



# UNIVERSITAT DE BARCELONA

## Riure en vers: cap a una traducció poètica d'Aristòfanes

Eloi Creus Sabater

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



---

# Riure en vers: cap a una traducció poètica d'Aristòfanes

---

Tesi presentada per optar al grau de Doctor

2021

Doctorand:

ELOI CREUS SABATER

Directors:

Dr. JAUME PÒRTULAS

Dr. XAVIER RIU

Tutor:

Dr. XAVIER RIU

Programa de doctorat: *Estudis Lingüístics, Literaris i Culturals*

Línia de recerca: *Cultures i llengües del món antic i la seva pervivència*

Secció de Filologia Grega

Departament de Filologia Clàssica, Romànica i Semítica

Facultat de Filologia i Comunicació



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA



Eloi Creus  
Barcelona, 04/02/2021





## Resum

Traduir és una de les activitats fonamentals a les quals el filòleg clàssic es dedica per tal d'arribar a comprendre els textos amb què treballa. La concepció que se sol tenir de la traducció des de la filologia clàssica és utilitària: la majoria de traduccions firmades per hel·lenistes i llatinistes estan pensades per acompanyar el text original i facilitar-ne la lectura. En general, no es projecten, per tant, com a textos literaris autònoms, sinó «de servei».

Aquesta tesi presenta la recerca que ha fet l'investigador per arribar a una traducció rítmica d'*Els ocells* d'Aristòfanes que es valgui ella mateixa com a text autònom, amb criteris semblants als que s'apliquen, correntment, a la traducció de clàssics moderns. Parteix d'una anàlisi crítica amb la concepció i pràctica traductora majoritària en la filologia clàssica, i reconsidera la noció de la traducció com a interpretació, partint d'un model hermenèutic i no instrumental, a la llum de diferents aproximacions dels *Translation Studies*, amb especial èmfasi en les aportacions de Lawrence Venuti. Després, intenta determinar com es pot traduir de manera autònoma un text poètic i dramàtic com el de la comèdia antiga, un gènere profundament arrelat en el context social i cultural de l'Atenes de fa més de dos-mil anys. A partir de l'anàlisi descriptiva del funcionament del ritme i de l'humor verbal en l'obra d'Aristòfanes, planteja prescriptivament diferents estratègies per traduir, per un cantó, el ritme dels metres grecs i, per l'altre, l'humor tant referencial com lingüístic o semàntic, a partir de l'experiència de l'investigador com a traductor i com a estudiós d'altres traduccions del comediògraf. Tota aquesta recerca teòrica cristal·litza, a la pràctica, en la traducció rítmica d'*Els ocells*, que s'ofereix amb el text grec de Wilson acarat (Oxford Classical Texts, 2007), per tal de facilitar-ne, si es vol, l'estudi comparatiu.

Pel camí, es repassen, per un cantó, les principals teories sobre el funcionament de l'humor i la seva traducció, així com s'estudien a consciència les tradicions italiana i catalana de traduir accentualment la mètrica antiga (quantitativa) i es presenta la pròpia adaptació rítmica dels metres de la comèdia, alguns dels quals no s'havien intentat mai accentualment. De fet, la tesi culmina amb l'anostrament d'*Els ocells*, la primera traducció catalana en vers d'una comèdia d'Aristòfanes.

## Abstract

Translating is one of the fundamental activities in which a classical philologist must engage in order to understand the ancient texts he works with. Still, the most usual conception of translation in the field of Classical Philology is largely utilitarian. The vast majority of renderings produced by Greek and Latin scholars are exclusively conceived to help the reader approach the original text. In general, then, they are not meant to be seen as autonomous literary texts, but merely as trots.

This PhD dissertation presents the research carried out by the investigator in order to render a rhythmic translation of Aristophanes' *The Birds* that can lay a claim to autonomous literary status, according to criteria similar to those usually applied to translations of modern classics. The basis for the study will be a critical analysis of the conception and practice of translation as generally performed in classical philology, followed by a consideration of the notion of translation as interpretation, based on a hermeneutical rather than instrumental model, in the light of different approaches to Translation Studies, with special emphasis on Lawrence Venuti's contributions to the field. It further aims to determine how autonomous translations of old Athenian comedy may be produced—a poetic and dramatic genre deeply rooted in the social and cultural context of the Athens of over two thousand years ago. On the basis of a descriptive analysis of rhythm and verbal humour in Aristophanes' plays, different strategies are posed in order to translate, on the one hand, the rhythm of Greek meters and, on the other, the humour, both the referential and the verbal or semantic, drawing on the researcher's experience both as a translator and as a student of the history of Aristophanic translations. All this theoretical research is then crystallised in the rhythmic translation of *The Birds*, which is presented side by side with Wilson's Greek text (Oxford Classical Texts, 2007), in order to facilitate comparative study.

In parallel, the main theories on the functioning of humour and its translation are reviewed, as well as the Italian and Catalan traditions of accentually translating the quantitative ancient meters, while the researcher's own rhythmic adaptation of the comedy meters, some of which had never been attempted in an accentual mode, is presented. The thesis concludes with a rendering of *The Birds*, the first Catalan verse translation of a comedy by Aristophanes.

## Sommario

Tradurre è una delle attività fondamentali alle quali il filologo classico si dedica per giungere a comprendere i testi coi quali lavora. La concezione che si suole avere della traduzione nell'ambito della filologia classica, dunque, è utilitaria: la maggior parte delle traduzioni firmate da grecisti e latinisti sono pensate per accompagnare il testo originale e facilitarne la lettura. In generale, non si propongono, quindi, come testi letterari autonomi, bensì «di servizio».

Questa tesi presenta il lavoro di ricerca svolto dal ricercatore per arrivare a una traduzione ritmica de *Gli Uccelli* di Aristofane che abbia essa stessa il valore di un testo autonomo, sulla base di criteri simili a quelli che si applicano correntemente alla traduzione dei classici moderni. Parte da una analisi critica sulla concezione e sulla pratica traduttiva maggioritaria nella filologia classica e riconsidera la nozione di traduzione come interpretazione, muovendo da un modello ermeneutico e non strumentale, alla luce delle differenti proposte dei *Translation Studies*, con speciale enfasi sugli apporti di Lawrence Venuti. Quindi, cerca di determinare come si debba tradurre in modo autonomo un testo poetico e drammatico come quello della commedia antica, un genere profondamente radicato nel contesto sociale e culturale dell'Atene di più di duemila anni fa. A partire dall'analisi descrittiva del funzionamento del ritmo e dello *humor* verbale nell'opera aristofanea, affronta in modo prescrittivo diverse strategie per tradurre, da un lato il ritmo dei metri greci e, dall'altro, lo *humor* sia referenziale sia linguistico o semantico, a partire dall'esperienza del ricercatore come traduttore e come studioso di altre traduzioni del commediografo. Tutta questa ricerca teorica si concretizza, in pratica, nella traduzione ritmica de *Gli Uccelli*, che si offre insieme al testo greco di Wilson a fronte (Oxford Classical Texts, 2007), così da facilitarne, se lo si desidera, lo studio comparativo.

Lungo il cammino, si ripercorrono, da un lato, le principali teorie sul funzionamento dello *humor* e della sua traduzione, mentre dall'altro si studiano approfonditamente le tradizioni italiana e catalana di tradurre in modo accentuativo la metrica antica (quantitativa) e si presenta il proprio adattamento ritmico dei metri della commedia, alcuni dei quali non si era mai tentato di riprodurli in forma accentuativa. Di fatto, la tesi culmina con l'adattamento alla propria lingua de *Gli Uccelli*, la prima traduzione catalana in versi di una commedia di Aristofane.

© de les il·lustracions: Martí Cormand

*Als meus pares*

*«Perdó d'haver somniat tot traduïnt, encara que si alguna vegada això és tolerable  
ha d'ésser certament en la traducció d'un Somni,  
de la comèdia més deliciosament alada que s'ha escrit d'Aristòfani ençà»*

JOSEP CARNER

*«Amb Aristòfanes no sé pas com us ho fareu: les coses més accessibles són  
irrepresentables; i a les representables cal assistir-hi amb una Bíblia de notes»*

CARLES RIBA

# Índex

NOTA PRELIMINAR.....	17
INTRODUCCIÓ.....	19
JUSTIFICACIÓ I OBJECTIUS.....	19
OBJECTE D'ESTUDI.....	23
STRUTTURA E METODOLOGIA.....	30
<b>1. SOBRE QÜESTIONS TEÒRIQUES DE LA TRADUCCIÓ.....</b>	<b>37</b>
1.1. QUÈ ENTENEM PER TRADUCCIÓ?.....	37
1.2. L'EQUIVALÈNCIA DIRECCIONAL.....	39
1.2.1. El domini de l'equivalència dinàmica o l'assimilació.....	43
1.2.2. L'equivalència formal o l'estrangerització.....	47
1.2.3. La tradició traductora catalana de l'estrany.....	56
1.2.3.1. Rastres de la influència germànica en M. de Montoliu i C. Riba.....	61
1.3. EL MODEL INSTRUMENTAL DE LA TRADUCCIÓ.....	69
1.4. EL MODEL HERMENÈUTIC DE VENUTI.....	73
1.4.1. La traducció com a interpretació.....	73
1.4.2. <i>Els interpretants</i> .....	76
1.4.3. Visibilitzar el traductor, revalorar la traducció.....	79
1.4.4. Sobre com llegir i valorar una traducció.....	83
1.5. LA TRADUCCIÓ DELS CLÀSSICS, AVUI: EL «TRADUTTESE».....	85
1.5.1. Mites de la traducció «fidel» o «literal».....	94
1.5.2. Una traducció elitista d'autoconsum.....	98
1.5.3. Per una nova concepció en la traducció dels clàssics.....	101
1.5.4. El model de llengua de les traduccions catalanes: el “bernatmetgi”.....	107
1.6. LA TRADUCCIÓ D'UN TEXT TEATRAL.....	121
<b>2. EL RITME I LA SEVA TRADUCCIÓ.....</b>	<b>125</b>
2.1. CONSIDERACIONS PRÈVIES SOBRE EL RITME.....	125
2.2. VERS, PROSA I MÈTRICA.....	127
2.3. LA CONSTRUCCIÓ I REGULACIÓ DEL RITME.....	130
2.4. LA FUNCIÓ POÈTICA DEL RITME.....	134
2.4.1. Ritme i sentit.....	136
2.4.2. El canvi del cànon poètic: la poesia (occidental) del segle XX.....	140
2.4.2.1. Les traduccions fonèmiques dels Zukofsky.....	143
2.5. LA TRADUCCIÓ DE LA POESIA: LA TRADUCCIÓ DEL RITME.....	147
2.5.1. Tipus de traduccions rítmiques.....	154
2.5.1.1. La traducció mimètica.....	157
2.5.1.2. La traducció analògica.....	161
2.5.1.3. La traducció orgànica.....	166
2.5.1.4. La traducció aliena.....	173
2.5.1.5. La tria.....	173



2.6. NOCIONS RÍTMIQUES DE LA POESIA ANTIGA.....	175
2.6.1. La construcció del ritme en grec. Conceptes bàsics de mètrica grega.....	175
2.6.2. Mètodes d'execució de la poesia dramàtica.....	181
2.6.3. Els versos no cantats de la comèdia aristofànica.....	185
2.6.3.1. El trímetre iàmbic i el tetràmetre trocaic catalèctic.....	187
2.6.3.1.1. Característiques generals.....	187
2.6.3.1.2. Característiques mètriques.....	192
2.6.3.1.3. Cesures i resolucions del trímetre en poetes iàmbics i tràgics.....	193
2.6.3.1.4. El trímetre de la comèdia.....	196
2.6.3.1.5. Cesures i resolucions del tetràmetre trocaic.....	197
2.6.3.2. El tetràmetre iàmbic catalèctic.....	198
2.6.3.3. Els metres anapèstics del teatre.....	199
2.6.3.3.1. Dímetres anapèstics i paremiacs.....	200
2.6.3.3.2. El tetràmetre anapèstic.....	202
2.6.3.4. Hexàmetre i prosa en la comèdia antiga.....	202
2.6.4. El mimetisme rítmic.....	204
<b>3. SOBRE L'ADAPTACIÓ DELS METRES ANTICS EN ITALIA</b> .....	<b>209</b>
3.1. EL TARDO <i>QUATTROCENTO</i> I EL <i>CINQUECENTO</i> I LA POESIA DE LA QUANTITAT.....	210
3.2. SOLUCIONS ANALÒGIQUES DEL <i>CINQUECENTO</i> .....	213
3.3. EL <i>SEICENTO</i> I EL <i>SETTECENTO</i> .....	217
3.3.1. Les estrofes de Chiabrera.....	217
3.3.2. L'estrofa sàfica italiana.....	222
3.4. L' <i>OTTOCENTO</i> .....	225
3.4.1. Carducci i la mètrica bàrbara.....	225
3.4.1.1. El mètode de l'accent gramatical.....	227
3.4.1.1.1. Les estrofes líriques.....	228
3.4.1.1.2. L'hexàmetre i el pentàmetre.....	229
3.4.1.2. La recepció dels models de Carducci.....	233
3.4.2. Mètode de l'accent rítmic: el manual d'Angelo Solerti.....	238
3.4.2.1. Les provatures del primer Pascoli.....	242
3.4.3. El mètode de Pascoli: la mètrica neoclàssica.....	245
3.4.3.1. Les regles de la mètrica neoclàssica.....	246
3.4.3.2. Aplicació de la mètrica neoclàssica en l'hexàmetre.....	252
3.4.3.3. Més enllà de l'hexàmetre: els altres versos reproduïts per Pascoli.....	255
3.4.3.3.1. El pentàmetre iàmbic.....	255
3.4.3.3.2. Versos i estrofes de la lírica monòdica.....	257
3.4.3.3.3. Els versos recitats del teatre.....	263
3.4.3.4. Pascoli i la lírica coral.....	266
3.4.3.5. El fracàs de la mètrica neoclàssica de Pascoli.....	274
3.5. EL <i>NOVECENTO</i> I LA PERVIVÈNCIA DE LA MÈTRICA BÀRBARA.....	275
3.5.1. Ettore Romagnoli, entre la mètrica bàrbara i el vers italià.....	278
3.5.1.1. Les línies mestres de la traducció: el ritme com a paradigma.....	282
3.5.1.2. L'adaptació rítmica dels versos èpics, elegíacs i lírics.....	285
3.5.1.3. L'adaptació rítmica dels versos dramàtics.....	290
3.5.1.3.1. Els trímetres iàmbics.....	294
3.5.1.3.2. El tetràmetre trocaic catalèctic.....	296
3.5.1.3.3. Dímetres anapèstics i paremiacs.....	297
3.5.1.3.4. El tetràmetre anapèstic catalèctic.....	302
3.5.1.4. La traducció rítmica de la lírica coral.....	303
3.5.1.4.1. La lírica coral arcaica.....	303

3.5.1.4.2. La lírica coral del teatre .....	308
3.5.1.5. El mètode de Romagnoli: entre la traducció analògica i mimètica.....	314
3.5.2. Filippo Maria Pontani, traductor dels tràgics.....	315
3.5.2.1. L'adaptació mètrica dels versos.....	318
3.5.2.1.1. El trímetre iàmbic.....	318
3.5.2.1.2. El tetràmetre trocaic catalèctic.....	321
3.5.2.1.3. Versos anapèstics: dímetres i paremíacs .....	322
3.5.2.1.4. Els versos lírics.....	325
3.5.2.2. L'excepcionalitat del model de Pontani .....	331
3.6. UNA PANORÀMICA DE LES TRADUCCIONS RÍTMIQUES DELS CLÀSSICS FINS AVUI.....	332
3.6.1. Les traduccions poètiques de la tragèdia.....	334
3.6.2. Les traduccions poètiques de la comèdia .....	336
3.7. LA REPRESA I LA REFORMULACIÓ DE LA MÈTRICA BÀRBARA AVUI.....	337
3.7.1. La nova mètrica bàrbara d'Alessandro Fo .....	340
3.7.1.1. L' <i>Eneida</i> en hexàmetres accentuals.....	340
3.7.1.2. Catul i els versos lírics de Fo .....	343
3.7.1.2.1. El trímetre iàmbic arquiloqueu i el trímetre iàmbic pur.....	345
3.7.1.2.2. Trímetre iàmbic hiponacteu o coriàmbic .....	347
3.7.1.2.3. El tetràmetre iàmbic catalèctic .....	348
3.7.1.2.4. Glicònics i ferecràtics .....	348
3.7.2. Recapitulació.....	349
<b>4. SOBRE L'ADAPTACIÓ DELS METRES ANTICS EN CATALÀ.....</b>	<b>351</b>
4.1. PRECEDENTS MEDIEVALS.....	351
4.1.1. L' <i>Himne de l'Assumpció de madona Santa Maria</i> .....	352
4.1.2. L'epigrama del <i>Tractat de la poesia catalana</i> .....	353
4.2. LA INCORPORACIÓ DELS METRES LÍRICS HORACIANS: COSTA I LLOBERA.....	355
4.2.1. <i>Horacianes</i> (1906).....	359
4.2.1.1. L'estrofa sàfica .....	361
4.2.1.2. Estrofa alcaica.....	364
4.2.1.3. Estrofa asclepiadea I.....	366
4.2.1.4. Dímetre i trímetres iàmbics .....	368
4.2.1.5. Adaptacions o evocacions dels metres antics? .....	368
4.2.2. <i>Els himnes</i> de Prudenci .....	370
4.2.2.1. El paremíac.....	371
4.2.2.2. El tetràmetre trocaic catalèctic .....	372
4.2.2.3. El tetràmetre dactílic catalèctic.....	373
4.2.2.4. El díctic elegíac .....	373
4.2.3. Recapitulació.....	376
4.3. <i>ELS RITMES</i> DE JERONI ZANNÉ I LES SEVES TRADUCCIONS .....	377
4.4. ELS PRIMERS HEXÀMETRES ACCENTUALS.....	384
4.4.1. Els hexàmetres de les <i>Bucòliques</i> .....	386
4.4.1.1. La prosòdia dels hexàmetres accentuals .....	389
4.4.1.2. Acollida del vers de les <i>Bucòliques</i> .....	391
4.4.2. Els "hexàmetres" de Maragall.....	391
4.4.2.1. Els versos de Maragall analitzats per Riba.....	398
4.4.3. L'hexàmetre de Riba després de Maragall .....	399
4.4.3.1. Recapitulació.....	403
4.5. SOBRE ELS PRIMERS EPÍGONS DE RIBA .....	408
4.5.1. Els hexàmetres d'Ambrosi Carrión.....	408
4.5.2. Els díctics elegíacs de Nicolau d'Olwer .....	411

4.6. ELS PRIMERS PENTÀMETRES ACCENTUALS: EL HÖLDERLIN DE CARLES RIBA.....	417
4.7. ELS DÍSTICS ELEGÍACS DE JOSEP MARIA LLOVERA. ....	421
4.8. LA POLÈMICA SOBRE LA POSSIBILITAT D'ADAPTACIÓ DELS METRES CLÀSSICS .....	425
4.8.1. Els articles i les provatures de Joaquim Garcia Girona.....	426
4.8.2. La polèmica a la premsa del Principat .....	435
4.8.3. Els negacionistes: Josep Fonts i Joan Franquesa .....	438
4.8.4. El precedent de Fonts i Franquesa: Isidre Vilaró Codina.....	441
4.8.5. L'outsider: Agustí Esclasans i el ritme de 3x5.....	446
4.8.6. El corpus teòric de Josep Maria Llovera.....	454
4.9. L'HORACI COMPLET DE JOSEP MARIA LLOVERA.....	458
4.9.1. Estrofa sàfica accentual.....	460
4.9.2. Estrofa alcaica.....	461
4.9.3. Estrofa asclepiadea primera .....	462
4.9.4. Estrofa asclepiadea segona.....	463
4.9.5. Trímetre iàmbic i dímetre iàmbic .....	464
4.9.6. Aristofànic i sàfic major.....	465
4.9.7. Dímetre i tetràmetre jònics menors .....	466
4.9.8. Recapitulació.....	467
4.10. HEXÀMETRE I PENTÀMETRE DESPRÉS DE LES <i>ELEGIES DE BIERVILLE</i> .....	467
4.10.1. La polèmica entre Miquel Dolç i Manuel Balasch.....	468
4.10.2. <i>L'esposa de l'anyell</i> de Miquel Melendres i les normes de Martí Inglès .....	471
4.10.3. Dels anys setanta fins avui.....	475
4.11. VERSOS LÍRICS I IÀMBICS EN LA PRODUCCIÓ LITERÀRIA CONTEMPORÀNIA .....	478
4.11.1. Els versos no hexamètrics en <i>L'esposa de l'anyell</i> .....	479
4.11.2. <i>Els himnes</i> de Prudenci de Marlès.....	480
4.11.3. Les traduccions mètriques de Joan Ferrer Gràcia.....	484
4.11.3.1. Hexàmetre i pentàmetre.....	485
4.11.3.2. Trímetre iàmbic, dímetre iàmbic i tetràmetre trocaic.....	486
4.12. LES TRADUCCIONS DELS VERSOS TEATRALS EN CATALÀ.....	488
4.12.1. Les primeres traduccions poètiques del modernisme.....	491
4.12.1.1. L'Èsquil d'Artur Masriera (1898).....	491
4.12.1.2. L' <i>Edip rey</i> traduït a deu mans (1909).....	493
4.12.1.3. L' <i>Alkestis</i> de Salvador Vilaregut (1911).....	495
4.12.1.4. L' <i>Electra</i> de Franquesa i Gomis (1912).....	496
4.12.2. Pressupòsits dels tràgics en vers de Riba .....	499
4.12.2.1. L'adaptació accentual del trímetre iàmbic en Sòfocles.....	503
4.12.2.2. L'adaptació accentual del trímetre iàmbic en Eurípides .....	509
4.12.2.2.1. Encara sobre les resolucions .....	515
4.12.2.3. El tetràmetre trocaic catalèctic .....	518
4.12.2.4. Dímetres anapèstics i paremiacs.....	521
4.12.2.5. Els metres de la lírica coral.....	525
4.12.2.6. Recapitulació: Riba, traductor en vers dels tràgics.....	530
4.12.3. Les traduccions en vers del teatre després de Riba.....	532
4.13. LES CRÍTQUES DE SALVADOR OLIVA A LES ADAPTACIONS DELS METRES CLÀSSICS.....	536
4.14. ELS <i>RITMES CLÀSSICS</i> DE JORDI PARRAMON .....	541
4.15. GARCÍA CALVO I LA SEVA ADAPTACIÓ DELS METRES ANTICS.....	544
4.15.1. Els hexàmetres.....	545
4.15.2. El trímetre iàmbic.....	547
4.15.3. El tetràmetre trocaic catalèctic.....	549
4.15.4. Dímetres i tetràmetres anapèstics.....	551
4.16. SOBRE LA MEVA ADAPTACIÓ DELS METRES ANTICS .....	554

4.16.1. Sobre la validesa de les adaptacions accentuals dels metres antics .....	554
4.16.2. Objectiu: traduir el ritme .....	557
4.16.3. Criteris generals de l'adaptació dels metres d' <i>Els ocells</i> .....	558
4.16.4. L'adaptació del trímetre iàmbic.....	563
4.16.4.1. Variacions accentuals del trímetre iàmbic.....	568
4.16.5. L'adaptació del tetràmetre trocaic catalèctic.....	569
4.16.6. Sobre els metres anapèstics: dímetres, paremiacs i tetràmetres .....	572
4.16.7. Els hexàmetres.....	577
4.16.8. Sobre les cançons corals i les monodies d' <i>Els ocells</i> .....	577
4.16.8.1. La segona cançó del puput (Av. 227-259).....	581
4.16.8.2. Primera cançó coral (Av. 327-335 ~ 343-351) .....	586
4.16.8.3. Duet coral (Av. 406-434).....	588
4.16.8.4. Segona cançó coral (Av. 451-459 ~ 539-547).....	590
4.16.8.5. Tercera cançó coral (Av. 629-636).....	591
4.16.8.6. Tercera cançó del cor (Av. 676-684) .....	592
4.16.8.7. Quarta cançó coral (Av. 732-752 ~ 769-784).....	593
4.16.8.8. Cinquena cançó coral (Av. 851-858 ~ 895-902).....	595
4.16.8.9. Les cançons del poeta (Av. 904-952).....	596
4.16.8.10. Sisena cançó coral (Av.1058-1071 ~ 1088-1101) .....	598
4.16.8.11. Setena cançó coral (Av. 1188-1195 ~ 1262-1266).....	600
4.16.8.12. Duet coral (Av. 1313-1322 ~ 1325-1334).....	600
4.16.8.13. Cançons del parricida (Av. 1337-1339) i de Cinèsias (Av. 1372-1379; 1380-1381; 1393-1400).....	603
4.16.8.14. Cançons dels mons llunyans: (Av. 1470-1481 ~ 1482-1493 ~ 1553-1564 ~ 1695 ~ 1705).....	603
4.16.8.15. Cançó final (Av. 1720-1765).....	605
<b>5. L'HUMOR I LA SEVA TRADUCCIÓ .....</b>	<b>611</b>
5.1. UNS CONCEPTES PRELIMINARS.....	611
5.1.1. El VEH: tipus d'humor verbal: referencial i lingüístic .....	614
5.1.2. Elements constitutius de la broma.....	616
5.2. L'HUMOR SEGONS LA <i>TEORIA GENERAL DE L'HUMOR VERBAL</i> .....	618
5.2.1. Un pas previ: la <i>Semantic-Script Theory of Humor</i> (SSTH).....	618
5.2.1.1. Superposició i oposició .....	619
5.2.1.2. Limitacions de la SSTH.....	622
5.2.2. La GTVH.....	623
5.2.2.1. Els 6 <i>Knowledge Resources</i> (KR) de la GVTH.....	624
5.2.2.2. La GTVH com a mètode d'anàlisi dels textos humorístics .....	627
5.2.2.3. La teoria de la traducció de l'humor, segons la GTVH.....	629
5.2.2.3.1. Traduint els <i>Knowledge Resources</i> .....	630
5.2.2.3.2. Problemes de la GTVH com a marc teòric per traduir l'humor.....	632
5.3. UN MARC PER A LA TRADUCCIÓ DE L'HUMOR .....	635
5.4. LA TRADUCCIÓ DEL MARC CULTURAL.....	640
5.5. ESTRATÈGIES EN LA TRADUCCIÓ DE L'HUMOR VERBAL .....	645
5.5.1. El «domestic remainder». Víctor Mora, traductor d' <i>Astèrix</i> .....	645
5.5.2. La compensació.....	649
5.5.2.1. Compensació «in kind».....	650
5.5.2.2. Compensació «in place» .....	652
5.5.2.3. Compensació «by merging» i «by splitting».....	653
5.5.2.4. Tipus de compensació, segons Harvey (1995).....	655
5.5.3. La traducció dels jocs de paraules.....	658

5.5.4. Vuit estratègies per traduir jocs de paraules i bromes diverses.....	661
5.6. L'HUMOR D'ARISTÒFANES.....	662
5.6.1. L'humor referencial: els realia.....	665
5.6.1.1. Personatges i fets històrics.....	666
5.6.1.2. Déus, herois, referències al mite.....	668
5.6.1.3. Llocs, estereotips i elements de la vida quotidiana .....	671
5.6.1.4. Tabús: obscenitats, escatologies, insults .....	672
5.6.1.5. Jocs intertextuals i paròdies del discurs.....	674
5.6.2. Traduir l'humor referencial d'Aristòfanes.....	676
5.6.2.1. Realia de primer i segon grau.....	679
5.6.2.2. Realia de tercer grau.....	683
5.6.2.3. Sobre traduir déus i invocacions .....	690
5.6.2.4. Sobre traduir tabús i escatologies.....	691
5.6.2.5. Sobre traduir els jocs intertextuals .....	694
5.6.3. L'humor lingüístic: la llengua d'Aristòfanes .....	703
5.6.3.1. Una llengua inestable: els salts de registre.....	706
5.6.3.2. L'àtic d'Aristòfanes, una llengua de base col·loquial.....	708
5.6.3.3. Dialectes no àtics i llengües no gregues .....	710
5.6.3.4. Jocs de paraules, equívocs i locucions .....	714
5.6.3.5. Al·literacions, paral·lelismes i onomatopeies .....	720
5.6.3.6. Noms parlants.....	724
5.6.4. La traducció de l'humor lingüístic d'Aristòfanes .....	731
5.6.4.1. Sobre la traducció de la llengua: registres i salts de llengua.....	731
5.6.4.2. Sobre la traducció de la llengua: dialectes i llengües bàrbares.....	739
5.6.4.3. Sobre la traducció dels jocs de paraules i les locucions.....	742
5.6.4.4. Sobre la traducció de paral·lelismes, al·literacions i onomatopeies.....	756
5.6.4.5. Sobre la traducció dels noms parlants.....	760
5.6.4.5.1. Apèndix sobre traduccions catalanes recents d'apònim.....	767
5.6.5. Recapitulació.....	770
5.6.6. Apèndix sobre l'humor no verbal.....	770
<b>ELS OCELLS D'ARISTÒFANES.....</b>	<b>775</b>
NOTA SOBRE EL TEXT .....	777
TAULA DE CORRESPONDÈNCIES DE PERSONATGES I TOPÒNIMS.....	1003
<b>CONCLUSIONI .....</b>	<b>1007</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>1021</b>

## Nota preliminar

La recerca que ha conduït a l'escriptura d'aquesta tesi ha estat possible gràcies, primer, a un contracte ADR (2015-16) de la Universitat de Barcelona i, després, a un contracte FPU (FPU15/02034) de l'antic Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Així mateix, la investigació s'ha desenvolupat en el marc del projecte «Mecanismes de representació del passat i dinàmiques de la *performance* en la Grècia Antiga» (FFI2015-68548-P), dirigit pel Dr. Jesús Carruesco, i del grup de recerca «Logotekhnia. Estudis de cultura grega antiga» (SGR 2017 0894), dirigit pel Dr. Xavier Riu.

Durant aquests gairebé cinc anys d'intensa feina i dedicació, i amb una pandèmia vírica que n'ha acabat retardant l'acabament, he contret favors i amistat amb diferents persones sense les quals aquesta tesi no hauria estat possible o no hauria estat la mateixa. Em plau, doncs, fer constar aquí el meu agraïment a tots ells.

Primer, és clar, als meus dos directors de tesi, els doctors Jaume Pòrtulas i Xavier Riu, que no només m'han guiat durant aquests anys i han corregit i discutit les pàgines que segueixen, sinó que m'han acompanyat i han confiat en mi, tot i que en ocasions no poguessin compartir el meu punt de vista sobre alguns temes determinats.

Després, a tots els membres del Departament de Filologia Clàssica, Romànica i Semítica de la Universitat de Barcelona amb qui he tingut el plaer de treballar durant aquests anys. En especial, parlo, és clar, dels companys de la Secció de Filologia Grega. Sobretot vull agrair de tot cor a la Dra. Francesca Mestre tot el suport moral i logístic que m'ha brindat durant aquests anys. El mateix val per al Dr. Ernest Emili Marcos Hierro, sense el qual tants doctorands ens hauríem esgarriat i a qui dec, ni més ni menys, haver-me salvat d'un peu catalèctic. També, he d'agrair el consell i l'ajuda bibliogràfica que em va brindar el Dr. Raül Garrigasait al principi de la meva recerca i que m'ha estat tremendament útil. No em vull deixar, tampoc, les converses, científiques o d'altra mena, amb els doctors Roger Aluja, Sergi Grau, Pilar Gómez, Esther Artigas i Laura Cabré.

Igualment, a tots els membres del projecte d'investigació del qual he format part. Sobretot, als doctors Jesús Carruesco i Montserrat Reig, que em van convidar a parlar del meu tema de recerca a l'ICAC, i al Dr. Joan Silva, pels seus consells sobre mètrica grega. També a l'investigador convidat Alessio Faedda, de la Universitat de Càller, el seu assessorament en matèria de mètrica grega i llengua italiana i les revisions i correccions que m'ha fet.

Al Dr. Jaume Almirall he d'agrair que sempre m'hagi llegit amb atenció i que m'hagi dit el que pensa de cadascun dels meus escrits. El mateix puc dir del Dr. Lluís Feliu, amb qui aquests darrers temps ens hem entretingut discutint sobre mètrica i versificació. A la Dra. Montserrat Franquesa dec l'ajuda bibliogràfica que em va dispensar i la invitació a publicar a la revista *Visat*, mentre que als doctors Sebastià Giralt i Ignasi-Xavier Adiego dec les discussions telemàtiques que hem mantingut amistosament sobre traducció.

Encara em cal regraciar els dos professors que em van acollir amablement durant les meves estades de doctorat: el professor David Konstan de la Universitat de Nova York i el professor Federico Condello de la Universitat de Bolonya. També, és clar, tots els amics i

coneguts que hi vaig fer. He d'agrair igualment al professor Lawrence Venuti els dubtes que em va resoldre telemàticament i tota la bibliografia que em va facilitar. De manera semblant, durant la meua estada a Itàlia, vaig poder discutir amb els professors Andrea Rodighiero, Angela Maria Andrisano i Alessandro Fo, que em van escoltar i orientar molt.

En un pla més personal, als companys doctorands del Departament, alguns dels quals ara ja són doctors, els agraeixo que m'hagin escoltat tots aquests anys, que m'hagin donat consell i que ens haguem donat suport mutu. En especial, no puc sinó manifestar el meu agraïment més sincer a l'Anna Cortadellas, al Carlos Antonio Prieto, a l'Adelaida Terol, a l'Elena Martínez, a l'Alba Domínguez, a l'Anahí Álvarez, al David Solé, al Víctor Sabaté i al Víctor González.

Igualment i fora de l'àmbit acadèmic, em cal agrair a l'Alba Aguilar i l'Emma Grau que m'ajudessin amb la bibliografia i la maquetació del text grec. A la primera d'elles dec, a més, l'acompanyament i l'empenta per no defallir en una empresa tan àrdua com és la de fer una tesi doctoral. També a l'artista Martí Cormand i a la traductora Mary Ann Newman, que no només em van acollir a Nova York durant la meua estada, sinó que el primer ha dibuixat els puputs que acompanyen aquesta tesi, i la segona m'ha assessorat en diferents qüestions sobre traduccions angleses.

No em voldria deixar tampoc tots els amics que m'han hagut de suportar durant aquests anys: la Núria Armengol, l'Arnau Barios, la Núria Boixader, la Maria Cabrera, el Jaume Clapés, el Jaume Coll Mariné, la Xènia Dyakonova, l'Anna Gas, la Margalida Garí, la Carla Gómez, el Lucas Gonzalvo, l'Estela Mas, el José María Morante Belchín, la Marta Serrà, i tants altres que seria massa llarg d'anomenar. Tampoc no puc deixar d'agrair a l'Estefanía González el seu suport en tots els sentits aquests darrers mesos tan durs.

Acabo, és clar, amb la meua germana Clara, el meu nebot Llorenç, la neboda que arribarà quan jo defensi aquesta tesi, i els meus pares, sense els quals res no hauria estat possible. A la mare dec, entre tantes coses, l'amor per la conversa i per la llengua, a més del seu suport inqüestionable. Al pare, que m'ha volgut llegir críticament sempre i tothora m'ha donat consell, dec l'amor per les paraules i la seva música.

A tots ells, moltíssimes gràcies.

## Introducció

«*La mia ambizione, in tutte le mie traduzioni dal greco antico, medievale e moderno, è stata la conciliazione e la compresenza di filologia e poesia*»

FILIPPO MARIA PONTANI<sup>1</sup>

### Justificació i objectius

Traduir és potser una de les tasques en què el filòleg clàssic esmerçarà més temps tot al llarg de la seva vida acadèmica. Des de la seva formació, el classicista aprendrà a traduir, i no a llegir, les llengües clàssiques. Partint de la concepció que el llatí i el grec són, com a tals, llengües mortes, actualment se'n confia l'ensenyament a mètodes deductius que atorguen a l'estudiant un coneixement passiu de l'idioma. Aquest sistema, per bé que permet aprofundir en la gramàtica i la sintaxi de la llengua, no sol propiciar gaire que l'estudiant arribi a expressar-s'hi, ni en un canal escrit, ni encara menys, oral. De fet, com denuncia el llatínia Luigi Miraglia (1996), al contrari del que passa amb llengües tan diferents com l'alemany o l'anglès, difícilment mai s'arriba, a través d'aquests mètodes, a un coneixement prou actiu del llatí (per no parlar del grec antic) per arribar tan sols a llegir amb comoditat un text antic, sense desenganxar-se dels diccionaris i de les múltiples gramàtiques, i això a desgrat d'esmerçar-hi molts anys de formació, des del batxillerat fins al màster (i Miraglia pensa en el *Liceo classico*, on la presència del llatí i del grec és infinitament superior a la que podem trobar a la nostra educació secundària). Reconeixem estructures sintàctiques del text i n'intuïm el contingut, però difícilment el podem llegir d'una tirada sense molts entrebancs. Necessitem hores i molta ajuda per llegir un text llarg en llatí o en grec. Per dir-ho amb les precises paraules de Mut i Arbós, «hay que reconocer que ni siquiera nosotros [professors de llatí i de grec] leemos a los clásicos *en su lengua original*; los leemos en traducción. O, en todo caso, los *traducimos*, pero no los *leemos*» (MUT I ARBÓS 2017: 167). La traducció és, efectivament, des del primer moment en què comença a estudiar llatí i grec, l'eina que permet al filòleg clàssic accedir al contingut dels textos que ha d'estudiar des d'un punt de vista sigui lingüístic, literari, històric, cultural o antropològic, tant se val.

El classicista aprèn a entendre, doncs, la traducció com una *eina* de servei que li permet accedir, via desxiframent, al preuat contingut d'un text. Durant els anys d'estudiant, al filòleg també se li ensenya, per un cantó, que els textos clàssics s'han de treballar en la llengua original, per poder gaudir de la seva esplendor i importància gairebé sagrades, i doncs a menysprear les traduccions en llengües modernes que, embastardides, només podran donar

---

<sup>1</sup> PONTANI 1979: 66



un pàl·lid i inexacte reflex d'aquestes magnífiques obres clàssiques. Irònicament, però, només podrà tenir accés a tals meravelles per via d'una mena de traducció, la versió «de servei», que té uns objectius molt concrets i limitats: entendre el contingut del text, primer, i després, demostrar al professor que l'examina que n'ha entès el significat i les particularitats lingüístiques, com ara les estructures sintàctiques pròpies de la llengua en qüestió. És, doncs, una traducció sense ambicions literàries, només pràctiques, de manera que, en general, el filòleg clàssic mai no acaba de llegir el text ni directament en l'original ni en una traducció assimilable a les que pot llegir de Puixkin o de Shakespeare, sinó en una mena de monstre pedestre que cerca de reflectir interlinealment, per via de la llengua pròpia, les estructures de la llengua traduïda. La traducció, en definitiva, és entesa com un mitjà per ajudar a llegir l'original (al qual sol anar acarat), però gairebé mai com una finalitat en si mateixa, per ser llegida com un text autònom i amb valor literari per ella mateixa.

De fet, almenys a la Universitat de Barcelona i, pel que he pogut comprovar a la Universitat de Nova York (NYU) o a la Universitat de Bolonya (UNIBO), on he fet les estades de doctorat, no s'ensenya mai cap altra concepció de la traducció que aquesta. El filòleg clàssic no rep mai formació ni en *Translation Studies* ni en la pràctica de la traducció assimilable a la que deu rebre l'estudiant de Traducció i Interpretació. I això que no hi deu haver cap carrera universitària on es tradueixi més que a Filologia Clàssica, ni tan sols, potser, a les facultats de traducció. No obstant això, el filòleg clàssic, només podrà cursar alguns crèdits opcionals de traducció literària al màster de torn o a l'escola de doctorat.<sup>2</sup>

Tot plegat implica que quan el filòleg clàssic ha de traduir per a la publicació (i no per a un examen o per a ús personal per entendre un text en què està treballant) no sol concebre la traducció d'una altra manera que la que ha après durant la seva formació. I si ho fa, té tan assumit el valor gairebé sagrat del text original que el producte resultant, vagi o no acompanyat de l'original, sol ser entès no pas com un text amb un valor literari autònom respecte al de l'original, sinó només com un text de suport. Així doncs, el lector profà que vol accedir als textos clàssics gairebé mai no es trobarà amb una traducció feta amb uns criteris assimilables als que imperen en la traducció literària d'altres llengües, amb les conseqüències de desafecció que això sol comportar. Els pocs lectors dels textos clàssics han d'anar predisposats a llegir un text que és renunciatori de partida perquè creu impossible el trasllat d'una obra tan perfecta a una llengua moderna menys precisa (quan en realitat, el que és impossible és un trasllat autònom partint d'una concepció i d'un mètode tan limitats). Per tant, és feina del lector posar-hi afany ascètic per arribar a gaudir l'obra: els clàssics són difícils, ja se sap. Si no se'n surt, no és pas per culpa del (no) *savoir faire* del traductor, sinó de la seva pròpia manca d'esforç i de cultura general.

Aquest elitisme és especialment greu si tenim en compte que la traducció dels textos clàssics recau avui exclusivament en mans dels filòlegs. Al contrari del que passa amb llengües modernes com l'italià, l'anglès o l'alemany, no hi ha escriptors professionals que, sense ser necessàriament especialistes lingüístics del seu camp, puguin dedicar-se a traduir del llatí o del grec, com sí que passava amb les llengües clàssiques als països civilitzats fa un parell de segles encara no. La felix coincidència entre el professor i l'escriptor que trobem, per exemple,

---

<sup>2</sup> Per exemple, el «Laboratorio di Traduzione Specialistica dalle Lingue Antiche» de la «Laurea magistrale in Filologia, letteratura e tradizione classica» de la Universitat de Bolonya o el Taller de Traducció de Textos Grecs del Màster en Cultures i Llengües de l'Antiguitat de la Universitat de Barcelona.

en Riba o en Mira, no és precisament gaire freqüent. I quan es produeix (per exemple en el cas de Carles Miralles, poeta i hel·lenista), per les raons que sigui, no es prodiga gaire com a traductor.

En efecte, en el camp de la filologia clàssica (jo mateix m'hi he trobat i m'hi continuo trobant quan explico la meua àrea d'interès), s'entén que la traducció literària no és la tasca pròpia ni prioritària d'un filòleg, que s'ha de dedicar a la investigació i a l'edició crítica de textos; una operació, no cal dir-ho, indispensable per acostar-se al text, d'altra banda. Es considera, en definitiva, que formar traductors literaris no és feina de la filologia clàssica. Així, la que hauria de ser una de les tasques més fonamentals de l'hel·lenista i el llatísta, la de compartir en la seva llengua les obres literàries que han esdevingut clàssiques i integrants de la tradició literària pròpia, és negligida i considerada, en certa manera, com una feina de segona per a benefici d'aquells que no tenen el privilegi de conèixer les llengües clàssiques.<sup>3</sup> Per resumir-ho amb les precises paraules de Carne-Ross:<sup>4</sup>

«one of the problems of classical translation: the problem, quite simply, of general disinterest. Nobody minds if it's bad. The ordinary classical scholar can't tell; the texts he is used to dealing with are all supposed to be good, so he has never had occasion to develop a method of distinguishing good from bad. And the general literary public isn't very interested one way or the other» (CARNE-ROSS 1961: 10)

La qüestió es torna encara més espinosa si, com passa als Països Catalans, no hi ha prou varietat ni nombre de filòlegs disponibles (com sí que passa al món anglosaxó) per especialitzar-se en un camp que reclama tanta dedicació i pràctica com el de la traducció; menys encara al de la traductologia enfocada a les complicacions específiques que presenten els textos clàssics.

Aquest treball, doncs, neix per dos motius essencials, l'un conseqüència de l'altre: primer, per la decepció contínua que m'ha provocat la immensa majoria de traduccions (sobretot en la meua llengua, però també en d'altres) d'obres clàssiques que suposadament m'havien d'enlluernar, però que, en canvi, em deixaven fred. Em trobava amb textos que, més que traduccions, eren artefactes en una llengua artificiosíssima que em feien notar que el traductor havia vist correctament els fenòmens particulars de la llengua clàssica en qüestió (i que jo coneixia), però difícilment em deien res més enllà d'això. Eren, gairebé, comentaris que m'explicaven el contingut (confiant-ho tot, a part del meu esforç i paciència, a les notes a peu de pàgina), però no intentaven transmetre'l. Com a molt, em servien per llegir l'original, jo que ja el podia desxifrar (amb penes i treballs, això sí), però no anaven més enllà ni ho pretenien. Ja no parlo, és clar, d'exigir cims de la nostra literatura com ara l'*Odissea* de Riba (que, irònicament, els hel·lenistes veneren, també, com un text sagrat i inimitable), sinó de textos que funcionin més enllà de l'original, sense pretendre necessàriament substituir-los (l'original no es perd pas per traduir-lo), però gaudint de plena autonomia literària (i ja n'hi ha, és clar, d'aquestes traduccions, però són minoria). És clar que es podria pensar que això es deu a la imposició del model de traducció, diguem-ne acadèmic, de la Fundació Bernat Metge

---

<sup>3</sup> Només cal veure quant compten (si realment compten gaire) les traduccions en el currículum acadèmic d'un filòleg clàssic.

<sup>4</sup> Tot l'article de Carne-Ross (1961) és una magnífica anàlisi dels grans problemes de la traducció dels clàssics.

(ja veurem que això no és ben bé així), però ni tan sols la institució d'empreses editorials diferents, com ara les de l'Esparver a la Magrana o d'Adesiara, han canviat gaire la concepció de la traducció dels clàssics. Al capdavant i amb comptades excepcions, els traductors són tots formats en una mateixa escola.

I és derivat d'aquesta decepció que apareix el segon motiu d'aquesta tesi: la convicció segons la qual, per un cantó, s'ha de replantejar la traducció dels clàssics en uns nous termes, allunyant-la de l'exercici per a uns escollits que en teoria ja saben desxifrar l'original i acostant-la a traducció literària; i, per l'altre, que per aconseguir-ho, cal que el filòleg clàssic es plantegi tota una sèrie de problemes que tant traductors com traductòlegs han anat estudiant des de fa anys. En resum: que es formi, o almenys s'informi mínimament dels estudis de traducció. No cal dir que dominar els estudis de traducció no et fa ser més bon traductor. Ni tan sols et fa ser traductor (només cal pensar en un dels grans pioners dels *Translation Studies*, Peter Newmark, que mai no va traduir), però és, potser, l'única manera de saclejar els fonaments sobre els quals s'aixeca la tradició dominant en l'anostrament dels clàssics (i no només en català, sinó en gairebé totes les tradicions de les llengües occidentals, com veurem al llarg d'aquest treball).

Vet aquí els dos perquè principals d'aquesta tesi. Uns perquè que n'han fixat, consegüentment, els objectius bàsics: el primer, el d'exposar, descriptivament, els problemes concrets que ofereix l'anostrament dels textos clàssics (amb especial atenció als textos poètics) i plantejar, prescriptivament, possibles solucions per resoldre'ls, basant-me en l'estudi profund del text en qüestió i en les respostes que hi han donat els traductors principals en diferents llengües per tal que pugui ser útil per a tot aquell filòleg clàssic que decideixi abordar la traducció d'un text antic.

No es tractava, però, només d'assenyalar descriptivament els errors i encerts en aquestes traduccions ni de discutir i prescriure a partir de conceptes abstractes sense cap aplicació pràctica, sinó «partendo da un approccio descrittivo ai singoli problemi che nascono dalla pratica della traduzione», provar «di ricondurli ad una sorta di categorizzazione che renda il traduttore consapevole dell'esistenza e della portata dei problemi stessi» (PIERI 2009: 213). Però, per trobar i analitzar aquests problemes singulars, com dic, era impossible separar la teoria de la pràctica, com bé assenyalen Lawrence Venuti i Anthony Pym:

«No practice can develop without an interrogative reflection on the theoretical concepts that make it possible, that inform its selection of materials and its transformative methods. By the same token, however, no theory can develop without the proof of practice, of the specific case» (VENUTI 2002: 6)

«[...] it would be quite wrong to separate the theory from the practice of which it is already a part. The best uses of theory are actually in active discussions about different ways of solving translation problems» (PYM 2010: 5)

Calia, doncs, la pràctica. Dit d'una altra manera, el segon gran objectiu d'aquesta tesi era el de culminar la recerca i la discussió teòrica amb una proposta d'anostrament d'un dels grans autors de la literatura clàssica feta amb criteris assimilables als de la traducció literària de clàssics moderns.

## Objecte d'estudi

L'autor clàssic que em va semblar més interessant per a aquests propòsits és Aristòfanes, el poeta còmic atenès del segle V aC. Les raons per decidir-me per aquest autor, més enllà de l'afinitat i gust personal —ben reals— que hi pugui tenir i sentir, són nombroses, i totes elles importants. En primer lloc, Aristòfanes reuneix dos dels elements que han generat més escepticisme, des que s'ha teoritzat sobre traducció, a l'hora de girar-los en una altra llengua: la poesia i l'humor.

Molt abans del naixement dels estudis de traducció com a disciplina, durant la segona meitat del segle XX, ja hi havia hagut moltíssimes formulacions sobre la impossibilitat de traduir dues coses tan abstractes i etèries com són l'humor i la poesia. Algunes d'aquestes afirmacions són ben conegudes. Sobretot les que fan referència a la poesia. Des de la definició de poesia de Frost com allò que es perd en la traducció,<sup>5</sup> a la negació de la possibilitat de traduir poesia de Nabokov si no és a través de la traducció-comentari «with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and eternity» (Nabokov, citat a VENUTI 2000: 83), passant per Derrida i la impossibilitat de la traducció de la poesia.<sup>6</sup> Efectivament, «la condenación mayor sobre la posibilidad de traducción ha recaído sobre la poesía» (PAZ 1971:10). També Jakobson, tot i que des d'una altra perspectiva (això és, per defensar la traducció de poesia com a «creative transposition»), opinava que la poesia «by definition is untranslatable» en tant que aquesta es basa en la capa verbal del text, que és la primera que es destrueix en el trasllat d'una llengua a l'altra:

«The pun or to use a more erudite, and perhaps more precise term —paronomasia, reigns over poetic art, and whether its rule is absolute or limited, poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible: either intralingual transposition — from one poetic shape into another, or interlingual transposition —from one language into another [...]» (Jakobson, citat a SCHULTE & BIGUENET 1992: 86)

Fixem-nos que Jakobson fa servir la paraula «pun» per referir-se a l'artifici verbal, al joc de paraules, un dels elements fonamentals de l'humor verbal, que és el propi d'una obra que només conservem per escrit com és la d'Aristòfanes. Com la poesia, l'humor també és considerat intraduïble pel seu caràcter no universal ni atemporal, atès que es basa en uns esquemes cognitius pressuposats que canvien en funció del lloc i de l'època, perquè depenen «on *implicit* cultural schemes [...] and has its rules and taboos for targeting (telling what or whom may be laughed at)» (VANDAELE 2010: 150). En efecte, perquè es desencadeni l'humor cal tenir assumits els coneixements implícits que hi entren en joc. Si l'humor s'explica (i, per tant, no es tradueix) en una nota a peu de pàgina, s'evidencia, es deixata i, en última instància, es perd. D'aquí que s'hagi dit que «l'humour est souvent considéré comme intraduisible» (LAURIAN 1989: 6). Alguna vegada, fins i tot s'han lligat explícitament les dificultats de traduir l'humor amb la impossibilitat de traduir poesia: «When it comes to translating humor, the operation proves to be as desperate as that of translating poetry» (DIOT 1989: 84).

---

<sup>5</sup> Vegeu LATHAM 1966: 203.

<sup>6</sup> DERRIDA 1979: 312.

Evidentment, amb un autor que va compondre la seva obra fa més de dos-mil anys, molts d'aquests coneixements que calen per entendre l'acudit (condició prèvia perquè es desencadeni l'humor) són desconeguts pel comú de la gent. Si fer riure ja sol ser més difícil que fer plorar, aconseguir-ho amb un text escrit en una llengua i una societat avui perdudes, la qüestió esdevé realment complicada. D'aquí que s'hagi considerat que la comèdia àtica és el gènere més difícil de traduir de tots:

«graduatoria di difficoltà: [...] la poesia supera la prosa, il teatro supera il testo scritto [...]; e nel teatro, per la selva di sentimenti che suscita, per le allusioni e la complicità che presuppone, il testo comico si colloca forse ai vertici di quella ipotetica scala» (SAVINO 1983: 112-113)

En aquest sentit, Umberto Eco, per exemple, deia que Aristòfanes no feia riure si el lector no era filòleg clàssic.<sup>7</sup> Semblantment, Andrea Capra, gran traductor precisament del comediògraf atenès, subratllava la necessitat, per poder riure, del coneixement previ dels personatges que són ridiculitzats a les obres del poeta: «ognuno avrebbe bisogno di un professore de lettere per spiegare chi sono i vari Lespodi, Cinesia, Lampone e insomma tutti quei personaggi storici che vengono presi in giro nelle commedie» (CAPRA 2012: 340). Fins a tal punt és alt aquest vèrtex que comentava Savino, que s'ha arribat a dubtar de la viabilitat i validesa com a clàssic del text aristofànic:

«Tota la cultura occidental n'ha begut incansablement [dels clàssics antics], a partir de traduccions, adaptacions i versions, i exerceixen les més variades influències perquè ens parlen de temes que depassen el temps i les cultures. Tanmateix, tothom reconeix una excepció: la comèdia. És el gènere més difícil de tots a l'hora de transvasar-lo, senzillament perquè l'humor es basa en qüestions culturals i lingüístiques i en referències molt contextualitzades» (FRANQUESA 2017: 73)

Si a aquesta manca de coneixement dels *realia* que hi ha al rerefons de les comèdies d'Aristòfanes hi sumem, per un cantó, que la major part del seu humor és lingüístic (i, per tant, es destrueix en perdre's la capa verbal del text en el procés de descontextualització i recontextualització que implica la traducció) i, per l'altre, que el lector o espectador que sap o ha llegit en la introducció o el programa de mà de torn que es troba davant d'un dels millors comediògrafs de tots els temps i que, per tant, té expectatives de trobar un text que el faci riure (i que, per acontentar-lo, s'haurien de complir) entendrem per què les complicacions que presenta un text com el d'Aristòfanes són realment extraordinàries. Ens les resumeix perfectament un dels més grans experts en l'obra del còmic atenès, Kenneth J. Dover:

«Even then, the translation of Aristophanic comedy presents much harder and much more numerous problems than the translation of Greek oratory, philosophy, historiography or even tragedy; it covers all registers from quotation of serious poetry to obscene slang, it is full of topical allusions (sometimes very swift and brief), it uses puns and verbal echoes [...] What is perhaps most important to the translator and producer, the audience of tragedy tolerates a certain degree of obscurity and mystification, but an audience which has been

---

<sup>7</sup> Vegeu CONDELLO 2017: 256.

told that Aristophanes is funny and therefore expects to be amused is less tolerant» (DOVER 1972: 230)

El còmic grec, doncs, era especialment apetitós des d'aquest punt de vista perquè permetia tocar i criticar molts dels punts essencials en la discussió de la traducció, com ara els tòpics tan visitats de «fidelitat», assimilació, estrangerització, modernització, adaptació o ètica de la traducció.

I a tot això encara hi hem de sumar, com deia, que Aristòfanes era un poeta. Còmic, però poeta. Hi poso aquesta adversativa perquè, imbuïts com estem d'aquest gust romàntic per la transcendència, quan s'escriu per fer divertir el públic, sembla que el fet de fer-ho en vers sigui circumstancial, i que el valor de la paraula poètica de la comèdia sigui menor. Fins i tot els estudiosos de la Comèdia Antiga sovint estudien la lírica còmica d'una manera molt limitada i se centren en tota la informació històrica i antropològica que creuen poder extreure de les paraules d'Aristòfanes:

«meters are analyzed, the occasional allusion to Anacreon or Pindar is noted, the emotional effect of a song is surmised, but somehow these analyses rarely affect our reading of the play in its larger context. For that, we are advised to make ourselves well-informed about law courts, contemporary political figures, and other prosaic facts, from the dull to the obscene» (SOFAER 2011)

Però, en efecte, Aristòfanes era un gran poeta i un dels més grans virtuoses de la llengua que hagin compost mai en grec (que haguem conservat, almenys). Deia Josep Carner, un altre gran geni de la llengua, que Shakespeare, en compondre el *Somni d'una nit d'estiu*, havia fet «la comèdia més deliciosament alada que s'ha escrit d'Aristòfani ençà» (Carner, citat a ORTÍN 2017: 178). No sé pas quina traducció devia llegir Carner, que de grec no en sabia, ni si realment l'havia llegit, però la comparació del bard amb Aristòfanes no és banal ni casual. Pocs autors occidentals, a banda del poeta de Stratford i, potser, de Rabelais, poden comparar-se amb la gràcia extraordinària del verb aristofànic, a la brillantor i diversitat del seu llenguatge o a les seves cançons, veritables obres mestres de l'art còmic, ara fantasioses, ara descordades:

«Most users of Aristophanes, since the Renaissance certainly, have identified him with his satire or his jokes. If one has to identify him with any one thing, better, I would suggest, to identify him with the rich brilliance of his language, which presupposes, correlatively, the sheer joy at the possibilities of living that his best plays and best moments (which are many) convey» (SILK 2007: 292)

Fins i tot, de la cançó amb què entra el cor a escena a *Els núvols* (vv. 275-290) s'ha arribat a dir, potser massa hiperbòlicament, que és un dels passatges més bonics de tota la literatura àtica o, fins i tot, una de les creacions líriques més belles de tota la literatura grega.<sup>8</sup>

La nostra pròpia concepció sobre què és el teatre (en prosa i de mena naturalista) i què és una comèdia ens fa oblidar massa sovint aquest caràcter poètic i eminentment musical de

---

<sup>8</sup> «One of the most beautiful lyrical passages of Attic literature», (SEGAL 1969: 148); «eins der schönsten Gebilde griechischer Lyrik» (FRAENKEL 1962: 198). Val a dir que aquestes afirmacions han estat contestades amb vehemència per estudiosos de la talla de Silk (1980 i 2000: 160-206) o Parker (1997).

la poesia dramàtica d'Aristòfanes, com es fa palès constantment en la immensa majoria de traduccions en qualsevol llengua, gairebé sempre en prosa. Això implica una concepció completament assimiladora als valors del teatre modern d'un gènere dramàtic que no només era compost íntegrament en vers, sinó que, a més, estava dividit, com en una òpera, en parts cantades, en recitatius, en parts parlades, i acompanyades de la dansa.

De fet, lluny de ser circumstancial o anecdòtic, el vers pren en Aristòfanes una dimensió importantíssima, no només poètica, sinó dramàtica. No hi ha cap altre autor en la literatura grega conservada que domini més metres diferents, ni obra clàssica, grega o llatina, amb un ús tan prolífic de metres diversos, recitats o cantats. No només hi trobem els metres habituals del drama grec, això és, aquells que es poden trobar també en la tragèdia (els metres propis del recitat, com ara el trímetre iàmbic o el tetràmetre trocaic catalèctic, els dímetres anapèstics; i els propis de la lírica coral), sinó també d'altres que són exclusius de la comèdia (com el tetràmetre anapèstic catalèctic de la paràbasi) i, encara, metres que no són propis del teatre (fins i tot, no-metres, com la prosa), però que Aristòfanes utilitza a la comèdia per parodiar obres de gèneres diferents, com l'èpica o les formulacions oraculars, sacrificials o legislatives. Cada metre té unes implicacions i unes funcions teatrals concretes.

I aquí, en la importància del metre i, sobretot, del ritme que en resulta, és on trobem el segon motiu per triar els textos d'Aristòfanes:

«Moreover, the secrets of Aristophanes' pace, as well as much of his wit, lie in his mercurial shifts of tempo. Hence the translator must make use of every means at his disposal if he is to cope properly with even half of Aristophanes' meters» (ARROWSMITH 1961: 137)

Amb el convenciment que en la traducció de qualsevol text, però especialment en un text poètic (i, més encara, si és pensat per a l'escena i, doncs, per a la recitació), forma i contingut són indestriables (són la mateixa cosa, en realitat), el text de les seves comèdies permetia analitzar i denunciar molts problemes resultants de la sistemàtica destrucció dels elements mètrics i rítmics que implica la prosificació de l'obra d'Aristòfanes, com és norma en les tradicions traductores d'avui. En efecte, mentre que en la majoria de llengües hi ha una tradició assentada de traduir la tragèdia grega no només en prosa, sinó també en vers,<sup>9</sup> en la

---

<sup>9</sup> En català, sense anar més lluny, i deixant de banda els primers experiments de Masriera (1898), Vilaregut (1911), Franquesa i Gomis (1912), tenim tot el Sòfocles i l'Eurípides traduïts en vers per Carles Riba (publicats pòstumament el 1977), també l'Èsquil de Balasch (1986), el Sòfocles de Formosa i Casas (2019) i el *Resos* i el *Cíclop* (2019) de Montserrat Nogueras. Tots ells els estudio al capítol quart. La tradició castellana moderna és menys prolífica. No obstant això, són dignes de destacar, entre d'altres, els tres tràgics de Fernández Galiano (1985-1986) i l'*Èdip rei* i *Els perses* de García Calvo (1982 i 2010, respectivament). En italià i anglès són in comptables i seria impossible esmentar-les totes aquí. Em semblen especialment ressenyables, per cenyir-me al segle XX i sense ànim de ser exhaustiu, els tres tràgics traduïts pel mateix Romagnoli (1921-1931), l'Èsquil i el Sòfocles de Bignone (1937-1939), el Sòfocles de Lombardo Radice (1948), l'*Oresteia* de Pasolini (1959), l'*Oresteia*, l'Eurípides i el Sòfocles de Pontani (1968 i 1977-1978), o més modernament, els dos Sòfocles de Rodighiero (1998 i 2004). També caldria destacar totes les traduccions en vers que es poden trobar al monumental volum *Tutte le tragedie* (1975). Per a les versions de Romagnoli i Pontani, fonamentals per a aquesta discussió i per a la meua pròpia interpretació, vegeu els apartats que els dedico al capítol tercer. La tradició anglesa de traduir la tragèdia en vers és tan rica o més que la italiana i també seria foll intentar-ne resseguir la història des de les cèlebres de Murray de principi de segle, fins a les extraordinàries traduccions de Taplin, l'última de les quals, especialment bonica, de l'*Oresteia* (2018), passant per traductors i poetes de la talla de MacNeice (*Agamemnon*, 1936), Lattimore (*Oresteia*, 1953), Fitzgerald i Fitts (*The Oedipus Cycle*, 1959), Fagles (*The Oresteia*, 1977 i *The Three Theban Plays*, 1984), Hughes (*Oresteia*, 1999; *Alcestis*, 1999), Carson (*An Oresteia*, 2010), entre moltíssimes altres.

comèdia grega aquesta tradició pràcticament és, com veurem, inexistent. Sense anar més lluny, en català, fora de la meua pròpia traducció d'*El malcarat* de Menandre (Adesiara, 2020) no n'hi ha cap que sigui íntegrament en vers (i en castellà, només una).<sup>10</sup> Aquest desert, és clar, era una altra raó de pes a l'hora d'escollir el text a traduir, amb els avantatges (i inconvenients) que implica ser el primer d'intentar una traducció rítmica d'un gènere poètic que se serveix d'un sistema mètric quantitatiu, completament diferent del nostre, sil·làbicoaccentual.

La possibilitat d'adaptació o no dels metres antics és una problemàtica que sempre havia estat del meu interès i que fins i tot havia estudiat en treballs anteriors a aquesta tesi.<sup>11</sup> Era, però, una qüestió que, sobretot en la pràctica, però també en la teoria, havia estat ja molt fressada a casa nostra.<sup>12</sup> Els principals autors èpics, lírics i tràgics han estat en algun moment traduïts amb opcions de versificació romànica diverses o amb metres accentuals que busquen imitar els quantitius. Fins i tot més d'una vegada. En canvi, com dic, Aristòfanes no havia estat traduït mai en cap mena de vers, cosa que donava encara més sentit a la tria.

De fet, Aristòfanes, de tots els grans autors de la literatura grega és, potser amb Píndar, el que menys sort ha tingut pel que fa a les traduccions en llengua catalana. Evidentment, ni el Modernisme ni el Noucentisme, massa pudorosos, no s'hi van interessar, per escatològic i difícil. Riba, per exemple, considerava que era irrepresentable.<sup>13</sup> Tampoc la Fundació Bernat Metge primera el va considerar un dels autors prioritaris. I malgrat que existeixen una traducció en prosa d'*Els cavallers* (curiosament, una de les menys populars i més cruentes de l'autor) a càrrec d'Enric Franco publicada en fascicles a *Lo Gay Saber* ja l'any 1882, i una versió manuscrita i inèdita de *Les assembleistes* (ca. 1910) i de *Lisístrata* (1922), convenientment censurades, a càrrec d'Antoni Bulbena i Tusell, (disponibles, entre els seus papers, a la Biblioteca de Catalunya), Aristòfanes va haver d'esperar fins a la dècada dels setanta per començar a ser traduït per mossèn Balasch, en prosa com marcaven les normes de la Fundació, una qüestió de la qual es lamentava el mateix traductor.<sup>14</sup>

No és aquí el lloc per analitzar les traduccions del prevere Balasch que, d'altra banda, ja han estat ben estudiades en profunditat.<sup>15</sup> Bastarà dir que, sigui per autocensura de pudor eclesiàstic o per censura franquista, el text d'Aristòfanes hi està edulcorat i difuminat.<sup>16</sup> Allà on el comediògraf és descarnat, en Balasch és gris, difuminat i en una llengua artificiosíssima, sense la base col·loquial de l'original. Balasch, a més, que sabia bé el grec, segurament apressat per les pèssimes condicions laborals, traduïa amb el francès massa a la vista.<sup>17</sup> Més enllà d'aquests problemes, Balasch va optar per una traducció d'equivalència de diccionaris francament il·legible, a banda de treballar amb edicions gregues avui ja molt antiquades. Són

---

<sup>10</sup> Em refereixo a *Los carboneros*, adaptació d'*Els acarnesos* de García Calvo (1981).

<sup>11</sup> Vegeu CREUS 2018 o la introducció a la traducció ara esmentada (CREUS 2020c: 31-40).

<sup>12</sup> Vegeu, si no, l'extens capítol quart d'aquesta tesi, centrat en les adaptacions mètriques catalanes.

<sup>13</sup> Vegeu MEDINA 1989, v. II: 262.

<sup>14</sup> «La mestria amb què Aristòfanes empra els metres lírics (troqueus, peons, docmis) és molt gràfica, [...] llàstima que a la traducció es perdi» (BALASCH 1969: 102).

<sup>15</sup> Vegeu MIRALLES 1974 i, sobretot, FRANQUESA 2017.

<sup>16</sup> Es tracta d'un dels problemes més habituals en les traduccions d'Aristòfanes en qualsevol llengua fins ben entrada la segona meitat del XX. Potser el cas més paradigmàtic és el de les traduccions castellanques de Baraibar Zumàrraga (1945), en què totes les obscenitats i escatologies són traduïdes en llatí. L'autoritat moral que atorgava el coneixement del llatí havia de salvar els lectors d'Aristòfanes. Ara bé, quan l'obscenitat era tan grossa que ni tan sols es podia expressar en llatí, el traductor suprimia el vers en qüestió.

<sup>17</sup> Com demostra, per exemple, quan tradueix *glâmōn* ("lleganyós") per «caixer» (*Ran.* 588), perquè tradueix, malament, del francès "chassieux".



traduccions que més enllà del seu valor històric sovint no serveixen ni per acompanyar el text grec amb què s'acaren amb un mínim de fiabilitat (per aquests problemes de censura que dèiem).

Malgrat aquests problemes derivats d'un moment històric molt concret, Aristòfanes no va tornar a ser traduït fins als anys 90 amb les traduccions escolars que van anar apareixent, espigolades, en diferents col·leccions, especialment, a l'Esparver (La Magrana), firmades per diferents traductors.<sup>18</sup> Els darrers anys, un bon traductor com Cristián Carandell, que ja havia anostrat *Lisístrata* (1988), *La Pau* (2000) i *Els ocells* (2002) en versions pensades per al teatre i publicades, justament, a la col·lecció de l'Institut del Teatre, va reeditar, amb una aparença més filològica, el primer d'aquests títols a l'editorial Adesiara, als quals van seguir *Les granotes* (2014) i *Els acarnesos* (2017).

Totes aquestes traduccions són, com dic, en prosa.<sup>19</sup> Carles Riba, que havia anostrat tot Sòfocles i Eurípides en vers, ja hem vist que no s'hi va interessar. Balasch, traductor en vers, entre d'altres, de la *Iliada* (1971 i refeta l'any 1997), de Píndar (1987) o de tot Èsquil (1986) hem vist que es va cenyir a les normes de la Fundació per anostrear-lo. Ni tan sols un poeta tan competent com Marià Villangómez no s'hi va atrevir, en la seva traducció indirecta en prosa de *S'assemblea de ses dones* (1978).

L'objectiu d'aquesta tesi, ja ho he deixat entreveure, no és el d'estudiar a fons i analitzar descriptivament aquestes traduccions ara esmentades, fetes amb uns criteris que s'allunyen del tot de la idea de traducció que he esbossat més amunt.<sup>20</sup> M'ha semblat convenient, però, donar una petita perspectiva per entendre d'on partia. En efecte, com es pot veure, el recorregut d'Aristòfanes és limitat, en català, amb l'agreujant que de tots els títols ara esmentats només es poden trobar fàcilment les tres traduccions de Carandell a Adesiara i, previ encàrrec, les de Balasch a la Fundació Bernat Metge.

Per fer-ho breu: Aristòfanes no ha tingut una traducció que s'hagi consolidat com a paradigmàtica, com ho han fet l'Homer o els tràgics de Riba, el Tucídides de Berenguer Amenós o el Virgili de Miquel Dolç. Per a una tesi que es proposa replantejar-se la concepció de la traducció i la d'emprendre'n una amb criteris literaris moderns, aquesta poca importància històrica del gran comediògraf en les nostres lletres em semblava un greuge que calia remeiar.<sup>21</sup> Així doncs, la manca de sort d'Aristòfanes a l'hora de ser anostrat en català i la nul·la presència del vers en les poques traduccions disponibles també han estat un dels

---

<sup>18</sup> Entre les quals, *Les vespes*, a càrrec de Josep Antoni Clua (Irina, 1991; reeditada a Publicacions de la Universitat de Lleida, 2017), *Els núvols* de Mercè Valls (La Magrana, 1994) i *Lisístrata* de Joan Pagès (La Magrana, 2004). A banda, s'han publicat a Ediciones Clásicas o a Prósopon algunes adaptacions teatrals circumstancials de les comèdies d'Aristòfanes pensades per a la representació escolar, entre les quals un *Plutos* (Antònia Soler, 2006), *Els ocells* (Carme Llitjós, 2008) i *Les assembleistes* (Eduard Mayans, 2010).

<sup>19</sup> Carandell introdueix la novetat de traduir absolutament totes les peces corals en heptasíl·labs catalans.

<sup>20</sup> Només Carandell intentava, tot i que no de manera sistemàtica, una veritable traducció literària, amb criteris teatrals, en les seves primeres versions de les comèdies aristofàniques. Aquest primer Carandell, tot i que aplanava tots i cadascun dels registres de l'autor, en pro d'un català estàndard, neutre, vulgar a estones, però sense permetre's mai cap pujada de registre poètic com fa l'original, entén Aristòfanes com un autor còmic i el tradueix en conseqüència. Intenta reduir al màxim el nombre de notes i buscar substituïts equivalents o compensatoris a les bromes lingüístiques d'Aristòfanes. Un atreviment que va anar atenuant cada vegada més en les seves traduccions publicades a Adesiara.

<sup>21</sup> A banda de les poques traduccions ara esmentades, Aristòfanes ha influït, per exemple, en *La pau retorna a Atenes* (1975) de Rodolf Sirera (estrenada l'any 1970 a València, amb música de Josep Rodri), basada en *La Pau*, o bé en una novel·la inèdita per a infants de Lluís Ferran de Pol basada en *Els ocells* o, molt més recentment, algunes pàgines d'*Els límits del Quim Porta* (2018), de Josep Pedrals.

motius essencials per triar el poeta còmic com a objecte d'estudi i de traducció per a aquesta tesi.

Ara bé, pretendre discutir i anostrear totes onze comèdies conservades hauria estat una temeritat i una utopia, si tenim en compte que, en una tesi d'investigació com aquesta, la traducció era la condició *sine qua non* es podia desenvolupar la reflexió crítica. Calia acotar la recerca i la traducció a una sola comèdia, com a punt de partida, si de cas, per a un futur anostreament de l'obra completa conservada del poeta.<sup>22</sup>

*Els ocells* em va semblar l'opció més adequada. Estrenada el 414 aC, és, amb diferència la comèdia més llarga de totes les conservades, amb 1765 versos.<sup>23</sup> Aquesta extensió inusual s'explica, en part, perquè és de les poques peces que podem llegir completes que té dues paràbasi, la primera de les quals té l'estructura completa, una característica no gaire habitual. De fet, la paràbasi d'*Els ocells* «is the last in Aristophanes's extant plays to have the complete form known from earlier plays» (DUNBAR 1995: 424).<sup>24</sup>

Això la feia especialment atractiva des del punt de vista estructural i mètric. A més, si bé potser és una de les comèdies menys obscenes i escatològiques, sense la cruesa d'uns *Acarnesos* o uns *Cavallers*, i lluny de la sexualitat d'una *Lisístrata* o d'unes *Ecceziàzousae*, s'aixeca sobre un lirisme i una imaginació desbordants que l'han convertit en una de les més populars del corpus aristofànic. En efecte, aquesta peça de maduresa del poeta, de temàtica escapista, amb els seus dos protagonistes fugint de les misèries d'Atenes per anar a viure amb els ocells i fundar una nova ciutat (amb les mateixes misèries que les humanes) entre els núvols ha permès lectures al·legòriques molt diverses sobre la utopia,<sup>25</sup> i ha fet les delícies de públics molt diversos. Sense anar més lluny, un bon especialista i traductor d'Aristòfanes com Dario del Corno la considerava «la piú bella commedia di tutti i tempi».<sup>26</sup>

D'altra banda, les traduccions disponibles en català d'aquesta obra mestra d'Aristòfanes eren només dues: l'acadèmica de mossèn Balasch (1972) a la Fundació Bernat Metge i la versió per al teatre de Carandell (2002), avui descatalogada. Era, doncs, una opció idònia per intentar-ne una de nova sota uns criteris traductològics completament diferents.

---

<sup>22</sup> La primera pedra d'aquesta empresa ja ha estat posada, gràcies al Premi Vidal Alcover de traducció que em van concedir als Premis Ciutat de Tarragona 2019. Han d'aparèixer pròximament, per tant, les meves traduccions en vers de *La Pau*, *Els núvols* i *Els ocells* a Edicions de 1984.

<sup>23</sup> 228 versos més que *Les vespes* i 232 que *Les granotes*, que la segueixen en longitud.

<sup>24</sup> Vegeu també DUNBAR 1995: 9-10. La forma completa de la paràbasi consisteix en 1) un passatge líric introductori (vv. 678-684), en què s'enuncien «els anapestos» (2) en què el cor, en tetràmetres anapèstics catalèctics es dirigeix al públic (vv. 685-722). 3) Un πνίγος anapèstic (vv. 723-736) seguit d'una «epirrhematic syzygy» que consisteix en una cançó estròfica (4) que celebra el rossinyol (vv. 732-752, estrofa), seguida d'un epirrema (5) de setze tetràmetres trocaics (vv. 753-768), 6) l'antístrofa de la cançó del rossinyol (vv. 769-794) i, finalment, 7) l'antiepirrema (vv. 785-800). Vegeu DUNBAR 1995: 424 per a l'anàlisi completa.

<sup>25</sup> Moltes de les quals es poden trobar descrites a KONSTAN 1990, que també n'ofereix una de pròpia molt interessant.

<sup>26</sup> Citat a GRILLI 2006 (contracoberta).

## Struttura e metodologia<sup>27</sup>

L'intera ricerca mira a rispondere a una domanda essenziale: come deve essere tradotto Aristofane così da essere letto come un testo autonomo da parte di un lettore non necessariamente avvezzo alla filologia classica? Per farlo, lo abbiamo visto, bisognava fare due ulteriori considerazioni: da quale concezione traduttiva bisognava partire (una decisione che condizionava tutto il resto) e quali erano gli elementi centrali ai quali bisognava attenersi per tradurre un poeta comico. Pareva chiaro: la poesia e lo *humor*. La tesi, dunque, si innalza su tre grandi pilastri: il primo, dedicato a questioni preliminari sulla traduzione, che vuole fornire il quadro teorico necessario per comprendere la concezione traduttiva che ha guidato questo lavoro; un secondo che tratta la traduzione della poesia o, per dirla meglio, uno degli elementi chiave che la costituiscono, il ritmo; e un terzo incentrato sull'analisi del funzionamento dello *humor* in Aristofane e sulle differenti possibilità del traduttore per cercare di riprodurlo nella traduzione.

Ho fatto in modo, dunque, che il lettore percorra la ricerca e il cammino metodologico che mi è sembrato bisognasse intraprendere come traduttore di Aristofane, partendo da una panoramica degli studi di traduzione, passando per i problemi ritmici suscitati dall'adattamento di un sistema metrico quantitativo, fino alle difficoltà della traduzione dello *humor*, culminando e concretizzando tutta questa ricerca nell'adattamento alla propria lingua de *Gli Uccelli* che l'ha motivata.

In totale, il lettore incontrerà sei grandi capitoli: il primo, dedicato a questioni preliminari e teoriche della traduzione; il secondo, incentrato sulla traduzione del ritmo, mentre il terzo e il quarto, che ne discendono, studiano due tradizioni poetiche differenti, quella italiana e quella catalana, allo scopo di adattare i metri antichi in modo accentuativo. Il quinto capitolo tratta dello *humor* e della sua traduzione. Infine, il sesto e ultimo capitolo non è che l'esposizione dei risultati della ricerca fatta nei cinque capitoli precedenti: la traduzione de *Gli Uccelli*. Vediamo un po' più da vicino come sono strutturate tutte queste sezioni e il perché di ciascuna.

Come ho già spiegato, uno dei grandi problemi che mi sembra di individuare quando si vuole rendere i testi antichi proviene dalla concezione che, in generale, si ha nel campo della filologia classica al proposito dell'arte di tradurre e che, secondo quanto mi sembra, si nutre della stessa formazione che riceviamo nei nostri anni da studenti. Prima ancora di affrontare la traduzione di un testo con le difficoltà di quello di Aristofane, bisognava che soppesassi altre possibilità di traduzione e che conoscessi le teorie più importanti sviluppate negli ultimi cinquant'anni negli studi di traduzione, basate, però, su discussioni che risalgono addirittura all'Antichità. Il primo capitolo di questa tesi va in questa direzione. Così, vi si troverà una panoramica di base dei *Translation studies*, nella quale ripercorro i due correnti maggioritari per accostarsi alla traduzione.<sup>28</sup>

In effetti, buona parte degli studi di traduzione, fin dalla loro fondazione come tali già nel XX secolo, parte dalla premessa secondo la quale, date le differenze fra le lingue, anche fra

---

<sup>27</sup> Després d'aquestes consideracions entorn de l'objecte d'estudi d'aquesta tesi, convindrà que detalli l'estructura de la tesi, per tal de facilitar-ne la lectura. Ho faré en italià per optar a la menció internacional de doctorat. Les conclusions de la tesi també són en aquesta llengua per la mateixa raó.

<sup>28</sup> I quattro paragrafi che seguono e che vogliono essere una sintesi delle principali teorie dei *Translation studies* sono estratti, in gran parte, da un mio articolo (CREUS 2019a).

quelle che sono molto vicine tra loro, un testo originale e un testo tradotto non potranno mai avere una equivalenza naturale ed esatta, bensì ciascun risultato dipenderà dalla lingua a cui si traduce e da una serie di decisioni personali del traduttore, influenzate dal contesto e dal mondo culturale che lo circonda. In questo modo, se si volesse recuperare il testo originale ricostruendolo a partire dalla traduzione, non si giungerebbe mai a un risultato uguale o esatto. È quanto noto col nome di teoria dell'equivalenza direzionale, che si potrebbe definire come una relazione nella quale la creazione di un equivalente che si traduce in una data direzione (dalla lingua A alla lingua B) non implica che si possa riprodurre in ugual misura nella direzione inversa (dalla lingua B alla lingua A).<sup>29</sup>

Questa posizione, come dico, la più tradizionale, davanti all'impossibilità di una equivalenza totale, studia se si dà maggior importanza al testo originale o al testo tradotto. Vale a dire, se si pretende di ottenere una traduzione che possa passare per un testo originale nella propria lingua o se se ne vuole una che cerchi di riprodurre le caratteristiche dell'originale, anche se siano estranee alla lingua d'arrivo.

