *Odissea* i l'Èsquil.⁴⁴ En aquest últim cas, «la prosa resulta més apta per transposar l'abrupta imatgeria d'Èsquil», a diferència del que succeeix amb Eurípides.⁴⁵ Alhora, Pòrtulas explicava per la voluntat ribiana d'«encarar-se amb l'original en una mena de lluita cos a cos» «algunes fallides ocasionals» i «certes notes que resulten una mica estridents per al nostre gust endormiscat i consuetudinari, quan el poeta [...] voreja una certa extravagància, ja sigui en l'ús de termes una mica inusitats o bé en força l'hipèrbaton [...]».⁴⁶ El filòleg posava molt d'èmfasi en la idea que Riba, en el seu rebuig d'explicitar el text, en el seu rebuig de triar entre interpretacions possibles, reproduceix molt bé

⁴⁰ Riba (1977a-d); tots dos autors en edició de Carles Miralles.

⁴¹ A més dels estudis de Miralles que citaré més endavant, el filòleg també va fer referència a l'Èsquil de Riba en la ponència «Riba sobre els grecs» (2006 [1995]: 136-137, 141) i, molt breument, en l'article «Els grecs a la poesia de Riba» (2006 [1995]: 146). També hi va al·ludir esporàdicament en el seu estudi sobre les *Elegies de Bierville* (2006 [1979]: 202, 267-268, 282-283, 287, 295n., 320).

⁴² Pòrtulas (1979a: 446-447).

⁴³ Pòrtulas (1979a: 447). Simultàniament, Pòrtulas va publicar a *Reduccions* un article sobre les traduccions de Sòfocles i Eurípides, que recull també algunes d'aquestes idees (1979b).

⁴⁴ Pòrtulas (1979a: 448n.).

⁴⁵ Pòrtulas (1979a: 449-551).

⁴⁶ Pòrtulas (1979a: 453-454).

l'ambigüïtat de la tragèdia, un tret que la filologia moderna s'ha esforçat a subratllar.⁴⁷

Una nota estrident en aquest panorama són els comentaris de Manuel Balasch en el seu llibre del 1984, on observava que en les versions d'Èsquil «hom hi nota un cert aprenentatge», l'aprenentatge d'un «hel·lenista en ascensió, que encara no ha arribat a la cima».⁴⁸ També considerava que sovint Riba s'havia limitat a copiar la traducció francesa, actuant d'una manera «poc ètica»⁴⁹ —a pesar de les explicacions, públiques i privades, amb què Riba va situar el seu Èsquil en relació amb el de Mazon, i obviant la diferència de plantejament que hi ha entre les dues traduccions.

Les lectures més detallades, més circumstanciades, menys aferrades a l'estupor inicial, s'han fet esperar fins al segle XXI. A més, aquestes lectures constitueixen fins ara el moment de màxima universalització de la versió ribiana.

La primera, de Carles Miralles, fou publicada l'any 2006 a la revista italiana *Lexis*, subtitulada *Poetica, retorica e comunicazione nel mondo antico*, que ha dedicat diversos números monogràfics a l'estudi del text d'Èsquil.⁵⁰ La inclusió de l'article sobre «L'Eschilo di Riba» en el número 24 («Eschilo e la tragedia: comunicazione, ecdotica, esegesi») implica la primera presentació davant un públic internacional, en un context acadèmic, de l'edició de Riba com a aportació a la filologia clàssica i a la comprensió d'Èsquil, i no com a aportació a la cultura catalana. Miralles hi fa una exposició del sentit general del noucentisme, de la importància que aquest moviment donava a les traduccions, de l'obra de mecenatge de Francesc Cambó, dels orígens de la Fundació Bernat Metge, de la formació de Carles Riba,⁵¹ i constata l'ús extensiu que Riba va fer de l'edició Mazon i

⁴⁷ Pòrtulas (1979a: 459).

⁴⁸ Balasch (1984: 65).

⁴⁹ Balasch (1984: 104, n.). Sobre la validesa d'aquestes paraules, vegeu el capítol 5.5 (concretament la n. 62).

⁵⁰ Sota els títols «Il testo di Eschilo e le sue interpretazioni» (*Lexis* 17, 1999), «Ecdotica ed esegesi eschilea» (*Lexis* 19, 2001), «Metrica ed ecdotica eschilea» (*Lexis* 22, 2004), «Eschilo e la tragedia: comunicazione, ecdotica, esegesi» (*Lexis* 24, 2006).

⁵¹ Miralles (2006: 315-317).

l'orientació particular de la seva tasca. D'una banda, s'apunta que les notes de Riba «superano in numero, precisione e opportunità quelle di Mazon», per una raó de públic (el català no pot donar per sabudes moltes coses entre els seus lectors) i pel fet que Wilamowitz era molt present en l'edició barcelonina.⁵² De l'altra:

Il poeta Riba, il traduttore dal greco che con tanto successo aveva messo la sua lingua alla prova di ricevere la poesia di Eschilo, aveva da una parte un'idea chiara di questa poesia e della tragedia greca, nonché un'idea propria fondata sulla conoscenza del poeta greco e della bibliografia specializzata a sua disposizione, dall'altra i suoi più generali criteri di giudizio in poesia: e questa sua idea era ciò che voleva comunicare ai lettori della sua versione di Eschilo.⁵³

Així, enfront de l'edició Mazon, Riba es reserva la interpretació d'Èsquil «in termini letterari e di poesia», tot i seguir en l'articulació general el seu referent francès. Miralles considera que la interpretació ribiana d'Èsquil, sense ser tan clara ni tan original com la de Sòfocles, és significativa en la mesura que revela la manera com entenia el tràgic més antic aquell poeta que «fu più capace in tutto il XX secolo di tradurlo limpidamente e a fondo».⁵⁴ La intepretació de Riba és posada en relació amb el seu «humanisme», que el portava a veure les obres d'Èsquil com a reflexos de «moments de l'experiència vital del seu autor»; se subratlla també la voluntat d'interrogar-se sempre sobre la validesa actual de l'obra traduïda, sobre el sentit que pot tenir per al lector del segle XX.⁵⁵ Miralles remarca que Riba no es caracteritza per allunyar-se dels seus models ni dels llocs comuns —«sovente inevitabili in una nutrita tradizione esegetica»—, sinó per «il modo con cui ne ragiona, per la volontà di spiegare la tragedia di Eschilo in termini di poesia, per la penetrazione e concisione con cui ne mette in rilievo i punti que considera più importanti».⁵⁶

L'article repassa també les notícies preliminars de cadascuna de les tragèdies, subratllant-ne les idees centrals. Pel que fa a l'*Orestea*, posa en els seus límits justos la

⁵² Miralles (2006: 315).

⁵³ Miralles (2006: 317-318).

⁵⁴ Miralles (2006: 319).

⁵⁵ Miralles (2006: 320).

⁵⁶ Miralles (2006: 323).

proximitat de Riba a Mazon i nèsmenta els moments d'allunyament; en el repàs de l'evolució històrica del mite, «[l]a differenza è che Riba si è posto immediatamente nell'atteggiamento di chi contempla le leggende nel loro complesso, alla ricerca del senso globale del mito».⁵⁷ Pel que fa a la notícia de l'*Agamèmnon* es remarca que Riba introdueix Shakespeare al costat de Mazon com a element interpretatiu i es posa èmfasi en les anàlisis de les figures de Clitemnestra, Orestes i sobretot Cassandra, que esdevé el lloc de la confluència «di passato e futuro: non proprio il presente ma la poesia, sulla scena, secondo come la dispone il poeta».⁵⁸ En conclusió:

In fondo è questo, il modo di trattare la poesia, che differenzia Riba da Mazon. Riba non si riconosce come «home de ciència». È come un poeta e un lettore che interpreta, che finisce per dare forma a una sua concezione della tragedia di Eschilo. Mazon gli fa il favore di fornirgli un punto di partenza generalmente sicuro e sempre utile, la maggior parte dei dati e assai spesso dei punti di vista, delle prese di posizione che Riba può non condividere. Anche se, più di una volta, la sua qualità di straordinario lettore lo porta a imporsi, dal punto di vista della filologia — pensando per conto proprio, confrontando interpretazioni di altri studiosi—, su impostazioni ermeneutiche che interferiscono nella sua lettura. Perfino se sono di Mazon.⁵⁹

Una visió complementària, ara des del punt de vista del món cultural català, va ser assajada per Miralles pocs anys més tard. En el discurs *Carles Riba i la Universitat*, pronunciat en la inauguració del curs acadèmic 2009-2010, el professor subratllava la coincidència temporal entre la publicació del *Diccionari General de la Llengua Catalana* de Pompeu Fabra (1932) i l'aparició de l'Èsquil de Riba. Per Miralles, aquesta traducció és, de totes les de Riba, «la més esclatant, la més fulgurant i potser la més decisiva per al català literari».⁶⁰ A partir d'unes observacions de Josep Maria de Sagarra, Miralles suggereix que, enmig d'una carrera literària marcada per la responsabilitat en l'ús de la llengua, en l'edició del tràgic «l'ordenació ribiana de la llengua toca el seu punt més

⁵⁷ Miralles (2006: 332).

⁵⁸ Miralles (2006: 334-335).

⁵⁹ Miralles (2006: 335).

⁶⁰ Miralles (2009: 12).

excepcional, de més gran dificultat objectiva, en la confrontació del poeta amb la “poesia vertical, abrupta, que no s’abaixa per a donar-nos accés”, d’Èsquil. I ho fa a base d’una traducció literal, molt ajustada al text original». ⁶¹ El filòleg continua:

Riba pensa en termes d’aferrar les imatges, el lèxic d’Èsquil, de plasmar-lo en el motlle de la seva llengua, i agraeix el que anomena la virginitat del català: una llengua, vol dir, no per fer però encara dúctil, capaç més que no el francès –que és una llengua més feta: consolidada d’una determinada manera, literàriament i com a llengua de cultura– d’aferrar de més a prop, d’emmotllar la genial abruptesa –que és un terme realment ben trobat– de la poesia d’Èsquil. ⁶²

Miralles insisteix en el deute de Riba amb Mazon, però també en les diferències, en el sentit que el català aprofundeix «la comprensió de la poesia i del tràgic» en els seus propis termes, «dins de la tradició de les interpretacions, sí, però sobretot per guiar el lector en la lectura del text català en què ell, Riba, havia convertit les tragèdies d’Èsquil». ⁶³ La traducció, específicament:

també és una mica així: la versió de Riba sol seguir amb fidelitat la traducció de Mazon, però un lleu desplaçament –d’ordre dels mots, de tria lexical, de puntuació–, o una sobtada exacerbació de la literalitat que semblava d’entrada excessiva, o un altre recurs que, usat, sembla senzill però que no era fàcil de trobar, una cosa així fa aparèixer un matis, destaca una imatge que, amagats en el francès de Mazon, reflecteixen en el català de Riba de més a prop el grec de l’original. ⁶⁴

L’última mostra de recepció publicada de la traducció d’Èsquil prové, també, del camp acadèmic, i és en certa manera simètrica de l’article de Miralles a *Lexis*. Allà, un filòleg català presentava la traducció al món acadèmic internacional; aquí, dos filòlegs, el català Carles Garriga i l’italià Vittorio Citti, partint d’algunes consideracions sobretot anglosaxones sobre el llenguatge d’Èsquil, remarquen algunes característiques de la traducció de Riba. Els filòlegs, després de discutir, a partir d’un passatge de *Les coèfores*

⁶¹ Miralles (2009: 14).

⁶² Miralles (2009: 15).

⁶³ Miralles (2009: 15).

⁶⁴ Miralles (2009: 15).

(vv. 306-308), un cas en què la interpretació mazoniana va ser decisiva per a la traducció de Riba, en un sentit que no és el que s'ha imposat en les interpretacions posteriors de la tragèdia, comenten amb lucidesa alguns casos d'ús del llenguatge col·loquial en Riba. Un dels aspectes més interessants de l'article és la comparació amb un gran nombre de traduccions anteriors d'Èsquil, que posen de manifest fins a quin punt Riba, quan la fidelitat a l'original ho reclamava, va saber renunciar al nivell elevat que se sol suposar propi de la tragèdia. Els exemples són trets de *Les coèfores*, *Les Eumènides* i *Els perses*; també n'hi ha un de l'*Agamèmnon* (v. 572).⁶⁵

Citti i Garriga clouen el seu article amb una reflexió sobre l'explicació «usual» de l'estil de les traduccions de Riba «en termes de llengua, de l'estat de les llengües i de les respectives tradicions literàries». La teoria es fa remuntar als noucentistes, i es considera que fou Gabriel Ferrater qui la va «incrustar» en la crítica literària catalana.⁶⁶ Els filòlegs la rebutgen com a explicació d'una determinada manera de traduir, tot i que n'admeten una certa validesa en relació amb «la qualitat perceptiva del públic lector».⁶⁷ Malgrat això, Citti i Garriga són ben conscients de la importància que Riba donava a la «plasticitat virginal» del català; però afirmen que la decisió de Riba pel que fa a la seva manera de traduir no depenia de la inexistència d'estils tradicionals disponibles dins la seva història literària, sinó de la seva voluntat de *crear* —i no copiar— un estil nou en català.⁶⁸ Finalment, els autors subratllen un fet que es dona en l'edició ribiana, però no en la de Mazon: l'èmfasi en el missatge democràtic de l'*Orestea*.⁶⁹

Així, en conjunt, la recepció de l'Èsquil de Riba dibuixa un camí en certa manera lògic: de la primera rebuda entusiasta a la premsa generalista s'ha passat a la valoració acadèmica, feta des de l'admiració per una obra excepcional, però també des d'una certa distància inevitable. El que no trobem encara d'una manera explícita és la confrontació

⁶⁵ Citti/Garriga (2012: 402-403).

⁶⁶ Citti/Garriga (2012: 403).

⁶⁷ Citti/Garriga (2012: 404).

⁶⁸ Vegeu la meua discussió d'aquesta qüestió al final del capítol anterior.

⁶⁹ Citti/Garriga (2012: 405-406). Al simposi internacional *Tragèdia* de l'Aula Carles Riba, celebrat a Barcelona els dies 10 i 11 de juliol del 2013, Carles Garriga ha desenvolupat en la ponència «La tragèdia i el tràgic de Riba» algunes de les qüestions tractades en aquest article.

amb el model de traducció ribià des de l'afinitat a teories de la traducció diferents.⁷⁰ La versió completa de Balasch, en aquest sentit, no constitueix una resposta a Riba feta des d'una concepció raonada de la traducció.⁷¹ En tot cas, avui es donen les condicions per assajar traduccions d'Èsquil substancialment diferents de la de Riba, i no solament per l'aversió dominant a alguns manierismes noucentistes. Actualment, en el món de la traducció catalana, com en les cultures del seu entorn, pesa molt més el que podríem anomenar el «model de la transparència»: la voluntat de produir textos on s'hagin esborrat tant com sigui possible les marques de la transferència interlingüística i el traductor s'hagi fet invisible; de textos que es llegeixin com si haguessin estat pensats originalment en català, com si haguessin crescut espontàniament al sòl de la mateixa cultura d'arribada.⁷² En el marc d'aquest model, Èsquil és sens dubte un autor desconcertant, poc assimilable; per això mateix una nova traducció del tràgic seria un fenomen interessant, necessàriament insòlit, dins la cultura catalana d'avui. Sigui com sigui, Riba va afirmar més d'un cop que una traducció sempre és per força provisional i que el seu destí és el de ser desplaçada per altres traduccions. En aquest punt, no es pot dir que la recepció li hagi estat fidel.

⁷⁰ Com sí que s'ha donat en el cas de l'*Odissea*. Vegeu Mira (2011) i la ressenya de Pòrtulas (en premsa).

⁷¹ El 2001 Ramon Torné va publicar una traducció en prosa d'*El Prometeu encadenat*, amb una introducció pensada sobretot per al públic escolar, sense consideracions teòriques sobre l'operació de traduir. La traducció sol recórrer a un lèxic convencionalment elevat, justament aquell que Riba tendia a rebutjar. En els primers trenta versos trobem, per exemple (dono primer la solució de Riba i després la de Torné): *sòl / soli; grillons [...] que no es trenquin / grillons irrompibles; ø / car; torrat per la clara flama del sol / abrusat per la refulgent xafogor del sol; amb alegria veuràs / serà plaent per a tu; perquè / puix que.*

⁷² El fenomen és formalment semblant al que descriu Lawrence Venuti (1995) en la cultura anglòfona, malgrat les evidents diferències sociopolítiques. En el marc d'aquest model, la fluïdesa sol ser la virtut més valorada de les traduccions; sobre això en el context de la producció editorial en llengua espanyola (que en aquest punt és semblant a la catalana), vegeu Sola (2011).

6. Conclusions

A la segona meitat del segle XVIII Herder va esbossar una visió de la literatura i de la cultura, vinculada a simpaties polítiques liberals i igualitàries, que es pot entendre com una anticipació de desenvolupaments posteriors. Aquesta visió pot servir avui per delimitar el món on van viure Humboldt i Riba com a homes de lletres.¹ Un dels fenòmens que més admiraven Herder era la tragèdia atenesa, feta per ciutadans i adreçada als ciutadans; en canvi, detestava les literatures cortesanes, de públic reduït, i les considerava condemnades a estroncar-se. Quan deia *Volk* o parlava de literatura *nacional*, el pensador s'oposava als segles de poesia aristocràtica que el precedien i anunciava una nova època: la de la burgesia emergent, la de les classes mitjanes que trobaven en els llibres una manera de formar-se i adquirir prestigi.

Un dels principis que acompanyen aquest plantejament és el de la diferència radical.² Hume i Voltaire havien afirmat que la humanitat és sempre la mateixa en totes les èpoques i a tot arreu i que la història no ens informa de res nou o estrany. Herder ho veia just a l'inrevés: s'adonava que tant els pobles d'èpoques i cultures diverses com els individus eren extraordinàriament diferents en les seves creences, en els seus costums, en els seus afectes. I aquesta diferència tenia un fonament lingüístic. Herder argumentava que el llenguatge és condició i límit del pensament; que només si es posseeix una llengua es pot pensar i que només es pot pensar allò que es pot expressar lingüísticament. Rebutjava, doncs, l'existència de conceptes al marge dels mots; de fet, sostenia que els significats i els conceptes no són res més que els usos de les paraules.³ Com que l'home no té accés a idees de validesa intemporal, situades fora del llenguatge, i no hi ha dues

¹ Sobre el valor de Herder com a teòric de les relacions interculturals, vegeu Maurer (2012). En qüestions de filosofia del llenguatge, la meua interpretació de Herder deu molt a la de Forster (2010). Pel que fa a les implicacions sociològiques i polítiques del seu pensament, he tingut molt en compte el text *Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern, da er geblihet* ('Causes de la decadència del gust en els diversos pobles on ha florit'), publicat el 1775 (dins *FHA* IV, 109-148).

² El terme és de Michael N. Forster; vegeu Forster (2010: 17).

³ Vegeu Forster (2010: 16-17; 55-74).

llengües iguals ni dos moments iguals dins una mateixa llengua, entendre un text d'una altra persona, d'una altra cultura o d'una altra època és difícil i requereix un esforç molt més gran del que s'havia sospitat tradicionalment. Davant la diferència radical, cal pressuposar que d'entrada no entenem gairebé res, i que el que ens sembla que entenem ho devem entendre malament. Per això mateix tenim el deure de fer tots els possibles per comprendre.

Herder preparava, amb aquestes idees, una nova sensibilitat davant l'altre, davant la història, davant la cultura. Cridant a exercitar-se en la comprensió de la diferència sense oblidar que és una tasca extremament àrdua, proposava assumir la dificultat hermenèutica com a hàbit. La literatura podia contribuir a desvetllar aquesta sensibilitat; per això Herder va publicar una antologia de cançons d'arreu del món, els famosos *Volkslieder*. Els seus escrits filosòfics, amb un fort caràcter formatiu, aspiraven a fer el mateix. Significativament, una de les seves obres més importants es titula *Una altra filosofia de la història per a la formació de la humanitat*.

També amb aquesta valoració de la diversitat lingüística i cultural feia d'herald de la nova era. L'Europa de les corts que ell volia enterrar era un món oficialment simple, que només produïa literatura reconeguda en quatre llengües i mitja: francès, anglès, italià, castellà i alemany (en alemany d'una manera subsidiària, perquè a moltes corts del Sacre Imperi es feia cultura en francès); l'Europa futura era la del ressorgiment literari, públic, de tots els idiomes, del rus al basc i del grec al gal·lès, un ressorgiment antiaristocràtic propiciat per l'aparició de les classes mitjanes al teatre de la història.

La llengua comuna d'aquesta nova època havia de ser la traducció. Herder va distingir dues maneres de traslladar un text d'una llengua a una altra. Hi ha la traducció laxa, en la qual es permeten divergències respecte de l'original, i la traducció «adaptadora», que produeix un text com més semblant millor al llenguatge i el pensament de l'obra estrangera. Com he explicat més amunt, Herder s'inclina, sense fanatisme, per la segona opció.⁴ En aquest cas el traductor ha de «torçar» els usos de la seva llengua per acostar-se a l'original, ha de maldar per reproduir tant el sentit com la forma, que també és significativa a la seva manera. El resultat serà per força un text difícil de llegir, exigent,

⁴ Vegeu el capítol 4.4.

ple de marques d'alteritat. Però per això mateix la traducció enriquirà l'idioma del traductor i promourà el respecte i l'interès per la diversitat cultural.⁵

És evident, doncs, que Herder no propugna, com s'ha suggerit de vegades, un món de nacions aïllades, pures, eternament semblants a si mateixes, sinó que promou un espai d'intercanvis constants en totes les direccions, entre cultures i individus que dialoguen en pla d'igualtat. Enfront del cosmopolitisme homogeneïtzador de bona part dels il·lustrats, advoca per un cosmopolitisme pluralista, amb diversos centres i múltiples sistemes de valors.⁶

Liberalisme, diferència radical, filosofia del llenguatge, dificultat hermenèutica, ètica pluralista, traducció: potser no hi ha cap altre autor del Segle de les Llums que anunciï amb tanta clarividència la cultura de l'Europa contemporània.

Humboldt i Riba s'insereixen en aquesta època anticipada per Herder; n'és un símptoma la manera com s'articula en les seves obres la problemàtica de la universalització, de l'humanisme i de la traducció. Perquè no és fins a aquesta època que el problema de la universalitat de la literatura es planteja realment. Només un cop assumides la diferència radical i l'organització del món en comunitats lingüístiques irreductibles però intercomunicades es pot revelar la necessitat de fer una cultura *universal*. Però ara l'adjectiu *universal* ja no podrà designar una essència preexistent, actualitzable en qualsevol context, aliena a la diferència radical, sinó que serà el resultat de certes operacions culturals. Res no serà universal, però tot serà universalitzable.

En els capítols 4.2 i 5.2 he intentat mostrar que, en Humboldt i en Riba, l'humanisme constitueix una d'aquestes operacions universalitzadores. Tant l'un com l'altre reelaboren una visió de Grècia que té l'origen en Winckelmann i que presenta com a tret fonamental la tensió entre la historicitat i la normativitat: Grècia és objecte d'estudi històrico-filològic, però alhora és un exemple excepcional d'humanitat plena i, en alguns aspectes, modèlica. En tots dos casos, l'«humanisme» era útil en termes d'estratègia cultural,

⁵ Sobre la teoria herderiana de la traducció, vegeu Forster (2010: 22-25, 64-65) i Couturier-Heinrich (2012). Alguns dels passatges més significatius de Herder sobre traducció són *FHA I*, 199-205 (*Fragmente*); *FHA III*, 26 (*Volkslieder*).

