

Alguns grecs i llatins (*d'entre els més fins*)  
traduïts per Joan Ferraté

Victor Obiols

«Cada època necessita noves traduccions, que són termòmetre de la vitalitat d'una cultura.» Aquests mots, extrets de la *Presentació* del n<sup>o</sup> 1 d'aquesta revista, vénen molt bé per introduir unes traduccions de Joan Ferraté d'alguns poemes que a hel·lenistes i llatinistes no els costarà gens de reconèixer. Amb tot, tot i ser rigoroses des del punt de vista de la fidelitat a l'original, no es tracta de meres traduccions funcionals, com veurem, sinó de versions carregades d'intenció.

En el *Pròleg a Les taules de Marduk i altres coses*<sup>1</sup> Ferraté, presentant els poemes que vénen a continuació, hi parla de la secció que duu el títol *Plagis, traduccions i imitacions* i, concretament, de la seva dèria «a prosseguir / o corregir / els versos d'altri:

...  
No fa cap mal  
un estranger:  
queda molt bé,  
sí el tradueix;  
i si el verteix  
a l'inrevés,  
encara més:  
dirà la gent  
que el seu talent  
l'ha recreat

1. Publicat l'any 1968 a Ed. Proa. Inclòs també a *Catàleg general 1952-1981*, Barcelona 1986.

(la veritat:  
 no l'entenia  
 o no el sabia  
 lligar prou bé).  
 Confessaré  
 que en tinc bastants  
 d'aquests: uns quants  
 grecs i llatins  
 d'entre els més fins  
 ...»

Són aquests poemes d'autors clàssics que ara examinarem per veure quina és la mena de traducció efectuada per Joan Ferraté, i per quina raó els inclou en un llibre de poesies, al capdavant firmades per ell mateix.

Joan Ferraté no és un traductor (imitador, plagiari...) convencional. La seva «dèria apropiadora», per dir-ho en les seves paraules, té a veure amb el tipus de relació que estableix amb la poesia dels altres. Un nou text, producte d'una re-lectura (plasmada en forma de traducció) en la llengua pròpia del lector, en aquest cas el català, és el que l'autor presenta al públic. Aquesta *apropiació* està destinada al propi benefici del lector, —l'autor com a primer lector, evidentment—. L'autor (lector/traductor) en qüestió posa tota la seva competència al servei d'una transposició fidel, produint modulacions formals específiques.

El poema *Una art de ben morir, imitació d'Horaci* és l'únic de la sèrie on, d'una manera explícita, l'autor parla d'imitació. Horaci proporciona un bon model i, com veurem, són varies les raons per les quals Ferraté devia escollir precisament Horaci, i concretament aquesta oda.

En primer lloc cal recordar que Horaci representa el paradigma del poeta clàssic per excel·lència. Un poeta clàssic no només es preocupa d'assolir la màxima perfecció formal possible sinó que és també altament conscient del seu pedigrí literari. Horaci és un cas exemplar de poeta clàssic, de poeta culte amb un coneixement profund del passat literari, que utilitza temes convencionals per adaptar-los al seu nou llenguatge. En el seu cas això vol dir, naturalment, emprar els models de la literatura grega. El poeta obeeix la *lex operis*, les regles del gènere. El que fa sovint és imitar passatges coneguts de predecessors il·lustres. Quan Horaci manlleva temes o estructures mètriques d'Alceu per proclamar que escriu lírica, l'al·lusió no és mostra d'erudició sinó reconeixement d'una cultura compartida. Imitar Horaci era doncs, per a Ferraté, quasi un deure indefugible, ni que fos com a homenatge a un inspirador primigeni de la seva pròpia pràctica imitatòria. Nisbet i Hubbard han assenyalat la influència d'Horaci en l'exercici de la imitació en la poesia del Renaixement:

The Odes of Horace have been the most important single influence on European lyric verse, not only the proclaimed models of a Ronsard or a Herrick, but the unacknowledged source of many poetic themes<sup>2</sup>. Una altra raó pot haver fet simpàtic —per via de l'afinitat— el poeta llatí a Ferraté: Horaci és sempre d'un realisme mundà i serè. Reacciona, per exemple, davant de la sentimentalitat dels epigrames hel·lenístics, i quan manlleva temes de la poesia alexandrina hi afegeix aquell rigor formal, aquella fermesa marmòria i severa que el caracteritza. Igualment, quan imita els elegíacs, o bé Safo, per exemple, no és sinó per fer-ne befa. D'altra banda, el fet que sigui un poeta que no s'ocupi gairebé mai de les seves pròpies emocions és un aspecte que deu haver interessat Ferraté. Horaci és un poeta que procura que la unitat de l'obra es basi en l'estructura formal més que no pas en el tema. També en aquest aspecte s'hi pot reconèixer Ferraté, un «obsedit del vers», un admirador dels artesans de la paraula cisellada amb destresa. Recordem que Auden, poeta modern que Ferraté també tradueix i estima, diu en el seu poema *A Thanksgiving: «Horace, adroitest of makers»*.

El poema (l'oda IV del Llibre I, *Soluitur acris hiems*) s'inicia amb l'arribada de la primavera, que és un tema convencional en la poesia clàssica<sup>3</sup>. Els elements comuns són el Zèfir («l'oreig de primavera» en la versió de Ferraté) i el record de les misèries passades de l'hivern («la cruor de l'hivern»). El topos també es troba a Catul (XLVI 1 ss.) i Ovidi (*Fast.* I 151). Contrastant amb l'escena primaveral Horaci hi afegeix una miniatura imaginativa: la dansa de Venus amb les Nímfes i les Gràcies. Venus s'associa sovint a la primavera, com per exemple, al proemi al Llibre I de Lucreci (*De Rerum Natura*). El sacrifici a Faune pot equivaler a un sacrifici a Príap, que apareix en epigrames primaverals al Llibre X de l'Antologia en una circumstància similar: li és oferta una bèstia en sacrifici. D'altra banda ambdós déus estan connectats amb la fertilitat del regne animal. L'aparició en el vers 13 de la Mort obre un camp d'interpretacions diverses. Revela una preocupació personal per la mortalitat? Es l'eficàcia del contrast el que cerca el poeta? ¿O és un lloc comú —que arribaria, de fet, fins al nostre segle<sup>4</sup>? Es tracta de la manifestació del renaixement de la vida que ens recorda el cicle inacabable de mort i reviscolament vital. Cal tenir en compte, a més, una dada

2. R.G.M. NISBET - M. HUBBARD, *A commentary on Horace, Odes I*, Oxford 1970, p. 192.

3. Alceu (286) podria ser una referència, però potser és més important aquí Leònidas de Tarent (*Antologia Palatina X 1*), que, al seu torn, fou imitat en diversos poemes també inclosos al llibre X de l'Antologia.

4. Penso ara en els versos d'Eliot «April is the cruellest month, breeding / lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire...» (recordem, incidentalment, que Ferraté en té una versió i una lectura, de *La Terra Gastada*).