La prima parte del primo capitolo, dunque, si dedica a ripercorrere questi due poli dall'Antichità fino a oggi. In effetti, per quanto gli studi di traduzione, come scienza, nascono nel XX secolo, questa alternativa davanti alla quale si trova l'interprete, il traduttore, risale direttamente a Cicerone e sono molti quelli che, da allora, hanno formulato le proprie idee in funzione di questa dualità. In questo senso, forse una delle teorie più famose è quella elaborata da Schleiermacher, secondo la quale il traduttore ha due opzioni di base: lasciare in pace il lettore e adattare o eliminare tutto ciò che gli possa rendere estraneo il testo originale, per farglielo passare inavvertitamente come una opera della propria letteratura; oppure, lasciare in pace l'autore e il testo originale e obbligare il lettore a mandar giù tutto ciò che gli risulta alieno o strano. La violenza, nel primo caso, la subisce l'originale.

In generale, nella maggior parte delle traduzioni moderne in qualsiasi lingua e cultura, domina la prima di queste opzioni, quella assimilatrice, propria delle culture e lingue maggioritarie, nonostante i problemi relativi all'etica e alla traduzione che implica il fatto di smussare i tratti dell'originale perché siano accettabili nella lingua e nella cultura d'arrivo. Bisognava, però, studiare la situazione della traduzione a casa nostra, dove pure è esistita questa dicotomia fin da quando, nella «Renaixença», si comincia a vedere la necessità di mettersi al livello delle differenti culture europee a partire dalla traduzione delle grandi opere della letteratura universale e contrastare il fatto di non aver un vero e proprio Rinascimento. Questa impresa la intraprenderà già il «Modernisme», per quanto sarà col «Noucentisme» che prenderà una dimensione programmatica. A partire da allora, si comincerà a sviluppare una teoria traduttiva che pure oscillerà entro questi due poli e che intaccherà decisamente uno dei punti di base di questa impresa traduttiva: quello dell'adattamento alla propria lingua dei classici antichi, come cerco di dimostrare in questa prima parte del capitolo.

Questi due poli opposti quando ci si accosta alla traduzione in generale e, concretamente, a quella dei classici, partono dall'idea che nel testo originale ci sia un elemento che si può mantenere intatto nel processo della traduzione, se si è «fedeli» a uno dei due poli. È quello che si è definito «modello strumentale» della traduzione. Secondo questo modello, la traduzione è valutata sulla base di come si è tratta questa costante in funzione del concetto di

---

<sup>29</sup> Traggio la definizione da PYM 2010: 28.

«fedeltà» alla lettera o allo spirito dell'originale. Per questa tesi, che esige di superare questa dicotomia, sono state fondamentali le teorie di Lawrence Venuti, uno dei traduttologi più rilevanti degli ultimi trent'anni. Venuti non riduce la traduzione ai parametri di «letteralità» vs «libertà», sui quali si regge il modello strumentale (che pure domina, e fino a che punto, nella filologia classica), perché considera che tutti e due i fattori si basano su un concetto morale, che cambia nel corso del tempo, quello della «fedeltà». Propone, dunque, di sostituire il modello strumentale tradizionale con uno ermeneutico. Venuti sostiene che nessuna traduzione possa essere più «libera» o più «letterale», perché ogni traduzione decontestualizza e ricontestualizza, talvolta, a tal punto che denota soltanto una interpretazione limitata dai gusti personali del traduttore e dai condizionamenti e dai gusti letterari dominanti nell'epoca in cui scrive. Ogni traduzione, perciò, non è nulla di più di una interpretazione del traduttore e, pertanto, anziché optare per una traduzione che renda invisibile il traduttore e si assomigli ai valori imperanti della tradizione letteraria d'arrivo, bisogna sostenere un'idea di traduzione «resistente» che rompa l'illusione del lettore di leggere un originale e lo renda cosciente dell'insieme di scelte interpretative che hanno guidato il traduttore.

La concezione della traduzione come interpretazione e la nozione di traduzione «resistente» hanno influito in modo decisivo sulle idee che si potranno leggere in questo lavoro, così che, dopo questa prima panoramica degli studi di traduzione e della situazione traduttiva in Catalogna, mi è parso molto utile redigere una sezione dedicata alla concezione di Venuti della traduzione come interpretazione, che non pretenderà di essere esaustiva e, per forza, dovrà essere semplificatrice, vista la complessità della sua proposta. Pretende, da un lato, di esporre la base teorica di molti punti toccati nel resto del lavoro e, dall'altro, di dare una serie di chiavi per poter valutare una traduzione, anche la mia, a partire dal modello ermeneutico.

Dopo l'esposizione delle teorie traduttologiche di Venuti, analizzo, anche in questo primo capitolo, la concezione dominante nella traduzione dei classici a partire dal XX secolo in quasi tutte le lingue: la cosiddetta traduzione «filologica», «letterale» o «di servizio». In queste sezioni intendo smontare questo discorso interpretativo e denunciarne i miti e i luoghi che vende come verità oggettive. Dopo una esposizione più teorica della traduzione filologica dei classici in qualsiasi lingua, esemplifico i mali che ne derivano studiando l'esempio delle traduzioni catalane dei classici, influenzate decisamente ancora oggi da alcuni modelli letterari e interpretativi che risalgono agli Anni Venti del secolo passato e che non hanno più ragion d'essere. Questa parte del capitolo si chiude, dunque, con una «call to action», cioè con una serie di idee che, in modo prescrittivo, optano per cambiare questa concezione traduttiva, così limitata, e offrirne una nuova fortemente influenzata dalla mia lettura delle idee di Venuti.

Infine, dal momento che il testo di Aristofane era pensato esclusivamente per il teatro, il primo capitolo si conclude con alcune idee di base sulla traduzione drammatica. Poiché tradurre un testo per la scena implica, necessariamente, lavorare con un direttore, un drammaturgo e alcuni attori (elementi dei quali, evidentemente, io non ero a disposizione), dal momento che ogni testo teatrale è incompleto e momentaneo (nel senso che non diviene realtà finché non lo recita l'attore), la mia proposta di traduzione si comprende sempre dal punto di vista della lettura (e, perciò, del libro) o della recitazione, ma non della rappresentazione, cosa che intendo spiegare alla fine di questo primo capitolo.

Lo segue un secondo capitolo consacrato, come dico, alla traduzione del ritmo. Forse converrebbe chiarire per quale ragione sono passato dal parlare di traduzione della poesia a parlare di traduzione del ritmo. È semplice: le discussioni sulla traduzione della poesia sono solite cadere in vaghezze astratte che si riducono o a confermarne l'impossibilità o ad affidarne ogni sopravvivenza al genio del poeta-traduttore. Per evitare di cadere in questa semplicità (e frivolezza), mi dedico a studiare uno degli elementi specifici e fondamentali della poesia di Aristofane (e di ogni poesia) che si può studiare in una maniera più o meno concreta: il ritmo. Dopo alcune sezioni preliminari dedicate a comprendere, da un lato, il funzionamento del ritmo e la sua importanza nella costruzione di un testo poetico e, dall'altro, la necessità di non separarlo dal contenuto che comunica, per decisiva influenza delle idee di García Calvo (1975 e 2006), Aviram (1994) e, in parte, Meschonnic (1999; 2007 e 2011), vi soppeso le differenti proposte che sono state avanzate fin dagli studi di traduzione per poter arrivare a riprodurre il ritmo. Dato che mi avvicino a quelle opzioni di traduzione che nascono dallo studio del ritmo originale per cercare di riprodurlo o sostituirlo, mi è parso conveniente includere alcune sezioni incentrate sul funzionamento del ritmo e della metrica in greco. Trattandosi di un lavoro di ricerca, forse queste sezioni non erano indispensabili, ma ho creduto conveniente scriverle innanzitutto per evidenziare tutte le scelte che ne derivano, e poi per venire incontro a eventuali lettori interessati a questa tesi che non abbiano conoscenze di greco né di metrica greca. Di fatto, dopo aver esposto brevemente come funziona in greco il ritmo e il suo vincolo col verso, descrivo i principali metri antichi,<sup>30</sup> non soltanto a livello ritmico, ma anche per dipanare le implicazioni drammatiche che doveva avere ciascuno dei metri adoperati dal commediografo, oltre ad analizzare il «mimetismo ritmico» (PRETAGOSTINI 2011: 161-162), un fenomeno presente nelle commedie aristofanee che consiste nella simbiosi del materiale ritmico col contenuto semantico del testo.<sup>31</sup>

Tutto questo studio teorico conduce a domandarsi come possiamo tradurre un sistema ritmico basato sulla quantità in una lingua che genera il ritmo a partire dalle sillabe e dagli accenti. Il problema, però, è che in catalano, come sostengo, non c'è alcuna tradizione di traduzione della commedia in versi e, perciò, non avevo alcun riferimento a cui aggrapparmi. È certo che vi fosse, da un lato, una forte tradizione di traduzione dell'esametro stabilita da Riba (e, in certa misura, anche del pentametro), però mi serviva ben poco per tutta la variabilità metrica che impiega Aristofane; d'altro lato, lo stesso Riba aveva tradotto in modo accentuativo i metri delle parti recitate della tragedia (pochi, in comparazione a quelli della commedia), ma non quelli delle parti liriche. Bisognava, dunque, non limitare la ricerca alla tragedia o all'epica, bensì estenderla a tutta la poesia antica che fosse stata tradotta in modo accentuativo qualche volta in catalano, per la qual cosa mi sono stati molto utili i già citati studi preliminari di Medina (1976a) e Parramon (1999).

Nello studio della tradizione catalana di imitare i metri della poesia antica, ho scoperto l'importanza che aveva avuto l'influenza della tradizione italiana nelle prime prove di riproduzione dei metri antichi in catalano, non soltanto per la traduzione, bensì anche per espandere le possibilità della propria metrica. Prima di dedicarmi, avevo vaga conoscenza

---

<sup>30</sup> Evidentemente mi servo per tale scopo degli studi più importanti sulla metrica della commedia e del dramma, come quelli di WHITE 1912, DALE 1968, PERUSINO 1968 e PARKER 1997, oltre che, ovviamente, dei manuali di metrica più fondamentali, come quelli di WEST 1982 e 1989, KORZENIEWSKI 1998 e GENTILI & LOMIENTO 2003, fra gli altri.

<sup>31</sup> Orbene, questa questione sulle funzioni drammatiche del ritmo richiederebbe una trattazione molto estesa, quasi una tesi intera, sì che non posso che affrontarla per sommi capi, aprendo il cammino a future ricerche.

del fatto che i primi tentativi di Costa i Llobera si nutrivano delle *Odi barbare* di Carducci; ma, del resto, pensavo che tutta l'influenza provenisse dalle prove della tradizione tedesca che Riba aveva presumibilmente importato e che, in certo modo, erano già state ampiamente studiate.<sup>32</sup> Nell'addentrarmi durante il mio soggiorno all'Università di Bologna, ho trovato una tradizione ricchissima che cominciava già nel Rinascimento e che si estendeva fino al XXI secolo, con l'opera di traduzione di Alessandro Fo, passando attraverso gli apporti fondamentali del XIX e del XX secolo di Carducci, Pascoli, Pontani e altri ancora, ciascuno con differenti modelli di traduzione e adattamento di metri e dei ritmi antichi. Ordunque, è stata soprattutto la scoperta delle traduzioni poetiche di Aristofane (e dei tragici) di Ettore Romagnoli a fornirmi un esempio magnifico, pressoché unico, per la mia impresa di tradurre ritmicamente Aristofane. In definitiva, ciò mi ha spinto a studiare la tradizione italiana di tradurre i metri antichi e così mi ha dato un altro modello per sviluppare la mia proposta di adattamento dei metri aristofanei.

Così, dopo aver analizzato i pro e i contro delle due tradizioni e dei differenti modelli di verso che mi potevano servire per la mia traduzione di Aristofane, ho sviluppato la mia personale proposta di adattamento ritmico (e non necessariamente metrico, ma ritmico, come spiegherò) dei metri antichi, con cui si conclude, dunque, il capitolo incentrato sugli adattamenti catalani. In questa ultima sezione, distinguo due metodi differenti per tradurre i metri propri delle parti recitate e recitative e quelli propri delle parti liriche della commedia. Poiché ogni brano lirico della commedia è unico, dal punto di vista metrico, chiudo questa sezione con una analisi metrica di ciascun brano lirico de *Gli Uccelli* e spiego come l'ho adattato ritmicamente.

Conviene chiarire, però, che i due capitoli ora descritti, quelli dedicati alla tradizione italiana (terzo capitolo) e catalana (quarto) delle traduzioni dei metri antichi, altro non sono che la continuazione del secondo (il ritmo e la sua traduzione); mi è parso che, per estensione ed entità, fosse più comodo separarli in due capitoli indipendenti.

Infine, la parte teorica della tesi si chiude col capitolo dedicato allo *humor* verbale (VEH, «verbally expressed humor») e alla sua traduzione. Come nel caso del capitolo dedicato al ritmo, ho pensato che convenisse spiegare, anche se sommariamente, in che modo funzioni lo *humor* secondo le principali teorie dello *humor* (soprattutto la «Script-based Semantic Theory of Humor» di Raskin (1985a) e la «General Theory of Verbal Humor» di Attardo (1994)), dato che, da un lato, queste stesse teorie hanno suscitato alcune proposte sulla possibilità di tradurre lo *humor* e su come farlo e, dall'altro, vi troviamo una serie di termini e strumenti utili per discutere il funzionamento dello *humor* aristofaneo. Il resto del capitolo, dunque, procede in questa direzione: da una parte, espongo, partendo dalla divisione tradizionale fra *humor* referenziale e *humor* linguistico, quali sono le differenti strategie adoperate da Aristofane per far ridere e che possono influenzare la traduzione; dall'altra, di fronte alla pratica dell'immensa maggioranza di traduzioni di spiegare in nota o in un commento lo *humor* referenziale, ma senza tradurlo, offro, in modo prescrittivo, diversi metodi per tradurlo, basandomi soprattutto su *Gli Uccelli*, ma anche su altre opere del *corpus* aristofaneo. Infine, faccio altrettanto con lo *humor* linguistico, con la particolarità, giacché questo tipo di *humor*,

---

<sup>32</sup> Oltre agli studi di Medina e Parramon, in questo senso, era fondamentale anche il lavoro di Garrigasait (2015) sull'influenza della tradizione tedesca nella traduzione catalana dei classici.

in certe occasioni, è tradotto in parte o del tutto da alcuni traduttori, di analizzare descrittivamente le loro soluzioni, prima di proporre le mie proprie.

Il sesto capitolo non è che la concretizzazione dei risultati di tutta questa ricerca, nella forma di una traduzione della commedia de *Gli Uccelli*, col testo greco di Wilson (2007a) a fronte (con piccole divergenze testuali adeguatamente segnalate) e un ridotto numero di note a piè di pagina. In certa misura, dunque, questo sesto capitolo non è che il culmine delle conclusioni implicite della ricerca che ho portato a termine. Ciò malgrado, ho aggiunto, inoltre, un settimo capitolo, costituito dalle conclusioni esplicite del lavoro, a mo' di ricapitolazione.

Evidentemente, v'è una prima fase metodologica che, come tale, non appare manifestamente nella tesi e che è consistita, in primo luogo, nello studio approfondito di tutto il *corpus* aristofaneo, con speciale attenzione – è ovvio – a *Gli Uccelli*, a partire dalle edizioni e dai commenti principali, con la monumentale edizione di Dunbar (1995) in testa, e i contributi di Zanetto (1987), Sommerstein (1987) e Wilson (2007a e 2007b). Di fatto, il testo che ho adoperato per lavorare sul testo de *Gli Uccelli* è stato, come ho detto, quello stabilito da Wilson nell'ultima edizione per gli Oxford Classical Texts, per quanto abbia tenuto in conto, oltre alle edizioni commentate di Zanetto, Sommerstein e Dunbar, il testo di Henderson pubblicato nella Loeb Classical Library (1998-2002), oltre all'edizione già classica di Victor Coulon per Les Belles Lettres (1923-1930) e quella di Balasch (1969-1977) che, di fatto, ne dipende in modo evidente.

In secondo luogo, prima di dedicarmi alla traduzione, ho studiato le traduzioni de *Gli Uccelli* che mi sono parse più rappresentative nelle lingue che conosco per la loro importanza storica o per il traduttore o per la concezione interpretativa, avendo cura di effettuare una scelta equilibrata fra collezioni più accademiche e altre più divulgative.

Mi sono limitato, per evidenti questioni di tempo, a traduzioni del XX e XXI secolo.<sup>33</sup> Di quelle del XX secolo, in ragione della censura applicata a quelle più antiche,<sup>34</sup> ho privilegiato quelle della seconda metà del secolo, per quanto, per ragioni metriche, mi abbiano interessato alcune del principio del secolo. Così, oltre alle già menzionate traduzioni catalane di Balasch e Carandell, mi sono servito delle versioni castigliane di Rodríguez Adrados (1965), Macía Aparicio (2007) e Lena Balzaretto (2017). In italiano, oltre a quella di Romagnoli (1925),<sup>35</sup> già divenuta classica, ho tenuto in conto quella non meno classica di Marzullo (1968), Savino (1977), Del Corno (1987), Mastromarco (2006) e Grilli (2006). In inglese, a fronte di una offerta interminabile, mi sono limitato a quelle di Bickley Rogers (1924), nonostante la sua estetica vittoriana, Fitts (1959), Arrowsmith (1969), Barrett (1978), Sommerstein (1987), Halliwell (1998), Meineck (1998), Henderson (1999 e 2000), Roche (2005) e Johnston (2008). Infine, in francese ancora oggi è importante l'Aristofane di Van Daele (1923-1930), che ancora si ristampa, ma ho tenuto in considerazione, per la sua audacia, anche la traduzione di Debidour (1965-1966).

Com'è abituale, la tesi si conclude con la bibliografia consultata per questo studio.

---

<sup>33</sup> Ciononostante, poiché è una delle prime traduzioni in versi de *Gli Uccelli* e per l'influenza che esercitò su Romagnoli, ho tenuto in considerazione anche il testo di Franchetti (1894).

<sup>34</sup> Sulla questione della censura applicata alle traduzioni di Aristofane, vedi GONZÁLEZ GONZÁLEZ 2007.

<sup>35</sup> Prima era stata pubblicata per Fratelli Bocca Editori (1909), come spiegherò.





## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

No és aquí on pertoca fer una anàlisi històrica profunda de la traducció i dels estudis de traducció, que, com a tal, són relativament nous, atès que es considera que comencen, almenys com a disciplina assentada, a la segona meitat del segle XX, amb els treballs bàsicament d'Eugene A. Nida i J.S. Holmes. No ho és perquè, per un cantó, això requeriria un estudi dedicat només a aquesta qüestió; i, per l'altre, perquè ja hi ha un bon nombre de manuals, clàssics i moderns, que han estudiat, des de diferents perspectives, la traducció i la seva història.<sup>1</sup>

La discussió sobre la traducció (i especialment la traducció literària) és un tema complex que ve de lluny i d'arreu i que s'ha estudiat des de múltiples perspectives. L'objectiu d'aquest capítol, doncs, és presentar-ne només una perspectiva general que permeti discutir, més endavant, les estratègies traductores que he pres a l'hora d'afrontar la traducció dels clàssics, en general, i la Comèdia Antiga, en particular, tant des d'un punt de vista teòric com pràctic.

Al capdavant, en sigui conscient o no, qualsevol traductor que s'enfronta a un text parteix d'uns pressupòsits i unes ingerències que té assumides com a vàlides. Massa sovint, però, el traductor no té un coneixement, encara que sigui superficial, del que s'ha dit en la disciplina que té com a objecte d'estudi els fruits del seu ofici i que li pot aportar un marc teòric clau per resoldre alguns dels problemes que suscita, irremeiablement, la seva feina.

### 1.1. Què entenem per traducció?

Encara que sembli banal, un bon punt de partida és el més bàsic. Respondre a la qüestió «què entenem per traducció?» semblaria bastant senzill i, malgrat això, els estudiosos encara no s'han posat ben bé d'acord en tots els matisos que planteja la qüestió. N'hi ha prou de donar un cop d'ull a tots els manuals més amunt citats. En tot cas, però, ens podríem posar força d'acord a considerar que traducció (del llatí *traductio*, 'transposició') vol dir, bàsicament, traslladar un missatge d'una llengua a una altra.

Ara bé, la cèlebre definició de «traducció» de Roman Jakobson (citada a SCHULTE & BIGUENET 1992: 145) ja contemplava la traducció de manera tripartida, entenent-la com a:

- a) «intra-lingual translation or rewording», això és, la «interpretation of verbal signs by means of other signs», però sempre dins de la mateixa llengua, sigui amb sinònims o amb el que comunament entenem per paràfrasi.

---

<sup>1</sup> N'hi ha molts, de fonamentals. Per dir-ne uns pocs i no necessàriament els més importants, sinó els que han fet més servei a aquesta tesi: NIDA 1964; HOLMES 1970; STEINER 1975; BERMAN 1984; GARCÍA YEBRA 1986; MALLAFRÈ 1991; NEWMARK 1991; BASSNETT 1991a; MESCHONNIC 1999; VENUTI 2008a i 2013; GALLÉN et al. 2000; ECO 2003; PYM 2010; WILLIAMS 2013.

- b) «Interlingual translation or translation proper», és a dir, la definició tradicional de traducció d'una llengua a l'altra que ara dèiem: «an interpretation of verbal signs by means of some other language».
- c) «Intersemiotic translation or transmutation», o bé, la interpretació de signes verbals «by means of non verbal sign systems».

Fixem-nos que, en qualsevol dels tres casos, Jakobson utilitza el terme «interpretació». Descarta, així, que la transferència del missatge, sigui quin sigui el tipus de traducció, pugui ser mai exacta o completa, sinó una sola interpretació d'aquest missatge transmesa per uns signes diferents.

Jakobson reprèn idees que ja trobem en Herder, Humboldt o Sassure,<sup>2</sup> quan afirma que una traducció d'una llengua a l'altra mai no és equivalent del tot, per molt pròximes que siguin les llengües per raons no només lingüístiques, sinó també culturals: «on the level of interlingual translation, there is ordinarily no full equivalence between code-units, while messages may serve as adequate interpretations of alien code-units or messages» (Jakobson, citat a SCHULTE & BIGUENET 1992: 145-146). El seu exemple és simple, però molt clar: la paraula anglesa «cheese»:

«cannot be completely identified with its Standard Russian heteronym “сыр”, because cottage cheese is a cheese but not a сыр. Russians say: *принеси сыру и tvorogy* “bring cheese and [sic] cottage cheese”. In standard Russian, the food made of pressed curds is called сыр only if ferment is used» (Jakobson, citat a SCHULTE & BIGUENET 1992: 146)

Aquesta operació pot repetir-se en qualsevol traducció d'una paraula (encara no parlem d'un text, de moment) d'una llengua a l'altra: en perdre's la capa intratextual (el significat) i l'intertextual (les connotacions que té aquesta paraula en la cultura concreta), la traducció, per acostada que sigui, és impossible que sigui exacta.

Jakobson negava així la creença en els valors absoluts de la traducció. Més encara si és literària. Contradeia, doncs, les teories que creuen que els significats amb un valor idèntic existeixen abans del procés de transformació que implica la traducció i que, per tant, es poden mantenir en el trasllat d'una llengua A a una llengua B, sense que es perdi cap matís en el procés. Dit d'una altra manera, que «the idea that what we say in one language *can* have the same value (the same worth or function) when it is translated into another language» (PYM 2010: 6). És a dir, que hi ha una equivalència exacta, «no matter whether the relation is at the level of form, function, or anything in between».

És per això, doncs, que les teories que defensen aquest paradigma, o un de semblant, reben el nom de teories de l'«equivalència natural», perquè aquesta es dona, segons ells, de manera natural i prèvia a la traducció. Així, i simplificant-ho molt, si l'equivalència natural existeix i, per tant, és exacta i, per tant, el trasllat d'una llengua A a una llengua B es pot dur a terme sense perdre cap mena de sentit, el camí també s'hauria de poder fer a la inversa, de manera que poguéssim reconstruir el text original de la llengua A a partir de la llengua B. Resulta, però, que això és utòpic perquè, com veurem, cada traducció, per «fidel» (i ja parlaré d'aquest concepte) que es pretengui depèn sempre d'un conjunt de condicionants (lingüístics,

---

<sup>2</sup> Vegeu PYM 2010: 9 o GARRIGASAIT 2015: 96.

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

culturals, cronològics i personals) del traductor, els quals provoquen que cap traducció no pugui ser igual a una altra.

Efectivament, la traducció (i pel que ens interessa, la literària) és un procés a través del qual una cadena de significants és substituïda per una altra cadena de significants diferents proveïts per la interpretació d'un traductor.<sup>3</sup>

Entenent-la així, les possibilitats per estudiar una traducció no només són múltiples, sinó infinites perquè depenen, és clar, de la interpretació i de les decisions del traductor, condicionades per mil factors (començant per la llengua de la qual tradueix i a la qual tradueix, el gust personal i acabant pels condicionants culturals i temporals). En canvi, l'equivalència natural amaga i simplifica tots els problemes que representa la traducció, com ja va assenyalar Mary Snell-Hornby, que cita Pym (2010: 6), la qual defensava que aquesta noció d'equivalència no era sinó «an illusion of symmetry between languages which hardly exists beyond the level of vague approximations and which distorts the basic problems of translation».

En efecte, la concepció de la traducció absoluta és utòpica, almenys pel que fa a textos connotatius com els literaris, i avui té poc recorregut, sense que gairebé cap estudiós de la traducció la consideri vàlida, almenys en aquests termes. Com que, si aquesta equivalència natural existís, aquesta tesi no tindria cap sentit, perquè de traducció d'Aristòfanes n'hi hauria una de sola i prou, no serà tinguda en compte.<sup>4</sup>

### 1.2. L'equivalència direccional

Davant de la inexistència d'una equivalència exacta, els estudis de traducció solen centrar-se en l'estudi del conjunt de decisions que pren el traductor a l'hora d'escometre el text i que, juntament amb les diferències lingüístiques intrínseques entre la llengua de partida i la d'arribada, fan que es produeixi una relació en què la creació d'un equivalent traduït en una direcció (de la llengua A a la B) no implica que existeixi d'igual manera refent el camí (de la B a la A).<sup>5</sup> Parlem, aleshores, d'«equivalència direccional», perquè la possible equivalència en la transmissió del missatge es mou en una sola direcció possible: de la llengua de partida a la d'arribada. Un tipus d'equivalència, doncs, que «do not assume that the relation is natural or reciprocal» (Pym 2010: 25).

La immensa majoria de teories de la traducció parteix, doncs, d'aquests pressupòsits. Ara bé, malgrat el punt de partida, totes difereixen en una qüestió: a què és equivalent el resultat obtingut en la traducció d'arribada? Això és, a què es busca que equivalgui la traducció? La resposta sol ser binària i representa els dos pols (aparentment) contraris amb què se sol abordar la traducció: «fidelitat» o a la lletra (la també anomenada «literalitat») o a l'esperit (la també anomenada «traducció lliure»).

Una dicotomia que marca la majoria d'aproximacions a la traducció: la primera opció sol ser la pròpia de les traduccions que volen deixar constància en el lector que són, això,

---

<sup>3</sup> VENUTI 2008a: 13.

<sup>4</sup> El mateix Anthony Pym n'és un dels pocs defensors: «Here we take the unpopular view that the equivalence paradigm was and remains far richer than such quick dismissals would suggest. It merits a serious place alongside and within the more recent paradigms» (Pym 2010: 6-22). Vegeu el seu interessant i complet capítol dedicat a l'equivalència natural, que no discutiré aquí.

<sup>5</sup> Pym 2010: 28.

traduccions, mentre que la segona vol crear una il·lusió, un pacte tàcit amb el lector, perquè llegeixi la traducció com si es tractés d'un original.

Eugene Nida, com deia, un dels fundadors dels estudis de traducció que encunyà molts d'aquests termes,<sup>6</sup> és l'autor d'una de les teories de l'equivalència direccional més cèlebre. En el seu estudi sobre la traducció dels textos sagrats de la Bíblia (qüestió realment espinosa que et podia portar a la pira inquisitorial no tants segles abans), Nida es planteja si, davant de la necessitat de traslladar la paraula divina, el traductor ha d'actuar a partir d'una «formal equivalence», això és, seguint mot a mot les estructures de l'hebreu i del grec, per bé que puguin fer poc sentit a la llengua i la cultura d'arribada, o bé una «dynamic equivalence», és a dir, mirant de respectar la funció que feien les paraules a l'original i substituir-les per unes que facin sentit a la llengua i la cultura d'arribada, això és, que busqui l'equivalent més propi de la llengua d'arribada, més natural.

Un dels exemples més famosos de Nida per il·lustrar aquesta dicotomia és la traducció de l'expressió llatina del Nou Testament «Agnus Dei». En la cultura occidental, aquesta expressió traduïda com l'«Anyell de Déu» no genera excessius problemes, tot i que es podria discutir si avui «anyell» seria la paraula triada per un traductor català que segueixi una estratègia d'equivalència dinàmica (i no, per exemple: «el Xai de Déu»). En qualsevol cas, però, ve a dir Nida, quan la tradició cristiana és adoptada per cultures, com la inuit, que no tenen (o, almenys no tenien) costum de tenir ramats d'ovelles, però que, en canvi, tenen fins a tres paraules per dir «foca», potser aleshores el traductor que segueixi una «equivalència direccional» voldrà traduir, «la Foca de Déu», perquè l'experiència del creient sigui comparable amb la que pot tenir un creient d'una cultura on les ovelles sí que formen part, de manera natural, de l'imaginari col·lectiu.<sup>7</sup>

Així mateix, un altre exemple extrem que proposa Nida és el d'un traductor del Nou Testament, que a Romans 16:16, podia traduir seguint l'equivalència dinàmica, l'expressió «greet one another with a holy kiss» (equivalència formal), per «as give one another a hearty handshake all around».<sup>8</sup>

Si encara volem un altre exemple, com assenyala Pym (2010: 33) traduir “Friday the thirteenth”, el dia de la mala sort per als anglosaxons, pel més natural en la llengua d'arribada, això és, en el nostre cas, per «dimarts tretze» seria una traducció que segueix l'equivalència dinàmica. L'equivalència formal, en canvi, reclamaria la traducció «divendres tretze».

D'exemples com aquests n'hi ha a balquena, arreu. També a casa nostra s'ha formulat aquesta dicotomia, des d'aquest prisma. Per triar-ne només un exemple representatiu: Cèsar August Jordana, en un escrit molt anterior del juliol del 38, a la *Revista de Catalunya*, ja parlava d'aquestes dues maneres de traduir: «De vegades una traducció (més aviat un trosset de traducció) pot ser literal, i llavors és millor que ho sigui. Però en la major part dels casos, perquè la traducció ho sigui de veres, no es pot conservar la literalitat» (Jordana, citat a BACARDÍ et al. 1998: 123). I ho exemplificava d'aquesta manera:

---

<sup>6</sup> Vegeu NIDA 1964.

<sup>7</sup> Aquest problema ja se l'havien plantejat els primers missioners, també des d'un punt de vista antropològic. De fet, sembla que la traducció «el kotik de Déu» (kotik és el petit d'una foca blanca, en inuit) se la va inventar el missioner Sir Wilfred Grenfell. Vegeu EVANS-PRITCHARD 1965.

<sup>8</sup> Vegeu NIDA 1964: 166-167.

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

«Si volem traduir l'expressió *su suegra quería verle muerto*, és natural que ho fem així: “la seva sogra voldria veure'l mort”. La traducció mot a mot ens dóna una bona traducció. [...] Però si volem traduir *no da pie con bola*, direm “no n'encerta cap”. La traducció literal “no dóna peu amb bola” no vol dir res en català [...].

A *La Tempestat* de Shakespeare, Stefano diu ofensivament a Trinculo: *Though thou canst swim like a duck, thou art made like a goose*. Una traducció aproximadament literal ens donaria: “Encara que nedis com un ànec, ets fet com una oca”. Però és millor i més cenyida, per bé que menys literal, la traducció següent: “No sé si nedes com un peix, però sé prou que ets un lluç”. “Peix” no correspon a *duck*, però la idea *to swim like a duck* és perfectament expressada per “nedar com un peix”. *Goose* i “lluç” són animals ben diferents, però es corresponen molt bé quan s'empren figurativament aplicats a una persona» (Jordana, citat a BACARDÍ et al. 1998: 123-124)

La primera estratègia emprada en el text shakespearà denotaria que el text traduït és, precisament, una traducció (i per alguns, una mala traducció); la segona, en canvi, podria mantenir la il·lusió que el text va ser escrit originalment en català. Per dir-ho, de nou, amb Nida:

«A translation of dynamic equivalence aims at complete naturalness of expression, and tries to relate the receptor to modes of behavior relevant within the context of his own culture; it does not insist that he understand the cultural patterns of the source-language context in order to comprehend the message» (NIDA 1964: 159)

Nida (com veurem, en la línia de la tradició traductora anglosaxona) era un ferm defensor de l'equivalència dinàmica. Per a ell, el màxim objectiu d'una traducció ha de ser perseguir la naturalitat en el text traduït, de manera que el lector pugui entendre'l com si hagués estat escrit en la seva llengua materna i en el context de la seva cultura, per tal de produir un efecte semblant al que va sentir el lector o oient del text original, en un *tópos* que ha esdevingut dogma per a aquest tipus de traducció:

«an easy and natural style in translating, despite the extreme difficulty of producing it [...] is nevertheless essential to producing in the ultimate receptors a response similar to that of the original receptors» (NIDA 1964: 163)

«Translating consists in reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source-language message» (NIDA AND TABER 1982: 12)

Si retornem a l'exemple de l'«Agnus dei», Nida focalitzava l'atenció del traductor en el text de la traducció, en detriment de la referència a l'imaginari col·lectiu de la fauna palestina del segle primer. Era, doncs, menys «fidel» una opció que advocava que el creient inuit pogués sentir, precisament, la seva fe de manera natural i sense interferències?

No hem de pensar, però, que Nida, tot i ser qui va encunyar aquests termes de què avui ens servim, estigués adoptant cap postura especialment nova. Com ha fet veure de manera molt clara Pym (2010: 31-33), les teories de Nida i dels altres que l'han precedit i succeït, en el fons, no difereixen, malgrat el canvi de noms i termes, dels dos pols històrics que s'han fet servir a l'hora d'emprendre la traducció des d'antic: per un cantó, el pol representat per la

traducció que pretén «fer oblidar al lector que es troba llegint un autor estrany, creant-li la il·lusió de trobar-se davant una obra original en la pròpia llengua», fent, si cal, violència sobre l'original; i, per l'altre, la traducció «que opera a la inversa, fent violència sobre el públic de lectors o, en tot cas, presentant-li exigències insòlites» (VALENTÍ I FIOL 1973: 83-84).

Dos pols que se sol considerar que queden establerts i definits programàticament per primer cop a Occident amb les paraules de Ciceró sobre la traducció a *Sobre la millor classe d'oradors*:

Conuerti enim ex Atticis duorum eloquentissimorum nobilissimas orationes inter seque contraris, Aeschinis et Demosthenis; nec conuerti ut interpres, sed ut orator, sententiis isdem et earum formis tamquam figuris, uerbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non uerbum pro uerbo necesse habui reddere, sed genus omne uerborum vimque seruauit. Non enim ea me adnumerare lectori putauit oportere, sed tamquam appendere (Cic. Opt. Gen. V)

«El que he fet ha estat traduir els dos discursos més insignes dels dos millors oradors àtics, Èsquines i Demòstenes, adreçats l'un contra l'altre; i no els he traduït pas com a traductor, sinó com a orador, amb les mateixes idees i figures dels originals, però amb paraules conformes al nostre ús. En fer-ho no he considerat necessari traslladar-los paraula per paraula, sinó que n'he conservat l'estil general i l'essència de les paraules, ja que no m'ha semblat que el que calia fos desglossar-ne el còmput per al lector sinó, per dir-ho d'alguna manera, donar-li'n el valor total».<sup>9</sup>

No és que s'hagi de traduir com un orador, com s'ha dit alguna vegada, sinó que com que l'objecte de la traducció són discursos d'oradors, Ciceró advoca per traduir-los com ho faria un orador (com ell mateix). Si l'autor hagués estat Homer o Sòfocles, Ciceró plausiblement hauria dit com un poeta èpic o tràgic. És a dir, l'expressió «ut orator», avui dia, potser l'hauríem de traduir per «com un escriptor».

Ciceró no advoca, directament, com s'ha dit manta vegada,<sup>10</sup> per una traducció lliure que prengui l'original com a punt de partida per deixar volar el geni creatiu i fer obra pròpia, a la manera de Catul amb el carmen LI i la seva variació del fr. 31 de Safo o de les adaptacions terencianes de Menandre (com sí que feia Sant Jeroni),<sup>11</sup> sinó que Ciceró va en el mateix sentit que l'equivalència dinàmica de Nida: transmetre un missatge equivalent de l'original, però de la manera més natural possible en llatí:

Quorum ego orationes si, ut spero, ita expressero uirtutibus utens illorum omnibus, id est sententiis et earum figuris et rerum ordine, uerba persequens eatenus, ut ea non abhorreant a more nostro — quae si e Graecis omnia conuersa non erunt, tamen ut generis eiusdem sint, elaborauimus — erit regula, ad quam eorum dirigantur orationes qui Attice uolent dicere.

<sup>9</sup> Traducció de Victòria Alsina citada a GALLÉN et al. 2000: 29. Totes les traduccions catalanes del llatí citades en aquest apartat són d'aquesta traductora.

<sup>10</sup> Per exemple, PYM 2010: 31: «That general approach goes as far back as Cicero, who conceptualized the one text as being translated from Greek into Latin in two different ways – ut interpres (like a literalist interpreter) or ut orator (like a public speaker) (Cicero 46CE/1996). That is, literally or freely».

<sup>11</sup> Cf. Hier. Ep. *Ad Pammachium*, 1, 5, 5.

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

«I si, com espero, he aconseguit reproduir els discursos d'aquests oradors amb totes les seves virtuts, és a dir, amb les idees, les figures i l'ordre dels elements, mantenint les paraules però evitant que s'apartin de la nostra forma habitual d'expressió (car si bé no totes han estat traduïdes literalment del grec, tanmateix he intentat que siguin de la mateixa classe)».<sup>12</sup>

És allò que s'ha anomenat, fidelitat a l'«esperit» o al «sentit» de l'original, més que no pas a la «lletra» («literalitat»), no tant seguint les paraules de Ciceró, sinó, precisament, les d'un altre llatí, Sant Jeroni: *non uerbum e uerbo, sed sensum exprimere de sensu* («no ho faig paraula per paraula sinó expressant-ne el sentit»).

Sant Jeroni reconeixia Ciceró com a mestre i model traductor (*Habeoque huius rei magistrum Tullium*) i, també, Horaci, de qui citava aquell arxiconegut hexàmetre de l'*Ars poetica* (133): *nec uerbum uerbo curabis reddere fidus interpres*, que tant es pot interpretar com a «no tindràs cura de traduir mot per mot si ets un traductor fidel» o bé «com un traductor fidel».<sup>13</sup> Sant Jeroni, evidentment, s'hi escuda per defensar la traducció *sensum de sensu*, també en una voluntat d'obtenir, en la traducció, un text que funcioni amb naturalitat en la llengua i cultura d'arribada, sense exercir-hi violència:

Quodsi cui non uidetur linguae gratiam interpretatione mutari, Homerum ad uerbum exprimat in Latinum —plus aliquid dicam—, eundem sua in lingua prosae uerbis interpretetur: uidebit ordinem ridiculum et poetam eloquentissimum uix loquentem (*Ep. Ad Pammachium* I, 5, 8)

«Si a algú no li sembla que es perd la gràcia de la llengua en la traducció, que traslladi Homer al llatí paraula per paraula; encara diré més, que el tradueixi en prosa a la seva llengua, i ja veurà que l'ordre de les paraules resulta ridícul i que el més eloqüent dels poetes gairebé no parla».<sup>14</sup>

### 1.2.1. El domini de l'equivalència dinàmica o l'assimilació

Aquest model binari a l'hora d'abordar i estudiar la traducció ha estat el que ha predominat tot al llarg de la història d'Occident de Ciceró ençà. En l'aplicació pràctica, ha tingut una preponderància molt elevada l'equivalència dinàmica; l'excepció, normalment, la trobem en els textos sagrats, per als quals, per respecte a la paraula divina, es reclamava, evidentment, una traducció *uerbum e uerbo*.

---

<sup>12</sup> Citada a GALLÉN et al. 2000: 29

<sup>13</sup> En aquest sentit també reconeix com a guia les traduccions de les homilies sobre Job d'Hilari el Confessor, de qui diu que «va traslladar els significats a la seva llengua pel dret de conquesta, com si fossin captius de guerra, per dir-ho d'alguna manera» (*sed quasi captiuos sensus in suam linguam uictoris iure transpouit, Ep. Ad Pammachium* I, 6, 3).

<sup>14</sup> Sant Jeroni encara cita el seu amic i protector Evagri d'Antioquia, traductor de la *Vita Antonii* d'Atanasi: «La traducció d'una llengua a una altra, quan es fa paraula per paraula amaga el sentit i fa com les herbes abundants que ofeguen els sembrats, perquè si el llenguatge s'ha de constrenyir als casos i a les figures de l'original, allò que podria expressar d'una manera breu, amb prou feines arriba a dir-ho fent un llarg circumloqui. Així doncs, per evitar això, he traduït aquesta vida de Sant Antoni, tal com m'has demanat, de tal manera que no hi falti res del sentit, encara que hi falti alguna paraula. Que els altres vagin a la percaça de lletres i síl·labes; tu dedica't a les idees» (*Ep. Ad Pammachium* I, 6, 1-2; Sant Jeroni, citat a GALLÉN et al. 2000: 39).



En el cas de l'equivalència dinàmica, que també ha rebut el nom d'assimiladora, es tracta, normalment, d'una estratègia de traducció adoptada per cultures que es troben en un moment d'esplendor o d'expansió i suportades per un poder militar i polític fort. La seguretat i la confiança en les possibilitats de la llengua i de la cultura, ja plenament assentades, fan que, en certa manera, es desdenyi l'element d'alteritat present en el text original per assimilar-lo a les excel·lències de la llengua i la cultura d'arribada, en una concepció especialment etnocentrista de la traducció: les traduccions no es poden apartar del cànon de la literatura d'arribada, si volen triomfar en la cultura d'arribada, atès el prestigi que aquesta ha adquirit prèviament.<sup>15</sup>

Així ha estat el model que, en general i amb comptades excepcions,<sup>16</sup> ha predominat, en especial, als dos grans imperis europeus que més s'han perpetuat en el temps: el francès i el seu model de les belles infidels; i el britànic. Ambdós models, que preconitzen, per sobre de tot, la naturalització del text original, encara són predominants, en general, en les respectives llengües.

Aquesta tradició, en la pràctica traductora anglosaxona, té com un dels textos fundacionals els del poeta John Denham, que assajà la traducció del segon llibre de l'*Eneida*, transportant tots els valors de la Troia grega, passada, en primer terme, pel sedàs de Virgili i l'imperialisme d'August, i pel món de la corona isabelina, en segon terme.<sup>17</sup> Aquesta traducció, que intitulà *The Destruction of Troy* (1636, però publicada vint anys més tard), anava encapçalada per un pròleg on, entre d'altres coses, es deia el següent:

«As speech is the apparel of our thoughts, so are there certain Garbs and Modes of speaking, which vary with the times [...] and this I think Tacitus means, by that which he calls Sermonem temporis istius auribus accommodatum [...] and therefore **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**» (DENHAM 1656: A3r. La negreta és meva)

Denham és un dels primers de formular el tòpic de la traducció com a il·lusió: el text traduït ha de poder ser llegit com si hagués estat escrit en anglès i per un home del seu temps. Amb aquesta estratègia, que alguns, com Venuti (2008a: 50), han anomenat «fluida» (o assimiladora), presenta el text traduït no com una traducció, sinó com un text escrit directament en anglès que llisqui i flueixi, cosa que implica, gairebé, la resituació del context de l'original en el context del lector, això és, una mena de modernització del text.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Entre d'altres, VENUTI 2002: 16-18 i MESCHONNIC 1973: 308 i ss, on encara va més enllà i qualifica aquestes estratègies d'«impérialisme culturel», producte d'un pensament «européocentrique, logocentrique, colonialiste».

<sup>16</sup> No és aquí, com dèiem, el lloc per fer una història de la traducció d'Occident (per a això, vegeu GALLÉN et al. 2000), motiu pel qual el nostre discurs és, ha de ser, simplificador. En qualsevol cas, d'excepcions, és clar, n'hi ha: des dels enciclopedistes francesos i Madame de Staël fins estudiosos (i poetes) com Ben Johnson o escriptors com John Nott o Francis Newmann, que preconitzaven una traducció, avui diríem, de l'equivalència formal o estrangeritzadora. Vegeu, per exemple, VENUTI 2008a: 68-82 i 99-108.

<sup>17</sup> Tot i ser, potser, un dels més famosos per la rellevància del poeta, no és, ni de lluny, el primer. Un segle abans, Thomas Phaer havia traduït, precisament, l'*Eneida*, assegurant que havia «followed the counsell of Horace, teaching the duty of a good interpretour, *Qui quae desperat nitescere possit, relinquit*, by which occasion, somewhat, I haue in places omitted, somewhat altered». Aquest i altres precursors anglesos de Denham es poden trobar citats a VENUTI 2008a: 37.

<sup>18</sup> Un exemple extrem del model d'equivalència dinàmica en el cas dels clàssics, el podríem trobar en les posades en escena de tragèdies gregues amb els protagonistes amb americana i corbata enlloc de quitons, fusells per espases i la substitució dels referents clàssics per uns de moderns. Així, per exemple, per a una audiència

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

Segons aquest model, el traductor no ha de fer excentricitats que puguin denotar que el text és, precisament, una traducció i ho ha de fer passar tot pel sedàs dels valors imperants en la literatura i la cultura d'arribada perquè semblin l'única traducció possible en aquella llengua (tal com l'hauria escrit l'autor si hagués estat anglès). L'assimilació de l'autor estranger ha de ser tan completa que el lector cregui que la fluïdesa (que és la característica principal de gran part de la literatura anglesa) també és la pròpia del text original. És a dir, que al lector se li han d'amagar sota un vel de naturalitat i transparència totes les decisions que ha pres el traductor, però que en realitat no tenen res de natural (ja hem vist que l'equivalència natural és impossible) ni són decisions exigides per les necessitats de l'original, sinó que són, precisament, producte d'una il·lusió creada pel traductor com a resultat d'una interpretació condicionada:

«Transparency results in a concealment of the cultural and social conditions of the translation –the aesthetic, class, and nationalist ideologies linked to Denham's translation theory and practice. And this is what makes fluent translation particularly effective in Denham's bid to restore aristocratic culture to its dominant position: the effect of transparency is so powerful in domesticating cultural forms because it presents them as true, right, beautiful, natural» (VENUTI 2008a: 50)

Aquesta, doncs, va ser la pràctica traductora que va influir més la traducció literària del món anglosaxó. El Píndar d'Abraham Cowley s'entén en el mateix marc estètic i mental i, malgrat els matisos que hi introduí John Dryden, ell mateix practicà aquest model de traducció.

En efecte, John Dryden traduí l'*Eneida* influït profundament per les idees i la pràctica de John Denham, de qui copià també el model dels «heroic couplets» (pentàmetres iàmbics aparellats) com a metre per traduir l'hexàmetre, en comptes de, per exemple, el vers blanc de Milton.

Com Denham, encapçalà la seva traducció amb uns mots en què exposava la seva concepció de la traducció, que dividia en tres pràctiques possibles: entre els dos pols extrems que significaven la traducció literal (o metàfrasi), i la imitació, hi havia d'haver lloc per a la paràfrasi, un terme mitjà que, sense allunyar-se de l'original, pogués disposar d'una certa llibertat per afaïonar un text que funcionés autònomament com a text anglès:<sup>19</sup>

«First, that of metaphor, or turning an author word by word, and line by line, from one language into another. Thus, or near this manner, was Horace his *Art of Poetry* translated by Ben Jonson. The second way is that of paraphrase, or translation with latitude, where the author is kept in view by the translator, so as never to be lost, but his words are not so strictly followed as his sense, and that too is admitted to be amplified, but not altered. Such is Mr. Waller's translation of Virgil's Fourth *Aeneid*. The third way is that of imitation, where the translator (if now he has not lost that name) assumes the liberty not only to vary from the words and sense, but to forsake them both as he sees occasion; and taking only some general hints from the original, to run division on the groundwork, as he pleases. Such is Mr.

---

anglosaxona dels anys setanta, s'havia arribat a proposar la substitució de Pèrcles per Eisenhower o d'Esparta per Rússia a l'hora de traduir una comèdia d'Aristòfanes. Vegeu CHAPMAN 1983.

<sup>19</sup> George Steiner va ser un dels grans crítics moderns davant d'aquest «sterile tripartite model». Vegeu STEINER 1975: 319.

Cowley's practice in turning two Odes of Pindar, and one of Horace, into English» (Dryden, citat a SCHULTE & BIGUENET 1992: 17)

Dryden valorava el model de Denham (i en citava uns versos)<sup>20</sup> i se'n servia per criticar la traducció esclava de la literalitat, fins al punt que en la seva versió del llibre segon va servir-se d'uns 80 versos de Denham.<sup>21</sup> L'admirava perquè, tot i considerar que el seu model era propens a caure en una llibertat excessiva, creia que Denham aconsellava més llibertat de la que realment es prenia.<sup>22</sup> Així, creia que la traducció literal s'havia d'evitar a tota costa i que la imitació s'havia de reservar per poder llegir autors intel·ligibles com Píndar.

Per a la resta, Dryden recomanava una traducció que, en l'expressió, fos prou lliure per ser dita amb naturalitat en anglès, com si hagués estat escrita en aquesta llengua, però sense traïr-ne en excés el sentit:

«The like care must be taken of the more outward ornaments, the words. When they appear (which is but seldom) literally graceful, it were an injury to the author that they should be changed. But since every language is so full of its own proprieties, that what is beautiful in one is often barbarous, nay sometimes nonsense, in another, it would be unreasonable to limit a translator to the narrow compass of his author's words: 'tis enough if he choose out some expression which does not vitiate the sense [...] There is therefore a liberty to be allowed for the expression, neither is it necessary that words and lines should be confined to the measure of their original. The sense of an author, generally speaking, is to be sacred and inviolable» (Dryden, citat a SCHULTE & BIGUENET 1992: 20-21)

Sí que reclamava, doncs, més exactitud que la de Denham en la translació del sentit, però, al capdavall, sense deixar de practicar una traducció basada en l'equivalència dinàmica i la pretensió de naturalitat, seguint, doncs, la mateixa màxima de Denham: «I have endeavoured to make Virgil speak such English as he would himself spoken, if he had been born in England, and in this present age» (Dryden, citat a SCHULTE & BIGUENET 1992: 26).

El bon traductor que segueix aquesta pràctica ha d'esdevenir invisible, a ulls del lector, que ha de tenir la il·lusió d'estar llegint un original escrit en la llengua anglesa del seu temps, sense patir entrebancs i amb un anglès que llisqui, que sigui fluid i, per tant, que no tingui rastre de les dificultats i dels procediments seguits pel traductor per anostrar-lo, sense, per tant, que es vegi l'intermediari entre el lector i l'autor:

«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 perdre, però tampoc res a guanyar» (GARRIGASAIT 2015: 90)

Aquest model que converteix el traductor en una mà que es vol invisible és el que inspirà Pope per a la seva traducció d'Homer i és el que ha imperat i impera en el món anglosaxó,

---

<sup>20</sup> «That servile path thou nobly dost decline / Of tracing word by word, and line by line; / A new and nobler way thou dost pursue / To make translations, and translators too; / They but preserve the ashes, thou the flame, / True to his sense, but truer to his fame» (sobre el *Pastor Fido* de Richard Fanshawe. Citat a SCHULTE & BIGUENET 1992: 18).

<sup>21</sup> Vegeu VENUTI 2008a: 52.

<sup>22</sup> «Denham, who advised more liberty than he took himself» (Dryden, citat a SCHULTE & BIGUENET 1992: 20).

almenys des de Denham i Dryden,<sup>23</sup> passant pel *Essay on the Principles of Translation* (1791) d'Alexander Tytler i arribant als nostres dies.<sup>24</sup> En efecte, encara avui, el món anglosaxó és fortament partidari de l'equivalència dinàmica (per seguir amb els termes de Nida, però que, com hem anat veient, ha rebut diferents noms, com el de transparent o fluid. Venuti intitula, justament, el seu assaig sobre la història de la traducció al món anglès per *The Translator's Invisibility*.

Amb la globalització del segle XX i el predomini de l'anglès en els estudis de traducció, el model traductor anglosaxó (el de l'equivalència dinàmica) ha estat lògicament també l'opció preferida per la majoria de traductòlegs anglosaxons que han fet prevaldre el model de traducció anglesa arreu del món, almenys occidental (amb excepció, per exemple, de la tradició alemanya romàntica i la catalana de principis de segle. La francesa ja era especialment assimiladora *per se*).

### 1.2.2. L'equivalència formal o l'estrangerització

Les poques veus crítiques amb el model d'equivalència dinàmica, en comptades ocasions han vingut del mateix model anglosaxó. Normalment, la crítica i l'alternativa ha arribat sempre des de llengües o cultures més perifèriques o minoritzades o, com en el cas de la tradició traductora alemanya del romanticisme o la catalana noucentista, en una fase encara incipient d'afirmació nacional.<sup>25</sup>

Potser la crítica més famosa a aquest concepte de traducció, per rellevància programàtica i importància històrica, és la de Friedrich Schleiermacher, en una conferència pronunciada el 1813, sobre les diferents maneres de traduir. Tot i que els estudis de traducció, com a tals, es considera que neixen a la segona meitat del XX, el seu antecedent més immediat és aquest discurs de Schleiermacher, per tal com inaugura l'etapa «en què la traducció —que, abans de res, és comprensió— entra dins la competència de l'hermenèutica o ciència de la interpretació dels textos» (PINYOL 2000: 223).

Schleiermacher parteix de la concepció herderiana que el coneixement i, per tant, el pensament, no existeixen fora del mitjà amb què s'expressen, això és, el llenguatge, el «diccionari de l'ànima»:<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> VENUTI 2008a: 266

<sup>24</sup> Per a una història de la tradició traductora anglosaxona i com aquesta ha exportat el seu model a la major part de tradicions traductores occidentals, vegeu VENUTI 2008a: 53-68.

<sup>25</sup> Per a una comparació dels dos fenòmens traductors, vegeu l'excel·lent estudi de GARRIGASAIT 2015.

<sup>26</sup> Tot plegat va lligat amb la concepció hermenèutica de Schleiermacher, segons la qual la subjectivitat i el context en el marc del qual és dita una cosa determina aquesta cosa. Vegeu què afirmava al *Compendi* (1819): «First canon: Anything that requires closer determination in a given utterance must be determined on the basis of the linguistic field common to the author and his original public (p. 117). Second canon: the meaning of each word in a given passage must be determined on the basis of its position [*Zusammensein*] with respect to the words that surround it» (Schleiermacher, citat a SZONDI 1995: 122). Igualment, al seu primer discurs a l'Acadèmia de 1829 (també posterior, doncs, al text sobre la traducció), intitulat *Sobre el concepte d'hermenèutica en relació amb els suggeriments de F.A. Wolf i el manual d'Ast*, on, per exemple, diu coses com les següents: «I urgently recommend diligent practice in the interpretation of significant conversations. The immediate presence of the speaker, the living expression that proclaim that his whole being is involved, the way the thoughts in a conversation develop from a shared life, such factors stimulate us far more than some solitary observation of an isolated text to understand a series of thoughts as a moment of life which is breaking forth, as an act set in the context of many others. And this dimension of understanding is often slighted, in fact, almost completely neglected, in interpreting writers» (Schleiermacher, citat a SZONDI 1995: 114).

«l'individu i el món es troben units en l'experiència dels sentits, però la consciència els separa per reunir-los de nou en l'acte intencional de designació en què radica el sentit objectiu (dirigit a l'objecte) d'una paraula, acte que recupera per a la llum de la consciència allò que els sentits havien percebut vagament. La paraula, alhora so i significat, permet aquesta reunificació de l'experiència sensitiva i l'experiència reflexiva; la significació de cada cosa porta doncs aparellada una actitud emocional envers ella que és el reflex de la manera particular com la veuen els usuaris» (ORTÍN 2000: 140)

Així, doncs, si llenguatge i pensament són indissociables, no hi pot haver equivalències lèxiques i gramaticals d'una llengua a l'altra que puguin transportar el missatge de l'original, perquè aquest missatge no es pot entendre fora de la llengua que l'ha permès articular, cosa que ja havia insinuat el mateix Herder al seu assaig *Sobre la nova literatura alemanya* (1767) i on, entre d'altres coses, ja postulava la necessitat de traduir massivament, sobretot, els textos de les llengües antigues.

No hi pot haver, doncs, en el procés de traducció, «identitat entre el text de partida i el d'arribada», sinó «moviment i formació de diferència», motiu pel qual aquesta diferència no s'ha d'eliminar naturalitzant-la, com reclamava Dryden, sinó subratllar-la a partir de la feina del traductor, que, per tant, deixa de ser invisible i sotmès per passar a treballar al mateix rang que l'autor.<sup>27</sup>

Schleiermacher parteix d'aquesta mateixa idea: cada persona posseeix la llengua que parla i tot el seu pensament en deriva i n'és limitat:

«Qui estigui convençut que el pensament i l'expressió del pensament són, en essència i íntimament, una mateixa cosa i vegi en aquesta convicció els fonaments de l'art de comprendre el discurs i l'art de traducció, podrà voler separar algú de la seva llengua materna i opinar que una persona, o tan sols una associació d'idees d'algú, poden arribar a ser els mateixos en dues llengües?» (Schleiermacher, citat a GALLÉN et al. 2000: 269)<sup>28</sup>

En efecte, per a Schleiermacher cada poble té un esperit i un pensament que s'expressa per la llengua, que el determina; per tant, esperit i pensament, claus en la creació d'un text literari (i, per tant subjectiu),<sup>29</sup> no es poden reproduir en una altra llengua:

«Si considerem, però, la creació de paraules d'un gran mestre en la seva globalitat, l'ús que fa de paraules i d'arrels emparentades en els munts sencers d'escrits interrelacionats els uns amb els altres, com podrà superar aquest obstacle el traductor, si en la seva llengua el sistema de conceptes i dels signes que els representen és un tot diferent i si les arrels de les paraules s'entrecreuen en les direccions més sorprenents en comptes de ser equivalents i paral·leles?» (Schleiermacher, citat a GALLÉN et al. 2000: 257)

---

<sup>27</sup> Vegeu GARRIGASAIT 2015: 89-91.

<sup>28</sup> Totes les citacions de Schleiermacher que es troben en català en aquest capítol són en la traducció d'Àngel Tortadès que es pot llegir al volum de GALLÉN et al. 2000.

<sup>29</sup> Vegeu PINYOL 2000 (223): «Schleiermacher desestima el trasllat de textos desproveïts de subjectivisme, pura equivalència mecànica; i, per contra, enalteix la traducció científica i artística, en la qual el pensament domina l'objecte».

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

Com que cada llengua està lligada al seu *éthos*, i el pensament expressat en aquesta llengua és inaprehensible fora del medi en el qual ha estat creat, la traducció esdevenia una «insensatesa» necessària, que només es podia aprendre a través d'un mètode aplicat amb rigor científic: un gran coneixement de la llengua estrangera i de l'autor a traduir, per tal de conservar l'esperit de l'original, sense difuminar l'autor ni germanitzar-lo (i, per tant, assimilar-lo):

«Que terriblement difícil i complicada no esdevé aquí la feina! Quin coneixement del detall i quin domini d'ambdues llengües no pressuposa! I amb quina freqüència no apareixen grans divergències entre els millors coneixedors del tema i de l'idioma quan volen indicar quina és la versió més aproximada, tot i que parteixen de la base que no n'hi haurà cap d'equivalent!» (Schleiermacher, citat a GALLÉN et al. 2000: 241)

Davant de les enormes dificultats que planteja una traducció que no vulgui falsejar l'original, emergiren dues maneres de donar a conèixer, això és de traduir, pervertint-les, les literatures de llengües estrangeres: la paràfrasi i la imitació, pràctiques a través de les quals «s'eliminen algunes de les dificultats planejades i altres s'esquiven, però d'això se'n ressent la idea de la traducció que havíem donat aquí» (Schleiermacher, citat a GALLÉN et al. 2000: 245).

Per un cantó, la paràfrasi és una pràctica mecànica que «procedeix amb els elements de les dues llengües com si fossin signes matemàtics, que per addició o subtracció poden portar-se a valors equivalents». Com que, però, aquestes equivalències es revelen impossibles, el parafrasejador ha d'anar «afegint determinacions que la delimitin i que l'ampliïn» (Schleiermacher, citat a GALLÉN et al. 2000: 245). Potser, ve a dir l'alemany, pot traslladar-se el contingut amb una exactitud il·lusòria, però la impressió que provoca l'autor llegint en la llengua original queda bandejada, en una traducció d'aquesta mena.

La imitació queda simplement desautoritzada perquè ja no es tracta pròpiament d'una traducció. La mateixa acceptació de la irracionalitat de les llengües fa emergir la imitació, perquè sabedora que el trasllat exacte és impossible tan sols queda «elaborar-ne una còpia, un tot compost de parts notòriament diferents, la impressió del qual, però, s'hi aproxi tant com la diversitat del material ho permeti».

L'imitador no busca que autor i lector es trobin, sinó que la seva màxima és la de «produir una impressió semblant a la que van tenir els lectors originaris contemporanis de l'original» (Schleiermacher, citat a GALLÉN et al. 2000: 247), cosa que el porta a falsejar l'obra i a crear-ne una de nova que se li vol assemblar de perfil. Si la paràfrasi fa perdre tot allò d'estètic que té una obra artística, ningú traduiria un tractat científic a través de la imitació, de manera que, per a Schleiermacher, la traducció de la ciència i la literatura van molt de la mà, atès que totes dues opcions són inviables per a «una traducció de concepció estricta» (Schleiermacher, citat a GALLÉN et al. 2000: 247).

Per a ell, a l'hora d'abordar un text, el traductor «autèntic» tenia fonamentalment dues opcions vàlides (tot i que, a l'hora de la veritat, només n'acceptava una), que considerava oposades i irreconciliables: «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 [...]» (Schleiermacher, citat a GALLÉN et al. 2000: 249).

La primera rebia el nom d'estrangeritzadora (*verfremdend*), perquè el traductor «s'esforça per compensar la manca de coneixement de la llengua original dels lectors», de

manera que desplaça els lectors al lloc que ocupa l'actor, exercint sobre els lectors una certa violència que els fa estranya, davant l'inconegut.

La segona l'anomenava «germanitzadora» (*verdeutschend*), perquè el traductor movia l'autor «al lloc on es troben els lectors alemanys i el converteix en un d'ells». Com que amb aquesta denominació es restringiria la teoria a l'àmbit alemany, se sol anomenar «assimiladora», i seria equiparable a la traducció «*ut orator*» que plantejava Ciceró o l'equivalència dinàmica de Nida, la màxima pretensió de les quals, recordem-ho, era la naturalitat: fer que l'autor parlés en la llengua del traductor com ho hauria fet si hagués escrit directament en aquella llengua.

Ara bé, la indissolubilitat de llengua i pensament comporta, implícitament, la impossibilitat de trobar equivalències entre els mots de l'original i els de la llengua de la traducció, cosa que d'entrada, ja fa impossible la pretensió de reproduir l'expressió i el pensament de l'original.<sup>30</sup> Si no hi ha cap autor, segons Schleiermacher, que pugui excel·lir en el conreu de dues llengües, encara és més absurda la màxima de la traducció assimiladora de traduir el text escrivint-lo com ho hagués fet l'autor, si hagués escrit en la llengua de la traducció:

«Llavors podem concloure que l'objectiu de traduir tal com si el mateix autor hagués escrit en la llengua de la traducció és, de bon principi, no solament inassolible, sinó també buit i va. Perquè qui reconegui la força creadora de la llengua i el seu vincle indissoluble amb la personalitat d'un poble haurà de reconèixer també que és majoritàriament a partir de la llengua i a través d'ella com cada geni pot conformar el seu saber, així com la possibilitat d'exposar-lo. I haurà de reconèixer també que la llengua no és, per tant, una cosa externa i purament mecànica que es penja com unes regnes i que, amb la mateixa facilitat que les lligues a un cavall o a un altre, podries junyir al teu pensament una altra llengua a voluntat» (Schleiermacher, citat a GALLÉN et al. 2000: 269)<sup>31</sup>

D'aquesta manera Schleiermacher invalidava l'objectiu de la majoria de traduccions angleses i franceses que tenien la pretensió de traduir segons aquesta màxima, com ja havia fet, en certa manera, Herder: si llengua i pensament són indestriables i inscrits en un moment històric concret, Homer, Èsquil o Sòfocles, si haguessin estat alemanys, directament, no haurien compost les obres que van fer o, almenys, com les van fer, perquè aquestes obres només s'entenen en el marc del grec arcaic i del grec del s. V.<sup>32</sup>

Podríem il·lustrar aquest punt, deixant tan sols un moment de banda la teoria de Schleiermacher, amb un exemple, em sembla, molt il·lustratiu pres d'una art paral·lela, potser, a la traducció: la interpretació, per part d'un director i uns intèrprets moderns d'una peça

---

<sup>30</sup> «Quantes vegades no passa, en un cas particular, que a una paraula nova en la llengua original la que millor li correspon és una de vella i gastada en la nostra, de manera que si el traductor volgués mostrar aquí l'esperit creador de llengua de l'obra es veuria obligat a posar en el seu lloc un significat aliè i així desviar-se cap al terreny de la imitació!» (Schleiermacher, citat a GALLÉN et al. 2000: 257).

<sup>31</sup> Més endavant, insistí en aquesta qüestió: «Si no és possible d'escriure originàriament res de digne ni de necessari per a la traducció en una llengua estrangera, o si el fet que això ocorri constitueix una excepció raríssima, aleshores tampoc no podem formular la regla que la traducció hagi de pensar com ho hauria fet l'autor si hagués escrit en la llengua del traductor, perquè no hi ha gaire abundància d'exemples d'escriptors bilingües dels quals es pugui derivar una analogia que pogués seguir el traductor [...]» (Schleiermacher, citat a GALLÉN et al. 2000: 277).

<sup>32</sup> Vegeu GARRIGASAIT 2015: 90.

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

musical clàssica o barroca. Durant anys, aquesta música s'havia tocat amb criteris i instruments moderns. Així, s'interpretava igual Bach que Beethoven o Mahler. Quan el moviment historicista va decidir anar a les fonts antigues per estudiar com es tocava i amb quins instruments, un dels atacs habituals va ser que tocar Bach amb un clavecí o Beethoven amb un *pianoforte* era absurd, perquè si tots dos haguessin tingut un *Steinway*, l'haurien preferit de llarg. La qüestió, però, és que si haguessin disposat d'aquests instruments, no haurien compost la música que van compondre, sota uns criteris i unes limitacions exigides per l'instrument per a què escrivien, com ja va denunciar Nikolaus Harnoncourt, un dels pares de l'historicisme:

«También Bach se alegraría de tener un Steinway, pero compondría de una manera completamente diferente. [...] Los músicos actuales de la Filarmónica de Berlín llevarían a un registro completamente nuevo a Beethoven y a su fantasía, y el compositor escribiría la *Heroica* de una manera por completo diferente, no la reharía» (HARNONCOURT: 2016: 39-40)

L'historicisme plantejava i planteja un retorn als criteris de l'època del compositor per recuperar un so al més semblant possible al de l'original, encara que al públic modern se li pugui fer estrany, acostumat a les grans orquestres i sales de concerts enormes per als quals es van desenvolupar els Steinway.

Igualment, en el cas que l'escriptor de l'original hagués viscut en un altre moment i hagués parlat una altra llengua, no hauria escrit l'obra tal com ho va fer, és absurd plantejar la traducció en aquests termes.<sup>33</sup> És per això que la traducció del pol oposat, l'estrangeritzadora, no busca aquesta il·lusió, sinó que pretén ser la traducció que hauria fet l'autor original si sabés la llengua traduïda tan bé com la llengua original en què l'havia escrit.

No cal dir, doncs, quina de les dues opcions preferia Schleiermacher. Una traducció estrangeritzadora permetia a l'alemany contagiar-se i impregnar-se, sense perdre l'essència de la llengua de la nació, de tot allò positiu que podia contenir l'original, especialment si aquest era un clàssic grecollatí, donada la suposada superioritat de les llengües antigues. Així, l'alemany podia esdevenir una llengua de cultura de primera línia, mitjançant la introducció dels valors culturals de l'original, formant el lector a través de provocar-li violència, això és, de fer-li notar la diferència entre la seva cultura i la del text original, fent-li empassar l'alteritat i les estranyeses del text per tal de forçar-lo a acostar-se a l'original per entendre'l en la seva totalitat.

I com ha de procedir el traductor per fer notar al lector alemany l'element estrany de l'original si li escriu en la seva llengua materna? La resposta de Schleiermacher no és nova: cenyir-se a la lletra: «com més propera romangui la traducció als girs del text original més estranya resultarà als lectors» (Schleiermacher, citat a GALLÉN et al. 2000: 261).

La traducció estrangeritzadora, doncs, busca tot el contrari que l'assimiladora: en comptes de cenyir-se a l'estàndard de la llengua marcada pel cànon de la literatura de la llengua de la traducció ha d'optar per la llengua menys quotidiana (*alltäglich*) possible per deixar «entreveure que no ha sorgit de manera totalment espontània i que ha estat forçada a

---

<sup>33</sup> Un exemple clar d'indissociabilitat de llengua i pensament en literatura pot ser la famosa novel·la *Victus* d'Albert Sánchez Piñol (2012), escriptor en llengua catalana qui, segons pròpia confessió, va haver d'escriure en castellà per pura necessitat narrativa.



seguir una similitud que no és la pròpia». Reconeix, però, que fent-ho d'aquesta manera pot caure en la risibilitat i en el ridícul en l'expressió, per la qual cosa pot ser acusat de poc hàbil, tot i estar seguint, per voluntat pròpia, una opció estrangeritzadora:

«Qui consentirà de bona gana que el considerin toix, perquè intenta mantenir-se tan a prop de la llengua estrangera com li ho permet la pròpia, i que se l'acusi [...] d'acostumar la llengua materna a contorsions foranes i poc naturals, en comptes d'encaminar-la a la gimnàstica autòctona?» (Schleiermacher, citat a GALLÉN et al. 2000: 261)

Salvar aquest obstacle és, precisament, el més gran mèrit del traductor: respectar l'element estrany «sense perjudicar-se a un mateix i sense perjudicar la llengua». Només llavors serà feina del lector, si el traductor ha salvat aquests perills, «intuir dins l'obra, a més de l'esperit de la llengua, l'esperit singular de l'autor» (Schleiermacher, citat a GALLÉN et al. 2000: 265). Per fer-ho, però, el traductor o els traductors que decideixin triar una opció estrangeritzadora no en tenen prou de traduir una obra aïllada d'una cultura concreta, perquè «l'objectiu no s'assoleix fent, en resum, que un esperit estranger bufi a la cara del lector», el qual «ha de rebre no solament la sensació indefinida que el que està llegint no li sona enterament genuí, sinó que li ha de recordar una determinada cosa diferent» (Schleiermacher, citat a GALLÉN et al. 2000: 263), cosa que només és possible, ve a dir, si la mostra d'una sola literatura és prou grossa perquè el lector pugui establir comparacions:

«És per això que aquesta manera de traduir exigeix un procediment global: un trasplantament de literatures senceres a una llengua, i això només té sentit i és vàlid en un poble que tingui la inclinació decidida de fer-se també seu el que li és forà. Els treballs aïllats en aquest sentit només tenen valor com a precursors d'una afició cap a aquest procediment que es pugui anar desenvolupant i configurant més àmpliament» (Schleiermacher, citat a GALLÉN et al. 2000: 265)

La idea de les traduccions en massa, del «trasplantament de literatures senceres», segons Garrigasait, «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» (GARRIGASAIT 2015: 94). Només així el lector podrà percebre i acostumar-se a l'estrany concret d'una literatura: per exemple, en el registre de «l'alemany hel·lenitzat», que serà, al seu torn, diferent, de «l'alemany llatinitzat», etc.

El traductor, per tant, pot començar a desenvolupar una estratègia estrangeritzadora escollint de girar en alemany un text d'una cultura marginal i, per tant, menys coneguda, per enriquir el poble alemany de les bondats d'aquesta literatura i cultura, a base de començar a construir aquest registre en alemany:

«Schleiermacher shows that the first opportunity to produce a foreignizing effect occurs in the choice of foreign text, wherein the translator can resist dominant discourses in British and American cultures by restoring excluded or marginal texts and possibly reforming the canon of foreign literatures in English» (VENUTI 2008a: 97)

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

El poble alemany, en un moment en què tot just comença a construir el seu sentiment nacional entorn de la llengua i de la confessió protestant, és un poble que ha d'estar obert a les excel·lències de les altres literatures, sempre i quan no difumini l'essència germànica, especialment si es tracta de cultures on no predomini l'estratègia contrària, com l'anglesa o la francesa.

Efectivament, pronunciat a l'Acadèmica Prussiana pocs mesos abans de la derrota de Napoleó a Leipzig, amb aquest discurs, Schleiermacher reclama un nou model de traducció basat en el reconeixement i el respecte de la singularitat de l'original, com a reacció al model traductor i literari importat de França, profundament assimilador en uns valors típicament francesos. Hem de pensar que no feia gaire temps els prussians havien estat derrotats pels francesos, cosa que havia provocat que el mateix Schleiermacher hagués de deixar la seva càtedra a la Universitat de Halle i fugir a Berlin, des d'on feia crides a resistir l'invasor francès, i advocava per un concepte de nació basat en la llengua alemanya, sota l'empara del protestantisme:<sup>34</sup>

«His theory of foreignizing translation should be seen as anti-French because it opposes the translation practice that dominated France since neoclassicism, viz. domestication, making the foreign author travel abroad to the reader of the translation [...] Schleiermacher's nationalist theory of foreignizing translation aims to challenge French hegemony not only by enriching German culture, but by contributing to the formation of a liberal public sphere, an area of social life in which private individuals exchange rational discourse and exercise political influence» (VENUTI 2008a: 90-91)

El seu projecte traductor, doncs, també és, al capdavant, resultat d'una voluntat de construcció nacional, com ho era el de Denham o el de Dryden, però des d'una perspectiva oposada: no assimilar a uns valors germànics encara no assentats, sinó enriquir-los a partir de tot allò de diferent de les grans cultures europees i especialment de les antigues. Es tracta d'un altre concepte manllevat a Herder, que ja considerava que per revelar la separació entre les llengües calia exercir violència sobre l'alemanya, un recurs que també podia servir a la llengua d'arribada, per polir-la i millorar-la.<sup>35</sup>

Així doncs, el poble alemany s'ha de desmarcar de la pràctica d'altres països que en comptes de servir-se de la traducció en sentit propi (l'estrangeritzadora), «espantats per les dificultats de la traducció», s'han limitat a pseudotraduir a partir de la paràfrasi i la imitació (amb clara referència als models anglès i francès).

Aquesta manera de voler respectar l'alteritat i no assimilar-la, com un mètode per enriquir la pròpia cultura va provocar que, més endavant, un traductor i teòric de la traducció francès com Antoine Berman considerés les teories estrangeritzadores de Schleiermacher com un bon punt de partida per desenvolupar el que s'ha anomenat una ètica de la traducció.<sup>36</sup>

Ara bé, la visió de Schleiermacher no deixa de ser, segons han dit alguns, com veurem, en certa manera imperialista i elitista: per tirar endavant el projecte nacional, cal donar una base sòlida i cultural a les elits germàniques:

---

<sup>34</sup> Vegeu VENUTI 2008a: 89 i GARRIGASAIT 2015: 92-93.

<sup>35</sup> Vegeu GARRIGASAIT 2015: 89.

<sup>36</sup> Vegeu BERMAN 1985. També VENUTI 2005, 2013: 173-192 i 2020.

«Però nosaltres els alemanys, per més que escoltem aquest consell [el de traduir segons la paràfrasi i la imitació], no el podem seguir. Una necessitat interior que expressa clarament una vocació del nostre poble ens empeny en massa cap a la traducció. No podem retrocedir i hem d'obrir-nos pas. De la mateixa manera que el nostre sòl s'ha tornat ric i fructífer i el nostre clima més gentil i suau gràcies a la plantació d'espècies foranes, així sentim també que la nostra llengua, poc impulsada potser a causa de la inèrcia nòrdica, només podrà prosperar vigorosament i desenvolupar en plenitud la seva pròpia força mitjançant un contacte més extens amb les estrangeres» (Schleiermacher, citat a GALLÉN et al. 2000: 285)

La visió del discurs de Schleiermacher, en el seu conjunt, és gairebé messiànica, de poble escollit: el poble germànic romandrà com el guardià de les essències alemanyes, enriquits pels tresors de la ciència i de l'art estrangers. L'alemany com a mediador era una llengua dotada d'un do especial per incorporar tot allò estranger i per servir d'intermediari entre els pobles. El que Schlegel havia anomenat *Allseitigkeit* ('condició polifacètica').<sup>37</sup> El nacionalisme (alemany, és clar) és igualat a l'universalisme.<sup>38</sup>

«formar així un gran conjunt custodiat al centre d'Europa, amb la finalitat que, amb l'ajuda de la nostra llengua, cadascú pugui fruit de la manera més pura i completa, com li és concedit a un estranger, de les belleses aportades per les èpoques més diverses» (Schleiermacher, citat a GALLÉN et al. 2000: 285)<sup>39</sup>

Encara que, en certa manera, es combati l'etnocentrisme a què aboca la traducció assimiladora, difícilment es pot construir una ètica de la traducció a partir d'un programa traductor que vol donar cobertura a un projecte de dominació política de l'elit cultural alemanya, tant burgesa com aristocràtica, segons denunciava Venuti:

«Thus readers of the canon of world literature would experience the linguistic and cultural differences of foreign texts, but only as differences that are Eurocentric, mediated by a German bourgeois elite. Ultimately it would seem that foreignizing translation does not so much introduce the foreign into German culture as use the foreign to confirm and develop a sameness, a process of fashioning an ideal cultural self on the basis of an other, a cultural narcissism, which is endowed, moreover, with historical necessity» (VENUTI 2008a: 92)

D'altres, però, com Garrigasait, han matisat aquesta visió, considerant que el que postula Schleiermacher no és la imposició de la cultura alemanya arreu d'Europa, sinó, al revés, que el poble alemany es familiaritzi amb les cultures europees a través de la traducció, en una visió que posa en valor el reconeixement de l'alteritat:

«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

---

<sup>37</sup> Vegeu GARRIGASAIT 2015: 93.

<sup>38</sup> Vegeu per a aquesta interpretació VENUTI 2008a: 90-92.

<sup>39</sup> Cf. aquestes paraules amb les de Manuel de Montoliu: «Traduïm, traduïm sense descans; encarnem en la nostra llengua les infinites modalitats del pensament modern: fem d'ella un prisma qui reflexi en el nostre poble ab tots els seus matisos la llum esplendorosa de l'actual civilització» (Montoliu, citat a BACARDÍ et al. 1998: 43).

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

l'autovaloració cultural; el camí cap a l'autovaloració, però, passa necessàriament per l'estranger» (GARRIGASAIT 2015: 95)

L'alemany només arribarà al seu potencial màxim mitjançant el contacte amb l'estranger, però no sotmetent-lo, sinó al contrari:

«això, que en part constitueix una deficiència de la situació cultural alemanya és convertit en una virtut: la “naturalesa mediatra” (‘vermittelnde Natur’) del poble alemany és una oportunitat per formar un gran conjunt històric de traduccions, una mena de reservori del coneixement humà en alemany» (GARRIGASAIT 2015: 93)

Es pot veure, això sí, com un programa amb un fort component elitista molt denotatiu d'un moment molt concret i pensat, bàsicament, per a les classes dirigents de la societat prussiana: només les classes burgesa i aristòcrata podran estar prou formades per resistir la duresa que planteja una traducció d'aquesta mena. S'inscriu, però, en un moment en què difícilment es pensava en una democratització del saber, amb la consciència que millorant les classes dirigents acabaria repercutint de manera positiva en les classes més baixes.