⁶ Vegeu Forster (2010: 43).

perquè en el nou món de particularitats irreductibles que havia dibuixat Herder servia per universalitzar la cultura pròpia. Aquesta operació era possible perquè a la Grècia antiga se li atribuïa alhora un caràcter històric i un valor «purament humà», transhistòric, intemporal. En Humboldt la dualitat es fa explícita en la seva exposició de les visions «històrica i ideal» de l'antiguitat, en la seva convicció que la humanitat concreta dels grecs coincidia amb els trets generals de la humanitat. En Riba aquest doble paper de Grècia es manifesta, d'una banda, en la seva voluntat de llegir els antics mitjançant els instruments científics de la filologia del seu temps; de l'altra, en la fe en el valor d'ensenyança moral, vital, de la literatura antiga. L'Èsquil de tots dos sorgeix d'aquest context, i és en part perquè era possible *utilitzar* una certa idea de Grècia en benefici propi que van dedicar tantes energies a un poeta tan obscur. Amb això no pretenc menystenir l'interès estètic de Humboldt i Riba per Èsquil, sinó situar aquest interès en el context que contribueix a explicar-lo.

Des d'aquest punt de vista, Humboldt i Riba se situen a l'inici i al final d'una època de l'interès europeu per Grècia. Abans de la segona meitat del segle XVIII, abans de la filosofia de la història i de la constitució de la filologia moderna, no hi havia una aproximació històrico-filològica metòdica a l'antiguitat ni una concepció de la cultura que permetessin omplir de contingut modern la idea de Grècia com a força formativa. Després de la Segona Guerra Mundial l'aproximació històrico-filològica (i antropològica) va convertir el valor modèlic de Grècia en un mite del passat, tan digne d'estudi com qualsevol altre mite que hagi perdut la seva funció social.

Així, contemplat amb ulls d'avui, l'humanisme de Humboldt i Riba provoca sensacions ambivalents. La tendència general de la filologia clàssica almenys des de la Segona Guerra Mundial ha estat la d'esforçar-se a veure els grecs en la seva diferència respecte de nosaltres; a entendre'ls no com una forma més pura de nosaltres mateixos, sinó com un fenomen històric remot, en part inaccessible, que calia reconstruir contra els pressupòsits i les fantasies de certs humanismes. Ara bé, aquesta tendència, que ha donat obres de gran interès, també ha anat acompanyada inevitablement d'un desplaçament de la filologia clàssica o, si es vol, de l'«humanisme».

El destí general de les humanitats clàssiques es pot il·lustrar bé amb la comparació

entre els primers anys de la Bernat Metge i el període més recent d'aquesta col·lecció. El projecte va néixer amb la voluntat d'intervenir en la cultura catalana, de transformar la llengua, de transmetre uns valors que condicionessin la vida literària i intel·lectual del país. Els seus volums eren àmpliament ressenyats a la premsa generalista, i hi col·laboraven figures d'interès general com Carles Riba i Joan Crexells. Les edicions tenien una vocació popular, les notes eren escasses, les introduccions estaven pensades per al públic mitjà. En les últimes dècades, en canvi, el millor de la Bernat Metge han estat algunes edicions valuoses per a la comunitat acadèmica internacional: en són exemples la *Biblioteca* atribuïda a Apol·lodor a cura de Francesc J. Cuartero i els *Catasterimes* d'Eratòstenes a cura de Jordi Pàmias. Aquests volums no han estat comentats a la premsa generalista ni tampoc han estat pensats principalment per tenir un efecte sobre la cultura catalana en general ni sobre la llengua catalana en concret; el valor literari hi queda supeditat al rigor filològic. Són volums que han estat ressenyats en publicacions periòdiques especialitzades adreçades a professors d'arreu del món, però que han tingut una circulació molt reduïda a les llibreries. Així, d'ocupar un lloc central en la formació de l'individu, l'estudi de l'antiguitat ha passat a ser una disciplina especialitzada, cultivada en universitats interconnectades d'arreu del món. La creació cultural en pot obtenir estímuls, però avança en general desconnectada de la feina dels acadèmics.

Un cop difuminada aquella utilitat de la Grècia antiga a què feia referència —Grècia com a arma en la lluita per l'universal—, l'obscuritat d'Èsquil torna a ser patrimoni gairebé exclusiu dels especialistes. Humboldt i Riba eren intel·lectuals no acadèmics de primer ordre, de vocació pública, que traduïen Èsquil amb la consciència de fer una aportació central a la cultura de les seves nacions i rebien, amb els matisos que calgui, el reconeixement corresponent: avui aquest gest és difícilment repetible.

Pel que fa a la lectura de l'*Agamèmnon*, en el cas de Humboldt la tensió entre normativitat i historicitat es reflecteix en l'èmfasi que posa, d'una banda, en la diferència literària de l'obra respecte de les nostres convencions i, de l'altra, en l'afirmació que els

personatges, i especialment Clitemnestra, són tipus humans purs, sense característiques contingents, és a dir persones que constituïrien el mínim comú denominador dels lectors de qualsevol època (capítol 4.3). En Riba —interessat pel tercer humanisme alemany, que pot ser entès com l'última reactualització de l'ideal winckelmannià— trobem una insistència encara més clara en l'abruptesa de la poesia esquilea, en la llunyania literària del seu text, però també la reconstitució humanitzadora de la psicologia dels personatges i la proclamació de la validesa, per damunt dels segles, del missatge «democràtic» de l'*Orestea* (capítol 5.3); d'altra banda, és evident el pes que té Grècia com a ideal en la seva poesia, especialment en les *Elegies de Bierville*.

Un fet més singular, sobretot pel que fa a l'extrem català de la línia, i no gaire remarcat, és que Humboldt i Riba representen moments en una mateixa tradició de reflexió sobre la traducció. Al capítol 4.4 he mostrat en quina mesura l'humanista prussià desenvolupa pensaments iniciats per Herder i repesos per Goethe i Schleiermacher. En aquest context va aparèixer una nova teoria de la traducció basada en la nova filosofia del llenguatge. Un cop assumit que el pensament no constitueix una articulació prelingüística o extralingüística sinó que sempre es configura històricament a través del llenguatge i en un idioma concret, s'esfondrava per força la idea neoclàssica de la traducció com a recerca de paraules equivalents per reproduir conceptes ahistòrics i universals. La traducció es convertia, per primera vegada d'una manera explícita, en la gestió d'una distància cultural, feta des d'una posició particular, des d'un lloc i des d'un moment. Com he recordat més amunt, a partir d'aquest moment es feia evident que l'universal, en cultura, només pot ser una construcció; dit d'una altra manera, que no hi ha universals sinó particulars universalitzats. Així sorgia la idea que, per acostar-se des del present a obres estrangeres d'altres èpoques, calia forçar els usos convencionals de la llengua. *L'Agamèmnon* de Humboldt és una mostra exemplar d'aquest plantejament.

Tal com he desenvolupat al capítol 5.4, Carles Riba reproduceix alguns girs conceptuals essencials d'aquesta teoria de la traducció, sobretot el rebuig d'una visió no problemàtica de la transferència interlingüística (la idea de fer parlar l'autor estranger com si fos contemporani i paisà del traductor) i l'opció d'un ús específic de la llengua d'arribada, que Riba conceptualitza amb la formulació «crear un estil». Aquesta última paraula

delata la presència de Vossler, que va transmetre al seu deixeble català alguns pressupòsits bàsics de la filosofia del llenguatge iniciada per Herder, com la interdependència d'idioma i pensament. L'origen textual concret de la teoria de la traducció ribiana no es pot identificar amb precisió, però les seves analogies amb el moment germànic esmentat resulten indubtables. L'opció de reproduir la mètrica de l'original —absent en la prosa del seu Èsquil, però dominant en la seva aproximació a la poesia antiga (*Odissea*, Sòfocles i Eurípides en vers)— situa Riba en aquella mateixa tradició germànica, en la qual destaquen les versions de Voß i Humboldt. A l'hora d'analitzar les traduccions de Riba, aquest rerefons intel·lectual pot ajudar decisivament a explicar-ne les tries estilístiques.

Ara bé, cal observar que l'afinitat intel·lectual entre Humboldt i Riba en aquest aspecte dona resultats completament heterogenis. En Humboldt, és fàcil observar la distància que separa la teoria de la pràctica. La «simple fidelitat» que propugna no s'estén, per exemple, a la traducció de totes les metàfores, i tampoc no impedeix la inserció d'idees preconcebudes sobre els grecs i la tragèdia com ara les de culpa i destí. D'altra banda, aquesta «simple fidelitat» sovint topa amb l'imperatiu d'«eixamplar» les fronteres de la llengua: la violència que s'exerceix sobre la sintaxi alemanya no prové sempre de fets de l'original, sinó que constitueix un tret deliberat i autònom de la traducció. Ara bé, un cop desvinculada del text de partida l'aspiració de l'eixamplament, ¿quin límit s'hi pot posar? ¿Quin criteri diferencia l'eixamplament adequat de l'inadequat? Així, ¿no pot convertir-se la traducció en una simple deriva d'estranyament de la llengua, sense cap punt d'amarratge? La «simple fidelitat» podria ser una resposta a aquests dilemes, i en alguns casos de la traducció de Humboldt ho és, però la tensió no sembla resolta ni en la seva introducció teòrica ni en la seva aplicació (capítol 4.5).

El cas de Riba és ben diferent. En el seu Èsquil la teoria de la traducció i la pràctica coincideixen sense cap mena de tensió. Riba segueix efectivament el «moviment poètic» de l'original amb una precisió que buscaríem inútilment en Humboldt i en la majoria dels traductors d'Èsquil, justament la precisió que el porta a rebutjar certes fórmules literàries convencionals de la tradició d'arribada (o de les tradicions romàniques veïnes: el rebuig de l'estil mazonià també és evident). Aquí trobem la tensió en un altre lloc: en la

diferència entre una traducció austera i extraordinàriament oberta a les polisèmies de l'original i una interpretació —concretada en les notes— que respon en bona mesura a les convencions del seu temps i s'aparta poc del model de Paul Mazon. Aquesta segona característica, naturalment, és inevitable en qualsevol edició destinada a un públic no especialitzat, que necessita sobretot un resum de les opinions acadèmiques dominants; el que se situa fora del comú, doncs, no és això sinó el caràcter de la traducció, la seva radicalitat a l'hora d'ajustar-se al text d'Èsquil i recrear-ne les metàfores, d'una manera que de vegades s'acosta més a Hölderlin (malgrat les freqüents divergències d'aquest darrer respecte de l'original) que no pas a Humboldt (capítol 5.5).

Com he mostrat al capítol sobre la recepció de la traducció humboldtiana (4.6), a Alemanya els crítics no van trigar a considerar la imitació estricta dels metres antics en els èstàsims com un carreró sense sortida. Ni tan sols allà on, com en el cercle de Stefan George, s'insinua una revaloració de la traducció humboldtiana, no es fa cap defensa programàtica d'aquest recurs ni es posa en pràctica d'una manera sistemàtica. Malgrat el sentit concret que la mètrica humboldtiana tenia en el seu temps —un temps en què Goethe i Schiller componien hexàmetres i díctics elegíacs i el traductor de l'*Agamèmon* reconeixia al ritme un altíssim valor històric i filosòfic—, aquesta via sembla tancada en alemany, especialment ara que la competència mètrica dels lectors és més baixa que mai. Des d'aquesta òptica, la posteritat ha fet a l'inrevés el camí que va seguir Humboldt entre les versions primerenques de la seva traducció —en *Blankverse* i un tractament lliure de les parts corals— i la definitiva —en trímetres i imitacions dels metres lírics antics.⁷

La recepció de la traducció ribiana ha seguit uns altres camins (capítol 5.6). Des del primer moment, el seu Èsquil va ser considerat a la premsa generalista una fita en l'evolució de la literatura catalana; més endavant aquest reconeixement es va expressar en diversos estudis acadèmics, que van precisar els mèrits de l'operació ribiana. De totes les traduccions que va fer Riba de tragèdies gregues, les d'Èsquil han estat considerades sovint les millors. Amb tot, el seu Èsquil no ha arribat a tenir la difusió ni el prestigi de la seva *Odissea*. L'estil que hi va crear Riba tampoc no coincideix amb els clixés que circulen sobre el català noucentista: no és convencionalment elevat i presenta molt pocs girs

⁷ Vegeu les dades exposades al capítol 4.1 sobre la gènesi de la traducció.

estereotipats. L'abruptesa que el poeta català trobava tan característica d'Èsquil s'hi manifesta plenament, si entenem per abruptesa una renúncia sistemàtica a l'adorn i a les elegàncies de manual.

He començat aquesta tesi presentant la imatge antiga d'Èsquil que en feia un ésser monstruós, τερατώδης, imponent i aberrant, un poeta *incompositus* que escrivia en estat d'embriaguesa, un autor solemne que portava la seva grandiloqüència *usque ad uitium* (capítol 2). Sempre el retrobàvem instal·lat en aquesta ambivalència sublim, oscil·lant entre l'excel·lència i l'excés. Èsquil era el poeta sobrehumà que donava lliçons eternes, però també era un poeta que no sempre es podia entendre, perquè no sempre deia coses amb sentit. La primera recepció europea del tràgic es manté aferrada a aquesta imatge, i en potencia encara més la intel·ligibilitat. Potser el judici més repetit sobre Èsquil durant l'edat moderna és el de Salmasius, que el considerava més obscur que tots els llibres sagrats *cum suis Hebraïsmis & Syriasmis* (capítol 3).

Amb aquesta tradició, ben present en les primeres traduccions alemanyes d'Èsquil, Humboldt hi trenca radicalment quan afirma que a l'*Agamèmnon* tot és *significatiu*: un cop assumit aquest pressupòsit, l'aparent arcaisme del tràgic ja no era una marca d'imperfeció, sinó una qualitat estètica de la seva obra; la violència de les seves metàfores ja no constituïa un rastre de primitivisme, sinó un fet estètic que calia apreciar com a tal; en conjunt, les dificultats extremes que plantejava el text havien de ser superades per mitjà de la interpretació, no bandejades com a excentricitats sense sentit. Èsquil, per la seva estranyesa, es resistia sens dubte a una operació d'aquest tipus. Però és justament per això que Èsquil ocupa un lloc tan significatiu en la tradició de la reflexió sobre la diferència radical. En autors com Plató o Eurípides els lectors moderns havien pogut simular de vegades estats de comprensió immediata, sense distància; amb Èsquil això era impossible, com ho mostren les repetides proclamacions de dificultat entre el Renaixement i el segle XVIII.

Humboldt havia fet aquest primer pas, i la seva traducció és significativament diferent de les que s'havien publicat abans en alemany. Des de la perspectiva actual, però, no

costa detectar-hi una voluntat d'anar més enllà de l'original en l'explicitació de determinats conceptes clau, i també en l'estranyament de la llengua, tan notori i sovint tan independent del grec d'Èsquil. Així, més que la versió de Humboldt, la resposta a aquell «tot és significatiu» sembla que la trobem en la traducció de Riba, d'una justesa tan poc corrent. El seguiment de cada gir de la tragèdia, de les seves metàfores, del seu moviment revela un punt de vista que realment ho troba tot significatiu, i que no renuncia a traduir res —llevat del ritme, irrecuperable— ni es resigna a acomodar res a les expectatives del lector. El terme *abrupte*, en Riba, pot ser entès també com un recurs defensiu contra les reclamacions de lectors mandrosos o massa segurs de la seva llengua particular. L'hàbit de la dificultat, que Herder suggereix com a requisit per a la comprensió de l'altre, i al qual Humboldt dóna un impuls decisiu amb la seva teoria i la seva praxi, acaba cristal·litzant d'una manera exemplar en l'Èsquil de Carles Riba.

7. Apèndixs

7.1. Apèndix A. Wilhelm von Humboldt, introducció a l'*Agamèmnon*¹

[III] Entre totes les obres de l'escena grega no n'hi ha cap que iguali l'*Agamèmnon* en sublimitat tràgica. Com més sovint examinem de nou aquesta obra meravellosa, més fonament sentim com és de significatiu cada discurs, cada cant coral, com cada detall, encara que externament sembli lligat d'una manera laxa, interiorment aspira a un únic punt, com s'ha eliminat tot motiu sorgit d'una personalitat contingent, com només les idees més grans i més poètiques són les que imperen i dominen a tot arreu, i com el poeta ha suprimit tot el que és merament humà i terrenal fins a aconseguir presentar el símbol pur del destí humà, de l'imperi just de la divinitat, de la fatalitat eternament retributiva, que venja inexorablement una culpa amb una altra culpa fins que un déu, ple de compassió, perdona l'última en què s'ha incorregut.

Dique i Nèmesis, els dos conceptes divins més purs de l'antiguitat, amb els quals el sentit senzillament sublim dels grecs enllaçava tot el govern del món, de manera que sota la seva direcció es desenvolupava un fet a partir d'un altre, són els conceptes en què es fonamenta tot el sentit i el concepte del poema. La tradició històrica més primerenca, dins el feliç esperit grec, es va transformar espontàniament en matèria de l'art, un mèrit que probablement cal atribuir sobretot a la llengua, poètica ja en el seu primer origen, perquè la forma sempre domina la matèria, la qual només allà on aquella és defectuosa sobre camí amb la seva tosca [IV] matusseria; els fets d'Argos, de Tebes, d'Ílion sembla que s'arreglerin els uns al costat dels altres com els podria ordenar a l'escena el vol reeixit de la imaginació. El llinatge dels Pelòpides és un cas privilegiat d'aquestes matèries que són poètiques sense cap elaboració prèvia. A partir de l'assassinat de Mírtíl se succeeixen feixuges culpes de sang; la disputa d'Atreu i Tiestes, la matança dels fills

¹ Tradueixo de la primera edició (Humboldt 1816). Les xifres romanes en versaletes reproduïxen la foliació original. Només ometo les pàgines dedicades exclusivament a discutir les normes prosòdiques de l'adaptació de la mètrica grega a l'alemany (pp. XXIV-XXXVI).

d'aquest darrer, el sacrifici d'Ífigenia, l'assassinat d'Agamèmnon; cadascun dels individus punibles actua menys per si mateix que per l'impuls de la fatalitat, per ser instrument del càstig i de la venjança; finalment Orestes venja la mort del pare en la seva pròpia mare, i ara dues divinitats guaridores posen fi al crim, el perdonen, calmen les Eumènides i proscriuen per sempre de casa dels Plistènides la «folia dels assassinats recíprocs». La tetralogia d'Èsquil, l'*Agamèmnon*, *Les coèfores* i *Les Eumènides*, recorren tota l'última part d'aquests crims atroços, però ja l'*Agamèmnon* tot sol conté, en record i en al·lusió, la successió completa des del seu origen, que les profecies de Cassandra enllacen de la manera més sublim. També anuncia que Orestes completarà aquesta ruïna, de manera que l'ànim excitat ja troba només en aquesta peça l'encalmament sense el qual tot efecte artístic manca del seu veritable desenllaç. Al costat de la successió de crims dels Pelòpides, no pas sense culpa per totes bandes, es produeixen la guerra d'Ílion i la destrucció de la ciutat. Paris, amb el rapte d'Hèlena, ha portat la perdició a Troia; Agamèmnon i Menelau, per l'ofensa de la seva casa, han dut tot Grècia [v] al combat, han «despertat el valor refractari dels qui caminen cap a la mort», i a molts, caiguts per la dona d'un altre, els cobreix una terra enemiga. Aquestes dues successions de fets —de les quals l'una només afecta la nissaga reial argiva, l'altra comprèn tot Grècia i Àsia, tot allò que de gran coneixia el món d'aleshores— estan enllaçades pel sacrifici d'Ífigenia, i a més de tot això el cap d'Agamèmnon suporta el pes de la sort d'haver acabat la guerra més important i més llarga que s'hagués vist fins aleshores, el pes de la destrucció d'una ciutat de poder i riquesa antiquíssims, la ruïna d'una gran nissaga reial que rebia elogis de tot arreu. Així el rei que retorna, quan posa els peus a la seva pàtria, està envoltat talment amb xarxes que no pot saltar. Culpa paterna i culpa pròpia, un odi popular que s'escampa d'amagat i l'enveja del destí l'arrosseguen irremeiablement cap a la destrucció, i cau més per la fatalitat que no pel braç de la seva dona, que al seu torn també s'acosta a una sort igual.

Malgrat que s'al·ludeix al concepte de la Nèmesis en més d'un lloc, especialment en el cant coral que segueix l'aparició de Cassandra, el que predomina és el del dret punitiu. En un punt (vv. 732-742) el cor fins i tot exposa la seva opinió sobre això. És un desvareig errat, diu, creure que la gran fortuna va seguida sempre de mala fortuna; a la

casa del just es reproduïx sense provocar cap dany, i només allà on s'aparella amb el crim condueix d'un grau a l'altre de la desgràcia. Aquesta justícia sempre vigilant de la divinitat, la venjança de la injustícia, de vegades tardana, però sempre infal·lible, [VI] que el criminal s'atreu ell mateix per l'ofuscació en què l'enfonsa la malvestat, és celebrada de la manera més diversa i sublim en tota l'obra. El temor dels déus i la pietat s'hi expressen amb més força i més puresa que en cap altra, i en general és més rica que qualsevol altra en ensenyances i sentències sapiencials. Això prové en bona mesura del predomini de les formes líriques, atès que al cor se li reserva molt més espai que en les tragèdies posteriors. Els cants corals mateixos, però, d'una manera semblant als pindàrics, són tractats amb la robusta simplicitat arcaica, no amb el color sostingut d'una gràcia més delicada i lleugera, com en Sòfocles, tot i que també el trobem en alguns passatges, ni amb l'exuberància d'imatges amb què se'n presenten sovint en Eurípides.

Clitemnestra és el personatge principal de l'obra, perquè en realitat és l'únic que actua. Al principi, certament, veiem com medita amb astúcia i dissimulació un atemptat ben ocult, i fins a l'execució el poeta només s'anticipa a la seva exculpació mitjançant al·lusions del cor, però ella mateixa deixa entreveure amb prou claredat què vol dur a terme; amb tot, un cop ocorregut el crim, apareix lliure i segura, en esglaiadora grandesa, i fa públiques la seva confessió i la seva justificació. Aquí s'elimina tot motiu que resideixi més en una individualitat particular que en el simple caràcter natural; enlloc no es fa referència a una passió per Egist; a tots dos els ha unit la mateixa ànsia de venjar-se; ella només l'esmenta com un assistent, com un suport. L'únic mòbil de la seva actuació [VII] és el dolor per Ifigenia, que exposa de la manera més natural, com el sentiment de la mare que ha vist defraudades les seves esperances; la meua filla, diu, ell l'ha sacrificada, el meu dolor més estimat. Només com un motiu afegit apareix la gelosia per Cassandra, només per justificar l'assassinat d'aquesta darrera. La mort d'Ifigenia és el motiu més immediat de tota l'acció de l'obra; s'hi enllacen les dues masses de la culpa i de l'enveja del destí que s'amunteguen contra Agamèmnon; per això l'obra també comença gairebé amb el relat del seu sacrifici, i així com la manera dels poetes grecs més antics, i especialment la d'Èsquil, consisteix a presentar amb gran amplitud i solidesa els mòbils principals i tot allò en què es basa l'efecte perquè el conjunt hi pugui reposar amb seguretat, però a

tractar amb breuetat els desenvolupaments ulteriors, així mateix es dedica a la mort d'Ifigenia tot un cant coral, i el més llarg, que comença amb la magnífica imatge de la partença cap a Ílion, de la manifestació d'un signe, i amb una profecia de Calcas. L'alegria que li provoca la venjança, Clitemnestra la desplega de la manera més terrible i amb la ironia més amarga; Ifigenia s'acostarà al pare entre les ombres, el saludarà a l'Aqueront, com escau a la filla. Mai no es gira per projectar una mirada planyívola sobre el crim; no ha estat la dona d'Agamèmnon, és el dèmon venjatiu del llinatge que es prepara la ruïna a si mateix. Per això encara és més fort l'efecte que produeix, cap al final de l'obra, la blanor amb què, satisfeta amb qualsevol sort sempre que es posi fi a l'eterna retribució homicida, anhela una reconciliació, la qual, però, només [VIII] pot ser concedida a qui ha actuat únicament com a instrument i seguint una ordre directa de la divinitat.