significativa dins el calendari romà que podria explicar, en part, aquest passatge: les *Parentalia*, o festival dels morts, venia immediatament després del sacrifici a Faune. En qualsevol cas és un tema que apareix, com a mínim, en una altra oda horaciana (IV 7), i podem pensar que la fixació literària d'aquest contrast (nova vida/record de la irreversible mortalitat humana) troba en Horaci una cristal·lització definitiva. Aquest contrast de l'activitat primaveral enfront de la immobilitat de l'hivern té un paral·lel en l'alegria de Venus davant de la fermesa bruta del seu marit Vulcà. El sentiment d'ambivalència és subtil. Hi ha una consciència intensa de les joies primaverals i alhora dels horrors de l'ultratomba, de l'eternitat de la mort i la brevetat de la felicitat<sup>5</sup>. La combinació, però, és feta magistralment, i el resultat final és un poema únic i original. A Ferraté el degué excitar, sens dubte, a l'hora de l'elecció, tot aquest pòsit de tradició contingut en un sol poema. En resum, en l'oda podem veure-hi tres períodes: el primer correspon al pla natural (imatge primaveral de la natura), el segon al pla mític (Venus i l'esbart de Nímfes i Gràcies, Vulcà i els Ciclops) i un tercer període que correspon al pla humà, i que és on irrompen els temes de la mort i la sexualitat. La gràcia del poema és en la transició creada, en veure com es relacionen les imatges primaverals amb el tema de la mort —aquesta només com a rerafons amenaçador— i el tema final del *carpe diem*: de l'evocació de la primavera a la *pallida mors* per acabar, en un altre gir, evocant el simposi i la tendra verdor de Lícidas. Recordem, de passada, l'aparició d'un altre topos, el de la *pallida mors* que a tots iguala («La mort que torna pàl·lid / amb peu igual pica del pobre el cabanó / i les torres dels reis.») que retrobem repetit a bastament en autors medievals i del Renaixement. Hi ha sens dubte un contingut moral en el poema: la natura és eterna, els déus són eters, i les generacions humanes també ho són, però *tu* només tens un temps limitat que et cal aprofitar. En el *carpe diem* horacià hi és també Epicur, i en la moderació i l'afany de saviesa, els estoics i la filosofia moral hel·lenística, però hi ha un marge d'ambigüitat en el moment d'interpretar la figura de l'adolescent Lícidas del final de l'oda, i és de suposar que, aquest fet almenys, a Ferraté el devia divertir. Entre els llatínistes l'opinió generalitzada és que:

The homosexual implication has no bearing on Sestius' actual behaviour, but is a conventional motif derived from Greek erotic poetry (...). Literary convention would not be enough to explain Horace's language here if the Romans had condemned homosexuality

5. NISBET - HUBBARD, *op. cit.*, p. 192: «Above all Horace has shown here as perhaps nowhere else his full power to fuse elements of totally different provenance, the Hellenistic spring epigram, scenes from early Greek mythology, Roman feeling for Faunus and the Manes, and a hectic scene from a Greek symposium at the end».

as firmly as some other societies. In fact, the practice was widespread, and at least where slave boys were concerned seems to have provoked little censure<sup>6</sup>.

Sigui com vulgui en aquest tercer període trobem, encara, i per reblar l'oda, fonts reconegudes. El tema de la manca de plaers sensuals a l'Hades («ai, que tantost hakis passat, els daus / no et donaran mai més la presidència / del vi, ni envejaràs la tendra / verdor de Lícidas...» en la versió de Ferraté) es pot trobar a Alceu 38, Teognis 973 i Asclepiades (*Antologia Grega*, V 85). El darrer tema tractat, el de l'efeb que agrada als nois però no encara a les noies, ja el trobem en un epigrama de Fània:

Per Temis i pel tassó de vi que em fa fer tentines, el teu amor, Pàmfil, no pot durar gaire. Ja hi tens pèl, a la cuixa, i tes galtes són de vellut, i el Desig vol dur-te a una altra mena de passió. Però ara que encara et queden restes d'espurna, no facis el ronso. L'ocasió és l'amiga de l'Amor<sup>7</sup>.

Quant a la sexualitat d'Horaci —o del seu imitador, Ferraté—, més enllà de les convencions o influències emprades, és aventurat de dir-ne res, com, en general, de qualsevol autor. Existeix el clàssic perill de prendre's una afirmació textual com a veritat biogràfica. Amb tot, Saara Liljia ha espigolat aquí i allà les odes per tal de fer-se'n una idea. Segons aquesta autora, a *Epodes* XI 3 ss. Horaci revela la seva bisexualitat: «amore qui me...expetit mollibus in pueris aut in puellis urere». A la nostra oda (I 4) hi veu: «homosexuality is gradually making room for heterosexuality»<sup>8</sup>, però l'afirmació és discutible. Finalment Liljia pensa que: «In the last collection of Odes we may detect a certain change from bisexuality towards a purer homosexuality, the poet's dreams about Ligurinus revealing a deeply personal tone»<sup>9</sup>. Evidentment, és molt arriscat inferir la inclinació sexual d'un autor (sobretot antic) a partir d'un «to més o menys personal». El que interessa aquí és que l'aparició del tema de l'amor adolescent (que no és estrany de retrobar en altres poemes al llarg de l'obra poètica de Ferraté) serà encara recurrent en aquesta mateixa secció, en la versió de Píndar, *Píndar, vell, explica...*

Per acabar, considerem alguns aspectes formals en la imitació de Ferraté. La rígida forma mètrica d'Horaci, que compon l'oda amb dístics iambodactílics o dactílic-trocaics és traspassada al català força lliurement. Ferraté combina amb habilitat i de manera més o menys arbitrària alexandrins i decasíl·labs i, escadusserament, octosíl·labs i un hexasíl·lab. El resultat és una cadència lleugerament prosaica, amb hipèrbatons comp-

6. NISBET - HUBBARD, *op. cit.*, p. 193.

7. Fània, *Antologia*, XII 31, ed. W.R. PATON, Londres 1931, p. 35 (trad. de l'autor).

8. Saara LILJIA, *Homosexuality in Republican and Augustan Rome*, Leiden 1982, p. 73.

9. S. LILJIA, *op. cit.*, p. 74.

tats i un lèxic noble, com s'escau al to del poema. Notem, a tall d'exemple, l'ús d'un vocabulari «clàssic», àdhuc un punt enravenat, o, si més no, de regust noucentista: «la *cruor* de l'hivern», «el camperol, del foc *es desavesa*», «El prat no *albeja* ara amb la *canuda* / gelada». La fidelitat de sentit respecte a l'original és absoluta.

\* \* \*

El poema de Píndar que Ferraté tradueix a *Plagis, traduccions i imitacions* fou un poema molt celebrat en l'antiguitat, i, segons algunes opinions, un dels més bells de la literatura grega. A part d'aquesta apreciació qualitativa, que potser ja justificaria la seva elecció, el fet és que el poema conté dos temes que són recurrents tot al llarg de la poesia completa de Ferraté. Es tracta de la misogínia i, sobretot, de l'amor pederàstic. En el seu títol-comentari Ferraté hi exposa dues idees que són, en realitat, un assaig d'interpretació del poema. El títol diu: *Píndar, vell, explica, anticipant Petrarca, el seu amor per Teoxèn, fill d'Agésilau i ciutadà de Tènedos, i assaja, agressivament, de justificar-se'l*. L'«anticipació de Petrarca» que hi veu Ferraté és el motiu de l'italià segons el qual l'amor entra pels ulls, o que els ulls són l'esquer per al desig. És un motiu tòpic que retrobem a Ausiàs March i a una gran majoria de poetes renaixentistes. De fet, el motiu ja el trobem en els trobadors<sup>10</sup>. Aquí ell es refereix a aquests versos de Píndar: «qui no se senti / sacsejat pel desig, en fixar-se en els raigs / que llampeguen dels ulls de Teoxèn...». Es tracta, doncs, d'un apunt de literatura comparada. La segona idea introduïda per Ferraté és que tot el poema pindàric no és sinó un «assaig de justificació agressiva» de l'amor pederàstic del poeta («Píndar vell / joventut de cos tendre dels nois.»). Vegem el poema d'a prop.

PÍNDAR, VELL, EXPLICA, ANTICIPANT PETRARCA,  
EL SEU AMOR PER TEOXÈN, FILL D'AGESILAU I CIUTADÀ DE  
TÈNEDOS, I ASSAJA, AGRESSIVAMENT, DE JUSTIFICAR-SE'L

Era essent jove, ànima meva, que devies  
collir a temps els amors! I amb tot, qui no se senti  
sacsejat pel desig, en fixar-se en els raigs  
que llampeguen dels ulls de Teoxèn, caldrà  
que sigui un home de cor fosc, forjat de ferro  
amb una flama freda, un home menyspreat

10. LEO SPITZER, a «L'amour lointain de Jaufré Rudel», *Études de Style* Paris 1970, p. 122, cita Sant Agustí i confirma la idea trobadoresca de l'amor entrant en l'ànima a través dels ulls: «*Ideoque generalis experientia sensuum concupiscentia sicut dictum est oculorum vocatur*. D'autres troubadours ne se lassent pas de proclamer que le vrai amour (idéel) entre dans l'âme par les yeux».

per Afrodita la d'ulls vius, dels que treballen  
 pels sous, abjectament, o dels que es deixen dur  
 pel desvergonyiment de les dones al llarg  
 d'un camí gèlid, fent-los de criat. Jo, el favor  
 de la deessa, el tinc, en canvi, i com la cera  
 de les abelles santes, que amb la calor s'estova,  
 em fonc, cada vegada que amb els meus ulls em giro  
 cap a la joventut de cos tendre dels nois.  
 Ningú no digui, tanmateix, que residia  
 enlloc fora de Tènedos la Fascinació,  
 quan hi va fer l'obsequi del fill d'Agésilau.