A més, la mateixa complexitat que planteja una traducció d'aquesta mena fa pensar que difícilment aquest model servirà per a totes les obres de cada gènere literari de literatures i cultures tan diferents entre si. El mateix Schleiermacher reconeixia que en formats com el de la comèdia, les virtuts de la qual són «la lleugeresa i la naturalitat en la llengua», una traducció estrangeritzadora que busca justament el contrari de la naturalitat i la quotidianitat difícilment podrà assolir amb èxit el transvasament de la comèdia. L'alternativa, però, a parer seu, és pitjor. Si el traductor escriu com si l'autor hagués estat alemany «no deixarà que digui la meitat de les coses, perquè moltes no són pròpies d'aquest poble ni tampoc tenen cap representació en la seva llengua» (cosa que obligarà el traductor a falsejaments, com ara compensacions, supressions o canvis arbitraris, que condueixen, per ell, a la imitació o, encara pitjor, a la barreja entre imitació i traducció:

«una cosa encara més repugnant i desconcertant, com és la barreja de traducció i imitació que fa rebotar el lector sense compassió, com si fos una pilota, entre el seu món i l'aliè, entre la inventiva i l'enginy de l'autor i la del traductor, cosa que no pot procurar al lector cap plaer, ans al contrari, mareig i cansament assegurats» (Schleiermacher, citat a GALLÉN et al. 2000: 281)

Al cap i a la fi, i malgrat asseveracions abstractes com que «l'únic que cal al traductor és atènyer-se al difícil art de suplir el coneixement d'aquest món estrany de la manera més breu i pràctica, i fer que la lleugeresa i la naturalitat de l'original traspuïn per tot arreu», no se'ns diu pas com es fa això de mantenir aquests dos equilibris.

Així que el cert és que el model de Schleiermacher se sosté, al capdavall, sobre una sola premissa: per fer notar l'estrany cal ser molt «literal», al límit de forçar la llengua i la cultura del traductor. Malgrat, doncs, tot un plantejament interessantíssim que serveix per posar en qüestió el model assimilador (o de l'equivalència dinàmica), per primer cop de manera programàtica, el model de Schleiermacher, a nivell pragmàtic, no acaba de resoldre tampoc molts dels problemes que ell mateix planteja.

De fet, un dels més influïts per les seves idees sobre la traducció, Wilhelm von Humboldt, ja plantejava els problemes greus de l'estrangerització, anticipant-se a moltes crítiques que ha rebut el mètode: un excés d'estranyesa en la traducció provoca que s'enfosqueixi l'element estrany de l'original, cosa que pot fer que el lector l'acabi rebutjant, per un excés de dificultats imposades pel traductor:

«És clar que aquest punt de vista pressuposa necessàriament que la traducció dugui en si un cert color d'estranyesa; però és fàcil marcar la frontera en la qual això esdevé un error innegable. Mentre no es percep l'estranyesa, sinó l'estrany, la traducció haurà assolit el seu màxim objectiu; però si apareix l'estranyesa, i potser fins i tot l'estrany s'enfosqueix, llavors el traductor demostra que no està a l'altura del seu original» (Humboldt, citat a GALLÉN et al. 2000: 293)<sup>40</sup>

No es tracta, però, d'un rebuig de la doctrina de Schleiermacher sobre l'estrany o d'un camí del mig entre l'assimilació i l'estrangerització, sinó més aviat una reafirmació, una garantia que l'element estrany sigui entès i assimilat pel lector i no rebutjat:

«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» (GARRIGASAIT 2015: 102)

En qualsevol cas, amb matisos o no, el de Schleiermacher va ser un discurs molt influent entre les elits intel·lectuals alemanyes i va fundar una tradició traductora romàntica molt diferent de les cultures que l'envoltaven. I molts traductors i poetes com Hölderlin el van adoptar fins a les últimes conseqüències.<sup>41</sup>

La influència al món alemany va ser tan important que va acabar traspasant fronteres i el seu, amb petites variacions, ha estat el model al qual han tornat gairebé tots els estudiosos de la traducció que han volgut plantejar una alternativa al model assimilador o de l'equivalència dinàmica.<sup>42</sup>

### 1.2.3. La tradició traductora catalana de l'estrany

S'ha volgut veure, em sembla que amb raó, un procés paral·lel o, si més no, semblant a l'alemany, a l'hora de valorar i abordar la traducció, als Països Catalans de principi de segle. No és tampoc el lloc aquí per comparar les dues tradicions traductores i l'evolució de la concepció de la traducció en català de la Renaixença ençà, entre d'altres coses perquè

---

<sup>40</sup> Traducció d'Eduard Bartoll.

<sup>41</sup> Per a la influència de Schleiermacher en la tradició traductora de l'Alemanya romàntica, vegeu GARRIGASAIT 2015: 87-108.

<sup>42</sup> Fins al punt que, passat pel sedàs de Vossler, va ser, en certa manera, el marc teòric en el qual s'inscriuen les traduccions de Carles Riba. Vegeu MALÉ 2006: 32-41.

requeriria una tesi sencera i perquè ja hi ha qui s'ha ocupat de comparar la tradició traductora del romanticisme alemany amb la que va preconitzar el Noucentisme i, a més, brillantment.<sup>43</sup>

Aquí, doncs, només en donaré unes pinzellades que volen servir per acabar de contextualitzar l'estratègia estrangeritzadora, en el marc de la recuperació del català com a llengua culta, cosa que ens serà sens dubte molt útil per parlar més endavant de la traducció dels clàssics en català.

La comparació pot partir de l'estat immadur en què es troben la llengua i el poble alemanys i els catalans, els uns a principis del segle XIX, d'altres gairebé cent anys més tard. En efecte, l'alemany, desposseït d'un Estat unificat, tenia la consciència de parlar una llengua imprecisa i encara en desenvolupament que, com hem vist, es podia polir a partir de la traducció de grans obres d'altres literatures, sobretot de les llengües clàssiques, la magnificència de les quals havia d'impregnar la llengua alemanya, a base d'acostar-se a la traducció a partir d'un model que volgués conservar l'element estrany de l'original.

En realitat, amb excepció, com veurem, de Manuel de Montoliu i Carles Riba, a Catalunya no hi havia consciència ni molt menys coneixement directe del debat sobre la traducció que s'havia mantingut a l'Alemanya de principi de segle, però sí que és cert que l'estat de fragilitat en què es trobava el català, encara en un estat molt dubitatiu, després de tants anys d'interrupció, almenys parcial, de la tradició literària culta, guardava certes similituds amb la situació de l'alemany, una llengua que els mateixos prussians consideraven en evolució, en un desenvolupament que la traducció havia d'ajudar a culminar. Fins i tot, Schleiermacher havia qualificat la seva llengua de pobra («das arme Deutsch»)<sup>44</sup>

Aquesta consciència de l'estat imperfecte de la llengua, però alhora ple de possibilitats de desenvolupament i perfecció respecte a l'encarcarament d'altres llengües ja assentades i fins i tot esgotades (com ara el francès, almenys des del punt de vista germànic) és parcialment compartida per molts escriptors catalans que parlen d'una manera o altra de la traducció com a eina a través de la qual arribar a aquesta consolidació de la llengua.

Ja durant el Modernisme, a finals del segle XIX, com remarca Malé (2006: 26-27), es va iniciar una intensa campanya de traduccions literàries que havien d'aportar enriquiment i major seguretat a la llengua. No és estrany, doncs, que Joan Maragall, un bon coneixedor de Goethe i de la tradició literària alemanya, expressés, ja el 1893, que la traducció, quan és feta no mecànicament, sinó artística, «suggereix formes noves; fa descobrir riqueses de l'idioma desconegudes, li dona tremp i flexibilitat, el dignifica per l'altura de lo traduït» (Maragall, citat a BACARDÍ et al. 1998: 21). I era a partir de la traducció que podia «purgarse de toda la miseria que ha criado en su encierro, para reintegrarse en su antigua pureza; y compenetrarse con las otras lenguas que la civilización ha ido trabajando, para alternar con ellas en la expresión que el espíritu moderno necesita» (Maragall, citat a MALÉ 2007: 81).

A principi de segle, aquest motiu, el de l'estat vacil·lant de la llengua catalana que es podia afermar per via de la traducció, va ser recurrent fins ben entrat el Noucentisme en els autors d'aquella època, que només tractaven la qüestió de la traducció, normalment, en els pròlegs que acompanyaven les seves traduccions.<sup>45</sup> Josep Carner, l'any 1907 ja parlava de la necessitat de traduir «amb fe hebraica per la glòria d'una llengua ara per ara tan plena de

<sup>43</sup> Vegeu MALÉ 2007 i GARRIGASAIT 2015. D'aquest esegon, especialment, 87-108 i 217-238.

<sup>44</sup> Vegeu GARRIGASAIT 2015: 94.

<sup>45</sup> Vegeu MALÉ 2007 per aquest intent de recuperació de la llengua a través de la traducció.

batecs prodigiosos i estupendes adivinacions, com d'inseguretats i desordres» (Carner, citat a ORTÍN 2017: 158). En una ressenya de la poesia de Díez-Canedo, un any després, Carner, al costat de la falta de maduresa i les limitacions d'una llengua «feréstega» i embastardida, n'admirava les possibilitats i la mal·leabilitat que li oferia la «interrupció de segles en el seu conreu artístic culte» (Carner, citat a ORTÍN 2017: 124). Alhora, Cebrià de Montoliu, pel seu cantó, a la seva traducció en prosa del Macbeth shakespearà del mateix any 1908, apuntava les dificultats de girar l'anglès elisabetià, «una llengua adulta, polida i ricament equipada en recursos» al català, «una llengua inculta, caòtica i en ple estat de formació» (C. de Montoliu, citat a BACARDÍ et al. 1998: 49).

El seu germà, Manuel de Montoliu, en un discurs pronunciat el mateix any, també plantejava com, amb la traducció, «la nostra llengua guanyarà en flexibilitat, riquesa, elegància i força d'expressió ab aquesta contínua gimnàsia a què l'obliga la tasca del traductor» (Montoliu, citat a BACARDÍ et al. 1998: 43).

Carles Riba, nou anys després, s'expressava d'una manera semblant, quan, prologant la seva traducció de les *Històries Extraordinàries* de Poe (1915), afirmava que el català de què disposaven els autors com ell era una llengua «vella i culta d'anys, però primitiva en els seus recursos, com si s'hagués desapresa a si mateixa» (Riba, citat a MALÉ 2006: 45), a causa d'una «tradició gloriosa» interrompuda violentament. Aquest estat immadur i primitiu, però, permetia afaïçonar-la, assentar-la i agilitzar-la a través d'«una gimnàstica estrangera». Només calia «triar bé l'exercició [sic] perquè sigui bon rescabador» (Riba, citat a MALÉ 2006: 46).

Aquesta gimnàstica no era altra que «la conquesta de les traduccions». Aquest terme militar recorda molt aquella expressió que hem vist de Sant Jeroni en tractar les traduccions d'Hilari el confessor, que havia traslladat «els significats a la seva llengua pel dret de conquesta, com si fossin captius de guerra» (citats a GALLÉN et al. 2000: 39).<sup>46</sup>

La terminologia bèl·lica, deia, apareix més d'una vegada als escrits de l'època de Riba i vol recollir les extremes dificultats en què es trobava el traductor que volia enfrontar-se, com deia Cebrià de Montoliu, a llengües de tradicions tan plenament assentades.

Al mateix pròleg a Poe, Riba afirmava que «una traducció és una obra de combat. Combat d'una mena tan noble, que només l'haver-lo dut a fi, qualsevull que ella sia, ja és una conquesta» (Riba, citat a MALÉ 2006: 45). Una idea que reprenia arran de la publicació del *Gènesi* de Frederic Clascar també al 1915: «I així la llengua que va a una traducció va a una guerra de conquesta».<sup>47</sup>

La traducció, doncs, es percebia com una difícil lluita entre l'original i el català que podia servir per restaurar la tradició literària interrompuda. El millor model per fer això, és clar, eren els clàssics, com ja havia afirmat Pompeu Fabra entorn del projecte de la Fundació Bernat Metge i la traducció dels clàssics, que definia com «una monjoia en el nostre camí ascendent», en tant que les traduccions suposen «un enriquiment del lèxic, enriquiment que és més necessari que mai quan una depuració severa l'ha empobrit» (Fabra, citat a MALÉ 2006: 31).

---

<sup>46</sup> Traducció de Victòria Alsina. L'original llatí diu així: «sed quasi captiuos sensus in suam linguam uictoris iure transposuit».

<sup>47</sup> Les traduccions que més van motivar tots aquests escriptors, segons assenyala Malé, van ser les de Josep Carner, «perquè si bé les obres carnerianes rebien judicis de mena diversa, era unànime l'elogi respecte a l'ús que feia de la llengua» (MALÉ 2007: 85). Carner va traduir autors tan diversos com Musset, Shakespeare, Molière, La Fontaine, Dickens, Twain, etc.

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

De fet, la Fundació Bernat Metge havia nascut sota aquests mateixos principis i creences no gaires anys abans. El fulletó amb què es va donar a conèixer l'empresa de Francesc Cambó el 1922, sembla que escrit per Joan Estelrich, deia això, quant a la necessitat de la traducció per al català:

«Per l'exercici de traducció, els autors contemporanis seran empesos 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» (Estelrich, citat a BACARDÍ et al. 1998: 87)

Ara bé, aquest mateix estat, «encara impur i indecís» permetia, justament, una flexibilitat impensable en d'altres llengües, «amb una llibertat de moviments que no tindria en cap dels altres idiomes cultes». Així, amb un llenguatge «a voltes altívol i a voltes familiar», en català es podia «fer el que no podríem amb el pas correcte i assenyat de la prosa francesa moderna». Per això calia defugir d'una llengua artificiosa i antiga, i servir-se de la «llengua catalana vivent i corrent», «recorrent només als arcaïsmes i neologismes en els casos imprescindibles» (Estelrich, citat a BACARDÍ et al. 1998: 91). Lluny quedava, doncs, el refús de la llengua quotidiana (*alltäglich*) de Schleiermacher com a mecanisme d'estranyesa.

Fixem-nos, per tant, que la similitud amb el país i la llengua germàniques, de moment, només és pel fet de compartir la creença en la traducció com un mecanisme per millorar les possibilitats de la llengua pròpia, massa primitiva i insegura. El català no podia fer com l'anglès o el francès, llengües de tradicions traductores plenament assimiladores, no perquè no volgués, sinó perquè no es trobava en una posició de prestigi suficient. Al contrari, havia de mirar d'enriquir-se a partir d'aquestes tradicions literàries “superiors” a través de la traducció.

La manera de fer-ho, però, és plantejada de manera diversa respecte al model alemany. Maragall, per exemple, era filogermànic, però creia que la traducció s'havia de fer agafant les literatures originals i «fent-les ben catalanes» (Maragall, citat a BACARDÍ et al. 1998: 32). Manuel de Montoliu, en el discurs esmentat, parlava de la necessitat de transformar «la matèria estrangera en assimilable» (Montoliu, citat a BACARDÍ et al. 1998: 38) i, per bé que advocava per traduir «obres escrites en un medi ambient de maneres artificioses» per tal de recuperar lèxic del català clàssic, reclamava que es reintroduïssin «d'una manera insensible i poc violenta».

En aquesta concepció de la traducció, en paraules de Garrigasait, «no trobem la pretensió de crear una llengua de traducció estrangera a la parla corrent, situada en certa manera al marge dels usos habituals», sinó trobar una llengua amb més recursos, més segura d'ella mateixa i, alhora, en procés de formació i expansió, «de manera que els nous usos vagin impregnant, per osmosi, la competència lingüística general de la massa» (GARRIGASAIT 2015: 219).

Semblantment, al fulletó de la Fundació Bernat Metge s'hi podia llegir la necessitat de tornar al català «la seva profunda naturalitat», sense «cap violència a la sintaxi pròpia». De fet, la idea d'evitar la violència s'expressava més d'una vegada: «No hem de violentar la nostra llengua», per bé que es matisava que tampoc calia anar a l'altre extrem i «catalanitzar o modernitzar massa les idees» (Estelrich, citat a BACARDÍ et al. 1998: 91).



En el cas català, les traduccions han de servir per cultivar l'esperit del poble, educar-lo i, per tant, posar-li les coses fàcils, lluny de l'elitisme que es desprèn dels discurs de Schleiermacher, dirigit a les elits prussianes, burgeses i aristocràtiques. De fet, la Fundació Bernat Metge, càndidament o no, tenia una voluntat inicial popular i volia ser una eina de control d'una societat massa disbauxada, als ulls conservadors de dos dels seus fundadors, i, per bé que fos molt ambiciosa, amb edicions bilingües amb aparat crític, aspiraven «també a suscitar l'interès de tothom. L'adhesió, només d'una *élite* poc nombrosa» era, almenys sobre el paper, rebutjada: «no volem crear simplement un luxe de vanitat nacional ni una cultura artificial del patriotisme» (Estelrich, citat a BACARDÍ et al. 1998: 87), una idea que ja trobàvem en Montoliu, que advocava per la necessitat de «Biblioteques populars i econòmiques», que permeten que els llibres circulin en cercles amplis i d'espectre social divers.

Les teories de la traducció germàniques, doncs, no sembla que fossin conegudes, almenys de manera directa, pels intel·lectuals de l'època, que es limitaven a reclamar, com els alemanys ho havien fet, traduccions literàries en massa de la literatura estrangera,<sup>48</sup> per tal de superar el trencament de la baula de la pròpia tradició literària, en un projecte nacional i literari que va prendre volada i consistència, sobretot, a nivell de formulació teòrica, arran dels articles d'Eugeni d'Ors (que, per exemple, el primer Riba havia assimilat plenament) i, a nivell pràctic, per les realitzacions de Josep Carner.<sup>49</sup>

D'Ors havia exposat la necessitat «d'incorporar el món de la Cultura a la nostra petita cultura» a partir de la traducció, per tal d'edificar la nació, l'imperi:

«Ara, en canvi, les traduccions al català s'organitzen en vastes obres, serioses i imperials... L'imperialisme no és una doctrina que serveixi únicament per a una 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» (D'Ors, citat a BACARDÍ et al. 1998: 61)

Com bé ha assenyalat Garrigasait, el significat de la paraula «imperi» a Catalunya, «desproveïda del control sobre l'ús de la violència» i «mancada de govern polític propi» podia fer referència a la voluntat de ser decisius a l'hora de configurar el govern espanyol o, en l'ideolecte orsià, «el significat de la paraula solia concentrar-se justament en la idea d'universalitzar la cultura catalana», per tal de «dotar-la d'un punt de vista universal» i «capacitar-la per a un diàleg amb les altres cultures del món» (GARRIGASAIT 2015: 220). No ens trobem tan lluny, doncs, de l'equiparació entre nacionalisme alemany i universalisme que havia fet Schleiermacher un segle enrere, amb la diferència fonamental que d'Ors escriu en un moment en què a Europa el feixisme està neixent, cosa que per força implica que les connotacions que hi pugui haver darrere siguin unes altres.

---

<sup>48</sup> «No podem de desmaiar fins tenir traduïts en català modern tots els llibres de les literatures clàssiques» (Montoliu, citat a BACARDÍ et al. 1998: 40).

<sup>49</sup> Vegeu MALÉ 2006: 26-32. Sobre el model traductor de Carner (en certa manera, també estrangeritzador, per bé que no per influència alemanya), vegeu VENUTI 2013: 131-138 i CREUS 2020b.

1.2.3.1. Rastres de la influència germànica en M. de Montoliu i C. Riba

Eugeni d'Ors, però, no havia estat el primer d'exposar aquesta necessitat de la traducció com un mecanisme per ampliar i assentar la llengua i, d'aquesta manera, construir i engrandir la nació.<sup>50</sup> Manuel de Montoliu ja havia formulat aquesta necessitat de manera programàtica en el discurs de l'any 1908 més amunt citat, que va intitular *Moviment assimilista de la literatura catalana en els temps moderns. Conveniència de que's fessin moltes traduccions i esment ab que cal fer-les*. En aquest discurs exhortava a traduir «sense descans» per tal de «junyir en un esforç comú l'ànima catalana, encara no del tot desperta, al carro triomfal de l'Europa intel·lectual» (Montoliu, citat a BACARDÍ et al. 1998: 37). La traducció entesa com una manera d'obrir-se a les grans civilitzacions occidentals i convertir el català i la nació catalana en una cultura de primer nivell.

En aquest discurs, Montoliu bon coneixedor de l'alemany, planteja algunes idees que sembla que provinguin de la tradició de l'Alemanya romàntica de principis del dinou. Per exemple, a Garrigasait (2015: 219), en les paraules que segueixen li sembla trobar-hi una traducció de la idea d'*Erweiterung*, 'ampliació', un dels «termes claus de la reflexió germànica sobre la traducció», que en el cas de Montoliu, no és sinó «la readaptació a la complexitat de la vida del pensament modern»:

«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» (GARRIGASAIT 2015: 219)

El traductor té, segons Montoliu, una tasca encomiable i única, en tant que sobre seu recau la responsabilitat d'educar el poble per a qui treballa, a través d'una tasca tan difícil que gairebé semblava «un miracle» («insensatesa», deia Schleiermacher).

Una tradició germànica que coneixia bé i amb la qual enllaça, al final del discurs, quan afirma que, si, amb esforç i dedicació, la cultura catalana s'enriqueix amb l'empresa traductora plantejada, podrà despertar de la letargia en què ha restat adormida i convertir-se en la llengua d'una cultura oberta al món:

«arribarà un 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”» (Montoliu, citat a BACARDÍ et al. 1998: 43)

Per tot plegat, probablement, en Montoliu trobem «el primer català que enllaça clarament amb les teories germàniques de la traducció» (GARRIGASAIT 2015: 220). En efecte, no sabem fins a quin punt coneixia de primera mà les teories de la traducció plantejades per Herder, primer, i formulades programàticament per Schleiermacher després, però el que és segur és que en va tenir notícia a través de Karl Vossler.

---

<sup>50</sup> Una idea que apareix, tal qual, en Humboldt. Vegeu GARRIGASAIT 2015: 99.

El romanista Karl Vossler és el pare de les teories de l'idealisme lingüístic, segons el qual cada creació de llenguatge esdevé un estil. Les llengües, doncs, no són cossos abstractes que evolucionen de manera independent als seus parlants, sinó que «són abans que res una creació de l'esperit humà», qui «constitueix l'oració, la frase, la paraula i el sò [...] i no només els constitueix, els produeix, els crea». Parteix, doncs, també, d'una idea molt herderiana: la impossible separació entre pensament i llenguatge o, en tot cas, el domini del segon sobre el primer: «la lògica comença al darrera del llenguatge i mitjançant el llenguatge, però no abans d'ell o sense ell». Com passava amb Schleiermacher, això duia a Vossler a una concepció molt concreta de la traducció: «tota expressió parlada és creació espiritual, individual», cosa que implica que és una «forma única» que depèn de l'individu que l'ha formulada i, més encara, de la llengua en què ho ha fet. La traducció per a Vossler és impossible, perquè, així com «en una sola i mateixa llengua no hi ha sinònims», encara menys n'hi pot haver entre llengües diferents, cosa que implica que les traduccions no poden ser més que «re-creacions individuals que poden ser més o menys semblants a l'original, però que mai no són iguals a ell» (Vossler, citat a GARRIGASAIT 2015: 224).

Aquestes idees de Vossler es poden trobar al seu assaig *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft*, que va ser publicat a *Quaderns d'Estudi* per parts, entre el 1915 i el 1917, en traducció, precisament, de Manuel de Montoliu, de la qual hem citat, via Garrigasait. No és en va, doncs, que aquest estudiós consideri Montoliu l'enllaç entre la tradició traductora germànica i la catalana.

L'assaig de Vossler és d'especial rellevància per entendre el traductor que ha representat més bé, almenys a nivell teòric, l'aproximació a la traducció des d'un punt de vista pròxim al germànic: parlem, és clar, de Carles Riba de qui sabem que, ja abans d'anar a Munic, l'any 1922, on va ser deixeble directe de Vossler, havia conegut i assimilat les teories del romanista. Entre d'altres coses, ho sabem perquè la traducció de Montoliu va ser revisada, ni més ni menys, per Carles Riba, qui, per tant, entrà en contacte amb la tradició alemanya de Herder, Schleiermacher i Humboldt, per via indirecta:<sup>51</sup>

«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 de la tradició literària [...] 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» (GARRIGASAIT 2015: 227)

En qualsevol cas, la qüestió és que l'any 1919, Riba publica la seva primera gran traducció, amb 26 anys: la primera *Odissea*, a Editorial Catalana, per encàrrec del mateix Josep Carner. En el «Designi del traductor» que acompanya aquesta primera versió trobem, esbossades, les primeres idees sobre la traducció que podem posar en relació amb la tradició alemanya.

Aquí, Riba planteja les dues maneres de traduir que havia esbossat la tradició germànica o, més ben dit, planteja la manera com la tradició alemanya havia dit que no s'havia de traduir,

---

<sup>51</sup> Vegeu GARRIGASAIT 2015: 223, n. 34.

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

això és, seguint una equivalència dinàmica neutralitzadora; aquell aforisme de Denham segons el qual s'ha de traduir fent parlar l'autor «com hauria parlat en la nostra època i en la nostra llengua»:

«S'ha aplicat, en vertir una obra poètica, un aforisme esdevingut corrent en aules i en elogis: traduir és fer parlar a 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 sinó recrear, substituïm-nos, doncs a tal autor, creant en la nostra llengua, però talment en el seu temps» (RIBA 1919: 7)

Riba s'adona que, si acceptem, com ell feia, les teories de l'estil (això és, Vossler), la pretensió de traduir com ho hauria fet un autor concret, en aquest cas, Homer, si hagués estat català, és absurda perquè el seu pensament, el seu estil, hauria estat completament diferent si hagués compost l'*Odissea* en català.

Formula, doncs, la dicotomia d'una manera semblant a com ho havia fet Schleiermacher i resol que l'alternativa ha de ser crear «en la nostra llengua, però talment en el seu temps», esforçant-se, doncs, «a presentar la llengua de la traducció com una llengua de la diferència, on es recrea un món que no és el dels lectors» (GARRIGASAIT 2015: 227).

Per aconseguir aquest ideal màxim, el traductor pot aprofitar una circumstància històrica: disposa d'una llengua, el català, «vetusta i ritual alhora», apta «per a tots els artificis ensem que per a totes les ingenuïtats» que li permet, de manera extraordinària, acostar-se a «l'expressió directa, simple, precisa i noble» d'Homer, en un «deure de màxima fidelitat a Homer» (RIBA 1919: 8).

I la decisió de traduir en hexàmetres accentuals no és sinó una tria que va en aquesta línia de màxima fidelitat: renunciar a la cantarella dels versos que podia conèixer el lector (com ara els decasíl·labs de Llorenç Riber) i forçar-lo a aprendre a sentir una música nova que vol ser o, almenys assemblar-se, tant com es pugui a la del text grec. El decasíl·lab, de fet, no tenia sentit, per a Riba, ni tan sols si s'hagués decidit per la postura contrària: la de trobar un equivalent mètric que funcioni de manera anàloga, essent la tradició èpica catalana gairebé inexistent:

«Essent per al traductor aquesta fidelitat a Homer una prèvia comanda ineludible, la qüestió de la forma mètrica a donar a la seva versió es resolía sola. Tot vers que no reunís caràcters paral·lels als de l'hexàmetre homèrics constituïa un desviament estilístic; àdhuc el bell hendecasíl·lab blanc, que si una tradició èpica podia invocar, no era pas entre nosaltres, sinó dins la germanor de les llengües neo-llatines» (RIBA 1919: 8)

La postura traductora de Riba, almenys expressada d'aquesta manera, representa gairebé un *unicum* als escrits de traducció de l'època. Gairebé, però no del tot. No gaires anys més tard, apareixia el 1927, la versió de la *Sinopsi Evangèlica* de Lluís Carreras i Josep Maria Llovera, en el marc de la Fundació Bíblica Catalana impulsada, també, per Francesc Cambó i amb el text grec dels *Evangelis* de Marie-Joseph Lagrange, fundador i director de l'École Biblique de Jerusalem.

En el text de presentació, s'hi podia llegir, entre d'altres coses, aquestes ratlles quant als pressupòsits que els havien guiat a l'hora d'abordar la traducció i que recorden molt els mots introductoris de la primera *Odissea* ribiana:

«No pretendre de fer parlar Jesús i els seus evangelistes com si visquessin ara entre nosaltres, i menys encara, traspasant-los les nostres faisons personals de visió i de forma. La substància i realitat eterna de les Escripures inspirades no afretura d'adaptacions contingents i fugisseres: som nosaltres que ens hem de blegar a llur dictat divinal i cercar-ne la realíssima i insuperable expressió autèntica, més que més tenint com tenim de les Escripures la llei hermenèutica suprema, que és el magisteri tradicional i vivent de l'Església» (Carreras & Llovera, citats a BACARDÍ et al. 1998: 104)

Potser és aquest el primer text on no només es fa referència a la dicotomia entre fer parlar o no l'autor (o els seus personatges) com si hagués escrit en la llengua de la traducció, sinó que apareix, explícitament, el concepte de fer moure el lector («nosaltres») o en aquest cas, vinclar-lo, perquè accedeixi a la «realíssima i insuperable expressió autèntica».

Josep Maria Llovera, com veurem més endavant, va ser un molt bon coneixedor de la literatura alemanya i de les adaptacions accentuals de Klopstock, Voss i tants d'altres, que va prendre com a model per a les seves adaptacions accentuals de l'hexàmetre i dels metres lírics per traduir l'obra completa d'Horaci, de la qual parlaré en el seu moment. De fet, com en el cas de Riba, la tria de la mètrica accentual per traduir Homer o l'*Ars poetica* horaciana anava en consonància amb una estratègia traductora estrangeritzadora: fer notar al lector la naturalesa d'un text poètic tan llunyà i tan diferent respecte a la poesia catalana moderna.

Més enllà que el tipus de text es presti a una opció estrangeritzadora, pel caràcter religiós que conté i la necessitat de no modificar la paraula dels apòstols, no és estrany que, almenys Llovera conegués la doctrina de la traducció alemanya, a part de les realitzacions pràctiques dels poetes més amunt citats, tenint en compte que estava al dia de la bibliografia més recent escrita en la llengua germànica. Un any abans de la publicació d'aquest text, per exemple, sabem que ja havia llegit i estudiat la mètrica de Maas, apareguda tan sols tres anys enrere.<sup>52</sup>

En qualsevol cas, aquest text de Llovera és força anterior al pròleg del mateix Carles Riba a l'Èsquil publicat a la Fundació Bernat Metge l'any 1932 i que representa, segurament, «malgrat la seva brevetat, l'exposició més clara i articulada que havia fet Carles Riba fins aleshores» (GARRIGASAIT 2015: 231). En aquest pròleg, Riba, que feia deu anys justos que havia estat a Munic, on havia assistit a les classes de Vossler i on s'havia acabat de formar, exposa les dues postures de la traducció que planteja la tradició germànica de Schleiermacher d'una manera tan semblant que la coincidència sembla que hagi de quedar descartada:

«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» (RIBA 1932: xxii)

---

<sup>52</sup> Vegeu les pàgines 441 i 455-456 d'aquesta tesi.

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

També la idea de moviment és respectada, fins al punt que, com afirma Garrigasait, «fa evident que la frase reescriu l'alternativa» presentada per Schleiermacher, cosa que el porta a considerar que 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», per bé que, com el mateix estudiós fa notar, no es tracta de l'assimilació completa de la doctrina del traductor alemany de Plató, sinó que hi introdueix petites divergències: «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")» (GARRIGASAIT 2015: 232).

Riba, en aquesta ocasió, es mostra obertament partidari de la segona opció, mentre que a la primera traducció de l'*Odissea*, havia intentat trobar un punt intermedi: no fer parlar Homer com un poeta català, sinó crear en la llengua catalana, però sobre la base del temps d'Homer. L'opció, com es pot comprovar llegint la primera *Odissea*, seria més pròxima a fer notar l'estrany, que no pas l'estranyesa, parafrasejant Humboldt.

Amb Èsquil, en canvi, la postura és d'una estrangerització aspra i fins i tot violenta, que, però, li ve donada per la mateixa naturalesa del caràcter obscur de la poesia del poeta: essent Èsquil «distant i abrupte» per als seus contemporanis, també ho havia de ser per als lectors catalans, descartant, per tant, facilitar la lectura d'un original que, en grec, ja era vist com un poeta fosc:

«convé que «el poeta, baldament difícil en l'original, esdevingui fàcil i immediat? En aquest cas, la traducció es resoldrà en paràfrasi; de la poesia restarà poc més que la lògica contextura; la duresa d'una unitat, es perdrà en la blana aparença d'una reconstitució» (RIBA 1932: xxii)

Aquesta postura radical que aposta per l'estrangerització i la literalitat duta fins a les últimes conseqüències, va acompanyada de la tria (obligada per les normes de la Fundació) de la prosa per traduir l'original, que és usada, en realitat, com una estratègia més per fer notar el caràcter estrany i llunyà de l'original grec. En efecte, Riba no amaga que la seva traducció és només una primera aproximació, ja que la mateixa obligatorietat de la prosa imposada ja provocava que la traducció tingués un caràcter provisional. De fet, ell parla de la prosa com l'eina «més franca a fer veure el caràcter de cosa provisòria que té sempre per força la versió d'una obra poètica» (RIBA 1932: xxiii). És a dir, s'usa la prosa, de fet, per marcar encara més la distància entre el lector i el text, la forma poètica del qual ha estat trencada:

«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» (GARRIGASAIT 2015: 234)<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Un desig, però, que no es va veure acomplert, atès que l'única traducció poètica d'Èsquil que ha vingut després ha estat la de Balasch (1986), que ha quedat feliçment oblidada.

La situació, el moment i l'entorn a què al·ludeix Garrigasait (i a què també va al·ludir Miralles)<sup>54</sup> no només han de fer referència al caràcter gairebé impossible d'interpretar (i, per tant, de traduir) de la poesia d'Èsquil, sinó que també s'han de referir a les circumstàncies personals i històriques que envoltaven Riba, com ja va fer notar Malé:

«El motiu principal que l'havia dut a prendre la primera opció per a les traduccions esquilianes (publicades a inicis dels anys trenta) és que les realitzà mentre exercia activament com a professor de grec, tant a la universitat de Barcelona (des de 1927) com, principalment, a la càtedra que Francesc Cambó li havia creat *ex professo* a la Fundació Bernat Metge (des de 1925)» (MALÉ 2006: 38)

Riba decidí començar la traducció dels tràgics per a la Fundació Bernat Metge (una tasca que, segurament, només ell estava capacitat per fer amb un «color artístic» i la disciplina filològica requerida) pel poeta més arcaic de tots, seguint el deute històric amb la llengua i la literatura catalanes que l'havia impulsat a traduir, per exemple, Plutarc i Xenofont (i no obligat per Cambó, com havia fet córrer Ferrater i que Franquesa va desmentir).<sup>55</sup> Un deute que volgué seguir amb la traducció de Sòfocles, també per a la Fundació Bernat Metge, però que hagué de quedar interrompuda (i guardada en un calaix) per culpa de la Guerra i l'exili.

En tornar a Catalunya, desposseït de la càtedra a la Fundació i depurat de la Universitat de Barcelona per les autoritats franquistes, la seva situació personal havia canviat i, amb ella, les preferències: Riba, com a poeta de primera línia que era, es va voler acostar a la traducció dels poetes ja no com a traductor-filòleg/professor, sinó exclusivament des de la vessant del traductor-poeta.

No s'ha de despatxar, però, la tria del vers com una opció assimiladora (pròpia del poeta) i la prosa com una opció estrangeritzadora (pròpia del professor). Al contrari, ja hem vist que el vers, sobretot si és una adaptació accentual no prevista per la mètrica de la llengua d'arribada, també pot ser un mecanisme propi de l'estratègia estrangeritzadora. Per a Riba, la traducció en prosa, tot i poder ser feta amb «color artístic», es limita a explicar «un contingut», que ja és molt, ve a dir, perquè «ben poca cosa seria poèticament un poema si a través d'un honest trasllat no mantingués un mínim suficient del seu poder de produir efectes», de manera que és un mecanisme molt potent per recordar al lector que el que llegeix és una traducció i no un original, que no busca reemplaçar. La traducció en vers, en canvi, és més ambiciosa, i busca donar un equivalent no només al contingut, sinó també a la forma, el to, el moviment i la «relació dels seus elements» (RIBA 1977a: 11), cosa que implica, en certa manera, una assimilació, o, almenys, una certa voluntat de substitució, encara que els pressupòsits de la traducció segueixin sent els de no amagar l'element estrany de l'original.

No ens ha de sorprendre, doncs, que a Riba li fes mandra reprendre una tasca, la de traduir Sòfocles per a la Bernat Metge, que havia emprès en un moment i unes circumstàncies personals molt concretes, com deixa clar a la carta que envià a Paul Mazon l'any 49, sobre la traducció en prosa de Sòfocles: «Cette version ne me plaît pas trop. C'est peut être un effet de la distance à laquelle elle apparaît à mes propres yeux» (Riba, citat a MEDINA 1989, v.II: 24).

---

<sup>54</sup> MIRALLES 2007: 51.

<sup>55</sup> Vegeu FRANQUESA 2013: 166-167. També, sobre la qüestió de Riba com a traductor de Plutarc, vegeu FERRATER 1979: 109-113; BALASCH 1984: 115-119; PÒRTULAS 1984: 31-31 i MESTRE 2003.

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

Amb moltes dificultats i desgana, però amb disciplina, hagué de reprendre la traducció en prosa, quan ja s'havia posat a traduir-lo sencer en vers, la traducció que ell considerava primordial i que feia que encara li costés més de refer i acabar la versió filològica: «Après cet exercice [el de traduir Sòfocles en vers], comment éviter que ma première version en prose ne me paraisse pauvre, ténue, même disloquée?» (Riba, citat a MEDINA 1987: 240-241). Un tema que va reprendre en el pròleg del primer volum de Sòfocles en vers, en què afirmava que li costava de reconèixer la pròpia traducció en prosa de Sòfocles «o d'admetre'l en una prosa mancada de mesura, reflectint-se en la qual es dislocava i a peces irregulars es desmaiava» (RIBA 1977a: 13).

Així doncs, encara que Riba mai no es separà d'una certa visió estrangeritzadora de la traducció, i, per tant, de la tradició alemanya, el cert és que, en enfrontar-se amb les traduccions poètiques, especialment, d'Homer, però també de Sòfocles i Eurípides, Riba ja no es podia limitar a mostrar l'obra de lluny:

«A l'hora d'emprendre una nova traducció del poema d'Homer, el dilema entre "limitar-se a mostrar-lo de lluny o esforçar-se a fer-lo present", Riba ja no el podia resoldre en favor de la primera opció, ans cercarà un compromís entre ambdues, això és: una posició intermèdia entre la pràctica de professor i la del poeta i artista» (MALÉ 2006: 39)

En efecte, Riba, tot i plantejar-se la traducció des dels mateixos dos pols, «o limitar-se a mostrar-lo de lluny o esforçar-se a fer-lo present», ja no es declarava partidari d'un sol mètode, sinó que reconeixia els perills d'ambdós:<sup>56</sup> el segon mètode crearà la il·lusió en el lector que la poesia va ser composta directament en català, però la poesia «llavors, serà substituïda, no traslladada» i el contingut serà, només parcialment respectat i «esquematitzat com teòricament ho fou en la primera idea del poeta» (RIBA 1953: 7). La primera opció, en canvi, té el perill de fer perdre la immediatesa, la qual cosa, potser era sacrificable en un text com el d'Èsquil i publicat en el si de la Fundació, però no en un text com el d'Homer que és un gran poema narratiu.

Riba, doncs, busca trobar un punt de conciliació entre els dos mètodes, que gairebé identifica entre els pols, també aparentment oposats, de poeta i professor: «Evidentment la cosa és absoluta així només en principi. De fet, es tracta d'un més o d'un menys. No hi ha traducció, empresa amb un mínim de responsabilitat, en la qual no s'hagi intentat un compromís entre les dues tendències» (RIBA 1953: 7). Un professor, ve a dir Riba, optarà per fer un transplantament fidel d'unes «característiques històriques que es creu conèixer bé», mentre que el poeta «sacrificarà el que convingui per fer ressortir tot allò que al seu entendre són valors estètics permanents». L'un i l'altre, tradueixin en prosa o en vers, «hauran constatat melangiosament que llur traducció, que tota traducció, és sempre per força provisional», en tant que el poema, separat de la llengua que va permetre articular-lo, és irreproduïble «a un altre lloc, a una altra època, a una altra llengua, a un altre concepte de la mateixa poesia; és a dir, situada de nou, per a bé i per a mal, en tot allò que és fluent i canviant per condició humana» (RIBA 1953: 8).

---

<sup>56</sup> Fins i tot hi ha qui considera que Riba es va decantar per l'opció d'acostar el text al lector: «¿Com, doncs, s'han de traduir? Tractant d'acostar el text al ciutadà? O, al contrari, enfrontant el lector amb un llenguatge bigarrat i intemporal? Carles Riba optà per la primera solució en la seva *Odíssea*» (CUARTERO 1986: 63).



Riba reconeix haver deixat pas al poeta, quan aquest entrava en conflicte amb els criteris del professor, sense, però, que deixés de monitoritzar la tasca per «millorar el resultat del meu esforç d'antany» (RIBA 1953: 9).

Calia, doncs, com ja havia fet amb la primera *Odissea*, ni estrangeritzar ni assimilar del tot, sinó crear «un estil» (seguint encara l'idealisme de Vossler) que fes de la versió ribiana del poema homèric «un món clos i a part», «dotant aquest estil d'un moviment a cada punt apropiat» per poder mantenir així «la unitat i la justificació dels seus tan varis elements» (1953: 13). Un estil que, al seu torn, també li exigia la tornada a l'hexàmetre i la renúncia a la prosa.

Es tracta, doncs, en realitat d'una mateixa concepció de la traducció, que va guiar sempre l'obra de Riba, però amb les prioritats significativament «desplaçades»,<sup>57</sup> en funció no només del poeta traduït, sinó també de les circumstàncies personals i històriques del poeta-traductor.

La concepció de Riba sobre la traducció lligada a la tradició alemanya va crear escola, com veurem, almenys, entre els filòlegs clàssics a l'hora d'enfrontar-se amb un text antic, però, amb el pas del temps i completada la recuperació de la llengua pròpia, gràcies sobretot a l'obra de Pompeu Fabra, cada cop més va ser vista com una raresa, almenys a l'hora d'abordar la traducció dels clàssics moderns.

Avui, en el panorama literari català (traducció dels clàssics grecollatins a banda) el mètode estrangeritzador ha quedat arraconat si no del tot, gairebé, en benefici del mètode assimilador o fluid (o de l'equivalència dinàmica), que premia la transparència i la invisibilitat del traductor en benefici d'un text que pugui passar per un original en la llengua de la traducció, sense cap estridència que pugui trencar la il·lusió en què es fa submergir el lector, per tal de despertar-li les mateixes emocions que hauria pogut sentir el lector/oient de l'obra original, com resumeix perfectament aquesta citació de Norman Shapiro, que encapçala l'obra més polèmica de Venuti (*The Translator's Invisibility*):

«I see translation as the attempt to produce a text so transparent that it does not seem to be translated. A good translation is like a pane of glass. You only notice that it's there when there are little imperfections – scratches, bubbles. Ideally, there shouldn't be any. It should never call attention to itself» (Shapiro, citat a VENUTI 2008a: 1)

Per posar-ne un exemple nostrat i sense sortir de la mateixa obra amb què hem acabat l'anàlisi de la idea de traducció en Riba. Si prenem la traducció de Mira de l'*Odissea* de l'any 2011 veurem una significativa inversió dels termes en la pretensió de «fer-ne una versió directa i transparent, per al meu temps i els meus conciutadans», per tal que el lector d'avui el pugui llegir com un text «pròxim» (per contrast del «mostrar-lo al lluny» ribià), «sense entrebancs, diàfan i tan directe, comprensible i ple d'emocions com el sentien els oients del rapsode del temps de Sòcrates» (2011: xxvii-xxix. La negreta és meva).

El retorn al model de l'equivalència dinàmica o fluida és fins i tot més visible en un altre text encara més recent de les nostres lletres: les paraules introductòries a la traducció de la poesia completa d'Edward Thomas per part de Marcel Riera, que semblen reprendre, punt per punt, les paraules de Denham o Dryden:

---

<sup>57</sup> Com fa notar GARRIGASAIT 2015: 231.

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

«La pretensió d'aquesta traducció, que no em fa res que es pugui anomenar versió, ha estat la de ser fidel, a la vegada, al fons i a la forma, a la lletra i al to del poeta, tot mirant de provocar en el lector la sensació que si el seu autor hagués sabut català, hauria pogut escriure així els versos [...]». (RIERA 2018: 46. La negreta és meva)<sup>58</sup>

Per vell o antiquat que pugui semblar, aquest aforisme encara avui és pres al peu de la lletra i sovint com l'únic model traductològic possible a l'hora d'abordar un text, sense tenir en compte, doncs, que pretén la il·lusió de fer llegir la traducció com si fos un original i fer passar, per tant, la interpretació del traductor com l'única real i objectiva de l'autor, perquè s'amaga la interpretació que n'ha fet el traductor a través de la naturalització.

La creença absoluta en aquest model ha estat tal que hi ha qui no ha entès o no ha volgut entendre les teories programàtiques de Riba sobre la traducció. Així, fins i tot la seva postura, que negava la possibilitat de fer parlar un autor estranger com si hagués escrit en català i parlat als lectors d'avui, ha estat reinterpretada sobre la base d'aquesta impossibilitat de plantejar-se cap alternativa de traducció que la que ha guanyat el prestigi absolut en el món de la traducció literària en català enfront del model que defensava Riba. Vegem-ho, per acabar, amb aquestes paraules introductòries de Pere Ballart i Jordi Julià a les *Versions de poesia europea* de Màrius Torres:

«A l'hora de fer una valoració global de la tasca de Màrius Torres com a traductor de poesia europea, hi ha la temptació de fer venir a la memòria unes consideracions que Carles Riba va posar al capdavant de la seva il·lustre versió de l'*Odissea* homèrica, l'any 1919. En aquella nota introductòria, el poeta de les *Estances* recordava, amb el valor "d'un aforisme esdevingut corrent en aules i en elogis" que "traduir és fer parlar a tal autor com ell mateix hauria parlat en la nostra època i en la nostra llengua". Si fem atenció a tots els poemes traduïts per Torres en el seu últim any de la seva vida, no hi ha dubte que l'actualitat d'idioma i d'esperit que va saber infondre'ls representa tot un èxit en l'aspiració que aquella idea ribiana duia implícita: la d'abolir la distància, de vegades enorme, que separa el lector present d'aquelles excelsos obres del passat» (BALLART & JULIÀ 2010: 8. La negreta és meva).

### 1.3. El model instrumental de la traducció

Schleiermacher i Nida representen, encara avui, per als estudis de traducció, els dos punts de referència dels pols oposats en què s'alineen gairebé tots els estudiosos de traducció quan aborden el tema des de la perspectiva de l'equivalència direccional.

Amb els anys, els estudis de traducció han anat introduint matisos, s'han anat plantejant etiquetes diverses per a cadascun de les dues postures, i malgrat que s'han intentat trobar punts intermedis entre elles, sempre es parteix d'aquesta dualitat aparentment irreconciliable: es pot traduir d'una manera o de l'altra, això és, triant entre: «fidelitat a l'esperit o a la lletra».

---

<sup>58</sup> El més curiós, però, és que, tot i voler «provocar en el lector la sensació que si el seu autor hagués sabut català, hauria pogut escriure així els versos», Riera escriu d'una manera força antagònica a la de Thomas, amb prosa retallada rimada (atès que, en paraules seves, tradueix «en general, sense mètrica»), i fins incorpora rimes allà on l'original fa servir versos blancs, com en el poema «When he should laugh» o a «A cat», tot i l'advertència seva de «naturalment» no posar rima «als que no en tenen» (RIERA 2018: 46), a banda de l'aparent confusió entre versos blancs i lliures: «La resta gairebé tots els he traduït amb una rima equivalent, encara que en general sense mètrica. I només en una dotzena no m'hi he vist amb cor i he optat pel vers lliure [...]» (RIERA 2018: 46).

Ja hem vist, per exemple, amb el marc teòric de la tradició traductora alemanya, que la qüestió de fons és molt més complexa, però també que després de tota la disquisició, Schleiermacher acabava identificant estrangerització amb literalitat extrema (a banda, és clar, d'un ús de la llengua fora de la llengua quotidiana, de la tria del text, etc.).

Anthony Pym se n'adonà i aplegà les teories de la traducció més rellevants produïdes, especialment, en el marc dels *Translation Studies* (i, per tant, la majoria daten del segle XX) i les fa derivar totes, en realitat, de la discussió que havia plantejat, tants segles enrere, Ciceró. Admet, però, que n'hi ha que accepten «that there are possible modes between the two poles» i que hi ha estudiosos que tenen «diametrically opposed preferences», però que, en realitat, sempre tornen al mateix punt de partida. Vet aquí el quadre en què Pym aplega les teories de l'equivalència direccional: (Pym 2010: 33):

Ciceró	<i>ut interpres</i>	<i>ut orator</i>
Schleiermacher:	<i>foreignizing</i>	<i>domesticating</i>
Nida:	<i>formal</i>	<i>dynamic</i>
Newmark:	<i>semantic</i>	<i>communicative</i>
Levý	<i>anti-illusory</i>	<i>illusory</i>
House	<i>overt</i>	<i>covert</i>
Nord	<i>documentary</i>	<i>instrumental</i>
Toury	<i>adequacy</i>	<i>acceptability</i>
Venuti	<i>resistant</i>	<i>fluent</i>

A l'esquerra, Pym hi alinea les estratègies traductores que hem anomenat de l'equivalència formal o estrangeritzadores; mentre que a la dreta hi trobaríem les de l'equivalència dinàmica, assimiladora o de la transparència.

Pym redueix tot el panorama a l'oposició entre traduccions literals i traduccions lliures, inserint-les, doncs, en un model instrumental que avalua una traducció en funció de si s'adhereix, segons uns paràmetres canviants, a un element que es considera que és present i invariable dins de l'original que el caracteritza i al qual es pot ser literalment fidel o menys.

Seguint l'esquema i les explicacions de Pym, podem veure que gairebé tots els teòrics de la traducció importants han plantejat la traducció des de dues estratègies traductores, que, rebin el nom que rebin, busquen trobar un equivalent, en una relació asimètrica: el que hem anomenat equivalència direccional. Com que es tradueix en una direcció, l'equivalent creat en la llengua d'arribada no comporta una equivalència igual, si es tradueix en la direcció contrària.

Seria impossible dedicar-me ara i aquí a analitzar una per una les opcions d'aquest quadre.<sup>59</sup> Només donaré, seguint Pym, quatre pinzellades de les teories dels traductòlegs aquí exposats, més enllà dels tres primers, ja estudiats més amunt.

Peter Newmark (1988) plantejava una dicotomia basada en una traducció «semàntica» i una de «comunicativa». La primera busca una equivalència podríem dir «de diccionari» (d'aquí el nom) que conservi els valors formals del text original, sense tenir en compte el valor

<sup>59</sup> Tot i que tampoc no vol ser exhaustiu, el quadre de Pym és força complet i, potser, un estudiós de la traducció no hi trobaria a faltar cap gran nom, excepte, potser els d'A. Berman, d'A. Lefevere o el model tripartit de K. Reiss (1989).

comunicatiu del text resultant. La segona, en canvi, incideix justament en el valor comunicatiu que té el text per al lector i com s'ha d'adaptar tant com calgui el text, en funció de la seva naturalesa i de les necessitats del lector/oient de la traducció.<sup>60</sup>

Jiří Levý (1969 i 2011) va formular una teoria semblant basada en la dicotomia entre traducció «il·lusòria» o una d'«anti-il·lusòria». En el primer cas es persegueix el que ja hem anat comentant: que la traducció estigui tan inserida en els valors i les formes de la cultura de la llengua d'arribada que el lector pensi que el que llegeix és una obra escrita directament en la seva llengua. En el segon, l'efecte contrari, en uns termes força semblants als que pren Venuti com a punt de partida, com veurem.

Aquesta oposició, diu Pym (2010: 32), la reprengué quasi en els mateixos termes Juliane House (1997), que parlava de traducció «oberta» quan el lector era conscient que llegia una traducció, i «encoberta», quan podia passar per una obra de la literatura de la cultura d'arribada.

Christiane Nord (1997) tria els termes traducció «documental», en tant que representació explícita d'un text original, oposada a la traducció «instrumental», en tant que recreació de la funció comunicativa i, per tant, amb funció pragmàtica, mentre que Gideon Toury (1995) prefereix traduccions «adequades» al text original, o «acceptables» segons les normes de la cultura d'arribada.

Finalment, Lawrence Venuti (2008a) aborda el problema de la invisibilitat del traductor en la tradició anglosaxona, partidària de l'estratègia de la fluïdesa, segons la qual el traductor no s'ha de fer visible al lector. Aquesta estratègia «fluida» l'oposa a la traducció «resistent», per la qual aposta ell.

D'entrada, la dicotomia plantejada en aquests termes no sembla gaire diferent del model de Schleiermacher, si no fos que Venuti no pretén provocar la «resistència», només a partir de l'element estrany present en l'original, sinó utilitzant sistemes i estratègies no canòniques de la llengua i cultura d'arribada, com veurem.

De fet, tot l'enfocament de Venuti, com tindrem temps d'analitzar, va en la direcció d'establir unes bases per a l'ètica de la traducció que superi el binomi «literalitat/libertat».<sup>61</sup>

En català, no s'ha dedicat cap monografia al tema, excepte la de Mallafrè (1991), que tampoc no entrava en un enfocament a partir de l'equivalència direccional, sinó que més aviat intentava sistematitzar de manera sumària l'aproximació a la traducció literària a partir de la seva experiència com a traductor de l'*Ulisses* de Joyce.<sup>62</sup> Fora d'aquest assaig, la majoria de reflexions sobre la traducció les trobem a les introduccions dels mateixos traductors als volums traduïts, com demostra l'antologia de textos sobre la traducció recollits per Montserrat Bacardí, Joan Fontcuberta i Francesc Parcerisas (1998) que acaba, significativament, el 1991.

Pym té prou raó de considerar que les teories de la traducció de l'equivalència direccional parteixen de dues premisses gairebé idèntiques, però ell mateix admet que no és del tot cert que els traductòlegs hagin estat dient el mateix, canviant-hi els noms i prou, sinó que tots hi han anat aportant matisos diferents i han concebut de diferent manera els dos pols. Al cap i a la fi, qui pot decidir quina traducció és assimiladora i quina estrangeritzadora? Quina

---

<sup>60</sup> Una opció molt semblant plantejada ja per A. Lefevere (1975: 86 i ss).

<sup>61</sup> VENUTI 2008a: 265-277 i 2013: 173-192.

<sup>62</sup> Des d'una altra perspectiva, també és digne d'esmentar el treball de Parcerisas (2009) sobre els aspectes sociològics de les traduccions catalanes de la *Bíblia* i l'*Odissea*.

és il·lusòria i quina no? Pym ho exemplifica de manera molt clara: per traduir a l'anglès el sintagma «martes trece», el dia de la mala sort, almenys en castellà (i en català), hi ha qui podria considerar que si es fa des d'una perspectiva de l'equivalència dinàmica la traducció hauria de ser «Friday the thirteenth», per tal com divendres és el dia de la setmana de la mala sort per als anglosaxons, i una de formal seria mantenir «Tuesday the thirteenth».

Ah, però, de la mateixa manera, un traductor que volgués fer servir una estratègia anti-il·lusòria podria dir «Tuesday the thirteenth, bad-luck day» o «Tuesday the thirteenth, bad-luck day in Spanish-speaking countries» (PYM 2010: 33), amb una exegesi que denotaria clarament al lector que es troba davant d'una traducció. Però, al mateix temps, algú la podria considerar «comunicativa» perquè premia la comprensió del lector. Hi ha qui afirmaria, segueix Pym, que aquestes dues últimes no són ni tan sols traduccions, sinó explicacions, i d'altres encara que aquesta exegesi està fent explícita una noció cultural que en l'original és implícita, de manera que, a nivell comunicatiu, seria una molt bona traducció. Etcètera.

Generalitzant, tots aquests traductòlegs aquí citats, ve a dir Pym, acaben reduint, com dèiem, totes les seves complexes teories a una equivalència de «fidelitat» al text o a «l'esperit» del text. El que hem vingut anomenant el model instrumental de la traducció que avui és majoria en els *Translation studies* i en les pràctiques traductores.

Lawrence Venuti, de tots ells, el traductòleg que en els darrers anys ha fet rajar més rius de tinta per la seva concepció de la traducció (i que és un dels blancs preferits de les crítiques de Pym),<sup>63</sup> tot i estar llistat en aquest quadre, el cert és que formula una dualitat de pols molt movible (i per això mateix, interessant), segons la qual, per exemple, una traducció fluida o assimiladora pot ser, alhora, estrangeritzadora; o una traducció aparentment estrangeritzadora pot estar, en realitat, operant com una traducció fluida o transparent, en funció de si aquesta estratègia, per exemple, ha esdevingut canònica en les institucions de prestigi de la cultura d'arribada.<sup>64</sup>

No redueix, doncs, la traducció als paràmetres de literalitat/llibertat perquè tots dos factors reposen, a parer seu, sobre la base d'un concepte purament moral, el de «fidelitat», que ell elimina de l'equació per considerar-lo un axioma fals en tant que reposa sobre uns fonaments que canvien en funció de l'època i els gustos, cosa ja prou simptomàtica de l'absurditat de basar la valoració i la producció de la traducció en aquest concepte:<sup>65</sup> tota traducció, sigui literal o més lliure, és sempre descontextualitzadora i, per tant, mai no podrà ser considerada literal o menys literal, sinó denotativa d'una interpretació limitada per les condicions del traductor i de l'època en què li ha tocat escriure. Tot plegat implica que la traducció, al seu torn, serà interpretada pel lector d'una determinada manera, condicionat també per la seva època, el lloc, i els seus gustos personals.

Venuti abandona, per tant, el que ell ha anomenat «model instrumental», que, com hem vist, parteix de la base que en el text original hi ha un element invariable que es pot mantenir, intacte, en el procés de descontextualització i recontextualització que implica la traducció,

---

<sup>63</sup> Vegeu, per exemple, PYM 1996 i 2015.

<sup>64</sup> És el cas, per exemple, de la majoria de les traduccions de la Fundació Bernat Metge, com veurem.

<sup>65</sup> Per exemple, Venuti comparteix molts punts de partida amb un traductòleg com A. Berman, però aquest segon encara parla d'aquest concepte des d'un model que Venuti ha anomenat instrumental: «To achieve this Heideggerian manifestation of the foreign, Berman recommends a particular formal interpretant, “fidelity” to the “letter,” to the linguistic features and signifying structures of the source text, or what is in effect a literalizing strategy (“fidélité [ ... ] à la lettre”» (VENUTI 2013: 186).

valorada en funció de com ha quedat aquesta invariànt, partint d'aquest concepte moral de la «fidelitat».<sup>66</sup> En canvi, Venuti, com veurem, planteja que la traducció no és ni pot ser mai un traspàs basat en una fidelitat impossible, sinó una sola interpretació possible del traductor, motiu pel qual defensa un model per afrontar i valorar la traducció basat en aquest concepte, el model «hermenèutic».

#### 1.4. El model hermenèutic de Venuti

##### 1.4.1. La traducció com a interpretació

Lawrence Venuti parteix, com dèiem, d'una concepció de la traducció semblant a la de la tradició de l'Alemanya romàntica, tot i que, com veurem, se n'aparta en punts fonamentals. Com ja abans Herder i Jakobson, parteix de la idea que llenguatge i pensament depenen un de l'altre i que, per tant, significat i significant són una sola cosa irreproducible en una altra llengua, en tant que el significat és producte de «relations and differences among signifiers along a potentially endless chain (polysemous, intertextual, subject to infinite linkages)» (VENUTI 2008a: 13).

Per ell, la traducció, per tant, és un procés en el qual la cadena de significants que constitueix el text original és substituïda per una altra cadena que ve promoguda no per una hipotètica equivalència natural, sinó, simplement, per la interpretació personal i intransferible que en fa el traductor.<sup>67</sup> En aquest sentit, Venuti entén que tant el text original com la traducció són textos derivatius: consisteixen en materials lingüístics i culturals diversos que ni l'autor ni el traductor originen, cosa que a la pràctica implica que el text resultant tingui diferents possibilitats semàntiques i, per tant, la significació no sigui una, sinó múltiples «inevitably exceeding and possibly conflicting with their intentions».<sup>68</sup> Per tot plegat, si el lector pot fer més d'una interpretació d'un sol text, la traducció literària que en resulti deixarà fixada una sola interpretació de totes les possibilitats concretes; una interpretació que dependrà «on the basis of varying cultural assumptions and interpretive choices, in specific social situations, in different historical periods» (VENUTI 2008a: 13).

Aquesta concepció, però, no implica que no hi pugui haver correspondències tant formals com semàntiques entre el text original i el d'arribada, simplement que aquestes equivalències estan condicionades i afaïonades per les exigències d'un acte interpretatiu determinat per la llengua (de la traducció) i la cultura d'arribada.<sup>69</sup> És per això, doncs, que la traducció inscriu la interpretació del seu traductor «at every stage in the writing process» (VENUTI 2013: 179), des de l'elecció del text original fins a cada tria verbal.

El model interpretatiu plantejat per Venuti és, en alguns punts, sorprenentment semblant a la concepció de la traducció que defensava el mateix Carles Riba en els últims anys

---

<sup>66</sup> VENUTI 2013: 178.

<sup>67</sup> Parafrasejo la idea de traducció que es pot trobar a VENUTI 2008a: 13-15.

<sup>68</sup> Joaquim Mallafrè ja plantejava quelcom semblant: «les connotacions emotives de qualsevol mot poden suggerir continguts en una persona o grup determinat que un diccionari no pot preveure, però que sovint utilitza l'escriptor en les seves obres literàries, i dels quals intenta transmetre tot el contingut viu que tenen per a ell» (MALLAFRÈ 1991: 188). Venuti, però, va més enllà i assenyala que aquestes connotacions emotives tenen un abast il·limitat que no pot ni preveure l'autor i, per tant, tampoc el traductor, quan intenta reconstruir-les.

<sup>69</sup> VENUTI 2013: 179.

de la seva vida. En el pròleg de la seva segona *Odissea*, on reformulava la teoria de la tradició alemanya, Riba plantejava ja la idea que la traducció, en tant que lectura personal, havia de ser considerada com una interpretació parcial i contingent d'un moment concret, com ja va assenyalar Malé: «l'obra es filtra a través del particular món interior de cada lector i el seu sentit originari esdevé emmotllat de nou —és a dir, interpretat— en funció de la personalitat de cadascú».<sup>70</sup> I aquest acte és el mateix, idèntic, que el que fa el traductor, en tant que lector primer i escriptor després, «havent d'exterioritzar i actualitzar en una nova forma literària el sentit emmotllat interiorment» (MALÉ 2006: 38). Per això, Riba es preguntava:

«Traduir, així mirat, ¿fóra més que llegir assajant una forma a la personal interpretació? I el qui bonament llegeix, si llegeix bé, ¿què fa sinó traduir per a ell —més provisionalment encara?» (RIBA 1953: 8)

Tornant, doncs, a Venuti, com que la traducció és, per tant, una sola de les interpretacions possibles que fixa un traductor (per això mai dues traduccions són iguals), no podrà ser mai “literal” i, per tant, mai no hauria de ser avaluada, només, en els termes de «literalitat» o «fidelitat», atès que només pot figurar o, millor, inscriure uns efectes que només funcionen en la llengua de la traducció.

Les llengües tenen diferències estructurals profundes, fins i tot si són d'una mateixa família i, per tant, tenen semblances lèxiques i sintàctiques basades en l'etimologia o en manlleus per contacte històric, com ara entre el castellà i el català. Aquestes diferències obliguen al traductor a «dismantle, rearrange, and finally displace the chain of signifiers that make up the source text» (VENUTI 2013: 180).<sup>71</sup>

És, doncs, en aquest sentit que Venuti entén que la traducció s'ha de considerar descontextualitzadora, perquè implica la destrucció de tres contextos, a saber (VENUTI 2013: 180):

- 1) la «verbal texture»: el context intratextual del text original, de les estructures discursives i capes lingüístiques.
- 2) la xarxa de relacions lingüístiques que atorga significació als lectors que han llegit a bastament en la llengua original: un context intertextual i un d'interdiscursiu. El primer fa referència a les relacions del text original amb els textos preexistents en la literatura i la cultura de l'original i les relacions que s'hi estableixen. El segon, en canvi, són les relacions amb formes i temes preexistents. Ambdós són especialment complexos en casos com el de l'Antiguitat clàssica, en què hem perdut la major part d'aquests textos.

---

<sup>70</sup> El mèrit de Riba és avançar en el camí que havia començat a traçar l'hermenèutica alemanya, introduint-hi el lector, que ja havia anat agafant un paper en les teories literàries i hermenèutiques de la primera part del segle i que acabaria cristal·litzant, més tard, en els estudis sobre la recepció de Jauss, entre d'altres.

<sup>71</sup> Venuti ho exemplifica amb un cas, precisament, clàssic. Pren la traducció llatina de Livi Andrònic de l'*Odissea* i es fixa concretament en la traducció de δάκρυ, la llàgrima d'Ulisses en sentir el cant de Demòdoc (VIII, 88). Andrònic la gira en *dacrima*, el mot arcaic llatí de *lacrima*. Només la tria d'aquest mot, gairebé exacte que el grec, implica ja una interpretació, perquè situa el text en un registre arcaïtzant allà on l'original no ho és, per la voluntat d'evocar el món remot de l'èpica homèrica.

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

- 3) el context de la recepció, que és, al seu torn, també intertextual, interdiscursiu i intersemiòtic: «the various media» a través dels quals el text original acumula significació quan circula en la cultura original: el canal en què es transmet (en el nostre cas, normalment oral), la tipografia en què ho fa, si és escrit, el format de l'original, les imatges que poden acompanyar el text, etc.

El primer context és el que es perd ja des de bon començament, des del so de les paraules, a l'ordre en què estan escrites i, especialment, «the resonance and allusiveness» que comporten per al lector/oient del text original immers en la cultura en la qual s'inscriu. El traductor, per tant, ha d'afegir tot un nou «set of resonances and allusions» (VENUTI 2013: 110) per tal d'imitar el text original i poder-lo fer digerible i comprensible per al lector competent en la llengua de la traducció i immers en la cultura per a la qual tradueix.

El segon implica que la lectura i la interpretació, desposseïdes d'aquests contextos, estan condicionades i limitades, perquè els contextos intertextuals i interdiscursius impliquen un «change in meaning that can occur with a change in context». És fàcil d'entendre, per exemple, en el cas de la Comèdia Antiga, on es jugava contínuament amb la paròdia de la tragèdia i la citació juganera d'autors que havien precedit el comediògraf, amb un esperit de paròdia, i que el traductor ha d'intentar replicar, d'alguna manera, en el text traduït:

«the intertextual and interdiscursive relations that a translation establishes are not merely interpretive, but also potentially interrogative: they inscribe forms and meanings that invite a critical understanding of the quoted or imitated texts – even the cultural traditions and social institutions in which those texts are positioned» (VENUTI 2013: 182).

Per tant, la pèrdua de tots tres contextos impossibilita, des de la base, que la traducció sigui literal, a més de descartar la pretensió absurda (però que ha creat escola i esdevingut aforisme) de voler reproduir en el receptor de la traducció una sensació o resposta igual o equivalent respecte a la que va sentir el lector/oient de l'original, encara que el traductor segueixi una (encara més absurda) equivalència de diccionaris:

«But we may be less willing to accept a corollary: a translation is fundamentally incapable of providing its reader with an experience that equals or closely approximates the one that a reader with sourcelanguage proficiency can have with the source text» (VENUTI 2013: 113)

Per aconseguir-ho, caldria un impossible: que el traductor girés a la llengua de la traducció tota la literatura i la tradició cultural de l'original amb què enllaça, conscientment o inconscient, l'obra traduïda i que el lector la tingués assimilada abans de llegir l'obra en qüestió.<sup>72</sup> Això sense tenir en compte que la capa verbal i els sons que en depenen s'hauria perdut irremeiablement.

---

<sup>72</sup> Les relacions intertextuals són molt complexes en la literatura, que no és la mateixa per algú que només llegeix una llengua (i una literatura) o els qui en llegeixen més d'una o bé en traduccions. Aquesta preocupació la formulà Eliot, brillantment, un segle després: The historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the



El traductor, diu Venuti, encara que és un agent creador, no pot ni ha de lluitar contra això. No pot canviar la comunitat lingüística ni la cultura de la qual tradueix ni tampoc per a la qual escriu. Ara bé, el traductor posseeix «not an originality that competes against that of the source-text author, but rather an art of mimicry, aided by a stylistic repertoire that taps into the literary resources of the translating language» (VENUTI 2013: 113).

D'aquesta manera, el traductor és agent destructor (en tant que la traducció és, primer, descontextualitzadora) i agent creador (en tant que és recontextualitzadora, alhora). El procés recontextualitzador implica la creació «of another set of intertextual and interdiscursive relations established by and within the translation, a receiving intertext» (VENUTI 2013: 180-181).<sup>73</sup>

Per tant, i això és fonamental, Venuti va en contra de la idea que la traducció és sempre una lluita consistent a perdre tant poc com es pugui del text original, en tant que el text, en ser traduït, implica, sí, una destrucció formal i semàntica, però, alhora, un guany extraordinari, en tant que reconstrucció: «in an effort to fix the form and meaning of that text, the translator develops an interpretation in the translating language that ultimately proliferates cultural differences» (VENUTI 2013: 181).

No s'ha de limitar, doncs, la producció i l'anàlisi de les traduccions a una cadena de tries lingüístiques i verbals, sinó, sobretot, culturals. No es tradueixen, només, paraules, sinó significats culturalment establerts, de manera que, en el procés de recontextualització, el traductor inscriu, en el seu text, una interpretació concreta i limitada per tot de circumstàncies concomitants, que poden anar des del nivell d'adquisició i ús d'ambdues llengües, fins a l'època i el moment en què viu, passant pel gust i les decisions personals o el *target* de la traducció:

«The translator's interpretation is always performed in and influenced by a cultural situation where values, beliefs, and representations as well as the social groups to which they are affiliated are arrayed in a hierarchical order of power and prestige. And the intertextual and interdiscursive relations established by the interpretation affect both the source text and texts in the translating culture» (VENUTI 2013: 182)

#### 1.4.2. Els *interpretants*

El traductor, en interpretar el text, està inevitablement condicionat per la situació cultural a la qual pertany i inscriu aquesta interpretació «aplicant un conjunt enrevessat de factors temàtics i formals» (VENUTI 2020),<sup>74</sup> que Venuti anomena *interpretants* i que fan de mitjancer entre el text i la cultura del text original i els del text traduït:

«Interpretants are fundamentally intertextual and interdiscursive, based primarily in the receiving situation even if in some cases they may incorporate materials specific to the source

---

temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity» (ELIOT 1920: 42).

<sup>73</sup> Unes paraules que recorden les de Manuel de Montoliu, «l'obra s'ha de refer; ha de passar per un segon procés de construcció, per una segona evolució, per a adaptar-se degudament a les noves condicions de la llengua que se l'apropia», per a la qual cosa res necessita no només «esperit crític, sinó esperit creador» (Montoliu, citat a BACARDÍ ET AL. 1998: 39).

<sup>74</sup> Cito l'article de VENUTI 2020 a *Visat* en la traducció de Francesc Parcerisas.

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

culture. It is the translator's application of interpretants that recontextualizes the source text, replacing relations to the source culture with a receiving intertext, with relations to the translating language and culture which are built into the translation» (VENUTI 2013: 181)

Aquests *interpretants* poden ser formals o temàtics. Els primers inclouen conceptes com els de l'equivalència semàntica —basada en diccionaris o recerca filològica—, equivalència formal, equivalència d'estil associada a un discurs i de sintaxi; poden anar des de «la decisió editorial que va des de seleccionar una determinada versió publicada del text original fins a la tria de les variants del text original o a la creació de paratextos per a la traducció» (VENUTI 2020). Els segons són valors o creences que s'han instaurat i han guanyat prestigi en capes específiques de la societat o institucions, tals com l'acadèmia, i que han esdevingut canònics (com, per exemple, la imposició de la traducció il·lusòria, en el cas de les traduccions modernes, o bé la traducció basada en equivalència de diccionaris, en el cas de la traducció dels clàssics):

«Els interpretants temàtics són codis. Inclouen: una interpretació del text original formulada en un comentari independent de la traducció; una ideologia definida com un conjunt de valors, creences i representacions que es troben afiliades als interessos d'un grup social específic; i la funció que la traducció intenta prestar al món» (VENUTI 2020)

Segons quins *interpretants* s'apliquin se sol decidir la fortuna d'una traducció. Avui, en el cas del mercat anglosaxó, però també, en gran part, en el cas del mercat català, si el traductor decideix imposar els *interpretants* que s'han instal·lat al capdamunt de la jerarquia canònica i, per tant, ocupen una posició dominant, llavors el traductor podrà fer circular la traducció «àmpliament fent que sigui fàcil de comprendre», buscant d'aplanar tota dificultat que es pugui trobar el lector, «aculturitzant el text original per acostar-lo a allò que és més familiar i més valorat en la situació receptora» (VENUTI 2020):

«the reconstitution of the foreign text in accordance with values, beliefs, and representations that preexist it in the translating language and culture, always configured in hierarchies of dominance and marginality, always determining the production, circulation, and reception of texts» (VENUTI 2008a: 14)

En canvi, si el traductor opta per *interpretants* marginals, oferirà un text que provocarà resistència al lector i, potser, fins i tot rebuig (limitant, doncs, l'èxit i la circulació del text) perquè aculturitzarà «el text de partida vers allò que és menys familiar i menys valorat». Aquesta resistència, però, pot ser positiva o, almenys, ètica, perquè pot fer sortir el lector de la seva zona de confort i donar-li una visió de l'estrangeria del text, de manera indirecta.

Tornem a ser, doncs, al cap del carrer del doble model de la traducció: els dos pols oposats tradicionals, només que amb algunes diferències molt importants.

En primer lloc, els models que hem vist fins ara valoren la traducció en funció de la fidelitat a un element (la literalitat o l'essència, o el sentit i l'efecte) que consideren que està inclòs al text original o bé que el text provoca. Aquest model, que hem anomenat instrumental, valora la traducció en funció de la capacitat del traductor de mantenir un dels dos elements: la traducció s'ajusta al text, llisca prou i segons una de les dues perspectives, és bona o dolenta.

La simplificació si es vol, és màxima, però no està gaire lluny del que es diu a la immensa majoria de ressenyes que es poden llegir a la premsa d'avui, si hi ha la sort que facin referència a la traducció.

D'aquesta manera, el model instrumental acaba, en realitat, amagant el conjunt de decisions preses pel traductor en el procés de descontextualitzar i recontextualitzar la traducció, fent passar la interpretació, contingent i parcial, per la definitiva i única, si el traductor ha fet la feina ben feta, segons un dels dos prismes imperants en la societat per a la qual tradueix.

Però això és una reducció absoluta de tot el que significa la traducció. En efecte, el model instrumental, «locks translation studies and practices into a limiting and obfuscating comparison between the source text and the translation» partint d'un axioma fals: la traducció, justament, demostra que no existeixen invariants i que les característiques del text (aquestes que es consideren invariables i que s'han de mantenir en la traducció) només són fixades per mitjà d'un «interpretive act, and that any such fixing can only be provisional»:

«A translation can only communicate an interpretation, never the source text itself or some form or meaning believed to be inherent in it. The interpretation that a translation inscribes, furthermore, is partial and contingent: partial because it is incomplete in recreating the source text and slanted towards the receiving culture; contingent because it is fixed by a set of interpretants that vary among receiving cultural constituencies, social situations, and historical moments» (VENUTI 2013: 192)

Així doncs, Venuti descarta valorar les traduccions només en funció de si han capturat amb èxit el sentit de l'original o si han ajudat a una millor comprensió de la literatura a la qual pertany l'original, perquè això són afirmacions que pressuposen què és l'èxit en la traducció o què és la comprensió en literatura; unes nocions que, segons l'estudiós americà, estan basades «on essentialist concepts of equivalence and representation wherein the source text and literature are held to contain invariant features that can be reproduced or transferred in a translation or body of translations» (VENUTI 2013: 191-192).

Venuti, per tant, planteja un model hermenèutic que valori les traduccions no només en funció d'aquestes variants, sinó sobretot a partir de l'anàlisi dels *interpretants* que el traductor ha inserit en el procés de la traducció, en l'acte interpretatiu. Quins són, com i per què els ha inserit, independentment de quins siguin els dominants de la cultura *target*:

«As students of translation, therefore, we should concentrate on those interpretants, especially the relations that the translation constructs to traditions and conventions, styles and genres, discourses and canons, so as to consider whether it inscribes an interpretation that is new vis-à-vis whatever interpretation has achieved authority in the receiving culture» (VENUTI 2013: 192)

Els guanys d'aquest model són immensos, en el sentit que no només obliguen el traductòleg i el crític a tenir en compte molts més punts de vista a l'hora de valorar la traducció, sinó que també, com veurem, ofereixen moltes més armes al traductor que no pas les que els *interpretants* dominants permeten i consideren com a acceptables.

1.4.3. Visibilitzar el traductor, revalorar la traducció

«È solo un'illusione ottica, per quanto felice e producente, che la gente vada a teatro e dica "ho visto Euripide". "Cosa sei andato a vedere ieri sera? "Sono andato ad ascoltare Euripide, a vedere Euripide". Ma nessuno ha ascoltato o visto Euripide. Non c'è una parola, di Euripide. Se non è un equivoco verbale, un jeu de mots, un fraintendimento. È il traduttore che si è ascoltato»

EDUARDO SANGUINETI<sup>75</sup>

Venuti, com hem dit, lliga intrínsecament el model hermenèutic amb una ètica de la traducció que busqui defugir l'etnocentrisme i l'imperialisme dels models fins ara analitzats i que utilitzi la traducció per desafiar la manera d'escriure (perquè traduir no és sinó una forma d'escriptura) que s'ha acceptat com a canònica:

«L'aplicació dels interpretants dominants pot no ser ètica si allò que fa és mantenir l'*status quo* i no queda constància de cap diferència. Desviar-se dels materials dominants, com ara el dialecte habitual de la llengua de la traducció, permet que el traductor assumeixi la responsabilitat de la transformació inevitable que es produeix en la traducció en la mesura en què aquestes desviacions apunten o limiten el domini intercultural en la situació receptora. El que fan és evidenciar el respecte pel text original tot promovent la innovació en la llengua i la cultura de la traducció» (VENUTI: 2020)

Aquestes paraules ens podrien fer pensar, fàcilment, en la teoria de Schleiermacher que hem vist abans. En efecte, s'advoca per una traducció que busqui mostrar de lluny (però no preservar-lo) l'element estrany de l'original. Fins i tot, Venuti parla específicament de donar «fe de l'estrangeria» del text forà i d'utilitzar un registre de la llengua que s'aparti del model canònic i estàndard de la llengua de recepció, per trencar la il·lusió del lector segons la qual allò que llegeix és un original. Al revés, cal fer-li notar que es tracta justament d'una traducció perquè el lector s'adoni del conjunt d'*interpretants* que hi ha aplicat el traductor.