Egist només fa acte de presència per donar fe, també des del seu costat, que ha venjat en el nét el crim de l'avantpassat. Tota la seva disputa amb el cor pot semblar supèrflua a primera vista, i pot semblar que l'obra acabaria millor amb els últims anapestos que diu Clitemnestra. Però aquesta darrera escena s'assembla al so conclusiu d'un acord, sense el qual mancaria el veritable desenllaç, sobretot en el contrast de l'agressivitat d'Egist amb la blanor que mostra ara Clitemnestra, i en els bells versos (1642, 1643, 1646, 1649):

No promoguem noves sofrences, oh el més car dels homes!
Segar-ne ja aquest munt ens és una collita de laments;
[...] allò que hem fet calia fer-ho.
Aquest és el discurs d'una dona, quan se li dóna escolta.

De la mateixa manera potser es podria considerar que és un episodi prescindible la descripció, d'altra banda tan poètica, de la separació de Menelau respecte de la resta de l'exèrcit a conseqüència d'una tempesta. Però calia contestar la pregunta de si Menelau va tornar, si podria impedir el crim o venjar-lo. A més a més en el primer cant coral es feia referència a la partença dels dos reis, en la tornada no se'n podia anomenar només un. Aquest afany de simetria i completesa poètiques és especialment propi de la poesia i l'art grecs.

Agamèmnon es dibuixa tant, i encara més, per allò que precedeix la seva aparició que per aquesta aparició mateixa. Ha de presentar-se com el mortal més gran i més afortunat [IX] que els déus hagin coronat mai de glòria i de victòria. Així ho preparen el relat de la presa de Troia, la marxa triomfal de l'exèrcit cap a la pàtria, l'alegria de reveure-la després de deu anys d'absència, que s'expressa d'una manera tan commovedora en l'herald. Però alhora, tal com es representa, tota aquesta sublimitat inclou l'amenaça de la caiguda immediata. Així entra el rei mateix, i després de poques paraules sobre la grandesa de l'empresa acomplerta i la necessitat de posar ordre a la ciutat i a casa, tots els seus discursos només respiren neguit per l'enveja i la gelosia del destí, blanor, com envers Cassandra, i l'anhel de concloure la seva vida lluny de l'esplendor, en sàvia moderació i joiosa serenitat. Aquest desig, expressat amb commovedora senzillesa davant la dona que li trama la mort i pocs instants abans que dugui a terme el crim, té un efecte altament corprenedor. En caure, ell expressa simplement la ferida mortal que ha rebut. L'estesa de les catifes de propra, tractada tan magistralment, no es representa com una causa concomitant, sinó només com un esforç de Clitemnestra per acumular sobre la víctima de la seva matança, mitjançant honorances supraterrènals, l'enveja dels déus i els homes. Aconsegueix que l'estat d'ànim d'Agamèmnon, la seva tendència a reduir el pes de la seva glòria i de la seva grandesa, es pugui expressar millor, i dóna peu a algunes descripcions molt poètiques.

Cassandra omple el moment més esglaiador de l'obra, entre l'entrada d'Agamèmnon al palau, quan el seu destí ja està fora de dubte, i el seu assassinat. [X] En tota l'antiguitat no hi ha res que assoleixi la sublimitat d'aquesta escena; és igualment estremidora i commovedora. La filla de rei, que ara serveix com a captiva, va desfent a poc a poc el seu silenci inflexible; esclata primer en gemecs, simples sons inarticulats i exclamacions, després en vaticinis; al començament obscurs; després, quan la mètrica passa d'una manera tan bella i significativa de les canviants melodies corals als trímetres fermes i clars, elimina tota obscuritat; les paraules de la vident han d'exposar-se obertament a la llum del dia. Les imatges més terribles de la prehistòria de la casa tocada per la maledicció on ha d'entrar decidida a morir, alternen amb les més commovedores de la seva juvenesa, de la felicitat en què temps enrere vivia, de l'ensulsiada de la seva ciutat

paterna. Amb pocs trets, però vivíssims, es dibuixa la misèria d'una profetessa que sempre anuncia desgràcies però a qui mai no donen crèdit els seus conciutadans; i sobre l'escena sencera plana, com la foscor d'una nit de tempesta xafogosa, el color tètric d'una fatalitat eternament amenaçadora, promeses prenyades de desgràcia. La desgràcia de Cassandra i la de la seva nissaga no tenen remei, i el seu destí no es capgirarà. El llinatge dels Pelòpides perdura, i es torna a aixecar, Zeus encara no pensa anorrear-lo (v. 666), però a Príam la seva pietat i els seus sacrificis no li van portar cap salvació, els déus se n'han anat d'Ílion, no tornarà a sorgir de les cendres. La descripció d'aquesta desgràcia troba el seu desenllaç poètic només en la submissió inflexible, en el determini d'abraçar l'inevitable. El cor també respon a tots els motius que Cassandra dona per no intentar defugir la mort prevista (v. 1278): [XI]

no senten mai paraules com aquestes els feliços.

Fins a l'entrada d'Agamèmnon al palau, els cors només estan col·locats entre les escenes com a monòlegs. A partir d'aquell punt l'acció avança amb massa agitació, i els cants del cor es mesclen amb les escenes. Els quatre grans cants individuals són una preparació esplèndida de l'acció, i en sostenen el curs. El primer és una exposició completa, però lírica, de la resta de l'obra, tant més eficaç que encara insinua d'una manera obscura i incerta la desgràcia que s'acosta. Ja a la partença dels Atrides es van mostrar signes certament favorables, però alhora preocupants. Que no hagi restat a casa cap rancúnia venjadora de criatures! Ara segueix una descripció detallada del malaurat sacrifici que va convertir-se en el motiu de la venjança, i el pressentiment incert del futur. El segon i el tercer es refereixen a la guerra i l'ensulsiada d'Ílion; aquell, en què el cor, com que l'herald encara no ha aparegut, no creu estar segur encara del desenllaç, parla més de la pèrdua que ha patit l'Hèl·lada, de les murmuracions del poble sobre això, de l'odi que s'escampa d'amagat contra els Atrides; aquest, quan l'herald ha anunciat el gran acompliment i Agamèmnon ha d'entrar, presenta la destrucció de la ciutat enemiga com la venjança justa pel crim de Paris. El quart, quan Clitemnestra, en el moment de l'entrada d'Agamèmnon a la casa, acaba de pronunciar la significativa invocació a Zeus

(vv. 949-950), només expressa neguit i melangia confusos, obscurs, pressentiment indeterminat de la desgràcia que ha de seguir la fortuna excessiva.

[XII] A l'única acció de l'obra —i en això es basa en gran mesura el seu efecte tan poderós— se li dóna un rerefons colossal. Des de la primera escena fins a l'aparició d'Agamèmnon, tota la guerra de Troia, amb tota la ruïna que va portar sobre famílies concretes de Grècia i tota l'esplendor amb què va magnificar la nació, s'alça vivaçment davant els ulls de l'espectador; una línia de torxes enllaça en una nit esplendorosa Àsia i Europa. Pel fet de destacar justament aquesta història, el poeta obté no solament una de les descripcions més estimulants i poètiques i fa més tensa, d'una manera inigualablement més grata per al seu fi, l'espera de la confirmació de l'anunci inicial, sinó que la caiguda d'Ílion es presenta ara a la imaginació d'una forma inigualablement més vivaç i el curs del conjunt adquireix una rapidesa molt major gràcies a l'aparició immediata d'Agamèmnon, de manera que la inversemblança, ja censurada en l'antiguitat, es pot perdonar fàcilment per l'efecte màgic que produeix el que és prodigiós. Quan pensem que per als grecs, com es fa palès en l'inici de la història d'Heròdot, la guerra de Troia tenia en certa manera el valor d'un presagi de les seves victòries posteriors sobre els perses i que la purificació d'Orestes fou el motiu que Pal·las mateixa fundés el tribunal més respectat d'Atenes, sentim com aquestes circumstàncies també han d'haver augmentat l'efecte de l'obra, per més que necessiti ben poc l'interès afegit d'aquests fets històrics.

Que, com s'acaba d'esmentar, la visió del senyal de la flama i el retorn d'Agamèmnon només estiguin separats per pocs centenars de versos, dits i cantats sense interrupció, [XIII] no estranyarà a qui estigui familiaritzat amb les obres de l'antiguitat. Ja ens equivocariem fins i tot si suposéssim, amb rígida concreció, que Èsquil hauria concentrat el retorn en una sola nit, o que li hauria volgut deixar el temps natural. La primera suposició la contradia ell, no pas sense claredat, amb el relat de la dispersió de la flota a causa d'una tempesta, i amb el fet que l'herald descriu com l'exèrcit, en el seu trajecte, ha depositat el botí de guerra als temples (vv. 565-567). Això darrer pertorbaria completament el bell i veloç curs de l'obra, en la qual l'esperança dubitativa despertada pel senyal de la torxa exigeix un desenllaç instantani. La pregunta mateixa no podia

sorgir en un poeta de l'època d'Èsquil, i en el seu concepte de tragèdia no implicava cap contradicció fer aparèixer Agamèmnon i el seu exèrcit immediatament, sense donar compte per això de la llargada o la brevetat del seu viatge. Les obres d'art antigues molt sovint menyspreen aquesta cura d'enllaçar també els membres particulars de la seva representació en certa manera exteriorment, i com sol esdevenir-se en la natura. L'art figurativa també se serveix d'aquesta llibertat, i és més o menys així que en els baixos relleus i en les pedres tallades els cavalls, en ple moviment i tot, simplement són col·locats davant el carro, sense ni tan sols insinuar cap mena d'arreu. Els antics, amb tot, podien passar per alt fàcilment aquestes coses secundàries, atès que sabien fixar la imaginació tan magistralment en les essencials. Això resulta clar sobretot en els poemes lírics, que requereixen un nexa ben diferent, més sorgit de l'ànim mateix, que en els èpics, que en si mateixos són més objectius, però que entre els grecs —entre els quals tot és objectiu— només eren objectius [XIV] d'una altra manera. El líric i l'èpic, que en la tragèdia desenvolupada desapareixen individualment en el concepte d'una acció imaginada com a actualment present, encara es mostren separats en la tragèdia dels antics. En l'*Agamèmnon* predomina de molt el líric, i en la mesura que des del primer vers fins a l'últim, sobretot —però no solament— mitjançant el cor, mitjançant la suscitació purament informe de sensacions, es provoca l'estat d'esperit corresponent en l'espectador, es presenten alhora figures que entren amb la fermesa i el determini més grans, més de manera individual que no pas en estreta vinculació, més serenes i calmades que en moviment massa agitat, de manera que davant la imaginació sorgeix en certa manera una connexió d'impressions musicals i escultòriques. Aquesta connexió de les arts més oposades però en si mateixes més poderoses és estranya a la poesia moderna, i només es mostra amb una grandesa tan cridanera i corprenedora en Èsquil i en Píndar. En aquest últim, d'acord amb la naturalesa dels seus poemes, potser encara és més així; només cal recordar l'aparició de Jàson a la plaça de Iolcos, l'àguila que dormita sobre el ceptre de Zeus i tants altres passatges; en aquest sentit li podríem discutir ben bé allò que diu tan bellament en un altre lloc: que ell no és cap escultor que faci figures que s'estan quietes sobre un pedestal fix. En l'*Agamèmnon*, amb els neguits del cor, les insinuacions obscures però sempre terribles de Clitemnestra, els gemencs i els vaticinis

de Cassandra, l'ànim s'omple des del primer vers, com amb melodies melangioses, amb pressentiments tèrbols i negres però indeterminats, i sobre aquest sòl es posen i es mouen les grans figures [XV], en part terribles, com Clitemnestra, en part magnífiques, com Agamèmnon i Cassandra. Quin objecte més bell, també per a l'art escultòrica, es podria pensar que Cassandra al carro de l'home que l'ha portat presa des de la ciutat destruïda del seu pare, i davant la porta del palau que els porta la mort a tots dos! En això ara també coincideixen la llengua i l'estil, no tan fosos, no tan dúcils i pròxims a la conversa com en Sòfocles, però senzills, potents, grandiosos, arcaics, de vegades fins i tot descosits, obscurs i gairebé rics en excés.

Segons la seva naturalesa pròpia, i en un sentit molt diferent d'aquell en què es pot dir en general de totes les obres de gran originalitat, un poema com aquest és intraduïble. S'ha observat sovint —i tant l'examen com l'experiència ho confirmen— que, deixant de banda les expressions que designen objectes merament corporals, cap paraula d'una llengua no és perfectament igual a una d'una altra. Diversos idiomes són, en aquest sentit, altres tantes sinonímies, cadascun expressa el concepte d'una manera una mica diferent, amb aquesta o aquella altra determinació secundària, un grau més amunt o més avall en l'escala de les sensacions. Encara no s'ha intentat mai elaborar una tal sinonímica de les llengües més importants, ni que només fos (i seria justament molt d'agrair) del grec, el llatí i l'alemany, si bé en molts escriptors trobem fragments d'aquest projecte; però amb un tractament intel·ligent seria necessàriament una de les obres més atractives. Una paraula és tan poc un signe d'un concepte que el concepte mateix, sense la paraula, no pot sorgir, i encara menys ser retingut; l'actuar indeterminat [XVI] de l'intel·lecte es concentra en una paraula tal com es formen nuvolades lleugeres al cel serè. Una paraula és, doncs, una entitat individual, de caràcter i forma determinats, dotada d'una força que actua sobre l'ànim, i no desproveïda de la facultat de reproduir-se. Si volguéssim pensar humanament el sorgiment d'una paraula (això, però, ja és impossible pel fet que pronunciar-la també pressuposa la certesa de ser entès, i la llengua en general només pot ser pensada com un producte d'acció recíproca simultània, en la qual no és que l'un estigui en situació d'ajudar l'altre, sinó que cadascú ha de portar en si mateix alhora la seva activitat i la de tots els altres), el veuríem com el sorgiment d'una forma ideal en la

fantasia de l'artista. Aquesta forma tampoc no pot ser obtinguda de res real; sorgeix per una pura energia de l'esperit i —en el sentit més propi— del no-res; a partir d'aquest instant, però, cobra vida, i ara és real i perdurable. ¿Quin home, fins i tot al marge de la producció artística i genial, no s'ha creat, sovint ja en la primera juvenesa, imatges de la fantasia amb les quals després té més familiaritat que amb les formes del món real? Una paraula el significat de la qual no és donat directament pels sentits, així, ¿com podria ser plenament igual a una paraula d'una altra llengua? Necessàriament ha de presentar diferències, i quan comparem amb precisió les millors traduccions, les més escrupoloses i fidels, ens astora la diversitat que hi ha allà on no intentàvem trobar res més que igualtat i uniformitat. Fins i tot es pot afirmar que una traducció es fa més divergent [XVII] com més s'esforça a perseguir la fidelitat. Perquè aleshores intenta imitar també particularitats subtils, evita el que és purament general, i al capdavall no pot fer altra cosa que contraposar a cada particularitat una particularitat diferent. Amb tot, això no pot dissuadir de traduir. Traduir, i traduir justament els poetes, és al contrari una de les tasques més necessàries en una literatura, en part per acostar als qui no saben la llengua formes de l'art i de la humanitat que d'altra manera els restarien desconegudes —una operació amb la qual tota nació sempre guanya significativament—, però en part també, i especialment, per eixamplar la significació i la capacitat expressiva de la llengua pròpia. Perquè és la propietat meravellosa de les llengües que totes són suficients d'entrada per a l'ús habitual de la vida, però que, a través de l'esperit de la nació que les reelabora, poden ser acrescudes fins a l'infinit, vers un ús més elevat i cada cop més divers. No és massa audaç afirmar que en tota parla, fins i tot en les dels pobles molt rudes, que simplement no coneixem prou (i amb això no es vol dir que una llengua no pugui ser originàriament millor que una altra, i que algunes no siguin sempre inassolibles per a d'altres), es pot expressar tot, el més elevat i el més profund, el més fort i el més delicat. Però aquestes notes dormiten, com en un instrument que no toca ningú, fins que la nació sap despertar-les. Totes les formes lingüístiques són símbols, no les coses mateixes, no signes acordats, sinó sons que estan en connexió real, si en volem dir així mística, amb les coses i els conceptes que representen, mitjançant l'esperit en què han sorgit i sorgeixen contínuament; uns símbols que contenen els objectes [XVIII] de la realitat en certa

manera dissolts en idees, i doncs els poden modificar, determinar, separar i enllaçar d'una manera a la qual no es pot pensar cap límit. A aquests símbols se'ls pot atribuir un sentit més elevat, més profund, més delicat, la qual cosa només succeeix si els pensem, pronunciem, rebem i reproduïm en aquest sentit, i així, sense una modificació realment perceptible, la llengua s'acreaix cap a un sentit més alt, s'estén cap a un sentit que es representa d'una manera més diversa. Ara bé, tal com s'eixampla el sentit de la llengua, així mateix s'eixampla també el sentit de la nació. Per posar només aquest exemple, ¿com no ha guanyat la llengua alemanya d'ençà que imita la mètrica grega, i quantes coses en la nació, de cap manera només en la seva part cultivada, sinó en la seva massa, no s'han estès fins a les dones i les criatures, no s'han desenvolupat pel fet que els grecs, en forma autèntica i no alterada, s'han convertit realment en la lectura nacional? És impossible dir el mèrit que davant la nació alemanya, pel primer tractament reeixit de la mètrica antiga, ha assolit Klopstock, i encara molt més Voß, del qual es pot afirmar que ha introduït l'antiguitat clàssica en la llengua alemanya; amb prou feines es pot imaginar una influència més poderosa i benigna sobre la formació nacional, en una època ja altament cultivada, i li pertany en exclusiva a ell. Perquè ell —i això només era possible gràcies a aquesta seva constància de caràcter lligada amb el talent, que reelaborava incansablement de nou el mateix objecte— ha inventat l'única forma fixa, tot i que encara susceptible de millores, en què ara, mentre l'alemany es parli, es podrà traslladar els antics en alemany, [XIX] i qui crea una forma veritable està segur de la permanència de la seva feina, atès que, per contra, fins i tot l'obra més genial, com a manifestació individual que és, desproveïda d'una tal forma, resta sense conseqüències a l'hora d'avançar pel mateix camí. Però si l'acte de traduir ha de fer propi de la llengua i l'esperit de la nació allò que la nació no posseeix, o que posseeix d'una altra manera, el primer requisit és la simple fidelitat. Aquesta fidelitat ha d'anar dirigida al veritable caràcter de l'original, no —deixant-lo de banda— als seus aspectes contingents, així com tota bona traducció ha de partir d'un amor simple i humil a l'original i de l'estudi que en sorgeix, i hi ha de retornar. Tanmateix, amb aquest punt de vista hi va lligat per força que la traducció presenti en si mateixa un cert color d'estranyesa, però el límit on això es converteix en un defecte innegable és aquí molt fàcil de traçar. Mentre no se senti

l'estranyesa, sinó l'estrany, la traducció ha assolit els seus fins més elevats; però quan apareix l'estranyesa com a tal, i potser fins i tot obscureix l'estrany, aleshores el traductor fa evident que no està a l'altura del seu original. No és fàcil que el sentiment del lector imparcial erri aquí la veritable línia divisòria. Si, dominats pel temor i la repugnància davant l'insòlit, encara anem més enllà i volem evitar fins i tot l'estrany, com quan sentia dir que l'escriptor havia d'escriure com l'autor original hauria escrit en la llengua del traductor (un pensament que es formulava sense pensar que, quan no parlem simplement de ciències i de fets, cap escriptor hauria escrit el mateix i de la mateixa manera en una altra llengua), destruïm tota traducció [XX] i tot el profit que pugui tenir per a la llengua i la nació. Perquè, ¿com s'explicaria, si no, que tots els grecs i els romans hagin estat traduïts al francès, i alguns, a la manera esmentada, òptimament, i tanmateix ni el més petit bocí de l'esperit antic hagi passat amb ells a la nació, i ni tan sols no hi hagi guanyat gens la comprensió nacional dels antics (perquè aquí no podem referir-nos a erudits individuals)?

És a la simplicitat i a la fidelitat que acabo de descriure, per passar d'aquestes consideracions generals al meu propi treball, que he intentat acostar-me. En cada nova reelaboració m'he aplicat a eliminar cada cop més elements d'allò que no era igual de simple en el text. La incapacitat d'assolir les bel·leses particulars de l'original porta massa fàcilment a prestar-li una ornamentació estranya, d'on sorgeix en el conjunt un color discrepant i un to diferent. He intentat guardar-me de la manca de genuïnitat en l'ús de l'alemany i de l'obscuritat, però en aquest últim respecte no s'ha de fer cap exigència injusta que impedeixi mèrits més alts. Una traducció no pot ser ni ha de ser cap comentari. No pot contenir cap obscuritat que sorgeixi d'un ús vacil·lant del lèxic, d'una disposició desdibuixada; però on l'original només insinua en lloc d'expressar clarament, on es permet metàfores de referent difícil d'identificar, on omet idees intermèdies, el traductor cometria una injustícia si introduís arbitràriament de dins d'ell mateix una claredat que desfigura el caràcter del text. L'obscuritat que es troba de vegades en els escrits dels antics, i que justament presenta sobretot l'*Agamèmnon*, [XXI] prové de la brevetat i de l'audàcia amb què pensaments, imatges, sentiments, records i pressentiments, amb menyspreu de les frases connectores intermèdies, sorgeixen de

l'ànim profundament commogut, s'arrengleren els uns vora els altres. A mesura que ens fiquem amb el pensament en l'estat d'esperit del poeta, de la seva època, dels personatges que ens presenta, l'obscuritat desapareix de mica en mica i la substitueix una alta claredat. Una part d'aquesta atenció cal oferir-la també a la traducció, no exigir que allò que en la llengua original és sublim, gegantí i insòlit sigui àgil i comprensible a l'instant en la versió. Però l'agilitat i la claredat sempre són mèrits que un traductor té grans dificultats per assolir, i mai no ho fa amb esforç i reelaboració; els deu la majoria de les vegades a una primera inspiració feliç, i sé prou bé fins a quin punt en això la meua traducció és insatisfactòria.