El poema s'inscriu dins el gènere del que s'anomena *skólion*, que és una petita oda simpòtica, de to lleuger i per a cantant solista, escrita en honor d'un vivent i no amb motiu d'una victòria atlètica o musical. El to la diferencia dels *enkómia* (elogis), amb els quals havien estat aplegats els *skólia* per Aristòfanes de Bizanci<sup>11</sup>. El fet d'haver estat afegits al llibre d'*Elogis* queda justificat, perquè el nombre de *skólia* és petit i no deixen de tenir una certa relació temàtica amb els *Elogis* (per exemple, els elements encomiàstics). Amb tot, és clar que el *skólion* té un aire festiu i juganer que escau a l'ambient d'un banquet mentre que l'*enkómion*, més pretensions i greu, convé a una ocasió més solemne. El tema de l'amor apareix en diversos *skólia*, i entre ells hi figura el que ens ocupa: *Per a Teoxèn de Tènedos*. Realment, aquest poema reunia massa condicions com perquè Ferraté no hi parés atenció i desitgés traduir-lo, és a dir —en el seu argot personal—, «apropriar-se'n». Aquest poema és clarament —com totes les altres versions, d'altra banda— un d'aquells que Ferraté ha «copiat» perquè l'hauria pogut escriure ell mateix, tant s'hi sent identificat. No només hi apareixen temes que són del seu interès personal sinó que es tracta, endemés, d'un gènere poètic que dona una imatge diferent de Píndar, oposada gairebé a la imatge canònica. Aquest no és el Píndar greu i ampul·lós dels *Epínics*; hi trobem aquí una veu personal, quasi confessional, en aquell to «prosaic» que tant interessa a Ferraté, sense *enjolivements*. Podríem aplicar perfectament al poema de Píndar aquesta afirmació que fa Ferraté sobre el poeta xinès Du Fu, en el *Prefaci* a unes versions poètiques, basant-se en la seva pròpia teoria, exposada a la *Nota* que obre *Catàleg General*, sobre «l'autor ventríloc i el ninot»:

Totes les poesies de Du Fu que he traduït són, doncs, per dir-ho a la meua manera i sense fer embuts, ben clarament, persones manades: totes elles estan sotmeses a l'imperi superior de la vida del poeta, i

11. Cf. A. PUECH (ed.), *Pindare IV, Isthmiques et Fragments*, Paris 1952, *Les Belles Lettres*, pp. 185 ss.

estan molt lluny, per tant, de ser cap producte que s'hagi imposat des de fora, simplement perquè té tot l'aire de ser adequadament poètic, damunt l'ànima laxa i destrempada del seu autor. El poeta sap sempre, i ens ho diu gairebé sempre expressament, on se situa ell, com a persona —i no pas com a ninot a compte del qual el seu ventre barboteja i s'embarbussa— en relació amb el seu tema i amb la persona a qui s'adreça. Ell es manifesta sempre com a persona real compromesa d'una manera o altra amb el món real que és el seu i amb les persones del cas que formen part d'aquest món. I és això, i no res més, que el fa tan honorablement prosaic<sup>12</sup>.

Aquí trobem una excel·lent articulació teòrica de la poètica ferrateniana. En el mateix *Prefaci* ell relaciona aquesta «circumstancialitat prosaica» de Du Fu amb els lírics grecs arcaics i amb Cavafis (tots ells poetes que Ferraté ha anostrat). Aquest poema pindàric, així com tots els altres de *Catàleg General* que descriuen episodis de la humanitat comuna vista pels ulls del qui fa els versos, poden ser entesos sota aquest prisma il·luminador. No és estrany, doncs, que Ferraté s'interessés per un poema on s'hi mostra un Píndar de carn i ossos, on es canta, amb un art admirable i sense ambages, l'amor adolescent. Aquest és el Píndar dels *skólia*, «l'altre» Píndar, com ha ben vist Van Groningen:

Il y a un autre Pindare, qui descend de ce trône et se fait le camarade des autres. C'est Pindare au banquet, qui prend part à leur plaisirs et à leurs festins. Son front sévère s'y déride. Il chante et il rit. Il joue au cottabe et il s'enivre. Il regarde avec passion le jeune homme couché en face de lui et exprime en toute franchise les sentiments qui l'animent à son égard. C'est dans les scolies que nous rencontrons ce Pindare si différent de celui des grandes Odes triomphales<sup>13</sup>.

El poema comença amb un vers gnòmic on s'expressa una recança nostàlgica pel goig no hagut, pel temps perdut en el passat pel que fa a l'amor. Notem de passada la relació temàtica intratextual amb el final de *l'Art de ben morir, imitació d'Horaci* (vv. 21-30) on s'hi exhorta al gaudi de la vida i els seus plaers (el vi, l'amor) abans de passar les «frèvoles estades de Plutó». Tot seguit una oració de relatiu introdueix el *topos* («anticipant Petrarca») del desig provocat pels «raigs / que llampeguen dels ulls de Teoxèn...» en termes negatius. Els qui no sentin aquest desig són homes insensibles. Això és expressat amb vigor i mitjançant un oxímoron: «un home de cor fosc, forjat de ferro / amb una flama freda, un home menyspreat / per Afrodita, la d'ulls vius...». Afrodita és a vegades la deessa, específicament, de l'amor homosexual masculí (ja a Teognis, 1391 s.).

12. Joan FERRATÉ, *Cinquanta poesies de Du Fu*, Barcelona 1991, p. 20.

13. B.A. VAN GRONINGEN, *Pindare au banquet*, Leyden 1960, p. 26.



Fixem-nos que els «ulls vius» de la deessa són el símbol d'aquest desig provocat pels ulls del bell adolescent Teoxèn. Aquesta oració de relatiu expressada en termes negatius contempla dos grups «d'insensibles»: els qui «treballen / pels sous, abjectament...», és a dir, els avars, envilitats per la seva capacitat tan sols d'acumular diners, i els esclavitzats per les dones. Aquest passatge és particularment envitricollat en l'original i la solució de Ferraté és encertada. Aquests homes dèbils, sense voluntat, «es deixen dur / pel desvergonyiment de les dones...» i les serveixen «al llarg / d'un camí gèlid», és a dir, absent de calidesa, de sensualitat. Observem la misogínia brutal del fragment. Que la dona és desvergonyida per naturalesa és una convicció ben grega. S'hi afegeix aquí, a més, una altra convicció: que l'home s'envileix deixant-se esclavitzar per la dona, i que ignorant l'amor homosexual desconeix l'ardorós desig veritable. És curiós que aquesta segona convicció fou esborrada de la tradició literària per raons morals a partir del cristianisme —influint fins i tot en la interpretació dels textos (vegem l'hel·lenista austríac Albin Lesky)<sup>14</sup>, en tant que la misogínia és un tema que pot resseguir-se perfectament en tota la literatura medieval; de fet, fins al nostre segle; recordem només, a tall d'exemple, tres escriptors catalans declaradament misògins, Jaume Roig, Salvador Espriu i Josep Pla. Caldrà afegir Joan Ferraté a la llista, o hem de considerar un atreviment inferir veritats biogràfiques a partir d'una predilecció temàtica?