És per això que Venuti ha estat alineat entre els defensors d'una teoria com la de la tradició de l'Alemanya romàntica. Hi ha qui fins i tot ha acusat Venuti de no plantejar res de nou respecte al que ja havia formulat Schleiermacher i de defensar un model que, al capdavall, s'acaba reduint a fer violència sobre el lector utilitzant una literalitat extrema i un ús d'una llengua estrany al lector.<sup>76</sup>

En efecte, Venuti, que escriu una història del model de traducció imperant en la tradició anglosaxona encara avui (que ell anomena, de la «fluïdesa»), advoca per un model de traducció que es faci «resistent» al lector. I sí, comparteix molts punts de partida amb la teoria de Schleiermacher, però mentre aquest, com dèiem, advocava per una traducció molt literal que fes entrebancar el lector per arrossegar-lo a l'autor, Venuti en planteja una que vagi en contra del model de traducció imperant en la tradició d'arribada i que no redueix la traducció al binomi «literal/lliure»: la literalitat i l'arcaisme són recursos que pot usar el traductor, però

<sup>75</sup> Sanguineti, citat a CONDELLO 2014: 37.

<sup>76</sup> Per exemple, PYM 1996.

no els únics. De fet, la gràcia de la teoria de la traducció de Venuti és que és molt més oberta. Una traducció estrangeritzadora, segons el model de Schleiermacher, serà sempre literal i encarcarada, mentre que la traducció resistent de Venuti pot ser, al mateix temps, fluida, en funció de quins valors canònics i institucions de prestigi busqui desafiar la traducció.<sup>77</sup>

De fet, el model de traducció resistent critica, en certa manera, el de Schleiermacher i d'altres epígons, com Berman, que han vingut després perquè, al capdavall, creuen, com el model assimilador, que en el text original hi ha un element invariable que s'ha de mantenir i que en aquest cas entenen que és l'estranyesa. Però, i això és clau, l'estranyesa acostuma a ser tal només en funció de la perspectiva de lectura: el traductor o lector que no formi part de la cultura de l'original i que no tingui la llengua de l'original com a llengua materna és probable que trobi estranyesa on l'original, cosa que, al seu torn, és també etnocèntric.

Per exemple, Berman valorava molt les traduccions de Hölderlin perquè l'arcaisme de la llengua emprada per traduir Sòfocles, suposadament, es corresponia molt bé amb el model de llengua del grec clàssic. Ara bé, el grec de Sòfocles no era especialment arcaic per al públic atenès. La consideració del text grec com un text remot «is perceptible only from the translator's moment, so that any attempt to create an analogy with German archaism would be fundamentally ethnocentric» (VENUTI 2013: 187). Les traduccions de Hölderlin no són «resistents» perquè utilitzin arcaïsmes, sinó perquè van contra el conjunt de valors i creences de l'època i de la cultura alemanya respecte a Grècia, això és, desafien el concepte de l'Antiguitat i de la Grècia de marbre blanc de puresa i equilibri i busquen mostrar la Grècia brutal i dionisiaca de Nietzsche. L'estrangerització pot ser un mètode ètic i efectiu en una tradició assimiladora, però no ho és *per se*, sinó en funció del context on aquest mètode és aplicat:

«The terms “domestication” and “foreignization” indicate fundamentally ethical attitudes towards a foreign text and culture, ethical effects produced by the choice of a text for translation and by the strategy devised to translate it, whereas terms like “fluency” and “resistancy” indicate fundamentally discursive features of translation strategies in relation to the reader's cognitive processing» (VENUTI 2008a: 19)

Pel seu cantó, Venuti, com ja hem vist, parteix de la idea que la traducció és una sola interpretació contingent, parcial i provisional del traductor. El problema és que la tradició anglosaxona de la qual forma part, profundament assimiladora, fa passar aquesta interpretació com l'única traducció possible, intentant, per tots els mitjans, amagar el conjunt d'*interpretants* que ha incorporat el traductor, sota una capa de transparència. El traductor ha d'escriure com si l'obra hagués estat escrita en anglès, seguint la màxima de Denham i Dryden,

---

<sup>77</sup> Les traduccions de Josep Carner com ara la de *Pickwick*, analitzades segons el prisma de Venuti, podrien ser considerades «resistents», tot i el cúmul d'assimilacions que s'hi poden fàcilment detectar, perquè utilitzen un registre que, avui, fa estranyesa al lector: una traducció, per tant, funciona en el sistema d'arribada com un original, sense ser-ho: s'hi integra i evoluciona amb ell. Vegeu VENUTI 2013: 139: «His translations registered the linguistic and cultural differences of the source texts even as they formed a recognizably Catalan identity. Thus they can be described as foreignizing, employing a strategy that, as Schleiermacher observed, «cannot flourish equally well in all tongues, but rather only in those that are not confined within the narrow bounds of a classical style beyond which all else is deemed reprehensible» (Schleiermacher 1813: 54). Vegeu també el meu article sobre la traducció carneriana de *Pickwick* (2020b).

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

creant la il·lusió que el text resultant no és una traducció, sinó un text escrit, en aquest cas, en la llengua anglesa, subjugat als valors estètics i morals que aquesta literatura considera acceptables. Venuti anomena aquesta pràctica amb el nom d'«invisibilitat», perquè, justament, com dèiem, busca amagar totes les dificultats que s'ha trobat el traductor i com les ha resolt. Per «invisibilitat», Venuti entén tant l'«illusionistic effect of discourse, of the translator's own manipulation of the translating language», com la pràctica de llegir i valorar les traduccions en funció de si llisca, si «it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent» (VENUTI 2008a: 1).

Amb aquesta pràctica s'aconsegueix que la traducció sembli que reflecteix la personalitat o la intenció de l'autor de l'original, amagant-ne el traductor i les seves decisions, per tal de crear la il·lusió «that the translation is not in fact a translation, but the “original”». És per això que aleshores s'arriben a axiomes tals com: «he llegit LA *Iliada*» i no «una *Iliada*» o «la *Iliada* del traductor X», perquè s'ha venut la traducció com l'única possible des del moment que s'ha fet passar per l'original.

Si hi pensem bé, només quan la feina del traductor s'ha visibilitzat i subratllat, tant per la crítica com, sobretot, pel procediment seguit pel traductor, la traducció ha esdevingut clàssica i se la coneix pel nom del traductor: «els *Himnes* de Maragall» «l'*Odissea* de Riba», «la *Divina Comèdia* de Sagarra», «l'*Ulisses* de Mallafrè», etc.

Cal, doncs, que el traductor deixi de ser transparent i, per tant, invisible per poder valorar i analitzar tots els actes interpretatius que ha hagut d'aplicar en el traspàs de l'original. I això, avui, s'aconsegueix en el cas de l'anglès (i del català) amb una sintaxi senzilla, en un registre estàndard i en un estil que se cenyeixi als valors estètics segons els quals es valoren la majoria d'obres literàries escrites directament en anglès (o en català). Es redueix, doncs, tota la diversitat estilística en pro de la claredat del sentit, per molt que l'autor, en l'original, no necessàriament segueixi aquestes pautes. Com més llisca la traducció, més invisible és el traductor i les seves interpretacions:

«The most questionable effect of Dryden's assertion, to my mind, is that it winds up collapsing the translator's labor into the source-text author's, giving us no way to understand (let alone judge) how the translator has performed the crucial role of cultural go-between» (VENUTI 2013: 109-110)

Aquest és el model que aboca a entendre la traducció com un gènere menor i servil que està destinat irremeiablement a ser pitjor que l'original perquè mai no en podrà reproduir aquest element invariant que creuen que el caracteritza, amb la frustració que això comporta. En canvi, si llegim les traduccions com el que són, traduccions, i no, il·lusòriament, originals, estarem subratllant «l'exorbitant gain» que suposa la traducció enfront de la «irreparable loss» que se li suposa sempre.

De fet, ja ho hem dit, la pèrdua no és mai completa ni tal, en tant que és substituïda per una sèrie de guanys que ocorren en el moment en què el traductor inscriu la seva interpretació en el seu text. Perquè hi hagués pèrdua de veritat, la traducció hauria de fer desaparèixer l'original, i això no ho fa, sinó que n'escriu un de nou per a la tradició d'arribada, de manera que suposa, sempre, un guany, que serà més o menys gran en funció de la qualitat de la traducció:

«Translators, then, can never entirely avoid the loss that the translation process enforces on the source text, on its meanings and structures, figures and traditions. And translators cannot obviate the gain in their translating, the construction of different meanings, structures, figures, and traditions and thereby the creation of textual effects that go far beyond the establishment of a lexicographical equivalence to signify primarily in the terms of the translating language and culture» (VENUTI 2013: 37)

Així doncs, mentre les “pèrdues” acostumen a ser invisibles al lector que no compari línia a línia la traducció amb l’original (cosa escassament probable més enllà de l’àmbit acadèmic), la compensació del guany és a tot arreu, «although only if the reader looks». La qüestió és que, en general, ens han ensenyat que no hem de mirar gaire. Que els lectors no han de *notar* que el que llegeixen és una traducció: fàcil de llegir, que llisqui i que no contingui entrebancs que despertin el lector de la il·lusió de llegir un original:

«Publishers, copyeditors, reviewers have trained us, in effect, to prefer translations with an easy readability which enables them to appear untranslated. In practice, this preference tends to be a narrowly defined fluency achieved by adhering to the current standard dialect, the most familiar form of the translating language and hence the most powerful in giving the illusory impression that we are reading the source text.<sup>78</sup> We typically become aware of the translation only when we run across a bump on its surface, a nonstandard item, an unfamiliar word, an error in usage, a confused meaning that may seem unintentionally comical» (VENUTI 2013: 110)

Per llegir una traducció com una traducció i poder percebre tots els guanys que comporta, cal, doncs, trencar la il·lusió: no invisibilitzar el traductor, i per tant, no seguir els *interpretants* canònics de la llengua a la qual es tradueix: en el cas de l’anglosaxona i de la catalana —almenys en la literatura moderna— els assimiladors i partidaris de la fluència. Això és, les convencions predominants de la cultura a què traduïm.<sup>79</sup> Però, i és aquí el punt clau en què es difereix de Schleiermacher, en una altra tradició on els *interpretants* canònics que preconitzen les institucions de prestigi siguin uns altres caldria fer-ho inversament.<sup>80</sup>

Així, per exemple, es poden introduir registres diferents de l’estàndard: dialectalismes, arcaïsmes, barbarismes, anacronismes, argots específics, com a tècniques concretes per intentar reproduir elements o característiques de l’original (siguin aquestes o unes altres) que poden fer-se estranyes al lector i que normalment s’allisen en pro de la versemblança de la il·lusió.

De fet, la pràctica del model de traducció resistent de Venuti no es redueix només a un ús lingüístic, estilístic i sintàctic. Comença des de la tria del text (intentant traduir no només de llengües majoritàries, sinó també minoritàries), de l’autor (mirant d’incloure autors fora del cànon) i del lloc i l’editorial on es publica la traducció.

---

<sup>78</sup> Vegeu VENUTI 2008a: 1–5.

<sup>79</sup> Vegeu la noció de «literary convention» a ARROWMITH 1961.

<sup>80</sup> Com veurem, en la traducció dels clàssics en català, per exemple, on el model imperant és el que ha establert la institució de prestigi corresponent (la Fundació Bernat Metge i els epígons de Riba), caldria invertir els termes. Així, un lector serà més conscient que llegeix una traducció dels clàssics i no un original si el traductor surt del paradigma establert per la tradició amb l’ús d’un vocabulari modern i trencador. Vegeu ROBSON 2009: 195.

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

Només així es podrà alliberar la traducció d'un model, el de la transparència o la fluïdesa, que l'entén sobre la base d'un binomi «lliure/literal» i que no fa, sinó reduir enormement totes les armes de què pot disposar el traductor. Redueix així la capacitat crítica del traductòleg:

«It is precisely fluency as now practiced and enforced, restricted primarily to the current standard dialect of the translating language, that has mystified translation and limited the creativity of translators, demanding both an interrogation and a rethinking to advance translation research and practice». (VENUTI 2008a: 19)

La gràcia del model de Venuti és que no redueix la solució del problema a apostar per un model contrari basat en la literalitat extrema o l'encarcament i l'estrangerisme (que poden ser utilitzats com a mitjà, però no com a fi), que no són sinó una altra manera de tallar les ales al traductor, sinó de provocar una resistència (que no ha de voler dir necessàriament encarcament) al lector perquè recordi constantment que el que llegeix és una traducció i la valori com tal, juntament amb tota la tasca de descontextualització i recontextualització que ha hagut de fer el traductor per fer-lo aprehensible en la seva llengua i cultura.

### 1.4.4. Sobre com llegir i valorar una traducció

Tenint en compte tot el que s'ha dit, Venuti planteja una sèrie de punts claus a l'hora de llegir i avaluar una traducció (i que, per tant, serveixen, inversament, per contemplar noves opcions per al traductor). Són els següents (VENUTI 2013: 109-115):

- 1) No s'ha de valorar una traducció només per com ha traslladat el significat del text, sinó també per l'estil, per les característiques formals de la traducció i l'ús que ha fet de la llengua. Tot, és clar, és producte de la imitació del text original, però la qüestió és que cada paraula de la traducció ha estat triada pel traductor per una interpretació concreta i personal (condicionada per mil factors, com ara la creença en una equivalència semàntica de diccionari o l'ús dictat per les institucions), de manera que és imitativa i transformadora a la vegada. Convé, doncs, tenir en compte que els mots de la traducció funcionen de manera diferent en la llengua d'arribada «releasing literary effects that may well exceed the language chosen by the author of the source text» (VENUTI 2013: 111).
- 2) No defenestrem les traduccions que no són escrites en estàndard. Cal estar oberts a altres possibilitats lingüístiques: «The translator's hand becomes visible in deviations from the most commonly used forms of the translating language. Social and regional dialects, slang and obscenities, archaisms and neologisms, jargons and foreign borrowings tend to be language-specific, unlikely to travel well, their peculiar force difficult to render into other languages» (VENUTI 2013: 111).
- 3) No s'han de passar per alt les possibles connexions i referències culturals que el traductor pot introduir connectant, voluntàriament o involuntària, el text original amb textos de la literatura de la llengua d'arribada: «The translator's language can also send down deep roots into the receiving culture establishing suggestive



connections to styles, genres, and texts that have already accumulated meaning there» (VENUTI 2013: 112).

- 4) Convé que el traductor inclogui sempre una notícia introductòria on doni compte de la interpretació que ha seguit i ajudi el lector amb punts i claus de lectura.
- 5) No s'ha de prendre una traducció com a representativa de la literatura d'origen. És sols la interpretació que n'ha fet aquell traductor.

I encara se n'hi podrien afegir tres més, extrets com a conclusions de la teoria de Venuti:

- 6) En estreta relació amb el punt anterior, no s'ha de prendre mai una traducció com a única i representativa d'aquell autor. Convé comparar-la amb d'altres traduccions a la mateixa llengua, si n'hi ha, o a d'altres llengües.
- 7) La traducció s'ha de llegir amb una predisposició diferent de quan es llegeix un original, justament perquè no és un original «but also a foreign culture is involved» (VENUTI 2013: 115).
- 8) Cal llegir la traducció sempre amb un ull posat en els *interpretants* escollits pel traductor i recordar que «the most a translation can give you is an insightful and eloquent interpretation of a foreign text, at once limited and enabled by the need to address the receiving culture» (VENUTI 2013: 115).

El plantejament de Venuti, si es vol, és especialment complex i pot semblar poc útil a l'hora d'abordar la traducció des d'un punt de vista pràctic, ja que hom podria objectar al seu model de traducció resistent que una bona traducció s'ha de poder llegir amb un plaer i amb un gust comparable a quan es llegeix un bon original. Però el concepte de «resistent» de Venuti no va en el sentit de negar aquesta màxima.

És cert que preveu la possibilitat d'introduir elements que destorbin el lector amb, per exemple, el que Philip Lewis va anomenar l'«abusiva fidelitat» i que busca, com ja preconitzava Schleiermacher, la literalitat extrema forçant la llengua de la traducció més enllà del que és admissible per als gustos de la cultura *target*,<sup>81</sup> però aquesta és una de les armes de què es pot servir el traductor, entre moltes altres de les que s'han comentat aquí. «Resistència», doncs, no ha d'equivaldre, forçosament a «incomoditat». Una traducció «resistent» pot estar construïda en una sintaxi i una llengua que llisqui, però que faci adonar el lector de la interpretació del traductor per altres vies.

No, la «resistència» de Venuti s'ha d'entendre, com he dit i repetit, com un model des del qual s'escriguin traduccions i es llegeixin com el que són, traduccions, i, per tant, emprin tot un seguit de mecanismes per trencar al lector la il·lusió de llegir un original. Això, a més, va estretament lligat a la idea d'ètica de la traducció que ha estat esbossat aquí: la de no aplanar l'estil d'un autor en pro dels valors estètics imperants en la llengua i la cultura d'arribada, sinó de fer notar l'estranyesa al lector i, així, enriquir-ne la llengua i la cultura, però no reproduint-la (cosa impossible perquè ja hem vist que el que és estrany per al lector i el traductor no

---

<sup>81</sup> Vegeu VENUTI 2008a: 18: «it acknowledges the abusive, equivocal relationship between the translation and the foreign text and eschews the prevailing fluent strategy in order to imitate in the translation whatever features of the foreign text abuse or resist dominant cultural values in the foreign language».

necessàriament ho era per a l'autor), sinó esforçant-se a crear-ne una de nova que pot o no equivaldre-hi.

En qualsevol cas, s'estigui d'acord o no amb el seu model de traducció, el que és evident és que Venuti obre les portes a revalorar la traducció com una forma de literatura derivativa de primer ordre que, si és ben feta, ocasiona tot de guanys incomputables, al costat del conjunt de pèrdues que pugui acumular. I ho fa tot subratllant la feina del traductor i les seves decisions, a més de dotar-lo d'unes armes que normalment li són negades pel cànon imperant de la «invisibilitat».

Evidentment, i encara que la traducció sigui, com assegura Venuti, una sola de les interpretacions possibles, tothom voldrà saber si la traducció *diu* quelcom de semblant respecte a l'original, però el model de Venuti ajuda a valorar el *com*, a més del *què*, per tal com el *què* és invariablement modificat, justament pel *com*.<sup>82</sup>

### 1.5. La traducció dels clàssics, avui: el «traduttese»

*The Oxford Book of Greek Verse in Translation is there as horrid evidence of what happens when people whose only claim is that they can read Greek, try to write in English.*

D.S. CARNE-ROSS<sup>83</sup>

Moltes discussions sobre la traducció, al llarg de la història, han tractat de manera més o menys profunda la qüestió dels textos clàssics. De fet, comencen, precisament, amb els clàssics: Ciceró parlava de traduir Demòstenes i Èsquines; Denham i Dryden, puntals de la traducció assimiladora, van escriure els seus prefacs a propòsit de la traducció de l'*Eneida*, com Pope va fer el mateix per al seu Homer; Schleiermacher era el torsimany de Plató, en alemany, i en el seu discurs de caràcter programàtic hi ha una referència constant als textos clàssics, com a models d'excel·lència i pares de la tradició occidental. Les reflexions de Humboldt són extrems de la seva traducció de l'*Agamèmnon* d'Èsquil; la famosa disputa de Matthew Arnold i Francis Newman va ser a propòsit de la traducció d'Homer del segon, en una altra versió de la vella disjuntiva entre una traducció assimiladora (Arnold) i una d'estrangeritzadora (Newman).<sup>84</sup> I no cal dir que les grans reflexions sobre la traducció de Carles Riba van ser a propòsit de les seves versions de l'*Odissea* i dels tràgics.

Amb l'adveniment dels *Translation studies*, però, la reflexió sobre la traducció dels textos antics s'ha vist desplaçada del centre de la discussió. Com van fer notar Condello i Pieri, dos dels pocs filòlegs clàssics que s'hi han dedicat des de la perspectiva dels estudis de traducció, és prou significatiu «che l'antichità classica sia fra gli àmbiti meno rappresentati entro il filone, via via più prolifico, dei *translation studies*» (CONDELLO & PIERI 2011b: 9).

---

<sup>82</sup> Una bona síntesi del pensament de Venuti es pot consultar a CREUS 2020a.

<sup>83</sup> CARNE-ROSS 1961: 15.

<sup>84</sup> Per a aquesta controvèrsia, vegeu VENUTI 2008a: 99-124.

A què es deu, aquest arraconament? Es podria pensar que, a causa de la professionalització del sector, la discussió dels *Translation studies* ha recaigut en teòrics i acadèmics d'aquesta disciplina que no tenen coneixement del grec i del llatí, però el cert és que tenint en compte que els estudis són relativament nous, la majoria de traductòlegs són escriptors o traductors professionals d'altres disciplines que s'han encarat als infinits problemes que suscita la traducció.<sup>85</sup> Nida, sense anar més lluny, era traductor de textos bíblics; Gideon Toury, de textos anglesos a l'hebreu. El mateix Venuti és un traductor important de diferents llengües romàniques, entre les quals el català.<sup>86</sup> No, més aviat cal buscar l'explicació no en els estudis de traducció, sinó en l'especificitat dels textos i de la filologia clàssica i la seva situació avui.

Des que al segle XVIII, a països com Alemanya, França o al Regne Unit (o al XIX, a Itàlia, o al XX a Catalunya o Espanya) s'instaura la filologia clàssica com a disciplina científica i universitària, la pràctica de la traducció de textos clàssics va anar caient cada cop més restringidament en mans dels filòlegs, i no dels poetes i escriptors professionals, com havia estat la tònica fins aleshores. Cèlebre és la declaració d'intencions de Wilamowitz,<sup>87</sup> gairebé cent anys després del discurs de Schleiermacher, segons la qual els únics traductors vàlids dels textos antics eren els filòlegs, que, al seu torn, havien estat considerats per Arnold els únics que podien valorar-ne una traducció.<sup>88</sup>

L'especialització ha anat de bracet d'un creixent desconeixement del llatí i del grec entre les elits, el coneixement dels quals ha quedat reservat, cada cop més, a l'Acadèmia, que avui en té el monopoli absolut, a part és clar de l'Església, en el cas del llatí, i encara d'aquella manera.

Avui s'entén amb raó que els textos clàssics són més inaccessibles que d'altres textos de llengües i cultures més modernes, per l'evident distància temporal i espacial que ens en separa, cosa que demana uns coneixements molt específics, no només lingüístics, sinó històrics i culturals que es pressuposen al filòleg clàssic i que «son raramente accesibles al poeta traductor y por ello las traducciones han sido desde entonces más cosa de profesores que de poetas, aunque aquellos no siempre tienen aliento poético» (CRESPO 2006: 9).<sup>89</sup>

De manera que des de fa un segle, la responsabilitat de la traducció dels clàssics ha anat recaient, arreu del món occidental, gairebé exclusivament en mans dels professors i/o filòlegs, que no necessàriament són traductors ni escriptors. I només de manera excepcional, sobretot

---

<sup>85</sup> Tot i això, cada cop és més freqüent la teorització sobre la traducció, sense posar-la en pràctica. Peter Newmark no era traductor, i tampoc Anthony Pym, per dir-ne, només, dos exemples il·lustres.

<sup>86</sup> Ha traduït *Edward Hopper* d'Ernest Farrés (Premi Robert Fagles) i *Diary 1918* de J.V. Foix (candidat a Premi PEN).

<sup>87</sup> «die Übersetzung eines griechischen Gedichtes kann nur ein Philologe machen [...] aber etwas Philologisches ist die Übersetzung darum doch nicht» (WILAMOWITZ 1901: 1). Wilamowitz, doncs, creia que només un filòleg podia traduir els clàssics, tot i que assegurava que la traducció no en tenia res, de filològic. Vegeu MASTROMARCO 1991: 109.

<sup>88</sup> «These are scholars who possess, at the same time with knowledge of Greek, adequate poetical taste and feeling. No translation will seem to them of much worth compared with the original» (Arnold, M. *On Translating Homer. Three Lectures*, Londres, 1861. Citat a SCHULTE & BIGUENET 1992: 5).

<sup>89</sup> «Pero las traducciones de obras clásicas realizadas por autores de obras literarias de creación son cada vez más raras [...]. Los traductores de obras clásicas grecolatinas son profesores con más frecuencia que los traductores de otras lenguas. Es lógico que suceda así: estas obras fueron escritas en condiciones históricas distintas de las actuales en lo que concierne a la civilización material – utensilios, instituciones sociales – y eventualmente en un espacio geográfico diverso por su clima, su flora y su fauna. Por ello la comprensión de las mismas exige una ardua preparación específica, que es la que tienen los profesores de Filología Clásica [...]» (CRESPO 2006: 2).

en cultures grans, apareix un poeta o escriptor que, amb coneixement o no de les llengües antigues (normalment aquesta segona opció), en fa una versió lliure o una versió del poeta,<sup>90</sup> que immediatament és rebuda amb recel pels filòlegs clàssics (que són els mateixos que es dediquen a estudiar-la).<sup>91</sup> Posem per cas, per dir-ne alguna de cèlebre, l'*Oresteia* de Ted Hughes o la de Pasolini.<sup>92</sup>

En el segle XX, raríssims són els casos en què coincideixi en una sola persona el geni de l'escriptor, del traductor i del professor o filòleg. Penso, ara, en casos excepcionals com els d'Ettore Romagnoli, de Filippo Maria Pontani, de Richmond Lattimore, de Carles Riba, de García Calvo o d'Anne Carson.

Quan en una mateixa persona es reuneixen, doncs, aquestes dues característiques, la reflexió sobre la traducció dels clàssics hi és present i és plantejada des de molts punts de vista, com en els casos dels personatges ara esmentats, alguns dels quals aniran sortint tot al llarg de la tesi. La tònica habitual, però, no és aquesta.

Amb l'assentament de la filologia clàssica com a disciplina universitària corrent i l'especialització dels traductors (gairebé sempre filòlegs), el discurs sobre la traducció (o la interpretació, que diria Venuti) que s'ha imposat arreu és, amb poquíssimes excepcions, un de sol, que es pot resumir així: la traducció ha de ser filològica, basada en la «fidelitat» al text: «The triumph of the philological conception has meant that fidelity is nowadays the first quality we demand from a good translation, and above all fidelity to the meaning of the text» (CAILLOIS 1970: 1073).

Parlem, és clar, d'una «fidelitat», «di nome sospetto e fantasmatico» (SANGUINETI 1993: 7) que, com hem vist, no és sinó un concepte moral canviant en funció del moment i dels gustos literaris i culturals de l'època i que, en el cas de la traducció filològica del XX consisteix en una interpretació basada en la «literalitat» estricta entesa com a literalitat al sentit, amb una traducció que reproduceixi l'original paraula per paraula:

«È chiaro che l'epocale passaggio dall'egemonia della traduzione letteraria all'egemonia della traduzione 'filologica' — se si vuole, il passaggio di testimoniaio dai 'poeti' ai 'professori', particolarmente sensibile in ambito classico — guida a uno standard sempre più omogeneo e indiscusso di *interpretatio recta*, rendendo perciò superflua la dichiarazione d'intenti e di metodi, così come la difesa delle specificità individuali o la critica delle opzioni altrui» (CONDELLO & PIERI 2011b: 9)

El filòleg, que veu el text ja no com un artefacte literari, sinó com un objecte d'estudi propi (i, per tant, recelós de compartir-lo) no pot imaginar cap traducció que no sigui idèntica al text original, per tal com tota desviació és entesa com una traïció: per tant, una traducció, qualsevol traducció fa bona la vella màxima italiana, en tant que pot enterbolir-ne l'estudi des d'una perspectiva, sigui filològica o antropològica, social, històrica, etc.

---

<sup>90</sup> Sobre el que s'ha anomenat «Versió del poeta», vegeu VENUTI 2013: 173-193.

<sup>91</sup> «Los clasicistas desconfiamos de las traducciones publicadas por personas de las que no tenemos constancia de que conozcan mínimamente la cultura clásica. Este conflicto permanece hoy. Se ha producido así una disociación entre los interesados en poesía que leen a Homero y los interesados en recobrar el sentido literal que leen a Homero» (CRESPO 2006: 9).

<sup>92</sup> Per a la primera, vegeu GERVAIS 2002; per a la segona, ANGIONI 2013.

Això se suma a la creença heretada de la tradició medieval, «segons la qual les dues llengües clàssiques, el grec i el llatí, són dues llengües perfectes, dotades d'una insuperable riquesa de vocabulari, de construccions gramaticals, de matisos estilístics» (DOLÇ 1979: 103). Les llengües modernes, per tant, a ulls del filòleg, són menors, «inferiors en noblesa» i, per tant, s'han de doblegar davant de la magnificència i supremacia de les llengües antigues, cosa que incideix en la sacralització del text.

El text clàssic, per tant, sense ser-ho, passa a rebre un tractament semblant al que havien rebut els textos sagrats judeocristians fins ben entrat el segle XX. Parlem d'idolatria filològica, gairebé teològica, com ja va assenyalar Jean-René Ladmiral:

«Un texte classique est un texte de référence, un texte «fondateur de tradition : de la tradition au sein de laquelle nous nous trouvons, par exemple, et qui préjuge elle-même à son tour de notre interprétation desdits textes, dont elle est issue, et donc aussi de leur traductions. “Nos” textes classiques sont aux fondements historiques de notre culture; ils sont la conscience culturelle de notre tradition. Le texte classique est un texte canonique, c'est-à-dire qu'il fait autorité. L'Auteur d'un grand texte, classique, est un garant (*auctor*), un modèle; et le texte est lui-même le garant de ce qui s'inscrit dans sa postérité, à savoir: la tradition, l'histoire postérieure et induite par ce texte fondateur [...] Or tout se passe comme si cette autorité du texte était devenue tyrannique pour les sourciers, qui se font une obligation de dévotion envers la lettre même de ce qui, pour le coup, mérite bien d'être appelé un «texte-source» (LADMIRAL 1991: 23)

Per tant, el text clàssic, en aquest estat pseudosagrat, pel prestigi com a element fundacional de la literatura d'occident, ha de ser traduït sacrificant-ho tot en pro de la transmissió del «mateix significat», la qual cosa ja hem vist que no vol dir sinó el sentit que el traductor ha entès i que ha inserit en el text resultant a partir de la pròpia interpretació que es fa passar com a «fidel», com a veritable intenció i interpretació de l'autor del text original.

La interpretació de la traducció que s'assenta, per tant, és una de sola, entesa, en general, repetim-ho, com una paràfrasi o equivalència de diccionaris, de manera que tota reflexió queda anul·lada, en tant que aquesta és l'única traducció vàlida i acceptada per aquells pocs que la poden criticar amb coneixement: els mateixos professors que la firmen.

Podem veure-ho clarament amb les introduccions que acompanyen unes quantes traduccions castellanques i catalanes triades a l'atzar de col·leccions no científiques ni acadèmiques, sinó més aviat divulgatives;<sup>93</sup> la majoria, sense l'original acarat, i que reproduïxen totes unes mateixos esquemes, quan no la mateixa expressió, sense variació possible:

«nos hemos inclinado por el de la fidelidad más absoluta posible al texto y a la sintaxis del poeta latino» (CUATRECASAS 1984: XXXI)

«La traducción que sigue está en prosa y pretende, sobre todo, verter con precisión el contenido del original, aun a sabiendas de la enorme distancia que separa la lengua homérica del español actual. [...] En la medida de lo posible, el orden de palabras de la traducción es el

---

<sup>93</sup> Amb l'excepció, si es vol, de la Biblioteca Clásica Gredos, que, de fet, tampoc no va amb el text original acarat.

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

mismo que el del original [...] cada término distinto en griego se corresponde casi siempre a un término distinto en la traducción» (CRESPO 1991: 102)

«Con ello pretendo ceñirme lo más posible al mensaje ovidiano» (RAMÍREZ DE VERGER 2001: 9)

«Per a una major fidelitat a la lletra» (PALLÀS 1988: 13)

«He querido ser lo más fiel al texto» (PÉREZ GÓMEZ 2012: 125)

«El criteri ha estat sempre el de donar una traducció al màxim de fidel possible al contingut i al sentit de l'original [...] si bé s'ha vist obligat a prescindir d'una bona part dels elements més característics de la composició poètica, el traductor s'ha compromès en tot moment a mantenir-se fidel al significat i al sentit de l'obra original» (MEDINA 2013: 29)

«Seguim el principi de la màxima fidelitat al text, respectant sempre que és possible, l'ordre dels versos» (LLABRÉS RIPOLL 2015: 43)

Tampoc trobem gaire variació de discurs en els raríssims casos en què el filòleg-traductor dedica un article a explicar la seva concepció de la traducció, que normalment enllesteix amb una simplicitat extrema (justament perquè no hi ha més discurs que l'oficial: la traducció ha de ser «fidel al text»).<sup>94</sup>

La cosa no canvia ni tan sols quan el filòleg en qüestió és, a més, traductòleg. García Yebra, de formació clàssica i traductor d'Aristòtil i un dels teòrics espanyols més importants en els estudis de traducció,<sup>95</sup> cau en uns tòpics idèntics en el seu assaig «Las dos fases de la traducción de textos clásicos latinos y griegos». En aquest article, García Yebra dedica 8 pàgines a la fase de la lectura i comprensió del text, prèvia a tota traducció, però només dues i mitja per parlar de la traducció pròpiament dita, cosa especialment simptomàtica de l'obsessió del filòleg amb el text original, més que no pas en la traducció. Quan parla pròpiament d'aquesta darrera, el tòpic és el mateix:

«el traductor tiene que buscar la mayor proximidad posible al sentido y, solo en cuanto esta proximidad primordial lo permita, la mayor proximidad al estilo. Las estructuras formales del texto original pertenecen a la vertiente del estilo» (GARCÍA YEBRA 1986: 16)

Fixem-nos que, sigui en els pròlegs més amunt esmentats, o en l'article de Yebra, sempre es parla de «fidelitat al text» o «fidelitat al contingut» o «al missatge», etc. S'elimina, doncs, tota intenció de voler reproduir o imitar altres components del text, com ara la forma o l'estil, o crear-ne uns d'equivalents. En tot cas, es deixa, en el cas de Yebra, en un segon pla. En els altres, la majoria de les vegades, ni s'hi fa referència.

Tota l'atenció va dirigida a mantenir una «fidelitat» estricta a un sol element de l'original, el contingut, que es considera intocable, de manera que la traducció, des de bon principi, no només és considerada com a traïció, sinó com una pèrdua constant respecte a tots

<sup>94</sup> Vegeu, per exemple, CUARTERO 1986 o CRESPO 2006. L'excepció la representa DOLÇ 1979.

<sup>95</sup> El seu manual encara és la referència en castellà dels estudis de traducció: GARCÍA YEBRA 1989.

els altres elements: «una traducció programàticament renunciària que minimitza moltes vegades tota la peculiaritat i riquesa del original» (FERNÁNDEZ 2017), sense cap possibilitat de guany i que només ha de servir per transmetre el coneixement de l'autor, sense aspirar, doncs, a ser una traducció literària, sinó de servei, i, per tant, castradora de tota creativitat.

Normalment, aquesta visió tan empobridora de la traducció no és acceptada obertament pels traductors en les seves introduccions, sigui perquè seria tirar-se pedres a la teulada, sigui perquè creuen que la mateixa qualitat de l'original s'imposarà a la seva traducció renunciària. Però d'altres vegades, la renúncia sí que és explícita: «una traducció no possibilita més que una lectura menor de un autor» (GARCÍA-HERNÁNDEZ 1993: 62).

Podríem pensar, potser, que tot plegat és producte del *target* específic a què van dirigides les traduccions, pensades per a un públic especialista o en formació (curiosa, però, com veurem, la concepció de traducció auxiliar per a especialistes que en teoria dominen la llengua). Però aquí no parlo de les traduccions pensades per llegir l'original, a les quals em referiré més endavant. No, aquestes traduccions ara esmentades no van acarades al text original ni són edicions científiques; més aviat al contrari, no només són divulgatives, sinó que també n'hi ha d'escolars. Per tant, s'esperaria alguna cosa més d'unes traduccions que no poden servir per llegir un text que no acompanyen. S'esperaria, almenys, que funcionessin de manera autònoma. Però per als filòlegs la traducció virtuosa a què s'ha d'aspirar és aquella que reproduceixi mot per mot (si pot ser, en el mateix ordre) la llengua de l'original, sense parar atenció als altres elements constitutius de l'original i als contextos que ha d'establir amb la cultura i la llengua d'arribada, l'especificitat de la qual s'ignora des de bon començament.

Potser estariem temptats de veure-hi més que renúncia, incapacitat. Però resulta que almenys un dels traductors esmentats és poeta i escriptor per compte propi i, per tant, se li suposa aquesta capacitat. En aquest cas hauríem de parlar, almenys en principi, de renúncia, efectivament, programàtica.

Una renúncia que prové de la imposició d'aquesta interpretació en el cànon del futur filòleg i traductor ocasional des de la seva formació. Se li ensenya que la traducció (o, més ben dit, la paràfrasi) només és una via utilitària per llegir el text original i demostrar al professor que s'ha entès.<sup>96</sup> I això, és clar, entronca amb una qüestió realment espinosa com és la qüestió de l'ensenyament de les llengües clàssiques que no és el lloc de discutir aquí. Només vull assenyalar que el mètode deductiu tradicional d'ensenyament del llatí i del grec no permet un coneixement intuïtiu de la llengua, cosa que implica que la traducció, o més ben dit, el desxiframent sigui l'única via d'entrada al text per a l'estudiant i al filòleg, que acaba entenent, doncs, la traducció com una eina per entendre i descodificar un text que és incapaç de llegir com ho fa en qualsevol altra llengua estrangera, però viva.<sup>97</sup> Així s'arriba a una mena de pseudotraducció en una antillengua, basada en el maneig del diccionari com a «agent de despersonalització, que exerceix igualment la seva tirania damunt professors i alumnes» (DOLÇ 1979: 104); un text gairebé il·legible que és tant vital i necessari per poder aprendre les llengües clàssiques com perniciosos per al futur traductor si és incapaç d'alliberar-se dels vicis adquirits durant l'etapa de formació del filòleg.

---

<sup>96</sup> Raül Garrigasait va analitzar aquest fenomen a la seva conferència *Traduir Plató*, impartida el 28 de novembre de 2017, a la Universitat Autònoma de Barcelona, en el marc de les jornades docents: *Traduir els clàssics avui: de l'autor a l'editor*.

<sup>97</sup> Recordem les paraules de Mut i Arbós (2017: 167): «Creo que hay que reconocer que ni siquiera nosotros leemos a los clásicos en su lengua original; los leemos en traducción. O, en todo caso, los traducimos, pero no los leemos».

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

Es tracta d'una llengua estereotipada, morta: allò que s'ha anomenat, «grec traduït», «latí traduït», o, fins i tot, «stile da traduzione»,<sup>98</sup> «traduttese» o «traduzionese»:<sup>99</sup>

«La “lingua franca” delle traduzioni classiche mostra, in ciò, il proprio carattere storicamente determinato: essa è sì un’“anti-lingua”, come ogni traduttese che si rispetti, ma è anche una “post-lingua”, nata dal naufragio di precedenti, non più tollerabili paradigmi traduttivi (e letterari). [...] Se qualcosa oggi caratterizza la traduzione dei “classici”, è il tentativo di creare una “anti-lingua” volevole come metalinguaggio traduttivo indipendente da mode, gusti o partiti letterari. Una lingua a vocazione metastorica che non può essere altro che stilisticamente (e ideologicamente) conservatrice, proprio perché votata a un'impossibile neutralità» (CONDELLO 2014: 35)

El «traduttese», per tant, és la llengua estereotipada de les traduccions dels clàssics, normalment plena d'arcaïsmes que només sobreviuen, justament, «in quella speciale lingua franca che è il ‘traduttese’ l'altrettanto stereotipata equivalenza che regola convenzionalmente, la resa di peculiari strutture sintattiche del greco e del latino» (CONDELLO & PIERI 2011b: 12). Per posar-ne només un exemple: l'obsessió per reflectir els participis grecs o els ablatius absoluts del llatí no com una tècnica puntual d'estrangerisme, sinó més aviat com una picada d'ullet constant al col·lega filòleg per demostrar que s'ha vist el fenomen sintàctic. No sigui que puguin acusar el traductor de no haver passat amb nota la lliçó.<sup>100</sup>

Condello defineix així el «traduttese»:

«lingua franca delle nostre scuole come delle nostre aule universitarie, dei nostri libri come delle nostre scene; un “traduttese” di cui altrove si sono elencate l'enorme basilari, che così si possono a grandi linee riassumere:

- 1) tendenziale corrispondenza biunivoca fra morfema (o tagmema) antico e morfema (o tagmema) scolastico; in questa prospettiva, “o” non è traduzione ma “segno” del vocativo, come “tra” o “di” lo è del partitivo, “con” del mezzo, “cosa” del neutro, “affinché” della finale, il gerundio semplice o composto del participio congiunto, etc.
- 2) tendenziale rispetto dell'*ordo verborum* originale, contro ogni più ovvio uso della lingua d'arrivo: l'ordine delle parole, tipicamente a calco, è non traduzione ma guida, quasi interlineare, al riconoscimento delle singole unità traduttive del testo fonte;

<sup>98</sup> DOLÇ 1979: 110.

<sup>99</sup> Vegeu SANGUINETI 1988: 170 i CONDELLO 2014: 32, n. 8.

<sup>100</sup> Per a aquesta qüestió, vegeu, per exemple, CONDELLO 2014: 31: «E così, anche in teatro, noi siamo ormai curiosamente inclini a tollerare la resa meccanica e stereotipata di pressoché tutti i “complementi” sanciti (alla grossa) dalle nostre grammatiche: perché, come si sa, lo strumentale vuole il “con” e il partitivo vuole il “fra”, mentre il vocativo vuole l’“o” e il dativo vuole l’“a” o il “per”; noi siamo inclini a sentire assecondati oltre il dovuto i modi della sintassi antica, fra subordinate implicite o costrutti assoluti cui corrisponde spesso un facile ma goffo gerundio, finali che si possono introdurre solo con “affinché” o consecutive che non ammettono altra resa se non “cosicché” o “tale da”; siamo inclini a impoverire il nostro lessico in virtù di corrispondenze dizionariali invalide che descrivono un mondo classico abitato solo da “fanciulle” e “fanciulli” (mai, per carità, da “ragazze” e “ragazzi”), o tormentato da crimini terribili come la “tracotanza” (di che si tratterà mai?); un mondo classico dove non si “critica” mai, ma si “biasima”; dove non capitano mai “disgrazie”, ma sempre “sciagure”; dove non “si arriva” mai, ma “si giunge”. E via elencando, in una lista di automatismi che potrebbe non aver fine. E certo questi automatismi scolastici non sono tipici della sola resa teatrale. Anzi: esempi doviziosi di simili fenomeni si possono trarre da pressoché ogni genere della letteratura antica in traduzione». Un exemple clar i nostrat, en el cas específic de la traducció grec-català, són els girs de γάρ per ‘car’ o de τις per ‘hom’.



3) tendencial correspondència numèrica fra paraules del text font i paraules del text d'arribada, i general prevalença *dell'adnumerare* sull'*adpendere*; dit en altres termes: se è vero che "the unity of translation should be as short as possible and as long as is necessary", è altrettanto vero che il "traduttese" classico tende ineludabilmente a privilegiare il primo aspetto della norma e a ignorare il secondo» (CONDELLO 2014: 32-33).<sup>101</sup>

Les següents paraules de Manuel Balasch sobre la traducció dels clàssics il·lustren molt bé també (tot i que inconscientment) què és el «traduttese», una llengua plena de modismes i locucions apreses a l'escola que són «lontani da una prassi linguistica ancorché scritta» (PIERI 2009: 234):

«A mi la llarguíssima experiència de traduir, perquè ja porto més de trenta anys traduït, fa que tingui una mena de clixés en el cervell —això em passa més amb el grec, amb el llatí no tant i amb l'alemany encara menys— de manera que hi ha certs tipus d'oració grega que **els tradueixo sistemàticament com si fos una computadora**. Per exemple, si em ve un participi d'aorist o de present, immediatament el tradueixo primer per un gerundi compost i després faig dues oracions coordinades en català i aquest mecanisme em funciona sempre. I si tradueixo un participi de present doncs aleshores el tradueixo per un gerundi simple i després procuro resoldre-ho mitjançant dues oracions coordinades, és un mecanisme que funciona sempre i aquest mecanisme me l'han donat simplement els anys de traduir. **D'això en diríem solucions de tipus estàndard que et vénen**» (Balasch, citat a MAÑÉ I MARTÍ 1986: 77. La negreta és meua)<sup>102</sup>

Es tracta, en definitiva, de «la cristallizzazione dizionariale del lessico, che impone stereotipate equivalenze fra termini antichi e termini moderni» (CONDELLO & PIERI 2011b: 12), i que provoca, és clar, l'eliminació de tota vivacitat del text literari, convertit en una mera peça arqueològica o de museu a la qual se li ha aplanat tota la riquesa d'estil i de combinacions de registres (tan típica dels textos clàssics i tan estranya al gust d'avui) per tal de presentar-ne el contingut de manera despallada i aparentment transparent i insípida.<sup>103</sup>

Aquesta voluntat de transparència i insípidesa es produeix, sobretot, quan l'original presenta dificultats que el traductor, des de bon principi, considera impossibles de salvar o compensar d'alguna manera, refugiant-se en l'obsessiva creença del «mot per mot» i de l'ordre:

«Quand il se trouve confronté à un problème qu'il maîtrise mal, le traducteur est enclin à chercher l'assurance illusoire d'un repli sur la lettre du texte-source, qui lui semble alors être la seule chose solide sur laquelle il puisse faire fond. Il croit ainsi qu'il prend moins de risques: il "se raccroche aux branches" pour ainsi dire. Dépassé par la difficulté, il en revient aux trompeuses facilités du mot-à-mot, ce qui correspond à un état antérieur du développement de sa compétence bilingue. C'est, on le voit, très exactement le schéma même de la régression» (LADMIRAL 1991: 23)

<sup>101</sup> En aquest últim punt, però, difereixo completament de Condello. Les traduccions en «traduttese» solen tendir exageradament a l'amplificació per l'anomenada traducció exegetica, com veurem.

<sup>102</sup> El cas de Balasch és flagrant, però, de fet, molts filòlegs i traductors que el critiquen reproduïen els mateixos esquemes o una praxi traductora molt semblant.

<sup>103</sup> Vegeu HENDERSON 1993: 84.

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

Aquesta mena de traduccions, anomenades «fidels» o «filològiques» acaben sovint sent «intelligibles sans l'aide d'un appareil de notes en bas de pages», que, per un cantó, trenca constantment la comunicació entre lector i autor, impossibilitant, per tant, el plaer de la lectura continuada,<sup>104</sup> i, per l'altre representa la prova més palmària del fracàs de la traducció mot per mot, si la nota no és contextualitzadora, sinó explicativa d'allò que no s'ha pogut conservar en la traducció:

«Surely, if one translates word for word, that is, matches sense with sense, there should, if translation can be based on the principle of sense equivalence, be no need for footnotes? If there is, we shall be forced to conclude that a “literal” translation on its own cannot cope with the source text it is supposed to translate» (LEFEVERE 1975: 27)

Amb el pretext de la distància temporal, s'imposa, doncs, una traducció, com dèiem, estereotipada, normalment en «traduttese» (se n'adoni o no el traductor) i encapçalada sempre per una introducció o pròleg, i amb moltes notes a peu de pàgina que ajudin el lector, per un cantó, a arribar on el traductor no el sap fer arribar i, per l'altre, a situar-lo en un món tan llunyà i exòtic. El que Valentí i Fiol va anomenar «el sistema de formes i conceptes que hem convingut a anomenar humanístic o classicista» i que serveix com a «tercer element» que fa «com de coixí entre l'escriptor antic i el lector modern» (VALENTÍ I FIOI 1973: 83). Aquest model, que difícilment es repeteix en cap altra tradició traductora d'altres llengües, s'ha imposat per acompanyar la traducció dels filòlegs. És per això que parlem de la «“philologisation” de la traduction» (LADMIRAL 1991: 19).

La visió tan estreta (i única, molt sovint) de la traducció filològica sol condemnar el text clàssic «a una desolante inexpressivitat» (CONDELLO & PIERI 2011b: 13), atès que l'obsessió de la traducció pretesament «fidel al sentit» ha comportat un aplanament absolut de tots els estils, mitjançant una falsa llengua incapaç d'expressar cap vivesa o matís i que s'utilitza de la mateixa manera per a tots els textos i autors, amb independència del seu caràcter singular, com ja va denunciar Miquel Dolç:

«Amb aquesta llengua estereotipada, realment morta, hom pretén de vegades revestir els escrits més diversos, traduint un diàleg còmic com un cor de tragèdia, una carta familiar com el discurs d'un cònsol, tractant la uniformitat de Terenci com el bigarrat tumult de Plaute, l'elegància de Plini com el nerviosisme de Tàcit, la matisació de Virgili com la violència de Lucà» (DOLÇ 1979: 110)

Tot plegat, és clar, impedeix de manera explícita l'objectiu de tota traducció literària: «creare l'incontro fra due culture» (CONDELLO & PIERI 2011b: 12).

Malgrat això, o precisament per això, s'acaba venent, com hem vist, la traducció «literal» com a única traducció possible, el fracàs de la qual (sense plantejar possibles alternatives), acceptat abans i tot de la traducció, és argüït com a demostració de la impossibilitat de la traducció literària, en comptes d'admetre el fracàs únic i específic d'aquella traducció:

---

<sup>104</sup> Vegeu, per a aquesta qüestió, LEFEVERE 1975: 100-101.

«Literal translation has moreover, all too often been identified with translation as such, so that what is true in itself, namely that there cannot be a fully exact translation, has increasingly been used as an argument against all translation, and more especially against the translation of literature» (LEFEVERE 1975: 96)

### 1.5.1. Mites de la traducció «fidel» o «literal»

La primera conseqüència greu d'aquesta concepció i pràctica de la traducció la trobem en el fet que els filòlegs-traductors, com que la traducció literal és impossible, inconscientment o conscient solen afegir a la seva traducció una sèrie d'elements acceptats per la tradició traductora canònica dels clàssics per tal d'embellir-la o fer-la més digerible; en definitiva «to make the source text conform to a greater extent to the “relevant” ready-made utterance in the target language» (LEFEVERE 1975: 35).

Això passa, especialment, si el traductor, un cop té esbossada la traducció literal, percep que, òbviament, no funciona com a text literari. Llavors, és més que probable que el «literal translator feels called upon to interpret the source text, the urge to improve is, again, never far away» (LEFEVERE 1975: 31).

Com no pot ser d'altra manera i encara que no ho vulgui ni se n'adoni, el traductor ha d'interpretar i intervenir en el text, cosa que, a la pràctica, invalida la funció primigènica d'aquesta mena de traducció, la «literalitat», com ja va demostrar el mateix André Lefevere, en un magnífic assaig en què estudia els vicis i les mentides de la traducció «literal».<sup>105</sup>

En efecte, ja hem vist que la traducció «exacta», «fidel» o «literal», pròpiament, no existeix. I no només des del punt de vista de la traducció hermenèutica de Venuti que hem vist abans (i que pot ser discutida). Fora dels defensors de l'equivalència natural, cap traductòleg defensa la possibilitat d'una traducció literal. Tampoc Nida, en un pol tan oposat al de Venuti, no defensava la viabilitat d'aquesta mena de traducció:

«No two languages are identical, either in the meaning given to corresponding signals or in the ways in which such signals are arranged in phrases and sentences; it stands to reason that there can be no absolute correspondences between languages. Hence there can be no fully exact translations» (NIDA 1964: 156)

Per començar, perquè l'única traducció «literal» (lletra a lletra) hauria de ser una traducció fònica i semànticament igual; això és: l'original. Després, perquè ja hem vist que aquestes traduccions que es volen «fidels», només ho són a un dels aspectes del text: el sentit. I tampoc en aquest aspecte, aconsegueixen ser «fidels» o «literals», per tal com, en efecte, no hi ha equivalències completes entre llengües. Menys encara si aquestes llengües han desaparegut i la seva realitat social i lingüística es remunta tants segles enrere.

La manca absoluta d'equivalència provoca que la traducció literal quedi invalidada des de la base i d'aquí els pretextos dels traductors que hem vist de conservar «fins on ha estat possible» o «al màxim possible» «el sentit i l'ordre dels mots de l'original». El traductor, per tant, es veu obligat a arribar a un compromís entre la llengua original i la de la traducció, sense respectar ni l'una ni l'altra: «between the demands of the target language's syntax and

---

<sup>105</sup> LEFEVERE 1975: 25-37

the principle of sense equivalence, he is forced to rely heavily on circumlocutions» (LEFEVERE 1975: 34).

Això provoca que constantment, se n'adonin o no els traductors, «give up the principle of literalness while desperately holding on the fiction» (LEFEVERE 1975: 34). Com dèiem, tot i que la traducció parteix, segons es diu, d'una voluntat de «fidelitat al text», el nefast resultat a què s'arriba segons aquest mètode porta, sovint, el traductor a intentar dissimular els defectes comunicatius de la seva traducció afegint elements que no són al text original: «"notes" hidden inside the text, short, explanatory comments smuggled into the translation itself. At which moment the translation loses all pretence of being literal» (LEFEVERE 1975: 30).

Posem-ne uns pocs exemples per no quedar-nos només sobre el terreny pantanós de la teoria. N'hi haurà prou amb unes quantes mostres d'un llibre ben recent: la traducció de la *Iliada* de Montserrat Ros, publicada l'any 2019 a Adesiara, editorial que, en principi, publica edicions divulgatives (però amb el text acarat). Els dotze primers cants d'aquesta traducció, però, ja havien sortit en l'edició científica de la Fundació Bernat Metge, que, també en principi, publica traduccions filològiques o científiques.

Els dotze primers cants són fonamentalment idèntics en una i altra edició (cosa que ja demostra que la traducció dels filòlegs acostuma a ser sempre igual, independentment del *target*, perquè no se'n concep cap d'altra). Doncs bé, com marquen les normes de la Fundació Bernat Metge, la traducció és en prosa i, en teoria, hauria de servir per poder llegir bé l'original «sense distorsions», encara que no es descarti una certa literarietat (d'aquí que la prosa es vulgui en certa manera rítmica).<sup>106</sup>

Doncs bé, per mor de l'exactitud, la traductora cau constantment en l'amplificació (i, per tant, en la verbositat). Per exemple, en el cant I, el vers 312 (οἱ μὲν ἔπειτ' ἀναβάντες ἐπέπλεον ὕγρα κέλευθα, on parla de les naus: 'Un cop van pujar-hi, navegaren per sendes humides') es torna «I quan ho hagueren posat tot dins, van navegar per camins humits». Aquí el problema no es troba tant en l'amplificació, sinó en la voluntat exegetica de la traductora. Pel context (els aqueus volen aplacar la ira d'Apol·lo amb sacrificis) deduïm que no només s'embarquen els herois de qui es parla, sinó també els animals que seran sacrificats en honor d'Apol·lo. I és això, crec, el que vol reflectir la versió de Ros, que al primer cop d'ull semblaria una lectura aparentment errònia del grec.

D'exemples com aquests en trobem a balquena. Per exemple, per al terme grec εὐναί, que se sol traduir com a 'àncores', Ros usa la paràfrasi de quatre mots «àncores fetes de pedra», justament perquè no es tracta de l'àncora típica de metall que tenim a l'imaginari, sinó d'un roc, que els nostres pescadors anomenen 'mort' o 'pedral'. La «fidelitat» estricta «al text», per tant, ja s'ha perdut. Una expressió com «τότε δ' ἤδη ἔχεν κάτα γαῖα μέλαινα» (*Il.* II, 699), que es podria traduir, força exactament com, «llavors que ja el tenia sota la terra negra» es converteix en «car la negrosa terra llavors ja el retenia dins les entranyes». Igualment, «ῥέε δ' αἶματι γαῖα», 'la terra raja de sang' (*Il.* IV, 451) és girada per Ros en «i la terra fluïa barrejada amb sang». O encara, una simple frase com «ἀλλὰ καὶ ὧς Λυκίους ὀτρύνω καὶ μέμον' αὐτὸς / ἀνδρὶ μαχήσασθαι» (*Il.* V. 482-483) que vol dir una cosa així com «però així i tot exhorto a combatre els licis i jo mateix voldria afrontar l'home» es muda, en la traducció de Ros, a «però, amb tot, exhorto els licis a batallar i bullo d'ardor jo mateix per combatre aquest home».

---

<sup>106</sup> Hom pot veure una anàlisi detallada d'aquesta traducció a la llarga ressenya que en vaig fer (CREUS 2019a), del qual extrec alguns dels exemples següents.

Aquests afegitons i/o «notes» inserides al text, bé per concretar un sentit, bé per embellir un text que se sap pedestre, són encara més greus (almenys des del punt de vista de la traducció que es ven com a «fidel» o literal), quan afecten la transmissió del sentit a què els filòlegs volen romandre fidels. És a dir, no només són «notes» que no apareixen al text original, sinó que són notes incorrectes. Vegem-ho encara amb uns últims exemples.

Les batalles homèriques, són, com la guerra mateixa, caòtiques i de vegades no se sap qui està esbudellant qui. Això passa, especialment, quan el poeta se serveix d'un pronom per indicar qui ha traspasat qui amb l'arma de torn. Quan hi ha més de dos personatges involucrats, la situació expressada pot resultar confusa. Ros, amb aquesta voluntat d'exactitud, si creu que el pronom pot induir el lector a error, el substitueix pel nom o el parentiu de l'heroi en qüestió. Així, quan en el cant III, vv. 380-381, el causant de la guerra, Paris, és salvat per Afrodita, la seva protectora, Ros la converteix en la seva mare: «Mes Afrodita, tan fàcilment com ho fa una dea, va arrabassar el seu fill».<sup>107</sup> El grec deia, simplement, alguna cosa així com ara 'el va engrapar Afrodita, com si res, deessa com era'.<sup>108</sup>

Les alteracions que du a terme el traductor de vegades no són afegitons ni són sempre introduïdes de manera conscient pel traductor, com ha passat aquí. Per exemple, si segueix el seu pressupòsit de traducció «fidel al text», el filòleg-traductor, en principi, hauria de trobar un equivalent exacte per a cada mot grec o llatí, per molt que després aquesta mateixa paraula s'usi en una accepció diferent. Això, és clar, és impossible, perquè ja sabem que no hi ha equivalències completes, cosa que l'obliga a recórrer constantment a arcaïsmes que no necessàriament són al text original, no com a mètode per estrangeritzar el text, sinó, justament, per difuminar les diferències entre una llengua i altra:

«since the literal translator must, at all costs, find a sense equivalent for a word in the source Language, and since no such equivalent appears to be available in the current usage of the target Language, he is driven back to an earlier stage in the evolution of that language. Hence the very obvious use of archaisms in literal translation» (LEFEVERE 1975: 28)

Igualment, en intentar reproduir la sintaxi de l'original fins a les últimes conseqüències s'arriba a un monstre sintàctic que el traductor es veu obligat a modificar perquè sigui mínimament acceptable a la seva llengua. El producte resultant ni respon a la sintaxi original, ni a la de la d'arribada:

«Literal translation is not exactly successful in finding sense equivalents or in harmonizing syntactic patterns. It probably does the most — and the most obviously recognizable — damage when it tries to match the communicative values of words in the source and target languages while trying to remain “as literal as possible”» (LEFEVERE 1975: 35)

---

<sup>107</sup> Paris és fill legítim d'Hècabe i Príam, i no és pas fill de la dea, com ho és Eneas.

<sup>108</sup> Un problema semblant en desenvolupar un pronom el trobem, justament, quan Eneas entra en acció al cant V (297-304) per salvar el cadàver de Pàndar, un dels herois més importants del bàndol troià com a capitost dels licis, aliats d'Ílion. Ros tradueix: «I Eneas, tement que els aqueus no s'enduguessin a ròsec el cadàver, davallà d'un salt amb l'escut i la llarga pica i, com un lleó, fiat de la seva força es posà a donar voltes entorn del seu germà [...]». De nou, el que era un pronom en grec ('girava entorn seu') ha estat desenvolupat amb la intenció de clarificar erròniament el text. Però Pàndar no és germà d'Eneas, sinó l'un lici i fill de Licàon, i l'altre troià i fill d'Afrodita i Anquises. Per trobar-hi alguna explicació, hauríem de forçar molt el sentit del mot per fer-hi encaixar un 'germà' amb valor de 'company d'armes' que, en tot cas no apareix en absolut al grec.

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

Per tot plegat, el traductor literal, doncs, té una tasca impossible, quan insisteix en una traducció que es vulgui «fidel al text», que desfigura tant el sentit que volia preservar, com la sintaxi com, sobretot, els valors comunicatius i literaris del text.

Per recapitular una mica els punts que subratlla Lefevere (1975: 36-37):

- a) El traductor «fidel al text» o «literal» només és capaç d'acostar-se (però no aconseguir) una equivalència prou semblant «if he smuggles “explanations” (additions or omissions) into his translation, which then, *ipso facto*, ceases to be literal». La literalitat «fails precisely because it conflicts with a convention whose demands it *cannot* satisfy excepte by becoming less literal» (ARROWSMITH 1961: 123).
- b) Tant si intenta imposar a la llengua d'arribada les estructures sintàctiques de l'original, com si vol arribar a un compromís entre totes dues, «the results are, in both cases, hybrid constructions disfiguring the translation».
- c) Si intenta conservar els valors comunicatius del text «insisting on the primacy of sense equivalence, he has to fall back on ready-made utterances, the use of which considerably weakens the communicative value of the source text».

Per tot plegat, s'arriba, doncs, a textos amb escàs valor literari i, encara pitjor (per la seva pretensió inicial), amb escàs valor literal, per al qual s'ha sacrificat tota la resta d'elements constitutius del text. El resultat difícilment pot ser considerat mai una traducció literària, sinó més aviat comentaris o paràfrasi del text grec en un una altra llengua, com ja feia notar Jeffrey Henderson, filòleg i professor de la Universitat de Boston, arran de les seves traduccions d'Aristòfanes:

«What is good for performers should be good for readers as well, and viceversa. So what is good for performers? Certainly not the sort of version still favored my most pedagogues: the so-called “literal translation”, sometimes known also as “faithful” translation. Hence you try to follow the original word for word; reproduce its strange sequences and periodic convolutions, if necessary expanding what was compact; preserve alien usages; refer to people and things long defunct; perhaps even turn poetry into prose. For intelligibility you rely on plenty of reading and re-reading and also on aids external to the text: footnotes, lectures and reference works. **Such a version can perhaps be called literal but certainly not faithful, because no playwright would ever write such a script. Nor can it even be called a translation, because it brings so little of the original over into idiomatic English.** It is actually a kind of paraphrase in which English is used as a way back into the Greek. Its virtue is the virtue of its ancestor, the trot, and it is valued for the same reason: not for any independent qualities as English or as drama but because it contains information about the original. **What is more, the trot-conception of the original (a conception also held by many readers) is of a final, fixed, perfect and canonical text, so that the ideal translation would be identical to the original: an ideal as absurd practically as it is theoretically [...].** That “literal translations” are still made, read and even performed cannot therefore be attributed to their virtues as theater or as literature, but **must be put down to the fetishism or misguided piety of those custodians of classical literature still not resigned, after half a millennium, to the victory of the vernacular**» (HENDERSON 1993: 82. La negreta és meva).

### 1.5.2. Una traducció elitista d'autoconsum

«*Andare a teatro è troppo spesso perceptio come qualcosa di elitario, meglio se un po' noioso – così si ha l'impressione di aver fatto fino in fondo il proprio dovere di forzati della cultura*»

ANDREA CAPRA<sup>109</sup>

La segona conseqüència greu d'aquesta concepció de la traducció dels clàssics és que, sobretot en mercats petits, el públic lector no especialista que llegeixi aquestes versions es trobarà, la majoria de les vegades, amb uns textos insípidos amb escàs valor literari, cosa que comporta un greu perill: se li ven que aquella és la visió "fidel" de l'autor clàssic (en paraules dels mateixos traductors), cosa que provoca, fàcilment, que el lector es demani si el que llegeix val tant la pena per ser considerat un clàssic. El més probable és que la majoria de les vegades, la traducció, i amb ella l'autor, vagin a parar directament a l'infern dels llibres no llegits o, pitjor, odiats per generacions d'estudiants i lectors de literatura:

«They will probably mean something "to the Student of anthropology, history and semantics, but to the Student of literature they are meaningless".<sup>110</sup> They are also positively harmful, especially in the teaching of literature, since they force the teacher all too often to fall back on pseudoliterary texts mummified into *monstres sacres* with no appeal at all to the student, who reads them only because the heavy hand of fate has put them on the syllabus» (LEFEVERE 1975: 96-97)

I encara, com deia Farran i Mayoral, ens estranyarem de sentir dir que la literatura clàssica és avorrida:

«Ja sabem com sovint se'ns mixtifica amb aquella momificació de la lliure vida expressiva dels autors grecs, en un llenguatge de conserva acadèmica, ple de púdiques fulles de figuera, única versor que podem trobar-hi, en el qual s'ha cregut molt ardit el traductor quan ha gosat inserir-hi alguna expressió familiar que autoritza el diccionari. I tot seguit ens estranyarem de sentir dir àdhuc a persones il·lustrades que la literatura grega –traduïda– els avorreix i que ja van fer bé aquells grecs de morir-se?» (FARRAN I MAYORAL 1931)

No es té en compte, doncs, que, amb aquella traducció pseudoliterària (amb qualsevol traducció, de fet), haurà quedat inscrita en la cultura receptora i el seu imaginari col·lectiu la visió d'aquell autor:

«When a classic is translated, furthermore, its very nature as a linguistic and literary artefact is fundamentally altered, along with the value it had acquired in the foreign culture where it was produced. In translation a foreign text may well lose its native status as a classic and wind up not only unvalued, but unread and out of print» (VENUTI 2008b: 28)

---

<sup>109</sup> CAPRA 2012: 343.

<sup>110</sup> Citació de MANCHESTER 1951: 68.

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

En els clàssics, és l'únic lloc, per tant, on trobem que la traducció no està pensada perquè el lector que no entén l'original en pugui gaudir, sinó que és un *unicum* en què la traducció vol servir:

- a) per a gent que ja domina la llengua original (o la comença a dominar) i fer-li més fàcil llegir l'original, tot demostrant que s'ha entès correctament.
- b) per als especialistes d'altres disciplines que no la dominen per poder estudiar el text des d'un punt de vista científic (antropòlegs, historiadors, teòlegs, etc.).
- c) per forçar el lector no especialista a llegir l'original, davant del fracàs de la traducció.<sup>111</sup>

En el punt a) estem parlant de l'única traducció que és pensada per a l'autoconsum, atès que els destinataris són els pocs que la poden avaluar i que, en teoria, poden llegir-ne l'original.

El punt b) és igualment restrictiu, perquè per a un públic molt limitat s'exigeix una traducció (que com diem acostuma a ser l'única capaç de visualitzar i fer el filòleg) que cal que el gran públic també s'empassi, cosa especialment greu en mercats petits, tenint en compte que a l'acadèmic se li suposa un coneixement de llengües prou significatiu per poder llegir una traducció d'una llengua majoritària i, per tant, amb la possibilitat de tenir traduccions tant de servei com literàries.<sup>112</sup>

El punt c) no és sinó el cas de l'antitraducció. Mentre que Diderot podia dir, sorneguer, a *Les Bijoux indiscrets* que «n'est pas nécessaire d'entendre une langue pour la traduire, puisque l'on ne traduit que pour des gens qui ne l'entendent point» (DIDEROT 1819: 135), resulta que en el cas de les traduccions dels clàssics és el contrari: per poder llegir amb un mínim de gust la traducció cal conèixer l'original i tenir-lo davant.

Tots tres punts amaguen una concepció elitista de la traducció. L'acadèmic, gelós del seu coneixement, es nega a compartir-lo amb la massa. Exigeix al lector els coneixements que hauria de suplir amb la seva feina:<sup>113</sup> ningú, en principi, llegeix una traducció, podent llegir l'original,<sup>114</sup> de manera que no es pot privar «from any reader or student of literature the best possible equivalent in his own language of an essential literary source text». Si es recorre a una traducció, en principi, és per la impossibilitat de llegir-ne l'original, però, en canvi, el que amaga la traducció «literal» o «fidel al text» és la manca de voluntat de compartir plenament aquell text:

---

<sup>111</sup> Sols un exemple: «A eso se añade, naturalmente, que solo en raras excepciones el traductor posee la genialidad del autor, y no es éste nuestro caso. Animamos, pues, a una lectura en el texto original de las comedias que traducimos en este volumen» (GONZÁLEZ VÁZQUEZ 2003: 34).

<sup>112</sup> El punt b) s'agreuja si l'original en qüestió és una obra que pot tenir interès per a tots els públics, posem Homer o els tràgics, més que no pas si per la seva naturalesa el text ja és pròpiament restrictiu com, posem, un tractat de Galè.

<sup>113</sup> Un cas extrem d'això que diem ens l'exemplifica Mastromarco, traductor d'Aristòfanes, que posa condicions al públic que hauria d'assistir a les representacions d'una comèdia traduïda: «Personalmente, sono del parere che il destinatario privilegiato di una rappresentazione aristofanea debba essere un pubblico formato da spettatori che non abbiano difficoltà a cogliere nella trama, si diceva, fittissima di riferimenti a evento, persone, istituzioni, espressioni culturali dell'Atene aristofanea almeno i riferimenti, per così dire, di base» (MASTROMARCO 1991: 117).

<sup>114</sup> Dic en principi perquè hi ha casos excepcionals en què el plaer de llegir en la llengua pròpia i la qualitat de la traducció neguen aquesta major. Podria ser el cas de l'*Odissea* de Riba o de la *Divina Comèdia* de Sagarra.



«Literal translation is, indeed, often advocated by teachers of either the classics or exotic languages. They feel that their wisdom should definitely not be shared with the masses. On the contrary, the masses will have to make the effort to read everything in the original language. In the meantime any translation will do. This elitist attitude is clearly untenable in an age in which the student of comparative literature increasingly realizes the need for access to classical texts for the understanding of modern literatures, and also the need for access to the literatures of the Orient» (LEFEVERE 1975: 97)

Segons el traductor-filòleg que practica una traducció d'aquesta mena i que fa xantatge al lector exigint-li que aprengui la llengua de la qual tradueix si la vol gaudir, el lector hauria de saber, com assenyala el mateix Lefevere, hebreu, sànscrit, grec i llatí, anglès, per descomptat, unes quantes llengües romàniques, xinès, japonès i almenys «a major Indian language», cosa, evidentment, impossible i a l'abast d'uns feliços poquíssims.

La pretensió no és hiperbòlica. Encara avui els filòlegs-traductors l'amollen, com ara en aquestes recents declaracions de Jaume Juan, traductor d'Horaci en prosa catalana (Adesiara, 2020):

«Costa tant trobar una expressió que s'acosti al sentit original, que si a més l'hagués de posar en vers... No m'hi atreixo ni trobo que calgui. De vegades pots empitjorar el resultat», subratlla. «De jove sí que ho vaig fer amb Catul, però penso que en una traducció no cal. De vegades és més fàcil aprendre llatí» (Juan, citat a CAMPS 2020: 46. La negreta és meva)

És clar: és molt més fàcil que tots els lectors possibles d'Horaci en català hagin d'aprendre llatí per poder llegir l'original com el que és, poesia, que no pas que una sola persona amb els coneixements possibles per permetre-ho, el traductor, s'esforci a fer la seva feina, per difícil que sigui; un esforç que no cal, perquè és una traducció. Ens podem imaginar una expressió així d'un traductor de Shakespeare o de Molière? O de Faulkner? Podem posar-les en boca d'un Sagarra, d'un Joan Oliver, d'un Miquel Desclot, d'un Joan Sellent, d'una Anna Casassas, d'una Esther Tallada? Probablement, no. O en tot cas, ningú no compraria una traducció de mínims que ve a dir al lector que si no li agrada prou que es llegeixi l'original que no coneix o que no domina prou. I això que parlem de llengües com el francès i l'anglès que es convindrà que són molt més accessibles que no pas el llatí o el grec.

En canvi, en les traduccions de la filologia clàssica, no només es toleren afirmacions d'aquesta mena, sinó que són la tònica habitual. Són, de fet, la interpretació consolidada i defensada per les institucions de prestigi. Una interpretació que si es mira bé, a més d'invalidar el sentit de l'existència de les traduccions dels clàssics (per què en volem, si s'ha d'aprendre igualment l'original per llegir-les amb gust?), suposa negar, davant la percepció de la societat, el sentit i la feina del filòleg clàssic, atès que aquesta sovint només li pot ser retornada a través de traduccions enteses com a eina secundària i com a artefacte pseudoliterari.

La imposició d'aquest model en les institucions de prestigi està tan assentada que fins i tot en els pocs casos que es denuncia a un nivell teòric, els seus criteris continuen guiant-ne la pràctica. Per exemple, Segura Ramos és autor d'una traducció del Satíricon de Petroni «que podríem denominar “clásica” y “tradicional”», això és, que busca la tan desitjada «fidelitat al text». Res, doncs, que no haguem vist ja. El curiós del cas és que Segura Ramos, tot i seguir

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

el camí que li marca la tradició, s'adona que aquesta actitud única i inflexible «influye negativamente en el tratamiento de la Antigüedad y lo que habría de ser bello y libertario se convierte en un elemento más de la reacción más furibunda». D'aquí que, sense atrevir-se a apartar-se del camí marcat, critiqui efusivament l'immobilisme de les traduccions dels clàssics i la seva concepció filològica, que, però, no s'atreveix a desafiar a la pràctica:

«No será que los rancios y anticuados son algunos filólogos españoles que, tal vez, sin pretenderlo, representan una especie de secta ortodoxa y oscurantista? Pues podría ocurrir que la dedicación y entrega a una lengua antigua se traduzca en sus adeptos en un comportamiento tan conservador que de hecho acaben por conducirse con un espíritu más desfasado que el dos veces milenario espíritu de la antigua Roma» (SEGURA RAMOS 2003: 29)

Efectivament, aquesta traducció d'autoconsum, basada en una literalitat absurda, no serveix sinó per generar més desinterès pels textos clàssics com a artefactes literaris. Els converteix, ja d'entrada, en taüts o peces de vitrina i, per tant, no llegits, per tal com el resultat, el text traduït, difícilment podrà ser mai considerat un text literari que funcioni autònomament (l'objectiu, doncs, de tota traducció que es vulgui literària), perquè ja d'entrada no en té la pretensió:

«Literal translations, it runs, are of course not literature, nor were they ever meant to be. They are intended only to serve as a help to the Reader who is unable to struggle through the source text on his own, but who has enough knowledge of the source language to plod through the source text if he is allowed the occasional glance at the literal translation often printed opposite» (LEFEVERE 1975: 97)

### 1.5.3. Per una nova concepció en la traducció dels clàssics

*«El poeta és creador en la justa mesura d'home entre homes que es van passant de l'un a l'altre la divina torxa, reanimant, però, la flama amb el propi alè»*

JOAN MARAGALL<sup>115</sup>

La concepció de la traducció «fidel al text» o «literal» és una mera il·lusió pseudocientífica que dóna una falsa seguretat al lector d'estar llegint un text que es ven sense “traïcions” (que, inevitablement, hi són) i que amaga la interpretació del traductor i que li ven que allò que llegeix és el «sentit» o el «missatge» que volia transmetre l'autor, cosa que ja sabem que és impossible, a banda de ser una concepció de la traducció brutalment castradora, tant per a la realització pràctica del traductor, que s'ha de cenyir a un sol model que el lliga de mans i peus, com per a la reflexió teòrica, que es redueix també a una de sola.

Això vol dir, doncs, que és inútil aquesta mena de paràfrasi, que se'ns fa passar com a traducció literària, o, més encara, com a única traducció possible dels clàssics? No haurien

---

<sup>115</sup> Maragall, citat a VALENTÍ I FIOU 1973: 64.

d'existir, doncs, com a publicacions? No ben bé. Poden i han d'existir, però sempre deixant molt clar quin *target* tenen.

Com a traduccions literals, per les raons ja exposades, no serveixen, perquè, inevitablement, incorporen elements producte de la interpretació del traductor i, per tant, no són literals (perquè no poden ser-ho) i només vagament podran ajudar els aprenents de les llengües clàssiques a llegir l'original. Si realment es vol una traducció que ajudi l'especialista o l'aprenent de llengües clàssiques, caldria abandonar aquesta concepció i pràctica de la traducció «literal», que acaba sent un híbrid deforme, i optar, en aquests casos, per traduccions interlinears plenes de notes i amb comentari:

«The only way in which a really literal translation could be of any help to the semi-bilingual reader is in the form of an interlinear version, not a hybrid creation forever vegetating on the boundary between the literary and the non-literary» (LEFEVERE 1975: 97)

Unes traduccions interlinears, que no han de ser sinó «espèces de dictionnaires bilingues, où l'ordre paradigmatique de l'abécédaire, soumis à la norme alphabétique universelle, est remplacé par l'ordre syntagmatique, contingent, du texte qu'on peu être à soi-même, par exemple) tendra à s'en rapprocher» (LADMIRAL 1991: 26).

Unes pseudotraduccions com aquestes sí que poden aspirar a ser útils per llegir l'original i podrien també fer servei a tots aquells especialistes en d'altres disciplines que volen accedir a l'original, alhora que no ocuparien el lloc i el mercat de la traducció literària. És en aquest marc, doncs, que aquesta mena de traducció «literal» pot tenir sentit:

«L'operazione è senz'altro lecita; difatti, molte inutili diatribe nascono dal fatto che spesso si dimentica di considerare anche il supporto e il destinatario della traduzione, prendendo per assolute delle verità che in realtà richiedono ogni volta di essere aggiustate: così, per un'edizione scolastica, andrà benissimo il 'dizionario ragionato', che aiuterà lo studente nel suo approccio al testo originale, che resta il suo diretto oggetto di studio; mentre per un libro rivolto al grande pubblico l'estetica (o la leggibilità) avrà un peso certamente maggiore; peso che raggiunge il suo massimo grado quando, in contesti più tecnici o dichiaratamente creativi, letteratura e traduzione giungono a fondersi in un comune dibattito artistico» (NARDONI 2015: 148)

El problema és quan aquesta concepció híbrida que representa la traducció filològica se'ns presenta, per un cantó, com l'única possible i, per l'altre, es posa a disposició d'un públic general que no podrà gaudir-ne més que superficialment, quan no patir-la penosament.

Cal, doncs, deixar de publicar en col·leccions divulgatives traduccions «de servei» que només haurien de poder existir en edicions científiques restringides a l'acadèmia o als filòlegs en formació. El traductor, per tant, necessita tenir molt clar quins són els destinataris de la seva traducció, el que s'ha convingut a anomenar el *target*. La traducció de «servei», tant si es vol únicament interlinear, com aquí es proposa, com si es vol falsament «literal», ha de quedar relegada i restringida únicament i exclusiva per a aquesta mena d'edicions que vulguin servir,

només, per ajudar a llegir l'original a què han d'anar acarats. Allò que els anglosaxons anomenen «crib» o «trot» i que diferencien de la traducció literària com a tal.<sup>116</sup>

Només fent-ho així, a parer meu, podrà una llengua i una cultura minoritzada com la catalana disposar d'aquesta mena de traduccions. No sé fins a quin punt pot permetre's tenir-les, a nivell de mercat editorial, però en tot cas, no poden ser mai la prioritat. Abans d'una traducció interlinear o, si es continua preferint, «literal» o «filològica», cal que n'hi hagi sempre, primer, una amb pretensió literària, per tal que la primera no cremi el mercat de la segona.

Hem de ser realistes i entendre d'una vegada que, malgrat que la feina acadèmica dels hel·lenistes i llatinistes catalans pugui ser de primer ordre (cosa que s'ha de continuar perseguint), a l'hora de plasmar-la en la traducció no es pot pretendre que hi hagi un públic especialista suficient per apreciar-la, quan amb prou feines si hi ha prou alumnes per omplir els cursos de filologia clàssica. Estem segurs que amb unes traduccions plenament literàries no hi hauria més profans que s'acostessin a la nostra disciplina? Quanta gent ha estudiat filologia clàssica, enamorats de l'*Odissea* de Riba?