Per esmenar i interpretar el text he gaudit de l'ajuda del professor Hermann. Ocupat amb una nova edició d'Èsquil, ha tingut l'amistosa deferència de comunicar-me, de la seva revisió de l'*Agamèmon*, tot allò que em podia ser útil en la traducció. Amb aquest suport benèvol, sense el qual no hauria gosat mai presentar al públic sobretot els cants corals, he pogut basar la meua traducció en un text examinat completament de nou, i qualsevol entès percebrà de seguida quantes modificacions felices contenen determinats passatges, com han guanyat, a més, els cors i els sistemes anapèstics gràcies a una divisió més correcta dels versos. Les modificacions del text que es refereixen al sentit [XXII] són indicades breument en les observacions del professor Hermann mateix, les que afecten el metre les mostra la comparació de la traducció amb les edicions anteriors.

He seguit aquest text amb tanta precisió com m'ha estat possible. Perquè sempre he detestat la manera eclèctica amb què els traductors de vegades escullen arbitràriament entre centenars de variants dels manuscrits i esmenes dels crítics, segons un sentiment que per força ha de desencaminar sovint. L'edició d'un escriptor antic consisteix a retornar un document, si no a la seva forma veritable i original, sí a l'última font accessible per a nosaltres. Per això cal emprendre-la amb rigor històric i escrupolositat, amb tota la provisió d'erudició que li fa de base, i sobretot d'una manera sempre conseqüent, i ha de brollar d'un sol esperit. En cap cas no es pot concedir influència a l'anomenat sentiment estètic —a això s'hi podrien creure cridats justament els traductors—, si no es vol imposar al text (vet aquí el pitjor que li pot passar a un revisor dels antics) ocurrències que tard o d'hora faran lloc a unes altres.

En la part mètrica del meu treball, especialment en la puresa i la correcció del metre, atès que és la base de tota altra bellesa, hi he posat tanta cura com m'ha estat possible, i crec que en això cap traductor no pot anar massa lluny. El ritme, tal com impera en els poetes grecs, i sobretot en els dramàtics, als quals no és estrany cap tipus de vers, és en certa manera un món per si mateix, fins i tot [XXIII] separat del pensament i de la música acompanyada de melodia. Representa l'oneig obscur del sentiment i de l'ànim abans d'abocar-se en paraules, o quan el so de les paraules ja s'ha extingit. En el ritme resideix la forma de tota gràcia i sublimitat, la multiplicat de tot caràcter; es desenvolupa en plenitud voluntària, es combina formant cada cop noves creacions, és forma pura, no afeixugada per cap matèria, i es revela en sons, és a dir en allò que corprèn l'ànima més fonament, perquè és el més proper a l'essència del sentiment interior. Dels pobles que coneixem, els grecs són l'únic que tenia com a propi un ritme d'aquesta mena, i això és, al meu entendre, el que més els caracteritza i assenyala. El que trobem d'això en altres nacions és imperfecte, el que posseïm nosaltres, i fins i tot el que posseeixen els romans (llevat d'alguns tipus de vers, pocs, que entre ells són molt reeixits), només és ressò, i alhora un ressò feble i rude. A l'hora de jutjar les llengües i les nacions s'ha prestat massa poca atenció als elements en certa manera morts, a la pronúncia exterior; sempre creiem trobar-ho tot en l'àmbit espiritual. Aquest no és el lloc per desenvolupar això; però a mi sempre m'ha semblat que sobretot la manera circumstancial com en la llengua les lletres es connecten per formar síl·labes, i les síl·labes per formar paraules, i com aquestes paraules al seu torn, en la parla, es relacionen les unes amb les altres segons la durada i el to, determina, o assenyala, el destí intel·lectual, fins i tot, en un grau no menor, el destí moral i polític de les nacions. En això, però, va tocar als grecs la sort més gran que pot anhelar un poble que vulgui dominar amb l'esperit i amb la parla, no amb el poder i els fets. La llengua alemanya [XXIV] sembla l'única entre les modernes que posseeix l'avantatge de poder imitar aquest ritme, i qui combina el sentiment de la dignitat d'aquest idioma amb el sentit del ritme s'aplicarà a fer que aquest avantatge sigui cada cop més propi de la llengua. Perquè l'avantatge és susceptible d'elevació; com un instrument musical, també cal tocar un idioma per posar-lo a to, i l'oïda de molts lectors menys acostumats també als metres no tan habituals, de lectors esgarriats pels capricis

dels poetes, encara necessita més exercitació. Un traductor, sobretot dels lírics antics, sovint només hi podria guanyar permetent-se llibertats; pocs el podran seguir en els cors amb prou precisió per comprovar l'ús correcte o incorrecte d'una síl·laba; dins el mateix grau de correcció, fins i tot n'hi ha molts que prefereixen, com ja havia remarcat molt bé Voß, una certa naturalitat a una bellesa més alta del ritme. Però aquí un traductor ha d'imposar-se abnegació i rigor; només així avança per un camí en què pot esperar tenir successors més afortunats. Perquè les traduccions són treballs que examinen i determinen l'estat de la llengua en un moment donat, com amb una mesura permanent, i que hi han d'influir, i que han de ser repetides sempre de bell nou, més que no pas obres duradores. La part de la nació que no pot llegir per si mateixa els antics també els arriba a conèixer millor amb diverses traduccions que no pas amb una de sola. Cada traducció és una imatge del mateix esperit; perquè cadascú reproduceix el que ha concebut i ha estat capaç de representar; l'esperit veritable només reposa en l'original.

[...]

[XXXVI]

[...] Això és més o menys el que voldria que es tingués en compte a l'hora de jutjar la present traducció. Finalment vull observar encara que la vaig començar l'any 1796, la vaig revisar i acabar el 1804 a Albano, i que d'ençà d'aleshores [XXXVII] amb prou feines ha passat un any sense que hi fes alguna millora.

No dic això per atribuir-me com un mèrit aquesta meticulositat, sinó perquè serveixi com a disculpa si en aquest passatge o aquell altre potser es trobés a faltar l'agilitat i la ductilitat que se solen perdre a còpia de revisions.

Frankfurt del Main, 25 de febrer del 1816

7.2. Apèndix B. La traducció de Humboldt (dos passatges)

1

Pròleg (vv. 1-39)

(Wächter)

Die Götter fleh' um dieser Arbeit End' ich an,
der langen Jahreswache Ziel, zu welcher hier,
dem Hunde gleich, gelagert auf der Atreiden Dach,
ich schaue rings der Nachtgestirne Kreis umher,
und die den Winter führen, gleich dem Sommer, uns,
die lichten Herrscher, strahlumglänzt in Aethershöh,
Die Sterne, wann sie sinken, andrer neu Erstehn.
Auch jetzt beacht' ich sorglich hier das Fackellicht,
der Flamme Zeichen, bringend Ruf von Ilion,
und ihrer Stürmung Kunde. Denn so heischet es
des Weibes mannhaft kühnes, tückisch hoffend Herz.
Wann hier mich nachtdurchirrend Lager, thaubenetzt,
von Traumgesichten freundlich nie besucht, hält;
denn, statt des Schlafs, steht immer Furcht zur Seite mir,
daß nie ich, schlummernd, schließe fest das Augenlied;
wann dann Gesang mich, oder Klaggetön erfreut,
Heilmittel so versuchend, schlafabwehrendes,
dann wein' ich seufzend dieses Hauses Misgeschick,
des nicht, wie vormals, trefflich mehr verwalteten.
O, käme jetzt mir dieser Arbeit End' heran
im Schein des nächtigen Heilverkünderflammenlichts.

Triumph, Triumph!

Gegrüßet sey mir, Strahl der Nacht, der Helligkeit
des Tags entgegen Argos glänzt, und vieler, bald
ob diesem Glück geweihten Reigen Festgesang.
Agamemnons Gattin eil' ich es zu verkündigen;
vom Lager schnell aufstehend, mög' im Hause sie
ein lautes Segensjauchzen diesem Fackelglanz
alsbald entgentönen, wenn hin Ilion,
erstürmet, sank, wie dieser Flammenbot' es strahlt.
Ich selbst beginne solcher Freude Reigentanz.
Denn glücklich werd' ich wenden jetzt der Herrscher Loos,
da dieser Fackelwachen höchster Wurf gelang.
Des Fürsten vielgeliebte Hand, des kehrenden,
in meine Hand zu fassen, dies nur werde mir.
Vom Andren schwieg' ich; schwere Fessel bindet fest
die Zunge. Aber dieses Haus bekäm' es einst
nur Sprache, zeugt' amb besten selbst. Gern red' ich wohl
mit Kundigen, doch Unkund'gen bleib' ich unerkannt.

(Er geht ab.)

2

Segon estàsim

(vv. 681-781 de les edicions actuals; 669-758 de la traducció de Humboldt)

1. Strophe

Wer benannte treffend so,
ganz nach ächter Deutung Sinn —
lenket, unerschauet, nicht, ahndungsvoll
deß, was vorbestimmt war,
einer recht der Zunge Wort? —

Helena einst, die speervermählte,
die umstrittne Braut, da wahrhaft
sie, verwüstend Männer und Schiff⁷ und Stadt,
wegschiffte, verlassend
der Gemächer reiche Prunkhüll'n,
mit des Gigas Zephyrs Wehen.
Und der schildtragenden Jäger Schaar, verfolgend
die der Flut entschwundne Schiffsspur,
knüpft' an Simois waldigtes
Ufer den Nachen, landend
zu dem gewaltigen Hader.

1. Antistrophe

Wahre Trauerschwägerschaft
sandte hin nach Ilion,
fest beharrend jener Zorn, rächte schwer
noch nachher des Gastgebots,
sammt des Heerbeschützers Zeus
Schmähung an denen, die zu rauschend
der Vermählung Lied geehret,
das den Schwähern dort vom Geschicke zum
Brauthymnos bestimmt war.
Sie verlernen diese Sangart
in der Thränen lautem Klagton;
es erseufzt Priamos alte Stadt, den Paris
den in Weh Vermählten rufend,
jammert bang ob der Bürger hin
theuer gesunkenem Leben
und dem vergossenen Blute.

2. Strophe

So wohl freundlich ernähret
den Leu'n, des Hauses Verderben,
ein Mann, den Euterbegier'gen,
der in des Lebens Beginnen
zahn, und den Kindern gewogen
ist, und den Greisen erfreulich.
Und in dem Arme liegt er oft,
so wie das neugebohrne Kind,
flogsam gerne der Hand, des Bauchs
Gierden fröhnend mit Schmeicheln.

2. Antistrophe

Doch aufwachend verräth er
der Eltern alte Gemüthsart.
Abzahlend tückisch den Pfleglohn,
macht er im Würgen der Heerden
selbst unbefehligt das Mahl sich;
Blut ihm besudelt die Schwelle; —
ein unbezwinglich Mordgeschick,
und den Bewohnern grauenvoll.
Von den Göttern bestellt im Haus'
ist er Priester des Unheils.

3. Strophe

So, sag' ich, kam auch zur Veste Ilions
sie, sanftmüth'gen Sinnes, gleich heitrer Meeresstille,
des Reichthums glanzumstrahlte Zierde,
süßes Geschoß dem trunknen Aug',
Eros seelenersehnte Blume.

Doch, gewandt, brachte nachher sie
der Vermählung bittres Ende,
unvertragsam, ungesellbar
zu dem Stamm Priamos nahend
durch Zeus, des Gastlichen, Hand,
wehvermählte Erinnys.

3. Antistrophe

Von grauer Zeit her besteht den Sterblichen
ein uralter Spruch: des Manns allgewalt'ges Glück zeug'
aufs Neu' einst, sterbe nimmer kindlos;
denn des Geschickes Gunst entkeim'
unersättliches Weh dem Enkel.
Doch für mich heg' ich, gesondert
von den Andren, Meynung. Frevel
in der Folg' auch noch erzeugt mehr
sich des Unheils, das dem Stamm gleicht.
Stets aber segenumkränzt
blüht das Haus des Gerechten.

4. Strophe

Denn immer liebt alte Schuld
ein der Gottlosen Brust
neue Schuld zu pflanzen, wann, voraus
bestimmt, jetzt oder jetzt, das Schicksal kommt,
neu leuchtend Dunkel, sie,
die nie besiegbare, unheilige Gottheit, den Frevelmuth
des nachtfinsternen Hausverderbens,
seinen Erzeugern ähnlich.

4. Antistrophe

Gerechtigkeit aber strahlt
auch von rußvoller Wand;
ehrt geraden Wandels Lebenspfad;
verlassend goldnes Getäfel, weg den Blick
gewendet, wenn es Schuld
befleckt, strebt sie nach ihm nur heilig und rein, ehrt nicht die Macht
mit Lob fälschlich gepriesnen Reichthums;
Alles zum Ziele lenkt sie.

7.3. Apèndix C. El text de Hermann (dos passatges)

En aquest apèndix es reconstrueixen, a partir de les indicacions de Hermann incloses en l'*Agamèmnon* de Humboldt i del que es pot deduir de la mateixa traducció, dos passatges del text grec que va traduir l'humanista prussià. En l'aparat crític de cada passatge s'indiquen les conjectures de l'edició Hermann del 1816 (no impresa). També es consignen les divergències entre l'edició del 1816 i l'edició Hermann pòstuma de totes les tragèdies d'Èsquil (1852).¹ El segon estàsim ha estat disposat segons la colometria que es desprèn de la traducció de Humboldt.

1. (Pròleg, vv. 1-39)

ΦΥΛΑΞ

Θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων,
φρουρᾶς ἐτείας μῆκος, ἦν κοιμώμενος
στέγαις Ἀτρείδων ἄγκαθεν, κυνὸς δίκην,
ἄστρον κάτοιδα νυκτέρων ὀμήγουριν,
καὶ τοὺς φέροντας χεῖμα καὶ θέρος βροτοῖς 5
λαμπροὺς δυνάστας, ἐμπρέποντας αἰθέρι
ἀστέρας, ὅταν φθίνωσιν, ἀντολάς τε τῶν.
καὶ νῦν φυλάσσω λαμπάδος τὸ σύμβολον,
αὐγὴν πυρὸς φέρουσαν ἐκ Τροίας φάτιν,
άλώσιμόν τε βάξιν· ὧδε γὰρ κρατεῖ 10
γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ.
εὗτ' ἂν δὲ νυκτίπλαγκτον ἔνδροσόν τ' ἔχω
εὐνήν ὀνείροις οὐκ ἐπισκοπούμενην
ἐμήν· φόβος γὰρ ἀνθ' ὕπνου παραστατεῖ,

¹ Per a una llista completa de les conjectures de Hermann, vegeu Medda (2006: 211-220).

τὸ μὴ βεβαίως βλέφαρα συμβαλεῖν ὕπνω· 15
 ὅταν δ' αἰεῖδεν ἢ μινύρεσθαι δοκῶ,
 ὕπνου τόδ' ἀντίμολπον ἐντέμνων ἄκος,
 κλαίω τότ' οἴκου τοῦδε συμφορὰν στένων,
 οὐχ ὡς τὰ πρόσθ' ἄριστα διαπονουμένου.
 νῦν δ' εὐτυχῆς γένοιτ' ἀπαλλαγὴ πόνων 20
 εὐαγγέλου φανέντος ὀρφναίου πυρός.
 ἰοὺ ἰοῦ.
 ὦ χαῖρε λαμπτήρ νυκτὸς, ἡμερήσιον
 φάος πιφαύσκων καὶ χορῶν κατάστασιν
 πολλῶν ἐν Ἄργει, τῆσδε συμφορᾶς χάριν. 25
 Ἄγαμέμνωνος γυναικὶ σημανῶ τορῶς
 εὐνής ἐπαντείλασαν ὡς τάχος δόμοις
 ὀλολυγμὸν εὐφημοῦντα τῆδε λαμπάδι
 ἐπορθιάζειν, εἴπερ Ἴλιου πόλις
 ἐάλωκεν, ὡς ὁ φρυκτὸς ἀγγέλλων πρέπει· 30
 αὐτὸς τ' ἔγωγε φροῖμιον χορεύσομαι.
 τὰ δεσποτῶν γὰρ εὖ πεσόντα θήσομαι,
 τρὶς ἕξ βαλούσης τῆσδέ μοι φρυκτωρίας.
 γένοιτο δ' οὖν μολόντος εὐφιλή χέρα
 ἄνακτος οἴκων τῆδε βαστάσαι χερί. 35
 τὰ δ' ἄλλα σιγῶ· βοῦς ἐπὶ γλώσση μέγας
 βέβηκεν· οἶκος δ' αὐτός, εἰ φθογγὴν λάβοι,
 σαφέστατ' ἂν λέξειεν· ὡς ἐκῶν ἐγὼ
 μαθοῦσιν αὐδῶ, κοῦ μαθοῦσι λήθομαι.

13-14 ἐπισκοπούμενην | ἐμήν· φόβος codd. edd pler. et Hermann 1816 (?) :
 ἐπισκοπούμενην· | τί μήν; φόβος Hermann 1852 || 22 ἰοὺ ἰοῦ transp. Hermann 1816 et
 1852 : post v. πολλῶν ἐν Ἄργει, τῆσδε συμφορᾶς χάριν (hic 25) codd. edd.

2. (Segon estàsım, vv. 669-758 Humboldt = vv. 681-781)

| | | |
|---|-----|-----------|
| τίς ποτ' ὠνόμαζεν ᾧδ' | | [στρ. α.] |
| ἔς τὸ πᾶν ἐτητύμως· | 670 | |
| μή τις ὄντιν' οὐχ ὀρῶμεν προνοί- αισι τοῦ πεπρωμένου γλώσσαν ἐν τύχᾳ νέμων; τὰν δορίγαμβρον ἀμφινεικῆ θ' | | |
| Ἑλέναν, ἐπεὶ πρεπόντως | 675 | |
| ἑλέναυς, ἔλανδρος, ἑλέπτολις, ἐκ τῶν ἀβροτίμων προκαλυμμάτων ἔπλευσεν ζεφύρου γίγαντος αὔρα, πολύανδροί τε φεράσπιδες κυναγοὶ | 680 | |
| κατ' ἴχνος πλατᾶν ἄφαντον κέλσαν τὰς Σιμόεντος ἀ- κτὰς ἐπ' ἀεξιφύλλους δι' ἔριν αἱματόεσσαν. | | |
| Ἴλιῳ δὲ κῆδος ὀρ- θώνυμον τελεσίφρων μῆνις ἤλασεν, τραπέζας ἀτί- μωσιν ὑστέρω χρόνω καὶ ξυνεστίου Διὸς | 685 | [ἀντ. α.] |
| πρασσομένα τὸ νυμφότιμον | 690 | |
| μέλος ἐκφάτως τίοντας ὑμέναιον, ὃς τότε' ἐπέρρεπεν γαμβροῖσιν ἀείδειν. | | |

| | |
|---------------------------------------|-----------|
| μεταμανθάνουσα δ' ὕμνον | |
| Πριάμου πόλις γεραῖα | 695 |
| πολύθρηνον μέγα που στένει κικλήσκου- | |
| σα Πάριν τὸν αἰνόλεκτρον, | |
| παμπορθῆ πολύθρηνον αἰ- | |
| ῶνα, φίλον πολιτᾶν | |
| μέλεον αἶμ' ἀνατλάσα. | 700 |
| | |
| ἔθρεψεν δὲ λέοντα | [στρ. β.] |
| σίνιν δόμοις ἀγάλακτον | |
| οὕτως ἀνήρ φιλόμαστον, | |
| ἐν βιότου προτελείοις | |
| ἄμερον, εὐφιλόπαιδα, | 705 |
| καὶ γεραροῖς ἐπίχαρτον. | |
| πολέα δ' ἔσχ' ἐν ἀγκάλαις, | |
| νεοτρόφου τέκνου δίκαν, | |
| φαιδρωπὸς ποτὶ χεῖρα σαί- | |
| νων τε γαστρὸς ἀνάγκαις. | 710 |
| | |
| χρονισθεὶς δ' ἀπέδειξεν | [ἀντ. β.] |
| ἔθος τὸ πρὸς τοκέων. χά- | |
| ριν γὰρ τροφεῦσιν ἀμείβων | |
| μηλοφόνοισιν ἄγαισιν | |
| δαῖτ' ἀκέλευστος ἔτευξεν· | 715 |
| αἶματι δ' οἶκος ἐφύρθη, | |
| ἄμαχον ἄλγος οἰκέταις, | |
| μέγα σίνος πολυκτόνον· | |
| ἐκ θεοῦ δ' ἱερεὺς τις ἄ- | |
| τας δόμοις προσεθρέφθη. | 720 |

| | |
|---|--|
| <p> πάραυτα δ' ἔλθειν ἐς Ἴλιου πόλιν λέγοιμ' ἄν φρόνημα μὲν νηνέμου γαλάνας, ἀκασκαῖον δ' ἄγαλμα πλούτου, μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος, δηξίθυμον ἔρωτος ἄνθος. </p> | [στρ. γ. 725 |
| <p> παρακλίνας' ἐπέκρανεν δὲ γάμου πικρὰς τελευτάς, δύσεδρος καὶ δυσόμιλος συμένα Πριαμίδαισιν, πομπᾷ Διὸς ξενίου, νυμφόκλαυτος Ἐρινύς. </p> | 730 |
| <p> παλαίφατος δ' ἐν βροτοῖς γέρων λόγος τέτυκται, μέγαν τελεσθέντα φωτὸς ὄλβον τεκνοῦσθαι, μηδ' ἄπαιδα θνήσκειν· ἐκ δ' ἀγαθᾶς τύχας γένει βλαστάνειν ἀκόρεστον οἰζύν. δίχα δ' ἄλλων μονόφρων εἰ- μί. τὸ δυσσεβὲς γὰρ ἔργον μετὰ μὲν πλείονα τίκτει, σφετέρᾳ δ' εἰκότα γέννα. οἴκων γὰρ εὐθυδίκων καλλίπαις πότμος αἰεί. </p> | [ἀντ. γ. 735 740 |
| <p> φιλεῖ δὲ τίκτειν ὕβρις μὲν παλαιὰ νεά- ζουσαν ἐν κακοῖς βροτῶν ὕβριν τότ' ἢ τόθ', εὖτ' ἄν τὸ κύριον μόλη νεαροφαῖ σκότον, </p> | [στρ. δ. 745 |

δαίμονά τε τὰν ἄμαχον, ἀπόλεμον, ἀνίερον, θράσος
μελαίνας μελάθροισιν Ἄτας,
εἰδομέναν τοκεῦσιν. 750

Δίκα δὲ λάμπει μὲν ἐν [ἀντ. δ.
δυσκάπνοις δώμασιν,
τόν δ' ἐναίσιμον τίει βίον.
τὰ χρυσόπαστα δ' ἔδεθλα σὺν πίνῳ
χερῶν παλιντρόποις 755
ὄμμασι λιποῦσ' ὅσια προσέβαλε, δύναμιν οὐ σέβου-
σα πλούτου παράσημον αἶνῳ·
πᾶν δ' ἐπὶ τέρμα νωμᾶ.