Un cop plantejada la qüestió en aquests termes, ve la rèplica, en oració adversativa, del «jo líric» del poema: «Jo, el favor / de la deessa, el tinc, en canvi...» en clara oposició amb l'«home menyspreat / per Afrodita» dels versos 6-7. Així mateix, la comparació que estableix entre la cera de les abelles que s'estova amb la calor i ell, que «es fon» en mirar el jovent li serveix per crear una antítesi entre aquesta «calor» i el «camí gèlid» del vers 10, que ja hem esmentat més amunt. Finalment, passa del desig genèric («la joventut de cos tendre dels nois») del vers 14 al desig específic cap a l'homenatjat («el fill d'Agésilau») a l'últim vers, reprenent la menció de Teoxèn que encapçalava el poema. Segons diuen, Píndar conegué Teoxèn a l'illa de Tènedos, quan compongué la *Nemea* XI per Aristàgoras, nomenat pritani de la seva ciutat. Es tracta d'un amor tardà, —així ho afirma Buffière<sup>15</sup>— potser semblant a l'expressat per l'autor en

14. «El encomio al hermoso joven Teóxeno de Tènedos, sobre cuyas rodillas habría expirado el poeta, es un poema del amor hacia los jóvenes, pero de un amor espiritualizado: los rayos que parten de los ojos de Teóxeno prenden en el corazón del poeta» (Albin LESKY, *Historia de la Literatura Griega*, trad. Díaz Regañón-Moreno, Madrid 1970, p. 412).

15. FÉLIX BUFFIÈRE, *Éros adolescent: la pédérastie dans la Grèce antique*, Paris 1980, p. 66: «Deux noms, Thrasybule, Théoxène, sont liés par la tradition à la vie sentimentale de Pindare: le premier un amour de jeunesse qui se mue en inaltérable amitié; le second un feu tardif qui réchauffa les vieux ans du poète».

el *Llibre de Daniel* (dins de *Catàleg general*). En el penúltim vers Ferraté tradueix el grec *Peithô* (persuasió) per *la Fascinació*. *Peithô* i *Charis* apareixen normalment en l'escorta d'Afrodita, i la solució emprada per Ferraté sembla del tot eficaç. Tal com diu van Groningen:

Il est facile de déterminer leur nature (*Peithô* et *Charis*): Si *Charis* personnifie le charme qui se dégage de l'être aimé, *Peithô* représente la séduction active de ce charme qui engage à lui céder. *Aphrodite* étant aussi la patronne de l'amour homosexuel, ses suivantes le sont de même<sup>16</sup>.

La «seducció activa d'aquest encant» és, certament, i etimològicament, embriuxador, «fascinador». Observem, encara, un element més d'intratextualitat: en el vers 9 de *Una art de ben morir...* Apareixen les Nímfes i les Gràcies polides de l'esbart de Venus, les mateixes que trobem dues pàgines més avall en aquest *Píndar, vell...* Pel que fa a la forma Ferraté ha optat per convertir l'esquema típic de la lírica coral d'estrofa, antístrofa i epode en disset versos d'una sola estrofa disposats en alexandrins amb cesura a la sisena, alternant cesures femenines i masculines. L'aptesa que presenta el poema català és considerable. Reportem un comentari de la filòloga Reisz de Rivarola sobre la pràctica imitatòria de Garcilaso per l'adequació de la descripció al que trobem en aquest poema de Ferraté d'allò que ella en diu transferència, però que nosaltres, com ja és sabut, anomenem *apropiació*:

El genio de Garcilaso de la Vega se muestra en su máximo vigor en los momentos en que se ciñe más rigurosamente al texto clásico que le sirve de inspiración [...] en ninguno de esos momentos se puede hablar de imitación en el sentido trivial de recreación de un tema o de un par de detalles estilísticos o de la inclusión de un motivo conocido en un contexto nuevo. Se trata más bien de un proceso de transferencia, del difícil paso de un sistema poético a otro sistema poético cerrado e independiente pero construido conforme a las mismas reglas estructurales. Semejante labor representa un verdadero «tour de force» en el que el poeta lucha por alcanzar el máximo de libertad dentro de los límites más estrechos imaginables<sup>17</sup>.

En resum, pensem que podria tractar-se d'un poema significatiu per copiar la mena d'amor que atrau més l'autor, encara que afirmar això ens obligaria a desdir-nos de la convicció que per molt consistent que sigui el pensament en un poema el seu import sempre és presumpte, ja que pertany al món de la imaginació. Amb tot, si hem de fer cas a les paraules de

16. B.A. VAN GRONINGEN, *op. cit.*, p. 27.

17. Susana REISZ DE RIVAROLA, «Transferencias poéticas. Garcilaso de la Vega y su 'Imitación' de la Bucólica Virgiliana», dins de *Teoría y Análisis del Texto Literario*, Buenos Aires 1989, p. 226.

Ferraté —citades més amunt—, hi hem de veure, en aquesta tria, una «congruència» de pensament.

\* \* \*

El següent poema, *L'autor hi recorre al castellà i a la fraseologia barroca de caire heroic, per tal de traduir una obscenitat grega atribuïda a Escitinos*, és l'únic poema del recull escrit en castellà. Es tracta, val a dir, d'un exercici de virtuosisme. L'autor no només transforma un epigrama grec en un sonet, sinó que ho fa en una llengua dels segles XVI i XVII, tal com ho hagués pogut fer un poeta espanyol de l'època. Durant el Renaixement i el Barroc la creació artística estava regida per les convencions de la *Imitatio*, en els seus dos aspectes fonamentals: la imitació d'objectes i la imitació de models artístics. Preceptistes i editors del segle XVI i XVII s'ocupaven a bastament del tema de la *Imitatio* en l'art poètica<sup>18</sup>. De fet, aquí Ferraté se situa de ple en una pràctica ja del tot establerta en el Renaixement:

Cuando un motivo temático o estilístico de raigambre clásica se incorporaba a un texto históricamente posterior que redescrivía una situación ficcional o poética diferente, se explicaba la adopción y consecuente adaptación a partir de lo que definiríamos como la tendencia anacrónica del escritor renacentista a ver el presente en función del pasado. De la superposición de estas dos representaciones de la realidad —la del texto imitado y la realidad circundante— procedería la utilización no-problemática de fuentes para describir fenómenos o situaciones que se situaban en el presente del escritor<sup>19</sup>.

En aquesta última frase de la citació trobem expressada amb claredat la intenció de Ferraté, especialment en aquesta secció, però, de fet, en gran part de la seva obra poètica. Actualment la determinació de fonts verbals d'un text literari pot ser estudiada sota el prisma de la intertextualitat. En aquest sentit podem afirmar que Ferraté s'anticipa als postulats teòrics moderns, produint en els anys 50 i 60 una sèrie de poemes intertextuals *avant la lettre*: justament, les imitacions i els plagis de Ferraté, amb els seus títols que són alhora comentaris crítics, poden ser vistos com a dobles paròdies, en el sentit que són paròdia (o *estilització*, en termes de Bakhtin) d'un text anterior, i, al mateix temps, paròdia de la

18. Veure, per exemple, a *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián, el discurs XXXIV, «De los conceptos por acomodación de verso antiguo, de algún texto o autoridad»: «Requiere esta agudeza dos cosas, sutileza y erudición; ésta para tener copia de lugares y de textos plausibles; aquélla para saberlos ajustar a su ocasión» (Amberes 1669, p. 221).

19. Lia SCHWARTZ LERNER, *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona 1986.

*imitatio* renaixentista i barroca. En aquest cas ens trobem davant d'una autèntic pastitx: la imitació de l'epigrama grec és perfecte. El poema és refet i combinat de nou en forma de sonet d'estil barroc, dóna la sensació d'una creació original. És precisament el sonet que li permet d'accentuar la paròdia, en un doble joc intertextual: apropiació/imitació i pastitx. El sonet es converteix així en un *objecte de representació*:

In a parodied sonnet, the sonnet form is not a genre at all; that is, it is not the form of a whole but is rather *the object of representation*: the sonnet here is the *hero of the parody*. In a parody on the sonnet, we must first of all recognize a sonnet, recognize its form, its specific style, its manner of seeing, its manner of selecting from and evaluating the world — the world view of the sonnet as it were. A parody may represent and ridicule these distinctive features of the sonnet well or badly, profoundly or superficially. But in any case, what results is not a sonnet, but rather the *image of a sonnet*<sup>20</sup>.