Sóc plenament conscient que aquestes línies programàtiques suposarien, en realitat, deixar fora de l'equació la majoria de les traduccions de la Fundació Bernat Metge. Convindrà recordar, però, que en el seu naixement, com veurem, aquesta col·lecció tenia un caràcter plenament popular (d'aquí que també s'oferissin «les traduccions soles, editades a part») i que es pretenia aconseguir, almenys inicialment, traduccions «no com a textos morts, sinó com a obres d'art, obres vivents», en què col·laboressin el filòleg i l'artista, «tal volta amb preponderància dels darrers» (el Catul, l'Horaci i el Marcial, inicialment, els havien de fer, respectivament, Josep Maria de Sagarra, Gabriel Alomar i Josep Carner)<sup>117</sup> i que, en paraules d'Estelrich, poguessin retrobar «la vida en les grans obres eternes» i no un «humanisme mediocre de filòlegs pedants» (Estelrich, citat a BACARDÍ et al. 1998: 87 i 90).<sup>118</sup>

Cal repensar, doncs, la traducció dels textos antics, que s'haurà de fer, és clar, amb tota la cura i rigor filològic que reclamen els textos clàssics (el traductor, de fet, continuarà sent un filòleg), però amb la mateixa predisposició i eines amb què treballa un traductor de qualsevol llengua moderna per fer una traducció literària: buscant crear comunicació entre lector i autor, sense partir d'una actitud de derrota prèvia a la traducció. No submissió, sinó conquesta. No acceptar la pèrdua, sinó buscar el guany i la compensació, en el procés que implica la traducció com a reconstrucció. Hem de capgirar l'aforisme i entendre que com més llunyans siguin el text i la llengua de la qual traduïm, més inútil serà la traducció «literal» i més important serà el procés de recontextualització:

«Modern literature often requires the kind of total recreation for which I am reserving the word translation. But ancient literature —by which I mean classical Greek and Latin literature — must always be recreated. Here there is no middle way between translation and crib. Faced

<sup>116</sup> CARNE-ROSS 1961. Particularment, pp. 3 i 15.

<sup>117</sup> Finalment, el Catul va recaure en Joan Petit i Josep Vergés (1928), qui també s'encarregà de les odes d'Horaci (1978). Abans Llorenç Riber s'havia encarregat de les *Sàtires i Epístoles* (1927). Vegeu FRANQUESA 2013: 35-36. El Marcial, Estelrich l'havia encarregat, en tres volums, a Carner, que el considerava un projecte prioritari, però, que tampoc no va tirar endavant. Vegeu ORTÍN 2017: 73. Anys més tard (1949-1960), de Marcial, se'n va fer càrrec Miquel Dolç, en una versió que censurava tot allò massa impudic.

<sup>118</sup> I un bon exemple d'això que diem són les traduccions de Plató de Crexells, els tràgics de Riba o el Sèneca de Cardó.

with a different organization of language, a great many idioms which approach familiar experience with an unfamiliar strategy, a set of key words — particularly in Greek — for which there are no precise, or constant, equivalents, the translator's work begins many stages further back than with a modern language. It begins, in fact, at the pre-verbal level; the sentence, often the word, has to be dissolved, atomized, and its elements then reconstituted in a new form» (CARNE-ROSS 1961: 4)

El traductor que vulgui anostrear un original clàssic, per tant, farà bé de tenir en compte les ensenyances dels estudis de traducció i la pràctica traductora d'altres disciplines, abandonant el dogma i la tirania de la «traducció fidel» i, en definitiva, el model instrumental de la traducció. Podrà treballar així amb tots els recursos que li ofereix la llengua i la cultura d'arribada, si aborda la traducció no com una derrota, sinó com una reconstrucció de tot allò perdut, com proposa James Robson, seguint el camí que hem vist que obria Venuti:

«Translations, then, need not be regarded as inferior imitations of the original text: rather they play a pivotal role in negotiating the status and meaning of a text in the receiving culture — and, more than this, they are usefully regarded as works of literature in their own right. Rather than simply ask of translations what has been lost in comparison with the original, it is now a commonplace to ask what has been gained and, if we then look back to the original work, to ask how the translation can reinform our understanding of it» (ROBSON 2009: 194)<sup>119</sup>

La traducció literària dels clàssics, doncs, ha d'aspirar no a ser una traducció «de servei», sinó a funcionar autònomament, a donar un producte final que pugui ser llegit per si mateix com a literatura, sense cap ajuda externa, com es fa en la traducció de les literatures de llengües modernes i, per tant, haurà de tenir en compte tots els elements constitutius del text i no només el sentit.

En aquesta línia, la traducció literària pot o no anar acompanyada de l'original. Això no hauria d'afectar el traductor que vulgui traduir l'obra. En primer lloc, perquè la traducció literària no està renyida amb una possible equivalència semàntica amb el text gairebé absoluta. Ja ho hem vist: les equivalències estan condicionades i modelades per les exigències d'un acte interpretatiu determinat pel llenguatge (de la traducció) i la cultura d'arribada; simplement, per tant, no es pretén que l'equivalència sigui només al text i al seu missatge, ni tampoc que sigui total).

Convé deixar molt clar, doncs, que la traducció literària no és una traducció «lliure», «pura invenció», o «deliri pelat i nu» (DOLÇ 1979: 110); al contrari, la traducció literària busca estar atenta a tots els elements constitutius del text i a establir-hi equivalències que vagin molt més enllà del sentit: a la forma, a l'estil, a la intenció, al caràcter específic del text, etc. Així doncs, el resultat final ha de poder resistir l'acarament amb el text original, alhora que s'adapta a les exigències que en reclama la recontextualització, i a les necessitats comunicatives de la

---

<sup>119</sup> «Translators, then, can never entirely avoid the loss that the translation process enforces on the source text, on its meanings and structures, figures and traditions. And translators cannot obviate the gain in their translating, the construction of different meanings, structures, figures, and traditions and thereby the creation of textual effects that go far beyond the establishment of a lexicographical equivalence to signify primarily in the terms of the translating language and culture» (VENUTI 2013: 37).

llengua i cultura d'arribada. No es tracta, doncs, d'oposar a la «falsa literalitat», una encara més falsa «llibertat».

Un bon exemple d'això que comentem podria ser, per exemple, la recent traducció de la *Iliada* de Sabaté (2019), que parteix d'una concepció plenament literària i no per això deixa d'ajustar-se «al sentit del text». Més fins i tot que no pas la traducció de Montserrat Ros a la Fundació Bernat Metge i Adesiara, de naturalesa filològica, però amb una clara voluntat de transcendir la filologia.<sup>120</sup> I, en canvi, la primera no va acarada a l'original grec, i la segona sí.

De fet, tot i que normalment es considera que la presència del text original limita la «creativitat» o «llibertat» que es pugui prendre el traductor, per tal com ha de mirar de correspondre-hi línia a línia,<sup>121</sup> el traductor també ho pot veure des de l'altre extrem: com que qui entengui l'original ja el té al davant dels ulls, el traductor pot prendre's unes certes llicències que, sense aquest text, no tindria.<sup>122</sup>

Tot i així, l'especificitat d'uns textos compostos fa tants milers d'anys no haurà desaparegut, per molt que la traducció s'enfoqui literàriament, i les dificultats que se'n derivin obligaran el traductor, segurament, a incloure una bona introducció i un aparat de notes que ajudi el lector a situar-se. La nota introductòria, a més, hauria d'incorporar, com ja ha estat assenyalat, les claus de la interpretació que n'ha fet el traductor i la manera com ha enfocat la traducció.

Quant a les notes a peu de pàgina, el traductor convindria que les reduís al mínim per no trencar constantment la comunicació entre autor (traductor) i lector: un bon criteri seria incloure només les contextualitzadores. No pot ni ha de refiar sistemàticament a la nota a peu de pàgina allò que ha estat incapaç de dir en la traducció (i que seria la demostració del fracàs de la traducció) i només hi ha de recórrer puntualment i en cas que, efectivament, la dificultat sigui insalvable.<sup>123</sup>

D'altra banda, encara que el traductor tingui clar qui són els destinataris de la seva traducció, si no se l'ha format d'altra manera que amb aquesta concepció única (la de la «fidelitat al text») no estarem sinó perpetuant el problema o generant frustració. De fet, crec que tots els filòlegs-traductors són ben conscients de quan publiquen o no en una editorial acadèmica, ja avui. La cosa és que, malgrat que els *targets* estiguin ben definits, si al filòleg no se li ha ofert una altra concepció de traducció i una formació que hi convingui, el problema persistirà, perquè serà incapaç d'imaginar (i, per tant, de produir i acceptar) cap altra traducció

---

<sup>120</sup> Vegeu CREUS 2019a i b.

<sup>121</sup> Així, PIERI 2009: 235-236 «qui occorre infatti garantire una assoluta riconoscibilità della traduzione rispetto all'originale, perché spesso una scelta traduttiva può equivalere a una scelta critico-testuale, talvolta minima, come la punteggiatura, talvolta di maggior momento, come avviene quando una nuova interpretazione consente di eliminare da un passo considerato oscuro e dunque corrotto le cruces postevi da un precedente editore». En canvi, si el text original n'és absent: «sentendosi esentato dal fare ricorso a quella letteralità che mira a permettere di rintracciare le corrispondenze con il testo originale, il traduttore potrebbe essere tentato di obliterarlo, quasi che l'assenza ne autorizzasse la sostituzione con l'analogo, sino al punto di cercare l'annullamento della distanza spazio-temporale, della estraneità della lingua di partenza».

<sup>122</sup> Fixem-nos que he parlat en tot moment de traduccions pensades per a la lectura en format de llibre. La traducció pensada per a l'escena, donades les característiques del gust modern actual, segurament caldria anomenar-la adaptació i, per tant, entrariem en una altra casuística molt diferent. Per al problema específic de la traducció per a l'escena dels textos clàssics, vegeu CONDELLO 2014 i WALTON 2006: 179-196.

<sup>123</sup> G. Aurelio Privitera ja denunciava com a base d'abusar de les notes, el traductor es refia constantment d'aquest recurs que hauria de ser excepcional i l'acaba tornant en norma: «Per un comprensibile processo di interazione, il commento, che dovrebbe integrare la traduzione, finisce anche con l'indebolirla, allargando il proprio dominio: il commento impigrisce il traduttore» (PRIVITERA 1988: 1).

que la «de servei» que ha après durant la seva formació, cosa que, a parer meu, és d'on vénen tots els mals.

Atès que la traducció és una de les dedicacions laborals del filòleg (i, potser, la més important, almenys a nivell de retorn a la societat),<sup>124</sup> la formació del filòleg clàssic ha d'incloure un coneixement més o menys sòlid, almenys, en teoria de la traducció literària que vagi més enllà de la necessària pràctica de la traducció «de servei» per demostrar que s'ha entès l'original. Cal, doncs, sensibilitzar els filòlegs clàssics sobre el mite de la traducció «literal» i fer-los adonar sempre del *target* per al qual tradueixen, «contro l'idea che 'traduzione' –o, peggio, 'traduzione fedele'– costituisca un concetto univoco e indiscutibile» (CONDELLO & PIERI 2011b: 12).

Si volem que els clàssics es llegeixin per gust i no per la condició de clàssics cal formar traductors amb consciència literària, a més de filòlegs. S'ha convingut, és cert, que de traduir literàriament no se n'ensenya, però el que és evident és que mantenint la concepció de la traducció «literal» com a plausible i única, la traducció dels clàssics continuarà sent castradora i castrada. El filòleg-traductor, doncs, ha d'aprendre a diferenciar entre la traducció de «servei» per desxifrar el text i la traducció que ha d'oferir al lector perquè aquest la llegeixi com un text autònom.

Només quan ens alliberem del jou d'aquesta concepció única i exclusiva de la traducció, serem capaços de tornar a produir textos no d'autoconsum, sinó literàriament apetitosos per a un públic diferent de nosaltres mateixos. Això, repeteixo, no vol dir textos lliures ni adaptats, sinó fets des de la màxima anàlisi i rigor filològics, però amb una consciència de producció literària, que aspiri no a fer de crossa del text original, sinó a crear-ne un de primer ordre:

«It is therefore absolutely essential not only to expose the idea of a “literal” translation for the myth it really is, but also to prove that translation of literature is indeed possible, once it has been freed from the obligation to render only sense for sense» (LEFEVERE 1975: 96)

Es tracta, doncs, de deixar de fer exercicis per a especialistes que aparentment no les haurien de necessitar, sinó, parafrasejant les paraules de Garrigasait en una entrevista,<sup>125</sup> d'emprendre traduccions literàries que puguin tenir conseqüències en la recepció i creació de la literatura, i que no siguin mers exercicis de servei: «If translation is to be more than an academic exercise, it has to be related to living literary interests» (CARNE-ROSS 1961: 16).

Per aconseguir-ho, caldrà canviar les prioritats dels filòlegs-traductors i ampliar-los els horitzons. Que s'adonin que la «literalitat» és tan sols un dels recursos possibles (i puntuals) per a segons quins textos i que no pot ser usada sistemàticament, ni per a tots els textos i autors d'igual manera, sinó que el traductor ha de tenir sempre en ment quin autor, text i quin gènere tradueix i per a qui el tradueix. No abordarà, doncs, de la mateixa manera, la traducció d'un text d'Aristòtil o Hipòcrates que un de, posem pel cas, Homer o, en el cas que aquí ens ocupa, Aristòfanes.

En definitiva, s'han d'ampliar els *interpretants* possibles que pot inscriure un traductor de textos clàssics i que fins ara, en general, han estat reduïts a uns de formals basats en una

<sup>124</sup> Com bé notava Dolç: «La traducció continua essent la substància, l'impuls i el primer objectiu en l'ensenyament de la llengües clàssiques. Però també continua essent el seu fracàs més visible» (DOLÇ 1979: 103).

<sup>125</sup> Vegeu BURDEUS 2020.

pura equivalència semàntica inexacta de diccionari. Tenir en compte i subratllar, doncs, tota la resta possible d'*interpretants* formals, especialment si han estat menystinguts per les institucions canòniques (*interpretants* temàtics): com ara l'estil i la forma (tan important en els textos antics) a banda, és clar, del fons.

I és això el que he intentat fer en aquesta tesi, subratllar i estudiar els *interpretants* que la meua interpretació d'Aristòfanes em reclamava d'incloure, això és: més enllà de l'equivalència semàntica (que també), sobretot l'equivalència formal (el ritme) i la temàtica (l'humor) i l'ús d'un registre lingüístic lluny de la llengua i el registre de «grec traduït» que s'ha imposat a la nostra disciplina. No només perquè aquests tres són els punts claus que em sembla que exigeix una traducció d'Aristòfanes, sinó també per socavar de soca-rel els fonaments de l'*statu quo* de la traducció dels clàssics i fer bons els consells de Farran i Mayoral:

«No hi ha traducció possible dels grecs si manca en el traductor l'ànima entusiasta del poeta, el gust refinat de l'artista, els quals saben, quan convé, utilitzant la filologia, riure's de la filologia i del mot fal·laciós, per anar a trobar el ritme vital, els moviments espirituals mateixos, d'aquells poetes, pensadors i filòsofs» (Farran y Mayoral, citat a JUFRESA 1969: 27)

#### 1.5.4. El model de llengua de les traduccions catalanes: el "bernatmetgí"

«Tots aquests éssers tan purs,  
amb tots els seus àdhucs i homes  
i tan carregats de llurs,  
m'estan tocant els quelcoms»

JOAN SALES<sup>126</sup>

Avui, gairebé qualsevol tradició traductora dels clàssics, ja ho hem vist, sol anar marcada per un ús de la llengua concret i compartit amb tradicions d'altres llengües que és el que hem anomenat «traduttese». En cada idioma, el «traduttese» està marcat per unes condicions concretes (les de la llengua i cultura de l'original, però sobretot aquelles de les d'arribada), però ja hem vist que consistia en una llengua plena de clixés, de girs, arcaïsmes i modismes que l'alumne aprèn a l'acadèmia i que quan esdevé traductor repeteix automàticament. El «traduttese» és un registre que ha guanyat canonicitat i suport per via de les institucions de prestigi i a través del qual s'escriu i s'avalua qualsevol traducció dels clàssics, també, és clar, quan una versió se n'aparta excepcionalment. Es tracta, per descomptat, d'un *interpretant* més; en aquest cas, un d'imposat per les jerarquies culturals de prestigi.

En la tradició catalana de la traducció dels clàssics, és evident que aquesta jerarquia la marca una institució important i vital per a la codificació del registre de la llengua catalana no només en la traducció dels clàssics, sinó com a llengua culta i de prestigi, en general: la Fundació Bernat Metge.

No és aquí el lloc per estudiar fins a quin punt el català de l'empresa impulsada per Cambó i Estelrich va influir o no decisivament en la fixació del català culte de la prosa

---

<sup>126</sup> Sales, citat a CASALS 2008.



noucentista tant dels anys vint i trenta com, després de la guerra, del model per a la recuperació d'una normalitat perduda. Això seria material per a una investigació molt àrdua en ella mateixa que aquí no podem dur a terme.<sup>127</sup> En qualsevol cas, però, sabem que aquesta influència, en major o menor grau, hi va ser i que, en certa manera, aquest era un dels objectius prioritaris de la Fundació: la de crear un català o, més ben dit, un registre de català culte, noble i elevat prou apte per traduir els clàssics antics i pal·liar els defectes de no haver tingut un humanisme renaixentista.

Ja ho hem vist, la imitació dels clàssics impulsada per la Fundació, segons el fulletó de presentació de l'any 1922, havia de «renovellar el vell fons de l'idioma», massa «impur i indecís», i així arribar a «una literatura catalana impersonal o aparentment impersonal», amb la «perfecció de la forma» i de l'idioma, per tornar-li «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» (Estelrich, citat a BACARDÍ et al. 1998: 86-87). No es tractava, doncs, de desenterrar un català mort que calia recuperar a la manera d'Anfós Par en la seva traducció de *Lo Rei Lear*, o del *Quixot* d'Antoni Bulbena i Tosell, que escrivien, precisament, imitant Bernat Metge i Joanot Martorell amb un salt que eliminava de soca-rel tots els segles de dominació cultural castellana.<sup>128</sup> Més aviat el que calia era, pràcticament, inventar-se el català culte a què s'hauria arribat amb un humanisme renaixentista sense la dominació cultural i política de Castella. Per fer-ho, s'havia de tenir en consideració el «segle de lluita literària» que començava amb la Renaixença, però depurant-ne i perfeccionant-ne la llengua, justament a través dels beneficis que podia comportar la traducció dels clàssics. Es recuperava, així, la connexió perduda amb l'Antiguitat, com ja havia assenyalat el mateix Fabra l'any 1918:

«L'ideal que perseguim no és la resurrecció d'una llengua medieval, sinó formar la llengua moderna que fóra sortida de la nostra llengua antiga sense els llargs segles de decadència literària i de supeditació a una llengua forastera» (Fabra, citat a MALÉ 2007: 80)

La traducció dels clàssics suposava «una monjoia en el nostre camí ascendent», amb un «enriquiment del lèxic» més que necessari «quan una depuració severa l'ha empobrit» (citat a MALÉ 2006: 36), en paraules del mateix Fabra, que beneïa així l'empresa de la Fundació Bernat Metge que havia de servir per aconseguir una llengua segura de si mateixa que pogués enfrontar-se als textos antics i que, alhora, parlés al segle XX per poder fer bona l'afirmació d'Estelrich segons la qual «l'edat d'or de la nostra literatura no la trobem en el passat i hem de cercar-la en l'esdevenidor» (Estelrich, citat a BACARDÍ et al. 1998: 85).

En definitiva, esdevenia una baula més en la cadena de la construcció d'un català modern que parlés al segle XX, assentat i depurat, en consonància amb el que altres institucions de prestigi havien començat a fer, com l'Editorial Catalana dirigida per Carner, que havia acollit, entre d'altres, les traduccions de l'*Odissea*, de Sòfocles i Xenofont (1919, 1920 i 1922) de Carles

---

<sup>127</sup> Montserrat Franquesa ja apuntava la dificultat d'estudiar l'efecte real de les traduccions de la Fundació: «L'objectiu d'influir sobre la llengua escrita i establir el model del català culte a partir dels clàssics grecs i llatins resulta difícil d'avaluar. Quinze anys d'edicions només podien participar d'una manera parcial en l'estabilització lingüística. L'esclat de la guerra civil, la derrota republicana i el triomf de la dictadura franquista van trastocar els propòsits inicials, plantejats en un moment de plena eferescència de les aspiracions polítiques, lingüístiques i culturals de Catalunya» (FRANQUESA 2013: 265).

<sup>128</sup> Vegeu MALÉ 2007: 83.

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

Riba; o bé la Fundació Bíblica Catalana, engegada també per Cambó, o, és clar, l'Institut d'Estudis Catalans i la reforma fabriana de la llengua.

Els traductors dels clàssics, però, es trobaven que a les dificultats que ja planteja tota traducció, hi havien d'afegir uns textos escrits en llengües mortes de les quals els separaven molts de segles i que, a més, havien adquirit una condició àulica quasi sagrada. I per enfrontar-s'hi es trobaven amb un català que tot just estava «en formació». Era una llengua, almenys als ulls dels noucentistes, pràcticament nova, en inferioritat de condicions respecte al grec i al llatí, cosa que feia complicat afrontar el salt al buit que suposava traduir textos que remuntaven a milers d'anys, d'unes llengües considerades superiors. D'aquí que Nicolau d'Olwer parlés, l'any vint, de la sensació de «dring de metall nou» en parlar de les traduccions de Llucià i Plutarc per part de Farran i Mayoral i de Carles Riba.<sup>129</sup>

Al mateix temps, també hem vist que, fent de la necessitat virtut, s'havia vist aquesta condició inestable del català com una oportunitat per afrontar la traducció dels clàssics amb una flexibilitat i plasticitat que permetia l'ús d'una llengua «no cristal·litzada encara», amb una «llibertat de moviments que no tindria en cap dels altres idiomes cultes» (Estelrich, citat a BACARDÍ et al. 1998: 91).

La traducció era, doncs, un lloc per experimentar, com ja havia demostrat Carner, per veure fins on es podien estirar les possibilitats d'una llengua que veien amb una «plasticitat admirable», en paraules de Farran i Mayoral a la seva introducció a l'Aristòtil de la Fundació (1926: X). Més amunt ja hem vist com la majoria d'escriptors, com Riba, Llovera o els germans Montoliu anaven també en aquesta direcció: la traducció havia de servir per dur la llengua als límits de les seves possibilitats i, un cop fet això calibrar-ne l'èxit i assentar-la com a llengua de prestigi.

Manuel de Montoliu ja ho havia vist dues dècades abans, en el seu discurs sobre la conveniència de traduir. Una operació que podia servir per enriquir el fons de l'idioma amb la recuperació d'arcaïsmes i girs sintàctics d'altres temps:

«Ens havem de valer ab gran astúcia en les traduccions de totes les ocasions qui se'ns presentin per a reencarnar en la nostra llengua moltes paraules i frases arcaïques perdudes absolutament en el llenguatge corrent modern. Un cas que pot servir d'exemple és la partícula *car*, morta encara no fa deu anys i que gràcies a la perseverança ab què l'han usada alguns escriptors cultes torna a ésser paraula viva en la nostra literatura. Per això és molt convenient traduir obres escrites en un medi ambient de maneres artificioses i cortisanes, per a què l'ús d'aquestes paraules arcaïques que escauen a l'ampulositat i afectació de l'estil d'aquests llibres, vagi introduint-se en la nostra literatura d'una manera insensible i poc violenta» (Montoliu, citat a BACARDÍ et al. 1998: 40)

De la mateixa manera, els traductors de la Fundació, entre els quals es comptava el mateix Manuel de Montoliu, van lluitar per crear un estàndard per a la traducció, en general, i dels clàssics, en particular, per tal com aquests reclamaven una llengua específicament elevada i noble en consonància amb la concepció canònica de l'Antiguitat que es tenia (i es té, majoritàriament). Una llengua, a més, subjecta a les normes de la prosa a la qual s'havien de

---

<sup>129</sup> Vegeu MALÉ 2007: 86.

sotmetre tots els col·laboradors, amb independència del gènere de l'original, «a fi d'evitar interpretacions personals» (Estelrich, citat a BACARDÍ et al. 1998: 90).

Així, van modelar una prosa marcadament noucentista, d'estil arcaïtzant, amb una sintaxi de vegades recargolada, i que premiava, experimentalment, formes que no eren usuals a la llengua comuna (com ara el «car» esmentat), per tal d'aconseguir un català elevat apte per als clàssics i que pogués, alhora, influir sobre la llengua de la literatura contemporània. Una llengua per traduir els clàssics que partia, sobretot, dels principis de tot bon «traduttore», la «fidelitat» entesa com a «traducció fidelment literal»:<sup>130</sup>

«la prova humanística que emprengué la Fundació buscava fixar el català culte, establir el model de llengua literària, aplicant criteris de traducció de tipus literalista que identificaven la fidelitat al text amb la literalitat i que quedaven reforçats de cara al lector oferint el text original» (FRANQUESA 2013: 265)

Un bon exemple del que a partir d'ara en direm “bernatmetgí”<sup>131</sup> (i que no és sempre sinònim de prosa noucentista)<sup>132</sup> ens l'ofereix el mateix Manuel de Montoliu, en la seva traducció de Corneli Nepos (1923), tot just al segon volum de la Fundació. Vegem-ho amb tres passatges concrets seleccionats a l'atzar, però molt il·lustratius del català «en formació» dels traductors:

«Molt altrament s'esdevé a Grècia; car la dona no és admesa allí a cap convit familiar, ni habita sinó la peça més retirada de la casa, que és anomenada gineceu, on no té accés ningú, llevat dels més pròxims parents. Però, d'una banda les dimensions d'aquesta obra, i d'altra la impaciència que sento d'entrar en matèria, em priven d'allargar aquestes consideracions» (*Prefaci*, 7)

«Solament Milcíades s'esforçava granment perquè es fes tot seguit un campament, dient que fent-ho així creixeria l'ardor bèl·lica dels ciutadans, puix veurien que no desesperava hom de llur coratge; i que, àdhuc els enemics s'aturarien quan s'adonessin que una tan feble host gosava plantar cara a llur gran exèrcit» (*Milcíades*, IV, 5)

«En aquest combat els atenesos es dirigiren per llur coratge fins a tal punt, que trossejaren un exèrcit deu vegades més nombrós que el llur i sembraren entre els perses un esglai tan ferest, que en llur fugida, arribaren no a llur campament, sinó fins a llurs naus mateixes". No hi ha hagut fins avui batalla més formosa, car mai estol tan petit no vencé forces tan grans» (*Milcíades* V, 5)

El “bernatmetgí” es podria resumir banalment i exemplificar amb els recursos que s'empren aquí per obtenir aquest sabor arcaic que reclamava Montoliu (que recordem que era

---

<sup>130</sup> Salvador Galmés, traductor de Ciceró, citat a FRANQUESA 2013: 264.

<sup>131</sup> Xavier Espluga (2020: 112) ha encunyat recentment el terme «bernatmetgesc». Prefereixo, per raons d'eufonia, mantenir, però, «bernatmetgí».

<sup>132</sup> La prosa noucentista varia molt, és clar, d'autor en autor, des de Carner a Ors i al primer Riba. Per això, com veurem, és important diferenciar el «bernatmetgí», de pàtina clarament noucentista, perquè hi neix, però no completament assimilable a aquest moviment.

un partidari, en certa manera, del model d'estrangerització alemany) i que podia servir per enriquir el català a base, també, de la creació del neologisme i de la invenció.<sup>133</sup>

El bon "bernatmetgí" passava per:

- L'ús d'un lèxic alt i elevat, amb preponderància de les formes arcaiques per sobre de les quotidianes.
- Preferència per partícules arcaiques que s'intenta reincorporar al català modern. Il·lustres exemples del "bernatmetgí" serien «car», «puix», «àdhuc», «hom» o el possessiu plural simple «llur».
- L'ús sistemàtic del passat perfet simple enfront del compost.
- Ús de formes estranyes en el català, com ara l'abús de possessius que una sintaxi tradicional catalana no reclama o bé l'ús i abús de l'oració passiva, tan normal en grec i llatí com estranya en català.
- Una sintaxi recargolada que busca imitar la síntesi de les llengües flexives com el grec i el llatí.

La ressenya de la *Revista* que criticà aquesta obra qualificà la traducció de Montoliu «de veritable model de prosa catalana moderna», enfront del *Lucreci* de Balcells (primer número de la col·lecció) «que requeria un difícil i assolit mestratge» (citat a FRANQUESA 2013: 122).

Aquest, doncs, va ser el model de llengua que, amb més o menys variacions, s'imposà entre els col·laboradors de la Fundació i que trobem en autors tan diferents com Plutarc o Polibi, que en les mans respectives de Riba (1934) i de Ramon i Arrufat (1935) ens acabaran de donar les claus de com escriure la prosa del "bernatmetgí":

«Quan llur rei, però, demana mercè i envia ambaixadors, li perdona el seu tort i fa un tracte amb ell; aleshores marxa contra els ibers, en nombre no inferiors, però més aguerrits que els altres, i que desitgen fortament ésser agradables a Mitridates i repel·lir Pompeu. Els ibers no havien estat mai sotmesos ni als medes ni als perses, i àdhuc s'havien escapat de la dominació macedònica, Alexandre havent partit de la Hircània a correuita. No gens menys, Pompeu els derrota en una gran batalla, en la qual moren nou mil homes i són fets presoners més de deu mil [...]» (Plutarc, *Vides paral·leles, Pompeu*, XXIV, 6-8)

«Essent una obra única i un espectacle únic el conjunt sobre el qual ens hem posat a escriure, és a dir, el com, quan i perquè de la subjecció de totes les parts conegudes del món al domini dels romans, i tenint un començament conegut, una duració determinada i un resultat en què tothom convé, considerem útil de recordar i presentar sumàriament, en un prefaci, les parts principals d'aquest conjunt des del principi a la fi. Car creiem que així és com millor donarem als estudiosos una idea adequada de tot el nostre pla. Puix que, en efecte, l'esperit avança molt» (Polibi, *Història*, III, I, 2-3)

---

<sup>133</sup> «Ens hem de llançar resoltament a inventar quan ens trobem davant de paraules estrangeres que en virtut de la nostra esclavitud lingüística copiem directament sense assimilar-les a l'esperit de la nostra llengua» (Montoliu, citat a BACARDÍ et al 1998: 41).

A les característiques més amunt exposades de manera simple, hi hauríem d'afegir, a banda de la substitució metòdica de «ser» per «ésser», un altre component essencial del “bernatmetgí” que és l'ús i abús dels gerundis simples i compostos i dels participis de passat per traduir les estructures tan típiques en grec i llatí, però inexistents en català com són els jocs dels participis d'aorist i de present grecs, dels participis de present i dels gerundis llatins, a més, és clar, dels gerundis i ablatius absoluts (no presents, encara, en aquests exemples). Aquests clixés que de manera sistemàtica i obsessiva només es troben en les traduccions dels clàssics, són els que permeten diferenciar el “bernatmetgí” del concepte de prosa noucentista.<sup>134</sup>

Es tracta, en efecte, d'una llengua que mesura les forces amb si mateixa i en un estat experimental. Busca reintroduir formes esgotades o, en tot cas, les emprava per aconseguir crear un estil arcaic que aplica sistemàticament en tots els textos clàssics i que, això sí, fa que la majoria d'autors s'assemblin molt, sense que hi hagi gairebé cap diferència d'estil ni de llengua. Fixem-nos que tots tres autors sonen de manera gairebé idèntica, tot i que els volums de Riba i de Ramon i Arrufat són deu anys posteriors al de Montoliu. No obstant això, és cert que tots tres passatges són d'autors que comparteixen, si fa no fa, un mateix gènere: la història o la biografia.

Aquest català experimental que en un principi havia de servir per augmentar les possibilitats de la llengua es va assentar fins a tal punt com a marca del català culte i de prestigi que el seu model, amb els anys, no va ser pràcticament revisat i es va donar per bo amb la unànime crítica favorable que van rebre els volums de la Fundació. La immensa majoria dels traductors que van venir després de la mort dels fundadors (anys seixanta), en comptes d'entendre que es tractava d'un model de llengua, inicialment, en formació, el van imitar fins a fossilitzar-lo, per tal com era el model de llengua culta a seguir, amb independència del gènere que es traduïa. El que havia estat un ús de templeig de la llengua per fer notar l'estrangerisme i per donar-li mal·leabilitat es va enrigidir i cristal·litzar en un estil únic i no precisament gaire vívid, tot i la pretensió inicial de la Fundació d'aconseguir traduccions vives.<sup>135</sup>

Aquest procés s'explica, en primer lloc, pel trencament que suposà la catàstrofe de l'any 1939, quan l'activitat de la Fundació s'estroncà i el feixisme va pretendre esborrar tots els avenços que havia aconseguit el Noucentisme. La desconfiança en la pròpia llengua dels continuadors els va portar a imitar fins a les últimes conseqüències el model que van considerar fet i acabat.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> De fet, a la llarga, el model de prosa noucentista que pren la Fundació Bernat Metge no és, posem per cas, la d'un Josep Carner, sinó la de Carles Riba, veritable ànima de la Fundació; una prosa que no es distingia precisament per la claredat i senzillesa sintàctiques o lèxiques.

<sup>135</sup> Joaquim Sala-Sanahuja ho analitza d'una manera molt semblant: «Durant els anys vint i trenta del segle passat, la traducció va esdevenir un veritable banc de proves per establir un estàndard literari, ric, suficient, comparable al de les altres llengües amb una tradició sòlida. Amb la dictadura franquista entremig i les seves prohibicions, aquest període de templeig s'allargassa fins als anys seixanta, en què novament comencem a dependre de les traduccions» (Sala-Sanahuja, citat a BACARDÍ & GODAYOL 2010: 257)

<sup>136</sup> Joan Sellent explica molt bé aquest procés: «el món cultural català es trobava en un estat de desintegració i es movia en uns paràmetres estrictament resistencials. Les possibilitats d'evolució o de revisió del noucentisme, que havien començat a apuntar en la dècada immediatament anterior a la guerra, van quedar estroncades alhora que anava guanyant terreny la «sacralització» d'aquell moviment, la inclinació a mitificar-lo com a símbol d'una de les èpoques en què la cultura catalana s'havia aproximat més a un estadi de normalitat. En l'àmbit literari, la tendència a convertir els gustos estilístics dels noucentistes en models únics i gairebé preceptius, confonent-los

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

En segon lloc, hauríem de considerar l'especialització i la formació de què va poder gaudir la Fundació Bernat Metge en reprendre l'activitat als anys cinquanta. La primera generació de col·laboradors, la de l'època «heroica», en paraules de Dolç (1990), havia estat formada per gent de lletres, majoritàriament escriptors per compte propi, que havien obtingut nocions de les llengües antigues a través del mestratge, fos a les classes de la Universitat de Barcelona, on Joaquim Balcells i Lluís Segalà ensenyaven, fos en el si de la Fundació (on Riba hi tingué una càtedra de grec),<sup>137</sup> però també eclesiàstics (i escriptors) com Josep Maria Llovera, Carles Cardó o Llorenç Riber. Hi havia, per dir-ho en les paraules d'Estelrich, més «artistes», o, escriptors, si es vol, que no «filòlegs».<sup>138</sup>

En aquella primera època no es pretenia «rien apporter de nouveau à la philologie classique» (Estelrich, citat a DOLÇ 1990: 102), sinó d'aconseguir «un novell humanisme intuïtiu i creador», lluny de «l'humanisme mediocre de filòlegs pedants». El públic original de la Fundació aspirava, utòpicament, a ser «no d'una *élite* poc nombrosa», sinó «de tothom» (Estelrich, citat a BACARDÍ et al. 1998: 87).

Amb la restauració dels estudis de filologia clàssica a la Universitat de Barcelona, la Fundació Bernat Metge va quedar, com és natural, cada cop més en mans de filòlegs i professors: el mateix Miquel Dolç (filòleg, però també poeta), que en va ostentar la direcció oficiosa fins a la seva mort al 1994, en un consell directiu format, entre d'altres, per Josep Vergés, Joan Petit, Marià Bassols de Climent, Josep Alsina, Jaume Berenguer, Joan Bastardas o Manuel Balasch, i així fins a successives generacions d'hel·lenistes i llatínistes, agombolats tots ells per Montserrat Ros, veritable editora i ànima de la Fundació Bernat Metge.<sup>139</sup> Gràcies a tots ells es va accentuar, segons el propi Dolç, «el valor científic de les publicacions», amb una traducció «més remirada, però també més conscient des del punt de vista filològic».

La qüestió és que, com deia, aquests filòlegs ja no van haver de reflexionar entorn del model de llengua que calia adoptar. Ja se'l van trobar fet i van considerar que no calia retocar-lo. Així ho admestia Josep Vergés en una entrevista l'any 1974: «en Riba ens va formar a tots i continuem sota el seu mestratge [...], no pretenem cap actualització idiomàtica». De fet, atacaven fins i tot la «revolució» que havia suposat la *Bíblia de Montserrat*, amb una prosa més

---

molt sovint amb la normativa gramatical estricta, va anar estenent-se cada vegada més entre escriptors, traductors, crítics, gramàtics i públic lector, lligada al convenciment que l'única manera de salvar una llengua dominada era la defensa i promoció dels big words i de l'artifici lingüístic més distanciat de la llengua parlada i, de retop, de la llengua dominant. Els noucentistes havien posat en circulació determinats usos lingüístics que, si resultaven eficaços en el context d'un discurs literari brillant i ben travat com el d'un Carner o d'un Riba, trets d'aquest context i posats en mans menys competents corrien fàcilment el perill de desembocar en la simple caricatura i sovint en resultats francament catastròfics» (SELLENT 1998: 28).

<sup>137</sup> I on Balcells va fer, també, un seminari sobre crítica textual. Vegeu VIDAL 2004: 103-104 i FRANQUESA 2013: 92-95.

<sup>138</sup> Els únics que podien ostentar aquest títol eren, sobretot, Joaquim Balcells i Nicolau d'Olwer i, si es vol, Carles Riba. El primer traduí el primer volum, el *De rerum natura* de Lucreci i el segon, per bé que fou un dels revisors i ressenyadors habituals de la primera època de la Fundació, no hi arribà a traduir mai res, tot i que tenia encarregat, segons sembla, un Menandre (vegeu FRANQUESA 2013: 36). També, és clar, hi hauríem de comptar el més gran hel·lenista de l'època, Lluís Segalà Estalella, però les seves famoses traduccions d'Homer van ser en castellà i no arribà a traduir cap llibre per a la Fundació. Quan es disposava a traduir la *Illiada* en prosa catalana, l'assassinaren les bombes de l'aviació feixista italiana.

<sup>139</sup> Vegeu també FRANQUESA 2013: 12-13.

àgil i menys encarcerada. A ulls de la Fundació, però, «el català d'aquestes publicacions és per a nosaltres un català absolutament bàrbar» (Vergés, citat a FRANQUESA 2013: 17).<sup>140</sup>

Així doncs, als anys seixanta i setanta i d'aquí en endavant, la tònica general va ser prendre com a model un registre molt conservador de llengua que, recordem-ho, havia començat com una provatura, trenta anys enrere, ara fossilitzada. Van enrigidir-la i van accentuar-ne els vicis, com ara l'ús d'un lèxic tancat hermèticament, a més de l'aplanament de tots els registres.

Des de llavors, a l'hora de traduir els clàssics, s'ha imposat com a llengua de prestigi el «bernatmetgí», encara avui, en el si de la Fundació (però també fora d'aquesta), com si el català no hagués evolucionat ni hagués passat ja aquesta època de «formació» i quan el Noucentisme ja cau tan enllà en el temps, amb una guerra i una dictadura entremig que van intentar, un cop més, un procés de substitució lingüística.

Per demostrar-ho, només cal prendre uns quants exemples de traduccions triades absolutament a l'atzar, de diferents èpoques de la tradició (des de la mort dels fundadors fins avui), a càrrec de diferents filòlegs, hel·lenistes i llatinistes, i intentar endevinar de quina època es tracta, sense mirar-ne l'any de publicació o el traductor. La tasca esdevé, gairebé sempre, impossible.

Vegeu-ho amb els següents exemples:

- 1) «Amb la severa invectiva dels teus mots, digna d'un príncep, has venjat tu mateix, com s'escau, **les ofenses a tu inferides**. I, encara, l'edicte, dur i amenaçador com és, ha estat, tanmateix, suau amb el nom que dona al meu càstig, **puix que hi sóc dit** relegat, no exiliat; les paraules **hi són adequades** a la meva desgràcia. Ben cert que no hi ha càstig més greu per a un home assenyat i dreturer que haver desplaçat a un **baró** tan gran. Però, de vegades, és possible d'aplacar un déu, és possible que, **esvait el núvol**, el cel es torni resplendent. Jo he vist cobert pels pàmpols d'un cep l'om **que havia estat tocat** pel cruel llamp de Júpiter. Per més que tu em prohibeixis esperar, jo esperaré sense treva; això és la única cosa que, **malgrat que la vedis, hom pot fer**. Una gran esperança m'envaeix quan giro a tu el meu esguard, dolcíssim príncep; quan el giro a la meva falta, l'esperança m'abandona. Com, quan els vents agiten els aires, no és sempre igual **llur ràbia** ni contínua **llur fúria, ans** a estones s'aquieten i **ara i adés** callen, **talment que** es creuria que han abandonat **llur violència**, així se'n van i tornen i canvien els meus temors, i em donen o em refusen l'esperança del teu perdó» (Ovidi, *Tristes*, II, 133-154)<sup>141</sup>
- 2) «**Llur** aspecte és, regularment, **dèbil; no són molt menjadors ni bevedors**, car quan tenen el cap malalt són incapaços de beure amb abundància, **puix que** la ressaca els fa patir més. Les malalties típiques són les següents: en primer lloc, les dones són malaltisses i propenses a fluxos excessius; moltes, a més, són estèrils a conseqüència de malaltia, no per naturalesa, i amb freqüència avorten. Els infants **són atacats** de convulsions i de crisis

---

<sup>140</sup> El procés d'enrigidiment de la llengua traductora és molt més evident en la traducció dels clàssics, que no pas en la resta de traduccions, on és cert que la prosa noucentista romangué com a principal model. Ara bé, com hem dit, el «bernatmetgí» és un model de prosa molt més radical: més rígid i encarcerat que la prosa noucentista, en tant que el model és la prosa precisament de Riba i no, posem pel cas, la de Carner. Per al model de llengua de les traduccions catalanes (no dels clàssics) durant els anys seixanta, setanta i vuitanta vegeu MARCO 2000: 37-38. Per a una visió molt polèmica (i esbiaixada) del tema, vegeu PERICAY & TOUTAIN 1996 i TOUTAIN 1997.

<sup>141</sup> BOYÉ 1965.

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

asmàtiques i del mal **que hom creu enviat pels déus** i que es coneix per mal sagrat» (Hipòcrates, *Tractats mèdics: Aires, aigües i llocs*, III)<sup>142</sup>

- 3) «**Encontinent** l'endeví exclamà: “Veiem que arriba un **baró** estranger, que un exèrcit, **partit del mateix indret que l'eixam**, s'adreça cap al mateix indret i exerceix el seu domini dins l'alta ciutadella”. Un nou portent: mentre amb una torxa pura, **estant-se al costat del seu genitor**, la verge Lavínia encén el foc de l'altar, **hom veié** —fet nefast!— com la flama prenia la seva llarga cabellera, que el foc crepitant li **bleïa tot l'abillament**, li encenia les trenes reials, li encenia la corona constel·lada de gemmes; ella mateixa, envoltada de fum i de llum falba, espargia l'incendi per tot el casal. Era, **hom deïa**, un averany de fets esglaiadors i sorprenents: la princesa seria un dia, segons els endevins, il·lustre pel seu renom i els seus fets, però tot això anunciava al poble una gran guerra» (Virgili, *Eneida*, VII, 68-80).<sup>143</sup>
- 4) «Com l'ocell que li porta el llamp i al qual el rei dels déus atorgà la sobirania sobre els altres vagarívols ocells després d'haver comprovat, en el rapte del ros Ganimedes, la seva fidelitat, el qual, un dia, **impel·lit per la juvenesa i per la vigoria heretada dels pares i desconixedor com era de la fatiga**, eixí del niu i, temorós, amb l'ajuda dels vents primaverals, esvaïts ja els núvols de pluja, aprengué de remuntar-se amb una insòlita volada, i aviat amb impuls vigorós es llançà depredador, damunt les pletes, i per fi, **dut pel desig d'àpat i de lluita**, ha atacat les serps que resisteixen abrivadament; o com apareix als ulls del cabirol, només atent als delitosos pasturatges, un lleó, tot just deslletat, **repel·lit de la mamella d'una mare de pèl falb**, a les dents novençanes del qual ha de morir; així els vindèlics veieren, al peu dels Alps rètics, Drusus **fent-los la guerra**. D'on els ha vingut l'**inveterat** costum d'armar amb la destal de les Amàzons **llur** mà dreta, he diferit d'escatir-ho, **car els déus no permeten de saber-ho tot**; però aquelles bandes, **llarg temps i arreu vencedores, vençudes pel seny d'un jove**, ara han conegut quin poder tenen una intel·ligència i un caràcter degudament educats en una llar que els déus afavoreixen [...]» (Horaci, *Odes*, IV, 4, 1-26).
- 5) «Abans de la teva naixença, Líber, els altars **mancaven d'ofrenes**, i l'herba creixia sobre els fogars fredosos. **Hom** remembra que fores tu que, **en havent sotmès el Ganges i tot l'Orient**, en reservares les primícies al gran Júpiter. Tu fores el primer a ofrenar-li el cinamom i l'encens dels països conquerits, així com la carn rostida d'un bou que figurava en el teu triomf. Reben el nom de **llur** inventor les libacions, com també els pastissos, **puix que hom** n'ofereix una part sobre els sagrats fogars. **Hom** ofrena pastissos al déu perquè ell s'agrada dels sucus dolços, i perquè **és atribuïda** a Bacus la descoberta de la mel» (Ovidi, *Fastos*, III, 728-736).<sup>144</sup>
- 6) «D'aquesta manera els qui ens van fabricar, **recordant la prescripció de llur pare**, que els va encarregar que fessin la raça mortal tan bé com poguessin, és clar que van voler disposar així **àdhuc** la nostra part menys noble, **establint que en ella hi hagués la facultat d'endevinar**, per tal que d'alguna manera tingués contacte amb la veritat. Hi ha una prova prou clara que el déu volgué atorgar l'endevinació a la irracionalitat humana: no hi ha ningú que arribi a la divina i verídica endevinació en estat de claredat mental, sinó, o bé en el somni, quan la facultat de la intel·ligència es troba impedita, o bé quan **hom** es troba fora d'ell mateix a causa d'una malaltia o d'alguna mena de possessió divina» (Plató, *Timeu*, 71d - 71e).<sup>145</sup>

<sup>142</sup> ALSINA & VINTRÓ 1976.

<sup>143</sup> DOLÇ 1977.

<sup>144</sup> MEDINA 1991.

<sup>145</sup> VIVES 2000.



- 7) «Així doncs, **intrèpids per temperament i confiats en llur gran nombre i convençuts**, ja que creien que l'enemic havia cedit per por, que només atardava la seva victòria el fet que s'interposava aquell corrent, **llançant crits de guerra i sense que ningú ho ordenés**, es precipitaren en totes direccions vers el corrent, per on cadascú el tenia més a la vora. Però, des de l'altra riba, un contingent enorme de soldats de cavalleria es ficà al riu, i al bell mig de la llera **hom** xocà en un combat no gens equilibrat, **puix que allí** on un soldat d'infanteria, **mancat d'estabilitat i poc segur del gual, podia ésser abatut àdhuc** per un genet desarmat que esperonés el seu cavall a l'atzar, un genet, amb llibertat de moviments en el cos i les armes perquè el seu cavall es mantenia estable **àdhuc** al bell mig dels gorgs, dominava la situació cos a cos i a distància» (Titus Livi, *Història de Roma*, XXI, VI, 12-14).<sup>146</sup>
- 8) «No retallis ni un bri de la veritat ni rebaixis el potencial enemic, **car** val més veure les coses més petites **havent-les imaginat més grans** que no pas trobar-les més imponents després d'haver sentit a dir que ho eren menys". "Sí", respongué Araspas, "**he fet per assabentar-me** amb la major certesa possible de la quantitat de llurs efectius. Car jo mateix hi era davant i col·laborava a arrencar-los en ordre de batalla". "Així, doncs", féu Ciros, "no sols saps **llur** nombre sinó també **llur** formació? "Sí per Zeus, i tant que ho sé," contestà Araspas, "i també com planegen entaular combat"» (Xenofont, *Ciropèdia*, VI, III, 17-18).<sup>147</sup>
- 9) «**Hom podria dir** que aquests exemples són ardues i difícils d'imitar, prou que ho sé. **Cal assajar, doncs, de servir-se'n** tant com sigui **faedor per a toldre l'acritud** de la ira desfermada i enfollida. En cap cas no podem competir amb **llur** mestria i noblesa; **nogensmenys**, com si fóssim hierofantes o **daducs** de la saviesa d'uns déus, hem de perseverar en la imitació fins a esgarrapar-los el màxim de dons possible. Pel que fa a la moderació de la llengua (**car** d'acord amb el meu propòsit em manca encara parlar-ne), si **hom** ho té per res d'irrellevant i menor, comet un enorme desencert» (Plutarc, *Sobre l'educació dels infants*, 10d-11a).<sup>148</sup>
- 10) «Els defectes pitjors, però, són els ἀδιανόητα ('incomprensibles'), **ço és**, expressions que, tot i ser clares per les paraules, tenen sentits amagats, com **quan hom ha dit** d'un cec "que es manté al costat de la vida", i de qui, en els exercicis escolars, simula que ha esquinçat amb una mossegada els seus membres, diu "que ha jagut sobre ell mateix". **Hom creu** que aquestes expressions, intrèpides i eloqüents per **llur** ambigüitat, i aquesta convicció ja s'ha escampat entre molta gent, fins al punt de considerar que una cosa està dita d'una manera elegant i acurada justament perquè cal explicar-la. Però també aquestes expressions són agradables a alguns **oïdors**, els quals, quan les han entès, es complauen amb **llur pròpia** agudesa i en gaudeixen no pas com si les haguessin escoltat, sinó com si les haguessin descobert» (Quintilià, *Institució oratòria*, VIII, 2, 21).<sup>149</sup>
- 11) «La Verge, darrera constel·lació de la nit, ja havia començat a precedir les Pines, que amb **llur** aparició durien Febus, quan les naus salparen en silenci. Ni tan sols l'àncora va provocar cap crit, quan la seva dent era arrencada de les denses arenes. **Mentre hom** corba les antenes del pal, **mentre hom** alça ben dret l'arbre, els timoners de l'esquadra resten en silenci aterrits, i els mariners **enfilant-se** despleguen el velam lligat, sense halar

<sup>146</sup> AVILÉS 2007.

<sup>147</sup> ALBAFULL 2013.

<sup>148</sup> MARTÍN 2013.

<sup>149</sup> PÉREZ DURÀ 2014.

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

els cables gruixuts per tal que no xiuli el vent» (Marc Anneu Lucà, *La guerra civil*, II, vv. 691-698).<sup>150</sup>

- 12) «Mes el seu deler no va durar gaire, **puix que** l'animós Agènor, en veure'l que s'enduia el cadàver, li etzibà la pica guarnida de bronze i el va **punyir** al flanc que, en ajupir-se, li quedà al descobert devora l'escut; i va **llevar-li** el vigor dels membres» (Homer, *Illiada*, IV, 467-469)<sup>151</sup>

Fixem-nos que aquí tenim traduccions que van des dels anys seixanta fins avui i, al contrari dels tres textos dels anys vint i trenta, aquí hi ha inclosos autors, tant grecs com llatins, de gèneres de tota mena, des de filòsofs (Plató) i científics (Hipòcrates), a historiadors i biografistes (Xenofont, Titus Livi), moralistes (Plutarc), retòrics (Quintilià), poetes èpics (Homer, Virgili, Lucà) i líricoelegíacs (Horaci, Ovidi). Els traductors són tots de generacions diferents, formats en universitats diferents i de regions diferents dels Països Catalans.

I malgrat tot, la sintaxi, el registre i la tria del lèxic per sistema és molt semblant en tots ells, amb independència del gènere: si un sentit es pot dir amb dos mots diferents, sistemàticament s'empra el cultisme o la menys habitual en la llengua quotidiana. L'ús de la sintaxi i els clixés també es retorcen i es remunten a un estil que es vol neonoucentista o, almenys, ribià, mentre que les estructures sintàctiques del llatí i el grec es reproduïen obsessivament, sense variació possible: la passiva, els participis que busquen reproduir els genitius i ablatius absoluts, els gerundis, els possessius, els pronoms díticis i reforçatius. A més, hi ha un ús únic del perfet simple i les traduccions sembla que participin en un concurs de veure qui pot incloure en menys línies més partícules arcaïques en desús com «hom», «car», «puix», «llur», «mes», «àdhuc» i «nogensmenys». En aquest sentit, he marcat amb negreta uns quants dels fenòmens del “bernatmetgí” (clixés i calcs de l'original) que s'han anat comentant aquí, per bé que no tots. Per exemple, no he marcat els arcaïsmes, si no eren molt clars i tampoc no he marcat tots els perfets simples perquè, de fet, són norma i no excepció.<sup>152</sup>

No és aquí el lloc per fer un estudi a fons de la llengua de les traduccions d'una col·lecció com la de la Bernat Metge, amb centenars de volums publicats i, on és clar, hi ha, per força, excepcions i matisos molt diferents en cadascun dels volums. De fet, i si ens centrem en els textos ara citats, és cert que l'ús d'aquests clixés no és indiscriminat en tots els casos i que cada traductor és més o menys hàbil a utilitzar-los. Per exemple, la traducció de Plató, la de Quintilià o la de Lucà són molt més moderades que el Livi, l'Horaci o el Plutarc, però no és menys cert que les marques del «*traduttese*» nostrat hi són, com una marca de la casa, caracteritzant l'estil de tots els textos aquí citats, amb un vocabulari tancat i una sintaxi marcadament envitricollada; un estil que podríem acordar que és impersonal, cristal·litzat, i que remet a un model molt clar que no s'adiu a la llengua literària de l'època en què van ser escrits (dels anys seixanta a avui).<sup>153</sup> De fet, la majoria d'aquests textos ara citats podria passar,

---

<sup>150</sup> CARBONELL MANILS 2014.

<sup>151</sup> ROS 2019.

<sup>152</sup> Crec que és ben il·lustrativa una anècdota dels meus anys d'estudiant de filologia clàssica a la Universitat de Barcelona: si un alumne no havia estudiat prou el temari o la traducció de l'examen li semblava que no acabava de rutllar, corria la brama que només calia anar posant arbitràriament al text de l'examen uns quants «hom», «llur» i «car» per aprovar-lo. Almenys, ja és prou significatiu que corrés aquesta brama, independentment que fos veritat o no.

<sup>153</sup> D'excepcions dins de la Fundació que vagin contra aquest ús de la llengua ja n'hi ha, tot i que no són excessivament nombroses. Per cenyir-nos als exemples més recents, es podrien citar els volums del Ciceró

probablement, per contemporani dels textos de Montoliu o, sobretot, de Riba, que de manera evident i, qui sap si inconscient, els traductors copien i apuntalen, però amb un ús maldestre dels clixés, que s'introdueixen de manera mecànica.<sup>154</sup>

Sospesem bé què significa això: el lector de principis del segle XX i el de principis del segle XXI llegeixen, fonamentalment, unes traduccions en la mateixa llengua, com si el català i els seus parlants haguessin quedat aturats a finals dels anys vint del segle passat, en una situació inèdita en la traducció catalana de qualsevol altre gènere literari actual.<sup>155</sup>

Un fenomen que, paradoxalment, ens resumeix perfectament el director oficis de la Fundació Bernat Metge després de la mort de Riba, Miquel Dolç, segurament el més escriptor de tots els traductors ara citats:

«Hom no pot, val a dir, com s'esdevé sovint, emprar per a qualsevol escriptor una mena de *koinè* de llengua literària, un català acomodaticí, inalterable, que no s'assembla a ningú perquè pertany a tots, síntesi de tot quant posseeix una llengua en termes i girs tradicionals, en fórmules fetes, en clixés, en "elegàncies" de baixa qualitat. És allò que els italians anomenen *stile da traduzione*» (DOLÇ 1979: 110)

L'estàndard per traduir els clàssics, el "bernatmetgí", el «traduttese» nostrat, és un fet i s'ha imposat, en general, amb independència del gènere i l'autor que es tradueix, cosa que, és clar, no deixa de ser un tipus d'«invisibilitat» que parteix d'un punt de partida oposat al model de la «fluïdesa» que denuncia Venuti, però amb uns mateixos efectes de «transparència» que els impulsors de la Bernat Metge van perseguir explícitament:

«Cal exigir, finalment, al traductor, la màxima renúncia de les qualitats que determinen la seva personalitat com a home de lletres [...], com més s'eliminarà el traductor, millor omplirà la seva tasca, que s'oblidi de si mateix, que deixi parlar el text antic» (citada a FRANQUESA 2013: 65)

---

d'Espluga i Moncunill (*En defensa de Luci Corneli Balb*, 2013) o els nous Eurípides apareguts els darrers anys, especialment els d'Almirall (*Medea, Els fills d'Hèracles*, 2016) i Nogueras (*El Ciclop, Resos*, 2019) o bé l'Aristòtil de Xavier Riu (*Poètica*, 2017). Totes elles ben diferents entre sí, però totes tenen en comú que defugen els vicis del «bernatmetgí». Per exemple, les traduccions d'Almirall encara remetien a una tradició molt culta, si es vol, noucentista, però dominada amb elegància i sense caure en clixés, mentre que les de Nogueras (potser també pel tipus d'obra traduïda) volen emprar un registre en consonància amb la llengua literària d'avui. Igualment, d'una banda, el Ciceró d'Espluga i Moncunill busca actualitzar de manera sistemàtica el llenguatge tècnic dels oradors i l'eliminació de clixés propis del *traduttese* (afirmat pels mateixos traductors en una conferència intitulada *Traduir Ciceró* i impartida el 27 de novembre de 2017 a la Universitat Autònoma de Barcelona en el marc de les jornades docents: *Traduir els clàssics avui: de l'autor a l'editor*); per l'altra, l'Aristòtil de Riu vol esquivar justament la llengua barroca i arcaïtzant per servir-se'n d'una de ben planera i fins i tot volgudament maldestra per tal de reflectir l'estil gairebé escolar de la prosa de la *Poètica*. En tot cas, que alguna cosa en el si de la Fundació està canviant des que Raül Garrigasait i Roger Aluja hi estan al capdavant també es veu per l'acceptació de traduccions en vers com les d'Almirall i Nogueras, o per la posada al dia de la llengua de les traduccions reeditades a la col·lecció Bernat Metge Essencial.

<sup>154</sup> Els filòlegs-traductors han estat tan formats en aquest model de llengua que resulta curiós de veure com en les introduccions a aquests mateixos volums, en general, la tria del model de llengua és exactament la mateixa. No hi ha possible variació del model imposat.

<sup>155</sup> Com deia a l'apartat anterior, convé aclarir que el «traduttese» no és un fenomen exclusiu de la traducció catalana dels clàssics (com sí que ho és el «bernatmetgí»). El castellà, l'italià, el francès, l'angès o altres llengües modernes occidentals pateixen uns vicis molt semblants. En el cas dels tres primers, l'ús d'una llengua també ampulosa i arcaica, desconnectada de la llengua literària contemporània, és a l'ordre del dia. Vegeu CONDELLO 2014.

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

Tot plegat és especialment greu perquè, tot i que es podria argüir que d'aquesta manera s'ha creat un estil recognoscible, homogeni i gremial (i d'autoconsum) apte per al possible públic que podia tenir la Fundació, de tendència conservadora, el cert és que aquest model, que redueix tots els autors a un sol estil i que ven una sola interpretació (la de la col·lecció) com a «fidel a la literalitat del text», és, en general, l'únic a què saben atènyer-se els filòlegs-traductors, com hem vist arran de les declaracions de Vergés. Per tant, també és el que, en general, exporten quan la traducció no és científica, sinó divulgativa.

En efecte, la Fundació Bernat Metge, almenys fins avui, ha perdut el caràcter popular i divulgatiu que volia tenir inicialment i ha passat, com volia el franquisme, a l'especialització erudita.<sup>156</sup> I s'ha de tenir en consideració que moltes de les obres ara citades (de fet, d'entre les que hem utilitzat d'exemple, totes excepte de la *Iliada*, Horaci i una selecció de Livi) només es poden llegir en català a través de les traduccions de la Fundació Bernat Metge, de manera que el lector no especialista del segle XXI s'haurà d'empassar, vulgui o no, les traduccions en aquesta llengua cristal·litzada o bé anar-les a llegir en un altre idioma. Per sort, el mercat castellà, la competència més directa, no ofereix alternatives millors.

La lectura de tots aquests autors tan diferents entre si queda inscrita únicament en una sola interpretació possible, la que imposa el “bernatmetgí”, una llengua encarcerada i ancorada en un català experimental de fa un segle i, per tant, allunyadíssima de la llengua literària actual (i, per tant, del lector potencial), però també de la plasticitat i vivesa que buscaven els noucentistes. Es restringeix, així, de manera exponencial el públic disposat i capaç de llegir aquestes traduccions, siguin les de la Fundació Bernat Metge o les d'altres col·leccions on els filòlegs clàssics publiquen ocasionalment.<sup>157</sup>

La prosa de la Fundació Bernat Metge va ser un model de llengua d'excel·lència als anys vint i trenta i va tenir una importància significativa en la fixació del català literari culte i en la flexibilització de la llengua. Però si Carles Riba era el model que van prendre els traductors

---

<sup>156</sup> Els seus volums, durant anys, no es trobaven a les llibreries. Miralles (1967) denunciava que fins i tot els estudiants de filologia pensaven que la Fundació havia desaparegut, tot i que continuava publicant a bon ritme entre quatre i sis volums l'any. Una carta al director de *Serra d'Or*, al juny de 1969, signada per Joan Álvarez Gual també testimonia aquesta invisibilitat de la Fundació: «suposo que hom continua publicant volums d'aquesta biblioteca de clàssics. Però no els veig a les llibreries. [...] No ho acabo d'entendre perquè suposo que a qui fa llibres l'interessa de vendre'ls. Un llibre que no és degudament difós no acaba de tenir una existència real» (Álvarez Gual, citat a FRANQUESA 2017: 80). Una cosa que semblaria que comença a canviar des de l'adquisició de la Fundació per part del grup Som i la fundació de la Casa dels Clàssics, des d'on s'ha intensificat la promoció dels llibres de la Fundació, a més d'impulsar col·leccions com la Bernat Metge Universal (que ve a substituir les antigues col·leccions d'Alpha on es van publicar, per exemple, l'*Eneida* de Dolç o la *Iliada* de Peix) o la Bernat Metge Essencial (que acull reedicions a preus molt econòmics de títols ja publicats, amb dissenys més cridaners i retocats a nivell de llengua per fer-los més digeribles al lector d'avui que no pas altres edicions de quiosc que s'havien intentat anys enrere amb el grup 62).

<sup>157</sup> Per citar uns quants exemples de traduccions que s'aparten del “bernatmetgí”, fora de la Fundació, i també sense ànim d'exhaustivitat, podríem esmentar el Catul de Ciruelo i Juan (Edhasa, 1982), el Llucià d'Albert Berrio (*Diàlegs dels déus i dels morts i Històries verídiques*, La Magrana, 1995), el Marcial d'Antoni Cobos (*Epigrames*, La Magrana, 1994), el Sèneca i el Petroni de Sebastià Giralt (*Sàtira de la mort de Claudi: Apocolocintosi*, La Magrana, 2002; *Satíricon*, Adesiara, 2017), l'Aristòfanes de Cristián Carandell (*Lisistrata*, Adesiara, 2010; *Les granotes*, Adesiara, 2014; *Els acarnesos*, 2017), el Plaute d'Artigas a Adesiara (*Els bessons*, 2012 i *El soldat fanfarró*, 2018) l'*Odissea* de Mira (2011) o la *Iliada* de Pau Sabaté (Bernat Metge Universal, 2019). Tots ells són bons exemples de com hom pot acostar-se a la traducció dels clàssics amb la voluntat d'escriure un text que transcendeixi la filologia, tot buscant funcionar autònomament.

posteriors,<sup>158</sup> convindria fer notar que les traduccions de Riba de finals dels anys quaranta i principis del cinquanta, tant les de Plutarc (1946) com les de Sòfocles (1951-1964) poc tenen a veure amb les dels anys vint i trenta.<sup>159</sup>

Per això, i per la mateixa voluntat de «popularitat» i de vivacitat que buscaven els fundadors, el “bernatmetgí” va deixar de tenir sentit, potser des de la mort dels mateixos fundadors i calia que la llengua dels textos de la fundació evolucionés de la mà de la llengua literària contemporània. Avui, cent anys després, és francament obsolet i exageradament artificiosos fins al punt de poder sonar extravagant i ridícul.<sup>160</sup>

A més, es podria defensar que si el traductor vol seguir una estratègia de resistència per fer adonar el lector que el que llegeix és una traducció, com en aquesta tesi es defensa, hauria d'anar en contra d'aquesta tradició traductora i servir-se d'un llenguatge més fluid i proper al de la llengua literària d'avui, cosa que, en una altra tradició traductora (de l'anglès, per exemple) seria considerat un model assimilador o fluid.<sup>161</sup>

En tot cas, resistent o assimiladora, el que em sembla evident és que amb l'ús d'aquesta llengua es fa molt difícil avui traduir i, per tant, llegir literàriament cap autor, antic o no. Més encara, si es tracta, com és el cas que ens ocupa, d'un poeta dramàtic, i molt més si és un poeta com Aristòfanes, segurament l'autor clàssic conservat amb una vivacitat i un domini més impressionant de la llengua, i amb l'ús de moltíssims registres i metres, que no cal dir que, tot i les lamentacions de Balasch, van ser aplanats sistemàticament en la prosa de la Fundació.<sup>162</sup>

Per tot plegat, segons la tesi d'aquest treball, cal abandonar d'una vegada aquest model (avui) perjudicial per a les traduccions dels clàssics i, de retruc, per a la literatura traduïda en català, si és que de veritat pretenem que els clàssics els llegeixi algú més que els estudiants de filologia que volen passar l'examen o bé l'especialista que va a consultar-hi (no llegir) una dada.<sup>163</sup> I no es tracta de renunciar a un català culte o elevat per aplanar-ho tot en una llengua

---

<sup>158</sup> Manuel Balasch, en una entrevista de l'any 1986, manifestava com el model de llengua continuava sent bàsicament el de Riba, quaranta anys després: «El treball d'en Riba a la Fundació molts de nosaltres l'hem tingut com a model, sí, i encara l'hi tenim ara, potser no al cent per cent, però sí» (Balasch, citat a MAÑÉ I MARTÍ 1986: 73). Tot i així, en un altre lloc, puntualitza que aquest model, tot i que el «van continuar tenint», ara ja és «molt més difuminat perquè gràcies a Déu el català s'ha estès molt i s'hi ha aprofundit molt, per tant ara no podem pretendre ser canònics des d'un punt de vista de la llengua» (Balasch, citat a MAÑÉ I MARTÍ 1986: 69), cosa que, francament, no sé veure en la majoria de traduccions de la Fundació Bernat Metge. Curiosament, Balasch, les traduccions del qual són tan criticables des d'altres punts de vista, no segueixen precisament el “bernatmetgí” i se n'aparta buscant un estil més “popular” que privilegia sempre la raresa en la tria lèxica.

<sup>159</sup> Com hem vist, la seva concepció de la traducció respecte a l'Èsquil també havia canviat, en certa manera. En aquest últim Plutarc i en el Sòfocles, el seu català és menys encarcerat, sense clixés i, especialment en el cas de Sòfocles, la llengua fa una aposta per un registre més dramàtic, més natural.

<sup>160</sup> Malgrat que un dels grans exponents del català extravagant, Manuel Balasch, no ho creia així, en l'entrevista ja esmentada: «Jo tradueixo molt literalment, però aleshores es tracta de trobar aquell punt d'equilibri difícilíssim que et doni un català normal i un català planer i que, d'altra banda, tradueixi exactament el que diu el grec o el llatí, i això no es troba fàcilment. [...] Jo he estudiat molt el lèxic català i aleshores em penso que puc donar molt bé les equivalències perfectament planeres —vull dir que no siguin extravagants— catalanes de modismes grecs, llatins o alemanys» (Balasch, citat a MAÑÉ I MARTÍ 1986: 76-77).

<sup>161</sup> Vegeu ROBSON 2009: 195.

<sup>162</sup> «A Aristòfanes es nota principalment la correspondència exacta entre fons i forma, tornats així perfectament indestruïbles [...] he provat, amb una consciència molt plena del que feia, d'anivellar la dicció catalana i de posarla a l'altura justa dels protagonistes» (BALASCH 1977: 17); «la mestria amb què Aristòfanes empra els metres lírics (troqueus, peons, docmis) és molt gràfica, [...] llàstima que a la traducció es perdi» (BALASCH 1969: 102).

<sup>163</sup> Una qüestió que em fa l'efecte que Carles Miralles ja havia intuït i mig denunciat, tot i que sense fer esment a l'afer de la llengua, al contrari: «els tiratges són exigus: hom pensa en un nombre reduït de subscriptors; hom no fa res per augmentar aquest nombre, hom no distribueix [...]. Hom no reedita, [...] resulta que els volums de la Fundació neixen morts: no arriben a cap banda» (MIRALLES 1967: 53).

més popular, cosa que significaria caure en un error de la mateixa magnitud. Al contrari, cada autor (clàssic o no) reclama una adequació al seu registre i estil, sigui quin sigui. Però català culte no vol dir una pseudollengua artificiosa i plena de clixés propis del «traduttese» que l'únic que demostra és una manca d'ofici i de sensibilitat literària alarmant, a banda d'una castració mecànica de la creativitat del traductor i de les possibilitats de la llengua literària.

Per sort, ja hem dit que els aires sembla que canvien, fins i tot a la Bernat Metge.<sup>164</sup> Atorguem, doncs, al “bernatmetgí” la importància històrica i literària que va tenir al seu moment, però deixem de mirar enrere i fem-ho endavant, aprenent dels millors traductors literaris de les llengües modernes, deixant el «traduttese» per a la caricatura i la sàtira:

«Tostemps he consirat que tots els sers humans,  
tant els qui han sort, com els que van de mal borràs...  
doncs hi ha un confí en el qual quelcom de cop commuta,  
i el qui ha la sort podrà preservar llur fortuna  
i el seu sosteniment en bones condicions  
el temps que pugui mantenir la sort de faç,  
sense dannejar els altres. Mes, en el moment  
en què emmenat pels béns que posseeix ho faci,  
llavors per ell comença, a la fi, el seu declivi.  
Per contra, els dissortats, malgrat estar en destrets  
si es priven de tot mal, i enduren llur dissort  
amb bon decòrum, amb el pas del temps, arribin  
a haver un esper d'una millor porció de fat.  
Així doncs, ¿què vull dir-te? Sí, suara ets ric,  
mes no hi confiïs, si ho ets molt, ni ens menysvaloris  
per míser que siguem. Tu mostra't digne als ulls  
dels qui t'esguarden de merèixer aital fortuna» (Menandre, *El malcarat*, 271-287).<sup>165</sup>

## 1.6. La traducció d'un text teatral

*«The translation of a stage work as a piece of theatre rather than as a piece of literature needs to take into account that the finished article on the page is barely half way there»*

J. MICHAEL WALTON<sup>166</sup>

Uns breus apunts sobre una qüestió tan espinosa com és la traducció d'un text teatral. En aquest treball, el meu objectiu és el d'oferir un marc teòric que permeti una aproximació teòrica i pràctica a la traducció literària i poètica d'Aristòfanes. Com se sap, Aristòfanes era

---

<sup>164</sup> Enric Gallén també observava aquest fenomen en la traducció teatral, però no dels clàssics: «Cada cop s'observa més la presència d'una estela de traductors sensibles i disposats a adoptar un model de llengua viva, gens artificiosa, sense arcaïsmes ni paraules distants, i allunyat del cànon noucentista heretat» (GALLÉN 2010: 134). Aquest model, però, aplicat sense filtre i a tot arreu també pot ser especialment pernicios, en funció de l'autor traduït, perquè suposa aplanar, també, de manera contrària, tots els registres de l'original, com passa, per exemple, massa vegades en el Shakespeare d'Oliva i de Sellent, citats, justament per Gallén com a nou model de llengua teatral.

<sup>165</sup> CREUS 2020c.

<sup>166</sup> WALTON 2006: 180

un poeta dramàtic i, com a tal, les obres que n'hem conservat van ser totes pensades per al teatre de Dionís d'Atenes, on van ser representades (amb l'excepció de la segona versió d'*Els núvols*, la que ens ha arribat i que sembla que mai no va ser representada). Els seus textos, doncs, són eminentment teatrals.

Ja hi ha qui ha plantejat els moltíssims problemes que suscita la traducció d'un text teatral, antic o modern per a l'escena.<sup>167</sup> En aquesta tesi, però, no vull estudiar la traducció del text d'Aristòfanes per a l'escena, sinó la traducció d'un text teatral per a la lectura o, més ben dit, per a la recitació. Es tracta, doncs, de plantejar la traducció d'un text teatral representable, però no directament pensat per a la representació. Això és perquè, com ja va assenyalar Bassnett (1991b: 99), la mateixa naturalesa del text teatral implica sempre que el traductor hagi de treballar amb un text incomplet o «partially realized», atès que del conjunt de múltiples sistemes de signes, el traductor, especialment si treballa amb textos antics, només en té un: el text que ha de tractar des d'un pun de vista essencialment lingüístic. Perquè el text no sigui incomplet, el traductor hauria de treballar de bracet amb un director, una companyia d'actors que donessin vida a aquell text i una audiència que el rebés:

«The problem could only be solved by a corporate effort. The translator, having done his best [...] should submit his text to actor and producer and modify it according to their technical criticism; actor and producer would have to devise a style of performance to fit the words the translator was giving them and to express the spirit he detected behind those words»  
(CARNE-ROSS 2010: 239)

És evident que la solució que ofereix Carne-Ross (i que comparteixo plenament) ultrapassa les pretensions i les possibilitats d'aquest treball. Davant d'aquesta palmària impossibilitat, el que plantejo és la necessitat de traduir literàriament un text que ja estava pensat per a l'escena i no per a la publicació (cosa que facilita molt la hipotètica posada en escena del pretès text traduït), de manera que el text faci sentit per al lector modern, a la vegada que l'ofereix de manera prou teatral perquè pugui ser el punt de partida d'un hipotètic dramaturg que vulgui portar-lo escena:

«There is something within *The Oresteia* and all the other extant plays of Aeschylus, Sophocles, Euripides, Aristophanes and Menander that accounts for their appeal to their original audience. It is up to the translator, not only to locate this factor, but to reveal it in such a way that modern practitioners can find ways of renewing the plays on stage»  
(WALTON 2008b: 155)

Això no vol dir que el traductor i el dramaturg no puguin ser la mateixa persona. Vull dir que el traductor pot fer de dramaturg i manipular el text, quan tradueix, perquè funcioni directament a escena, però aquesta segona operació serà significativament més diferent si el

---

<sup>167</sup> Sobre la traducció del teatre, en general, vegeu ZUBER 1980; BASSNETT 1985, 1991a: 123-135, 1991b i 1998; DODDS & AVIROVIC 1995; BOSELLI 1996; ESPASA BORRÀS 2001; SERPIERI 2002; ZATLIN 2005; SNELL - HORNBY 2007; LEVÝ 2011: 129-166 i SELLENT 2016. Sobre la traducció del teatre grec antic, també s'ha escrit moltíssim, però per citar-ne alguns d'interessants d'entre els més moderns es poden anomenar WALTON 2006 i 2008b; LIANERI & ZAJKO 2008; AVEZZÙ 2009; NICOSIA 2009; NAPOLITANO 2011; RODIGHIERO 2011; HARDWICK 2013; LEY 2013 i CONDELLO 2014. També pot ser interessant l'estudi de Sellent sobre traduir Shakespeare per al teatre (SELLENT 2016).

## 1. Sobre qüestions teòriques de la traducció

traductor ha de treballar amb un drama antic (sobretot si és comèdia) que no, per exemple, si treballa amb un text modern com el de Shakespeare o el de Molière.

En efecte, el teatre grec antic, tant si és comèdia com tragèdia, es regeixen per una sèrie de convencions pròpies d'un tipus molt concret (i perdut) de poesia dramàtica que avui ja no és operatiu en el teatre modern. Això implica que si es vol portar a escena els textos antics, cal un treball d'adaptació i de reelaboració per tal que les convencions antigues puguin adaptar-se a les necessitats i expectatives del públic modern. Dificilment un espectador podrà aguantar la representació pelada d'un text que estava pensat per ser ballat i cantat, a més de ser recitat, i difícilment se sentirà commogut o interpel·lat pels moments corals, veritable pedra de toc de tota posada en escena d'un drama antic.

Per tot plegat, la traducció per a l'escena d'una tragèdia, però sobretot, com veurem, d'una comèdia, implica tot un procés d'adaptació o modernització que, en certa manera, escapa les pretensions d'aquest treball, que es vol limitar a presentar una traducció poètica i autònoma d'Aristòfanes en format llibre, sense, per un cantó, fer-lo passar per l'adreçador de l'adaptació ni, per l'altre, sense que perdi el component teatral del text traduït, pensat per ser el punt de partida a través del qual pugui treballar un dramaturg, això és, un text eminentment teatral, però no adaptat pròpiament per a l'escena.

En efecte, sembla evident que avui l'única forma factible i funcional de portar a escena una comèdia d'Aristòfanes (tan connotada i marcada pel lloc i el moment en què va ser composta), de manera que faci sentit per al públic modern és a través de la via de l'adaptació i/o modernització. Entenem per adaptació «a set of translative operations which result in a text that is not accepted as a translation but is nevertheless recognized as representing a source text of about the same length». El terme «adaptació» es fa servir sobretot en el cas justament de les traduccions de textos teatrals, en què es du a terme «a 'reterritorialization' of the original work and an 'annexation' in the name of the audience of the new version» (BASTIN 2001: 5-6). En definitiva, una assimilació total del text per tal que el públic que el rep tingui una sensació igual o semblant a la del públic que va veure estrenada l'obra, cosa que ja sabem que, de base, és impossible.

Aquesta definició d'«adaptació», un punt vaga, permet encabir-hi diferents tipus de reescriptura derivativa, a la vegada que implica reconèixer que la traducció, com a tal, no és, pròpiament, una adaptació. O en tot cas, no en els termes d'adaptació en què ens estem movent. Seria molt interessant d'abordar en una altra ocasió els límits entre aquests dos processos, però requeriria molt d'espai i temps que aquí no tinc. Seria, gairebé, feina per a una segona tesi. Em limito, per tant, a remetre a uns quants estudis fonamentals que han abordat la fina línia que separa la traducció i l'adaptació.<sup>168</sup>

La qüestió és que l'adaptació de la comèdia (i de la tragèdia) antiga fa molt de sentit (com diem, de fet, sembla l'única opció plausible per a un dramaturg modern) a l'hora de dur el text a escena per a un muntatge concret. Ara bé, el text adaptat, que podrà ser sentit com a viu pels espectadors, durà una data de caducitat que no anirà gaire més enllà del moment en què s'estreni. Segurament, la realitat de l'espectador, només un any o dos després, haurà

---

<sup>168</sup> Vegeu sobretot SANTOYO 1989; DONAIRE & LAFARGA 1991; GAMBIER 1992; MERINO 1992; BASTIN 1993; BASSNETT & LEFEVERE 1998: 25-40 i WALTON 2006: 179-196.



canviat tant que el text, en part o en la seva totalitat, ja no servirà per a un altre muntatge o, fins i tot, per a una reposició.

No és menys cert que la traducció com a tal també té una data de caducitat força immediata, atès que perquè faci sentit per als seus potencials lectors, estarà condicionada, entre d'altres, pels gustos i la realitat de l'època.<sup>169</sup> En canvi, l'original, si és un clàssic, com és el cas, romandrà, a través de totes les interpretacions (incloses altres traduccions) que sofrirà al llarg del temps. Per això és fonamental que la traducció no impliqui una assimilació o modernització totals (és a dir, una adaptació) per tal que la viabilitat de la traducció sigui, almenys, una mica més llarga. Es tracta, per tant, d'oferir aquí una traducció recognoscible com a text d'Aristòfanes (i no, per tant, un text basat en Aristòfanes) que pugui ser llegit o recitat amb gust com a poesia dramàtica tant per al lector com per al dramaturg, a qui li pugui servir, convenientment treballat i manipulat pels actors, per a una adaptació i una posada en escena concretes:

«Translation of a Greek play, then, is far more than a simple act of transmission from one language into another. It involves the transference of a context and finding a balance of reference which will both keep faith with the original and allow for the creative act of performance. Reduced to a simple argument, it is not about translating 'chariot' as 'motor-car' or 'bow' as 'rifle', but rather finding a language that will allow a director to create a stage world where either chariots and bows, or cars and guns, may seem appropriate» (WALTON 2008b: 155).