681 (= 695) πλατᾶν Hermann 1816 : πλάταν Hermann 1852 || 682 (= 696) κέλσαν τὰς Hermann 1816 : κελσάντων Hermann 1852 || 691 (= 706) τίοντας Hermann 1816 : τίνοντας Hermann 1852 (in commentario) || 692 (= 707) ὅς τότε ἐπέρρεπεν Hermann 1816 : οἷς τότε ἐπέρρεπεν Hermann 1852 (in commentario) || 698-700 (= 715-716) αἰῶνα, φίλον πολιτᾶν μέλεον αἶμ' ἀνατλᾶσα Humboldt 1816 (cf. commentarium Hermannii 1852 ad loc.) et Humboldt 1852 || 703 (= 718-719) οὕτως ἀνὴρ Hermann 1816 : ὧδ' ἀνὴρ Hermann 1852 || 712 (= 728-729) χάριν γὰρ τροφεῦσιν Hermann 1816 (responsionis causa, vide 703) : χάριν τροφᾶς γὰρ Hermann 1852 || 714 (= 730) μηλοφόνοισιν ἄγαισιν Hermann 1816 (et *Elementa doctrina metricae*) : μηλοφόνοισιν ἄγαισιν Hermann 1852 || 721 (= 737) πάραυτα δ' ἐλθεῖν Hermann 1816 et 1852 (οὖν om.) || 723 (= 741) ἀκασκαῖόν δ' ἄγαλμα Hermann 1816 (? sic Porsonus coni.; sed vide commentarium Hermann 1852 ad loc.) : ἀκασκαῖόν τ' ἄγαλμα Hermann 1852 || 732 (= 750) ἐν βροτοῖς Hermann 1816 et 1852 (τοῖς om.) || 746 (= 766) εὔτ' ἂν τὸ κύριον Hermann 1816 : ἔστ' ἂν ἐπὶ τὸ κύριον Hermann 1852 : ὅταν τὸ κύριον codd. || 747 (= 767) νεαροφαῖ σκότον Hermann 1816 : νέα ῥαφᾶ Hermann 1852 || 748 (= 768) τὰν Hermann 1816 et 1852 : τὸν codd. || 756 (= 778-779) προσέβαλε Hermann 1816 : προσέμολε Hermann 1852 : προσέβα τοῦ codd.

7.4. Apèndix D. Carta de Carles Riba a Paul Mazon¹

le 31 Dec. 1931

M. Paul Mazon

Paris

Cher M. Mazon,

J'ai entrepris, ou pour mieux dire, j'ai presque fini, la traduction catalane des tragédies d'Eschyle. C'est bien oser; mais quoi, pour un poète c'est, aussi, bien jouer. Ce que je ne saurais faire, ce qui d'ailleurs, donné le but de notre collection, n'est pas nécessaire, c'est de me jeter, la tête en avant, a l'établissement d'un nouveau texte: après Wilamowitz et après vous, mon cher maitre! C'est pourquoi je vous prie, personnellement et au nom de notre F.B.M., de bien vouloir nous autoriser à reproduire votre texte en face de ma traduction; encore plus; d'y faire les corrections et les modifications que vous estimerez à propos pour que cette reproduction puisse paraître comme une «nouvelle édition revue». Quant à l'apparat critique, le vôtre est si bien dressé selon les principes que nous avons adopté [*sic*] nous-mêmes pour nos éditions, qu'il ne nous faut que le réimprimer. Je redigerai, modestement, brièvement et même avec sécheresse, des notes et des notices: ce que je jugerai strictement nécessaire pour notre public moyen; concernant l'histoire du texte, je me bornerais a résumer en quelques pages la II^e partie de votre introduction. En somme, notre ambition est de pourvoir offrir au monde savant l'Eschyle de M. Paul Mazon, revu et mis au jour par lui-même; et de l'autre côté, d'avoir peut-être, quelque peu enrichi et assoupli, notre catalan maternel, en essayant d'y adapter les précieuses et abruptes beautés de l'immense tragique.

Nous tacherons de vous dédommager, comme c'est juste, de votre travail, selon le tarif

¹ Reprodueixo l'original, actualment a l'arxiu de l'Institut Cambó, respectant-ne totes les peculiaritats, també les errades ortogràfiques («poète», la preposició «a», «maitre», «reviseurs», «tré» etc.).

de nos reviseurs: 2250 ptes. page pour ne rien dire, cher maitre, de notre reconnaissance, qui sera très sincère.

Agreez, cher M. Mazon, nos meilleurs souhaits pour la nouvelle Année, et croyez-moi votre toujours très dévoué,

[signatura de Carles Riba]

8. Abreviatures i bibliografia

ABREVIATURES

- ADB* *Allgemeine deutsche Biographie*, ed. per la Historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften, Leipzig, Duncker & Humblot, 1875-1912, accessible a www.deutsche-biographie.de
- Adelung* Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen*, 2a ed. augmentada i corregida, Leipzig 1793-1801, accessible a <http://woerterbuchnetz.de/Adelung/>
- Aguiló* *Diccionari Aguiló. Materials lexicogràfics aplegats per Marian Aguiló i Fuster, revisats i publicats sota la cura de Pompeu Fabra i Manuel de Montoliu*, Barcelona, 1915-1934.
- CCR* Cartes de Carles Riba, recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola, accessibles a www.iec.cat/carles-riba
- DCVB* Antoni Maria Alcover i Francesc de Borja Moll, *Diccionari català-valencià-balear*, 1926-1968 (accessible a <http://dcvb.iecat.net/>)
- GW* Wilhelm von Humboldt, *Gesammelte Werke*, ed. Carl Brandes, 7 vols., Berlín: Reimer, 1841-1852 (reimpr. Berlín, de Gruyter, 1988).
- GWb* Goethe-Wörterbuch, ed. de la Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (fins al vol. 1, 6 Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin; fins al vol. 3, 4 Akademie der Wissenschaften der DDR), la Akademie der Wissenschaften in Göttingen i la Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Stuttgart 1978–, accessible a <http://woerterbuchnetz.de/GWB/>
- GS* Wilhelm von Humboldt, *Gesammelte Schriften*, ed. Albert Leitzmann et al., 17 vols., Berlín, Behr, 1903-1936.
- FHA* Johann Gottfried Herder, *Werke*, ed. Ulrich Gaier et al., Frankfurt del Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1985–. [*Frankfurter Herder Ausgabe*]

- HW* Wilhelm von Humboldt, *Werke in fünf Bänden*, ed. Andreas Flitner i Klaus Giel, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960-1981.
- HWRh* *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 10 vols., ed. de Gert Ueding et al., Tubinga, Max Niemeyer Verlag, 1992-2011.
- KFSA* Ernst Behler et al. (eds.), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Munic–Paderborn–Viena–Zuric, Ferdinand Schöningh i Thomas-Verlag, 23 vols. publicats, 1958–.
- KrV* Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, ed. de Jens Timmermann, Meiner, 2010.
- KS* Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, ed. Giorgio Colli i Mazzino Montinari, 2a ed., Munic, Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter, 1988.
- KU* Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, ed. de Heiner F. Klemme, Meiner, 2001.
- MA* Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, 21 vols. en 33, ed. de Karl Richter en col·laboració amb Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder i Edith Zehm, Munic–Viena, Carl Hanser Verlag, 1985-1998. [*Münchener Ausgabe*]
- MÜ* Friedrich Schleiermacher, «Über die verschiedenen Methoden des Uebersetzens», dins Störig (1963: 38-70).
- OC* Carles Riba, *Obres completes*, 5 vols., ed. d'Enric Sullà et al., Barcelona, Edicions 62, 1984-1992.
- SSW* Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, 5 vols., Munic, Winkler Verlag, 1968.
- TrGF* Bruno Snell (vol. 1 i 2), Richard Kannicht (vol. 2), Stefan Radt (vol. 3, 4, 5.1 i 5.2), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 5 vols. en 6 toms, Göttingen, Vandenhock & Ruprecht, 1972-2004.

Les abreviatures dels títols de les obres gregues citades són les del diccionari d'Anatole Bailly (6a ed., París, Hachette, 1950); les de les revistes són les que consten a l'*Année Philologique*.

BIBLIOGRAFIA

- Albareda 2001. Joaquim Albareda i Salvadó, *Catalunya en un conflicte europeu. Felip V i la pèrdua de les llibertats catalanes (1700-1714)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- Allison 2001. Henry E. Allison, *Theory of Taste. A Reading of the «Critique of Aesthetic Judgment»*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Almirall 2012. Jaume Almirall i Esteban Calderón (eds.), *Antoni Liberal. Recull de metamorfosis*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- Alsina 1964. José Alsina, «Carles Riba ante el mundo helénico», dins *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 467-474.
- Alsina 1998. Victòria Alsina i Keith, «Lluís Nicolau d'Olwer i les traduccions de la Fundació Bernat Metge», *Els Marges* 62, 1998, 89-105.
- Alsina 2003. Victòria Alsina i Keith, «Els primers humanistes catalans segons Lluís Nicolau d'Olwer», dins Cabré/Jufresa/Malé (2003: 67-85).
- Andrenius 1935. Andrenius, «Les tragèdies d'Èsquil al català», *La Veu de catalunya*, 12 de febrer del 1935, 10.
- Angioni 2010. Maria Cecilia Angioni, «L'Oresteia nell'edizione di Robortello da Udine (1552)», *Lexis* 28, 465-478.
- Anònim 1934a. [Sense nom d'autor], «Carles Riba, traductor», *El Matí*, 8 d'abril del 1934, 11.
- Anònim 1934b. [Sense nom d'autor], «Un esdeveniment literari. Carles Riba, traductor d'Èsquil», *La Veu de Catalunya*, 4 de novembre del 1934, 9.
- Apel 1982. Friedmar Apel, *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, Heidelberg.
- Aquilué 2009. Xavier Aquilué, «L'inici de les excavacions d'Empúries i el descobriment de l'Asclepi/Esculapi», dins Trullén/Martinell (2009: 73-77).
- Arnold 1984. Margaret Arnold, «Thomas Stanley's Aeschylus: Renaissance Practical Criticism of Greek Tragedy», *Illinois Classical Studies* 9 (2), 229-249.

- Auferil 1995. Jaume Auferil, «A propòsit del Noucentisme, un moviment polèmic», *Revista de Catalunya* 95, abril del 1995, 77-90.
- Augst 2012. Therese Augst, *Tragic Effects. Ethics and Tragedy in the Age of Translation*, Columbus, Ohio State University.
- Aullón de Haro 2006. Pedro Aullón de Haro, *La sublimidad y lo sublime*, Madrid, Verbum.
- Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas 1998. Montserrat Bacardí, Joan Fontcuberta i Gel, Francesc Parcerisas (eds.), *Cent anys de traducció al català (1891-1990). Antologia*, Vic, Eumo.
- Badia 1988. Lola Badia, *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Bakker 2010. Egbert J. Bakker, *A Companion to the Ancient Greek Language*, Oxford, Wiley-Blackwell.
- Balaguer 1860. Víctor Balaguer, *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón*, vol. I, Barcelona.
- Balasch 1984. Manuel Balasch, *Carles Riba, hel·lenista i humanista*, Barcelona, Barcino.
- Balasch 1986. Manuel Balasch (trad.), *Èsquil. Les set tragèdies*, Barcelona, Edicions 62.
- Balasch 1987. Manuel Balasch, *Carles Riba. La vessant alemanya del seu pensament i de la seva obra*, Barcelona, Edicions del Mall.
- Bär 1999. Jochen A. Bär, *Sprachreflexion der deutschen Frühromantik. Konzepte zwischen Universalpoesie und grammatischen Kosmopolitismus*, Heidelberg, de Gruyter.
- Bär 2000. Jochen A. Bär, «*Nation und Sprache in der Sicht romantischer Schriftsteller*», dins Gardt (2000: 199-228).
- Barone 2004. Paul Barone, *Schiller und die Tradition des Erhabenen*, Berlín, Erich Schmidt Verlag.
- Bassnett/Lefevere 1990. Susan Bassnett i André Lefevere (eds.), *Translation, History and Culture*, Londres, Pinter.
- Bayle 1740. Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, 5a ed., 4 vols., Amsterdam–Leiden–La Haia–Utrecht. [Disponible a <http://artfl-project.uchicago.edu/content/-dictionnaire-de-bayle>]

- Behler 1988. Ernst Behler, «The Force of Classical Greece in the Formation of the Romantic Age in Germany», dins Carol G. Thomas (ed.), *Paths from Ancient Greece*, Leiden–Nova York–Copenhaguen–Colònia, Brill, 1988, 118-139.
- Benjamin 1972. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* IV-1-3, Frankfurt del Main, Suhrkamp.
- Berman 1984. Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, París, Gallimard.
- Bermann/Wood 2005. Sandra Bermann i Micheal Wood (ed.), *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, Princeton–Oxford, Princeton University Press.
- Bernofsky 2005. Susan Bernofsky, *Foreign Words. Translators-Authors in the Age of Goethe*, Wayne State University Press.
- Blümner 1814. Heinrich Blümner, *Über die Idee des Schicksals in den Tragödien des Aischylos*, Tauchnitz, Leipzig.
- Bofill i Mates 1908. Jaume Bofill i Mates, «Clasicismo nacional», *La Catalunya*, 4 de gener del 1908, 4-7, i 11 de gener del 1908, 20-24.
- Böhler 1995. Michael Böhler (ed.), *Wilhelm von Humboldt. Schriften zur Sprache*, Stuttgart, Reclam.
- Bollack/Judet de La Combe 1981. Jean Bollack i Pierre Judet de la Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle. Le Texte et ses interprétations. Agamemnon 1, première partie. Prologue. Parodos anapestique. Parodos lyrique*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- Bollack/Judet de La Combe 1982. Jean Bollack i Pierre Judet de la Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle. Le Texte et ses interprétations. Agamemnon 2. Deuxième Stasimon. Accueil d'Agamemnon. Troisième Stasimon. Dernier «Stasimon»*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- Borsche 1981. Tilman Borsche, *Sprachansichten. Der Begriff der menschlichen Rede in der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- Borsche 1990. Tilman Borsche, *Wilhelm v. Humboldt*, Munic, Verlag C. H. Beck.
- Bowie 1993. A. M. Bowie, «Religion and Politics in Aeschylus' *Oresteia*», *CQ* 43, 10-31.
- Boyle 1991. Nicholas Boyle, *Goethe. The Poet and the Age. Volume I. The Poetry of Desire*,

- Oxford University Press.
- Broch/Badia 2013. Àlex Broch i Lola Badia (eds.), *Història de la literatura catalana*, vol. I, Barcelona, Enciclopèdia Catalana–Barcino–Ajuntament de Barcelona.
- Broeck 1981. Raymond van den Broeck, «The limits of translatability exemplified by metaphor translation», *Poetics Today*, vol. 2, núm. 4, 73-87.
- Brown 1967. Roger Langham Brown, *Wilhelm von Humboldt's Conception of Linguistic Relativity*, La Haia, Mouton & Co. N. V.
- Brumoy 1730. Pierre Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, 3 vols., París.
- Burckhardt 1978. Jacob Burckhardt, *Gesammelte Werke*, Basilea-Stuttgart, Schwabe & Co.
- Burke 1990. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. d'Adam Phillips, Oxford University Press, 1990.
- Burkert 1985. Walter Burkert, *Greek Religion*, trad. de John Raffan, Oxford, Blackwell Publishers.
- Busquets 1977. Loreto Busquets, *Aportació lèxica de Josep Carner a la llengua catalana*, Barcelona, Fundació Vives Casajuana.
- Butler 1935. Eliza Marian Butler, *The Tyranny of Greece over Germany. A study of the influence exercised by Greek art and poetry over the great German writers of the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Cabré/Jufresa/Malé 2003. Rosa Cabré, Montserrat Jufresa i Jordi Malé (eds.), *Polis i nació. Política i literatura (1900-1939)*, (Annexos 2 d'Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- Cabré/Jufresa/Malé 2004. Rosa Cabré, Montserrat Jufresa i Jordi Malé (eds.), *Els grans mestres de la Filologia Catalana i la Filologia Clàssica a la Universitat de Barcelona*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Calder 1988. William M. Calder, «*Vita Aeschylus* 9: Miscarriages in the Theatre of Dionysos», *CQ* 38, 2, 554-555.
- Calonge 1995. Rosa Maria Calonge, «El concepte de la traducció en Carles Riba», *Revista de Catalunya*, nova etapa, 102.

- Cambiano/Camfora/Lanza 1995. Giuseppe Cambiano, Luciano Camfora i Diego Lanza (ed.), *Lo spazio letterario della Grecia Antica*, vol. II, *La Ricezione e l'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno,
- Campos, Haroldo de 1972. Haroldo de Campos, *A arte no horizonte do provável*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- Candio 2010. Antonella Candio, «Aesch., Ag. 7», *Lexis* 2010, 28, 103-112.
- Canfora 1980. Luciano Canfora, *Ideologie del classicismo*, Torí.
- Carbonell 1959. Jordi Carbonell, «Carles Riba i el teatre», *Germinabit* 65, agost-setembre del 1959, 52-56.
- Carmona 2010. Àngel Carmona, *Dues Catalunyes. Jocfloralescos i xarons*, ed. a cura de Blanca Llum Vidal, Palma, Lleonard Muntaner Editor.
- Carner 1992. Josep Carner, *Poesia*, ed. de Jaume Coll, Barcelona, Quaderns Crema.
- Carner 1994. Josep Carner, *Epistolari de Josep Carner*, vol. 1, a cura d'Albert Manent i Jaume Medina, Barcelona, Curial.
- Casasses 2012. Enric Casasses, *A la raó*, dins Edgar Alemany, Enric Casasses i Gerard Cisneros, *Hi ha el dau amb porta / A la raó / Bolets*, La Garriga, Gnurf, 21-28.
- Cassirer 1969. Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil. Das mythische Denken*, 5a ed., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Castellanos 1968. Jordi Castellanos, «Carles Riba i la novel·la», dins Medina/Sullà (1986: 255-263).
- Charlton 1921. Henry Buckley Charlton, *The Senecan tradition in Renaissance tragedy*, Manchester, Manchester University Press.
- Chiarini 1995. Gioachino Chiarini, «La nascita dell'*Altertumswissenschaft*», dins Cambiano/Camfora/Lanza (1995: 661-712).
- Christidis 2007. A.-F. Christidis (ed.), *A History of Ancient Greek. From the Beginnings to Late Antiquity*, 2 vols., Cambridge.
- Citti 1994. Vittorio Citti, *Eschylo e la lexis tragica*, Amsterdam, Hakkert.
- Citti/Garriga 2012. Vittorio Citti i Carles Garriga, «Carles Riba, traductor d'Èsquil», dins Miralles/Malé/Pujol-Pardell (2012: 391-409).
- Clay 1958/1960. D. M. Clay, *A formal analysis of the vocabularies of Aeschylus, Sophocles*

- and Euripides*, 2 vols., Minneapolis–Athens.
- Codina 1986. Francesc Codina, «Comentaris a “Una generació sense novel·la”», dins Medina/Sullà (1986: 265-277).
- Collard 2005. Christopher Collard, «Colloquial language in tragedy: A supplement to the work of P. T. Stevens», *CQ* 55, 2, 350-386.
- Coll-Vinent 2012. Sílvia Coll-Vinent, «Joan Estelrich i Charles Maurras: història d’una seducció», dins Pla (2012: 151-201).
- Comadira 2009. Narcís Comadira, «La deixa del geni grec. L’ideal clàssic a la Catalunya dels segles XIX i XX. Unes notes», dins Trullén/Martinell (2009: 35-53).
- Conacher 1987. Desmond J. Conacher, *Aeschylus’ Oresteia. A literary commentary*, Toronto–Buffalo–Londres, University of Toronto Press.
- Conacher 2000. Desmond J. Conacher, «Aeschylus’ *Oresteia* and Euripides’ *Bacchae*: A Critique of Some Recent Critical Approaches», *Echos du Monde Classique* 44, 333-349.
- Congrés 1908. *Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana* (Barcelona, octubre de 1906), Barcelona, Estampa d’En Joaquim Horta, 1908.
- Conington 1848. John Conington (ed. i trad.), *The Agamemnon of Aeschylus*, Londres, Parker.
- Conz 1815. Karl Philipp Conz (trad.), *Agamemnon, ein Trauerspiel von Aeschylus. In der Versart der Urschrift verdeutscht*, Tubinga.
- Cornudella 1986. Jordi Cornudella, «Arquíloc, o “la poesia sóc jo”: Una conferència de Carles Riba», dins Medina/Sullà (1986: 243-254).
- Cortés/Prado 2012. Helena Cortés Gabaudan i Manuel Enrique Prado Cueva (eds.), *Edipo. Sófocles. Hölderlin. Pasolini. Edipo Re*, pròl. d’Arturo Leyte Coello, Madrid, Oficina de Arte y Ediciones.
- Costa i Llobera 2011. Miquel Costa i Llobera, *Horacianes*, edició crítica de Maria Isabel Ripoll Perelló, estudis preliminars de Carles Miralles i Bernat Cifre Forteza, Pollença, Leonard Muntaner.
- Couturier-Heinrich 2012. Clémence Couturier-Heinrich (ed.), *Übersetzen bei Johann Gottfried Herder*, Heidelberg, Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren.