L'AUTOR HI RECORRE AL CASTELLÀ I A LA  
FRASEOLOGIA BARROCA DE CAIRE HEROIC,  
PER TAL DE TRADUIR UNA OBSCENITAT GREGA  
ATRIBUÏDA A ESCITINOS

¡Levantas, arrogante, la cabeza,  
infame, al fin! ¡Al fin has recordado,  
torpe, de tu desmayo! ¡Y ya, rehinchado,  
término no le das a tu firmeza!

Y cuando Nemeseno con ternera  
se dio vuelta, y habíame otorgado  
todo lo que deseo, tú, a su lado,  
muerto colgabas, presa de flaqueza.

A tu sabor te estira; con tu clava  
sacude el aire y amenaza el cielo;  
lágrimas vierte amargas: será en vano.

Pues quien antes esfuerzo en sí no hallaba,  
no habrá de recibir ningún consuelo  
ahora; por lo menos, de mi mano.

Aquí l'autor ha anat a cercar el model en la literatura priàpica hel·lenística: un epigrama del llibre XII de l'*Antologia Grega*, el 232 concretament,

20. Margaret A. ROSE, *Parody: ancient, modern and post-modern*, Cambridge 1993, p. 143.

atribuït a Escitinos. A partir del segle III a.C. un nombre considerable d'epigrames van ser compostos per diversos autors tractant temes relacionats amb l'homoeerotisme. Aquests epigrames foren incorporats successivament en antologies la primera de les quals —i la més important— fou la *Garlanda* de Meleagre (100 a.C. aprox.). La que coneixem amb el nom d'*Antologia Grega* fou compilada per Konstantinos Kephala (Segle X d.C.). Es conserva en l'*Antologia Palatina*, de la mateixa època, dins de l'*Antologia Planudea*, compilada per Maximos Planudes en 1301, i en algunes col·leccions menors tardanes. És en el llibre XII de l'*Antologia Grega* on trobem els epigrames de tema homosexual, en nombre d'uns tres cents. D'Escitinos, poeta d'època romana (entre el 50 d.C. i el 450) se'n sap ben poc. Segons Peter Jay<sup>21</sup> és segur que aquest poeta no pot ser identificat amb el qui porta el mateix nom, de Teos, contemporani de Plató, que escriví en vers iàmbic una relació de les doctrines filosòfiques d'Heràclit. Donat el contingut dels seus dos poemes, podria tractar-se d'un contemporani d'Estrató. L'epigrama, que consta de tres parells de díctics, diu, en traducció prosaica, més o menys això: «Ara estàs erecta, cosa innominable, i ja no dorms, i no deixes d'estar tensa // Però quan Nemesè se'm posà bé, donant-me tot el que jo volia, penjaves morta. // Estira't, maleeix i plora: tot en va. De tu, ara, no es compadeix la meva mà». Cal dir que aquesta obscenitat, com moltes altres del Llibre XII de l'*Antologia Grega*, han estat sovint objecte de censura. Així, en l'edició de la Loeb, de W.R. Paton, datada a Londres l'any 1918, es tradueix, com a mal menor, en llatí<sup>22</sup>; aquesta mena de censura ha estat pràctica corrent en la majoria de traduccions dels clàssics<sup>23</sup>. El poema, com es pot comprovar, és la imprecació d'un individu dirigida al seu òrgan genital: ha manifestat una erecció quan ja no és necessària; en canvi, quan estava amb l'amant romania flàccid. El càstig per haver-lo deixat en ridícul és negar-li, ara, la masturbació. La singularitat del poema consisteix a dotar de subjectivitat moral un fal·lus, personificant-lo, i renyant-lo com si es tractés d'un infant que hagués fet una malifeta; l'efecte grotesc és encara multiplicat per Ferraté convertint l'epigrama en un sonet barroc de llençuatge florit. El primer quartet correspon al primer díctic de l'original, el segon quartet al segon díctic, el primer tercet, al primer vers del tercer

21. Peter JAY - Allen LANE, *The Greek Anthology*, a selection in modern verse translation, London 1973.

22. «Erecta nunc stas, O res non nominanda, neque tabescis, sed ita tensa es ut quae nunquam cessatura sis. Verum quando Nemesenus totum se mihi acclinavit, cuncta quae volo, dans, mortua pendebas. Tendaris, rumparis, lacrimens; omnia incassum; manus mea tui non miserebitur».

23. En el cas català és encara pitjor —vegi's el cas de la prestigiosa col·lecció fundada per Cambó, la *Fundació Bernat Metge*, en la qual, per cert, l'*Antologia Palatina* encara no hi figura— ja que no es dóna opció ni tan sols als coneixedors del llatí; la traducció inexistent es converteix en una lacònica successió d'asteriscs.

dístic, i el segon tercet al darrer vers del tercer díctic. Es tracta d'una transposició molt hàbil, amb els rebles mínims, respectant extraordinàriament la fidelitat a l'original. Així, per exemple, «ὄρθὸν νῦν» es converteix en «Levantas, arrogante, la cabeza», «πάντα διδοῦς ἃ θέλω», en «habíame otorgado / todo lo que deseo», «νεκρὸν ἀπεκρέμασο» en «muerto colgabas». L'habilitat rau en el fet d'aconseguir un sonet de «fraseologia heroica de caire barroch», amb rima consonant del tipus abab abab cde cde, sense allunyar-se gens del sentit de l'original. És realment un *tour de force* en l'art de la traducció en vers<sup>24</sup>. Ferraté fa amb aquest sonet la seva aportació a la vella tradició clàssica de literatura priàpica (de Priàp, el déu en forma de fal·lus, guardià dels jardins i protector contra els lladres de fruita: «The Greek god Priapos, as guardian of orchards and gardens, was represented as having a massive penis in a state of readiness to penetrate a thief of either sex»)<sup>25</sup>. Les mostres d'aquest sub-gènere són profuses en la literatura grega, sobretot en la poesia hel·le·nística, i no són infreqüents en alguns autors llatins. Pensem en les procacitats referents al membre masculí en el *Satiricó* de Petroni o en *L'Ase d'or* d'Apuleu i, sobretot, en els *Carmina Priapea*, una col·lecció anònima d'epigrames i poemes en díctics elegíacs, endecasíl·labs i trímetres iàmbics coixos, o colíambes, que foren escrits, amb tota probabilitat, a finals del segle I d.C., dedicats a Priàp, fill de Dionís i Afrodita<sup>26</sup>. Aquests priapeus imiten l'estil epigramàtic de Marcial que, al seu torn, imitava Catul. En el llibre *Imitacions de Marcial* de Pere Coromines en trobem un exemple, el XXXVIII, *Contra Horaciolus, poeta*<sup>27</sup>. Al contrari d'un Quevedo, per exemple, on en les imitacions d'autors llatins hi ha sempre una distància deliberada respecte al tema i un mer interès pel repte formal, trobem en Ferraté una intenció clara en la tria, i més que un simple exercici verbal per perfeccionar el seu art, aquestes traduccions i imitacions són un fi en elles mateixes.

\* \* \*

En el poema següent el que frapa d'entrada és la proximitat del títol, que no és sinó un comentari crític a la traducció: *Parmènides conta la revelació*

24. Reportem, a tall de comparació curiosa, una traducció del mateix epigrama del poeta americà J.V. Cunningham, que en lloc d'allargar el poema el va escurçar: «And now you're ready who while she was here / Hung like a flag in a calm. Friend, though you stand / Erect and eager, in your eye a tear, / I will not pity you, or lend a hand» (J.V. CUNNINGHAM, *The Greek Anthology*, Londres 1967, p. 35) Fixem-nos en l'homofòbia (o la incompetència) del traductor, que converteix l'amant (Nemesè) en una amant («she»!), inexistent a l'original.