---

<sup>169</sup> Sobre aquest fenomen, vegeu el meu treball CREUS 2020b.

## 2. El ritme i la seva traducció

«*El vers és fet de duplicitat, i és per això que d'escriure en vers és si fa no fa l'única manera divertida d'escriure*»

GABRIEL FERRATER<sup>1</sup>

### 2.1. Consideracions prèvies sobre el ritme.

Les traduccions de poesia en general, però molt específicament, com hem pogut veure, les dels clàssics, incideixen en la traducció «fidel» del sentit, del contingut semàntic del text. Si tenim sort potser la introducció subratlla que el text original era escrit en vers, però que el filòleg-traductor ha decidit no mantenir-lo per, altra vegada, no pecar de manca de «fidelitat». S'arriba a l'oxímoron de voler mantenir l'ordre de paraules i les estructures sintàctiques de l'original, cosa que aboca a contraccions i encarcaments absurds en la llengua d'arribada sense que això suposi cap guany apreciable en la traducció, però en canvi es nega de base la pretensió de reflectir o recrear el ritme que marquen les paraules disposades en l'ordre concret original. Això és perquè, recordem-ho, la «fidelitat» s'entén com una fidelitat només al contingut del text, al sentit, amb independència de la forma rítmica que es deixa fora de l'equació, perquè es considera ornamental i, com a tal, prescindible. Això fa que aquesta mena de filòlegs-traductors se centrin quasi exclusivament en el «significat», obviant completament la funció poètica del «significant», on recolza justament el tractament del material temàtic.

Efectivament, la poesia és feta de significants i de significats, d'imatges i de sons. Res, doncs, que, segons això, la diferenciï de la prosa. Aquesta, però (i ara no vull entrar a discutir la qüestió tan espinosa de la prosa poètica), tot i que té, com tot discurs articulat pel llenguatge, un ritme, és un d'arbitrari, aleatori, sense cap patró mètric que l'organitzi. Segons García Calvo, de fet, la prosa no és sinó «una manera discreta y vergonzosa de atenuar o disimular el ritmo métrico y de verso» (GARCÍA CALVO 1975: 9), mentre que la poesia organitza conscientment tots aquests elements sota un patró: el que Ferraté anomenava la forma exterior,<sup>2</sup> els diferents elements sonors del poema i la seva disposició, que, seguint la terminologia de Jakobson, donaven *forma* al sentit del poema, tot invitant el lector a cancel·lar «la funció referencial del llenguatge» (OLIVA 2008b: 30) per tal d'abandonar-se a la reconstrucció imaginativa de tot allò que comunica la forma interior del poema, això és, el contingut semàntic.<sup>3</sup> O el que és el mateix, «la forma que l'autor ha imposat al seu material té

---

<sup>1</sup> FERRATER 1971: 28

<sup>2</sup> FERRATÉ 1982: 118.

<sup>3</sup> Vössler, en canvi, segons Riba, deia quasi el contrari: «la forma es lo interior, no lo exterior» (Riba, citat a MEDINA 1989, v. I: 52).

la capacitat (aquest és el miracle) de donar forma a l'experiència del lector. És per aquesta raó que s'ha afirmat sovint que, en art, tot és forma» (OLIVA 2008b: 31).

Continuar fent aquesta distinció entre forma i sentit, com si no fossin un sol tot, com ja denunciava Valéry,<sup>4</sup> és un tòpic molt gastat, però en tot cas, és força útil per parlar del que ens interessa ara: l'element central i fonamental de la forma exterior i decisiu a l'hora de configurar una línia prou transparent entre la prosa poètica i la poesia és el ritme; un ritme organitzat.

Per parlar-ne és imprescindible que tinguem en compte unes consideracions prèvies sobre què és el ritme i també la mètrica, que —convé aclarir des de bon principi— no són el mateix, com podrem veure. Però no ens avancem i tornem a la qüestió específica del ritme. N'hi haurà prou que agafem qualsevol estudi seriós dedicat a la mètrica i el ritme. Si ens limitem als manuals catalans, trobem que, per exemple Parramon defineix el ritme com:

«la repetició regular d'una desigualtat, en el retorn constant d'un model bàsic, d'una estructura simple que s'amaga sota la complexitat del discurs. En el cas específic del llenguatge, l'aplicació d'un esquema rítmic constant i regular crea una modalitat anomenada vers, on el ritme és anterior al discurs i pocs elements d'aquest es poden deixar a l'atzar» (PARRAMON 1999: 33)

Aquesta desigualtat és, de fet, la interrupció del moviment continu que representa el llenguatge, segmentat en cops de veu, síl·labes o frases. O, dit d'una manera més etèria, en parlar, el llenguatge es produeix «no como corriente continua alguna (si es que una corriente continua es algo en rigor siquiera posible de concebir), sino a golpes y por trechos, por así decir, o sea por momentos discontinuos, llámeseles sílabas o frases, es decir, con ritmo» (GARCÍA CALVO 1975: 11). Aquest ritme, però, està organitzat sota un patró, que en determina l'ordre (la mètrica), mentre que, en canvi, el ritme de la prosa (que no hi ha dubte que també existeix) és sempre «arbitrari, com a resultat del discurs mateix (fins i tot en l'anomenada “prosa rítmica” hi ha una llibertat estructural més gran que en els versos)» (PARRAMON 1999: 33).

Per a J. M. Llovera, traductor precisament de poesia clàssica, en definitiva el ritme no era sinó:

«a) una successió de sons, moviments, colors o altres qualitats sensibles a la vista, o a l'oïda, que són els sentits externs pels quals principalment ens pervé la percepció del ritme; b) un o diversos elements *diferenciats* dintre la successió; c) una *regularitat* en la reaparició d'aquests elements diferenciats i més sensibles, alternant amb els altres no tan sensibles» (Llovera, citat a MEDINA 2004: 100)

El fet que Llovera parli de «qualitats sensibles a la vista» s'explica perquè el canonge està entenent el ritme com a fonament absolut d'altres arts, com ara de la música i la dansa. I és que el ritme pot tenir diferents suports, que són «l'element diferenciats i més sensible que

---

<sup>4</sup> Vegeu VALÉRY 1957: 1293

reapareix periòdicament dintre la successió regulada de sons, colors, gestos, etc.» (Llovera, citat a MEDINA 2004: 100).<sup>5</sup>

Osip Brik s'expressava en termes molt semblants, quan entenia el ritme com:

«tutto ciò che si alterna regolarmente, indipendentemente dall'identità di ciò che effettivamente si alterna. Il ritmo musicale è un alternarsi di suoni nel tempo, quello poetico un alternarsi di sillabe nel tempo, quello coreografico un alternarsi di movimenti nel tempo» (Brik, citat a BELTRAMI 2011: 17)

En el cas que ens ocupa, el del vers, aquesta successió d'elements diferenciats que apareixen, oposats a uns de no diferenciats, és el de la síl·laba marcada enfront de les no marcades (almenys en la poesia occidental, no pas segons sembla en el d'altres tradicions poètiques com la semítica). Així, el ritme de la poesia és un fenomen donat

«per la repetició de versos d'igual metre, d'accents en les mateixes síl·labes de cada vers, les pauses i/o la rima. En un sentit més estricte [...] entenem per ritme allò que és donat pel moviment interior del text, la seva cadència, el seu equilibri o el seu dinamisme intrínsec. En un text donat, les parts idèntiques conformen una simetria, mentre que les parts desiguals distribuïdes d'una determinada manera, ja sigui regular o proporcional, n'estableixen el ritme» (BARGALLÓ 2007: 46)

Aquesta simetria de què parla Bargalló és volgudament artificiosa, òbviament, i això és el que distingeix, precisament, la prosa del vers.<sup>6</sup> Es tracta, en altres termes, del que Jakobson anomenava, en tractar la qüestió del ritme en la poesia, *el principi d'equivalència* o de *paral·lelisme*,<sup>7</sup> segons el qual, cada figura fònica reiterativa (com per exemple, la síl·laba) és posada en relació d'equivalència amb la resta de figures fòniques reiteratives de la mateixa seqüència i crea així el ritme:

“La part artificial de la poesia es redueix al principi de paral·lelisme. [...] Només la primera varietat, la del paral·lelisme marcat entra en consideració en l'estructura del vers —en el ritme (recurrència d'una certa seqüència de síl·labes), en el metre (recurrència d'una certa seqüència rítmica), en l'al·literació, en l'assonància, en la rima» (JAKOBSON 1989: 64)

## 2.2. Vers, prosa i mètrica

Parafraçant la definició de Gerard Manley Hopkins,<sup>8</sup> el vers és un discurs que repeteix totalment o parcialment la mateixa figura fònica, que pot ser de diverses menes, com veurem, i així organitza el ritme. Trobem, doncs, que la poesia té un ritme recurrent, organitzat per la mètrica en versos, entès el ritme com a fluència del vers, i la mètrica com a conjunt de normes

<sup>5</sup> De fet, per als antics ῥυθμός feia referència a qualsevol moviment recurrent, fluid o sonor; fins que no va ser lligat al μέτρον, a una mesura, no es va associar a la poesia.

<sup>6</sup> Igualment segons Esposito: «il ritmo è dato dalla ricorrenza di determinati suoni o elementi fonici (pause comprese) organizzati in strutture temporalmente equivalenti» (ESPOSITO 2003: 36).

<sup>7</sup> Vegeu JAKOBSON 1989: 51.

<sup>8</sup> Vegeu HOPKINS 1959.

que l'estructuren. La presència de l'un i de l'altra és el que la diferencia de la prosa.<sup>9</sup> Per dir-ho amb Aristòtil (*Rhet.* 1408b 30), un discurs en prosa té —ha de tenir— ritme, però no mètrica, perquè, si no, seria vers. És a dir, la mètrica constitueix la norma dins de la qual el ritme es configura en l'interior del vers, de manera que conforma d'una banda «el conjunt de fenòmens definitoris de la construcció d'un vers —els anomenats fenòmens mètrics— d'una concreta tradició poètica —és a dir, d'una llengua i d'una literatura», i de l'altra, «la disciplina que analitza, descriu o explica aquests fenòmens» (BARGALLÓ 2007: 17).

La mètrica serveix, doncs, per definir els patrons i els elements segons els quals es construeixen els versos i, consegüentment, els ritmes de cada vers.<sup>10</sup> Però mètrica (o mesura) no s'han de confondre amb el ritme. La primera és el mecanisme que organitza el segon, com ja constata Ribà: «Com senyor i esclau, el ritme es fa sempre servir per la mesura, però adés van junts, adés en prescindeix si vol» (RIBÀ 1967: 43).

La mètrica, per tant, no s'ha d'associar necessàriament amb la poesia, atès que la primera s'ocupa exclusivament de la versificació, és a dir, un concepte tècnic i objectiu (o quasi) que s'ocupa dels discursos escrits en versos, entesa la versificació tant com a acció de fer versos, com a manera en què estan construïts;<sup>11</sup> mentre que la poesia, en realitat, és un concepte estètic, subjectiu, que depèn, per dir-ho amb la definició cèlebre de Jakobson, de l'anomenada «funció poètica»,<sup>12</sup> que és resultat d'una concepció concreta d'una època i un lloc específics i, per tant, d'una cultura concreta.

No vull entrar més a valorar la ja clàssica (i espinosa) dicotomia entre poesia i prosa, que ja ve de molt lluny. Sobretot quan la definició de prosa sol ser «allò que no és poesia» i que comporta la consegüent pregunta: «tot el que és vers és poesia?». Em limito a assenyalar que és prou clara l'obvietat que no tot allò que és vers és poesia, ni tot allò que és prosa no és poesia, una qüestió que ja remarcà Aristòtil, que atacava la idea segons la qual la poesia s'identificava amb l'ús del vers. Però, certament, com ja ha estat assenyalat, «this very attack acknowledges the prevalence of that notion in his day» (AVIRAM 1994: 45).

L'ús del vers no implica la funció poètica des del moment en què aquesta deixa de circumscriure's en el domini de la poesia. Els textos mètrics (frases fetes, publicitat, rodolins) no són poesia perquè justament no «fan ús de la funció poètica sense adjudicar tanmateix a aquesta funció el paper obligatori i determinant que té en la poesia. Per tant, el vers ultrapassa els límits de la poesia, però al mateix temps el vers implica sempre la funció poètica» (JAKOBSON 1989: 51).<sup>13</sup> Que un text sigui poètic o no depèn, doncs, repetim-ho un cop més, de

<sup>9</sup> Vegeu MEDINA 2003b: 18.

<sup>10</sup> Una definició molt bella sobre la diferència entre ritme i mètrica, la dona Ettore Stampini, en tractar les adaptacions mètriques italianes dels versos llatins: «Già gli antichi grammatici avvertirono una differenza notevolissima tra metro e ritmo. Quello infatti ha bisogno di sillabe lunghe e brevi che ordinatamente si succedano, e senza di esse non esiste; mentre il ritmo può anche sussistere senza sillabe lunghe e brevi, mutando non di rado i tempi, rendendo cioè lungo ciò che è breve, e per converso. Il metro è qualche cosa di corporeo, il ritmo ha carattere spirituale: quello consiste nella serie ordinata delle lunghe e delle brevi; questo nell'ordine dei tempi fra loro, nel movimento, nella modulazione della serie metrica; il metro è sempre limitato da un numero stabilito di sillabe o di piedi, il ritmo non è circoscritto da numero. Perciò, secondo l'espressione di S. Agostino, che si può ritenere come generalmente vera, ogni metro è un ritmo, ma non ogni ritmo è altresì un metro. La ritmica quindi si differenzia dalla metrica; quella serve di base a tre arti, che sono la metrica appunto, la musica e la danza; per conseguenza la metrica è subordinata alla ritmica, ne è una parte importante, ma sempre una parte» (STAMPINI 1881: XV).

<sup>11</sup> Vegeu ARGENTE 1984: 93.

<sup>12</sup> Vegeu JAKOBSON 1989: 50 i ss.

<sup>13</sup> Vegeu també, BELTRAMI 2011: 14-15,

l'ús que faci de la funció poètica, independentment de la presència o no de textos organitzats en una mètrica o altra.

En canvi, el vers, per ser vers, sí que ha de ser necessàriament mètric, fins i tot en el cas dels versos lliures. I és que, seguint Ferrater, el que s'ha anomenat «vers lliure», si es vol vers, deixa de ser lliure des del moment en què es fa vers, és a dir, des del moment en què neix i segueix una música concreta, un ritme concret organitzat en un patró mètric, nou i no tradicional, però patró al capdavant:

«el vers lliure deixa d'existir en el moment que es fa vers (és això que semblen no comprendre els poetes d'ara). L'única diferència és que el vers tradicional, o sigui les combinacions de peus que el lector ja té catalogades i preveu, es pot manifestar amb discreció, mentre que el vers que es pretén lliure ens ha de martellejar fins a convèncer-nos que existeix: les tirallongues anapèstiques de Pavese són tan regulars com els *endecasillabi* de Montale, però són molt més monòtones» (FERRATER 1971: 28)

Si no segueix tampoc cap mena d'esquema mètric, encara que nou, no podem parlar de vers, sinó de prosa «més o menys poètica dissimulada amb recursos tipogràfics» (PARRAMON 1999: 33).<sup>14</sup> Dit d'una altra manera, el vers lliure ha de seguir un ritme, organitzat en un esquema mètric, el que sigui, encara que no conformi un metre concret i pre-existent.<sup>15</sup>

Si posem el poema *In memoriam* de Gabriel Ferrater com si fos prosa, qualsevol amb uns coneixements bàsics de mètrica podria reconstruir els decasíl·labs que el conformen. El mateix podríem dir del conte «Faula serena» de Víctor Català (a *Caires vius*), escrit en la seva totalitat en decasíl·labs dissimulats en la prosa. En canvi, si repetim l'operació amb un poema escrit en versos lliures tal com s'entenen avui, no hi ha cap manera possible, per coneixements que es tinguin de mètrica, de reconstruir la distribució de les línies tal com les havia volgut l'autor. Fem la prova, amb el poema *Poètica* de Manuel Forcano i disposem-lo com si es tractés de prosa:

«Heròdot conta que els perses van saquejar Atenes i van robar les estàtues de tan belles com eren. Les custodiaren en vergers frondosos als palaus de Sussa i a Persèpolis, en castells al peu dels Zagres, en mansions sumptuoses a la riba dels grans rius. Talment com ells, camines per la ciutat àvid de trobar la bellesa a què et deus i fer-la teva: et meravella un rostre, el gest d'unes mans, la forma entreoberta d'uns llavis, el llambreig d'uns ulls, l'amor possible, el goig resposta del desig. I els atresores, somniats, viscuts, a la memòria»

És literalment impossible que es pugui reconstruir l'estructura poètica tal com l'havia escrit l'autor. Dit d'una altra manera, el vers es pot sistematitzar. El vers lliure o la prosa retallada, per poètica que sigui, per la seva mateixa condició, no. No hi ha cap manera científica per saber quins són els criteris sintàctics, o sintagmàtics, o rítmics que han provocat la divisió del discurs.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> El vers lliure com a via per traduir els autors clàssics no s'estudiarà aquí, atès que no es pot sistematitzar, donada la llibertat que li dona nom.

<sup>15</sup> Així, igualment, GARCÍA CALVO 2006: 1666.

<sup>16</sup> Vegeu OLIVA 1980: 2, on fa una operació semblant amb un poema d'Espriu.

I això que «vers» en llatí volia dir ratlla, tant d'un poema com d'una prosa. La diferència, els retòrics antics l'establien en el *numerus*, això és, justament en el ritme, en la distribució de temps forts i febles. La prosa era lliure (*oratio soluta*), això és, solta, no lligada a les regles rítmiques del vers. Mentre que un període de prosa es diferenciava de la poesia en la construcció del període en *oratorius numerus*, és a dir, amb unes clàusules finals que en facilitaven la memorització, la poesia es regia pel *metrum*, que en llatí regulava l'oposició de síl·labes llargues i breus tot al llarg de la línia.<sup>17</sup> La distribució regulada del ritme, doncs, és el que fa que una línia sigui un vers i no, sembla obvi, la llargada o la distribució tipogràfica.

Aquí, en tant que tractem la qüestió de la traducció rítmica, ens interessa bàsicament la qüestió del ritme (i, per tant, de la mètrica i del vers), de la seva construcció i de la seva funció, independentment de qüestions tan etèries com el vers lliure, discussió a la qual posaré punt i final amb les cèlebres paraules d'Eliot, que sovint és reclamat com el pare del vers mal anomenat lliure:

«It is assumed that *vers libre* exists. It is assumed that *vers libre* is a school; that it consists of certain theories; that its group or groups of theorists will either revolutionise or demoralise poetry if their attack upon the iambic pentameter meets with any success. *Vers libre* does not exist, and it is time that this preposterous fiction followed the *élan vital* and the 80.000 Russians into oblivion. [...] *Vers libre* has not even the excuse of a polemic; it is a battle-cry of freedom, and there is no freedom in art. And as the so called *vers libre* which is good is anything but "free", it can better be defended under some other label. [...] If *vers libre* is a genuine verse-form it will have a positive definition. And I can define it only in negatives: (1) absence of pattern, (2) absence of rhyme, (3) absence of metre. [...] We may, therefore, formulate as follows: the ghost of some simple meter should lurk behind the arras in even the 'freest' verse, to advance menacingly as we doze, and withdraw as we rouse. Or, freedom is only truly freedom when it appears against the background of an artificial limitation. [...] *Vers libre* does not exist, for there is only good verse, bad verse, and chaos» (Eliot, citat a HUGHES 1960: 73)

### 2.3. La construcció i regulació del ritme

En poesia, doncs, el ritme el regula la mètrica i el produeixen les figures fòniques reiteratives que permeten, en la funció poètica, «una experiència del temps de la cadena parlada comparable a la del temps musical» (JAKOBSON 1989: 51).

Cada llengua construeix el ritme a partir d'unes figures fòniques reiteratives, a partir d'unes unitats bàsiques definitòries, que poden ser les síl·labes, la quantitat vocàlica, els accents tòncics o tonals, les fronteres de mot, la repetició d'estructures fixes, etc. Tals unitats, constitutives dels elements fonamentals del vers, fan servir un (o més d'un) «contrast binari entre el relleu relativament alt i relativament baix de les diferents seccions de la seqüència fonemàtica» (JAKOBSON 1989: 52), que actuen com a unitats de mesura. Així, i seguint en la terminologia jakobsoniana i el seu principi d'equivalència:

«cada síl·laba és posada en relació d'equivalència amb totes les altres síl·labes de la mateixa seqüència; tot accent de mot es considera igual a qualsevol altre accent de mot; i de la mateixa

---

<sup>17</sup> Vegeu MEDINA 1980: 107.

manera, síl·laba àtona, igual a síl·laba àtona; llarg (prosòdicament), igual a llarg, breu igual a breu; frontera de mot, igual a frontera de mot, absència de frontera igual a absència de frontera; pausa sintàctica igual a pausa sintàctica, absència de pausa igual a absència de pausa [...]. (JAKOBSON 1989: 51)

De manera que, a l'interior d'una unitat bàsica definitòria, distingim entre la part marcada, la part prominent, que constitueix el cim i nucli, que en el sistema sil·làbic s'ha anomenat «arsi», que s'oposa als fonemes menys sobresortints, subordinats, que, altre cop en el cas sil·làbic s'anomenen «tesi».<sup>18</sup> I l'anàlisi de la selecció d'aquests elements, «dels patrons abstractes que regeixen llur combinació, així com de les possibilitats concretes de la realització d'aquests patrons, s'anomena mètrica» (OLIVA 1980: 11).

Així, segons quines siguin les figures fòniques reiteratives que es posen en contrast en la funció poètica, podem distingir entre quatre tipus de mètriques bàsiques, segons si fonamenten el ritme en la síl·laba, la quantitat, l'accent o el to, junts o per separat:<sup>19</sup>

- Mètrica sil·làbica: el ritme es regula a partir del nombre de síl·labes, sempre que el vers no passi d'un límit de vuit síl·labes, «perquè així la recursivitat del període no resulti diluïda en una longitud excessiva» (PARRAMON 1999: 34). En versos de vuit o menys síl·labes, la distribució dels accents és indiferent i totalment lliure i, per tant, només entren en joc les síl·labes. Si el vers és més llarg, en canvi, necessita, almenys, un accent fix, que pot estar combinat amb pauses o cesures). Així, no tot vers de deu síl·labes és un decasíl·lab, si no té distribuït almenys un accent de manera fixa.<sup>20</sup> No es tracta, doncs, d'una mètrica que es basi només amb un nombre concret de síl·labes, sinó també de com hi estan distribuïts els accents. Així passa en la mètrica de les llengües romàniques. Que la mètrica romànica (i específicament, la catalana) no és exclusivament sil·làbica queda palès encara més en experiments rítmics de què parlaré més endavant, que basen el vers en la regularitat accentual o rítmica, com ara alguns exemples cèlebres de Maragall i Carner,<sup>21</sup> o, potser l'exemple més evident, l'adaptació de la mètrica quantitativa dels antics a partir del sistema accentual. És per això que ja hi ha qui ha proposat parlar de mètrica sil·làbico-accentual (o sil·làbico-tònica).<sup>22</sup>
- Mètrica accentual: fonamenta el ritme en cims accentuals d'una sola síl·laba, separades per d'altres no marcades i d'un nombre no fix, de manera que no és, necessàriament, isosil·làbica.<sup>23</sup> Aquests cims accentuals solen coincidir amb els accents de mot, però hi

---

<sup>18</sup> «Arsi», en realitat, indicava, primer, el temps feble, i la «tesi» el temps fort, en tant que, segons Damó (Plat. *Resp.* 3, 399-ss = Damon 37 B 9 D.-K), venien d'ἄνω i κάτω marcant, respectivament, «il tempo in levare» i el «tempo in battere» (GENTILI & LOMIENTO 2003: 31). Amb el pas del temps i la pèrdua de la distinció quantitativa i la substitució per un sistema intensiu, la «tesi», designa el temps feble i l'«arsi», el fort. Avui encara preval aquesta terminologia, que també segueixo aquí. Vegeu, també, per a aquesta qüestió, GUZMÁN GUERRA 1997: 28-29.

<sup>19</sup> Hom pot trobar-ne una classificació bàsica a BARGALLÓ 2007: 23.

<sup>20</sup> És allò que deia Ferrater: «és rigorosament impossible de comptar les síl·labes sense haver establert abans l'esquema mètric [...] en català el sil·labisme és una de les coses més inestables de la llengua i, justament, la mètrica és destinada a fixar-lo, i no pas a l'inrevés» (FERRATER 1971: 27).

<sup>21</sup> Vegeu OLIVA 2008a: 144-159.

<sup>22</sup> Vegeu BARGALLÓ 2007: 24 i LEVÝ 2011: 210-214

<sup>23</sup> Vegeu LEVÝ 2011: 214-216.



ha casos de mètriques que juguen amb els accents sintàctics o accents de grup.<sup>24</sup> També s'ha anomenat, «sprung rhythm».<sup>25</sup> És el cas de la balada anglesa o de la poesia alemanya moderna.<sup>26</sup>

- Mètrica quantitativa o cronomàtica: fonamentada en l'alternança de nuclis sil·làbics de durada diferent, llargs i breus. En sistemes mètrics com el del grec antic es fa distinció entre síl·labes llargues per naturalesa o per posició: «les síl·labes mínimes que consisteixen en un fonema consonàntic més una vocal d'una mora s'oposen a les síl·labes que comporten un escreix (una segona mora o consonant terminal) com a síl·labes simples i no-prominents que s'oposen a síl·labes complexes i prominents» (JAKOBSON 1989: 53).<sup>27</sup>
- Mètrica tonal: que basa el ritme en el contrast de tons diferents, com ara en la poesia xinesa, en què les síl·labes amb modulacions es contraposen amb les no modulades. Hi ha, però, qui posa en dubte que es puguin distingir gaire d'un sistema quantitatiu, atès que, per exemple, «sembla que en la tradició mètrica xinesa els tons anivellats s'oposen als tons flexionats igual com si fossin cims de síl·laba tonals llargs oposats a cims breus, de manera que el vers es fonamenta en l'oposició llarg/breu» (JAKOBSON 1989: 54).
- Mètrica verbal: que regula la repetició d'estructures prefixades, de frases o sintagmes que, col·locats en posicions determinades claus del vers, el configuren pròpiament, com s'havia cregut sempre en la poesia semítica.<sup>28</sup>

Sigui quina sigui la manera en què cada llengua produeix i regula el ritme, el fet és que qualsevol lector o oient pot percebre'l, si es repeteix de manera prou recurrent i, per tant, el pot catalogar i preveure. De fet, en el cas de la mètrica romànica, no es necessita tenir cap competència mètrica per sentir el ritme de versos de menys de vuit síl·labes (d'aquí que no necessitin unes posicions accentuals fixes), com ja va demostrar Benoît de Cornulier, amb lectors de poesia i actors de la Comédie Française.<sup>29</sup>

En versos més llargs, si les figures fòniques són realment recurrents, també qualsevol lector o oient pot percebre seqüències rítmiques constants, encara que no les arribi a entendre o assimilar. Així hom pot «ser incapaç de relacionar unes freqüències numèriques amb els constituents del metre», però «en la mesura que copsa la forma del vers, es fa inconscientment una idea de l'ordre jeràrquic d'aquestes freqüències» (JAKOBSON 1989: 55).

El poeta, doncs, mentre no se serveixi de prosa poètica, sempre juga amb el martelleig d'un patró rítmic que es fa més o menys predominant. Vegem un exemple d'això que diem amb un poema qualsevol de Josep Carner, en aquest cas, l'«Elegia II» d'*Inútil ofrena*:

---

<sup>24</sup> Vegeu JAKOBSON 1989: 53

<sup>25</sup> HOPKINS 1959.

<sup>26</sup> Vegeu per a una explicació de com funcionen les mètriques de les llengües eslaves, tan riques i variades mètricament parlant, KOCHOL 1970: 108-111 i LEVÝ 2011: 217-221

<sup>27</sup> Vegeu LEVÝ 2011: 205-210.

<sup>28</sup> Avui dia, la qüestió és discutida. Vegeu AGUILERA 2016.

<sup>29</sup> Vegeu OLIVA 2008a: 129.

«Elegia II

L'hivern és lluny i l'ocellada canta,  
riuen els arbres en llur verd delit.  
Boires i neus foragita la terra...  
I és que s'arna el dolor, com un vestit.

Pols implacable esgrogueint tes coses  
escampa el sol, per altres radiant.  
Es fan malbé tes roses en mos llibres,  
tos mots en mon calaix s'esborraran.

També tes pobres cendres perfumades  
espargiran els somrients zèfirs  
en la lluent polsina d'unes ales  
o en mig del pol·len exquisit dels llirs.

I si un cop la teva ombra enamorada  
ve a plorar la incessant destrucció,  
creuré que ets una boira malaltissa  
que ha humitejat els vidres del balcó».

Qualsevol lector, segons el que hem dit, podrà notar, encara que no pugui anomenar-lo així, un ritme iàmbic molt marcat i predominant. La segona i la tercera estrofa enteres estan compostes exclusivament en aquest ritme (AT),<sup>30</sup> amb només la introducció de l'anàclasi inicial (TAAT).<sup>31</sup>

A la primera estrofa, tenim una estructura semblant. El primer vers, que sol marcar el ritme predominant del poema, és enterament iàmbic, i el segueix un altre vers amb el mateix esquema rítmic, amb anàclasi inicial. En canvi, el tercer, després de l'anàclasi és seguit d'un anapest i un iambe. El canvi és prou significatiu i queda remarcat en el vers quart, que comença amb un ritme anapèstic (dos anapestos) i reprèn el iàmbic al final del vers, per lligar amb la segona i tercera estrofa, enterament iàmbiques.

Els tres versos de la quarta estrofa repeteixen el model d'aquest últim vers de la primera estrofa. El ritme anapèstic s'imposa inicialment al iàmbic (dos anapestos + dos iambe: AATAATATAT) i no es reprèn l'estructura rítmica del poema fins l'últim vers, que clou el poema.

Aquests versos que canvien significativament el ritme iàmbic marcadament reiteratiu són, en comparació, pocs, però serveixen per evitar, per una banda, un martelleig massa reiteratiu i, per l'altra, juguen amb el que s'ha anomenat, «trencament de l'expectativa»<sup>32</sup> o bé «esperança frustrada».<sup>33</sup> És a dir, el mecanisme pel qual l'autor canvia sobtadament el ritme

---

<sup>30</sup> Faig servir la nomenclatura de Bargalló (2007) o d'Oliva (2008a), en què, evidentment, T = tònica (per naturalesa o posició) i A = àtona (per naturalesa o posició). Com que la sintaxi i el ritme que en deriva poden atenuar una síl·laba tònica i convertir-la en àtona (això que acabo d'anomenar «àtona per posició») o, al revés, invertir una àtona d'un accent secundari, potser convindria més fer servir una nomenclatura que distingís entre síl·laba marcada i no marcada.

<sup>31</sup> Per a l'explicació d'aquest fenomen, vegeu PARRAMON 1999: 87.

<sup>32</sup> AVIRAM 1994: 43.

<sup>33</sup> JAKOBSON 1989: 57.

del poema i, per tant, trenca els esquemes rítmics que s'havia fet el lector/oient després d'haver detectat un ritme tan predominant amb la conseqüent sorpresa amb el trencament del patró esperat:

«El grau d'aquesta “frustració” és més alt si es troba en un temps marcat fort mancat d'accent, i esdevé particularment remarcable si dos temps marcats successius recauen en síl·labes inaccentuades» (JAKOBSON 1989: 57)<sup>34</sup>

## 2.4. La funció poètica del ritme

El fet que hi hagi una regularitat rítmica en el vers (amb totes les variacions que el poeta cregui convenient per evitar una sonsònia massa marcada) és fonamental en la funció poètica perquè l'ús d'un ritme constant genera, en l'oient i en el lector, una expectativa, un reconeixement de patrons rítmics que provoca una reacció plaent emocional i física.

A. F. Aviram, un estudiós americà de la teoria poètica, considera la poesia com una al·legoria del «sublime power» del ritme (1994: 7), que explica per la reacció emocional i física que hom té davant del ritme perquè aquest, en paraules seves:

«is the more or less regular repetition through time of a sensory experience, especially auditory or tactile [...] and physical involvement or participation. Rhythm is thus at once physical and mental, affirming a nonlinguistic continuum of body and mind» (AVIRAM 1994: 43)

Aquesta experiència sensorial, física i mental alhora, ve provocada pel reconeixement («recognition»), l'expectativa («expectation») i el compliment («completion») d'uns patrons rítmics que, en ser reconeguts i, al mateix temps, experimentats per l'oient, esdevenen una font de plaer, «a force of catchiness that engages the listener's desire to participate, a kind of drive toward rhythm» (AVIRAM 1994: 43). Partint d'Aristòtil, Aviram relaciona aquesta força captivadora del ritme amb el reconeixement d'un concepte adquirit com a plaer bàsic: el lector reconeix el ritme i espera que es compleixi amb recursivitat, cosa que li provoca plaer, si la recursivitat es compleix, o si es trenca puntualment, com apunta molt bé Arrowsmith, traductor en vers de les comèdies aristofàniques:

«once this [rhythmic] convention were established, the line would acquire that wonderful flexibility that comes of being bound by the expectations of familiarity. A convention makes a promise, and depending on whether the promise is merely kept, postponed, anticipated, overfulfilled or flagrantly broken, the translator can contrive wit, satisfaction, resolution, gratitude, surprise or shock» (ARROWSMITH 1961: 128)

---

<sup>34</sup> Un exemple magnífic d'esperança frustrada és, per exemple, el trimetre iàmbic hiponacteú (també conegut com a escazont), perquè aquest vers de ritme ascendent (atès que és iàmbic), format per dos metres plenament iàmbics i un tercer mixt, inverteix el ritme sobtadament i acaba el vers amb un troqueu, això és, amb un ritme descendent, seguint el següent patró: ◡—◡— ◡—◡— ◡—◡—◡. Per a la particularitat dels termes mètrics i dels símbols usats, vegeu GENTILI & LOMIENTO 2003: 260-262.

## 2. El ritme i la seva traducció

Aquestes percepció i participació en el ritme són provocades per un plaer quasi innat perquè en l'ésser humà hi ha una necessitat natural, primitiva, prèvia a la gramàtica i a la llengua, de participar d'elements rítmics constants, com ja entreveia el sempre clarividenc García Calvo:

«en el sentido de que en el balbuceo del infante de cuatro o cinco meses, donde no parecen jugar para nada gramática ni vocabulario, está ya jugando el ritmo, o que de las canciones o poesías extranjeras conocemos el ritmo antes de conocer la lengua» (GARCÍA CALVO 1975: 10)

Abans que ell, aquesta condició innata de la percepció del ritme ja l'havia assenyalat, per exemple, Freud, segons el qual el ritme és un exemple de l'exercici dels delers infantils i inconscients, amb el resultat d'una descàrrega plaent d'energia física que, al seu torn, seria una mena d'alleujament de la vida conscient i les repressions que comporta, les quals són les que permeten la vida en societat. D'aquí ve que, sempre segons Freud, el plaer del ritme té el poder no només de seduir l'oient perquè en participi, sinó també de fer-lo tornar a un estat anterior al subjecte social.<sup>35</sup> És a dir, que el plaer que ens provoca sentir un ritme concret (sonor, musical o poètic, tant és) és gairebé inexplicable i ens fa tornar a un estat anterior a la consciència. Aquesta definició de Freud del ritme, tan brillant com etèria, s'entén potser millor amb un exemple ben senzill que proposa Aviram amb el cas d'una persona que, en una bugaderia, absorta i aparentment aliena al soroll de la rentadora, balla inconscientment al ritme del so que fa la màquina, sense adonar-se'n:<sup>36</sup> un ritme regular, sense ser-ne del tot conscients, ens esperona a moure'ns segons ens dicta aquest ritme:

«A regular rhythm urges one to move with it –often whether one consciously wishes to do so or not [...] We feel a liberation at the moment we give in to these rhythms, precisely when we are abandoning the activities we have chosen with our wills». (AVIRAM 1994: 7)

Valéry ja havia plantejat quelcom semblant quan afirmava que un ritme regular de síl·labes o de peus representa el règim monòton del cos vivent i, amb ell, es repeix l'acte de viure:

«Il est remarquable que les conventions de la poésie régulière, les rimes, les césures fixes, les nombres égaux de syllabes ou de pieds imitent le régime monotone de la machine du corps vivant, et peut-être procèdent de ce mécanisme des fonctions fondamentales qui répètent l'acte de vivre, ajoutent élément de vie à élément de vie, et construisent le temps de la vie au milieu des choses, comme s'exhausse dans la mer un édifice de corail». (VALÉRY 1960: 567)

La tendència a voler participar del ritme que hom sent és, doncs, motivada per aquest plaer innat que, dèiem, es troba en l'ésser humà, i que és viu i inconscient i, com a tal, en certa manera inexplicable. Per una banda, és inexplicable perquè el ritme pot ser reconegut i pot ser dit en el llenguatge, però no és llenguatge en si mateix.<sup>37</sup> El ritme es fa amb paraules, però les paraules no el poden explicar. El poema seria, segons Aviram, una estructurada relació entre

---

<sup>35</sup> Vegeu EASTHOPE 1983: 33.

<sup>36</sup> Vegeu AVIRAM 1994: 7.

<sup>37</sup> Vegeu AVIRAM 1994: 55.

el que es pot explicar (les imatges, les idees, el sentit del poema) i el que no, el que només es pot sentir (l'efecte físic del ritme en relació amb el cos de l'oient).<sup>38</sup>

Aviram beu clarament de Nietzsche i de la seva concepció de la poesia exposada a *El naixement de la tragèdia*, i considera el món conegut com el món del llenguatge, el que es pot explicar amb paraules (la part apol·línia), mentre que el ritme (la dionisiaca) és inconegut en tant que existeix gràcies al llenguatge (el ritme el fan els mots), però que no es pot explicar a través d'aquest mateix llenguatge. I és la tensió entre aquesta crida al cos i els esforços de l'intel·lecte per explicar-lo, per posar-hi imatges i idees, el que produeix l'anomenat efecte poètic: allò que realment diferencia la prosa de la poesia. És per això que Aviram considera que tan sols el ritme és suficientment «evident, sufficiently different from the nature of Language, to make possible the sustained tension between the meaningful and the meaningless dimensions of Language found in poetry» (AVIRAM 1994: 54).

Per tot plegat podem concloure amb Aviram,<sup>39</sup> que la poesia, com a ritme, vol cridar l'atenció simultàniament a la dimensió del so pur i del sentit, amb una tensió entre dues forces. I és aquesta tensió el que crea la poesia i que la diferencia de la prosa i no, com s'ha dit algun cop, l'ús d'un tema concret, amb un llenguatge opac, estrany, ple de metàfores que donin una vitalitat diferent a la realitat, atès que això són mecanismes que no són aliens a la prosa (trets ben presents, per exemple, en una novel·la com *La mort i la primavera*).

El contingut semàntic expressat per les paraules s'ha d'entendre, segons l'estudiós americà, com una interpretació o representació —una al·legoria— de l'energia corporal rítmica i innata del cos de la forma poètica. Això és, que les paraules que transmeten el contingut semàntic del poema representen, en realitat, quelcom que va més enllà del sentit. Serien, sempre segons Aviram, un intent de representar l'irrepresentable i sovint la càrrega semàntica explicaria «not only of this unrepresentable experience but of the impossibility fully to put it into words and symbols». D'aquí que l'estudi de la poètica d'Aviram s'intituli *Telling Rhythm*, perquè la poesia no és sinó l'intent «through its allegory to tell its rhythm – a paradox, since rhythm cannot be told, it can only be made» (AVIRAM 1994: 5-6).

#### 2.4.1. Ritme i sentit

«*El so significa i el significat sona*»

BORIS A. NOVAK<sup>40</sup>

En tant que ritme, la poesia va més enllà del sentit i, per tant, si la prenem per ella mateixa, no és interpretable, en tant que sublim (sublim per la resposta física del ritme respecte al llenguatge). I és precisament la poesia qui ens dona accés indirecte a aquesta mena d'abstracció etèria sublim, inaccessible a través del llenguatge prosaic.<sup>41</sup>

El ritme és un aspecte del poema que com a tal no significa res semànticament, però que és.<sup>42</sup> I serien les paraules, portadores del valor semàntic, les encarregades de dir el ritme del

---

<sup>38</sup> Vegeu AVIRAM 1994: 8.

<sup>39</sup> Vegeu AVIRAM 1994: 19 i ss.

<sup>40</sup> NOVAK 2006: 193 [Trad. Xavier Farré].

<sup>41</sup> Vegeu AVIRAM 1994: 56.

<sup>42</sup> Semblantment, «El ritme no es defineix, sinó que té una funció definidora; és una reinterpretació de la realitat» (GARRIGA 2003: 40).

poema. De fet, el ritme, com a tal, és anti-semiòtic. És l'element que demostra que el poema no està fet de signes, encara que lingüísticament només està compost de signes.<sup>43</sup> És a dir, no estem dient que l'ús d'un ritme ràpid hagi de representar, per exemple, «the galloping-pace of the hero's horse» (LEVÝ 2011: 202), atès que, com bé assenyala el teòric txec, el ritme (o qualsevol altre mecanisme prosòdic) no té un valor conceptual.<sup>44</sup>

Només el ritme és sentit en tant que està en interacció amb el sentit. És el que Tiniànov, ja al 1923, afirmava sobre la capacitat del ritme de modificar el valor semàntic de la paraula que s'opera pel seu valor rítmic.<sup>45</sup> Per a Tiniànov, el ritme era el canvi específic de la significació i el sentit de les paraules en funció de la construcció rítmica del vers. Com bé diu Meschonnic:

«Más cerca del valor que de la significación, el ritmo instala una receptividad, un modo de tomar que se inserta a falta de la comprensión corriente, la del signo — la racionalidad de lo idéntico identificada a la razón. Impone la multiplicidad de las lógicas: “Cuando el verso es muy bello ni siquiera se piensa en entender. Ya no es un señal, es un hecho” [...]»<sup>46</sup>. (MESCHONNIC 2007: 92)

El ritme impedeix, segons Meschonnic, una poètica hegeliana que vulgui aprehendre i desgranar el poema en la seva totalitat. D'aquí que anomeni el ritme com a «anti-totalitat».<sup>47</sup> Semblantment, Gabriel Ferrater deia d'escriure en vers (i, doncs, amb ritme) que era l'única manera divertida d'escriure, perquè «el vers és fet de duplicitat».<sup>48</sup> De manera que el ritme permet la subjectivitat i dificulta l'estudi positivista d'un poema. Allò que el mateix Eliot considerava que feia que la poesia genuïna comunicés abans de ser entesa. I és que la revolució de Pound i Eliot era contra les formes tradicionals, no contra el ritme:

«Crec que si el poeta treballa massa les analogies musicals el resultat pot tenir un efecte artificial. Sí que sé, però, que un poema, o un passatge d'un poema, pot realitzar-se com a ritme concret abans de ser expressat en paraules, i que aquest ritme pot dur la gènesi de la idea i la imatge, i no crec que aquesta experiència sigui només meva» (ELIOT 1999: 43)

De manera semblant Meschonnic:

«[...] la escucha de este ritmo acopl[a] una posibilidad, una manera, y una necesidad de leer el continuo, de traducir el continuo, de reconocer el continuo. Que ya no tienen mucha relación con eso que se lee cuando uno lee solamente el sentido de las palabras, ni con eso que se traduce cuando uno traduce el sentido de las palabras» (MESCHONNIC 2007: 35)

M. Fernández Galiano, traductor dels tràgics grecs en vers, parlava de «l'element quasi màgic del ritme» en parlar de les traduccions del teatre grec antic (1983: 192). Una idea, la de

---

<sup>43</sup> Vegeu MESCHONNIC 2007: 73

<sup>44</sup> Amb l'excepció de l'anomenat «mimetisme rítmic». Vegeu l'apartat dedicat a aquest fenomen a les pàgines 204-207 d'aquesta tesi.

<sup>45</sup> Tiniànov, *Le Vers lui-même*, citat a MESCHONNIC 2007: 90.

<sup>46</sup> Citació de VALÉRY 1974: 1076.

<sup>47</sup> MESCHONNIC 2007: 93

<sup>48</sup> FERRATER 1971: 28.

la sublimitat, que de fet ja apareixia en un altre gran traductor dels tràgics, aquest cop d'Èsquil, Wilhelm von Humboldt:

«El ritme, tal com predomina entre els poetes grecs, sobretot els dramàtics, als quals cap tipus de vers no resulta estrany, és en certa manera un món propi, fins i tot separat del pensament i de la música que la melodia companya. Representa l'agitació fosca de les sensacions i de l'ànim abans de desembocar en paraules, o quan llur so ja s'ha perdut. Té la forma de totes les gràcies i sublimitats i la varietat de tots els caràcters i evoluciona en abundància espontània, es relaciona amb creacions sempre noves; és una forma pura, sense la càrrega de cap matèria, i es manifesta en sons; és a dir, en allò que més profundament commou l'ànima, perquè és el més proper a l'essència de la sensació interior» (Humboldt, citat a GALLÉN et al. 2000: 297)

Humboldt considera el ritme «la base de tota bellesa», fora fins i tot del pensament i de la música. El ritme i la mètrica ja no són pura forma externa, sinó que hi ha una creença absoluta (i sublim) a considerar contingut i forma com una sola cosa. Com afirma Garrigasait tot comentant aquestes paraules, el llenguatge ja no és, com per al racionalisme il·lustrat, «el vestit d'un pensament extralingüístic i universal» que puguis canviar per un altre de més ajustat o, pitjor, desfer-lo del tot: «els elements sensuals de cada idioma», entre els quals la mètrica i el ritme. I és aquest element quasi màgic (sublim) que, si és recurrent, porta un lector o oient de poesia a emocionar-se amb una poesia, posem pel cas, un dels sonets de *Sol i de dol*, sense que l'hagi acabat d'entendre del tot, perquè contingut i ritme, són, precisament, «indissociables d'allò que s'hi diu, i el pensament només existeix en connexió amb aquests elements sensuals que l'articulen» (GARRIGASAIT 2015: 104).

Carles Riba, traductor també en vers dels tràgics (Sòfocles i Eurípides) i en prosa (Èsquil i Sòfocles), i que ja hem dit que coneixia, almenys a través de Vossler, la tradició traductora alemanya, de la qual Humboldt formava part,<sup>49</sup> plantejava, anys abans, la qüestió des d'un punt de vista semblant, quan afirmava que el contingut de les traduccions havia de sorgir «com la llum a un conjur» de «la condició musical», «del moviment» i del «cant» (RIBA 1977a: 13).

En una poesia del *Segon llibre d'Estances* (1930), intitulada, no en va, «Art poètica», Riba ja havia expressat, poèticament, com era el ritme («la música») el que li permetia compondre el sentit, aplegant els mots sota el seu compàs:

«Si s'ajunten dos mots, perquè  
una música sense llar davant meu viatja  
pel so del dia (oh mar, i jo la mòbil platja!)  
i hi traça rutes com qui té una nova fe...»

De fet, en traduir Èsquil per a la Bernat Metge, només tres anys després d'aquesta estança, afirmava que el conjunt d'elemnts sonors era part integrant i fonamental d'allò poètic:

---

<sup>49</sup> Vegeu MALÉ 2006: 32-34 i, sobretot, GARRIGASAIT 2015: 224-227.

«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» (RIBA 1932: XXII).<sup>50</sup>

En efecte, el ritme no és quelcom accessori, sinó part i tot, com Pascoli havia deixat meridianament clar anys abans: «La poesia senza più ritmo? La poesia in prosa? Ma la poesia elementare ed essenziale è ritmo solo!» (PASCOLI 1980: 1977).

DescLOT, que cita aquests versos ribians de les *Estances* sobre el ritme, en comentar-los, afirma justament que la música del vers «no és un decorat o una vestidura que s'afegeix al discurs verbal o que se'n pugui llevar, sinó que n'és una part constitutiva essencial» (DESCLOT 2007: 57). Semblantment, per al filòsof italià Giovanni Gentile, la forma:

«non è da intendere come ciò che s'aggiunge al contenuto, per dargli esistenza nello spirito, o nel mondo che allo spirito riesce pensabile. [...] La forma è lo stesso contenuto, sottratto allà staticità, in cui esso, esteriormente considerato, ci si rappresenta, e ricondotto alla sua vita reale e concreta, che è la sua interna generazione. [...] La forma è la vita, cioè la vera realtà del contenuto: la sua soggettività» (GENTILE 1920: 370-371)

O, encara en paraules del formalista rus O.M. Brik:

«los complejos rítmicos y sintácticos que componen todo texto verdaderamente poético no existen separadamente, sino que aparecen simultáneamente y crean una estructura rítmica y semántica específica, diferente tanto de la lengua hablada como de la sucesión transraccional de los sonidos [...]» (Brik, citat a CRESPO 1987: 8)

Efectivament, ritme i sentit no s'han de considerar per separat, perquè si distingim entre significat i significant, entre forma interior i exterior o entre sentit i so, com es prefereixi, acabem sempre supeditant el segon al primer, en considerar-lo una simple decoració accessòria. Separant-los, fem del ritme un element purament formal que, si es vol, permet la dissecció del poema en nivells semàntics.

El ritme ha d'abandonar la definició d'element formal que el manté en el nivell del sentit i considerar ambdós factors, si no volem dir que són el mateix, almenys com un tot indissoluble, com feia ja el gran poeta Joseph Brodsky, que considerava els elements rítmics i la forma que comprenien «the vessel in which meaning is cast. They need each other and sanctify each other reciprocally— it is an association of soul and body. Break the vessel and liquid will leak out» (Brodsky, citat a BONNEFOY 1979: 374).

I és que el ritme no té, com hem vist, un sentit, sinó que és part del sentit. E. Benveniste va definir el ritme com una disposició, com a «configuraciones particulares de lo que se mueve», o com un «arreglo característico de las partes en un todo», com «una forma del movimiento», amb una teoria del discurs que analitzava el poema com a «revelador del funcionamiento del ritmo en el discurso». <sup>51</sup> Segons Meschonnic, a partir dels treballs de Benveniste, el ritme ja no podia ser més tingut com un element formal. Com que el ritme és

---

<sup>50</sup> També en prologar la segona *Odissea*, Riba hi deixava escrita la importància que donava a la importància de la veu de la poesia recitada (del ritme, per tant): «Tant més que, al llarg d'aquests anys, havia esdevingut ferma en mi la convicció que tota poesia, fins la que sembla girada més cap endins de l'ànima i dels seus rics silencis, és en la veu, i únicament per ella, que té l'última i necessària realització de la seva qualitat i que es comunica plenament, fins i tot al lector solitari» (RIBA 1953: 8)

<sup>51</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique Générale*, citat a MESCHONNIC 2007: 68-69.



inseparable del sentit, pot ser entès com una organització del sentit en el discurs i, en tant que organització del sentit, ja no pot ser considerat en un nivell subordinat.

Malgrat això, la noció actual del ritme depèn d'una aproximació a la poesia que basa el seu estudi en el sentit i que fa del ritme, justament, un element subordinat, part integrant del significat que es separa del significat. Aquesta preponderància del sentit en la concepció i l'estudi (i, per tant, en la traducció) de la poesia s'explica pels corrents poètics imperants durant el darrer segle i la crítica que els va suportar, i incideix completament, com dic, en la concepció i la pràctica de la traducció de poesia, amb la focalització total en la traducció del sentit i en el relegament del ritme a un element purament formal.

#### 2.4.2. El canvi del cànon poètic: la poesia (occidental) del segle XX

A principi del segle XX, com a reacció consegüent a la generació anterior, en un acte revolucionari contra el cànon poètic imperant, un seguit de poetes anglosaxons, molt influïts per la poesia de Whitman i encapçalats per Pound i Eliot, van començar una revolució contra les formes tradicionals de la poesia, com per exemple les estrofes isosil·làbiques, la rima, o bé els ritmes tradicionals, perquè consideraven que es tractava d'una cotilla burgesa que impedia el desenvolupament natural del missatge poètic, una mica a la manera, salvant les distàncies, de Maragall i la seva teoria de la paraula viva en la recerca de l'espontaneïtat.

Aquest procés va tenir un desenvolupament molt semblant en la majoria de literatures occidentals. Un cas especialment interessant, per tal com havia exportat la gran majoria de formes mètriques tradicionals a la resta d'Europa i que tindrem temps d'analitzar més a fons, va succeir a Itàlia amb l'abandonament de la regularitat mètrica que comença, per vies diferents, per un cantó amb les traduccions en prosa disposada com a vers de Niccolò Tommaseo,<sup>52</sup> una tècnica represa per Luigi Capuana;<sup>53</sup> i, per l'altre, amb Carducci i Pascoli i la seva voluntat d'adaptar els metres antics.<sup>54</sup> Aquesta via culmina en D'Annunzio,<sup>55</sup> que després de fer també experiments en l'anomenada *metrica barbara*, va acabar abandonant els versos mètrics i es va llençar a explorar les possibilitats del vers accentual i del vers lliure.

En tot cas, es va anar assentant àmpliament la idea,<sup>56</sup> encara avui imperant, de la forma, de la mètrica regular, com una llosa, com una metàfora de l'ordre, com un control de la societat antiga, aliena a la modernitat pretesament democràtica que es vivia a Europa i als EUA. Així, per exemple, un poeta com Bonnefoy, en ple 1979 escrivia això, sobre la pràctica d'escriure en mètrica regular i en formes tradicionals:

«If this practice was universally accepted and capable of beautiful and meaningful achievements, the reason was —and that was its innermost significance— that this

<sup>52</sup> A *Canti popolari toscani, corsi, illirici e greci* (1841-42).

<sup>53</sup> A *Semiritmi* (1988), de nom diàfan.

<sup>54</sup> Hom pot trobar una síntesi d'aquest procés en BELTRAMI 2011: 153-160. Convé aclarir, però, que durant el *Novecento* italià, no es perd del tot l'ús de les formes tradicionals, que són reformulades i utilitzades, com en Saba o en Sandro Penna. La implementació absoluta de la versificació lliure com a norma trigarà encara uns anys a esdevenir-se.

<sup>55</sup> Vegeu CAPOVILLA 1997.

<sup>56</sup> No pas en la literatura catalana, que amb la pèrdua de confiança en les possibilitats de la pròpia llengua, encara havia de córrer un llarg camí d'assentament de les formes mètriques amb el Noucentisme, motiu pel qual la mètrica va viure un procés quasi contrari, a la vegada que es produïen, amb una velocitat molt remarcable, les primeres exploracions en l'adaptació de la mètrica clàssica, que, com hem vist en el cas d'Itàlia, pot ser una avantsala de l'abandonament de les formes mètriques tradicionals.

## 2. El ritme i la seva traducció

relationship of man to society was itself, and above all, a positive and full experience as well as a common form and truth: what I could call also an *orthodoxy*. In sum, the conventions in the prosody of this first period, which lasted until romanticism, were in themselves the *metaphor* of the social law, and the beauty of at least many poems in this frame reflected the fact that this law was one and alive: that man participated happily in a common meaningful order» (BONNEFOY 1979: 375)

Per a aquests poetes, el vers lliure era l'única opció, perquè si la forma tradicional era metàfora d'ordre, el vers lliure, pel nom mateix que duia, suposava trencar amb tot lligament: «free verse, reciprocally, can appear only when no common truth is, when everybody is fumbling about his own personal system of values, for his *form*» (BONNEFOY 1979: 376).

Aquesta concepció encobria la idea que la poesia estava formada per dos elements diferenciats: per una banda, el sentit, i per l'altra, la forma exterior, que calia abandonar, perquè es tractava d'un element ornamental, subjecte al primer i, per tant, prescindible, seguint una idea de dualitat entre significant i significat, independents entre si.<sup>57</sup> Així, el vers rítmic era únicament una mera decoració o convenció, un aspecte retòric més que acoloria i millorava la transmissió del significat. Per exemple, el mateix Bonnefoy creia que escriure en mètrica regular no era sinó «adorn this precooked meaning with the feathers of a beautiful prosody would be artificial and lifeless» (BONNEFOY 1979: 377).

El sentit era l'ens superior al qual quedava supeditat el ritme, que era un pur ornament per donar més dramatisme a un moment concret, per evocar un temps passat, etc. Però aquest ús del ritme no és pas aliè a la prosa i, com assenyala Aviram, no és un element exclusiu de la poesia, sinó que també el podem trobar en la prosa.<sup>58</sup> Entendre així el ritme obvia una de les funcions del ritme que ja hem vist: cancel·lar la funció referencial del llenguatge per tal d'abandonar-se a la reconstrucció imaginativa de tot allò que li comunica.<sup>59</sup> Considerant significat i significant per separat i, per tant, subjugant el segon al primer, aquest corrent literari reclamava centrar-se únicament en el missatge poètic, en el sentit i desempallegar-se de tot el que ells consideraven retòrica que impedia l'accés directe al missatge.

Aquestes idees van anar guanyant pes i es van convertir en una veritable revolució poètica a nivell occidental, que, és clar, va afectar de manera diferent a cada llengua i cultura. Tot i que inicialment va ser una revolució contra el sistema, que ells titllaven de burgès, aquest moviment i aquesta manera d'entendre la poesia, paradoxalment duta a terme per poetes pertanyents a les elits culturals, va entrar finalment al cànon i a la crítica literaris, que van passar a valorar i a estudiar la poesia en funció del que diu, del valor comunicatiu del significat, de manera que, cada cop més, se l'ha anat avaluant d'acord amb l'efectivitat per expressar significats, fins a convertir el model de poesia actual en un model purament comunicatiu:

«The model of poetry here is a communicative one: poetry is a way of getting a message across (however ambiguous that message may be), in which the verse rhythm is either decoration (or convention) or a device to contribute to the effectiveness of the presentation of the message» (AVIRAM 1994: 4-5)

---

<sup>57</sup> MESCHONNIC 2007: 53.

<sup>58</sup> AVIRAM 1994: 5

<sup>59</sup> OLIVA 2008b: 30-31.

La dictadura del sentit es va imposar fins al punt que tota poesia es va analitzar des d'aquest prisma. És el mateix que critica Henri Meschonnic a propòsit de la consideració de Mallarmé com a poeta obscur, perquè ha estat analitzat sempre només a través de la dictadura del significat.<sup>60</sup> Per entendre un poeta, qualsevol poeta, reclama Meschonnic, cal no analitzar-lo a cop de diccionari i de gramàtica, amb una filosofia «que no tiene ningún pensamiento del lenguaje, y que se deposita sobre el poema, lo encierra en la hermenéutica, no conociendo más que cuestiones de sentido, solamente lo discontinuo, sorda para el continuo, ritmo, prosodia» (MESCHONNIC 2007: 62).

Com més es va anar imposant aquest model, més es va avaluar la poesia d'acord amb la seva efectivitat per transmetre un sentit: la funció comunicativa. El problema d'aquesta perspectiva està en el fet que per comunicar un sentit i prou ja hi havia la prosa, que era molt més efectiva en aquesta funció, de manera que durant el segle XX assistírem a la prosificació de la poesia. Cada cop més, les expectatives dels lectors de poesia es van conformant per un desig «of a compelling message– in other words, a desire precisely for reducibility. But in these terms, poetry can never succeed» (AVIRAM 1994: 5).

Precisament la pèrdua de la importància del ritme en la construcció de la poesia i la conseqüent prosificació seria, segons Aviram, una de les causes de la pèrdua d'interès del públic en la nova manera de fer poesia culta, mentre que, en canvi, altres gèneres considerats com a menors, com el rap o el hip-hop, gaudeixen d'una popularitat extraordinària gràcies no precisament a la qualitat de les seves lletres, sinó al fet de servir-se d'un procediment tan senzill com és la repetició marcada de sons i ritmes, que no només atrau l'oient, sinó que té un valor comunicatiu, no pas semàntic, per si mateix.<sup>61</sup>

En canvi, la poesia entesa a partir del model comunicatiu, s'ha anat fent cada vegada més tancada, i tenint la transmissió del sentit com a únic objectiu, per pura extenuació dels temes, s'ha hagut de tornar més i més críptica en la transmissió del sentit, de manera que ha anat enganxant cada cop menys públic i ha anat quedant en mans de les elits culturals i burgeses contra les que, precisament i en teoria, es van moure Pound i Elliot.

El que no van entendre aquests crítics literaris ni els pseudoimitadors de Pound és que la seva revolució o la d'Elliot contra les formes tradicionals no anava en detriment dels elements sonors del poema (ja hem vist què deia a propòsit del vers lliure o del ritme i del sentit) ni tampoc intentaven pas convertir la poesia en prosa, sinó ben al contrari, com assenyala Richard Andrews:

«to reconnect rhythm with the speaking voice and with the diction of poetry; to build (partly unconsciously) on a tradition of the speaking voice breaking through the formal metricalities of English poetry; **to dig down to a more poetic nexus where meaning and rhythmic form were inseparable**; and to connect poetic rhythm more closely to dance, music and movement». (ANDREWS 2016: 51. La negreta és meua)

---

<sup>60</sup> MESCHONNIC 2007: 65.

<sup>61</sup> Vegeu AVIRAM 1994: 2-3. Un bon exemple del que explica Aviram es pot trobar, per exemple, en les cançons del grup valencià Orxata Sound System, com ara «Orgasme», en la qual és la combinació de ritmes i rima que suggereix el missatge comunicatiu de la cançó i no pas la lletra que, despallada de l'acompanyament musical i rítmic, no té cap solta.

L'ús del vers lliure no necessàriament havia d'anar en contra de la creença en el valor indissoluble del ritme. Per exemple, un dels poetes objectivistes més importants, Louis Zukofsky, admirador de la poesia de Pound, treballà en unes traduccions fonèmiques de Catul, amb la creença en els valors absoluts del so i el ritme a l'hora de traduir poesia.

#### 2.4.2.1. Les traduccions fonèmiques dels Zukofsky

El poeta americà Louis Zukofsky (1904-1978) va ser un dels poetes americans que es van anomenar «objectivistes», influïts, sobretot, per la poesia de Pound i William Carlos Williams. En aquest context i amb l'ajuda de la seva dona, Celia Zukofsky, que li feia de pigall, perquè ell no sabia prou llatí, es proposà de traduir Catul fent que el seu anglès sonés gairebé igual que el llatí original, amb la creença que era reproduint el conjunt d'elements sonors de cada vers (el so, el ritme, la sintaxi) l'única possible traducció. El prefaci a la seva traducció de Catul resava així: «This translation of Catullus follows the sound, rhythm, and syntax of his Latin – tries, as is said, to breath the literal meaning with him» (Zukofsky, citat a HORÁČEK 2014: 107). No gaire diferent d'un prefaci publicat separatament de les traduccions, on es repetia l'explicació de l'objectiu de les traduccions dels poemes llatins. En aquesta ocasió, Zukofsky no especificava els elements constitutius del so, sinó que afirmava que la traducció intentava llegir Catul a través dels seus llavis:

«This version of Catullus aims at the rendition of his sound. By reading his lips, that is while pronouncing the Latin words, the translation –as his lips shape– tries to breathe with him» (Zukofsky, citat a SCROGGINS 2007: 316)

Aquesta manera de concebre la traducció responia a la creença de Zukofsky segons la qual el poeta en escriure obra pròpia se centra, primer, en aquests elements constitutius de la música de cada vers:

«the composing poet as often as not attends first and foremost to the music of the verse, and worries about the 'meaning' later. Before poems are marks on paper... and even before they are expressions of meaning, they are sequences of human breath modulated into patterns of sound» (SCROGGINS 2007: 374)

Amb aquests principis per bandera, el matrimoni Zukofsky es posà a traduir Catul en una empresa titànica que començaren el 1958, i el publicaren onze anys més tard, el 1969. Pel que sabem, Celia Zukofsky feia una traducció lineal, paraula per paraula, amb una llista de sinònims per a cada una, base a partir de la qual treballava el seu marit.<sup>62</sup> La traducció la dugueren a cap respectant l'ordre del manuscrit de Catul, amb l'excepció del *carmen* LXIV, el més llarg de la col·lecció, que van traduir en última instància.

Durant aquest llarg període, el criteri de les traduccions va anar canviant i l'aproximació al so del llatí es va anar tornant més marcada, amb un anglès que sonava cada cop més com el llatí, però amb un abandonament cada cop més pronunciat de les normes gramaticals i semàntiques de l'anglès.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> HORÁČEK 2014: 111.

<sup>63</sup> SCROGGINS 2007: 316.

Prenem com a exemples tres passatges de Catul i vegem com van operar els Zukofsky, al llarg dels anys, a l'hora de fer les seves traduccions fonèmiques, ajudats per la traducció en prosa de F.W. Cornish (1924) publicada a Loeb. Comencem amb els dos primers versos del poema VIII de Catul, un dels primers que van abordar:

Miser Catulle, desinas ineptire,  
et quod vides perisse perditum ducas

«Poor Catullus, 'tis time you should cease your folly, and account as lost what you see is lost» (Cornish)

«Miss her, Catullus? don't be so inept to rail  
at what you see perish when perished is the case» (Zukofsky)

Com assenyala Horáček (2014: 113), aquí, tot i que l'homofonia és l'objectiu primer, cosa que implica la introducció inevitable de significats que no són presents a l'original, la transmissió del contingut semàntic del text encara és prou òbvia i no s'aparta excessivament de l'original, amb la conseqüent pèrdua de similitud homofònica en alguns punts («don't be» per «desinas», «you see» per «quod vides», etc). La sintaxi utilitzada no s'allunya excessivament del que s'anomena, en anglès, una traducció fluida,<sup>64</sup> i l'elecció del registre lingüístic, tampoc.

Ara, en canvi, prenem un poema més intermedi, el LVIII i repetim l'operació:

Caeli, Lesbia nostra, Lesbia illa,  
illa Lesbia, quam Catullus unam  
plus quam se atque suos amavit omnes,  
nunc in quadriuis et angiportis  
glubit magnanimi Remi nepotes.

«O, Caelius, my Lesbia, that Lesbia, Lesbia whom alone Catullus loved more than himself and all his own, now in the cross-roads and alleys serves the filthy lusts of the descendants of lordly-minded Remus» (Cornish)

«Caelius, Lesbia new star, Lesbia a light,  
all light, whom Catullus (o name  
loss) whom his eyes caught so as avid of none,  
none else — slunk in driveways, the dingy parts  
glut magnanimous Rome, his knee-high pots» (Zukofsky)

Sense necessitat de gratar gaire, ja a primer cop d'ull es pot anar veient com l'estratègia traductora del matrimoni Zukofsky ha anat guiant-se cada cop més pels principis de la traducció homofònica, tot i que perquè funcionin algunes de les solucions, el llatí s'ha de pronunciar a l'americana i el sentit ha quedat cada cop més en segon terme.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Vegeu VENUTI 2008a: 43 i ss.

<sup>65</sup> Vegeu LEFEVERE 1975: 19.

## 2. El ritme i la seva traducció

L'evolució arriba al seu punt culminant amb la traducció del poema LXIV, l'últim que van fer els Zukofsky. Prenem els versos 20-22 del fragment 64 de Catul que cita Lefevere en la seva anàlisi de la traducció dels Zukofsky (1975: 19-20):

tum Thetidis Peleus incensus fertur amore,  
tum Thetis humanos non despexit hymenaeos,  
tum Thetidi pater ipse iugandum Pelea sensit.  
o nimis optato saeculorum tempore nati  
heroes, salvete, deum genus, o bona matrum  
progenies, salvete iterum...  
vos ego saepe meo, vos carmine compellabo,  
teque adeo eximie taedis felicibus aucte  
Thessaliae columnen Peleu, cui Iuppiter ipse,  
ipse suos divum genitor concessit amores. [...]

«Then is Peleus said to have caught fire with love of Thetis, then did Thetis not disdain mortal espousals, then did the Father himself know in his heart that Peleus must be joined to Thetis. O ye, in happiest time of ages born, hail, heroes, sprung from gods! hail kindly offspring of your mothers hail again! you often in my song, you will I address. And especially thee, greatly blessed by fortunate marriage torches, mainstay of Thessaly, Peleus, to whom Jupiter himself, the king of the gods himself granted his own Love» (Cornish)

«T'my Thetis this Peleus incandesced fair thru his armor  
t'my Thetis human knows none despised hymeneals,  
t'my Thetis the Father Himself would join them Peleus sense it.  
O names that I hope to, sage lore whom time bore then happy  
heroes aye salvé, the God's own gens, o benign mothers,  
progeniens aye salve to you in turn salve the benign arm,  
voice go so I pay my own voice harmony compel I bow  
take it how dear your song sings in me tide days felicitous pine torch,  
Thessaly aye column man Peleus, you whom Jupiter Himself,  
Himself so chose Divine Genitor conceded a marriage» (Zukofsky)

La sintaxi cada cop és més torturada, més llatina i menys anglesa. Però la sintaxi no és l'única afectada. També hi ha una reconcepció del material semàntic i fonètic. El lector jutjarà fàcilment que, malgrat el *tour de force* que suposa aquesta traducció dels Zukofsky, difícilment hi podríem reconèixer el text de Catul darrere aquestes línies, en què el traductor s'ha vist obligat a deixar de banda les estructures gramaticals i sintàctiques de la llengua pròpia per intentar reproduir el so de l'estrangera, amb tot el que comporta: la introducció d'arcaïsmes múltiples, l'ús recurrent de cultismes o de paraules directament grecolatines i, és clar, la constant distorsió del sentit. Però el lector tampoc podrà negar, si acceptem la lectura a l'americana del llatí, solucions brillantíssimes com «voice go so I pay my own Voice harmony compel I bow», que substitueix «vos ego saepe meo, vos carmine compellabo».

El problema més greu d'aquestes traduccions, si volen aspirar realment a “respirar amb Catul”, és que el ritme no és respectat. Celia Zukofsky sabia llatí, però no mètrica, i Louis va basar la seva traducció rítmica llegint els versos a l'anglesa, accentualment, de manera que

només està salvat el nombre de síl·labes de cada vers (i encara, amb problemes d'escansió).<sup>66</sup> I ja hi va haver qui va criticar l'absurd que representa voler imitar fins a l'extrem amb la llengua pròpia el so d'una segona, podent-la sentir en l'original.<sup>67</sup>

Podria semblar una bajanada, però no deixa de tenir interès el fet que la interpretació poètica dels Zukofsky considera com a primer punt la reproducció dels elements sonors del poema, perquè entén la poesia i, per tant, la traducció de poesia, com una qüestió somàtica, o, en paraules del seu biògraf Mark Scroggins «a matter of the poet's making sounds through his physical organs» (SCROGGINS 2007: 374-375); i si tenim en compte això, és menys difícil valorar positivament el seu intent per molt ridícul i estrany com ens pugui semblar, imbuïts com estem de la dictadura del sentit, tot i que, és clar, demostra que traduint només els elements sonors no n'hi ha prou (per a això, podríem llegir l'original).

La crítica contemporània, però, només hi va saber veure punts negatius i s'hi va acarnissar aferrissadament.<sup>68</sup> I és que l'intent dels Zukofsky representava alhora un complet i volgut refús i desafiament, per un cantó, a la teoria de la *fluency* translation, encara avui imperant, com hem vist, al món anglosaxó, i per l'altre, un capgirament de la concepció de l'anomenada "traducció literal". Els Zukofsky demostraren que l'única possible traducció literal que pot existir és aquella que pren «literal» en el seu sentit etimològic, això és, de lletra i que tot allò que no és transliteració és paràfrasi.<sup>69</sup>

«The Zukofsky dismantle the concept of transparent literalism form within by taking the literal at its word: when each single word of a text is considered in isolation, not just for its denotational meaning but also for its sound, connotations, and etymology, a literal reading in the usual sense suddenly appears impossible [...]. The Zukofsky's translation presents itself as a body in its own right by embracing procedures that emanate from the material qualities of language. Their Catullus asks its readers to look at the words rather than through them and to embrace the pleasures of sound, rhythm, and wordplay.» (HORÁČEK 2014: 118-119)

Precisament, com dèiem, la traducció dels Zukofsky era una declaració de guerra contra la pedanteria dels erudits i de l'acadèmia, que només es centrava en la correspondència semàntica, sense atendre als elements sonors i rítmics, físics, quasi sublimes, en terminologia d'Aviram, que es troben fora del diccionari i de la gramàtica llatins, apuntant contra l'altre gran braç de la dictadura del sentit, la traducció literal.

---

<sup>66</sup> «The syllable count is often wrong, through lack of attention to the Latin rules of elision» (Robert Conquest, citat a HORÁČEK 2014: 107)

<sup>67</sup> LEFEVERE 1975: 24-25.

<sup>68</sup> Vegeu VENUTI 2008a: 191-193.

<sup>69</sup> «I don't want paraphrase. I want transliterate» (Zukofsky, en carta al també poeta Cid Corman, citat a HORÁČEK 2014: 117.

## 2.5. La traducció de la poesia: la traducció del ritme

*«Que d'ouvrages de poésie réduits en prose, c'est-à-dire  
à leur substance significative, n'existent littéralement plus!  
Ce sont des préparations anatomiques, des oiseaux morts!»*

PAUL VALÉRY<sup>70</sup>

És per la importància del ritme i del que hem denominat la forma exterior, i per aquest caràcter inseparable del ritme respecte a això que encara anomenem el contingut o (forma interior) que és impossible, al meu entendre, de parlar d'una traducció de poesia que no busqui traslladar l'original poètic mantenint-ne el ritme i creant-ne, per tant, un de nou, que funcioni com a poema autònom després del procés traductor.

De traducció de poesia, de fet, se n'ha parlat moltíssim i massa, normalment des d'un punt de vista força eteri i abstracte, des de punts de vista fins i tot metafísics que, la veritat, són tan interessants com poc útils per posar en pràctica la traducció poètica.<sup>71</sup> De fet, la majoria de teòrics de la traducció (i fins alguns poetes) han negat tota possibilitat a la traducció de la poesia.<sup>72</sup> És ben cèlebre aquella sentència de Frost en què assegurava que la poesia era allò que es perdia en la traducció,<sup>73</sup> o bé les paraules de Derrida (1979: 312), en què afirmava la impossibilitat de la traducció de poesia, ententent que la capa, el cos verbal del text i el seu sentit eren indissociables i, per tant, el segon es perdia en separar-se del primer (cosa que, val a dir, també passa amb la prosa). Aquesta idea, però, ja l'havia desenvolupat molts anys abans Gentile en la no menys cèlebre discussió que va mantenir amb Benedetto Croce, entre d'altres coses, sobre la possibilitat de traduir poesia (ni filosofia ni ciència), per tal com el pensament és sempre indissociable de l'expressió lingüística.<sup>74</sup>

Croce, però, no és que afirmés la possibilitat de la traducció de poesia, sinó que, al contrari, també la negava, però entenia que aquesta impossibilitat només era tal «mentre es tingui la pretensió de completar el transvasament d'una expressió a una altra, com si fos un líquid que passem d'un recipient a un altre de forma diferent» (Croce, citat a GALLÉN ET AL. 2000: 329). No, per a Croce, que creia en la singularitat de l'obra artística, irrepetible i inclassificable, calia una recreació literària que pogués convertir en poema el resultat obtingut en el trasvassament de llengua en tant que creació artística nova. No es tractava de traduir poesia, sinó de fer una traducció poètica, una «ricreazione»:

*«Tutt'altra cosa sono le traduzioni del secondo genere, le traduzioni poetiche, perché esse, movendo dalla ri-creazione della poesia originale, l'accompagnano con gli altri sentimenti*

---

<sup>70</sup> VALÉRY 1957: 210.

<sup>71</sup> La bibliografia sobre el tema és ingent i gairebé inabastable. Sense ànim de ser exhaustiu, uns quants estudis fonamentals que he fet servir han estat els de WOODWORTH 1938, SELVER 1966, BURNISHAW 1960, PAZ 1971, LEFEVERE 1975, HOLMES 1970; 1988: 7-64, BONNEFOY 1979, ETKIND 1982, REQUENA MARCO 1987, WEISSBORT 1989, BASSNETT 1991a: 86-113, ÀLVAREZ SANAGUSTÍN 1991, MESCHONNIC 1999, PONS 2005; DESCLOT 2004; 2007; 2010; 2012, PATIERNO 2008, PUJOL 2008; FARRÉS 2010; VENUTI 2013: 173-192 i NARDONI 2015.

<sup>72</sup> Un altre nom il·lustre és el de Nabokov, que es pot llegir a VENUTI 2000: 71-83.

<sup>73</sup> Vegeu LATHEM 1966: 203.

<sup>74</sup> Vegeu GENTILE 1920: 369.



che sono in chi la riceve, il quale, per diversa condizionalità storica e per diversa personalità individuale, è diverso dall'autore» (Croce, citat a GALLÉN et al. 2000: 332-334)

En un sentit semblant, Jakobson (1992: 86) afirmava la impossibilitat de la traducció de poesia (i dels jocs de paraules) com a tal, sempre que no fos una «creative transposition», reprenent Croce, com a única opció perquè un poema pugui ser recreat a una altra llengua amb èxit:

«The pun [...] reigns over poetic art, and whether its rule is absolute or limited, poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible: either intralingual transposition –from one poetic shape into another, or interlingual transposition –from one language into another [...]» (Jakobson, citat a SCHULTE & BIGUENET 1992: 86)

El pol oposat a Croce i Jakobson, el representat per Frost, Gentile, Nabokov i tants d'altres, l'integren, a la pràctica, els mateixos defensors que aposten per deixar de banda la poesia, i servir-se d'una suposada traducció literal que, paraula per paraula, amb el mateix ordre estricte de l'original, pugui, almenys, salvar el contingut, distingint un cop més el fons i la forma, com si no fossin un sol tot. No crear, doncs, poesia ni traduir-la, sinó explicar-la amb piles de notes altes com gratacels, per fer servir la metàfora de Nabokov, un dels grans exponents d'aquesta postura, o, encara amb les paraules del poeta Robert Browning, una traducció de poesia «ought to be literal, with the exact rendering, and the words placed in the order of the original. Only a rendering of this sort gives any real insight into the original» (Browning, citat a SELVER 1966: 26).

Malgrat tota aquesta colla de defensors de la impossibilitat de la traducció de poesia, la realitat és que la millor demostració que la traducció de poesia és possible és, simplement, que existeix i que n'hi ha un munt d'exemples, en totes les cultures del món, perquè, bàsicament, s'ha anat traduint poèticament des d'èpoques ben antigues fins avui, des de l'*Odissea* de Livi Andrònic a la de Carles Riba. Per dir-ho amb Octavio Paz, poeta i traductor:

«La condenación mayor sobre la posibilidad de traducción ha recaído sobre la poesía. Condenación singular si se recuerda que muchos de los mejores poemas de cada lengua de Occidente son traducciones y que muchas de esas traducciones son obra de grandes poetas» (PAZ 1971: 10)

En qualsevol cas, traduït en prosa un poema i explicant-ne les meravelles en una pila de notes, com proposava Nabokov, és evident que de poesia no n'estarem fent ni traduït. Estariem, com a molt, explicant-la, però no traduït-la, fent bona la perversió que denunciava Valéry:

«Distingir en el vers el fons de la forma; un tema i un desenvolupament; el so i el sentit; considerar la rítmica, la mètrica i la prosòdia naturalment i fàcilment separables de l'expressió verbal mateixa, dels mots mateixos i de la sintaxi; vet aquí tants símptomes de no-comprensió o d'insensibilitat en matèria poètica. Traduir o fer traduir a prosa un poema;

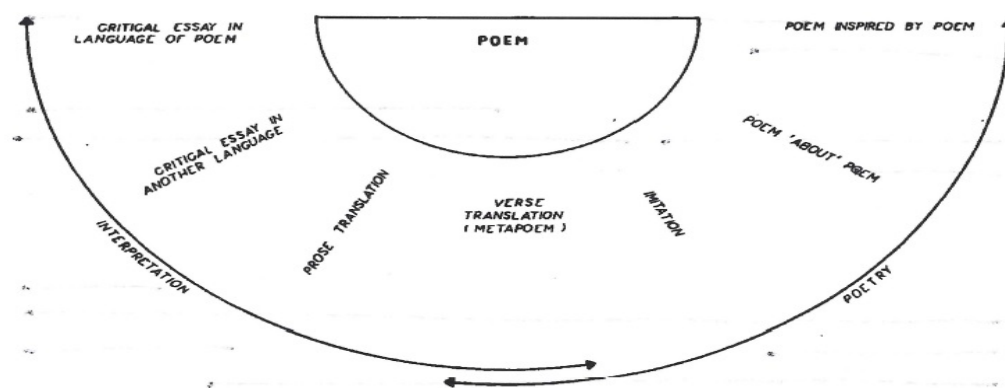
## 2. El ritme i la seva traducció

fer d'un poema un material d'ensenyament o d'exàmens, no són pas petits actes d'heretgia. És una veritable perversió» (VALÉRY 1957: 1293)<sup>75</sup>

Fins al segle XX, de fet, una traducció de poesia que no fos poètica o que fos en prosa era més aviat estranya, per tal com era inconcebible la separació de ritme i contingut, i encara avui, amb la tirania imposada de la poètica del contingut, hi ha qui obstinadament continua creient en la traducció poètica i exercint-la, amb resultats tan bons com els de l'original i, de vegades, per a la cultura d'arribada, millors o, en tot cas, més importants. Qui pot negar el caràcter fundacional, en la poesia catalana, de la *Divina Comèdia* d'Andreu Febrer, que abans i tot que March ja va demostrar que es podia escriure poesia, per bé que traduïda, en català? Caldrà recordar, amb Valentí i Fiol (1973: 86), que l'*Odissea* de Riba és la «narració poètica de més envergadura que té la literatura catalana moderna»? O bé la importància, en la poesia anglosaxona, de les traduccions de poesia èpica antiga de Chapman, Denham, Dryden o Pope?