- Crawford 1985. Donald W. Crawford, «The Place of the Sublime in Kant's Aesthetic Theory», dins Kennington (1984: 161-183).
- Crexells 1996. Joan Crexells, *Obra completa. Vol. I. De Plató a Carles Riba*, Barcelona, La Magrana.
- Cuartero 2010. Francesc Cuartero (ed.), *Pseudo-Apol·lodor. Biblioteca*, vol. I, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- Dale 1968. A. M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Danz 1805. Johann Traugott Leberecht Danz, *Aeschylus. Trauerspiele. Erster Band, welcher den Prometheus, die Sieben gegen Theben und die Perser enthält*, Leipzig.
- Danz 1808. Johann Traugott Leberecht Danz, *Aeschylus. Trauerspiele. Zweiter und letzter Band, welcher die Hülfflehenden, den Agamemnon, die Choeforen und die Eumeniden enthält*, Leipzig.
- Dasilva 2003. Xosé Manuel Dasilva, *Babel entre nós. Escolma de textos sobre a traducción en Galicia*, Vigo, Servicio de Publicacións–Universidade de Vigo.
- Dawe 1961. Roger D. Dawe, «The manuscript sources of Robortello's edition of Aeschylus», *Mnemosyne*, ser. 4, 14, 1961, 11-115.
- Denniston/Page 1957. John Dewar Denniston i Denys Page, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford, Clarendon.
- Dissen 1817. Georg Ludolph Dissen, ressenya de Humboldt (1816), *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 1817, 452-455 (= Dissen 1839: 240-244).
- Dissen 1839. Georg Ludolph Dissen, *Kleine lateinische und deutsche Schriften*, Göttingen.
- Domingo 2009. Josep M. Domingo, «Renaixença: el mot i la idea», *Anuari Verdaguer*, 17, 2009, 215-234.
- Domingo 2013. Josep M. Domingo, «Sobre la Renaixença», *L'Avenç*, maig del 2013, 16-35.
- Droysen 1832. Johann Gustav Droysen (trad.), *Des Aischylos Werke*, 2 vols., Berlín.
- Dyck/Schaz 1793. Johann Gottfried Dyck i Georg Schaz (ed.), *Charaktere der vornehmsten Dichter aller Nationen [...]. Des zweiten Bandes zweites Stück*, Leipzig.
- Dodds 1973. Eric Robertson Dodds, *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on*

- Greek Literature and Belief*, Oxford, Clarendon Press.
- Ebrard 1910. Friedrich Clemens Ebrard (ed.), «Zwei Briefe Wilhelm von Humboldts an Goethe», *Goethe-Jahrbuch* 31, 49-59.
- Earp 1948. F. R. Earp, *The Style of Aeschylus*, Cambridge.
- Easterling 1997. P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge.
- Eichendorff 1997. Joseph von Eichendorff, *Gedichte*, Stuttgart, Reclam.
- Eichhoff 1877. Karl Eichhoff, «Über die Nachbildung classischer Dichter im Deutschen: III, Der Agamemnon des Aeschylus», *Jahrbücher für Philologie und Pädagogik*, 116, 186-199.
- Eichler 2012. Martin Eichler, «Die Wahrheit des Mythos Humboldt», *Historische Zeitschrift*, 294, 1, 59-78.
- Elias 1976. Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*, s. l., Suhrkamp.
- Estelrich 1922. [Joan Estelrich], *Fundació Bernat Metge: una col·lecció catalana dels clàssics grecs i llatins*, Editorial Catalana. [Reproduït dins Bacardí/Fontcuberta/Parcerisas (1998: 81-94)]
- Estelrich 1935. Joan Estelrich, «La religió dels grecs. "Pateix i sabràs"», *La Veu de Catalunya*, 12 de febrer del 1935, 10.
- Ewans 2005. Michael Ewans, «Agamemnon's influence in Germany: Goethe, Schiller and Wagner», dins *Agamemnon in Performance: 458 BC to AD 2004*, Oxford University Press, 107-118.
- Fabra 1932. Pompeu Fabra, *Diccionari General de la Llengua Catalana*, Barcelona, Llibreria Catalònia.
- Fabricius/Harleß 1791. Johann Albert Fabricius i Gottlieb Christoph Harleß, *Bibliotheca Graeca*, vol. II, Hamburg.
- Fähse 1809. Gottfried Fähse, *Aeschylos. Trauerspiele*, Leipzig.
- Ferraté 1993. Joan Ferraté, *Papers sobre Carles Riba*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Ferrater 1971. Gabriel Ferrater (pròl.), *Carles Riba. Versions de Hölderlin*, Barcelona,

- Edicions 62.
- Ferrater 1979. Gabriel Ferrater, *La poesia de Carles Riba*, Barcelona, Edicions 62.
- Ferrater 1978. Gabriel Ferrater, *Foix i el seu temps*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Ferro 1987. Víctor Ferro, *El dret públic català. Les institucions a Catalunya fins al Decret de Nova Planta*, Vic, Eumo.
- Ferron 2009. Isabella Ferron, «*Sprache ist Rede*». *Ein Beitrag zur dynamischen und organizistischen Sprachauffassung Wilhelm von Humboldts*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Ferron 2011. Isabella Ferron, «Wilhelm von Humboldts Übersetzung von Aischylos' Agamemnon (1816). Ein singulärer Beitrag zur Entstehung des Begriffs "Deutsche Nation"», dins Kortländer/Singh (2011: 113-128).
- Flashar 1986. Hellmut Flashar, «Wilhelm von Humboldt und die griechische Literatur», dins Schlerath (1986: 82-100).
- Flashar 1991. Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit*, Munic, C. H. Beck.
- Fleming 2007. Thomas Fleming, *The Colometry of Aeschylus*, a cura de Giampaolo Galvani, pròl. de Bruno Gentili i Liana Lomiento.
- Foix 2000. J. V. Foix, *Obra poètica en vers i en prosa*, ed. de Jordi Cornudella, pròl. d'Albert Manent i de Gabriel Ferrater, Barcelona, Edicions 62–Diputació de Barcelona.
- Foley 2001. Helene Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton.
- Föllinger 2009. Sabine Föllinger, *Aischylos. Meister der griechischen Tragödie*, Munic, C. H. Beck.
- Fontius 1968. Martin Fontius, *Winckelmann und die französische Aufklärung*, Berlín, Akademie-Verlag.
- Formosa 2012. Feliu Formosa i Cinta Massip, «*Prometeu: llengua i escena*», dins Miralles/Malé/Pujol-Pardell (2012: 435-448).
- Forster 2010. Michael N. Forster, *After Herder. Philosophy of Language in the German Tradition*, Oxford University Press.
- Forster 2011. Michael N. Forster, *German Philosophy of Language from Schlegel to Hegel*

- and Beyond*, Oxford University Press.
- Fraenkel 1950. Eduard Fraenkel (ed.), *Aeschylus. Agamemnon*, 3 vols., Oxford, Clarendon Press.
- Franquesa (2011). Montserrat Franquesa Gòdia, «Les primeres col·leccions bilingües dels clàssics grecs i llatins a Europa i la primera a Catalunya: la col·lecció de la Fundació Bernat Metge», *1611 (Revista de historia de la traducción / A Journal of Translation History / Revista d'història de la traducció)*, 5, 2011.
- Franquesa (2013). Montserrat Franquesa Gòdia, *La Fundació Bernat Metge, una obra de país (1923-1938)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Franz 1846. Johannes Franz, *Des Aeschylus Oresteia*, Leipzig.
- Frey 1997. Hans-Jost Frey, «Übersetzung und Sprachtheorie bei Humboldt», dins Alfred Hirsch (ed.), *Übersetzung und Dekonstruktion*, Frankfurt del Main, 1997, 37-63.
- Friedrich 1961. Wolf-H. Friedrich (ed.), *Aischylos. Die Tragödien*, trad. de H. Voss, J. J. C. Donner, G. Droysen, W. von Humboldt, K. O. Müller, Fr. Leopold zu Stolberg, Frankfurt del Main, Fischer.
- Friese 1985. Brigit Friese, *Carles Riba als Übersetzer aus dem Deutschen*, Frankfurt del Main, Peter Lang.
- Fuster 1972. Joan Fuster, *Literatura catalana contemporània*, Barcelona.
- Gadamer 1967. Hans-Georg Gadamer (ed.), *Das Problem der Sprache*, Munic.
- Gallén et al. 2000. Enric Gallén, Manuel Llanas, Marcel Ortín, Ramon Pinyol i Torrens, Pere Quer (eds.), *L'art de traduir. Reflexions sobre la traducció al llarg de la història*, Vic, Eumo.
- Gallofré 1991. Maria Josepa Gallofré i Virgili, *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Gantz 1989. Timothy Gantz, «The Chorus of Aeschylus' *Agamemnon*», *HSPH* 87, 65-86.
- Gantz 1993. Timothy Gantz, *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, Blatimore, John Hopkins University Press.
- Gárate 1934. Justo Gárate, «Cinco cartas inéditas de Guillermo de Humboldt», *Revista Internacional de los Estudios Vascos* 25, 622-639.
- Garbe 1957. Gottfried Garbe, *Übersetzung und Auffassung griechischer Dichtung bei*

- Wilhelm von Humboldt*, diss., Munic 1957.
- Gardt 2000. Andreas Gardt (ed.), *Nation und Sprache. Die Diskussion ihres Verhältnisses in Geschichte und Gegenwart*, Berlín–Nova York, de Gruyter.
- Garriga 1981. Carles Garriga, *La restauració clàssica d'Eugeni d'Ors*, Barcelona, Universitat de Barcelona–Curial.
- Garriga 2003. Carles Garriga, «El ritme, el gest i la consciència nacional», dins Cabré/Jufresa/Malé (2003: 33-49).
- Garrigasait 2013. Raül Garrigasait, «Valoracions germàniques dels tràgics grecs durant la segona meitat del segle XVIII», dins *Actes del I Congrés «Aula Musica Poetica»*, 9 i 10 d'octubre del 2012, en premsa.
- Garvie 2006. Alex Garvie, *Aeschylus' Supplices. Play and Trilogy*, 2a ed., Bristol Phoenix Press.
- Gellie 1963. G. H. Gellie, «Character in Greek Tragedy», *AUMLA* 20, 241-255.
- George 1983. Stefan George, *Werke. Ausgabe in vier Bänden*, Munic, dtv.
- Gipper 1981. Helmut Gipper, «Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit in der Geschichte der Sprachwissenschaft. Zum Streit um das Verhältnis Wilhelm von Humboldts zu Herder», dins *Trabant* (1981: 101-115).
- Goethe/Humboldt 1909. Ludwig Geiger (ed.), *Goethes Briefwechsel mit Wilhelm und Alexander v. Humboldt*, Berlín, Hans Bondy.
- Goldhill 1984a. Simon Goldhill, *Language, Sexuality, Narrative. The Oresteia*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Goldhill 1984b. Simon Goldhill, «Two Notes on τέλος and Related Words in the *Oresteia*», *JHS* 104, 169-176.
- Goldhill 1986. Simon Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Goldhill 1990. Simon Goldhill, «Character and Action, Representation and Reading: Greek Tragedy and its Critics», dins Christopher Pelling (ed.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Oxford 1990, 101-127.
- Goldhill 1997. Simon Goldhill, «The language of tragedy: rhetoric and communication», dins Easterling (1997: 127-150).

- Gould 1978. John Gould, «Dramatic Character and “Human Intellegibility”», *PCPhS* 24, 43-67.
- Griffith 2009. Mark Griffith, «The Poetry of Aeschylus (in its Traditional Contexts)», dins Jouanna i Montanari (2009: 1-55).
- Groningen 1960. Bernhard Abraham van Groningen, *La Composition littéraire archaïque grecque*, 2a ed., Amsterdam, Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij.
- Grumach 1949. Ernst Grumach (ed.), *Goethe und die Antike. Eine Sammlung*, 2 vols., Berlín, de Gruyter.
- Gruys 1981. J. A. Gruys, *The early printed editions (1518-1664) of Aeschylus. A chapter in the history of classical scholarship*, Nieuwkoop, B. de Graaf.
- Guardans 2010. Francesc Guardans, «Joan Estelrich i la Fundació Bernat Metge», dins *Actes de les jornades d'estudi sobre Joan Estelrich, Palma-Felanitx 17, 18 i 24 d'octubre de 2008*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2010, 71-82.
- Guardiola 1990. Carles-Jordi Guardiola, *Cartes de Carles Riba, I: 1910-1938*, Barcelona, La Magrana.
- Guardiola 1991. Carles-Jordi Guardiola, *Cartes de Carles Riba, II: 1939-1952*, Barcelona, La Magrana.
- Guardiola 1993. Carles-Jordi Guardiola, *Cartes de Carles Riba, III: 1953-1959*, Barcelona, La Magrana.
- Guardiola 2005. Carles-Jordi Guardiola, *Cartes de Carles Riba, IV: Apèndix 1916-1959*, Barcelona, La Magrana.
- Guardiola 2012. Carles-Jordi Guardiola, «Carles Riba. *Relacions*. Un projecte», dins Miralles/Malé/Pujol-Pardell (2012: 451-475).
- Guastalla 1935. René-M. Guastalla, ressenya dels tres volums de l'Èsquil de Riba, *L'Agrégation. Bulletin Officiel de la Société des Agrégés de l'Université* (París), 1-15 de juliol del 1935.
- Gustà 1995. Marina Gustà, *Els orígens ideològics i literaris de Josep Pla*, Barcelona, Curial.
- Halem 1784. Gerhard Anton von Halem (trad.), «Iphigeniens Opfertod. Chor aus dem Agamemnon des Aischylos», *Deutsches Museum*, 1784, 11-15.
- Halem 1794. Gerhard Anton von Halem, *Dramatische Werke*, Rostock–Leipzig.

- Hani 1978. Jean Hani (ed.), *Problèmes du mythe et de son interprétation*, París.
- Hatfield 1943. Henry C. Hatfield, *Winckelmann and his German Critics. A Prelude to the Classical Age*, Nova York, King's Crown Press.
- Haym 1856. Rudolf Haym, *Wilhelm von Humboldt. Lebensbild und Charakteristik*. Berlín. [Reimpr. Osnabrück 1965]
- Heath 1762. Benjamin Heath, *Notae sive lectiones ad tragicorum Graecorum veterum Aeschyli, Sophoclis, Euripides quae supersunt dramata deperditorumque reliquias*, Oxford.
- Hegel 1970. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke in 20 Bänden*, Frankfurt del Main, Suhrkamp Verlag.
- Heidegger 1985. Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Frankfurt del Main, V. Klostermann.
- Hellingrath 1911. Norbert von Hellingrath, *Pindar-Übertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe*, Jena, Eugen Diederichs.
- Hellingrath 1921. Norbert von Hellingrath, *Hölderlin. Zwei Vorträge. Hölderlin und die Deutschen. Hölderlins Wahnsinn*, Munic, Hugo Bruckmann Verlag.
- Hermann 1799. Gottfried Hermann, *Aeschyli Eumenides. Specimen novae recensiois tragoediarum Aeschyli*, Leipzig, G. Fleischer.
- Hermann 1816. Gottfried Hermann, *Elementa doctrinae metricae*, Leipzig.
- Hermann 1852. Godofredus Hermannus, *Aeschyli tragoediae*, 2 vols., Leipzig.
- Hight 1985. Gilbert Hight, *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford University Press 1949. [Reimpr. 1985]
- Hildebrandt 1965. Kurt Hildebrandt, «Hellas und Wilamowitz», dins Georg Peter Landmann (ed.), *Der George-Kreis*, Colònia–Berlín, Kiepenheuer & Witsch.
- Hiltbrunner 1950. Otto Hiltbrunner, *Wiederholungs- und Motivtechnik bei Aischylos*, Berna.
- Hina 1993. Horst Hina, «Traducción y crítica en la Cataluña de comienzos de siglo (Joan Maragall, Josep Carner, Carles Riba)», *Brispania*, 2, 71-89.
- Hoffmann 1834. S. F. W. Hoffmann, *Bibliographisches Lexicon der gesammten Literatur der Griechen*, vol. I, Leipzig.

- Hoffmann 1839. S. F. W. Hoffmann, *Bibliographisches Lexicon der gesammten Literatur der Griechen*, vol. II, Leipzig.
- Hoffmann 1845. S. F. W. Hoffmann, *Bibliographisches Lexicon der gesammten Literatur der Griechen*, vol. III, Leipzig.
- Hölderlin 1988. Friedrich Hölderlin, *Sophokles (Sämtliche Werke »Frankfurter Ausgabe«, Bd. 16)*, ed. de Michael Franz, Michael Knaupp i D. E. Sattler, Basilea–Frankfurt del Main, Stroemfeld/Roter Stern.
- Hommel 1974. Hildebrecht Hommel (ed.), *Wege zu Aischylos, (Wege der Forschung, vol. LXXXVII)*, 2 vols., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Howald 1944. Ernst Howald, *Wilhelm von Humboldt*, Zurich.
- Howald 1962. Ernst Howald, *Deutsch-Französisches Mosaik*, Zurich.
- Humboldt 1906-1916. Anna von Sydow (ed.), *Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen*, 7 vols., Berlín, Mittler.
- Humboldt 1929. Wilhelm von Humboldt, *Briefe an Gottfried Hermann*, ed. d'Albert Leitzmann, Böhlau.
- Humboldt 1939. Wilhelm von Humboldt, *Briefe an Karl Gustav von Brinkmann*, ed. d'Albert Leitzmann, Leipzig, Hiersmann.
- Humboldt 1990. Wilhelm von Humboldt, *Briefe an Friedrich August Wolf*, ed. de Mattson Philip, Berlín, de Gruyter, 1990.
- Humboldt/Schiller 1962. Siegfried Seidel (ed.), *Der Briefwechsel zwischen Friedrich Schiller und Wilhelm von Humboldt*, 2 vols., Berlín, Aufbau Verlag.
- Hummel 1995. Pascale Hummel, «Pindare dans l'œuvre et la pensée de Wilhelm von Humboldt», *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 329, 1995, 249-270.
- In memoriam* 1973. [Sense indicació d'editor], *In memoriam Carles Riba (1959-1969)*, Barcelona, Institut d'Estudis Hel·lènics/Departament de Filologia catalana/Editorial Ariel Barcelona.
- Irmscher 1968. Johannes Irmscher, «Wilhelm von Humboldt und der deutsche Philhellenismus», dins *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellsch. u. sprachwiss. Reihe* 17, 362-366.
- Iwasaki 1991. Eijiro Iwasaki (ed.), *Begegnung mit dem »Fremden«. Grenzen – Traditionen*

- *Vergleiche* (= *Akten des VIII. Int. Germanisten-Kongresses*, Tokyo 1990), vol. 5, Munic, Iudicium.
- Jaeger 1921. Werner Jaeger, *Humanismus und Jugendbildung*, Berlín, Weidmannsche Buchhandlung.
- Jakobson 1989. Roman Jakobson, *Lingüística i poètica i altres assaigs*, trad. de Joan Casas, ed., selecció i pròl. d'Àlex Broch, Barcelona, Edicions 62.
- Jakob 1988. Daniel Jakob, «Bibliographie sélective concernant Eschyle, Sophocle et Euripide (1500-1900)», *Metis* III, 363-407.
- Jané 2012. Albert Jané, «La llengua de Riba en la narrativa infantil», dins Miralles/Malé/Pujol-Pardell (2012: 381-389).
- Jardí 1967. Enric Jardí, *Eugeni d'Ors*, Barcelona, Sociedad de Estudios y Publicaciones, Aymà.
- Jardí 1987. Enric Jardí, *Torres García*, 2a ed., Parets del Vallès, Polígrafa.
- Jauß 1970. Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt del Main, Suhrkamp.
- Jauß 1985. Hans Robert Jauß, «Diskussion», dins Fritz Nies i Karlheinz Stierle (ed.), *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*, Munic, 1985, 128-133.
- Jebb 1900. Richard C. Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments, with critical notes, commentary, and translation in English prose. Part III. The Antigone*, 3a ed., Cambridge, Cambridge University Press.
- Jenisch 1786. Daniel Jenisch, *Agamemnon, ein Trauerspiel des Aeschylus, aus dem Griechischen rhythmisch übersetzt und mit erläuternden Anmerkungen begleitet, nebst einer Vorrede über das Genie des Dichters und Beobachtungen über die Menschen-Darstellung der Alten*, Berlín–Liebau.
- Jorba 1986. Manuel Jorba i Jorba, «La Renaixença», dins Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana. Part Moderna*, vol. VII, Barcelona, Ariel, 1986, 9-39.
- Jouan 1978. François Jouan, «Nomen-omen chez Éschyle», dins Hani (1978).
- Jouanna/Montanari (2009). J. Jouanna i F. Montanari, *Eschyle à l'aube du théâtre occidental*, Entretiens Hardt 55, Vandœuvres, Fondation Hardt.
- Judet de la Combe 2001. Pierre Judet de la Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle*.

- Commentaire des dialogues*, 2 vols., Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Kamerbeek 1978. J. C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Part III. The Antigone*, Leiden, Brill.
- Kant 2004. Immanuel Kant, *Crítica de la facultat de jutjar*, ed. de Jèssica Jaques Pi, Barcelona, Edicions 62.
- Kaulbach 1984. Friedrich Kaulbach, *Ästhetische Welterkenntnis bei Kant*, Würzburg, Königshausen und Neumann.
- Kelletat 1984. Andreas F. Kelletat, *Herder und die Weltliteratur. Zur Geschichte des Übersetzens im 18. Jahrhundert*, Frankfurt del Main, Peter Lang.
- Kiparsky 1966. Paul Kiparsky, «Über den deutschen Akzent», dins *Studia Grammatica VII. Untersuchungen über Akzent und Intonation im Deutschen*, Berlín, Akademie-Verlag.
- Kirkness 1998. Alan Kirkness, «Das Phänomen des Purismus in der Geschichte des Deutschen», dins Werner Besch, Anne Betten, Oskar Reichmann, Stefan Sonderegger (ed.), *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*, vol. 1, 2a ed., Berlín, de Gruyter, 407-416.
- Kitchen 1996. Martin Kitchen, *The Cambridge Illustrated History of Germany*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kitto 1956. Humphrey D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama. A Study of Six Greek Plays and of Hamlet*, Londres, Methuen & Co. Ltd.
- Kitzbichler/Lubitz/Mindt 2009a. Josefine Kitzbichler, Katja Lubitz i Nina Mindt, *Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*, Berlín, de Gruyter.
- Kitzbichler/Lubitz/Mindt 2009b. Josefine Kitzbichler, Katja Lubitz i Nina Mindt, *Dokumente zur Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*, Berlín, de Gruyter.
- Kleist 2011. Heinrich von Kleist, *Sobre el teatre de titelles i altres escrits*, trad. d'Anna Montané Forasté, Girona, Accent.
- Knös 1962. Borje Knös, *L'histoire de la littérature néo-grecque. La période jusqu'en 1821*, Stockholm-Göteborg-Uppsala, Almqvist & Wicksell.

- Knox 1952. Bernard M. W. Knox, «The Lion in the House (*Agamemnon* 717-36)», *CPh* 47, 17-25.
- Kopidakis 1990. M. Z. Κοπιδάκης (ed.), *Διονυσίου Λογγίνου Περὶ ὕψους*, Iràclio.
- Kortländer/Singh 2011. Bernd Kortländer i Sikander Singh, «*Das Fremde im Eigensten*». *Die Funktion von Übersetzungen im Prozess der deutschen Nationenbildung*, Tubinga, Narr Verlag.
- Koselleck 2006. Reinhart Koselleck, *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*, Frankfurt del Main, Suhrkamp.
- Kost 2004. Jürgen Kost, *Wilhelm von Humboldt—Weimarer Klassik—Bürgerliches Bewußtsein. Kulturelle Entwürfe in Deutschland um 1800*, Habil.-Schrift, Würzburg, Königshausen und Neumann.
- Kranz 1933. Walter Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlín.
- Labèrnia 1839-1940. Pere Labèrnia, *Diccionari de la llengua catalana ab la correspondencia castellana y llatina*, 2 vols., Barcelona.
- Landfester 2012. Manfred Landfester, «Droysen als Übersetzer und Interpret des Aischylos», dins Stefan Rebenich i Hans-Ulrich Wiemer, *Johann Gustav Droysen. Philosophie und Politik – Historie und Philologie*, Frankfurt del Main 2012, 29-62.
- Langwitz Smith 1976. Ole Langwitz Smith (ed.), *Scholia Graeca in Aeschylum quae extant omnia. Pars I. Scholia in Agamemnonem Choephoros Eumenides Supplices continens*, Leipzig, Teubner.
- Lanza/Longo 1989. Diego Lanza i Odone Longo, *Il meraviglioso e il verosimile*, Florència.
- Lebeck 1971. Anne Lebeck, *The Oresteia. A Study in Language and Structure*, Washington, Center for Hellenic Studies.
- Lefevre 1992. André Lefevre, *Translation, Rewriting, & the Manipulation of Literary Fame*, Londres–Nova York, Routledge.
- Lefèvre 1680. Tanneguy Lefèvre [Tanaquillus Faber], *Les vies des poètes grecs*, París. [La primera edició, titulada *Les poètes grecs*, és de l'any 1664; *Les vies des poètes grecs* a partir de la segona edició del 1665.]
- Lefkowitz 1981. Mary R. Lefkowitz, *The Lives of the Greek Poets*, Londres, Duckworth.