25. K.J. DOVER, *Greek Homosexuality*, London 1978, p. 232.

26. Pel que fa a la cronologia dels *Carmina Priapea*, cf. A. RICHLIN, *The Garden of Priapus. Sexuality and Agression in Roman Humour*, New Haven-Londres 1983, pp. 141-143.

27. «La teva testa sembla un cap de fal·lus; el seu relleu damunt del coll és com la rebava d'un fal·lus madur. Per si la semblança no era completa, la pell untuosa i amoratada de la faç acaba la

que ha obtingut d'una deessa la identitat (i per tant, la funció) de la qual els experts no han arribat encara a determinar. La suposició potser més plausible és que Parmènides, amb la seva deessa, no fa sinó posar en joc un instrument vocal que li serveix per exposar, sense arriscar-se a bastonades reactives massa directes, el seu pensament severament hostil als filosofemes del sentit comú. Aristòtil hauria pogut adduir els hexàmetres de Parmènides com a exemple de la seva tesi que no tot el que és vers és també poesia. La qual cosa no vol pas dir que els lectors catalans no tinguin el dret, ara que en tenen també l'oportunitat, de dissentir. L'autor els hi exhorta: cal creure que a ell, almenys, els versos de Parmènides el deuen haver divertit. La intenció de l'autor és lleugerament diferent respecte a la resta de poemes de la secció. Es tracta, estrictament parlant, d'una traducció, sense gota de paròdia ni tampoc cap interès manifest pel contingut filosòfic del text parmenidi; almenys així ho fa pensar el context on el poema és inserit —un llibre de versos. És precisament la intenció de l'autor. Presentar el poema filosòfic com a obra poètica; el mateix títol és prou explicatori en aquest sentit.

Certament, ni el problema de les fonts, de la interpretació i de l'ordenació dels fragments —problemes purament filològics, de fet— ni la doctrina filosòfica continguda en el text del presocràtic interessien aquí. La raó d'ésser d'aquesta traducció l'hem de cercar en el llarguíssim títol-comentari. Ferraté sosté que Parmènides, mitjançant la creació d'una ficció poètica, pot exposar sense perill les seves idees, contràries «als filosofemes del sentit comú», i fa una exhortació als seus lectors a llegir l'anomenat *Poema de l'Ésser* com a poesia, i no merament com a filosofia camuflada. La menció d'Aristòtil fa referència a la seva tesi exposada en la *Poètica* segons la qual no tot el que és vers és poesia<sup>28</sup> —i això és cert, com és sabut, en molts textos de l'antiguitat. Però Ferraté defensa amb la seva traducció la poeticitat d'aquest text, sumant-se així a una vella polèmica:

Evidentemente, a pesar del esfuerzo de Parménides por expresar su pensamiento, no sólo en dialecto jonio —distinto del dorio que prevalecía en la Magna Grecia, pero también del jonio hablado en su época— sino en el verso homérico, ya en la antigüedad se tomó su poema como prosa disfrazada<sup>29</sup>.

llefiscosa visió. Els teus escrits són brillants, d'una erecció tan sostinguda com estèril, i fan pensar en el moviment impúdic de la teva testa quan dius que sí amb el cap. Tot tu ets un gest i res més que un gest, malgrat la teva aparença estoica» (Marcial, trad. P. COROMINÉS, *Les Termes de Meleagros*, Barcelona 1965, p. 51).

28. «οὐδὲν δὲ κοινόν ἐστιν Ὅμηρῳ καὶ Ἐμπεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον, διὸ τὸν μὲν ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιητὴν» (1447 b 18-20) Ingram BYWATER (ed.), *Aristotle on the Art of Poetry, A Revised Text With Critical Introduction, Translation and Commentary*, Oxford 1909, p. 4.

29. Conrado EGGERS LAN - Victoria E. JULIÀ, *Los Filósofos Presocráticos*, Madrid 1981.

Aquests mateixos autors addueixen alguns passatges de Plutarc i de Procle on es parla de la forma literària i de l'estil del poema de Parmènides. Plutarc pensa que la versificació de Parmènides és censurable i que és emprada per adoptar el to sublim de la poesia com a vehicle per tal d'evitar la prosa, tal com féu Empèdocles. Citem literalment el fragment de Procle:

Parmènides mateix en la poesia; fins quan es veu forçat, sens dubte a causa de la forma poètica, a emprar metàfores de noms, així com de figures i de trops, adopta una mena de relat sense ornaments, planer i simple (...) de manera que el seu discurs sembla més aviat estar en prosa que en poesia<sup>30</sup>.

Ferraté discrepa, doncs, d'aquests autors antics, i s'uneix a l'opinió ja expressada anteriorment per hel·lenistes de prestigi, com el mateix Lesky<sup>31</sup>, per posar un exemple.

D'altra banda Ferraté estava sens dubte atret pel repte d'assajar la seva aportació particular a l'adaptació de l'hexàmetre clàssic al català. És una tradició que remunta a Costa i Llobera, que adaptà les estrofes típiques d'Horaci, com les sàfiques o les alcaiques, en les seves *Horacianes* (1906). Maragall i Carles Riba, entre d'altres, empraren l'hexàmetre tant en obres de creació com en traduccions dels grecs, i en foren exponents destacats. Les discussions teòriques sobre les possibilitats d'adaptació de l'hexàmetre, que ja començaren aleshores, s'han perllongat fins als nostres dies. Valentí Fiol, Cors, Miralles, Medina o Oliva han contribuït a la qüestió. Carles Riba és un dels escriptors que més i amb més encert ha conreat l'hexàmetre, i ha estat, doncs, model per a molts escriptors, Ferraté entre ells. Bargalló i Valls, en el seu *Manual de mètrica*, on fa un excel·lent resum de la història de l'hexàmetre català, observa:

Després de la guerra les adaptacions anaren en augment, tant pel que fa a les traduccions com, ben especialment, a obres de nova creació: esmentem, per exemple, la segona versió de l'Odissea (1953) i les Elegies de Bierville (1942) de Riba. La llista, però, és molt àmplia, tant per l'hexàmetre i el díctic com per d'altres versos i estrofes: Josep Vergés, Miquel Dolç, Miquel Melendres, Manuel Balasch, Joan Ferraté, Joan Brossa, Alfred Badia, Jaume Medina...<sup>32</sup>

30. 871 (28 A 18) Procle, Parm. I, p. 665, 17. Citat a *ibid.*, p. 165. (i trad. per l'autor).

31. A. LESKY, *Historia de la literatura griega*, trad. esp., Madrid 1970: «Más de una vez se ha señalado la dureza y tosquedad de sus versos (de Parménides): nosotros preferimos saludar al poeta que en el proemio concibió el viaje en carro al reino luminoso de la verdad. (...) En estos versos Parménides dio forma a sus vivencias intelectuales».

32. J. BARGALLÓ I VALLS, *Manual de mètrica i versificació catalanes*, Barcelona 1987, p. 198.



La menció de Ferraté ha de fer referència, forçosament, a aquesta traducció que ens ocupa, que és l'única peça en hexàmetres —llevat de l'elegia *Ménage à quatre* del *Llibre de Daniel*— publicada per l'autor. Notem, de passada, i com a curiositat, que la traducció de Parmènides data de 1953, l'any d'aparició de la segona versió odisseica de Riba (encara que en 1948 ja l'havia publicada en edició de bibliòfil). És molt probable, doncs, que Ferraté, com a estudiós de Riba que fou, s'ocupés en aquells anys del problema de l'adaptació de l'hexàmetre, i volgués ell mateix experimentar-ne les possibilitats<sup>33</sup>. El poema de Parmènides, escrit en l'hexàmetre homèric, li ho permetia.