Malgrat això, el model de traducció de poesia que s'ha anat imposant al segle XX és, paradoxalment, el que nega la possibilitat de traduir-la i que defensa desmembrar-la, salvar-ne només el contingut i deixar de banda els elements constitutius de la mal anomenada forma exterior com un element extern, secundari i per tant prescindible, és a dir, aquells que fan que el poema sigui poema. El model traductor, doncs, que aposta per una traducció que sacrifiqui la forma i el ritme en favor del contingut no és res més que la conseqüència de la imposició del model poètic contemporani.<sup>76</sup>

Resulta, però, que la traducció en prosa d'una poesia no és sinó una part del procés interpretatiu de la poesia, com ho són els estudis de crítica literària, en la pròpia llengua de la poesia o en una altra, però en qualsevol cas, una traducció d'un poema en prosa queda fora de l'àmbit de la poesia i es restringeix al de la interpretació,<sup>77</sup> com il·lustrà perfectament J. S. Holmes, un dels teòrics més importants de la traducció poètica, amb el següent diagrama en el seu article sobre la versificació en la traducció: (HOLMES 1970: 92)



<sup>75</sup> La traducció i la citació és extreta de MARRUGAT 2014: 44.

<sup>76</sup> Vegeu WALTON 2006: 108: «the tendency for scholars of the past to favor prose translations for poetry and put it down to the primacy of the word»

<sup>77</sup> Vegeu LEVÝ 2011: 211: «Translation of poetry into prose, converting a poetic stanza into a paragraph of prose or a poem in prose, cannot be seriously considered».

Dins de la traducció en prosa, Holmes hi inclou diferents subgrups: traducció interlineal, traducció literal i traducció paraula per paraula, entre d'altres.<sup>78</sup>

De fet, el quadre de Holmes il·lustra, més aviat, el procés que segueix el traductor a l'hora d'abordar un poema, amb una aproximació, primer més filològica, de crítica literària, passant per una primera lectura o traducció paraula per paraula en prosa del text original (si, es vol, mental), en un procés d'interpretació, per passar després al procés de creació poètica.<sup>79</sup>

La traducció poètica o «metapoema», la que ens interessa aquí, és la quarta opció del quadre de Holmes, i podem veure com queda al bell mig de les opcions d'interpretació i poesia, atès que és l'única que intenta ser les dues coses a la vegada. Com ja hem vist amb els estudis de Venuti, qualsevol traducció és una interpretació, i el fet que sigui en vers o en prosa no canvia aquest fet, però a diferència dels comentaris o de la traducció en prosa, la traducció en vers aspira a ser un poema per si mateix, que funcioni autònomament, però que no es desprengui de l'original, això és, que no deixi de ser una traducció. Lluny queden ja dels poemes, com reflecteix el gràfic, les categories d'imitació, d'un poema sobre un altre poema, o d'un poema inspirat per un altre poema, que entrarien en l'àmbit exclusiu de la poesia pròpia.

Aquest procés derivatiu s'il·lustra bé, per exemple, amb les traduccions en alexandrins de Valéry de *Les bucòliques* virgilianes, que entrarien en el grup de les traduccions en vers, i amb les *Variations sur les Bucoliques* que ell mateix en va fer, i que ja formarien part del «Poem 'about' poem».

Semblantment, a la nostra literatura, tenim el poema de Josep Palau i Fabre «L'aventura» (1949), que formava part de la secció «Laberint» dels *Poemes de l'alquimista* i que vol ser un exemple poètic de la forma musical del tema amb variacions, partint del poema «Sensation» d'A. Rimbaud, que queda inclòs dins l'epígraf de «L'aventura» que hi posa el poeta barceloní.<sup>80</sup> El segueixen cinc variacions que en fa el poeta. La primera és una estricta traducció poètica que respecta tant l'esquema rítmic de l'alexandri francès com l'esquema de la rima, tot i que es veu obligat a combinar la rima assonant i consonant, a més de la presència d'alguna rima falsa. Aquesta variació seria l'estadi de «verse translation» que anomenava Holmes i, efectivament, compleix les característiques que reclama l'estudiós.

Palau i Fabre, en les següents variacions, es va allunyant progressivament de la pura interpretació i traducció per acostar-se, primer, a una imitació, on encara podem percebre, aquí i allà, si el coneixem, l'original francès, i després, un poema partint d'un altre poema, segons l'esquema que planteja Holmes.

Quelcom semblant va fer, encara que més radicalment, el poeta Segimon Serrallonga a la *Contraexultació al sonet CXXIX*, en què partint de l'esmentat sonet de Shakespeare, Serrallonga n'oferia una traducció en prosa i després en feia successives variacions, en diferents formes mètriques. El plantejament, molt més radical que el de Palau i Fabre, ha estat

---

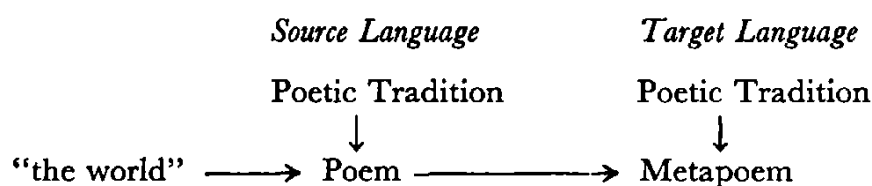
<sup>78</sup> És simptomàtica la distinció de Holmes entre traducció literal i traducció paraula per paraula, perquè com bé afirma, en la línia del que hem dit en l'apartat anterior: «The term "literal translation" has a long lineage, but is less accurate than might be required of a technical expression: even the closest translation does not usually follow the original at a rank lower than the word» (HOLMES 1970: 102).

<sup>79</sup> Vegeu KOCHOL 1970: 107 per a una idea semblant.

<sup>80</sup> Vegeu DESCLOT 2007: 43.

estudiat a bastament i em limito a remetre als articles on s'analitza l'experiment del poeta del grup de Vic.<sup>81</sup>

Centrem-nos, però, en el punt en què es troben la interpretació i la poesia, la traducció en vers o, com Holmes l'anomena, el metapoema resultant de la traducció en vers. En tant que metaliteratura i literatura de primer ordre alhora, el poema resultant de la traducció té l'atractiu, si és reeixida, d'establir connexions entre el poema i la cultura de la llengua traduïda i el poema resultant i la tradició poètica de la llengua de la traducció, que Holmes il·lustra molt visualment (HOLMES 1970: 94):



Molt bé, la traducció de poesia no només existeix i és plausible, sinó que és l'únic mecanisme per construir un metapoema que faci sentit en la cultura i la literatura d'arribada, alhora que estableix connexions intertextuals amb la literatura de la cultura del traductor i la de l'autor traduït. Però com es fa, per traduir poèticament?

Si ens tornem a mirar els escrits teòrics i els manuals sobre la traducció poètica abans citats, buscant un seguit de normes que ens ajudin a saber com es fa, això de traduir poesia, ens trobarem (amb excepcions com la de LEFEVERE 1975) amb un seguit d'elocubracions encara més abstractes i amb ben poca aplicació pragmàtica; redueixen tota la qüestió a la responsabilitat o genialitat del poeta-traductor, amb una sèrie de llocs comuns sobre la conveniència de la mediocritat del poeta-traductor (pel que fa a la poesia pròpia), per tal que no introdueixi el seu geni poètic en la traducció;<sup>82</sup> qüestions tan interessants com poc rellevants per a la pràctica traductora.

Tampoc aquí descobrirem el mediterrani, però la qüestió que em sembla fonamental a l'hora de traduir poesia, més enllà de genialitats subjectives, i que sí que té un enfocament pràctic, és la qüestió de la traducció rítmica: tant si entenem la poesia com a formada per una forma interior i una d'exterior, com si l'entenem com un sol tot, la qüestió és que per traduir-la, més enllà de subjectivitats, caldrà respectar, en el trasllat, tant una cosa com l'altra. Resultarà indispensable, doncs, no només traduir el contingut, sinó també la música i, per tant, el ritme o, si es vol, traduir la música i, amb ella, el contingut. I resulta que el ritme d'un poema sí que es pot descriure i, en la gran majoria dels casos, reproduir (o, almenys, substituir per un de semblant), malgrat el canvi de capa verbal que suposa el traspàs d'una llengua a una altra, com bé defensava el gran poeta-traductor italià dels clàssics grecs, Ettore Romagnoli:

<sup>81</sup> Vegeu OBIOLS 2000 i CODINA I VALLS 2001.

<sup>82</sup> Vegeu, per exemple, NARDONI 2015: 152-153 o WALTON 2008b: 158.

«Il ritmo, per un poeta degno di questo nome, non è cosa esterna, accidentale, scelta anzi è il nucleo primo e più profondo della ispirazione. [...] E per fortuna, la specie ritmica è anche la cosa unica che si può trasportare immutata da una lingua in un'altra. Quando ogni suono del pannello verbale è nella traduzione irrimediabilmente sparito, la identità della vibrazione ritmica stringe fra il testo e la versione un vincolo strettissimo di somiglianza» (Romagnoli, citat a ZOBOLI 2004: 95)

Justament, Carles Riba, un dels grans poetes-traductors de la literatura catalana, plantejà la necessitat de traduir el ritme perquè pogués aflorar, «com un conjur», el contingut, quan a finals dels anys quaranta, refeta l'*Odissea*, es posava a retraduir Sòfocles en vers, que simultàniament estava girant en prosa per a la Fundació Bernat Metge. Al pròleg que precedia les tragèdies tebanes, les úniques que Riba va poder veure publicades, tornava a la qüestió del ritme com a element indissociable o fins i tot anterior al contingut:

«El camí m'era obert cap a la condició musical, cap al moviment i el cant, cap a la realitat de la paraula viva, en suma, de la qual, siguin les que es vulguin les preparacions, i encara que no es tracti d'una traducció, ha de sorgir, com la llum a un conjur, el contingut» (RIBA 1977a: 13)

Riba té, doncs, també, una concepció rítmica de la poesia i, per tant, de la traducció de poesia. És primer el ritme (el moviment) que floreix i que, en segon terme, dona llum al contingut. El vers i, per tant, la traducció rítmica no és sinó una necessitat intrínseca per poder traduir poesia.

La traducció «literal», doncs, si de cas, és la que buscarà traduir no només el contingut, sinó el contingut i el ritme en què aquest està expressat. D'aquesta manera s'allunya del tòpic segons el qual una traducció en vers necessàriament ha de ser més lliure que la de l'original. Al contrari, en certs sentits, molt sovint serà encara més exacta. Així passa, per exemple, en les traduccions de Sòfocles de Riba. Les seves traduccions en prosa de Sòfocles, anteriors en el temps tot i ser lliurades a premsa al mateix temps que les tragèdies tebanes en vers, són sovint menys exactes que aquestes, com ja hi ha qui ho ha assenyalat.<sup>83</sup> De fet, Riba mateix entenia la traducció en vers com la més literal possible, quan afirmava que l'atenció al ritme i a la forma de l'original era el primer requeriment que s'havia de fer al traductor si ja, per principi, no volia traïr l'original traduït:

«Un traductor —no m'aturo a parlar dels adaptadors— no pot, doncs, pretendre ésser més lliure, si no vol ja per principi traïr. No penetrarà en la substància de la poesia, de cap mena de poesia, qui sigui indiferent als seus externs artificis. Per això en aquesta versió de les *Tragèdies* de Sòfocles ja havia optat per imitar una vegada més, sobre la base accentual, els metres quantitius de les parts parlades» (RIBA 1977a: 15)

Aquesta idea de «fidelitat» a un tot (concepte i ritme) ja apareixia en el Riba crític, en ressenyar els *Himnes homèrics* en versió de Joan Maragall, quan parlava de traduir els conceptes «com una qüestió prèvia», l'estadi que Holmes anomenava «interpretació» pura:

---

<sup>83</sup> «Seria un error, doncs, creure que la traducció en prosa de la Bernat Metge, per la seva presentació filològica, és més precisa o més "literal" que la versió en vers. De fet, sovint passa el contrari» (GARRIGASAIT 2017: 20).

«Transportar els conceptes, tots i un per un, és, en una traducció, una qüestió prèvia. La fidelitat diríem que comença més enllà, allí on comença la creació d'allò que una llengua mai no cedeix a una altra: el ritme, els timbres, i el que podríem anomenar irradiació dels mots. Segons una concepció profunda dels grecs, el ritme és l'element mascle de la música –com qui diu de tota obra viva del món. Tal com l'actuació paterna no acaba en la generació, sinó que es continua en l'autoritat, el ritme és en l'obra l'ordre mateix. La mateixa vida sense ell, no s'ho val [...] L'autoritat paterna es funda en la consciència de l'obra. Alguna cosa d'inefable, per tant, com tot el que és espiritual; però de la qual també la presència viva, o l'absència, se'n senten intuïtivament i de bell antuvi. Des d'aquest punt de vista, doncs, s'ha pogut proclamar (Vossler) que tot vers, que tota unitat de versos és un individu. És a dir, un ritme [...]. **Reprenem, doncs: ritme i mesura són consubstancials amb l'obra poètico-musical; qui voldrà traduir, haurà de ser fidel a aquesta llei, si no trairà senzillament (o merament transportarà conceptes)**» (RIBA 1967: 43-44. La negreta és meva)

És en aquest sentit de «fidelitat» a l'original (tant a la forma com al concepte) que Riba entén que la traducció en vers aspira a produir un text que funcioni autònomament respecte a l'original, perquè l'ha substituït en tots (o quasi tots) els aspectes que el conformen (contingut i ritme); la traducció en prosa, en canvi, només aspira a traslladar un d'aquests components, el contingut, que, ve a dir, si és de prou entitat, resistirà mínimament la traducció en prosa:<sup>84</sup>

«L'una explica un contingut; i ben poca cosa seria poèticament un poema si a través d'un honest trasllat no mantingués un mínimum suficient del seu poder de produir efectes. Amb l'altra, però, el traductor aspira a presentar aquest mateix contingut sota una forma que substitueixi la de l'original; que valgui per ella, anàloga en la seva economia, en el seu to, en el seu moviment i en la relació dels seus elements» (RIBA 1977a: 11)

Així doncs, per a Riba, la traducció total és aquella que és en vers, perquè busca reproduir la poesia en el seu conjunt, considerant contingut i ritme pel que són, una mateixa cosa, o, si es vol, una mateixa part del tot, mentre que la traducció en prosa només vol ser un suport per llegir el contingut de l'original.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> De manera semblant s'havia expressat Goethe, molts anys abans: «Io rispetto il ritmo e la rima, per cui primieramente la poesia diventa poesia, ma ciò che è propriamente profondamente efficace, ciò che veramente foggia e fa progredire, è quel che rimane del poeta, quando è tradotto in prosa» (citat a GIGANTE 1991: 161)

<sup>85</sup> De fet, aquesta superioritat de la traducció poètica respecte a la mera traducció utilitària, això és, la que servia per llegir l'original, l'expressa directament en més d'una ocasió. Per exemple, al mateix pròleg de la seva traducció en vers de Sòfocles expressava les dificultats que tenia per traduir al mateix temps les tragèdies del poeta en vers i en prosa: «Habituat a recomençar dins el meu pensament cada vers de l'original per un ritme que l'organitzava i li donava vida, ara em costava de reconèixer-lo o d'admetre'l en una prosa mancada de mesura, reflectint-se en la qual es dislocava i a peces irregulars es desmaiava. [...] Llançant-me un per un a llur moviment i descobrint un per un la meravella de llur economia dramàtica, els sentís inadaptables a l'ordre de la prosa» (RIBA 1977a: 13). En un sentit semblant s'expressava Riba en una carta a Paul Mazon, traductor en prosa, entre d'altres, de Sòfocles, quan l'informava dels seus progressos en sengles versions del poeta tràgic: «Plus je me jetais dans le mouvement du vers sophocléen, plus je découvrais la merveille de son économie dramatique, ce qu'il a de serré dans sa trame, de noble, de sombre, d'implacable dans son expression, et dans ses cadences [...] Après cet exercice, comment éviter que ma première version en prose ne me paraisse pauvre, tènue, même disloquée? Mais c'est la seule qui puisse avoir de place dans la collection Bernat Metge» (Riba, citat a MEDINA 1989, v. II: 241). Encara més clar va ser Riba en una carta a Puig i Ferreter, dos anys després d'aquesta: «Han sortit els sengles primers volums de dues traduccions de Sòfocles, l'una en prosa, amb els pròlegs, notes, etc., dins la col·lecció de

I, amb això, tornem-hi, no es tracta de donar per entès que la traducció en vers serà menys fidel. Al contrari, en vers es pot dir exactament el mateix que la prosa i, sovint, el vers, que obliga a la concisió, acaba sent més exacte que la prosa, que tendeix a l'amplificació. Les traduccions en vers de Sòfocles i Eurípides de Riba serien el màxim exponent d'aquesta traducció veritablement «literal» i «literària». S'ha de donar per superat, doncs, d'una vegada la disjuntiva entre «bella infidel» i «lletja fidel», com si fossin les úniques opcions en la traducció de poesia.

La traducció rítmica, per tot plegat, és l'única possible traducció «literal» i poètica a la vegada, atès que entén el poema com la conjunció de sentit i ritme. Una conjunció encara més important si recordem que la poesia clàssica era pensada per ser cantada o recitada amb acompanyament musical.

Una traducció que conciliï un equilibri extremadament delicat entre l'element musical de la poesia, el ritme, i les imatges en què el ritme parla, sense pretendre, però, traslladar els elements fònics estrictament literals a la manera dels Zukofsky, perquè és obvi que «en tant que figures fòniques repetitives, [les de la traducció] no poden ser idèntiques perquè, pel sol fet de canviar de llengua, s'han de canviar els sons» (OLIVA 2008b: 30). Només així s'arriba a la traducció que parteix d'un poema per construir-ne un altre, com assegurava Pontani, traductor, com Riba, dels tràgics en vers accentual:

«Ho già detto che non concepisco traduzione di testi poetici che rinunci alla poesia. Ritengo anzi che tutti gli aspetti del suono, della cadenza, della musica del verso, il 'moto' che, con l'armonia e il colorito delle parole, dà luogo (secondo l'intendimento foscoliano) allo stile, il "legame musaico" del celebre passo del *Convivio* dantesco, e la "dinamica contestuale delle parole" di I. A. Richards siano elementi ineludibili della sfida che il traduttore è chiamato a raccogliere» (PONTANI 1979: 68)

### 2.5.1. Tipus de traduccions rítmiques

Quan el traductor decideix romandre en l'esfera poètica i girar poesia en poesia (el metapoema) sense passar, és clar, a l'àmbit de la imitació o de la creació pròpia, uns límits no gens clars i que no em proposo descriure aquí, s'ha de plantejar una qüestió inicial i absolutament bàsica entre totes les eleccions lingüístiques prèvies a la traducció, ja que tota la presa de decisions posterior a aquesta es veurà afectada, justament, per aquesta tria inicial: l'elecció del tipus de versificació de què se servirà per traduir l'original.

En efecte, si com he intentat esbossar, ritme i sentit són el mateix o, almenys, cohabituen en una relació indissoluble i, per tant, no es vol alterar aquesta conjunció d'elements, és l'expressió acústica (ritme, rima, etc.) el punt de referència que ha de prendre el traductor i que ha d'intentar conservar en la traducció.<sup>86</sup>

---

la FBM; i una altra en vers, il·lustrada amb boixos i aiguaforts de l'Obiols. Es tracta d'una de les aventures més curioses de la meua carrera literària, i tracto d'explicar-la en el prefaci de la traducció en vers. En rigor és aquesta que paradoxalment m'ha costat menys i **que de cor estimo més**. Els criteris que han presidit l'una i l'altra han estat, és clar, diferents: l'una té un caràcter i una exigència d'ordre científic; a l'altra **la poesia ha manat i informat sobiranament**» (Riba, citat a MEDINA 1989, v. II : 243. La negreta és meua).

<sup>86</sup> Vegeu LEVÝ 2011: 202.

Convé matisar però que una mètrica no existeix pròpiament fora de la llengua que la conforma. Això vol dir que un vers, amb totes les normes que el conformen en una llengua, no podrà ser mai reproduït en una altra llengua de manera exacta, perquè aquesta llengua tindrà unes altres normes de construcció, uns altres sons que en conformaran el patró rítmic, etc. Fins i tot entre llengües molt semblants entre elles:

«since a verse form cannot exist outside Language (though it is a convenient fiction that it can), it follows that no form can be “retained” by the translator as he moves from a source language to his target language. For this reason it is also preferable to avoid the term “identical form”: no verse form in any one language can be entirely identical with a verse form in any other» (HOLMES 1970: 95)

Això no vol dir que no es puguin fer imitacions gairebé perfectes, és clar, però el metre en si no existirà fora d'aquella llengua. Holmes considera que ni tan sols entre llengües germanes es pot donar el cas d'una equivalència plena, però això no és ben bé així. Per exemple i únicament a nivell mètric, un «hendecasílabo» castellà de Garcilaso és fonamentalment el mateix que l'«endecasillabo» petrarquià; així com l'alexandri català ho és respecte del francès.

Això sí, la qüestió es torna més espinosa com més allunyades estiguin les llengües les unes de les altres. Això es veu clarament, per exemple, en la traducció d'un autor canònic com Shakespeare. L'anglès fonamenta la base rítmica en un sistema accentual intensiu d'una manera prou semblant a la nostra (sil·làbicoaccentual), però malgrat això encara avui hi ha discussions entre els traductors sobre quina és l'adaptació catalana més correcta del pentàmetre iàmbic, si el decasíl·lab (Morera i Galícia, Sagarra, Vergés, Miquel Desclot, Txema Martínez), que correspon gairebé exactament als cinc iambs de l'anglès, o el dodecasíl·lab iàmbic i l'alexandri, que permeten traslladar amb major facilitat una llengua més sintètica com ara l'anglès, o bé la polimetria que combini aquests tres metres (Ferrater, Oliva, o bé Sellent).<sup>87</sup>

A més, tampoc podem pretendre reproduir els mateixos efectes que podia provocar l'ús d'una o altra tradició mètrica i el conseqüent conjunt d'assumpcions culturals que sentia l'oient/lector de la llengua original, perquè, recordem-ho, la traducció és descontextualitzadora i esborra els possibles jocs intertextuals (en aquest cas, rítmics i fònics) que hi podia haver en l'original.<sup>88</sup> Això ho veia molt clar Victor-Henry Debidour, traductor d'Aristòfanes:

«Un avis comme celui qui se lit dans les voitures du métro parisien: “Le train ne peut partir que les portes fermées: ne pas gêner leur fermeture. Mais celui qui se sera aperçu que cette objurgation comporte —par hasard, sans nul doute— une cadence très bien marquée (celle d'un alexandrin suivi d'un octosyllabe) qui fait penser à la morale d'une fable de La Fontaine» (DEBIDOUR 1966: 7)

O encara amb un exemple més nostrat amb aquests dos versos inicials de Gerard Vergés del poema «Mitològica» del recull *Long Play per a una ànima trista* (1986):

<sup>87</sup> Vegeu VERGÉS 1993: XVIII-XIX i OLIVA 2008b: 32.

<sup>88</sup> Vegeu VENUTI 2013: 180.



«D'un encertat i destre cop de dalla  
Urà va ser castrat pel jove Cronos».

Qualsevol lector de poesia català que senti aquests dos versos de ritme iàmbic (amb anàclasi inicial) tan característics, s'adonarà sens dubte del joc intertextual que hi ha amb el primer vers del cèlebre poema de Maragall «La vaca cega». No només pel ritme, és clar, sinó per un context semàntic semblant i, sobretot, pel conjunt de jocs fònics i lèxics que hi ha en posicions claus, com ara l'inici amb «D'un» (encara que el «cop» es vegi relegat a la quarta posició del decasíl·lab). Doncs bé, aquest joc, és clar, no podrà ser reproduït en cap llengua del nostre entorn, ni en un «hendecasílabo» castellà, ni en un de francès o tan sols en un d'occità.

Si el ritme no es fonamenta en un accent intensiu, sinó en un sistema aliè a la llengua de la traducció, com ara el sistema quantitatiu del grec, la qüestió es complica fins a límits insospitats, com veurem més endavant.

El metre, doncs, no pot ser exportat en la seva plenitud fora de la llengua, encara que s'arribi a imitacions quasi idèntiques.<sup>89</sup> Ara bé, el que sí que es pot mantenir amb una exactitud força acurada és el ritme, que recordem pot ser el mateix en diferents disciplines: poesia, música o dansa i, per tant, es pot mantenir en gran part d'una llengua a l'altra, tot i que, com veurem, amb alguna excepció. I de fet, és aquest l'element primordial que hauria de salvaguardar el traductor, perquè és el ritme i el contingut que formen un sol tot, i no pas el contingut i el vers, que, al capdavant, és només l'estructura, aquí sí, formal, com bé indicava Jiří Levý:

«Therefore, if the relationship between the verse form and its content is not to be altered, its actual acoustic expression (rhythm, tempo etc.) should be the point of reference, not its formal structure (the metre), since it is the former which is closely associated with the content. In cases where certain forms of the target language have different acoustic values and therefore evoke moods and semantic values that are different from those of the source language, it is more appropriate to render the rhythm of the original than the metre of the original. So far, our approach to the translator's task has varied according to whether the prosodic systems are related or unrelated» (LEVÝ 2011: 202)

En tot cas, però, el poeta-traductor sempre tindrà l'opció de deixar estar el ritme i/o el vers de l'original, si creu que l'equivalent que en resulta en la seva llengua és inviable, sigui perquè els seus lectors no el podrien percebre o el percebrien «in a distorted way through the lens of their own versification system» (LEVÝ 2011: 203), sigui perquè l'equivalent rítmic en la seva llengua i cultura pot tenir unes connotacions (el gènere poètic concret amb què s'escriu, per exemple) que no es corresponen amb les de l'original. Així, per exemple, el ritme dactílic de l'hexàmetre clàssic era un ritme magnífic, sumptuós i pesant (i per això era el propi de l'èpica), mentre que el ritme iàmbic i el trocaic eren ritmes de caire més popular i coral (i per això eren els propis dels recitats del drama). Però en anglès més aviat és al revés:

---

<sup>89</sup> Vegeu una comparació entre l'*endecasillabo* italià i el decasíl·lab català a SERRA I BALDÓ 1935.

«To Greeks and Romans dactylic was a weighty, sonorous, regular metre, used for heroic themes; iambic a light, pliant, colloquial type of verse, admitting greater variety. With us, though the names are identical, the characters are reversed» (OMOND 1903: 52)

Per tot plegat, el poeta-traductor haurà de triar entre quatre estratègies bàsiques, a l'hora d'abordar la imitació o substitució del ritme de l'original, en funció de l'estratègia que decideixi seguir. La classificació tradicional d'aquestes quatre estratègies és també de Holmes (1970: 95) que les anomena traducció mimètica, analògica, orgànica i aliena.<sup>90</sup>

Hi ha qui, sens dubte, hi afegiria la traducció en prosa d'un poema, que, per totes les raons exposades, no seria sinó un cas límit de substitució inadequada, o en paraula de Viktor Kochol, reconegut poeta-traductor eslovac i teòric de la traducció poètica:

«a marginal method occurs in translation practice when verse is translated by prose and the verse rhythm is replaced by a non-metrical linguistic rhythm (not form-bound). But this last method may perhaps better be considered as an extreme cas of inadequate substitution» (KOCHOL 1970: 107)<sup>91</sup>

### 2.5.1.1. La traducció mimètica

Incloem aquí les traduccions que pretenen ser una còpia exacta de l'esquema rítmic de l'original, també anomenades per altres teòrics traduccions mètriques.<sup>92</sup> Ja hem comentat que la còpia, *stricto sensu*, no serà mai del tot exacta, d'aquí ve que Holmes emprí el terme "mimètica", atès que es tracta d'una traducció que representa o imita l'esquema mètric de l'original.

És una postura que sol lligar amb un enfocament estrangeritzador de la traducció. Com a tal, és propi de tradicions literàries incipients o no del tot assentades (com les dels primers temps de l'Alemanya romàntica o la catalana postdecadència), que veuen en la traducció l'oportunitat d'enriquir la llengua i la mètrica d'arribada, per suplir així la manca d'una tradició literària (o mètrica) pròpia. En el cas del català, per exemple, la importància que, com veurem, arriba a prendre l'hexàmetre accentual només es pot entendre per la manca d'una èpica medieval o renaixentista escrita en un metre de la tradició pròpia. En canvi, les versions en hexàmetres accentuals van ser especialment rares en el món anglosaxó,<sup>93</sup> en què la tradició recomanava, implícitament, l'ús analògic del pentàmetre iàmbic de Milton o els *heroic couplets* de Dryden i Pope. A França, la traducció havia de ser en alexandrins (com el Virgili de Valéry) o, ben entrats al segle XX, en versos lliures, com l'Homer de Philippe Jaccottet. La primera versió en hexàmetres no arriba fins al 2010, amb la traducció de Philippe Brunet de la *Iliada* (2010). Igualment, a Itàlia, tot i que, com veurem, el nombre de traduccions mimètiques és molt

---

<sup>90</sup> De classificacions n'hi ha moltes, és clar, però totes, amb noms diferents, solen definir les categories de manera semblant. Per exemple, Levý (2011: 209) prefereix classificar-los en tres grups i deixar de banda l'aliena (la menys definida per Holmes) i opta per traduccions que busquin la «preservation of the metre», «adaptation to a metre» i la «translation into free verse», que equivaldrien a les tres primeres categories de Holmes.

<sup>91</sup> Si bé convé aclarir que en el moment i en la llengua (Kochol era un reconegut poeta-traductor eslovac) en què Kochol escrivia, potser sí que encara que aquest sistema era «marginal», ara, però, és la pràctica comuna en les llengües més majoritàries.

<sup>92</sup> LEFEVERE 1975: 37.

<sup>93</sup> De fet, els versos de Lattimore (*Iliada*, 1951; *Odissea*, 1967) o de Powell (*Iliada*, 2013, *Odissea*, 2014) són línies de cinc o sis accents, però la similitud amb un hexàmetre s'acaba aquí i no hi ha una intenció de reproduir el ritme dactílic.

nombrosa, l'únic metre que un començament d'habituds podia recomanar per a la traducció de l'èpica era l'*endecasillabo*, el metre de la traducció per antonomàsia de l'èpica en italià, des de l'*Eneida* de Caro (1760), de l'*Odissea* de Pindemonte (1805) i de la *Ilíada* de Monti (1825).

Així doncs, en la traducció mimètica hauríem d'incloure les traduccions en vers d'Homer i dels tràgics per part dels romàntics alemanys (Voss, Humboldt, Hölderlin) o bé de Carles Riba i dels seus imitadors, els quals pretenien oferir traduccions mimètiques a partir de l'ús de l'hexàmetre català, que intenta copiar l'esquema rítmic de l'original, substituint, però, un sistema quantitatiu per un d'intensiu, de manera que la còpia, per ben feta que estigui, només podrà ser aproximada.

Holmes, que vol sistematitzar aquest mètode de traducció, ofereix la següent fórmula (1970: 95):

### FP ∞ FMP

En què FP significa forma del poema original, FMP, la forma del metapoema, i el signe que els separa, la semblança.

La traducció mimètica, doncs, opta per seguir una mètrica que entronca amb la tradició de la llengua de l'original, però que pot arribar a resultar aliena a la tradició i la cultura de la llengua d'arribada, amb la consegüent presència d'un element (i, potser, també d'un ritme) estrany a l'orella del lector/oient. Això implica la necessitat d'entrenament de l'orella del nou públic, que s'ha d'avesar a una mètrica i una versificació que els resulta, clarament, forana, objectiu, precisament, de l'estratègia estrangeritzadora. Si els mecanismes mètrics són excessivament diferents respecte als de la mètrica d'arribada, més que un procés d'entrenament, el lector/oient pot necessitar uns coneixements previs de la mètrica original, per entendre l'adaptació a la seva llengua i versificació. Anava per aquí la polèmica crítica que feia Oliva a l'adaptació dels metres clàssics a la seva *Mètrica catalana*, que ha anat matisant amb els anys i de què parlaré més endavant.<sup>94</sup> Al mateix temps, però, la imitació d'un metre estranger ofereix la possibilitat d'enriquir enormement les possibilitats de la mètrica de la llengua d'arribada, amb un plantejament radicalment diferent del sistema mètric tradicional.

En aquest sentit, el ritme, segons Kochol,<sup>95</sup> el construeixen diversos factors o elements, alguns dels quals són essencials per construir-lo i d'altres en són subsidiaris. Per exemple, el ritme d'un vers accentual té, com a element fonamental, els accents i, com a secundaris en la construcció, la cesura, el nombre de síl·labes o l'eufonia.

Si el traductor preserva els essencials, però deixa estar els subsidiaris, parlaríem d'una còpia adequada i, inversament, si es centra en els subsidiaris i falla en la reproducció dels essencials, parlaré d'una còpia dolenta. Que sigui bona o dolenta aquesta còpia o substitució no es podrà jutjar, només, per l'anàlisi mètrica dels versos traduïts, sinó també per l'efecte total que produeix la traducció, i també, per tant, a un nivell lingüístic general:

---

<sup>94</sup> OLIVA 1980: 15

<sup>95</sup> KOCHOL 1970: 106

## 2. El ritme i la seva traducció

«for a translation may be excellent as a work of art in its own right and yet betray an overall rhythmic inadequacy with regard to the original; on the other hand, rhythmic identity does not rule out an overall failure on the part of the translation» (KOCHOL 1970: 107)

És fàcil d'il·lustrar això que diu Kochol a partir de les traduccions de poesia èpica antiga de Carles Riba. Els hexàmetres de la seva primera *Odissea* són rítmicament molt més imperfectes que no pas els versos de les *Bucòliques* (1911), però, en canvi, en el seu conjunt, funcionen millor, mercès a la seva ductilitat i flexibilitat, com veurem més endavant.

A l'hora de traduir mimèticament un esquema rítmic, però, s'ha de tenir en compte que poder traslladar un patró rítmic no depèn només de l'habilitat subjectiva del traductor, sinó que també hi intervenen fets de la pròpia naturalesa rítmica de la llengua, com ja va demostrar Fernández Galiano en el seu article intítulat, precisament, «Traduccions rítmiques i geni de la llengua».<sup>96</sup>

Prenem, com a exemple de tot això que diem sobre aquest model de traducció, els primers versos de l'*Eneida* en traducció mètrica de Miquel Dolç (1958):

Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris  
Italiam, fato profugus, Laviniaque venit  
litora, multum ille et terris iactatus et alto  
vi superum saevae memorem Iunonis ob iram;  
multa quoque et bello passus, dum conderet urbem,  
inferretque deos Latio, genus unde Latinum,  
Albanique patres, atque altae moenia Romae.

«Armes canto i l'heroi que el primer, de la costa de Troia,  
feia cap a Itàlia, empès pels destins, i als ribatges  
de Lavini. Llarg temps el llançaren pel mar i la terra  
la puixança dels déus i la ira implacable de Juno;  
va endurar moltes guerres, també, fins a tant que fundava  
l'urbs i entrava els seus déus en el Laci, d'on la llatina  
gènere, els pares albans i, al cim, el reducte de Roma».

No analitzaré a fons aquí la traducció mètrica de Miquel Dolç, però, a primer cop d'ull, ja es pot observar com el poeta-traductor ha optat per versos que no corresponen a cap model de la tradició romànica catalana i ha optat per replicar l'hexàmetre grec amb un de català, seguint el model que li havia fornint Riba amb la segona versió de l'*Odissea*. Això és, un vers fonamentalment de sis accents, amb les cesures corresponents, de ritme preferentment dactílic i respectant la clàusula heroica, l'adònic. No només el vers no és propi de la tradició, sinó que tampoc ho és el ritme. El ritme català és essencialment binari i tendeix al ritme iàmbic (∪– o AT) i no trocaic (–∪ o TA). En cas de ser ternari, tendeix a l'anapèstic (∪∪– o AAT).<sup>97</sup> En canvi, aquí trobem una majoria de ritme dactílic i espondaic (—), que és irreproducible en català, perquè produeix un xoc accentual,<sup>98</sup> per la qual cosa es substitueix per un troqueu.

---

<sup>96</sup> FERNÁNDEZ GALIANO 1983

<sup>97</sup> OLIVA 1980: 17.

<sup>98</sup> OLIVA 2008a: 63-64.

L'obligació de començar amb tònica, que genera un problema significatiu en català pel gran nombre d'elements àtons a principi d'oració (articles, preposicions o conjuncions),<sup>99</sup> porta el traductor a prendre's petites llicències, com ara considerar tòniques les primeres síl·labes dels versos tercer i quart. Un lector que ignori la mètrica grega començarà llegint aquests versos en concret amb un ritme invers al del dàtil, és a dir, en anapest, i només la consciència de la necessitat d'un element fort en primera posició el portarà a convertir en tònic l'element àton i a fer les cesures on correspon.

L'efecte estrany, però, només apareix en sistemes mètrics radicalment diferents del de la llengua d'arribada, com és el cas d'una mètrica en desús com la quantitativa grega. Si, per contra, la llengua del poema original construeix el ritme amb un mecanisme molt semblant al de la llengua d'arribada, la traducció mimètica no necessàriament ha de resultar estranya. Tal seria el cas, per exemple, de la traducció de la *Commedia* de Dante per part de Josep Maria de Sagarra, amb l'ús del decasíl·lab per traslladar l'*endecasillabo* italià, que fonamentalment és el mateix vers, cenyint-se a l'esquema de *terza rima*. El mateix es podria dir de les traduccions de Gerard Vergés o Txema Martínez dels sonets de Shakspeare.

Prenem el sonet LXXIII del bard anglès i la traducció de Gerard Vergés:

« That time of year thou mayst in me behold  
When yellow leaves, or none, or few, do hang  
Upon those boughs which shake against the cold,  
Bare ruined choirs, where late the sweet birds sang.  
In me thou see'st the twilight of such day  
As after sunset fadeth in the west;  
Which by and by black night doth take away,  
Death's second self, that seals up all in rest.  
In me thou see'st the glowing of such fire,  
That on the ashes of his youth doth lie,  
As the death-bed, whereon it must expire,  
Consumed with that which it was nourish'd by.  
This thou perceiv'st, which makes thy love more strong,  
To love that well, which thou must leave ere long.»

«En mi pots veure aquella estació  
en què pengen les fulles groguejants  
del brancatge estremit per la fredor:  
runes ja sense ocells ni dolços cants.  
En mi veuràs el dia esmorteït  
caminant, abatut, cap al ponent  
i engolit poc a poc per negra nit,  
bessona de la mort, repòs silent.  
Veuràs en mi el caliu, que fou guspira,  
sota la cendra d'aquell foc d'ahir,  
cendra que és llit de mort on ara expira

---

<sup>99</sup> Vegeu VALENTÍ I FIOI 1973: 97-99.

## 2. El ritme i la seva traducció

consumit per allò que el va nodrir.  
Perquè això has vist, amb més força has d'amar  
les coses que aviat has de deixar».

L'esquema rítmic ja es pot comprovar que no és del tot exacte ni ho pretén. Shakespeare utilitza gairebé sempre el ritme iàmbic, tot i alguna puntual substitució, amb l'anàclasi del vers vuitè. Vergés, en canvi, se serveix del decasíl·lab català, amb totes les combinacions rítmiques que això implica. Així, tot i que el conjunt del poema és força iàmbic (el mateix decasíl·lab ja hi porta), el tercer vers ja comença amb dos anapestos, així com passa amb el sisè i el dotzè, a banda de les constants anàclasis inicials (versos quart, setè, desè, onzè).

Però Vergés ha optat aquí per reproduir el sonet anglès i no, per exemple, servir-se del sonet italià, que és el que tenia tradició en català. Fa servir, doncs, una traducció mimètica, però amb un vers, el decasíl·lab, que és fonamentalment el mateix que empra en la seva obra pròpia, com per exemple en el sonet «April is the Cruellest Month» del llibre *Lliri entre cards* (1988):

«Com més floreix abril, més trist estic,  
i com més crema el sol, més sento el gel.  
Ara comprenc que de fredor sóc ric  
i que abril ja no és dolç sinó cruel.

Cruel abril: aquell prestigi antic  
que tenia de roses i de mel,  
té la fugacitat per enemic.  
D'això els enamorats en diuen cel?

Cruel abril, cruels enamorats  
emparellant per força carns marcides,  
nafres acumulant, sumant edats.

Cruel abril. Els prats de margarides  
ja són tombes de flors, records de prats.  
Cruel abril. Cruels les nostres vides.»

Aquest sonet, de fet, no és sinó una represa d'un tema de T.S. Eliot, amb el vers de la *Terra eixorca* que dona nom al poema. Forma part, doncs, del que Holmes anomena, «Poem about Poem». Fixem-nos que el vers utilitzat és el mateix que el de les seves traduccions, i l'esquema de la rima gairebé també, amb la particularitat que tot i tractar-se de la represa d'un tema d'un poema anglès, se serveix del sonet italià, això és, el de la nostra pròpia tradició.

En tot cas, l'exemple de Vergés ens forneix una bona mostra de traducció mimètica que no ofereix resistència al lector, que sense cap coneixement previ de la mètrica anglesa, podrà llegir-lo com pretenia el poeta-traductor.

### 2.5.1.2. La traducció analògica

Davant de la impossibilitat o la dificultat de traslladar exactament un ritme o un metre, hi ha traductors que opten per deixar estar el patró rítmic de l'original i substituir-lo per un

de propi de la llengua d'arribada que compleixi una funció semblant o equivalent (d'aquí, el terme d'analògica) al de la tradició poètica de la cultura de l'original. Prefereixen, doncs, centrar-se en la tradició poètica de la llengua traduïda i, consegüentment, deixar en pau l'orella del lector i no demanar-li un esforç excessiu, usant ritmes de la pròpia tradició que li poden evocar gèneres semblants als traduïts. Posem pel cas: traduir l'èpica homèrica amb el vers del *Cantar del mío Cid*.

La fórmula que proposa Holmes (1970: 96) per a aquest tipus de traducció és la següent:

**FP : PT<sub>SL</sub> :: FMP : PT<sub>TL</sub>**

En què la forma poètica (FP) i la tradició poètica de la llengua de l'original (PT<sub>SL</sub> < *source language*) busquen l'equivalència amb la forma poètica del metapoema (FMP) i la tradició poètica de la llengua d'arribada (PT<sub>TL</sub> < *target language*).

Normalment, és l'opció preferida per aquells que s'enfronten a sistemes mètrics radicalment diferents entre les dues llengües:

«When translating from non-cognate versification systems, especially quantitative (stress-timed) and syllabic (syllable-timed) systems, the requirement to preserve the prosodic principle is relaxed. Not that modern languages are unsuitable for quantitative prosody or syllabic systems, but contemporary readers are unable to comprehend such alien rhythmic arrangements or they would perceive them in a distorted way through the lens of their own versification system» (LEVÝ 2011: 203)

Llorenç Riber traduí d'aquesta manera la poesia èpica de Virgili, que girà en decasíl·labs catalans el 1917, pocs anys després de les *Bucòliques* de Riba (1911) i només dos anys abans de la primera traducció en hexàmetres de l'*Odissea* (1919).

Com que la poesia catalana no té, específicament, com deia més amunt, una tradició poètica heroica medieval, Riber agafa el vers català que, per influència de l'èpica dels països veïns i del *Canigó* de Verdager, més ressons heroics podia despertar a l'orella catalana. Així, els mateixos versos llatins del proemi de l'*Eneida* que he citat a propòsit de la traducció en vers de Dolç, en la de Riber resen així:

«Jo cant les Armes i el Baró qui des de  
els ribatges de Troia se'n venia,  
empès pel fat, primerament a Itàlia  
i a les costes lavínies. Amb gran força  
dels déus, molt malmenat per mars i terres  
ell fou per la immortal ira de Juno  
cruel: també va patir molt en guerra  
quan la ciutat fundava i en el Laci  
entrava els déus, d'on ve el llatí llinatge,  
els reis albans i els murs de l'alta Roma».

Ja podem observar d'entrada que un decasíl·lab és un vers molt més curt que l'hexàmetre i això, sumat al fet que el llatí és una llengua molt més sintètica que el català, impossibilita la traducció vers per vers. D'aquesta manera, els set versos llatins es converteixen en deu de

catalans. El ritme, evidentment, no s'ha intentat copiar, sinó que s'ha substituït completament, i l'element dactílic de l'original ha estat canviat per un de preferentment iàmbic o anapèstic.

Aquesta opció té el clar avantatge de la immediatesa i tampoc no reclama la necessitat de coneixement previ de la mètrica original per percebre i entendre el ritme, més enllà que aquests no són precisament els millors versos ni de l'obra pròpia de Llorenç Riber, ni tampoc de les seves traduccions, amb un primer vers especialment galdós.

Un cas interessant de traducció analògica l'ofereix la traducció que féu Joan Maragall de la primera olímpica de Píndar (1910). Maragall, que va fer després una cèlebre versió dels *Himnes homèrics* (1913), amb un vers que, de fet, no volia reproduir estrictament l'hexàmetre, sinó, més aviat, com veurem, «una aproximació al que ell creia que devia ésser l'hexàmetre antic, sense obeir d'altres regles que les del seu sentit innat del ritme» (VALENTÍ I FIOLE 1973: 110), i que per tant més aviat col·locaríem en l'apartat de traducció orgànica, en enfrontar-se al text de Píndar optà per una traducció analògica. Vegem el seu primer conjunt estròfic de l'*Olímpica primera a Hieró de Siracusa*:

«Gran cosa es l'aigua al món, y l'or que brilla  
(tal com foc en la nit) entre riqueses.  
Així tu, si cantar vols nobles lluites,  
no altra que la olímpica  
cerquis, que es com el sol  
que quan lluu al mitg del cel tot astre apaga,  
y en la buida blavor ell regna l'únic:  
doncs, cap com ella inflama  
el númen del poeta,  
per fer-ne brollar l'himne  
famós, que al fill de Kronos glorifica  
del benhaurat Hieró en la rica estada:

Hieró que porta el ceptre de justícia  
demunt Sicília, on tants remats pastoren;  
y honrant la flor de les virtuts més altes  
es honrat per la música  
dels cants que li ressonen  
entorn la taula amiga.  
Doncs, ara, agafa tu la lira dòrica  
si la embranzida del cavall Ferènic  
mogué ton cor quan, vora de l'Alfeu  
se llançà a corre y, d'esperons intacte,  
donà a son mestre el guany de la victòria,

al Rey de Siracusa,  
a aquell que als corcers aima.  
Brilla la glòria encar de la gran gesta  
en la terra poblada pels intrèpids  
fills de Pèlops el lidi, d'aquell Pèlops  
que fou aimat del déu potent que abraça  
tota la terra, desde ·l punt y hora



en que Cloto el salvà traient-lo ràpida  
del lluent calderó, y li fou posada,  
per tornar-lo complet, l'espalla ebúrnea.  
Molts fets hi ha que-ns admiren;  
prò alguns no més són fábules  
ab gran enginy urdides  
més enllà de lo cert, ab que s'enganya,  
per assombrâ-ls, als homes»

Podem observar com Maragall se serveix d'un vers llarg i un de curt: el decasíl·lab i l'hexasíl·lab blanc, una combinació molt comuna en la tradició lírica romànica (en la cançó de Petrarca o de Leopardi, per exemple), que ell mateix havia fet servir, amb rima, per exemple, a «L'ànima de les flors»:

« Aquelles dues flors que hi ha posades  
al mitj del caminal,  
qui es que les hi dèu haver llençades?  
Qui sia, tant-se-val»

Maragall se servia d'una combinació de versos molt recurrent en la lírica catalana per reproduir els versos polimètrics i anisosil·làbics de Píndar, extremadament complexos, sense pretendre, tampoc reproduir l'estructura estròfica del grec.

Semblantment, encara no deu anys després d'aquest intent maragallià, Vilaró Codina, seguint paràmetres analògics, anostrava en català l'oda X del llibre segon d'odes d'Horaci, que en l'original era en estrofa sàfica:<sup>100</sup>

«Si sempre no t'engolfes en l'alta mar, Licini  
ni les inquietes costes voreges constantment  
per a fugir tempestes prenyades d'estermini  
viuràs més rectament.

Qui en dolça mitjania viu, deslligat d'enveja,  
de sòrdida misèria no sent el rigor viu,  
i dels palaus de marbre que tot el món cobeja  
sobri i prudent se'n riu.

Més colps la tramuntana bat els grans pins furiosa  
i fa la torre al caure més fort terrabastall,  
i el llamp, que els cims altívols dels munts fereix, no gosa  
baixâ a la fonda vall.

En ses penes espera pit resignat mudança  
i tem en la ventura la negra adversitat:  
el mateix Déu qui ens porta les aures de bonança  
desclou la tempestat.

---

<sup>100</sup> Formada per tres hendecasíl·labs sàfics més un adònic.

## 2. El ritme i la seva traducció

Demà et riuà Fortuna, si avui ferrenya et mira:  
no de son arc les cordes estira sempre Apol;  
a la callada musa despertar amb sa lira  
a voltes també sòl.

Mostra tu en l'infortuni coratjosa fermesa:  
mes si quan et gronxoli de la ventura el vent,  
de la nau de ta ditxa reculls la vela estesa,  
faràs molt santament.»

Igual que Maragall, Vilaró Codina se serví d'una estrofa formada per versos llargs i curts, en aquest cas, tres alexandrins i un hexasíl·lab, però, en canvi, s'atrevia a introduir-hi la rima en estructura ABAB, per acabar d'assimilar del tot l'original clàssic. No en va Codina, que va traduir tots els *Carmina*, va intitular el seu llibre: *Obres de Q. Horaci. Girades de son original llatí en rims catalans* (la negreta és meva).

Vilaró Codina entenia que els intents mimètics eren artificiosos i massa mecànics, i declarava que eren més propis «de geòmetres que de poetes» i que no eren res més que «pura prosa» (1922: X). Conscient que Horaci utilitzava cada estrofa per a una finalitat concreta,<sup>101</sup> creia que el traductor havia de buscar un equivalent satisfactori a cada estrofa utilitzada per Horaci i ens fornia, així, una definició perfecta del que busca una traducció de tipus analògic:

«El traductor, si vol eixir més o menys airós de sa escomesa, ha de procurar amb totes ses forces acomodar-se a l'índole especial de cada composició, buidant en cada cas els materials poètics en els motlles de nostra mètrica, que tinguin més retirança amb els de l'autor traduït» (VILARÓ CODINA 1922: XII)

De manera que el traductor tampoc havia de tenir por d'introduir la rima (l'element que determinava la lírica d'aquell moment) si volia que el llibre fos llegit més que per l'elit acadèmica que podia entendre l'original:

«Una traducció de les odes, feta per enter en estrofes blanques, per meritòria que sigui, no aconseguirà jamai eixir fora del cercle dels erudits, qui són cabalment, qui menys necessiten de les traduccions, per estar en estat de poder fruir directament de les belleses de l'original» (VILARÓ CODINA 1922: XII)

Tindrem ocasió, més endavant, d'analitzar a consciència i detingudament, les traduccions de Vilaró Codina dels ritmes horacians; convé avançar, però, la sorpresa de descobrir que cada tipus d'estrofa és adaptada d'una manera diferent en funció de cada poema. I encara és més desconcertant descobrir que utilitza l'adaptació de l'estrofa sàfica en versos blancs que havia popularitzat Costa i Llobera en el seu famós llibre *Horacianes* de l'any 1906, un llibre amb què molts consideren que comença la tradició catalana d'adaptar els metres

---

<sup>101</sup> «Ell destina cada un dels ritmes principals a un ús particular. El metre sàfic, més monòton i sossegat amb sa clàusula, que marca una pausa, serveix per a produir una impressió de greutat i de pau; l'autor n'usa en les composicions de caràcter religiós, en les meditacions morals o en les odes amoroses [...]» (VILARÓ CODINA 1922: XI).

clàssics mimèticament.<sup>102</sup> Podrem veure, en tractar les adaptacions de Llovera, com hi ha qui no considera aquestes traduccions com a analògiques,<sup>103</sup> però no es pot negar que els intents del poeta mallorquí són «el punt de partida virtual» (PARRAMON 1999: 16) a casa nostra de la tradició, tan freqüent com inesperada, de la traducció mimètica dels ritmes clàssics.

### 2.5.1.3. La traducció orgànica

Així com les traduccions analògiques i mimètiques són formes de traducció derivades del ritme original, això és, que en busquen alguna mena d'equivalència, sigui en forma de còpia imperfecta o de substitució, la traducció orgànica no pren com a punt de referència i partida la forma del text original, sinó que parteix de la idea que en el conjunt que formen ritme i sentit, tot i ser una mateixa cosa, és el sentit el que determina el ritme i no a l'inrevés, de manera que tracten el material semàntic com a punt de referència que en determina la forma, i permeten que es vagi afaiçonant en la forma que el propi contingut demani. Segons aquesta mena de traducció:

«Since form and content are inseparable (are, in fact, one and the same thing within the reality of the poem), it is impossible to find any predetermined extrinsic form into which a poem can be poured in translation, and the only solution is to allow a new intrinsic form to develop from the inward workings of the text itself» (HOLMES 1970: 96)

No és estrany, en primer lloc, que el pioner d'aquesta tècnica de traducció fos Ezra Pound. I, en segon lloc, que s'associés aquesta manera de traduir a l'ús de l'anomenat vers lliure, de què ja hem parlat; tot i que, val a dir, una traducció orgànica pot ser feta, com veurem, amb versos de la pròpia tradició. La diferència entre la traducció analògica i orgànica és el punt de partida, això és, mentre l'analògica busca de trobar un equivalent de la forma de l'original, l'orgànica deixa de banda aquesta forma i busca de trobar-ne una de nova i autònoma que permeti al contingut anar desenvolupant-se de forma natural. Dit a la manera dels esquemes de Holmes (1970: 96), la traducció orgànica, a partir d'això, es pot formular de la següent manera:

$$(\mathbf{FP} \leftrightarrow \mathbf{CP}) \xrightarrow{\mathbf{TR}} \mathbf{CMP} \rightarrow \mathbf{FMP}$$

FP, com fins ara, indica la forma del poema original. CP, en canvi, indica el contingut del poema, el material no formal de l'original, que Holmes entén en un conjunt. En el procés de traducció (TR) el contingut del metapoema (CMP) n'ha predeterminat la forma (FMP).

A la pràctica, qualsevol traducció en vers lliure d'un original poètic acaba sent una traducció orgànica, de manera que d'exemples en trobaríem a balquena. En tot cas, per posar un exemple d'un traductor insigne, prenem la versió que va fer Marià Manent de les «Visions de les filles d'Albió» dels *Llibres profètics* de William Blake, que primer va incloure a la cèlebre

<sup>102</sup> Com veurem, l'estrofa sàfica de Costa i Llobera ja tenia una tradició anterior al poeta mallorquí. Ja es troba una primitiva adaptació de l'estrofa sàfica en català en una consuetud de l'Assumpció de la Verge Maria del segle XIV, com va fer notar J. Parramon (1987: 7-11).

<sup>103</sup> PARRAMON 1999: 210-212.

## 2. El ritme i la seva traducció

*Poesia anglesa i nord-americana* (1955) i que després va publicar, en un sol volum, als *Llibres profètics de William Blake* (1976) on, per cert, figurava com a autor, i no com a traductor.

«With what sense is it that the chicken shuns the ravenous hawk?  
With what sense does the tame pigeon measure out the expanse?  
With what sense does the bee form cells? have not the mouse & frog  
Eyes and ears and sense of touch? yet are their habitations.  
And their pursuits, as different as their forms and as their joys:  
Ask the wild ass why he refuses burdens: and the meek camel  
Why he loves man: is it because of eye ear mouth or skin  
Or breathing nostrils? No. for these the wolf and tyger have.  
Ask the blind worm the secrets of the grave, and why her spires  
Love to curl round the bones of death; and ask the rav'nous snake  
Where she gets poison: & the wing'd eagle why he loves the sun  
And then tell me the thoughts of man, that have been hid of old.»

«Quin sentit guia el gall quan s'esmuny del ràpid falcó?  
Amb quin sentit mesura l'espai el colom que porta un missatge?  
Amb quin sentit afaïçona les cel·les l'abella? La granota i la rata  
no tenen ulls i orelles i tacte? Però llurs estatges  
i delers són ben diferents, com llur forma i llurs joies:  
Pregunteu a l'ase feréstec per què no vol càrrega i al camell dòcil  
per què estima l'home ¿és a causa dels ulls, les orelles, la boca o la pell  
o dels narius, portals de l'alè? No, que el tigre i el llop també en tenen.  
Pregunteu al verm cec els secrets de la tomba i per què les seves anelles  
volen cenyir els ossos dels morts; pregunteu al ràpid serpent  
on va a cercar el seu verí i per què estima el Sol l'àliga alada  
i digueu-me després allò que pensen els homes tant de temps oblidat»

L'anglès de Blake està articulat en versos regulars anomenats *fourteeners* de ritme generalment iàmbic, és a dir, heptàmetres iàmbics i, per tant, de catorze síl·labes que donen nom a aquest tipus de vers blanc.

Si analitzem el poema de Manent podrem comprovar que cada vers té un nombre de síl·labes diferent, amb només el primer i el cinquè que corresponguin a l'anglès (en síl·labes, no ben bé en ritme), mentre que la majoria oscil·len entre 18-20 síl·labes, per intentar encabir l'anglès, i amb un ritme força variat.

Semblantment, ens pot servir de model el que van fer Carles Miralles i Montserrat Camps amb la traducció d'«El dodecàleg del Gitano» de K. Palamàs que van publicar a *Set poetes neogrecs* (1988).

Ἦ νυχτέρια, ὦ πανηγύρια!  
πῶς γιομίζαν ἀπὸ σᾶς,  
τὰ πορόλογγα, οἱ κλεισοῦρες,  
τὸ λιμάνι, ὁ μαχαλάς!

Ἦ νυχτέρια, ὦ πανηγύρια!  
πῶς σᾶς κύκλωνεν ἐσᾶς

μ'ἔνα σάλαγο δαιμόνων  
ὁ στριγγόβοος ὁ ζουρνάς!

Ἦ νυχτέρια, ὦ πανηγύρια!  
πῶς μὲ σέρνατε, καὶ πῶς  
σᾶς ἀρχίναε τὸ τραγούδι  
καὶ σᾶς σβοῦσε ὁ σκοτωμός!

«Al vespre, oh aplecs festius!  
com s'han omplert de vosaltres  
els ports de muntanya, les afraus,  
la dàrsena, el barri!

Al vespre, oh aplecs festius!  
el crit agut del flabiol,  
com us envolta amb un infernal  
so tumultuós!

Al vespre, oh aplecs festius!  
com m'arrabassàveu i com  
us és començ la cançó  
i us apaga la foscúria!»

És fàcil de comprovar com el ritme clarament trocaic s'ha difuminat en els versos de Miralles-Camps i que la rima dels versos parells, molt marcada, ha desaparegut, així com també la correspondència rítmica que solem trobar entre les parelles de versos (8/7/8/7). Tampoc és respectada la correspondència de versos femenins a les línies senars i masculins a les línies parelles. Cada vers, en la traducció catalana, agafa la seva pròpia forma en funció de les necessitats semàntiques. Així, si ens limitem a la primera estrofa, trobem un hexasíl·lab (o heptasíl·lab, si no fem la sinalefa entre vespre i la interjecció), un heptasíl·lab, un enneasíl·lab i un pentasíl·lab (o hexasíl·lab, si no fem, altre cop, la sinalefa entre «dàrsena» i l'article que la segueix), amb ritme predominantment iàmbic i anapèstic. Dit d'una altra manera, polimetria en funció de la necessitat de cada vers. Un sistema molt recurrent en la poesia pròpia de Miralles.

De fet, és el sistema preferit de Miralles cada cop que s'enfronta a la traducció d'un poeta grec. Si preferim centrar-nos en el grec antic, podem prendre com a exemple la seva traducció del fragment 2 West de Mimnerm, que ens serà especialment útil, perquè ell mateix comentà el procés que havia seguit a l'hora de traduir-lo.

Fins ara, en les traduccions orgàniques que hem vist, hi havia la voluntat, almenys, de conservar la forma “visual” de l'original. Això és, de fer almenys el mateix nombre de versos. Ara, però, ens trobem en el veritable paradigma de la traducció orgànica, a la manera de Pound: la descomposició absoluta de la forma de l'original i la reconversió en la forma que reclami el poema. Miralles ja sembla anar per aquest camí, amb paraules diferents, quan diu:

«[P]er a la mena de poema de Mimnerm que em feia l'efecte que es podia anostrar, jo personalment potser preferia descompondre i reorganitzar els versos i optar doncs per un

## 2. El ritme i la seva traducció

resultat que no conservés ni els versos ni l'aspecte visual tan característic dels díctics elegíacs» (MIRALLES 2012: 214)

L'aspecte del fragment, que diu Miralles, en grec, feia així segons l'edició Gentili-Prato, que és la que seguia el poeta barceloní:

ἡμεῖς δ' οἶά τε φύλλα φύει πολυάνθεμος ὦρη  
ἔαρος, ὅτ' αἰψ' ἀυγῆς αὔξεται ἠελίου,  
τοῖσ' ἵκελοι πῆχυιον ἐπὶ χρόνον ἄνθεσιν ἦβης  
τερπόμεθα, πρὸς θεῶν εἰδότες οὔτε κακόν  
οὔτ' ἀγαθόν. Κῆρες δὲ παρεστήκασι μέλαιναι,  
ἢ μὲν ἔχουσα τέλος γήραος ἀργαλέου,  
ἢ δ' ἑτέρη θανάτοιο. μίνυνθα δὲ γίνεται ἦβης  
καρπός, ὅσον τ' ἐπὶ γῆν κίδναται ἠέλιος.  
αὐτὰρ ἐπὶν δὴ τοῦτο τέλος παραμείψεται ὠρης  
αὐτίκα τεθνάμεναι βέλτιον ἢ βίωτος.  
πολλὰ γὰρ ἐν θυμῷ κακὰ γίνεται. ἄλλοτε οἶκος  
τρυχοῦται, πενίης δ' ἔργ' ὀδυνηρὰ πέλει.  
ἄλλος δ' αὐ παιδῶν ἐπιδύεται, ὧν τε μάλιστα  
ἰμείρων κατὰ γῆς ἔρχεται εἰς Αἴδην.  
ἄλλος νοῦσον ἔχει θυμοφθόρον, οὐδέ τις ἐστὶν  
ἀνθρώπων ᾧ Ζεὺς μὴ κακὰ πολλὰ διδοῖ.

I ha quedat, en la traducció catalana, d'aquesta manera:

«Som com les fulles, nosaltres, que fa sortir  
el temps florit de primavera  
un cop els raigs del sol n'han produït l'esclat:  
semblants a elles, gaudim de les flors de juvenesa  
un temps breu, que dura com en el braç el colze,  
i els déus ens tenen ignorants del mal  
i del bé. I les Ceres, dees del final  
de la vida, ja estan al costat nostre, negres:  
l'una amb l'acompliment de l'avorrible  
vellesa, i amb el de la mort  
l'altra. Dura un moment la flor  
de juvenesa, el temps que triga el sol  
a escampar-se sobre la terra. Quan s'hagi acomplert  
aquest temps de saó i canvi, llavors  
morir és millor que no la vida. Perquè es tenen  
molts de mals en el cor: a un se li arruïna  
la casa i dolorosos treballs de pobresa  
li arriben; un altre no té fills  
i és amb molt de desig de tenir-ne que se'n va a l'Hades,  
sota terra; un altre té una malaltia  
que li va consumint el cor.  
I no hi ha home a qui Zeus no doni molts de mals.»

El poema de Miralles, després de dues versions en què conservava el nombre de versos de l'original, ha passat de 16 a 22 línies, justificades per l'autor per una major organicitat en la versió catalana:

«D'entrada, hi he prescindit de la imitació de les línies de l'original, i la versió de 2002 en té vint-i-dues. També es podrien escriure imitant la seqüència dels díctics de l'original, però crec que els vint-i-dos versos de la traducció fan el poema més natural, en català» (MIRALLES 2012: 225)

Aquestes línies són, segons Miralles, producte de «l'alternança de decasíl·labs, dodecasíl·labs, octosíl·labs i tetradecasíl·labs». Malgrat que Miralles afirma que l'ús d'aquesta alternança vol ser una «imitació quantitativa del ritme qualitatiu de l'original» (225-226), en realitat el ritme del seu poema no es correspon en cap punt al del poema de Mimnerm, fora del ritme dactílic del primer vers. El que veritablement representa la traducció de Miralles és un exemple magnífic del que és pròpiament una traducció orgànica. De fet, tota l'anàlisi (gairebé set pàgines) que fa l'autor en aquest article a propòsit del poema grec està encarat, precisament al sentit i a com l'ordre de les paraules gregues (amb un especial èmfasi en els encavalcaments) configuren aquest sentit.

Aquest tipus de traducció és especialment típica d'una època escèptica quant a les possibilitats de transferència intercultural i no és estrany, doncs, que es posés en pràctica i esdevingués canònica en la tradició traductora anglosaxona del segle XX: «As fundamentally pessimistic regarding the possibilities of cross-cultural transference [...] the organic approach has naturally come to the fore in the twentieth century» (HOLMES 1970: 98).

Un cop més, les explicacions de Miralles, sense ser-ne segurament conscient, concorden plenament amb les de Holmes quant a la naturalesa de la traducció orgànica i ens forneixen una bona conclusió de com neix aquesta pràctica:

«[V]a anar madurant en mi la possibilitat d'escriure el resultat com un poema que no hagués de respectar el nombre de versos de l'original. **Això darrer era conseqüència del meu escepticisme davant de l'adaptació de l'hexàmetre i del pentàmetre —i de l'adaptació diguem-ne canònica en les traduccions—** i també de l'opinió que les pauses i cesures són molt importants en la construcció del sentit i del ritme de les elegies i que l'expansió dels versos permetia, en la llengua d'arribada, una més gran atenció a aquests efectes» (MIRALLES 2012: 214. La negreta és meva)

La traducció orgànica sorgeix doncs de l'escepticisme sobre la possibilitat que un ritme es pugui imitar o substituir. Yves Bonnefoy, poeta i traductor de Shakespeare i Yeats al francès, al seu article «On the Translation of Form in Poetry» posava en dubte que l'ús d'un vers de la tradició poètica de la llengua d'arribada pogués equivaldre al de l'original, atès que la forma poètica pot contenir «in its very regularity, meanings diverse if not contradictory, along with the passage of time and the transformation of social values» (BONNEFOY 1979: 375)

Bonnefoy responia en aquest article al poeta Brodsky que havia criticat les traduccions angleses de Mandelstam pel fet d'acollir-se a una traducció orgànica en vers lliure, sense respectar els elements formals de la poesia de Mandelstam. Així, en relació amb la importància

dels elements mètrics en poesia, Brodsky havia afirmat: «meters in verse are kinds of spiritual magnitudes for which nothing can be substituted... They cannot be replaced by each other and especially not by free verse» (Brodsky, citat a BONNEFOY 1979: 374)

El poeta rus de nacionalitat nord-americana arribava a postular que el vers lliure s'havia de desterrar a l'hora de traduir un poeta formal, en la creença que el vers lliure, de fet, no era sinó una mena de prosa retallada o, per dir-ho amb les paraules de Robert Frost, era fer trampa, com qui juga a tennis sense xarxa.<sup>104</sup>

Bonnefoy, traductor de Shakespeare i Yeats al francès, per respondre-li, escriu un article en defensa de les traduccions en vers lliure, posant en dubte el valor de les traduccions mimètiques o analògiques: «Against Brodsky I therefore affirm that, even when we have to translate some of these poems of the past, whose regularity was so important an aspect, almost the soul, we can no longer sincerely and seriously use regular, "classical" meters». Que cap poeta d'Occident, diu Bonnefoy, d'importància representativa hagi compost durant el segle XX en mètrica regular hauria de ser suficient per demostrar que l'ús de formes tradicionals, com el pentàmetre iàmbic o l'alexandrí, representa una impossibilitat, un motlle massa estret que impedeix al poeta (i al poeta-traductor) de donar respostes a «our more complex psychic structures», perquè, a parer seu, són massa simples, massa artificials, massa «unfaithful to the multidimensionality of the contemporary mind» (BONNEFOY 1979: 377).

Aquesta creença en la superioritat de l'home del segle XX respecte a l'home de l'ahir, cau en la trampa, suposo, de no considerar occidentals poetes com Akhmàtova, el mateix Mandelstam o Kavadias, o de no considerar del segle XX autors com Auden o Frost, o de no tenir per poetes de primera fila autors com Richard Wilbur, un dels autors americans més importants del segle XX i, entre d'altres coses, traductor de poetes de la tradició francesa de Bonnefoy, com Molière i Racine, en versos tradicionals rimats. Tot això a banda de no tenir en compte poetes de cultures sense estat com la nostra, però de talla igual o superior als tinguts en compte per Bonnefoy, com Carner, Foix o Riba, autors que en cas d'haver tingut un estat que no els hagués anat en contra haurien sigut fermes candidats al premi Nobel en qualsevol cultura normal.

De fet, per salvar el problema esclau, atès que tots els poetes russos escrivien en versos tradicionals amb rima, Bonnefoy, en el seu pamflet antisoviètic i etnocentrista, afirma que era només per endarreriment o aïllament cultural:

«if it [free verse] is not recognized in this quality in Russia today, the reason is probably not so much a better understanding of classical forms by Russian poets as it is a consequence of the distance which keeps all the arts in Leningrad or Moscow so isolated from the evolutions of their counterparts in the Western world» (BONNEFOY 1979: 378)

Per tot plegat, considera l'ús d'una mètrica regular com una manera del traductor de lligar-se de mans i de no fer veritable poesia: «free verse is poetry, in its necessary freedom of expression and research» (BONNEFOY 1979: 378). El cànon de la poesia en funció de la capacitat comunicativa del contingut ja s'ha instaurat de ple.

---

<sup>104</sup> «Writing free verse is like playing tennis with the net down», (R. Frost. Address at Milton Academy, Massachusetts (17 May 1935).



El cert és, però, que les afirmacions de Bonnefoy valen exclusivament (i encara) per a la tradició francesa, on la prosòdia és tan pobra i limitada que es pot sentir amb justícia com a esgotada.<sup>105</sup> Però ja no és cert que valguin per a una llengua com l'anglès o el rus, com hem vist. El fet és que el francès, per aquesta mateixa limitació castradora, no té una gran tradició de traduccions poètiques, com sí que la té l'anglès. Només cal comprovar, si no, la reduïda oferta actual dels poetes clàssics grecollatins en vers, fora d'alguns intents en alexandrins. Així, per exemple, ja hem vist que, mentre els intents de fer hexàmetres en alemany o italià daten del segle XIX, i en català d'inicis del XX, en francès, la primera traducció en hexàmetres francesos no apareix fins al 2010 amb la versió de Philippe Brunet de la *Iliada*.

Bonnefoy, però, en una concepció molt etnocentrista i xovinista (i molt francesa), exporta els límits de la prosòdia francesa a la poesia universal (o més ben dit, occidental). Segons ell, doncs, els poetes-traductors moderns han de limitar-se a les formes poètiques vàlides en el seu temps i no a uns criteris formals que considera antiquats i inútils. Els poetes de temps passats, per a Bonnefoy, eren morts i calia reviure'ls a través dels criteris poètics del seu temps (i la seva cultura):

«It is within the frame of free verse, it is only through this way of questioning the world and the mind that this poetical translation which is our concern tonight must be undertaken. And then regularity, this fundamental aspect of ancient verse, will not be put in opposition to our new vision of the world, but be submitted to it as a lost of way of being whereby only that which is alive in us —that is, free verse— can try from now on to understand and possibly make live again» (BONNEFOY 1979: 378)

Per tot plegat considera que, a causa del pas del temps, el millor equivalent modern per a una poesia lírica, per exemple, de Mallarmé, seria una traducció en vers lliure, atès que la lírica del segle XX s'escriu (en francès) d'aquesta manera i, per tant, si es vol reproduir l'emoció original, s'ha de buscar l'alternativa a la forma clàssica, en una visió clarament assimiladora. Però cau en la trampa de considerar, com gran part de la història de la traducció, que en l'original hi ha un immutable que s'ha de provar de reproduir en la traducció per fer sentir al lector de la llengua de la traducció el mateix que havien sentit els lectors/oients del text original. Ja hem vist, però, que això és una completa fal·làcia, i buscar aquesta reacció, una quimera.

Les traduccions analògiques i mimètiques, en canvi, independentment de si volen reproduir un efecte igual al de l'original, busquen reproduir o substituir el ritme, perquè creuen que ritme i sentit formen un conjunt indissoluble i, com a part integrant del discurs poètic, el ritme també s'ha de traduir.

---

<sup>105</sup> Que la tradició francesa s'ha anat prosificant, en oposició a les tradicions poètiques eslaves, que s'han mantingut, pot quedar ben il·lustrat per l'aparició de llibres infantils en vers. Vegeu Levý (2011: 190): «For example, Czech and Russian children are accustomed from an early age to rhyming pop-up picture books and all kinds of didactic and other stories in verse, including poetic masterpieces by Samuil Marshak (Russian) or František Hrubín (Czech). In English literature too there is a firm tradition of children's verse. In French children's literature, by contrast, verse is found only exceptionally, and translations of children's verse into French can hardly expect a lively reception».

#### 2.5.1.4. La traducció aliena

Aquesta mena de traducció, la menys definida per Holmes, no deriva del poema original, i, per tant, segons Holmes, ha de ser classificada com una forma «deviant» o «extraneous», perquè el traductor dóna cos al poema en una forma que de cap manera es troba explícita, si tornem a la nomenclatura ferrateriana,<sup>106</sup> a la forma exterior, ni implícita a la interior (el contingut). De manera que Holmes la defineix així (1970: 97):

$$(F_P \leftrightarrow C_P) \xrightarrow{\text{TR}} C_{MP} \leftarrow F_{MP}$$

En què, en el procés de traducció, el contingut i la forma del metapoema han anat en direcció contrària o aliena respecte a la forma i el contingut de l'original.

Holmes no dóna cap exemple d'aquesta manera d'acostar-se a la traducció d'un poema. Però prenent la seva definició al peu de la lletra, caldria discutir llargament sobre si el metapoema resultant podria encabir-se dins de l'etiqueta de traducció, versió o més aviat adaptació, una qüestió tan espinosa com treballada i que no vull tractar aquí.<sup>107</sup>

#### 2.5.1.5. La tria

Com tota classificació, la de Holmes té problemes en les fronteres i els límits, i no pot aplicar-se, justament, com una fórmula o una veritat objectiva. Al contrari, hi ha traduccions que podrien oscil·lar entre una o altra etiqueta de Holmes. On posaríem la traducció de Costa i Llobera de l'oda II, 16 d'Horaci? Alguns dirien que és una traducció mimètica, o que almenys ho vol ser, d'altres no dubtarien a qualificar-la de traducció analògica, perquè imita el ritme de l'oda, només si la llegim segons els accents gramaticals i no segons una lectura d'arsis i tesis. On aniria la versió de Mira de la *Commedia*? On, les traduccions de Shakespeare de Sellent, que barregen diferents metres catalans per traduir el pentàmetre iàmbic?

Malgrat els problemes que suscita aquesta classificació, el cert és que, com a sistema per parlar de la traducció poètica, és útil i me'n serviré d'ara endavant. Durant tot aquest treball, però, i donat el caràcter anàrquic i arbitrari de les opcions orgàniques i estranyes, m'he centrat en les úniques estratègies que es poden sistematitzar i, per tant, estudiar metòdicament: la mimètica i l'analògica.

La disjuntiva entre totes dues opcions no és sinó la vessant mètrica de la disjuntiva entre les dues aproximacions bàsiques i recurrents en la traducció que ja hem estudiat: els dos pols anomenats estrangerització i assimilació, seguint la terminologia del teòric i traductor romàntic alemany F. Schleiermacher que més fortuna ha fet. La traducció mimètica sens dubte és, rítmicament, més estranya a les orelles del lector que l'analògica. Així, mentre que la traducció analògica ha estat la pròpia de les cultures consolidades amb un poder polític que la sustentava (tradicions franceses o anglosaxones), la traducció mimètica més comuna en períodes «when gender concepts are weak, literary norms are being called into question, and the target culture as a whole stands open to outside impulses» (HOLMES 1970: 98), com ara en l'Alemanya i l'Itàlia de finals de segle XVIII, o en els països de parla catalana a principis del

<sup>106</sup> FERRATÉ 1982: 118.

<sup>107</sup> Vegeu sobre aquesta qüestió, per exemple, BAKER 2001: 5-8, GAMBIER 1992, STEINER 1975: 253 i ss i VENUTI 2013: 173-192.

XX, en què es percep la imitació de la mètrica clàssica com una oportunitat per renovellar el fons de llengua, encara en construcció: «Igual que s'amplia el sentit de la llengua, s'amplia el sentit de la nació. Per posar només aquest exemple, què no ha guanyat la llengua alemanya des que imita la mètrica grega!», (Humboldt, citat a GALLÉN et al. 2000: 293) deia Humboldt l'any 1816, mentre que Costa i Llobera, gairebé cent anys més tard, similarment, anava pel mateix camí: «Me sembla que no es malsà ni inútil pera l'idioma exercitarlo dins la clàssica palestra al jòck de les antigues estrofes. Ab tal gimnasia pot cobrar agilitat y vigor, com n'adquirían els joves de Grecia, exercitantse dòcils contra les dificultats y preparantse axís a guanyar les corones y palmes de les festes olímpiques» (COSTA I LLOBERA 1906: 11-12). En efecte, la tria d'una traducció mimètica sol anar en consonància amb una opció estrangeritzadora de la traducció.

Ara bé, si tenim en compte, com recomana Venuti (2008a: 35-82), el cànon de la tradició traductora i la recepció que en pot tenir el lector, es poden invertir els termes: en una tradició com la catalana, en què l'èpica antiga es tradueix sempre i exclusivament a través d'una traducció mimètica a causa de la influència de Riba, la traducció es farà més resistent i el seu traductor més visible, si fa servir una traducció analògica. Fent-ho així, anirà contra l'*interpretant* dominant de la tradició traductora i recordarà al lector que el que té a les mans no és un original en la seva llengua. Certament, un Homer en decasil·labs blancs (ja no dic rimats), avui faria molt més estrany que no pas un en hexàmetres catalans.

En tot cas, les traduccions mimètiques i analògiques també són els dos tipus de traducció que he considerat, perquè són les dues úniques que lliguen forma i contingut, encara que l'una busqui reproduir-ne el ritme i l'altra, substituir-lo per un d'equivalent en la cultura d'arribada.

Analògica i mimètica, doncs, són estratègies traductores oposades, però no excloents i, de fet, en la traducció d'*Els ocells* m'he servit de tots dos tipus d'estratègies, en funció de les necessitats i de la voluntat de crear una reacció o una altra en el lector, per bé que, com explicaré, per als diàlegs he donat preponderància a la traducció mimètica, perquè és l'única que, com deia, busca, si pot, reproduir el ritme de l'original i no substituir-lo, que, segons em sembla, sempre ha de ser la darrera opció.