- Leppmann 1996. Wolfgang Leppmann, *Winckelmann. Ein Leben für Apoll*, Berlín, Propyläen.
- Lessing 1987. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*, Stuttgart, Reclam.
- Lloyd 2007. Michael Lloyd, *Aeschylus. Oxford Readings in Classical Studies*, Oxford, Oxford University Press.
- Lloyd-Jones 1969. Hugh Lloyd-Jones, «Agamemnonea», *Harvard Studies in Classical Philology* 73, 1969, 97-104.
- López Bofill 2009. Hèctor López Bofill, *Constitucionalisme a Catalunya. Preludi de modernitat*, Barcelona, Editorial Tria.
- Loreaux i Miralles 1998. Nicole Loreaux i Carles Miralles (ed.), *Figures de l'intellectuel en Grèce ancienne*, s. l., Belin.
- Lyotard 1991. Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime. Kant, Critique de la faculté de juger*, §§23-29, París, Gallilée.
- Macleod 1982. C. W. Macleod, «Politics in the *Oresteia*», *Journal of Hellenic Studies* 102, 1982, 122-144.
- Malé 1993. Jordi Malé (ed.), *Carles Riba. Tres suites*, Barcelona, Edicions 62.
- Malé 1995a. Jordi Malé, *Carles Riba i el Noucentisme. Les idees literàries (1913-1920)*, Barcelona, La Magrana.
- Malé 2001a. Jordi Malé, «Una revisió crítica d'algunes idees ferraterianes sobre Carles Riba», dins Oller/Subirana 2001, 249-264.
- Malé 2001b. Jordi Malé, *Poètica de Carles Riba. Els anys del postsimbolisme (1920-1938)*, Barcelona, La Magrana.
- Malé 2003a. Jordi Malé, «L'humanisme ribià com a principi educatiu i de construcció nacional», dins Cabré/Jufresa/Malé (2003: 143-163).
- Malé 2003b. Jordi Malé, «Els tràgics grecs, entre el Modernisme i el Noucentisme», dins Cabré/Jufresa/Malé (2003: 235-254).
- Malé 2006. Jordi Malé, *Carles Riba i la traducció*, Lleida, Punctum & Trilcat.
- Malé 2007. Jordi Malé, «Una llengua en plena ebullició». Els traductors davant el català literari a les primeres dècades del segle XX», *Quaderns. Revista de traducció* 14, 2007, 79-94.

- Malinowski 1923. Bronislaw Malinowski, «The Problem of Meaning in Primitive Languages», dins C. K. Ogden i I. A. Richards, *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, Londres–Nova York, 1923, 451-510 (10 ed. Londres 1949, 296-336).
- Mallafrè 1991. Joaquim Mallafrè, *Llengua de tribu i llengua de polis*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Manent/Poca 2013. Albert Manent i Josep Poca, *Diccionari de pseudònims usats a Catalunya i a l'emigració*, Lleida, Pagès.
- Marchand 1996. Suzanne L. Marchand, *Down from Olympus. Archaeology and Philhellenism in Germany 1750-1970*, Princeton.
- Marco 2002. Josep Marco, *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*, Vic, Eumo.
- Marco 2005. Josep Marco, «Carles Riba i el literalisme de traç fi: una anàlisi basada en la traducció d'«El gat negre», d'Edgar Allan Poe», dins Miquel M. Gibert i Marcel Ortín (eds.), *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres (1918-1939)*, Lleida, Punctum & Trilcat, 53-70.
- Marfany 2008. Joan-Lluís Marfany, *Llengua, nació i diglòssia*, Barcelona, L'Avenç.
- Mariña 2005. Jacqueline Mariña (ed.), *The Cambridge Companion to Friedrich Schleiermacher*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Martí Marco 2012. María Rosario Martí Marco, *Wilhelm von Humboldt y la creación del sistema universitario moderno*, Madrid, Verbum.
- Martí Monterde 2011. Antoni Martí Monterde, *Un somni europeu. Història intel·lectual de la Literatura Comparada*, València, Publicacions de la Universitat de València.
- Martí Monterde 2012. Antoni Martí Monterde, «Ernst Robert Curtius, lector de Charles Maurras», dins Pla (2012: 110-150).
- Martínez Romero 1995. Tomàs Martínez Romero (ed.), *Sèneca. Tragèdies*, 2 vols., «Els Nostres Clàssics», Barcelona, Barcino.
- Mas 2010. Salvador Mas (ed.), *Wilhelm von Humboldt. Historia de la decadencia y ocaso de los Estados libres griegos, y otros textos sobre la Antigüedad clásica*, Pozuelo de Alarcón, CSIC–Plaza y Valdés Editores.

- Mazon 1921. Paul Mazon, «L'Association Guillaume Budé», *Le Flambeau. Revue belge des questions politiques et littéraires* 12 (setembre-desembre del 1921), 478-491.
- Mazon 1925. Paul Mazon (ed. i trad.), *Eschyle. Tome II. Agamemnon. Les Choéphores. Les Euménides*, París, Les Belles Lettres.
- Mazon 1931. Paul Mazon (ed. i trad.), *Eschyle. Tome I. Les Suppliantes. Les Perses. Les Sept contre Thèbes. Prométhée enchainé*, 2a ed., París, Les Belles Lettres.
- Mazon 1935. Paul Mazon (ed. i trad.), *Eschyle. Tome II. Agamemnon. Les Choéphores. Les Euménides*, 2a ed. revisada i corregida, París, Les Belles Lettres.
- Maurer 2012. Michael Maurer, «Herder als Theoretiker der interkulturellen Beziehungen», dins Couturier-Heinrich (2012: 29-44).
- Medda 2006. Enrico Medda, «*Sed nullus editorum vidit*». *La filologia di Gottfried Hermann e l'Agamennone di Eschilo*, Supplementi di Lexis XXXI, Amsterdam, Adolf M. Hakkert Editore.
- Medina 1978. Jaume Medina, «Sòfocles i Eurípides traduïts per Carles Riba», *Els Marges*, 13, 102-110.
- Medina 1984. Jaume Medina, «Carles Riba, humanista i traductor», dins Diversos autors, *Carles Riba en els seus millors escrits*, Barcelona, Miquel Arimany, 113-121.
- Medina 1987. Jaume Medina, «Carles Riba i Friedrich Hölderlin», Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Medina 1989. Jaume Medina, *Carles Riba (1893-1959)*, 2 vols., Barcelona.
- Medina 2000. Jaume Medina, *Estudis sobre Carles Riba*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Medina 2006. Jaume Medina, *La biblioteca de Carles Riba – Clementina Arderiu*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya.
- Medina/Sullà 1986. Jaume Medina i Enric Sullà (ed.), *Actes del Simposi Carles Riba*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Meier 1980. Christian Meier, *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen*, Frankfurt del Main, Suhrkamp.
- Meier 1988. Christian Meier, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, Munic, C. H. Beck.

- Melchinger 1974. Siegfried Melchinger, «Aischylos auf der Bühne der Neuzeit», dins Hommel (1974: I, 443-475).
- Mensching 1926. Gustav Mensching, *Das heilige Schweigen. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung*, Giessen.
- Menze 1965. Clemens Menze, *Wilhelm von Humboldts Lehre und Bild vom Menschen*, Ratingen.
- Menze 1966. Clemens Menze, *Wilhelm von Humboldt und Christian Gottlob Heyne*, Ratingen.
- Mestre 2003. Francesca Mestre, «“Més que una joia un deure.” Carles Riba traductor de Plutarc», dins Cabré/Jufresa/Malé (2003: 115-130).
- Metzger 2005. Ernest Metzger, «Clytemnestra's Watchman on the Roof», *Eranos* 103, 38-47.
- Mira 2011. Joan Francesc Mira, *Homer. Odissea*, introducció de Jordi Cornudella, Barcelona, Proa.
- Miralles 1967. Carles Miralles, «Elegia per a la nostra biblioteca de clàssics antics», *Serra d'Or*, octubre del 1967, 52-54,
- Miralles 1968. Carlos Miralles, *Tragedia y política en Esquilo*, Barcelona, Ariel.
- Miralles 1977. Carles Miralles, «Pròleg» a *Tragèdies d'Eurípides**, traducció catalana de Carles Riba, introducció i edició a cura de Carles Miralles, Barcelona, Curial, 5-33.
- Miralles 1986. Carles Miralles, «Clàssics i no entre Modernisme i Noucentisme a Catalunya», dins *Eulàlia. Estudis i notes de literatura catalana*, Barcelona, Edicions del Mall, 63-78.
- Miralles 1993. Carles Miralles, *Sobre Foix*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Miralles 1995a. Carles Miralles, «Riba sobre els grecs», dins *Actes del II Simposi Carles Riba (Carles Riba: 100 anys)*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 7-22.
- Miralles 1995b. Carles Miralles, «Riba humanista», *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica* 9-10-11, 161-169.
- Miralles 1999. Carles Miralles, «Les traduccions de Riba a la “Biblioteca Literària”», dins *Homenatge a Arthur Terry*, vol. II, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1999, 243-250 (i

- també recollit dins Miralles 2007: 171-178).
- Miralles 2003. Carles Miralles, «“És per això, diria un feixista, que Atenes caigué sota el jou de Roma”. Nicolau d’Olwer. Els clàssics i la construcció d’una ideologia nacional», dins Cabré/Jufresa/Malé (2003: 87-113).
- Miralles 2004. Carles Miralles, «Lluís Segalà: entre tradició i Noucentisme», dins Cabré/Jufresa/Malé (2004: 67-77).
- Miralles 2006. Carles Miralles, «L’Eschilo di Riba», *Lexis* 24, 313-335.
- Miralles 2007. Carles Miralles, *Sobre Riba*, Barcelona, Proa.
- Miralles 2009. Carles Miralles, *Carles Riba i la Universitat*, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.
- Miralles/Malé/Pujol-Pardell 2012. Carles Miralles, Jordi Malé i Jordi Pujol Pardell (ed.), *Actes del III Simposi Carles Riba, Barcelona, 30 de novembre i 1 i 2 de desembre de 2009*, Barcelona.
- Molas 1974. Joaquim Molas, «Notes sobre la prehistòria poètica de Carles Riba», *Els Marges* 1, maig del 1974, 9-23.
- Molas/Medina 1986. Joaquim Molas i Jaume Medina, «Carles Riba i els clàssics: les primeres traduccions (1911-1917)», dins Medina/Sullà (1986: 139-174).
- Montiglio 2000. Silvia Montiglio, *Silence in the Land of Logos*, Princeton, Princeton University Press.
- Montoliu 1935a. Manuel de Montoliu, *Goethe en la literatura catalana*, Barcelona, La Revista.
- Montoliu 1935b. Manuel de Montoliu, «Una magnífica traducció d’una obra magna», *La Veu de Catalunya*, 8 de gener del 1935, 6.
- Moreau 1985. Alain Maurice Moreau, *Eschyle. La violence et le chaos*, París, Les Belles Lettres.
- Moritz 1979. Helen E. Moritz, «Refrain in Aeschylus: Literary Adaptation of Traditional Form», *CPH* 74, 178-213.
- Mueller-Vollmer 1977. Kurt Mueller-Vollmer, «From Poetics to Linguistics: Wilhelm von Humboldt and the Romantic Idea of Language», dins *Le Groupe de Coppet. Actes et Documents du deuxième Colloque de Coppet*, Ginebra-París, Slatkin i Champion,

195–215.

- Mueller-Vollmer 1989. Kurt Mueller-Vollmer, «Thinking and Speaking: Herder, Humboldt and Saussurean Semiotics. A Translation and Commentary on Wilhelm von Humboldt's "Thinking and Speaking: Sixteen Theses on Language"», *Comparative Criticism* 11, 193-214.
- Müller-Vollmer 1967. Kurt Müller-Vollmer, *Poesie und Einbildungskraft. Zur Dichtungstheorie Wilhelm von Humboldts. Mit der zweisprachigen Ausgabe eines Aufsatzes Humboldts für Frau von Staël*, Stuttgart.
- Mund-Dopchie 1984. Monique Mund-Dopchie, *La survie d'Eschyle à la Renaissance*, Lovaina, Peeters.
- Murgades 1976. Josep Murgades, «Assaig de revisió del Noucentisme», *Els Marges* 7, juny del 1976, 35-53.
- Murgades 1986. Josep Murgades, «Carles Riba entre Eugeni d'Ors i Pompeu Fabra», dins Medina/Sullà (1986: 175-191).
- Murgades 1987a. Josep Murgades, «El Noucentisme», dins Riquer/Comas/Molas (1987: 9-72).
- Murgades 1987b. Josep Murgades, «Eugeni d'Ors», dins Riquer/Comas/Molas (1987: 73-98).
- Murgades 1987c. Josep Murgades, «Eugeni d'Ors: verbalitzador del Noucentisme», dins *Noucentisme* (1987: 59-78).
- Murgades 1994. Josep Murgades, «Apunt sobre noucentisme i traducció», *Els Marges* 50, 92-96.
- Murgades 1995-1996. Josep Murgades, «El Noucentisme: balanç finisecular d'un moviment primisecular», *Journal of Hispanic Research*, vol. 4, 1995-1996, núms. 1-2, 211-227.
- Murgades 2003a. Josep Murgades, «Ús ideològic del concepte de "classicisme" durant el Noucentisme», dins Cabré/Jufresa/Malé (2003: 9-32).
- Murgades 2003b. Josep Murgades, «Contestacions al Classicisme», dins Cabré/Jufresa/Malé (2003: 255-272).
- Murgades 2003c. Josep Murgades, «La mediterraneïtat noucentista: plasmació estètica i

- coartada ètica», dins *La literatura i l'art en el seu context social*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 43-62.
- Murgades 2012. Josep Murgades, «No fet per a un destí bestial: Fabra i Riba», dins Miralles/Malé/Pujol-Pardell (2012: 321-348).
- Murray 1947. Gilbert Murray (ed.), *Aeschlyli septem quae supersunt tragoediae*, reimpressió amb correccions de l'edició de 1938, Oxford University Press.
- Murray 1955. Gilbert Murray (ed.), *Aeschlyli septem quae supersunt tragoediae*, 2a. ed., Oxford University Press.
- Neustadt 1929. Ernst Neustadt, «Wort und Geschehen in Aischylos' Agamemnon», *Hermes* 64, 243-265.
- Nicolau 1935. Lluís Nicolau d'Olwer, «Les tragèdies d'Èsquil traduïdes per Carles Riba», *La Publicitat*, 14 de febrer del 1935, 4.
- Nietzsche 2011. Friedrich Nietzsche, *Sobre veritat i mentida en sentit extramoral*, trad. de Josep-Maria Terricabras, *Sobre Teognis de Mègara*, trad. de Raül Garrigasait i Oriol Ponsatí-Murlà, Girona, Edicions de la l.l.
- Noucentisme* 1987. Autors diversos, *El noucentisme. Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa, curs 1984/85*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Nowak 2002. Kurt Nowak, *Schleiermacher. Leben, Werk und Wirkung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Oller/Subirana 2001. Dolors Oller i Jaume Subirana (eds.), *Gabriel Ferrater, «in memoriam»*, Barcelona, Proa, 2001.
- Orelli 1819. Johann Caspar Orelli, «Einzelne Bemerkungen über Aeschylus Agamemnon mit Rücksicht auf Humboldt's Uebersetzung und Hermann's Verbesserungen», *Philologische Beyträge aus der Schweiz*, ed. de Bremi i Döderlein, Zurich, 1819, 192-210.
- Ors 1911. Eugeni d'Ors, «Introducció al cicle de Conferències d'educació civil» (conferència pronunciada al CADCI el 21 de desembre del 1909), *Revista Anyal. Publicació de la Secció Permanent de Propaganda Autonomista*, juliol del 1911, 7-12.
- Ors 1917. El Guaita [Eugeni d'Ors], «Els Quaderns d'Estudi a Enric Prat de la Riba»,

- Quaderns d'Estudi*, any III, vol. I, núm. 1, octubre del 1917, 1-2.
- Ors 1987. Eugeni d'Ors, *La Vall de Josafat*, edició i estudi de Josep Murgades, Barcelona, Quaderns Crema.
- Ors 1998. Eugeni d'Ors, *Glosari 1906-1907*, edició de Xavier Pla, Barcelona, Quaderns Crema.
- Ors 2003. Eugeni d'Ors, *Glosari 1910-1911*, edició de Xavier Pla, Barcelona, Quaderns Crema.
- Ors 2005. Eugeni d'Ors, *Glosari 1912-1913-1914*, edició de Xavier Pla, Barcelona, Quaderns Crema.
- Otterlo 1937. Willem Anton Adolf van Otterlo, *Beschouwingen over het archaische element in den stijl van Aeschylus*, Utrecht, Drukkerij Broekhoff.
- Otterlo 1944. Willem Anton Adolf van Otterlo, *Untersuchungen über Begriff, Anwendung und Entstehung der griechischen Ringkomposition*, Amsterdam, Noord-Hollandsche uitgevers maatschappi.
- Page 1972. Denys Page, *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*, Oxford University Press.
- Palmer 1980. L. R. Palmer, *The Greek Language*, Londres.
- Palomar 1998. Natalia Palomar Pérez, «La figure du poète tragique», dins Loreaux/Miralles (1998: 65-106).
- Pannwitz 1917. Rudolf Pannwitz, *Die Krisis der europaeischen Kultur*, Nuremberg, Hans Carl Verlag.
- Panyella 1996. Vinyet Panyella, *Cronologia del noucentisme (una eina)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Parcerisas 2009. Francesc Parcerisas, *Traducció, edició, ideologia. Aspectes sociològics de les traduccions de La Bíblia i L'Odissea al català*, Vic, Eumo.
- Pavan 1977. Massimiliano Pavan, *Antichità classica e pensiero moderno*, Florència, La Nuova Italia, 1977.
- Pelling 2000. Christopher B. R. Pelling, *Literary Texts and the Greek Historian*, Londres, Routledge.
- Peradotto 1969. John J. Peradotto, «Cledonomancy in the *Oresteia*», *AJPh* 90, 1-21.

- Perea 2012. Maria Pilar Perea, «La llengua de Carles Riba: de la correcció a l'estètica», dins Miralles/Malé/Pujol-Pardell (2012: 349-380).
- Pericay/Toutain 1996. Xavier Pericay i Ferran Toutain, *El malentès del noucentisme. Tradició i plagi a la prosa catalana moderna*, Barcelona, Proa.
- Petrounias 1976. Evangelos Petrounias, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen.
- Piñeiro Costas 2005. Trinidad Piñeiro Costas, *Schillers Begriff des Erhabenen in der Tradition der Stoa und der Rhetorik*, Frankfurt del Main, Peter Lang Verlag.
- Pla 1948. Josep Pla, «La tragedia y el engranaje de la vida», *Destino*, 25 de desembre del 1948, 5.
- Pla 1969a. Josep Pla, «Carles Riba (1893-1959)», dins *Homenots. Primera sèrie (Obra completa. Volum XI)*, Barcelona, Destino.
- Pla 1969b. Josep Pla, *Notes disperses (Obra completa. Volum XII)*, Barcelona, Destino.
- Pla 2012. Xavier Pla (ed.), *Maurras a Catalunya. Elements per a un debat*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Pleines 1967. Jürgen Pleines, «Das Problem der Sprache bei Humboldt. Voraussetzungen und Möglichkeiten einer neuzeitlich-kritischen Sprachphilosophie», dins Gadamer (1967: 31-43).
- Podlecki 1966. Anthony Podlecki, *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Podlecki 2006. Anthony J. Podlecki, «Αἰσχύλος μεγαλοφωνότατος», dins *Dionysalexandros*, ed. de D. Cairns i V. Liapis, Swansea, 2006, 11-30.
- Poltermann 1991. Andreas Poltermann, «Deuten – Verstehen – Erleben. Stationen der Agamemnon-Übersetzung (D. Jenisch, W. v. Humboldt, U. v. Wilamowitz-Moellendorff)», dins Iwasaki (1991: 159-176).
- Porter 1986. David H. Porter, «The Imagery of Greek Tragedy: Three Characteristics», *SO* 61, 19-42.
- Pòrtulas 1979a. Jaume Pòrtulas, «A propòsit de les versions dels tràgics grecs de Carles Riba», dins *Estudis Universitaris catalans*, vol. XXIII. *Miscel·lània Aramon i Serra I*, Barcelona, Curial, 445-464.

- Pòrtulas 1979b. Jaume Pòrtulas, «Carles Riba, tants anys després: les versions en vers de Sòfocles i d'Eurípides», *Reduccions* 9, desembre del 1979, 47-55.
- Pòrtulas 1984. Jaume Pòrtulas, «En els navilis de Pantagruel», *Els Marges* 32, desembre del 1984, 25-44.
- Pòrtulas 1995a. Jaume Pòrtulas, «Èdip i el tràgic en la visió de Carles Riba», *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica* 9-10-11, 1995, 195-202.
- Pòrtulas 1995b. Jaume Pòrtulas, «Riba sobre la poesia tràgica dels grecs», *Els Marges* 54, desembre del 1995, 21-35.
- Pòrtulas 2002. Jaume Pòrtulas, «Joan Estelrich o les retòriques de l'humanisme», *Els Marges* 70, 24-34.
- Pòrtulas 2003. Jaume Pòrtulas, «“Enfortir el nostre nacionalisme literari”, Els primers anys de la Fundació Bernat Metge», dins Cabré/Jufresa/Malé (2003: 51-65).
- Pòrtulas 2004. Jaume Pòrtulas, «Antoni Bergnes de las Casas, hel·lenista, il·lustrat i liberal», dins Cabré/Jufresa/Malé (2004: 11-25).
- Pòrtulas, en premsa. Jaume Pòrtulas, ressenya de Mira (2011), *Quaderns. Revista de traducció*, 21, en premsa (publicació prevista per al 2014).
- Prag 1985. A. J. N. W. Prag, *The Oresteia. Iconographic and Narrative Tradition*, Warminster, Aris & Phillips.
- Quetglas 2004. Pere Quetglas, «Josep Balari i Jovany. El camí cap a Europa», dins Cabré/Jufresa/Malé (2004: 41-50).
- Quilien 1982. Jean Quilien, *G. de Humboldt et la Grèce. Modèle et histoire*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- Rafanell 2006. August Rafanell, *La il·lusió occitana*, 2 vols., Barcelona, Quaderns Crema.
- Rafanell 2011. August Rafanell, *Notícies d'abans d'ahir*, Barcelona, Acontravent.
- Rehm 1968. Walther Rehm, *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*, 4a ed., Berna.
- Reinhardt 1960. Karl Reinhardt, *Tradition und Geist*, Göttingen.
- Riba 1922. Carles Riba (trad.), *Xenofont. Els deu mil*, 2 vols., Barcelona, Editorial Catalana.
- Riba 1923. Carles Riba (ed.), *Xenofont. Records de Sòcrates*, Barcelona, Editorial