Ferraté tradueix el *Proemi* del *Poema de l'Ésser* en tres estrofes i l'anomenat *Discurs de la Veritat* a continuació, disposat en vuit estrofes, i assaja l'hexàmetre català seguint de prop el model de Riba, que va reeixir en el seu intent de conciliar la tradició academicista i massa encarcerada de Costa de l'adaptació de l'hexàmetre i la tradició més «intuïtiva» i lliure de Maragall. Carles Miralles ho ha remarcat en un paper sobre una traducció de Cal·lí de Nicolau d'Olwer<sup>34</sup>. Ferraté havia reflexionat prou sobre aquest problema, i és natural que volgués fer-ne ell mateix una prova:

Els mots, en el vers, viuen en la mesura en què se senten enduts per un corrent que els domina, que, a la seva individualitat, imposa, sense per això obscurir-la, la fluida unitat d'una mesura comuna. Ara, basar aquesta unitat, trobar aquesta mesura en la recurrència d'un element, l'accent d'intensitat, que és primàriament indicatiu del contrari, o sigui de la individualitat dels mots, només és possible si els ictus de la mesura es poden imposar peremptòriament damunt tota altra funció que exerceixi l'accent, quan la individualitat del mot resta submergida i negada en el corrent que se l'enduu<sup>35</sup>.

Això és possible, afirma Ferraté, en la poesia èpica, i en la mena de lírica que practica Riba en les *Elegies de Bierville*, el vers de les quals és l'hexàmetre (a les *Elegies*, de fet, Riba usa el díptic elegíac, que és format d'un hexàmetre i del mal anomenat pentàmetre). Com ja va observar Eduard

33. De fet són d'aquell mateix any els seus articles sobre *Les Elegies de Bierville* i sobre *La Nova Odissea*, que poden trobar-se a *Papers sobre Carles Riba* (Barcelona 1993).

34. «Perquè Riba, que era sobretot un poeta (i perquè ho era), va assumir el rigor de la tradició acadèmica (també eclesiàstica), però valorà l'intent de Maragall, i encertà (cosa no precisament senzilla) la manera de guardar l'alta volada de Maragall, la seva intuïció del ritme, l'alè de la seva interpretació de poeta, dins dels nombres severes, en el vestit estricte de la tradició acadèmica que ell mateix, Riba, traductor massa precoç de les *Bucòliques* virgilianes, havia assumit» (Carles MIRALLES, «El fragment de Cal·lí traduït per Nicolau d'Olwer (Sobre els orígens de l'adaptació del díptic elegíac al català)», dins *Enlàlia. Estudis i notes sobre Literatura Catalana*, Barcelona 1986, p. 116).

35. Joan FERRATÉ, *Les Elegies...* cit., p. 33.

Valentí l'única coacció seriosa per a l'hexàmetre català és la necessitat de començar el vers per síl·laba tònica, atesa la gran quantitat de partícules àtones que tenen el seu lloc natural al començament de l'oració (articles, preposicions, conjuncions). Hi ha dues solucions bàsiques per a resoldre la qüestió: o bé admetre una anacrusi (una síl·laba o més d'una fora de compàs a principi de vers) o bé investir d'accent un mot àton. Ambdues solucions són emprades per Ferraté, segons les necessitats.

Eduard Valentí resumeix així, en la seva anàlisi de la segona versió odisseica de Riba, les característiques d'aquest vers, que és el model per a Ferraté:

...és un vers perfectament estructurat i individualitzat: pel destacament del primer peu, per la regularització de la cesura i de la clàusula, per l'eliminació de gran nombre d'accents secundaris, per la claredat de l'organització interna. Conserva, però, una llibertat suficient, amb la possibilitat de finals aguts i versos espondaics<sup>36</sup>.

Si ens fixem en la confecció de l'hexàmetre que Ferraté duu a terme, ens adonem que s'ajusta prou a aquesta definició. En els 105 hexàmetres del poema de Parmènides hi trobem 24 hexàmetres aguts, que representen un 25% del total, potser un pèl excessiu. Vol dir que una quarta part dels versos no respecten la clàusula heroica (—◡◡—). Alguns segueixen la suggerència de Riba d'encavalcar el vers amb el següent, de manera que la darrera síl·laba, amb accent tònic, lliga amb la primera síl·laba àtona, anacrusi, del vers següent. Per exemple en els vv. 34-35:

«quins són els únics camins de recerca que es poden pensar.

Diu/ÉS, el primer, i declara que no pot haver-hi NO ÉSSER», però alternativament trobem síl·labes tòniques a començament del segon vers, la qual cosa vol dir que s'ha de fer pausa a final de l'hexàmetre agut. Notem també set diftongacions a final de vers (altrament es comptaria com a dàctil el sisè peu i s'estroncaria la clàusula heroica), i algunes a l'interior de vers, però recordem que Riba —a final de vers— ho feia sistemàticament.

D'altra banda trobem en el poema una proporció molt superior d'anacrusis: 44, que representen un 45,5% del total, respecte als tretze accents secundaris a començament de vers investits d'accent d'intensitat, que són el 14,5% del total. Fixem-nos en una anacrusi curiosa, de repetició vocàlica (v. 103): «i, i/dèntic arreu a ell mateix, ocupa igualment els seus límits», o en una inversió accentual en el cinquè peu, on una síl·laba amb accent tònic i gràfic és convertida en accent secundari (v. 73): «L'ésser, ¿com mai seria més tard? ¿I com mai pogué/néixer?» Es potser el tipus de llengua o tal vegada la mena de raonaments desenvolupats en el

36 Eduard VALENTÍ, «L'adaptació catalana de l'hexàmetre en Maragall i en les traduccions de l'"Odissea" de Carles Riba», dins *Els Clàssics i la Literatura Catalana Moderna*, Barcelona, 1973, p. 119.

poema que obliguen, en algun cas, a versos d'efecte perbocat, com en els dos primers peus reduïts a troqueus del següent vers amb cesura heptehemímera (v. 77): «ni/gens de més enlloc no n'hi ha, tal que fos menys/compacte». Observem, finalment, l'ús que fa Ferraté de formes expletives encunyades per Riba per al seu poema homèric, a l'estil de les fórmules del poema èpic, com en el vers 13:

i el que és elles, en l'èter, les tanquen immensos batents.

En resum, sembla clar que el doble objectiu d'aquest poema (plantejar una qüestió de poètica i assajar l'hexàmetre català de tall ribià) ha estat assolit amb escreix. És potser això mateix que li confereix una dimensió intertextual, i un interès literari ultra el seu valor com a mera traducció. És evident, per tot el que hem vist, que l'interès literari d'aquest poema (pròxim al pastitx com a forma paròdica exempta de comicitat) rau en la combinació de la seva doble intencionalitat. Si no podem definir-lo pròpiament com a pastitx és perquè no hi ha manlleu de motius, el text és efectivament el text de Parmènides. Ara, la forma, que d'altra banda també és fidel a l'original, permet d'especular sobre l'eco intertextual (i tal vegada secret homenatge) que hi ha al darrera, amb Carles Riba com a figura omnipresent, el *miglior fabbro* de l'hexàmetre català.

\* \* \*

A continuació trobem dos poemes de dos poetes lírics grecs arcaics, Arquílloc i Alceu, que comentarem conjuntament per una raó molt simple, que és segurament la que justifica el fet que apareguin ordenats consecutivament a *Plagis, traduccions i imitacions*: tots dos poemes representen la fundació incipient d'una metàfora, o, més ben dit, d'unes metàfores, que havien de fer fortuna en la història literària, estabilitzant-se com a metàfores paradigmàtiques d'ús habitual, sobretot en la literatura antiga. En el fragment d'Arquíloc la mar tempestuosa és una metàfora de la guerra que s'anuncia. Es gràcies al comentador Heràclit, que en una citació (*Allegoriae Homericæ*, V 2) reporta aquest fragment com a exemple de discurs al·legòric<sup>37</sup>, en el qual Arquíloc (soldat ell mateix) compara la guerra amb les ones de la mar en tempesta, fent referència a la guerra contra els Tracis. Les onades (κύματα) del v. 2 són els soldats i el mal temps (χειμών) del v. 5 és la guerra. Aquestes metàfores tenen el seu origen, de fet, en comparacions èpiques que ja trobem a Homer, però Arquíloc les estabilitza. El fragment vehicula el sentiment d'amenaça

37. L'al·legoria entesa com a metàfora continuada, segons la definició clàssica de Quintilià, que consisteix a representar un concepte o esdeveniment amb una imatge que expressa una realitat diferent i autònoma, sota la base d'una relació analògica entre els dos nivells semàntics.