- Catalana, Fundació Bernat Metge.
- Riba 1926. Carles Riba (ed.), *Plutarc. Vides paral·leles*, tom I, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- Riba 1927. Carles Riba, *Resum de literatura grega*, Barcelona, Editorial Barcino.
- Riba 1932. Carles Riba (intr. i trad.), *Èsquil. Tragèdies*, vol. I, *Les suplicants. Els perses*, text establert per Paul Mazon, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- Riba 1933. Carles Riba (intr. i trad.), *Èsquil. Tragèdies*, vol. II, *Els set contra Tebes. Prometeu encadenat*, text establert per Paul Mazon, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- Riba 1934. Carles Riba (intr. i trad.), *Èsquil. Tragèdies*, vol. III, *L'Orestea (Agamèmnon, Les Coèfores, Les Eumènides)*, text establert per Paul Mazon, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- Riba 1951. Carles Riba (ed.), *Sòfocles. Tragèdies*, vol. I, *Les dones de Traquis. Antígona*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- Riba 1977a. Carles Riba, *Tragèdies d'Eurípides**. *Ciclop – Alcestitis – Medea – Els fills d'Hèrcules – Hipòlit – Andròmaca*, trad. de Carles Riba, intr. i ed. de Carles Miralles, Barcelona, Curial.
- Riba 1977b. Carles Riba, *Tragèdies d'Eurípides***. *Hècuba – La follia d'Hèrcules – Les suplicants – Ió – Les troianes – Ifigenia a Tàurida – Electra*, trad. de Carles Riba, ed. de Carles Miralles, Barcelona, Curial.
- Riba 1977c. Carles Riba, *Tragèdies d'Eurípides****. *Helena – Les fenícies – Orestes – Ifigenia a Àulida – Les bacants – Resos*, trad. de Carles Riba, ed. de Carles Miralles, Barcelona, Curial.
- Riba 1977d. Carles Riba, *Tragèdies de Sòfocles**. *Edip rei – Edip a Colonos – Antígona*, trad. de Carles Riba, ed. de Carles Miralles, Barcelona, Curial.
- Riba 1977e. Carles Riba, *Tragèdies de Sòfocles***. *Les dones de Traquis – Àiax – Electra – Filoctetes*, trad. de Carles Riba, ed. de Carles Miralles, Barcelona, Curial.
- Richards 1936. Ivor Armstrong Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford, Oxford University Press.
- Riquer/Comas/Molas (1987). Martí de Riquer, Antoni Comas i Joaquim Molas, *Història*

- de la literatura catalana. Part Moderna*, vol. IX, Barcelona, Ariel.
- Riu 1999. Xavier Riu, *Dionysism and Comedy*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.
- Robert 1881. Carl Robert, *Bild und Lied*, Berlin.
- Rosenberger 2008. Veit Rosenberger, *Die Ideale der Alten. Antikerezeption um 1800*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag.
- Rosenmeyer 1982. Thomas G. Rosenmeyer, *The Art of Aeschylus*, University of California Press.
- Rossich 1989. Albert Rossich, «Renaixement, manierisme i barroc en la literatura catalana», dins *Actes del Vuitè Col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, vol. II, Barcelona, 149-179.
- Rossich 1990. Albert Rossich, «La literatura catalana entre el barroc i el romanticisme», *Caplletra* 9, tardor del 1990, 35-57.
- Rostagno 1986. Enrico Rostagno, *L'Eschilo laurenziano*, Florència, Biblioteca Mediceo-laurenziana.
- Rubió i Ors 1841. Joaquim Rubió y Ors, *Lo Gayté del Llobregat. Poesías de don Joaquim Rubió y Ors*, Barcelona, Estampa de Joseph Rubió.
- Rüdiger 1936-1937. Horst Rüdiger, «Wilhelm von Humboldt als Übersetzer», *Imprimatur* 7, 79-96.
- Rüdiger 1937. Horst Rüdiger, *Wesen und Wandlung des Humanismus*, Hamburg, Hoffmann und Campe Verlag.
- Rüegg 1985. Walter Rüegg, «Die Antike als Begründung des deutschen Nationalbewußtseins», dins Wolfgang Schuller (ed.), *Antike in der Moderne*, Constança 1985, 267-187.
- Rutherford 2010. Richard B. Rutherford, «The Greek of Athenian Tragedy», dins Bakker (2010: 441-454).
- Rutherford 2012. Richard B. Rutherford, *Greek Tragic Style. Form, Language and Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Sagarra 1933. Josep Maria de Sagarra, «Carles Riba i el Premi Folguera», *Mirador*, 9 de febrer del 1933, 2.
- Sagarra 2001. Josep Maria de Sagarra, *L'aperitiu*, 2 vols. (*Obra completa*, vols. 9 i 10),

- València, Eliseu Climent.
- Samsó 1994. Joan Samsó, *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública*, vol. I, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994.
- Samsó 1995. Joan Samsó, *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública*, vol. II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.
- Sánchez Pascual 1991. Andrés Sánchez Pascual (ed. i trad.), *Wilhelm von Humboldt. Escritos sobre el lenguaje*, pròl. de José María Valverde, Barcelona, Península.
- Santoyo 1987. Julio-César Santoyo, *Teoría y crítica de la traducción. Antología*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Saure 2008. Felix Saure, «[...] meine Grille von der Ähnlichkeit der Griechen und der Deutschen. Nationalkulturelle Implikationen in Wilhelm von Humboldts Antikekonzept», dins Rosenberger (2008: 113-129).
- Saure 2011. Felix Saure, «Agamemnon on the Battlefield of Leipzig: Wilhelm von Humboldt on Ancient Warriors, Modern Heroes, and *Bildung* through War», dins Elisabeth Krimmer & Patricia Anne Simpson, *Enlightened War. German Theories and Cultures of Warfare from Frederick the Great to Clausewitz*, Rochester–Nova York, Camden House, 2011, 75-102.
- Schadewaldt 1927. Wolfgang Schadewaldt, «Das Problem des Übersetzens», dins Schadewaldt (1960: 523-537).
- Schadewaldt 1955. Wolfgang Schadewaldt, «Antike Tragödie auf der modernen Bühne», dins Schadewaldt (1960: 543-570).
- Schadewaldt 1956. Wolfgang Schadewaldt, «Hölderlins Übersetzung des Sophokles», dins Schadewaldt (1960: 767-824).
- Schadewaldt 1958. Wolfgang Schadewaldt, «Die Wiedergewinnung antiker Literatur auf dem Wege der nachdichtenden Übersetzung», dins Schadewaldt (1960: 539-542).
- Schadewaldt 1960. Wolfgang Schadewaldt, *Hellas und Hesperien*, Zurich–Stuttgart, Artemis Verlag.
- Schadewaldt 1964. Wolfgang Schadewaldt, «Philologie und Theater», dins *Griechisches Theater. Deutsch von Wolfgang Schadewaldt*, Frankfurt del Main, 1983, 555-565.
- Schadewaldt 1970. Wolfgang Schadewaldt, «Von der Mündlichkeit des Wortes», dins

- Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neuen Literatur in zwei Bänden*, vol. I, Zurich, Artemis Verlag, 1970, 772ss.
- Schiller 1975. Friedrich Schiller, *Philosophische Schriften. Vermischte Schriften (Sämtliche Werke*, vol. V), Munich, Winkler Verlag.
- Schiller 1983. Friedrich Schiller, *Dramen II (Sämtliche Werke*, vol. II), Munich, Winkler Verlag.
- Schlegel 1966. August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil (Kritische Schriften und Briefe*, vol. V), ed. d'Edgar Lohner, Stuttgart–Berlin–Colonia–Maguncia, Kohlhammer.
- Schlerath 1986. Bernfried Schlerath (ed.), *Wilhelm von Humboldt. Vortragszyklus zum 150. Todestag*, Berlin.
- Schlesier 1854. Gustav Schlesier, *Erinnerungen an Wilhelm von Humboldt*, Stuttgart.
- Schmid 1934. Wilhelm Schmid i Otto Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*, 1a part, tom II. Munich, 1934.
- Schmidt 2004. Jochen Schimdt, *Die Geschichte des Geniegedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, 2 vols., 3a ed., Heidelberg, Universitätsverlag Winter.
- Schmitter 1982. Peter Schmitter, «Kunst und Sprache. Über den Zusammenhang von Sprachphilosophie und Ästhetik bei Wilhelm von Humboldt», *Sprachwissenschaft* 7, 1982, 40-57.
- Schütz 1783. Christianus Godofredus Schütz (ed.), *In Aeschyli Tragoedias quae supersunt ac deperditarum fragmenta commentarius. Vol. II. In Aeschyli Persas et Agamemnonen*, Halle.
- Schütz 1784. Christianus Godofredus Schütz (ed.), *Aeschyli Tragoediae quae supersunt ac deperditarum fragmenta. Vol. II. Persae et Agamemnon*, Halle.
- Schütz 1811. Christianus Godofredus Schütz (ed.), *Aeschyli Tragoediae quae supersunt ac deperditarum fragmenta. Vol. II. Persae et Agamemnon. Editio nova auctior et emendatior*, Halle.
- Scott 1984. William C. Scott, *Musical design in Aeschylean theater*, Hanover.
- Scurla 1976. Herbert Scurla, *Wilhelm von Humboldt. Werden und Wirken*, 2a ed.,

Düsseldorf.

- Segalà 1916. Luís Segalà, *El Renacimiento helénico en Cataluña*, Barcelona. [Reimpresió facsímil en la sèrie «Discursos inaugurals» de la Universitat de Barcelona, 18, 2001, amb presentació de Carles Miralles.]
- Seidensticker 2009. Bernd Seidensticker, «Charakter und Charakterisierung bei Aischylos», dins Jouanna/Montanari (2009: 205-256).
- Serrahima 2008. Maurici Serrahima, *Dotze mestres*, Barcelona, Edicions de 1984.
- Serrallonga 1984b. Segimon Serrallonga (ed.), «Carles Riba. L'humanisme a Catalunya», *Reduccions* 23/24, 1984, 20-43.
- Sheppard 1963. John T. Sheppard, *Aeschylus & Sophocles. Their Work and Influence*, Nova York 1963.
- Sideras 1971. Alexander Sideras, *Aeschylus Homericus*, Göttingen.
- Silk 1996a. M. S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, Clarendon.
- Silk 1996b. M. S. Silk, «Tragic Language: The Greek Tragedians and Shakespeare», dins Silk (1996a: 458-496).
- Silva Barris 2011. Joan Silva Barris, *Metre and Rhythm in Greek Verse*, Viena, Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- Snell-Hornby 1990. Mary Snell-Hornby, «Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany», dins Bassnett/Lefevere (1990: 79-86).
- Sola 2011. Juan de Sola, «De la fluidez (I)», «De la fluidez (II)», «De la fluidez (III)», «De la fluidez (IV)», *El Trujamán. Revista diaria de traducción*, 1 d'abril, 29 d'abril, 24 de juny i 22 de novembre del 2011. [Disponible a <http://cvc.cervantes.es/trujaman/-default.asp>]
- Solger 1808. Karl Wilhelm Ferdinand Solger, *Des Sophocles Tragödien übersetzt von K. W. F. S.*, 2 vols., Berlín.
- Sommerstein 2002. Alan H. Sommerstein, «Comic Elements in Tragic Language: The Case of Aeschylus' *Oresteia*», dins A. Willi (ed.), *The Language of Greek Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 151-168.
- Sommerstein 2010. Alan H. Sommerstein, *Aeschylean Tragedy*, 2a ed., Londres,

- Duckworth.
- Sorkin 1983. David Sorkin, «Wilhelm von Humboldt: The Theory and Practice of Self-Formation (Bildung), 1791-1810», *Journal of the History of Ideas* 44, 1, gener-març de 1983, 55-73.
- Spranger 1965. Eduard Spranger, *Wilhelm von Humboldt und die Humanitätsidee*. Tubinga, 1965.
- Spranger 1925. Eduard Spranger, *Der gegenwärtige Stand der Geisteswissenschaften und die Schule*, 2a ed., Leipzig.
- Stadler 1959. Peter Bruno Stadler, *Wilhelm von Humboldts Bild der Antike*. Zurich-Stuttgart, Artemis Verlag.
- Stanford 1942. William Bedell Stanford, *Aeschylus in his Style. A Study in Language and Personality*, Dublin, Dublin University Press.
- Stanford 1971. William Bedell Stanford, *Aristophanes. The Frogs*, 4a ed., MacMillan, Londres.
- Starck 1763. Johannes August von Starck, *De Aeschyllo et eius imprimis tragoedia quae Prometheus vincitus inscripta est libellus*, Göttingen.
- Stark 1974. Rudolf Stark, «Aischylos "Agamemnon" 12 ff.», dins Hommel (1972: II, 181-185).
- Stehle 2004. Eva Stehle, «Choral Prayer in Greek Tragedy: Euphemia or Aischrologia?», dins Penelope Murray i Peter Wilson (eds.), *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, Oxford, Oxford University Press, 121-155.
- Stevens 1945. P. T. Stevens, «Colloquial expressions in Aeschylus and Sophocles», *CQ* 39, 3-4, 95-105.
- Stiewe 2011. Barbara Stiewe, *Der «Dritte Humanismus». Aspekte deutscher Griechenrezeption vom George-Kreis bis zum Nationalsozialismus*, de Gruyter.
- Stolberg 1802. Friedrich Leopold Graf zu Stolberg, *Vier Tragödien des Aeschylus*, Hamburg.
- Störig 1963. Hans Joachim Störig (ed.), *Das Problem des Übersetzens*, Stuttgart, Henry Goverts Verlag.
- Stubbs 2002. Elsinä Stubbs, *Wilhelm von Humboldt's philosophy of language, its sources*

- and influence*, Lewiston, Nova York.
- Sullà 1983. Enric Sullà (ed.), *Carles Riba. Joan Maragall. Nausica*, Barcelona.
- Sullà 1984. Enric Sullà, «D'una lectura comentada de *Dues suites* per Carles Riba», *Reduccions* 23-24, setembre-novembre del 1984, 101-110.
- Sullà 1986. Enric Sullà, «Significació de *Tres suites*», dins Medina/Sullà (1986: 243-254).
- Sullà 1987. Enric Sullà, «Carles Riba», dins Riquer/Comas/Molas (1987: 271-327).
- Sullà 1992. Enric Sullà, «Els poemes del destí i la vocació poètica de Carles Riba», *Journal of Hispanic Research*, vol. 1, 77-102.
- Sullà 1993. Enric Sullà, *Una interpretació de les «Elegies de Bierville» de Carles Riba*, Barcelona, Empúries.
- Sulzer 1771-1774. Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig, Weidmann.
- Sweet 1978. Paul R. Sweet, *Wilhelm von Humboldt. A Biography*, vol. 1: 1767-1808, Columbus, Ohio University Press.
- Sweet. 1980. Paul R. Sweet, *Wilhelm von Humboldt. A Biography*, vol. 2: 1808-1835, Columbus, Ohio University Press.
- Szondi 2011a. Peter Szondi, *Schriften*, vol. I, Berlín, Surhkamp.
- Szondi 2011b. Peter Szondi, *Schriften*, vol. II, Berlín, Surhkamp.
- Taplin 1977. Oliver Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford, Clarendon.
- Terry 1985. Arthur Terry, *Sobre poesia catalana contemporània*, Barcelona, Edicions 62.
- Terry 1986. Arthur Terry, «La sinceritat de Carles Riba», dins *Actes del Setè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 223-245.
- Thomson 1935. George Thomson, «Mystical allusions in the *Oresteia*», *JHS* 55, 20, 34.
- Thomson 1966. George Thomson, *The Oresteia of Aeschylus*, with an Introduction and Commentary, in which is included the work of the late Walter Headlam, 2 vols., Amsterdam-Praga, Hakkert-Academia.
- Thouard 2000. Denis Thouard, «Goethe, Humboldt: poétique et herméneutique de la traduction», dins Jean-Louis Chiss and Gérard Dessons (eds.), *La force du langage. Rythme, discours, traduction. Autour de l'oeuvre d'Henri Meschonnic*, París, Champion,

193-210.

- Tierney 1937. M. Tierney, «The mysteries in the *Oresteia*», *JHS* 57, 11-24.
- Tonelli 1957/1958. Giorgio Tonelli, «Von den verschiedenen Bedeutungen des Wortes “Zweckmäßigkeit” in der Kritik der Urteilskraft», *Kant-Studien* 49, 1957/1958, 154-166.
- Torné 1993. Ramon Torné Teixidó (ed.), *Carles Riba. Les Bucòliques de Virgili i altres poemes pastorals*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- Torné 1996. Ramon Torné Teixidó, «Carles Riba i la didàctica del grec. (Dues cartes a Francesc Cambó sobre les activitats docents a la Fundació Bernat Metge)», *Els Marges* 57, 53-69.
- Torres-Garcia 1980. Joaquim Torres-Garcia, *Escrips sobre art*, Barcelona, Edicions 62–“la Caixa”.
- Trabant 1981. Jürgen Trabant (ed.), *Logos semantikos. Studia linguistica in honorem Eugenio Coseriu*, vol. I, Berlín, de Gruyter.
- Trabant 1990. Jürgen Trabant, *Traditionen Humboldts*, Frankfurt del Main, Suhrkamp.
- Trabant 1994. Jürgen Trabant (ed.), *Wilhelm von Humboldt. Über die Sprache*, Tubinga–Basilea, A. Francke.
- Trullén/Martinell 2009. Josep Maria Trullén i Thomàs i Carme Martinell i Callicó (eds.), *Fascinació per Grècia. L'art a Catalunya als segles XIX i XX*, catàleg de l'exposició aollida pel Museu d'Art de Girona entre el 2 d'abril i el 30 d'agost del 2009, Girona, Museu d'Art de Girona–Bisbat de Girona–Generalitat de Catalunya–Diputació de Girona.
- Turato 1988. Fabio Turato, *Prometeo in Germania. Storia della fortuna e dell'interpretazione del Prometeo di Eschilo nella cultura tedesca (1771-1871)*, Florència.
- Turato 1989. Fabio Turato, «L'estetica del sublime e la riscoperta di Eschilo nella cultura europea del '700», dins Lanza/Longo (1989: 335-348).
- Ucelay-Da Cal 2003. Enric Ucelay-Da Cal, *El imperialismo catalán. Prat de la Riba, Cambó, D'Ors y la conquista moral de España*, Barcelona, Edhasa.
- Valakas 2007. K. Valakas, «The Use of Language in Greek Tragedy», dins Christidis

- (2007: 1010-1020).
- Valentí 1973. Eduard Valentí i Fiol, *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, Curial.
- Vallcorba 1994. Jaume Vallcorba, *Noucentisme, Mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*, Quaderns Crema, Barcelona.
- Valverde 1955. José María Valverde, *Guillermo de Humboldt y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- Venuti 1995. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A history of translation*, Londres–Nova York, Routledge.
- Venuti 2004. Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Londres–Nova York, Routledge.
- Venuti 2005. Lawrence Venuti, «Local Contingencies: Translation and National Identities», dins Bermann/Wood (2005: 177-202).
- Verástegui 1996. Federico Verástegui, «La RSBAP, Wilhelm von Humboldt y José María Murga. Una aproximación de la psicología a la historiografía política», *Revista Internacional de los Estudios Vascos* 41, n. 2, 511-528.
- Vernant/Vidal-Naquet 1972. Jean-Pierre Vernant i Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, París, Maspero.
- Vernant/Vidal-Naquet 1986. Jean-Pierre Vernant i Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne. Deux*, París, La Découverte.
- Vial 2005. Theodore Vial, «Schleiermacher and the State», dins Mariña (2005, 269-285).
- Vicaire 1963. Paul Vicaire, «Pressentiments, présages, prophéties dans le théâtre d'Èschyle», *REG* 76, 337-357.
- Vidal 1997. José Luis Vidal, «Inuitus inuitam. Suetonio, Racine, Purcell», *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos* 12, 1997, 79-85.
- Vilallonga 1997. Mariàngela Vilallonga, «Àurea de Sarrà, la dansarina apassionada i de vida apassionant», *Revista de Girona* 180, 1997, 54-59.
- Voß 1802. Johann Heinrich Voß, *Zeitmessung der deutschen Sprache. Beilage zu den Oden und Elegien*, Königsberg.
- Vossler 1917. Karl Vossler, *Positivisme i idealisme en la ciència del llenguatge*, trad. de

- Manuel de Montoliu, Barcelona, Tallers d'Arts Gràfiques Henrich i Cia.
- Wagenknecht 1999. Christian Wagenknecht, *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*, 4a ed., Munic, C. H. Beck.
- Wartelle 1978. André Wartelle, *Bibliographie historique et critique d'Eschyle et de la tragédie grecque (1518-1973)*, París, Belles Lettres.
- Weber 1980. Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, Tubinga, Mohr Siebeck.
- Weil 1908. Henri Weil, *Études sur le drame antique*, 2a ed., París.
- Welcker 1839. Friedrich Gottlieb Welcker, *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus. Erste Abteilung*, Bonn.
- West 1982. Martin Litchfield West, *Greek Metre*, Oxford, Clarendon Press.
- West 1990a. Martin Litchfield West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, de Gruyter.
- West 1990b. Martin Litchfield West, «Colloquialism and Naïve Style in Aeschylus», dins E. M. Craik (ed.), *Owls to Athens. Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford, Clarendon, 3-12.
- West 1991. Martin Litchfield West (ed.), *Aeschylus. Agamemnon*, Stuttgart, Teubner.
- Widzisz 2010. Marcel Andrew Widzisz, «The duration of darkness and the light of Eleusis in the prologue of *Agamemnon* and the third stasimon of *Choephoroi*», *GRBS* 2010, 50, 4, 461-489.
- Wilamowitz-Moellendorff 1884. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Homerische Untersuchungen*, Berlín.
- Wilamowitz-Moellendorff 1893. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Aristoteles und Athen*, 2 vols., Berlín.
- Wilamowitz-Moellendorff 1910. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (trad.), *Griechische Tragödien. Zweiter Band. Orestie*, 6a ed., Berlín, Weidmannsche Buchhandlung.
- Wilamowitz-Moellendorff 1912. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff et al., *Die griechische und lateinische Literatur und Sprache*, 3a ed., Leipzig-Berlín.
- Wilamowitz-Moellendorff 1914. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos. Interpretationen*, Berlín.

- Wilamowitz-Moellendorff 1972. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Kleine Schriften*, vol. VI, Berlin, Akademie-Verlag.
- Willi 2010. Andreas Willi, «Register Variation», dins Bakker (2010: 297-310).
- Wilson 2006. Peter Wilson, «*Dikēn* in the *Oresteia* of Aeschylus», dins John Davidson, Frances Muecke i Peter Wilson (eds.), *Greek Drama III. Essays in Honour of Kevin Lee*, Londres, Institute of Classical Studies, 187-201.
- Winnigton-Ingram 1984. Reginald Pepys Winnigton-Ingram, *Studies in Aeschylus*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Winckelmann 1934. Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Viena, Phaidon Verlag.
- Winckelmann 1995. Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Stuttgart, Reclam.
- Wohl 1998. Victoria Wohl, *Intimate Commerce. Exchange, Gender and Subjectivity in Greek Tragedy*, Austin, TX.
- Wolf 1807. Friedrich August Wolf, «Darstellung der Altertums-Wissenschaft», *Museum der Altertums-Wissenschaft* I, 1807, 145.
- Yarkho 1997. Viktor N. Yarkho, «The Technique of Leitmotivs in the *Oresteia* of Aeschylus», *Philologus* 141, 184-199.
- Yates 1981. Alan Yates, *Una generació sense novel·la? La novel·la catalana entre 1900 i 1925*, 2a ed., Barcelona, Edicions 62.
- Zabaleta-Gorrotxategi 2006. J. Iñaki Zabaleta-Gorrotxategi, *Wilhelm von Humboldts Forschungen über die baskische Nation und Sprache und ihre Bedeutung für seine Anthropologie*, Leioa, Universidad del País Vasco.
- Zimmermann 1997. Bernhard Zimmermann, «Theorie und Praxis des Tragischen bei Friedrich Schiller», *Lexis* 17, 9-18.
- Zimmermann 1998. Bernhard Zimmermann, *Die griechische Komödie*, Düsseldorf-Zurich, Artemis & Winkler.
- Zimmermann 2001. Bernhard Zimmermann, «Überlegungen zur Aischylos-Rezeption in der Antike und in der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts», *Lexis* 19, 109-118.