bèl·lica gràcies a l'analogia de l'amenaça que representa una mar en tempesta. Ferraté ho resumeix en el títol-comentari amb una expressió popular no exempta d'ironia: *Arquíloc veia venir la pedregada*. La possibilitat que Arquíloc descriuï una circumstància autobiogràfica i engendri l'embrió d'una metàfora que seria posteriorment utilitzada literàriament per altres poetes no és desdenyable, com han volgut veure alguns hel·lenistes, però sembla evident que ja en Arquíloc hi ha un ús deliberat de la funció metafòrica. L'altra metàfora, la més important i reconeguda, apareix al poema següent, el d'Alceu, i és la de la nau de l'estat (o ciutat-estat), on l'estat, al seu torn és sinècdoque dels afers polítics. També aquí, com és habitual, Ferraté és explícit en el títol-comentari: *Alceu, tement que l'estat no naufragui, invoca l'ajut dels Dioscurs*. Com podem veure, es tracta en ambdós casos de metàfores marines, i interrelacionades: la navegació depèn en gran part de l'estat de la mar; és lògic, doncs, que Ferraté hagi disposat els poemes en una seqüència, per a mostrar l'ús primerenc en dos poetes antics de dues metàfores contigües. De fet, però, tal com afirma Jaume Pòrtulas, la metàfora de la nau de l'estat ja pot trobar-se a Arquíloc: «The metaphor of the ship of the state, traditionally credited to Alcaeus, appeared for the first time in Archilocus work<sup>38</sup>». Sigui com vulgui, en Alceu la metàfora és freqüent, encara que té un valor general que contrasta amb el valor circumstancial que té en Arquíloc<sup>39</sup>. El que és clar és que en Alceu la nau representa la ciutat-estat:

È ovvio che nell'allegoria alcaica la nave rappresenta la città in senso politico, la città-Stato di regime oligarchico. Il rapporto analogico nave/città si fonda sulla struttura stessa della nave con i suoi spazi interni distribuiti secondo quegli stessi criteri cui s'ispira l'organizzazione dello spazio urbano<sup>40</sup>.

38. Jaume PÒRTULAS, «Archilochus, fr.213 West=21 Tarditi», *QUCC* 11, pp. 29-32. Pòrtulas resumeix, en el seu paper, la importància del motiu nàutic com a metàfora política: «In agreement with the polarity characteristic of Greek archaic thought, the nautical element tends to be associated with a fundamental ambiguity: its inoffensive appearance implicitly involves a dangerous threat. No scholar in the field of ancient lyric will find it strange that this motif is not used at its face value, but rather as a metaphor for behaviour and situations linked to the actions of men, and specifically to political affairs.»

39. Cf. Juan FERRATÉ, *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona 1928, p. 23: «...una poesía embebida en la circunstancia, referida a la ocasión de que surge, enraizada en motivaciones locales y temporales al parecer únicas; y, del otro lado, muy a menudo se destaca de la circunstancia inicial y se distancia de ella en un sentido que al lector moderno apenas le parecerá compatible con su idea de la poesía, a saber, buscando unas veces obtener un efecto práctico sobre el oyente capaz de resolver las tensiones que se encierran en la circunstancia original, o bien otras veces proponiéndose un efecto de orden intelectual, el enunciado de una norma, la formulación de una creencia, la inducción a una convicción».

40. Bruno GENTILI, «Pragmatica dell'allegoria della nave», dins *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma-Bari 1984, p. 279.

La metàfora pot trobar-se a Teognis, «la nau que corre a la deriva» en una referència explícita al malgovern de la ciutat, o, la mateixa imatge, a l'*Aïax* de Sòfocles (parla Menelau, v.1083). Pot afirmar-se que en el segle Vè el *topos* ja s'havia regularitzat. Més tard, Horaci (*Odes*, I 14) reprèn aquesta metàfora, on la nau és l'estat romà, les tempestes són les guerres civils i el port és la pau (en el *Llibre de Daniel* apareix el *topos* del naufragi d'amor i el port del destí, metàfores nàutiques que podrien tenir el seu origen allunyat en Alceu i que té un extens desenvolupament a l'*Antologia Palatina*, particularment a Meleagre).

En ambdós poemes Ferraté ha optat per l'hexasíl·lab. En el d'Arquíloc ha compost vuit versos en dos quartets en una alternança de versos blancs masculins i monorims assonants femenins. És interessant de comparar les dues versions catalanes d'aquests poemes amb les corresponents versions castellanes que va publicar Ferraté en el seu *Líricos griegos arcaicos*. En la versió castellana del poema d'Arquíloc va optar per respectar la forma original, en tres versos:

Mira, Glauco: ya el mar hierve, con oleaje  
profundo, y en la sierra un nublo se levanta  
que diz tormenta; y, súbito, nos sobrecoge el pánico.

Ens inclinem a pensar que la versió catalana és més afortunada, enllaçant —per via intertextual— amb una estrofa tradicional en la poesia catalana, que trobem en els trobadors, a Pere March, i fins a Carner i Foix. La traducció catalana és literal excepte en el vers 4, on *la serralada* correspon a l'original *ἄκρα Τυρρέων*, el nom d'uns esculls situats al sud de Tenos. En el cas del poema d'Alceu, que també sembla ser fragmentari malgrat la seva aparent unitat,<sup>41</sup> és diferent: la versió castellana ha estat fidel a la forma de l'original, compost en estrofa sàfica, i ben reexida. Ara bé, si s'ho hagués proposat en català, seguint el model de Costa i Llobera, que és qui ha conreat amb més freqüència aquesta estrofa en la literatura catalana, s'hauria trobat amb el problema d'haver de construir l'estrofa amb tres decasíl·labs femenins i un tetrasíl·lab femení, tots ells blancs, la qual cosa l'hauria obligat segurament a recórrer a l'ús de rebles. Utilitzant l'hexasíl·lab i combinant ritmes iàmbics, trocaics i anapèstics (són versos blancs, encara que amb una certa assonància, amb alternança de masculins i femenins) aconsegueix un efecte diferent rítmicament, però igualment acceptable, amb l'avantatge de no deixar de ser literal. El lec-

41. Cf. David CAMPBELL, *Greek Lyric Poetry*, London 1967, p. 289: «There were probably three more stanzas, of which a mere half-dozen letters remain. We possess two other hymns to the Dioscuri, Homeric Hymn 33 (which need not be earlier than Alcaeus poem) and Theocritus 22, 1-26, and many of the elements of Alcaeus poem are to be found in them. The poem is sometimes thought to have been a prayer for a safe voyage, but it may have been a prayer for Mytilene in distress, another example of the ship of state metaphor.»

tor hi surt guanyant. A nivell textual cal observar la traducció (segurament per motius prosòdics) de «l'Olimp» per «l'Illa de Pèlops» de l'original (νᾶσον Πέλοπος) en el v. 1 (tradicionalment els Dioscurs eren associats a Esparta). Els «focs de la nit» del v. 11 (πήλοθεν λάμπροι) fa referència al foc de Sant Elm, que és un meteor igni que hom observa a vegades als extrems d'objectes punxeguts, com per exemple els pals d'un vaixell, en nits de tempestat. La lluisor que produeix era considerada pels grecs com una epifania dels Dioscurs. El poema seria, doncs, un enunciat parenetic, en el qual, com deixa clar el títol que Ferraté ha atorgat al poema, Alceu exhorta els Dioscurs a aparèixer i a guiar amb la seva llum el nau-xer que condueix la nau (l'estat en perill de naufragar). El darrer vers («lluïu a la nau fosca»), i, més concretament, el darrer mot, contrasta (fosc/claror) amb la llum invocada al llarg del poema.

Veiem doncs com, des de la competència del bon imitador i del traductor-poeta que s'apropia dels objectes que li són cars, també és possible de fer bona literatura sense deixar de ser fidel als clàssics. La servitud del traductor envers el model no ha de bandejar, doncs, necessàriament, el seu geni, ni tan sols la seva ironia.