L'orgànica i l'aliena, en canvi, no les he considerat perquè són producte de la separació del contingut i la forma, atorgant més importància al primer, que determina la forma que adoptarà, arbitràriament, en la traducció. La forma queda, de nou, sotmesa a la dictadura del sentit, com si fos quelcom accessori i, per tant, prescindible, per la qual cosa havien de quedar automàticament descartades.

Per tot plegat, aquells metres que, pels condicionants de la mateixa llengua en què es tradueix (i que veurem més endavant), es poden adaptar en català, he mirat de reproduir-los conservant-ne el ritme a través del mètode accentual (traducció mimètica); ara bé, si aquests mateixos condicionants feien impossible de traduir els ritmes de l'original, he optat per una traducció analògica, això és, per metres propis de la tradició romànica. La traducció analògica ha estat la darrera tria quan la traducció mimètica m'era impossible de dur a terme.

Per poder parlar de la traducció mimètica d'uns versos tan diferents dels nostres, primer haurem d'entendre com s'estructuren i com funcionen.

## 2.6. Nocions rítmiques de la poesia antiga

Ja he comentat que la construcció del ritme en les llengües clàssiques es regulava per un sistema quantitatiu, com el del grec, i no intensiu, com ara el de les llengües romàniques. Convé que abans d'entrar a parlar de com s'han fet les diferents traduccions mimètiques en italià i català, ens familiaritzem amb una sèrie de conceptes mètrics i amb els sistemes de construcció del ritme grec i la mètrica que el regulava. No caldrà allargar-nos-hi gaire, atès que no és l'objectiu d'aquest treball, a banda que es poden trobar en qualsevol dels manuals de referència de mètrica grega, que en són uns quants.<sup>108</sup>

### 2.6.1. La construcció del ritme en grec. Conceptes bàsics de mètrica grega

El ritme, en qualsevol sistema que tingui com a element fònic reiteratiu la síl·laba, es construeix, ja ho hem vist, amb l'oposició de dos temps, un de fort, el que hem anomenat *arsí*, i un de feble, la *tesi*.<sup>109</sup> En les llengües romàniques, l'*arsí* la representen les síl·labes dotades d'un accent dinàmic (o rítmic).

En les llengües clàssiques, en canvi, el ritme no es regulava a partir d'un accent intensiu com el nostre, sinó que es basava en el principi de la quantitat sil·làbica, mentre que l'accent de les paraules era de naturalesa melòdica o tonal i sembla que indicava variacions musicals.<sup>110</sup> El ritme es construïa, doncs, a partir de l'alternança, o millor encara, de l'oposició de síl·labes de durada diferent: llargues i breus. Les primeres, normalment, ocupaven la posició de l'*arsí* i les segones, la de la *tesi*. Les síl·labes eren llargues o breus en funció del seu àpex sil·làbic.<sup>111</sup> Una síl·laba era llarga si tenia com a àpex sil·làbic una vocal llarga (o un diftong), per naturalesa, o per posició, això és, una vocal de naturalesa breu separada de la següent síl·laba per més d'una consonant.

Segons sembla, en la majoria de versos clàssics, una síl·laba breu solia tenir un valor duratiu d'una mora (unitat bàsica de durada), mentre que les síl·labes llargues solien tenir-ne un de dues mores, això és, més o menys, el doble. Aquesta relació temporal quan era, com diem, proporcional, s'anomenava ἴσος (diguem-ne 'proporcional').<sup>112</sup> L'equivalència durativa i convencional permetia,<sup>113</sup> en la majoria de versos grecs, substituir dues síl·labes breus per una de llarga en determinades posicions del vers (contracció), o bé una de llarga per dues de breus (resolució), sempre que ho preveïés la norma. De manera que la majoria de versos grecs són anisil·làbics (no pas en els de tipus eòlic, on justament no es poden trobar aquestes substitucions). Així, per exemple, aquestes substitucions no es troben mai en els versos de

---

<sup>108</sup> Per a les explicacions següents, que no volen ser sinó un estat de la qüestió, segueixo els manuals de referència de GENTILI 1952, GENTILI & LOMIENTO 2003, GUZMÁN GUERRA 1997, KORZENIEWSKI 1998 i WEST 1982 i 1989. També són molt dignes d'esment dos treballs fets a casa nostra. En primer lloc, els estudis de PARRAMON 1999 i, des d'una altra perspectiva d'estudi completament diferent, la monografia de SILVA 2011.

<sup>109</sup> Vegeu la pàgina 131, n. 18 d'aquesta tesi per a aquests termes.

<sup>110</sup> KORZENIEWSKI 1998: 16.

<sup>111</sup> Entenem per àpex sil·làbic el punt d'obertura màxima de la síl·laba, això és, les vocals. «Al voltant de l'àpex s'agrupen els altres fonemes de la síl·laba, anomenats consonants», PARRAMON 1999: 28.

<sup>112</sup> No sempre era així, però, i, en molts versos, en funció del peu, la durada de la síl·laba llarga podia ser menor a la suma de les dues síl·labes breus. Llavors s'anomenava ἄλογος. Vegeu SILVA 2011: 59 i ss.

<sup>113</sup> Convencional «poiché nella pratica dell'esecuzione orale, e anche quando a partire dal secolo IV a.C. la poesia fu prevalentemente destinata alla lettura (si trattò pur sempre di lettura ad alta voce), non tutte le sillabe brevi e lunghe potevano risultare all'ascolto della stessa durata» (GENTILI & LOMIENTO 2003: 3).

tipus eòlic. Això significa que una arsi podia ser ocupada per una llarga o, també, per dues breus o fins i tot una de sola (a final de període), cosa que contrasta amb una arsi accentual, que només pot estar ocupada per una tònica o per una àtona dotada d'accent secundari. Una tesi, semblantment, podia estar ocupada per combinacions diferents: per una síl·laba breu, una de llarga o fins dues de breus.<sup>114</sup>

Segons el que hem dit, la durada d'una síl·laba podia ser d'un o dos temps (anomenats *mora*). Ara bé, una sola síl·laba no és constructora de ritme si no es posa en relació amb més síl·labes. Si imaginem el vers com un compàs, en el moment d'agrupar dues, tres o quatre síl·labes, la unitat mínima rítmica és el *peu*,<sup>115</sup> que es podria definir com «una composizione di sillabe di una certe qualitatà e di una certe quantità, lunga o breve, in uno schema appropriato, o anche la disposizione delle sillabe contenente una arsi e una tesi» (GENTILI & LOMIENTO 2003: 46).

Segons les diferents possibilitats de combinació, podem trobar diferents peus. Els més freqüents i als quals ens anirem referint són els següents. N'hi ha, però, encara d'altres (les combinacions entre dues, tres i quatre síl·labes són 28).<sup>116</sup>

Nom del peu	Representació gràfica	Durada
Pirriqui	υυ	Dues mores
Troqueu	-υ	Tres mores
Iambe	υ-	Tres mores
Tríbrac	υυυ	Tres mores
Dàctil	-υυ	Quatre mores
Espondeu	--	Quatre mores
Anapest	υυ-	Quatre mores
Amfíbrac	υ-υ	Quatre mores
Proceleusmàtic	υυυυ	Quatre mores
Crètic	-υ-	Cinc mores
Baqui	υ--	Cinc mores
Peó 1	-υυ	Cinc mores
Peó 2	υ-υυ	Cinc mores
Peó 3	υυ-υ	Cinc mores
Peó 4	υυυ-	Cinc mores
Coriambe	-υυ-	Sis mores
Antispast	υ--υ	Sis mores
Molós	---	Sis mores
Jònic major	--υυ	Sis mores
Jònic menor	υυ--	Sis mores

<sup>114</sup> Vegeu PARRAMON 1999: 40.

<sup>115</sup> Aristoxen (288 M., 16 W) definia el peu com allò a partir del qual percebem el ritme i el fem perceptible als altres.

<sup>116</sup> Una llista completa, utilíssima, amb exemples clàssics de peus amb aquest ritme quantitatiu i un equivalent de ritme accentual, es pot llegir a PARRAMON 1999: 58-59.

L'associació de dos peus o més s'anomena *metre*.<sup>117</sup> En determinats ritmes, el peu i el metre solen coincidir, però, en canvi, en els ritmes iàmbics, trocaics i anapèstics cada metre inclou dos peus.<sup>118</sup> D'aquesta manera, un metre iàmbic consta de dos peus iàmbics (υ-υ-), i un dímetre iàmbic, del doble (υ-υ- υ-υ-).

Si el ritme era prou regular, el vers, repetim-ho un cop més, es dividia en seccions d'entre tres o sis síl·labes de peus idèntics o equivalents, que reben el nom de metres i que solen donar nom als tipus de versos en funció del nombre de metres (dímetres, trímetres, tetràmetres, etc.) i del tipus de ritme (iàmbic, trocaic, anapèstic, dactílic, crètic, etc). Tot i que les seccions sil·làbiques eren iguals o equivalents, l'últim metre podia ser *catalèctic*, això és, mancat d'un peu complet, que servien per emfasitzar «the pause that marks period-end» (WEST 1989: 5).

El vers, per dir-ho molt senzillament, consta d'un patró mètric constituït per unes determinades posicions, breus, llargues o bé *anceps*, això és, una posició sense durada fixa, «unregulated, or regulated only at the poet's discretion» (WEST 1989: 5), que ocupen les síl·labes, agrupades en peus o metres, de determinada duració per crear el ritme desitjat. Dit d'una altra manera, el vers consisteix en una successió més o menys regular de peus o de metres generadors del ritme.

Convé aclarir, però, com assenyala West, que 'vers', en mètrica grega, és el terme tècnic definit per la *συνάφεια*, això és, per la continuïtat mètrica i prosòdica que s'obté en els mateixos límits del vers i no sempre coincideix amb, diguem, una línia (en grec *στίχος*) que sí que equivaldria a la nostra noció de vers, «unless there are actual breaks of prosodic continuity at the end of it and the one before it» (WEST 1989: 3). És important no confondre-ho, perquè la *συνάφεια* es pot estendre més d'una línia, de manera que, en aquests casos, és preferible parlar de *període*, que seria, sempre segons West,<sup>119</sup> el segment de composició, sigui de quatre síl·labes o de quaranta, amb independència fonètica i mètrica respecte al següent període. És a dir, a dins d'un període independent hi ha continuïtat prosòdica, això vol dir que l'escansió d'una paraula es pot veure condicionada per les següents, mentre que després de la pausa o el trencament mètric, l'última vocal del període no es veu afectada comenci com comenci el següent període gràcies a aquesta pausa o trencament mètric. La pausa o el trencament mètric es produeix encara que no hi hagi una pausa semàntica.

Gentili i Lomiento anomenen *període* la seqüència que es compon de dos o més *cola*. Per *colon* entenem el segment heterònim d'una unitat mètrica autònoma més llarga, això és, una subdivisió del període. Es distingeix del *metre* «per una maggiore estensione e per una struttura più differenziata ma fissa» i del *vers* perquè «non ha una sua esistenza autonoma, bensì appartiene ad una unità piú grande, che lo determina» (KORZENIEWSKI 1998: 20), per la qual cosa no afecta l'escansió. Sol ser una sola frase mètrica de no més de dotze síl·labes. En general, els *cola* són les subdivisions dels *períodes* que el poeta podia marcar a través de les cesures (del llatí *caesura*, però en grec *τομή*, tall) o les dièresis (*διαίρεσις*). Totes dues eren divisions dels *cola* o dels versos, però en el cas de la dièresi separava el vers en dues parts iguals, rítmicament parlant,<sup>120</sup> mentre que la cesura ho feia en dues parts heterogènies.

<sup>117</sup> La unió de dos peus equivalents s'anomenava *dipòdia* i la unió de dos peus simples de ritmes diferents s'anomena *sizigia* (per exemple, el coriambe -υ-υ-).

<sup>118</sup> Vegeu WEST 1987: 5.

<sup>119</sup> WEST 1989: 3.

<sup>120</sup> S'ha d'entendre una igualtat rítmica, no necessàriament quantitativa. Vegeu a GENTILI & LMIENTO 2003: 25 el cas de la dièresi bucòlica, que no separa l'hexàmetre en dues meitats exactes quantitativament, però sí

Així doncs, rebia el nom de *període* qualsevol mesura que excedís l' *στίχος*,<sup>121</sup> i que podia constar de més d'un *colon* o d'un nombre indeterminat de versos que constituïssin una unitat formal, rítmica i de contingut, delimitada per una *pausa*. Aquests períodes es podien estendre tot al llarg d'una *estrofa*, una estructura més llarga òbviament d'un vers i que constava d'un o més *períodes* i que repetia una mateixa forma mètrica i que solia tenir una estructura i una unitat musical i melodia. Quan només es repetia una sola vegada, s'anomenava *antístrofa*, que solia correspondre's mètricament i musicalment amb l'estrofa, en un fenomen que s'ha anomenat *responsió*. Sovint, però, sobretot en teatre, l'estrofa i l'antístrofa no es corresponen exactament, almenys a nivell purament mètric, cosa que ha fet pensar o bé que hi havia uns metres equivalents als altres o que, sobretot, la música, que hem perdut, podia servir per regularitzar la mètrica.<sup>122</sup> Com més avancem en el temps, més freqüent és l'anomenada «responsió lliure», com en Aristòfanes i Eurípides, en què estrofa i antístrofa de vegades només es corresponen molt parcialment. Sovint, aquesta manca de correspondència s'ha volgut resoldre apel·lant a corrupcions textuais, però més aviat sembla que calgui pensar, quant a aquest canvi de tractament mètric respecte als corals d'Èsquil i de Sòfocles, en la influència cada cop major de la nova música, encarnada amb el nou ditirambe de Melaníppides:

«Questo punto di vista prescinde totalment dal falso presupposto che la responsione libera tra strofe e antistrofe implichi sempre e necessariamente una corruttela testuale. Proprio il teatro di Euripide e di Aristofane, che presentano nei canti corali una frequenza maggiore di responsioni libere rispetto ai canti corali di Eschilo e di Sofocle, esigono il metodo di analisi ora prospettato. È indubbio che tra le molte innovazioni di ordine scenico e drammaturgico del teatro euripideo questa maggiore libertà nelle responsioni sia da attribuirsi alle suggestioni della musica del nuovo ditirambo di Melanippide e di Timoteo» (GENTILI & LOMIENTO 2003: 71)

Per altra banda, no només trobem sistemes estròfics en la lírica coral; en la lírica monòdica també n'hi ha, encara que acostumen a ser molt més breus, fins de dos versos, mentre que l'estrofa coral pot ser un veritable entramat rítmic molt complex on fins i tot és difícil de dividir els versos, perquè els finals no estan clarament delimitats, i això explica que es prefereixi desgranar l'estrofa en *cola*. D'aquí que llur anàlisi mètrica i la seva distribució en línies s'anomeni *colometria* (cosa que explica els canvis d'edició en edició, en funció de la segmentació dels *cola*).

Els gramàtics i metricòlegs d'època hel·lenística diferenciaven entre a) composicions de versos (*στίχοι*, línies i, per extensió, versos) que constaven de successions ininterrompudes de metres del mateix tipus —com els hexàmetres de la poesia èpica— o de tipus diferent, però mai

---

rítmicament, atès que «l'andamento dattilico del verso non risulta spezzato, come avviene nel caso della τομή, che al contrario divide il verso sempre in sezioni non omogenee sul piano ritmico (Arist. *Quint.* 47, 25)».

<sup>121</sup> Vegeu GENTILI & LOMIENTO 2003: 45.

<sup>122</sup> De fet, aquest fenomen passa encara en la poesia i la música moderna: «música y verso tienen sistemas rítmicos diferentes y el de la música, más complejo, puede imponerse al poético hasta absorberlo totalmente: puede incluso volver a regular un verso que no lo era, y viceversa» (PAMIES BERTRÁN 1995: 205). Per al fenomen específic de la poesia coral grega, vegeu GENTILI 1988: 9-10, COMOTTI 1988: 22-25 i PÖHLMANN 1995.

barrejats entre ells —com per exemple en el *Δύσκολος* de Menandre—<sup>123</sup> i que reben el nom de composicions *κατὰ στίχον*. I b) les composicions *κατὰ συστήματα*, és a dir, segons el sistema, al seu torn subdividides en diferents subgrups, segons la terminologia hel·lenística recollida per Gentili i Lomiento (2003: 59):

- *κατὰ σχέσιν*: composicions segons l'anomenada responsió estròfica, esmentada més amunt.
- *ἀπολελυμένα*: composicions anestròfiques, lliures, sense cap responsió obligada, com per exemple el nou ditirambe del segle V.
- *μετρικὰ ἄτακτα*: composicions de metres heterogenis alternats aleatòriament. Per exemple, el *Margites* tradicionalment atribuït a Homer, i compost per hexàmetres i trímetres iàmbics.
- *ἔξ ὁμοίων*: composicions només mesurables per *metra* o per *cola* idèntics, com per exemple poemes compostos exclusivament en coriambes o en crètics.

Les composicions del primer subgrup, les que comportaven responsió estròfica, podien ser subdividides en *monostròfiques*, és a dir, en estructures iguals i recurrents, com en els cors del teatre o en els lírics monòdics o *epòdiques*, això és, compostes d'una estructura triàdica AAB: dues estrofes iguals i un epode mètricament diferent. Si en l'estructura triàdica, l'estrofa diferent no es col·locava al final, sinó al principi (ABB) s'anomenava *proòdica*; si es col·locava entremig de les dues parts iguals (ABA) s'anomenava *mesòdica*. Si s'afegia una quarta estrofa conformant una estructura tetràdica, trobaríem la *palinòdia*, amb dues estrofes idèntiques a principi i final de la composició i dues d'iguals entremig, en esquema ABBA, o, encara, la *periòdica*, igualment amb dues estrofes homogènies entremig, però amb una primera i una última estrofa divergents entre si, seguint l'esquema ABBC. Les combinacions encara podien ser més, però aquí trobem descrits els sistemes més comuns i que ens aniran sortint més sovint. En el cas del teatre, de fet, majoritàriament trobarem cançons monostròfiques, amb estrofa i antístrofa. Per a la resta, es remet a la classificació de Gentili i Lomiento damunt dita, a la qual puntualment em referiré tot al llarg del treball.

Amb aquests elements, que no són precisament pocs ni senzills, cobriríem, bàsicament, la terminologia que anirà apareixent al llarg del treball sobre mètrica grega, alhora que queden exposats els principis fonamentals de la construcció del ritme i del vers grec i, en conseqüència, també llatí. Convé, però, fer un últim aclariment respecte a un terme que tendeix a aparèixer en parlant de mètrica llatina, però que, en canvi, s'intenta evitar, com he fet fins ara, en tractar la mètrica grega: l'*ictus*.

El terme *ictus*, avui dia, se sol associar amb la recitació moderna dels versos clàssics, especialment llatins. Com que en les llengües modernes europees no conservem la diferència quantitativa sil·làbica, ens és evidentment impossible distingir el ritme a partir d'un sistema que no sigui el de l'accent dinàmic o intensiu. Nosaltres sentim el ritme a partir dels accents rítmics del vers, fonamentats en l'oposició àtona-tònica. Quan en determinades tradicions escolàstiques, particularment l'alemanya de Klopstock, es recitaven els versos clàssics, es

---

<sup>123</sup> La pràctica totalitat de l'obra és escrita en trímetres iàmbics, però també apareix una secció sencera de tetràmetres trocaics (708-783) i una de tetràmetres iàmbics (880-958) en els moments climàtics de l'obra. Mai, però, no els trobem barrejats.



marcaven les *arsis* del text grec amb un accent intensiu, és a dir, amb un cop o percussió, l'*ictus*. És a dir, se substituïa l'element generador del ritme de l'original, la quantitat, pel sistema propi de la llengua del recitador: la intensitat. D'aquesta manera, es reproduïa el mateix ritme (o quasi), però a través d'un sistema diferent, que no té, sembla, cap relació amb el sistema rítmic grec:

«I tentativi di postulare per il greco antico l'effettiva incidenza di un fattore di intensità in concomitanza con il tempo forte non sono in genere approdati a risultati sicuri, perché le fonti greche tacciono in proposito, e le fonti latine documentano per il termine *ictus* il valore proprio di 'batutta di tempo'» (GENTILI & LOMIENTO 2003: 41)

L'*ictus*, doncs, per als antics, sembla que era una mena de metrònom, un indicador d'interval·ls temporals «che abbracciano l'intera misura del piede, con la sua propria arsi e la sua propria tesi, e non si limita a indicarne solo la parte in battere, come accadrebbe invece se l'*ictus* equivallesse a un vero e proprio *stress* espiratorio» (GENTILI & LOMIENTO 2003: 41). De fet, segons es desprèn de passatges com aquest de Quintilià, equivaldria, directament a 'compàs':

Maior tamen illic licentia est; ubi tempora etiam animo metiuntur et pedum et digitorum ictu, interualla signant quibusdam notis atque aestimant quot breues illud spatium habeat; inde tetrasemoe, pentasemoe, deinceps longiores sunt percussiones (nam semion tempus est unum). (*Inst. or.* 9, 4, 51)

«Tanmateix [en els ritmes] hi ha major llibertat; aquí els temps es mesuren també mentalment amb l'*ictus* dels peus i dels dits, i s'indiquen els interval·ls amb certs signes que marquen quantes breus hi ha en aquell espai. D'aquí que tinguem grups rítmics a quatre, cinc i més temps (i, de fet, el nom grec *semion* indica una sola unitat de temps»

L'accent grec, ja ha estat assenyalat, era melòdic,<sup>124</sup> no intensiu, i si és veritat, com s'ha dit,<sup>125</sup> que l'*ictus*, entès a la llatina, podia funcionar en llatí com una mena d'accent dinàmic o aspiratori en les posicions d'*arsis* de seqüències mètriques ambigües, és a dir, en seqüències que es podien interpretar rítmicament de diferent manera, fins i tot així no hauria tingut mai un rol prominent en la construcció del ritme clàssic.<sup>126</sup>

De fet, el text de Quintilià ha servit per fer veure que, segurament, l'*ictus* entès com una intensificació o modulació de la veu (*ictus* vocàlic) no va existir mai, sinó que segurament era un gest rítmic, un cop amb la mà o amb el peu que servia per marcar el ritme, equivalent, doncs, a portar el compàs.<sup>127</sup>

Només més tard, en perdre's la distinció quantitativa, es va passar de l'accent musical del grec a l'accent intensiu de les llengües romàniques, sobre les quals sí que requeia la construcció del ritme. Així doncs, aquí es reservarà el terme *ictus* simplement per designar

<sup>124</sup> Un bon estat de la qüestió sobre aquest punt es pot llegir a GUZMÁN GUERRA 1997: 26-31

<sup>125</sup> ALLEN 1973: 274 i ss.

<sup>126</sup> Per a aquesta qüestió, vegeu GENTILI & LOMIENTO 2003: 41-42.

<sup>127</sup> Per a la qüestió de l'*ictus*, vegeu BOLDRINI 1992: 35-38 i SETTI 1963.

l'accent intensiu usat per marcar les *arsis* en la lectura moderna dels textos clàssics: la lectura íctica.

### 2.6.2. Mètodes d'execució de la poesia dramàtica

Com es pot observar, en tot moment van sortint termes musicals o melòdics. Això és perquè, no caldrà repetir-ho gaire més, la poesia, en grec, en general, era entesa com un fenomen «far closer to song than to our poetry» (SILVA 2011: 13) i, de fet, sempre es cantava o es recitava en el marc d'una ocasió, d'una *performance*, pública o privada, civil o religiosa.

En el cas del teatre, doncs, ens trobaríem més a prop del musical o de l'òpera que no pas de la idea de teatre modern. Pensem, per exemple, que una comèdia d'Aristòfanes està formada, en un 20 per cent, aproximadament, només de cançons. A *Els ocells*, per exemple, hi ha fins a 30 peces líriques diferents.<sup>128</sup>

Només cal veure, com assenyala Pretagostini,<sup>129</sup> que el terme 'μουσική', això és, l'art de la Musa, no es restringia al concepte modern de 'música', sinó al conjunt que formaven poesia, música i de vegades, dansa. Ja Ciceró advertia que la poesia grega, despullada del cant, era poc més que prosa.<sup>130</sup> La relació de paraula, mètrica, ritme verbal i ritme musical en la poesia grega és fonamental i convé que ens hi aturem breument. Per contra, deixarem de banda les qüestions entorn de la dansa, que no afecten la recitació ni el ritme del vers.

Encara que ni avui sabem del cert com es deia la poesia grega antiga, sembla que hi havia tres mètodes d'execució a l'hora de dir poesia a l'Antiga Grècia:<sup>131</sup>

- a) recitada
- b) cantada
- c) semicantada o *παρακαταλογή*, això és, una mena de recitatiu, semblant al de l'òpera, que de fet va néixer en imitació d'aquest mètode d'execució. Consistia, doncs, en una recitació semi-cantada amb acompanyament musical de l'aulos en notes més agudes que les del *performer*. Apareix mencionat, només, en el Pseudo-Aristòtil i en el Pseudo-Plutarc,<sup>132</sup> que atribueix la invenció d'aquest mètode d'execució a Arquíloc. D'Arquíloc va passar a la tragèdia i de la tragèdia, per extensió, a la comèdia, de manera que es va incorporar al teatre atenès.

A part dels versos de la lírica monòdica mèlica i de la lírica coral arcaica i de les parts líriques del teatre, evidentment cantades, no tenim gens clar quin tipus de poesia era executada en recitat, en recitatiu o *parakatalogē*, ni tampoc sabem clarament si hi havia cap

<sup>128</sup> ROBSON 2009: 142.

<sup>129</sup> PRETAGOSTINI 2011: 263

<sup>130</sup> Cic. *Orat.* LV, 183: «cum cantu spoliaueris nuda paene remanet oratio».

<sup>131</sup> Hi ha moltíssimes discrepàncies. Per a la comèdia, Zieliński (1885: 299) postula la teoria segons la qual hi havia quatre mètodes de recitació del vers en la comèdia grega: la cançó (*mélōs*), el recitatiu (*parakatalogē*) sense acompanyament musical ('Seccorecitatív') o amb acompanyament musical ('begleitetes Recitatív'), el melodramàtic (*katalogē*), és a dir, el recitat amb l'acompanyament de l'aulos, i el recitat pur (*psilē léxis*). White (1912: 20) segueix Zieliński. Avui, però, aquesta teoria ha estat superada i s'ha imposat el model triàdic proposat, per exemple, per Pickard-Cambridge (1968: 156-167) i continuat per Perusino (1968: 20-29), en els treballs dels quals em baso.

<sup>132</sup> *Probl.* XIX, 6 i *De mus.* XXVIII, 1141a-b, respectivament.

tipus de vers que fos més apte per una execució o una altra. Per exemple, suposem que la poesia hexamètrica de l'èpica era, diguem-ne, 'cantilenada' i acompanyada per la cítara o la fòrminx,<sup>133</sup> mentre que la poesia iàmbica i l'elegíaca s'executava, en principi, al so de l'aulos, però no sabem de quina manera afectava el cant o el recitatiu de la peça.

En el cas específic del teatre, a més, en què aquests tres modes es podien barrejar, la situació s'agreuja i, per bé que tenim més o menys clares les parts que eren cantades, no sempre és possible discernir amb seguretat quines parts de la tragèdia o de la comèdia eren dites en un o altre mètode.

A més, la classificació d'un passatge o d'un grup de versos com a mèlics en funció de la part del drama a què pertany, però, guarda un perill i és que, a banda que no sempre sabem amb seguretat el mètode d'execució de cada part del drama, sovint, les parts cantades no corals que podien aparèixer en una tragèdia o una comèdia (aquelles cantades per un solista), depenien de l'habilitat vocal dels actors. I no tots tenien la mateixa traça, cosa que limitava el poeta, que componia el text per a uns actors concrets.<sup>134</sup> Per això hi ha escenes d'un gran patetisme en què una part canta mentre l'altra sembla que li respon en recitats o recitatius.<sup>135</sup>

Dit d'una altra manera: sabem segur que les parts corals, normalment en metres no estíquics i majoritàriament estròfics, eren cantades i ballades, al so d'un o més instruments.<sup>136</sup> Però, en canvi, tenim més problemes amb les parts aparentment mèliques assignades a un actor. Mentre que segurament eren recitades les parts en versos estíquics o bé integrades per un «uniform rhythm corresponding to the rhythm of stichic metres (WEST 1982: 77).

És per això que, cançons del cor a banda, no podem estar gairebé mai segurs, en el cas dels versos estíquics, si eren directament declamats, sense cap mena d'acompanyament, com se sol creure en el cas del trímetre iàmbic, o si el mateix metre podia servir per ser semi-cantat en *parakatalogē*, en funció de l'efecte desitjat. Sembla, per exemple, que aquest últim mètode d'execució era, en el teatre, més comú en les parts no cantades que s'intercalaven entre les parts líriques del cor, especialment de la tragèdia. En canvi, en la comèdia, la *parakatalogē* era més estranya, almenys pel que fa als trímetres iàmbics.<sup>137</sup>

No obstant això, els versos que més sovint eren utilitzats en el recitatiu o *parakatalogē* devien ser, segons sembla, els tetràmetres iàmbics catalèctics, els dímetres i tetràmetres anapèstics catalèctics, els tetràmetres trocaics catalèctics i, també, els trímetres iàmbics.<sup>138</sup> El poeta se'n podia servir lliurement per crear un efecte que el Pseudo-Aristòtil (*Probl.* XIX, 6) considera que era entre tràgic (*tragikón*) i patètic (*pathētikón*), justament per l'estranyesa que produïa (*anōmalía*). De fet, com veurem, els trímetres iàmbics, que hem dit que en la comèdia normalment eren declamats, sense recitatiu, eren dits en *parakatalogē* quan es volia

<sup>133</sup> GENTILI & GIANNINI 1977. També GENTILI & LOMIENTO 2003: 77: «Quanto all'esecuzione dell'esametro epico, non è possibile dire se sia stato affidato al canto, almeno in una sua fase iniziale, al pari dell'antica tradizione citarodica di Demodoco e Femio, oppure a una sorta di cantillazione o anche alla semplice recitazione: in proposito i pareri sono discordi».

<sup>134</sup> I al revés, també podia ser aprofitat pel poeta per exhibir-se. Així, la cançó del puput (*Av.* 227-262) havia de ser, per la dificultat tècnica que implica, interpretada per un cantant professional. Vegeu PRETAGOSTINI 2011: 161-170.

<sup>135</sup> WEST 1982: 78.

<sup>136</sup> Vegeu WEST 1982: 77.

<sup>137</sup> Vegeu WHITE 1912: 368.

<sup>138</sup> GENTILI & LOMIENTO 2003: 77.

aconseguir un efecte paratràgic, com bé assenyala White: «Some trimeters in comedy, then, in parody and paratragedy, were rendered in the manner of tragedy» (WHITE 1912: 368). Això ho podem veure molt clar, per exemple, en el comiat de Làmac a *Els acarnesos* (1184-1185). El seu lament, per bé que expressat en trímetres iàmbics regulars, és qualificat de *mélōs* pel seu criat.

Sembla, doncs, que un mateix vers podia ser apte per al recitat i per al recitatiu, sense que es reclamés una adaptació a la música o a una estructura mètrica particular.<sup>139</sup> Més aviat cal pensar que el poeta era lliure de servir-se d'aquesta tècnica amb una voluntat poètica concreta per subratllar les paraules amb una música adient per a aquest efecte, cosa que dificulta moltíssim saber quan s'utilitza l'un o l'altre mètode.

Normalment, la *parakatalogē*, en el cas del teatre, s'executava al so de l'*aulós*, un instrument d'una o de doble canya (*díaulos*), erròniament traduït com a flauta,<sup>140</sup> perquè era un instrument de vent, com la veu, i perquè era «lo strumento più duttile ed efficace per la varietà delle inflessioni» (PERUSINO 1968: 25).<sup>141</sup>

En el moment en què intervenen els instruments, és a dir, en les parts cantades i en els recitatius, hem de tenir en compte quin paper jugava el ritme i la mètrica, perquè, almenys en el cas de la poesia cantada, hem de suposar que coexistien dos ritmes: el propi de la música i el de les paraules, això és, el que sortia del vers, amb l'oposició entre síl·labes llargues i breus en un esquema mètric, i el propi de l'esquema melòdic.<sup>142</sup>

Segons sembla, fins al segle V a.C., la música, els temps musicals, s'adaptaven a les síl·labes, a l'esquema mètric i a la frase verbal i no a l'inrevés.<sup>143</sup> Era el ritme de les paraules, doncs, que manava per sobre el de la música, que hi quedava subjugat. Per dir-ho amb Pretagostini:

«Per tutta l'età arcaica, la musica fu contraddistinta da una certa austerità e semplicità compositiva. Il ritmo musicale si conformava alla struttura metrico-ritmica della catena verbale e il connubio tra poesia e musica era organico e indissolubile. L'elemento musicale si configurava come uno degli elementi costitutivi del genere poetico, pur non avendo una

<sup>139</sup> Vegeu PERUSINO 1968: 27. No obstant això, com veurem, hi ha exemples de metres, com el dímetre anapèstic, que, en funció de si eren dits o cantats, tenien una estructura mètrica o una altra.

<sup>140</sup> La resta de noms que trobem per a aquest instrument ve condicionada pel material en què era fet o per l'ús que se'n feia: *kálamos* (de canya), *kerátinos* (de banya), *elephántinos* (de marfil), *chalkélotos* (de bronze), *chorikói* (per als ditirambes), etc. Llista completa a GENTILI & LOMIENTO 2003: 89.

<sup>141</sup> En altres gèneres, els instruments, veu humana a banda, que prenién part en les parts cantades i en *parakatalogē*, eren bé els de la família de la corda (lira, fòrminx, cítara, l'arpa, el *bárbitos*, etc.), els de vent (l'*aulos*, com a màxim representant) i fins i tot algun instrument de percussió (timpans, címbals, etc.). Els primers, només cal recordar el mite de Màrsias i Apol·lo, eren considerats per la tradició, com els més nobles i purs, associats al déu de la música (Pi. P. 1.), mentre que l'*aulos* era tingut quasi per orgiàstic, de manera que s'associava a Dionís, (Arist. *Pol.* 1341a 21-22 i 1342b 4-6), de vegades amb una concepció clarament negativa (Pl. *Resp.* 399d-e.), tot i que, amb el pas del temps i per influència de la imposició de la 'nova música' asiàtica, l'*aulos* es va anar imposant als instruments de corda, fins al punt que el camí fressat en el camp de la música per a *aulos* per Melanípides i Frinis es va traslladar a la música per a corda, amb el conseqüent crit al cel dels més conservadors (Pl. *Leg.* 700d). El Pseudo-Aristòtil, per exemple, considerava l'*aulos* més dolç i tot que la lira, perquè s'adequava més al cant («ὁ δὲ αὐλὸς ἡδίωον τῆς λύρας [...] ἢ μὲν οὖν ᾠδῆ καὶ ὁ αὐλὸς μίγνυνται αὐτοῖς δι' ὁμοιότητα») (*Probl.* 19, 43). Per a tota aquesta qüestió, vegeu GENTILI & LOMIENTO 2003: 81-91 i PRETAGOSTINI 2011: 263-265.

<sup>142</sup> Segueixo a BUCCINI 2016: 17 i ss. i a GENTILI & LOMIENTO 2003: 69 i ss.

<sup>143</sup> Per exemple, Píndar anomena els «himnes, senyors de la fòrminx», destacant el predomini dels primers sobre la segona. Vegeu Pi. O. II: 1: «ἀναξιφόρμυγες ὕμνοι».

propria autonomia, ma presupponendo un adeguamento della linea melodica al ritmo metrico del testo verbale» (PRETAGOSTINI 2011: 268)

Això no obstant, sembla que ja durant la segona meitat del segle V, en el teatre, que, recordem, provenia de la vella lírica coral, el ritme de la música podia interferir en el dels versos i, fins i tot, arribar a modificar l'esquema mètric i temporal de les síl·labes. La influència de la "nova música", és a dir, la música vinguda d'Orient, començava a separar-se dels rígids esquemes mètrics i a exigir que les síl·labes de les paraules s'adaptessin als temps musicals i no els temps musicals a les síl·labes:

«La tradizionale coesione esistente tra musica e testo, canto, danza, sembra essersi progressivamente disgregata, riservando alla musica un posto ed un ruolo di primo piano anche in virtù della cosiddetta *poikilia*, ossia di quella "varietà di stile" che si manifestava nella volontà dei poeti di essere i soli responsabili, oltre che del testo, anche della musica di supporto e accompagnamento, nonché dell'allestimento coreografico, al fine di garantire alle loro composizioni la varietà che potesse renderle attraenti agli occhi del pubblico» (BUCCINI 2016: 108)

A partir d'aquesta influència, es comença a trencar la relació biunívoca entre el ritme mètric i el ritme musical.<sup>144</sup> Cada síl·laba, aleshores, es podia allargar tant com la música requerís, de manera que un sol element sil·làbic podia suportar aleshores més notes, «con la logica conseguenza che la sillaba non era più posta a fondamento del ritmo, come era stata fino allora la norma» (PRETAGOSTINI 2011: 268).

Malgrat això, com dèiem, la influència de la música asiàtica (a través de la jònica), més atrevida i sinuosa, alhora que complexa i amb grans floritures, es va anar imposant a la sòbria música tradicional dòrica i eòlica, més senzilla. El camp de proves per a la introducció d'aquestes innovacions musicals va ser, sens dubte, el ditirambe, on es barrejaren les diferents tradicions poeticomusicals «con il libero impiego, in uno stesso canto, delle armonie dorica, frìgia e lidia nei tre diversi generi enarmonico, diatonico e cromatico» (GENTILI & LOMIENTO 2003: 70).<sup>145</sup> Aquesta nova manera de fer es va anar imposant en la poesia dramàtica contemporània, això és, la d'Eurípides i Aristòfanes, amb el cas de la cançó del puput d'*Els*

---

<sup>144</sup> Un rastre d'aquesta evolució el trobem per exemple, en la reacció de testimonis que van ser-ne contemporanis, com Pratines de Fliunt, que ja es queixava de la nova música i de les noves danses, gairebé immorals, i reclamava el rol protagonista del poeta respecte al de la música i recordava que era la Musa (i.e. el poeta) la reina del cant, i no l'aulós, que, segons ell, havia de quedar-hi supeditat (Vegeu PMG. 798, 1-5). En canvi, en la nova música tenia un rol independent del cant del cor. En el fr. 155 K-A de Ferècrates, un passatge del *Quiró*, la música, personificada per una dona amb parracs, es queixa en primer lloc dels atacs de la nova música de Timoteu de Milet (acusat de propagar les composicions en *apolelyména*, que, recordem-ho, eren estrofes sense cap mena de responsió i de construcció totalment lliure). En segon lloc, ataca semblantment Cinèsias, acusat de privilegiar la música i l'eufonia dels versos per sobre del contingut de la poesia (una crítica semblant a la que fa Aristòfanes. Cf. Av. 1388-1390). Finalment, també reben Melanípides, per haver introduït àries solistes, només per a lluïment del cantant, i Frinis, que va augmentar el nombre de cordes de la cítara per tal d'introduir cromatismes i dissonàncies. Per a tots aquests testimonis, vegeu PRETAGOSTINI 2011: 270. Sobre el fragment del *Quiró*, vegeu URIOS-APARISI 1992 i DOBROV & URIOS-APARISI 1995.

<sup>145</sup> Precisament a *Els ocells* trobem una paròdia d'aquestes innovacions en el ditirambe amb la caricatura que fa Aristòfanes de Cinèsias, poeta ditiràmbic (Av. 1372-1409).

*ocells* (227-262) com a màxim exponent, de la qual tindrem oportunitat de parlar més endavant.<sup>146</sup>

Cada cop més, la música instrumental va esdevenir més autònoma respecte a les paraules del poeta, fins al punt que podia alterar el valor prosòdic de les síl·labes, cosa que permetria explicar el fet que, sovint, la responsió estròfica en les obres d'Eurípides i Aristòfanes no sigui sempre exacta, amb equivalències entre metres abans mai vistes, sense haver de suposar necessàriament una corrupció del text.<sup>147</sup>

De fet, a partir de la segona meitat d'aquest mateix segle, la influència de la nova música va marcar un canvi tan radical, amb la música separant-se cada cop més del vers, que va passar a ser completament autònoma en els cants lírics, i a utilitzar-se com a simple comparsa en els recitatius. De fet, el gust per a la "nova música" es va anar imposant en tots els àmbits, fins al punt que en el teatre, el cor, en altres temps el centre al voltant del qual giraven les obres, va passar a ser associat a la vella lírica arcaica i, antiquat, va ser arraconat cada cop més, ja en els darrers dies d'Aristòfanes, en benefici d'uns actors cada cop més professionalitzats, buscant el protagonisme dels cants solistes. Fins al punt que el cor va quedar reduït als interludis musicals (ἐμβόλιμα),<sup>148</sup> que van donar lloc a un teatre com el de Menandre, en què el cor ha desaparegut de l'acció dramàtica, i només participa en els quatre entremesos musicals que separen l'obra en cinc actes.

### 2.6.3. Els versos no cantats de la comèdia aristofànica

*«Aristophanes is a poet who goes through more metres in a single play than most English poets get round to in a lifetime»*

WILLIAM ARROWSMITH<sup>149</sup>

Hem vist, encara que sumàriament, que els ritmes propis dels metres recitats o recitatius grecs eren quatre: el iàmbic, el trocaic, l'anapèstic i el dactílic, i els metres més habituals són els trímetres i els tetràmetres iàmbics, el tetràmetre trocaic, el dímetre i el tetràmetre anapèstic i l'hexàmetre dactílic. Aquests ritmes, com assegura White (1912: XXII) «are the four rhythms that modern poetry has developed».<sup>150</sup> Quan es refereix a la «modern poetry», òbviament, es refereix a la poesia i a la mètrica anglesa, però en general és extrapolable a qualsevol mètrica accentual o sil·làbicoaccentual. Així, en català, podem construir un vers en cinc esquemes rítmics bàsics: els mateixos quatre que conformen, en general, els metres de la poesia recitada grega, el iàmbic, el trocaic, l'anapèstic, el dactílic, als quals s'ha d'afegir l'amfibraic.<sup>151</sup>

La resta de ritmes grecs, els propis de les parts corals, siguin jònics, logaèdics, crètics, baquis, etcètera, són irreproduïbles en qualsevol llengua moderna que tingui en l'accent intensiu la font generadora de ritme. Aquests ritmes, anomenats sincopats, eren pensats sempre i exclusivament per al cant. Solien ser construïts per dues arsis en contacte, totes dues,

<sup>146</sup> En tot cas, vegeu BUCCINI 2016: 109-113 i PRETAGOSTINI 2011: 161-170.

<sup>147</sup> Com passa, per exemple, a *Ar. Av.* 333-335 / 344-351

<sup>148</sup> *Arist. Poet.* 1456a, 28-32.

<sup>149</sup> ARROWSMITH 1961: 137.

<sup>150</sup> Per a una visió de conjunt de l'estructura de la comèdia antiga i dels seus metres, vegeu ZIMMERMAN 2010.

<sup>151</sup> Vegeu, per exemple, BARGALLÓ 2007: 221.

elements forts del compàs, a més d'oferir, constantment, sèries de tres o més síl·labes breus. Només la música pot imitar aquests ritmes allargant o abreujant les síl·labes segons requereixi el compàs. Per exemple, hi ha qui ha volgut veure que en certes àries del *Don Giovanni* de Mozart es pot percebre un ritme que seria assimilable al jònic.<sup>152</sup> Però en un recitat o recitatiu, on no intervé pròpiament el cant, aquests ritmes són impossibles de reproduir (i, per tant, de sentir) en una llengua accentual com el català,<sup>153</sup> perquè «el ritme d'intensitat no tolera dues arsis en síl·labes consecutives si no les separa una pausa, i fer aquesta pausa cada tres o quatre síl·labes, segons el ritme binari o ternari que es vulgui imitar, a més de plantejar complicacions prosòdiques, resultaria monòton» (PARRAMON 1999: 147).

Efectivament, en català, les dues arsis consecutives del grec s'haurien de substituir per dues síl·labes contigües dotades d'accent rítmic i com bé indica Oliva, «dues síl·labes tòniques seguides pertanyents al mateix sintagma creen un xoc accentual» (OLIVA 2008a: 62).<sup>154</sup> El xoc accentual queda resolt automàticament amb la «desaccentuació» d'una de les dues síl·labes, qüestió que depèn, és clar, de la sintaxi i del ritme general del vers, que imposa una desaccentuació o una altra. Aquest fenomen, doncs, fa impossible la reproducció d'aquesta mena de ritmes sincopats. És, de fet, aquesta, la mateixa causa que nega la possibilitat de reproducció de l'espondeu en l'hexàmetre català, motiu pel qual es substitueix, com veurem, per un troqueu.

Igualment, «quan la distància entre els dos accents és de més de dues síl·labes àtones, es crea una vall accentual» (OLIVA 2008a: 63), formada per tres o més síl·labes àtones. Quan això passa, es produeix la «reaccentuació», és a dir: una de les síl·labes per naturalesa àtona queda investida d'un accent secundari o de suport,<sup>155</sup> cosa que implica, a la pràctica, que molts dels ritmes grecs, no només els sincopats, no es puguin reproduir accentualment. Això no vol dir que peus concrets que s'apartin dels esquemes ara citats (això és, del iambe, del troqueu, de l'anapest, del dàctil i de l'amfíbrac) no es puguin reproduir per si sols, sinó que no poden conformar un ritme. Per exemple, «estima-la» és, per si sol, un peó segon. El peu, doncs, existeix, però intentar formar un ritme o un vers a partir d'aquesta mena de peu és impossible, perquè ens trobaríem, en aquest cas, amb una vall accentual contínua i la consegüent reaccentuació. Igualment, el coriambe existeix, per exemple en una paraula com «petjapapers», però mai podrem crear un ritme únicament coriàmbic, perquè es produiria la desaccentuació, sense una pausa que separi els dos peus.

Els únics metres clàssics que es poden imitar, doncs, aproximadament o plena, són els que estan conformats per un dels quatre (cinc) ritmes esmentats que, en general, són els propis de les parts declamades en recitat o recitatiu del teatre.<sup>156</sup>

En una tragèdia, el vers dels recitats que fa avançar l'acció és el trímetre iàmbic, que, en la tragèdia de Sòfocles, per exemple, és gairebé l'únic vers que es fa servir per a les parts no

---

<sup>152</sup> Vegeu WHITE 1912: XX.

<sup>153</sup> Així mateix, Halliwell: «it would be pointless to follow Rogers and several of his Victorian predecessors in aiming for anything like a consistent correlation with Greek rhythms, since too many of the latter, even when turned into stress metres, would make no recognizable pattern to a modern ear» (HALLIWELL 1998: li)

<sup>154</sup> Per al fenomen en castellà, vegeu GARCÍA CALVO 1971: 26 i 2006: 224-227; en italià: BELTRAMI 2011: 46-47.

<sup>155</sup> Vegeu BARGALLÓ 2007: 223 i OLIVA 2008a: 63. També GARCÍA CALVO 1971: 26.

<sup>156</sup> Això no vol dir que aquests mateixos ritmes (i fins els mateixos metres) no poguessin ser utilitzats en les parts cantades. El dímetre iàmbic, sense anar més lluny, és present en més d'una cançó de la Comèdia Antiga (p. ex. *Pax* 512-529 o *Av.* 851-858 ~ 895-902), a més de ser, segons sembla, el metre propi de les cançons fàl·liques (*Ach.* 263-279). Per als iambs mèlics, vegeu WHITE 1912: 26-37.

cantades. Trobem, però, en Èsquil i en l'Eurípides madur, l'ús també del tetràmetre trocaic.<sup>157</sup> A més, en tots tres tràgics, un dels metres més comuns amb què el corifeu (o el cor, tant és s'adreça als actors, en el diàleg, és el dímetre anapèstic (sencer o catalèctic, és a dir, el paremiac).<sup>158</sup>

Aquests serien, molt generalment, els versos propis de la tragèdia que es poden sistematitzar. Les cançons, cada una diferent de les altres, feien servir una infinitat de metres diferents.

En una comèdia d'Aristòfanes, en canvi, trobem, parts líriques a banda, més metres encara que a la tragèdia, a causa de la mateixa estructura del gènere. La comèdia, tot i que comparteix algunes parts fonamentals amb la tragèdia (pròleg, pàrodos, èxode), conté una sèrie de seccions desconegudes en la tragèdia, com l'*agōn*, la paràbasi o la *syzygia* (una recreació de les últimes quatre parts de la paràbasi i que conté parts mèliques i no mèliques).<sup>159</sup>

El vers dels diàlegs encara és el trímetre iàmbic, però l'ús dels tetràmetres trocaics s'accentua molt, tant en la pàrodos com en la paràbasi. A més, dels dímetres anapèstics i els paremiacs (usats semblantment als de la tragèdia), resulta que una gran part de la paràbasi és en tetràmetres anapèstics catalèctics, un vers exclusivament usat pels poetes còmics per a aquesta part tan característica de la comèdia, que en comèdia, per exemple, a *Els ocells*, se sol anomenar directament «els anapestos» (Av. 684).

Encara hi hauríem d'afegir, per un cantó, un altre metre gairebé inèdit en la tragèdia, però molt comú en la comèdia, perquè sol ser el metre propi de l'abús i de l'insult,<sup>160</sup> el tetràmetre iàmbic catalèctic,<sup>161</sup> i, per l'altre, l'hexàmetre. El mateix caràcter ridiculitzant de la comèdia, provoca que sovint aparegui aquest vers propi de la poesia heroica, sigui com a paròdia de l'estil èpic, sigui per fer befa dels oracles i endevins diversos.<sup>162</sup> Com que són aquests els metres imitables en un sistema accentual, vegem primer quines són les seves principals característiques.

### 2.6.3.1. El trímetre iàmbic i el tetràmetre trocaic catalèctic

#### 2.6.3.1.1. Característiques generals

Parlem, en el primer cas, del metre més usat per al diàleg i, per tant, per als recitats de gairebé tot el drama antic. Totes les tragèdies i comèdies àtiques que ens han arribat senceres són compostes, gairebé en llur totalitat, en aquest metre, encara que sabem que les comèdies sicilianes d'Epicarm, tenien el tetràmetre trocaic com a vers principal.<sup>163</sup> De fet, segons Aristòtil, la tragèdia àtica primitiva sembla que també tenia el tetràmetre trocaic com a vers principal, i només amb el temps es va anar substituint pel trímetre:

---

<sup>157</sup> Sobre l'ús primitiu del tetràmetre trocaic en la tragèdia i la comèdia més antigues, vegeu MICHELINI 1982. També són especialment interessants els treballs sobre el tetràmetre trocaic en la tragèdia de Drew-Bear (1968) i Centanni (1989 i 1995).

<sup>158</sup> Vegeu WEST 1982: 81.

<sup>159</sup> Vegeu WHITE 1912: 313-314.

<sup>160</sup> Aquest caràcter festiu i insultant del metre encara es conservava en temps de Menandre, com es pot veure en l'escena del *Dyskolos* escrita en aquest metre: vv. 880-958. Vegeu CREUS 2020c: 38-39.

<sup>161</sup> Vegeu WHITE 1912: 368.

<sup>162</sup> Recordem que els oracles s'emeten específicament en aquest metre. Cf. Av. 967-988.

<sup>163</sup> Vegeu WEST 1982: 77 i RIU 2011.



ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὄψῃ ἀπεσεμνύθη, τότε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο. (*Poet.* 1449a. 19-20)

«partint d'històries breus i d'un llenguatge burlesc pel seu origen satíric, més tard la tragèdia va adquirir solemnitat i el vers va passar de tetràmetre a iambe» [Trad. Xavier Riu]

Quan Aristòtil parla de tetràmetre es refereix, és clar, al trocaic i no cap altre, de la mateixa manera que quan parla de *iambeïon*, es refereix al trímetre, cosa que demostra fins a quin punt aquests metres eren els més importants d'entre tots els de la sèrie iàmbrica i trocaica, des que començà a ser utilitzat pels iambògrafs, com Arquíloc i Semònides, a més de Soló.

Tots dos metres podien ser emprats en contextos molt diversos. El primer, per exemple, se solia fer servir tant per a l'atac més descarnat, com per a temes polítics i fins i tot, encara que ocasionalment, per a epitafis i inscripcions.<sup>164</sup> De fet, el primer testimoni conservat en què trobem emprat aquest metre és en el poema paròdic *Margites*, en què s'intercalen amb els hexàmetres prescriptius de l'èpica.

Si el trímetre iàmbic es va acabar imposant com el metre propi dels recitats del drama àtic, és a dir, aquell metre en què es feia avançar l'acció, va ser, segons Aristòtil, perquè era el vers que s'acostava més al parlar propi de la conversa col·loquial i, per tant, era menys artificios, per tal com el tetràmetre trocaic tenia un component eminentment dansat i, per tant, coral:

τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτῇ ἢ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρε: μάλιστα γὰρ [25] λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖον ἐστίν: σημεῖον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἑξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἀρμονίας. (*Poet.* 1449a. 20-28).

«Al començament feien servir tetràmetres perquè aquella poesia anava més lligada als sàtirs i a la dansa, però la naturalesa mateixa del llenguatge que es generava va trobar el vers que li era propi. Efectivament, el metre iàmbic és el més adequat a la parla, i n'és mostra el fet que diem molts iambe en la conversa corrent entre nosaltres, però en canvi molt pocs hexàmetres, i només quan sortim del registre col·loquial» [Trad. Xavier Riu]

Sigui cert o no que el grec tendia, per naturalesa, al ritme iàmbic, més aviat cal pensar que el trímetre, per extensió i per les possibilitats de substitució que oferia en els cinc primers peus, era un vers que era molt flexible i que es podia adaptar perfectament a tots els nivells del llenguatge, tant al cerimoniós i elevat de la tragèdia com al més agressiu i provocatiu de la comèdia,<sup>165</sup> mentre que el tetràmetre estava massa connotat pel seu origen aparentment coral, o almenys, popular,<sup>166</sup> amb un ritme desenfrenat (κορδακιτώτερος) i ràpid, que suggeria. De fet, s'ha volgut interpretar que els mateixos antics solien posar en relació l'etimologia de τροχάϊος amb τροχάλος, 'que corre ràpid'.<sup>167</sup> El mateix Quintilià (*Inst. Or.* IX,

<sup>164</sup> Vegeu WEST 1982: 40.

<sup>165</sup> Vegeu PARRAMON 1999: 79-80.

<sup>166</sup> Vegeu KORZENIEWSKI 1998: 68.

<sup>167</sup> Cf. schol. Ar. *Ach.* 204 i Pl. *R.* 400b 8.

4, 88) parla del troqueu com a *currentem*, ‘que corre’. Tanmateix, ja hi ha qui ha plantejat que això podria ser una mala interpretació:<sup>168</sup> Aristòtil (*Rhet.* 59b34-60a1) explica que el troqueu és «κινητικόν», (‘mogut’) en tant que relacionat amb la dansa del cor («ὀρχηστικός»). Igualment, a *Rhet.* 1408b36-1409a1, Aristòtil explica que el tetràmetre és «τροχερός», ‘que gira’ (i, per tant, de τροχ- i no de τρεχ-). En qualsevol cas, la idea d’agitació i moviment d’aquest metre és clara.

La tesi d’Aristòtil sobre el tetràmetre com a vers original per al drama antic és avalada pels fragments que tenim de Frínic i pel paper prou més rellevant del teatrametre trocaic catalèctic en els *Perses* d’Èsquil que en les altres tragèdies del mateix autor.<sup>169</sup> De manera que si, com sembla, Aristòtil tenia raó i el tetràmetre trocaic catalèctic era el metre principal del drama antic, això podria explicar el caràcter eminentment coral (entès en els dos sentits del terme, això és, de cançó i de dansa) que sembla tenir aquest metre tant en la primitiva tragèdia com sobretot en la comèdia,<sup>170</sup> depenent com era el drama primitiu de l’antiga lírica coral arcaica. Pensem que, almenys en la comèdia antiga, el tetràmetre s’utilitza sovint en les entrades i sortides del cor o bé, en la paràbasi, la part de la comèdia que estava reservada íntegrament al protagonisme del cor:

«The verse is adapted to rapid movement and is therefore frequently employed when the chorus enters in haste in the parade, sometimes on the run, or when it retires from the immediate scene of action in the second parade» (WHITE 1912: 99)

De fet, aquesta relació amb la dansa del tetràmetre i amb el parlar col·loquial del iambe la trobem també a la *Retòrica*, on s’expressa en termes molt semblants:

τῶν δὲ ῥυθμῶν ὁ μὲν ἠρῶος σεμνῆς ἀλλ’ οὐ λεκτικῆς ἀρμονίας δεόμενος, ὁ δ’ ἰαμβος αὐτῇ ἐστὶν ἢ λέξις ἢ τῶν πολλῶν (διὸ μάλιστα πάντων τῶν μέτρων ἰαμβεῖα φθέγγονται λέγοντες), δεῖ δὲ σεμνότητα γενέσθαι καὶ ἐκστῆσαι. ὁ δὲ τροχαῖος κορδακικώτερος· δηλοῖ δὲ τὰ τετράμετρα· ἔστι γὰρ τροχερὸς ῥυθμὸς τὰ τετράμετρα. (*Rh.* 1408b-1409a)

«Tra i ritmi, quello eroico richiede un’ armonia solenne, ma che non conviene alla conversazione, mentre il giambo è la stessa elocuzione dei più (per questo, tra tutti i ritmi si fanno soprattutto risuonare, quando si parla, quelli giambici); invece il discorso deve dar luogo a solennità e commuovere. Il trocheo è ritmo alquanto proprio della danza del cordace, e lo manifestano i tetrametri. Infatti, i tetrametri sono un ritmo trocaico» [Trad. Marcello Zanatta]

Aquests passatges d’Aristòtil, tant els de la *Poètica* com el de la *Retòrica*, en què relaciona el iambe amb el parlar col·loquial, s’utilitzen contínuament per justificar l’elecció de la prosa com el mitjà més adient per traduir els recitats del drama antic: com que quan parlem normalment no ho fem en vers, cal girar-los en prosa. Però precisament per això, a parer meu, la prosa ha de quedar descartada, atès que els grecs antics, quan parlaven en una conversa

<sup>168</sup> Parlo d’un article de Xavier Riu, on s’exposa tot el que segueix, encara inèdit («Aristotle, Archilochus, Dionysos, Primitive Dithyramb and Early Drama».)

<sup>169</sup> Vegeu WEST 1982: 78, MICHELINI 1982 i CENTANNI 1989.

<sup>170</sup> Cf. *Ar. Ach.* 303-334.

col·loquial, tampoc no ho feien en vers. El fet de servir-se d'un ritme que *representés* —però que no ho fos— el parlar col·loquial és plenament símptomatic del desig, per dir-ho en terminologia aristotèlica, de representar la realitat, no de presentar-la. El vers (i la música i la dansa) és un mecanisme més que serveix per posar una pantalla entre la realitat quotidiana de l'espectador i la realitat figurada de l'escenari.

Tanmateix, la pràctica traductora majoritària avui és la de traduir tota la comèdia en prosa. Els pocs que intenten respectar el caràcter líric de les peces aristofàniques, empren el vers per a les parts cantades, però opten per la prosa per a les parts recitades o en recitatiu, (sense diferenciar, a més, entre trímetres iàmbics, tetràmetres trocaics o metres anapèstics). De totes les traduccions analitzades d'*Els ocells*, només les de Bickley Rogers (1924), Romagnoli (1925), Fitts (1959), Arrowsmith (1969), Halliwell (1998) i Johnston (2008) són completament en vers (les angleses modernes, en un vers força lliure).<sup>171</sup> La resta bé són totes en prosa (retallada o no),<sup>172</sup> bé reserven el vers per a les parts cantades, seguint aquesta lectura per a mi equivocada i tendenciosa de les paraules d'Aristòtil.<sup>173</sup>

D'altra banda, quan es fa servir una tesi d'aquesta mena, a més, es cau en un argument completament assimilador que parteix d'una certa idea de versemblança que és del tot moderna: quan parlem, no ho fem en vers i, per tant, el text de la traducció ha de ser en prosa.<sup>174</sup> No tenen en compte, però, que, com deia Ferraté, «la tragèdia [i la comèdia] antiga no es presenta, doncs, sota cap criteri modern comparable al teatre modern. Per això els personatges parlen en vers, canten i ballen»,<sup>175</sup> perquè el vers funciona com un mecanisme més que serveix per posar una pantalla entre la realitat quotidiana de l'espectador i la realitat figurada de l'escenari:<sup>176</sup>

ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνται τινες ἀπεικάζοντες (οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας), ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς, οὕτω κἀν ταῖς εἰρημέναις τέχναις ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ, τούτοις δ' ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις (1447a. 18-23)

«Així com alguns fan representacions de moltes coses reproduint objectes amb colors i formes (uns per art, altres per pràctica) i uns altres ho fan amb la veu, així també en totes les arts esmentades representen coses amb ritme, paraula i música, i aquests materials els utilitzen o bé tots junts o bé separadament» [Trad. Xavier Riu]

<sup>171</sup> Caldria afegir-hi, per la seva importància, la traducció d'*Els ocells* de Franchetti, a finals del dinou (1894).

<sup>172</sup> VAN DAELE 1923-1930, BALASCH 1969-1977, RODRÍGUEZ ADRADOS 1965, SOMMERSTEIN 1987, CORNO 1987, HENDERSON 2000, ROCHE 2005, MASTROMARCO 2006, MACÍA APARICIO, BALZARETTI 2017.

<sup>173</sup> Cas de DEBIDOUR 1966, SAVINO 1977, BARRETT 1978, MEINECK 1998, CARANDELL 2002 i, en part, MARZULLO 1968 i GRILLI 2006.

<sup>174</sup> Vegeu, per exemple, SOMMERSTEIN 1973: 146: «There is another and more important reason why I believe prose to be the correct medium for the dialogue. It is based on the fundamental principle, already mentioned, that Aristophanes was first and foremost a comedian, and it is not normal **with us** to write the dialogue of a comedy in any kind of verse. When comic writers do use verse, it is usually for some parodic purpose. **In this the translator should follow the convention of his own literature:** we have already seen that he loses in important ways if he does not» (la negreta és meva).

<sup>175</sup> FERRATÉ 1955: 97.

<sup>176</sup> Vegeu també HENDERSON 1993: 83.

## 2. El ritme i la seva traducció

En consonància amb aquesta voluntat de versemblança, sembla clar que el trímetre iàmbic havia de ser, normalment, recitat, sense acompanyament musical, però també hem vist que freqüentment, en la tragèdia i ja en Arquíloc, segons ens informa el Pseudo-Plutarc (*De mus.* 1141a), podia ser dit amb acompanyament musical (això és, en *parakatalogē*).<sup>177</sup> De fet, tant en la tragèdia com en la comèdia<sup>178</sup> pot aparèixer enmig de les cançons, de manera que hem de suposar o bé que també podien ser cantats (o semicantats en recitatiu) o, bé que hi havia una alternança de recitatiu i cant:

«L'occorrenza di trimetri giambici nelle parti liriche della tragedia e della commedia lascia aperto il problema della loro effettiva modalità di resa. Sono frequenti specialmente nei dialoghi commatici, misti a misure docmiache. Si può talora assumere che fossero recitati e che la *performance* comportasse un' alternanza di recitato (o recitativo) e di canto» (GENTILI & LOMIENTO 2003: 137)

En els diàlegs, hem de suposar que eren dits sempre en recitat pur, sense acompanyament musical, però el fet que, com hem vist, a la comèdia apareguin parodiats, paratràgicament, trímetres amb acompanyament musical, ens fa suposar que devia ser prou habitual la *parakatalogē*:

«The trimeter of comic dialogue, for exemple, was generally delivered with the speaking voice unsupported by musical accompaniment, but some trimeters in comedy must have been rendered differently. Lamachus's dolorous farewell to the light of day in the Acharnians is called *mélōs* by his attendant, although it is expressed in trimeters (1184-5). These are probably melodramatic trimeters» (WHITE 1912: 368)

Pel que fa al tetràmetre trocaic, encara avui no hi ha un acord sobre el mètode d'execució que se seguia en un vers tan relacionat amb la dansa i el cor. La postura més comuna és la que defensava West (1982: 78), que en realitat partia de Pickard-Cambridge (1968: 158-160); considerava que els tetràmetres que apareixen en l'*Agamèmnon* d'Èsquil, tot i ser escenes d'una tensió i d'una agitació molt pronunciada, devien ser recitats, o en tot cas, en recitatiu, això és, en *parakatalogē*.<sup>179</sup>

Aquests dos modes d'execució són els normalment proposats, però no són els únics. Per exemple, per als tetràmetres trocaics de la comèdia, molt més habituals i incidentals en l'acció del drama, hi ha qui ha afirmat la impossibilitat de discernir si aquests metres eren dits en recitat o recitatiu o bé cantats:

«It is now impossible to determine with certainty how some tetrameters and hypermeters were rendered, wether in song or in recitative, and the distinction, indeed, between the two modes may sometimes not have been great. *Aves* 1313-36 seems to be a mesodic musical number, ABA, with a melic iambic tetrameter between strophe and antistrophe, but this single tetrameter may have been recited» (WHITE 1912: 369)

<sup>177</sup> Vegeu GENTILI & LOMIENTO 2003: 136-137.

<sup>178</sup> P. ex. a Eur. *Herc. F.* 75-ss i Ar. *Ach.* 490-495 ~566-571 o *Av.* 418-423.

<sup>179</sup> Igualment, GENTILI & LOMIENTO (2003: 265).

De fet, per la mateixa estructura de la comèdia, semblaria que hi ha parts en tetràmetres trocaics que formen part de seccions integrament corals que, per pura lògica, haurien de ser cantades. És el cas de l'epirrema i l'antepirrema de la paràbasi. White (1912: 369) recull les diferents opinions sobre el tema de Hermann (*Epitome Doctrinae Metricae*, 1869), Enger («Wer recitirte das Epirrhema?», *Rheinisches Museum*, 1854-1856) i Westphal (*Prolegomena zu Aeschylus Tragödien*, Leipzig, 1869). El primer (1653) defensava que eren recitats pels dos corifeus dels dosemicors, opinió, com veiem, comunament acceptada encara avui. Enger (119 i ss), en canvi, suggereix, partint de la importància de la forma tetràdica de la paràbasi, que aquests tetràmetres eren dits per quatre membres del cor. Per contra, Westphal (40 i ss) afirma que estrofa i epirrema (i antístrofa i antepirrema) constituïen una sola peça lírica i per tant eren ballades i cantades per tot el cor. White (1912: 370) descarta aquesta possibilitat perquè considera que, donat el caràcter jocós d'aquestes parts en què hi havia moltes referències locals i pulles als ciutadans de l'Atenes del moment, els versos on hi havia aquestes bromes s'havien d'entendre perfectament, donant a entendre que la música podia dificultar-ne l'aprehensió. L'argument, que podria semblar fluix, podria ser suportat pel testimoni d'Heliodor, que diferencia la forma mètrica de l'estrofa i l'epirrema oposant-hi la part mèlica i la part estíquica, cosa que potser indicaria un mètode d'execució diferent per a cada part.<sup>180</sup>

Aquesta mateixa línia, ja ho hem vist, seguia West quan descartava el cant pur i apostava pel recitatiu amb acompanyament musical, sense negar, però, un possible moviment del cor:

No doubt the musical accompaniment was continuous. In comedy a noteworthy feature of the parabasis is the 'epirrhematic syzygy', in which a strophe and antistrophe are each followed by an equal number of trochaic tetrameters, either sixteen or twenty. These must have been in recitative, and the regularity in their number must reflect a fixed pattern either of movement in the orchestra or of permutations in the pipe continuo. (WEST 1982: 79)

Avui, però, continuem sense tenir clar quina era la manera en què es deien o cantaven els tetràmetres, ni tampoc si podia variar aquest mètode d'execució en funció de la part del drama en què s'emprava. En tot cas, com hem vist, el recitat o bé l'entremig, el recitatiu, que són avui les possibilitats preferides pels especialistes.

#### 2.6.3.1.2. Característiques mètriques

La unitat mínima de tots dos metres és el monòmetre. En el cas del iàmbic, és format per dos peus iàmbics, (x-υ-) amb la primera tesi del primer peu amb valor *anceps*. El monòmetre es repeteix fins a tres vegades, motiu pel qual se'l coneix amb el nom de trímetre.

El tetràmetre trocaic té igualment com a unitat bàsica un monòmetre, en aquest cas, evidentment trocaic, (-υ-x), amb la segona tesi amb valor *anceps*. Aquest monòmetre s'hauria de repetir fins a quatre vegades, però, de fet, l'últim metre és incomplet, d'aquí que se l'anomeni catalèctic.

Segons això, els esquemes tipus del trímetre iàmbic i del tetràmetre trocaic catalèctic són els següents:

υ-υ- υ-υ- υ-υ- (trímetre)

<sup>180</sup> Cf. schol. *Ach.* 665 i ss o *Pax* 1127 i ss.

— — — — — (tetràmetre)

Encara que el ritme iàmbic sigui ascendent, i el trocaic descendent, el trímetre iàmbic i el tetràmetre trocaic catalèctic són dos metres amb moltíssimes semblances, encara que això pugui semblar contradictori. De fet, segons alguns metricòlegs com West (1982: 40) són essencialment el mateix metre, amb tres posicions inicials extremes, (això és, un crètic) i amb un ritme que «is fundamentally the same». Més ben dit, és el ritme invertit, per una manca d'una arsi inicial en el trímetre. És tal la semblança que hi ha qui ha postulat un mateix origen per a tots dos versos:

«el vers sencer presenta l'aspecte d'un trímetre precedit d'un crètic; és possible, doncs (encara que no es pugui documentar), que l'ús teatral del vers iàmbic derivi del tetràmetre trocaic catalèctic per escapçament dels tres temps inicials» (PARRAMON 1999: 98)

Tots dos versos, emprats per primer cop, com veiem, pels iambògrafs, tenen en principi aquesta estructura ara descrita i preveuen, en el cas del trímetre, una cesura després de la tercera tesi (pentemímera), o després de la quarta (heftemímera), que divideix el vers en dos *cola* desiguals. En el cas del trocaic, el vers sol estar dividit per una dièresi mitjana que el parteix en dues parts gairebé simètriques (el segon dímetre, recordem-ho, és catalèctic).<sup>181</sup>

Aquestes són les característiques principals d'ambdós versos, però, atesa la rigidesa d'aquest esquema mètric, que provocaria un efecte de monotonia i d'encarçament, els poetes es permetien diferents llicències. Ja veiem pel patró que ambdós versos preveuen que una de les posicions del metre sigui *anceps* i, per tant, la substitució del iambe i del troqueu per un espondeu, cosa que evitava un ritme massa martellejant. Les cesures, en el cas del trímetre, a més, podien ser unes altres, a més de poder-se difuminar del tot, si calia.

La subjecció major o menor a aquests esquemes ara descrits la marcava, de fet, el gènere en què s'emprava el metre en qüestió. Així, el trímetre iàmbic dels iambògrafs, que componien poesies més o menys breus (i, per tant, on la variació no era tan important), no solia oferir més canvis que els de l'espondeu en les posicions senars (en el cas del trímetre) i en les posicions parelles (en el cas del tetràmetre). Però vegem-ho amb més detall i amb tots dos metres per separat.

#### 2.6.3.1.3. Cesures i resolucions del trímetre en poetes iàmbics i tràgics

En el cas del trímetre, els iambògrafs podien acceptar també el dàctil per resolució de la llarga del temps fort del metre, i, ocasionalment, el tríbrac en qualsevol posició; també l'anapest, per resolució, normalment per la necessitat d'encabir un nom propi. En els iambògrafs, però, no sol haver-hi mai més d'una resolució per vers:

«i *longa* e il primo *anceps* possono essere sostituiti da due brevi. La difficoltà di collocare nomi propri giustifica persino la libertà di sostituire un elemento breve, eccettuato il terzo, con due sillabe brevi [...]. I poeti più rigorosi ammettono tali soluzioni di regola soltanto una

<sup>181</sup> La tradició manuscrita recull aquesta disposició de la colometria en un sol *stichos*, però no seria descartable situar-los en dues línies diferents. Vegeu GENTILI & LOMIENTO 2003: 264.

volta per verso, e precisamente soltanto in versi con regolare cesura» (KORZENIEWSKI 1998: 59)

A més, els poetes iàmbs subjecten el vers a una sèrie de normes, que s'han etiquetat amb el nom del metricòleg que les va estudiar, que restringeixen encara més les possibles variants del vers. Potser la més famosa és la de Porson, que determina que si el vers acaba amb una paraula terminada en forma de crètic, el cinquè peu ha de ser necessàriament un iambe o, com a molt, un tríbrac: «se l'ultimo *metron* ha inizio con sillaba finale di parola questa deve essere breve a meno che no sia un monosillabo, sebbene i giambografi abbiano comunque la tendenza a evitare i monosillabi lunghi» (GENTILI & LOMIENTO 2003: 252-252).

N'hi ha encara d'altres, com les quatre normes de Knox o la de Perrotta, però com que en general no s'apliquen per a la comèdia, no les tractarem aquí.<sup>182</sup>

En canvi, en la tragèdia, el trímetre ja és emprat d'una manera menys estricta que en els poetes arcaics. I, de fet, és més lliure en Sòfocles que en Èsquil i encara més ho és en Eurípides, respecte a Sòfocles.<sup>183</sup> De fet, en l'obra tardana d'Eurípides, el trímetre ofereix una variació excepcional, gairebé només equiparable a la llibertat amb què s'usa en la comèdia. Així, per exemple, en els poetes iàmbs, com dèiem, és difícil trobar un trímetre amb més d'una resolució. En l'obra conservada d'Èsquil, els versos amb dues resolucions són més habituals, encara que el fenomen es produeixi per encabir un nom propi, però no se'n troba cap amb tres. En Sòfocles, de trímetres amb tres resolucions en trobem en dues ocasions (*O. T.* 967; *Phil.* 932),<sup>184</sup> mentre que en l'Eurípides tardà són constants. Fins i tot, se'n pot trobar un amb quatre resolucions.<sup>185</sup>

El tipus de resolucions també canvien segons el poeta. Així, mentre Èsquil només accepta l'anapest en primera posició, en Sòfocles és molt més habitual, en les posicions ara esmentades, però també en la tercera i cinquena posicions, sense necessitat de nom propi. Eurípides encara el tracta amb major llibertat, amb l'objectiu «di una sempre maggiore aderenza del linguaggio alla realtà descrita, nonché di un progressivo adeguamento alla lingua parlata» (GENTILE & LOMIENTO 2003: 254). Així, per exemple, l'anapest és acceptat en qualsevol posició, excepte l'última.

Es pot observar l'evolució del trímetre a partir del tractament que reben les resolucions en els tres tràgics seguint els següents quadres de freqüències de Ceadel (citat a KORZENIEWSKI 1998: 60):<sup>186</sup>

---

<sup>182</sup> Tals com les normes de Porson, Knox i Perrotta. Es poden trobar perfectament descrites a GENTILI & LOMIENTO 2003: 251-52.

<sup>183</sup> Vegeu per a aquesta evolució, GUZMÁN GUERRA 1997: 71-77 i GENTILE & LOMIENTO 2003: 249-262.

<sup>184</sup> GUZMÁN GUERRA 1997: 71.

<sup>185</sup> GENTILI & LOMIENTO 2003: 251.

<sup>186</sup> Convé aclarir, però, que no tothom està d'acord amb les dades aportades. Ceadel només reporta la resolució en anapest en Èsquil al primer peu, però Gentili i Lomiento (2003: 254) ho consideren interpretable. Ells consideren que hi ha evidències que Èsquil acceptava la resolució en cinquè peu, sempre i quan hi hagués la presència d'un nom propi. Vegeu també GUZMÁN GUERRA 1997: 73.

## 2. El ritme i la seva traducció

### – En Èsquil:

	1er peu	2n peu	3er peu	4rt peu	5è peu
—	11,39%				
—	1,07%		46,98%		
—	6,41%	3,56%	14,23%	13,52%	2,85%
<b>Total</b>	<b>18,87%</b>	<b>3,56%</b>	<b>61,21%</b>	<b>13,52%</b>	<b>2,85%</b>

### – En Sòfocles:

	1er peu	2n peu	3er peu	4rt peu	5è peu
—	9,98%				
—	4,21%		42,13%		
—	13,08%	9,98%	9,53%	9,31%	1,77%
<b>Total</b>	<b>27,27%</b>	<b>9,98%</b>	<b>51,66%</b>	<b>9,31%</b>	<b>1,77%</b>

### – En Eurípides:

	1er peu	2n peu	3er peu	4rt peu	5è peu
—	10,30%				
—	8,55%		35,43%		
—	5,89%	15,25%	11,75%	11,19%	1,06%
<b>Total</b>			<b>47,18%</b>	<b>11,19%</b>	<b>1,06%</b>

Segons aquestes dades, els tràgics, especialment els dos més joves, construeixen, internament, el vers amb més llibertat que els iambògrafs i que Èsquil, a tenor del nombre i tipus de resolucions acceptades (encara que continuen cenyint-se a la majoria de normes més amunt esmentades, com la de Porson). Aquesta llibertat no només es veu reflectida en les resolucions, sinó també en la major variabilitat de les cesures. Així, a part de les pentemímeres i les heftemímeres previstes pel model, acceptaven també freqüentment la dièresi després del primer peu, del quart i del cinquè. Fins i tot s'acceptava, per bé que només puntualment, la cesura mitjana, que dividia en dues parts iguals el vers,<sup>187</sup> fet que en general era evitat en tota la poesia grega, fins al punt que les mètriques tradicionals negaven l'existència d'aquesta mena de cesura. Durant el segle XX, però, diferents estudis de D. Goodell i B. Donzelli, han demostrat que existeix la cesura medial en versos com A. *Pers.* 251, 469 i 509; *Suppl.* 946; S. *Aj.* 855 i Eur. *Alc.* 1. En Èsquil i Sòfocles, encara que és poc freqüent, poden donar-se amb o sense elisió entre el sisè i el setè peu. En Eurípides sol ser només amb elisió. Fins i tot, en alguns casos excepcionals, els tràgics podien difuminar qualsevol tipus de cesura, com en A. *Prom.* 589 o S. *Aj.* 969.<sup>188</sup>

<sup>187</sup> GENTILI & LOMIENTO 2003: 256.

<sup>188</sup> Recollits a GUZMÁN GUERRA 1997: 76.



Aquest tractament més lliure del material mètric, també es veia reflectit en el material semàntic. Així, per exemple, en Sòfocles i en Eurípides és prou habitual l'*antilabé*, és a dir, la divisió d'un mateix vers entre més d'un personatge, coincideixi o no el tall amb les cesures previstes. En les seves obres de maduresa, podem trobar fins a quatre *antilabái*, en un mateix trímetre.<sup>189</sup>

De la mateixa manera, l'encavalcament, que en els iambògrafs era quasi excepcional, en els tràgics passa a ser habitual, especialment en Sòfocles:

«Non sempre, nei tragici, la fine del trimetro coincide con una pausa di senso, ma due o più versi sono talora in sinafia, strettamente legati da un rapporto sintattico, da fenomeni di proclisi, da elisione» (GENTILI & LOMIENTO 2003: 256)

Respecte al primitiu trímetre dels iambògrafs, el vers emprat pels tràgics és, doncs, ja força diferent, amb una llibertat mètrica un xic més pronunciada, amb l'objectiu de trobar un metre prou mal·leable, sense deixar de tenir una forma prou fixa per mantenir la solemnitat, però a la vegada prou flexible per al diàleg dramàtic, sense caure en una monotonia excessiva.

#### **2.6.3.1.4. El trímetre de la comèdia**

Pel mateix caràcter del gènere, el vers de la comèdia havia de ser més lliure, mordaç i incisiu que no el vers seriós i transcendent de la tragèdia. Els protagonistes no eren herois de l'èpica, sinó pagesos, salsitxers i pel·leters. I, malgrat que no hi ha cap voluntat, almenys en Aristòfanes, de fer parlar els seus personatges segons la classe social (més aviat el contrari),<sup>190</sup> el vers, mètricament, s'havia d'acostar, més que mai, a la flexibilitat de la llengua parlada a la qual hem vist que feia referència Aristòtil.

De fet, hi ha qui planteja el debat sobre si el vers còmic no es troba en l'origen del trímetre iàmbic i no és, doncs, l'última evolució respecte al vers del iambògraf:

«È questione controversa se il verso comico abbia conservato piú chiaramente il carattere della lingua d'uso, ossia quelle libertà proprie di un verso di poesia popolare che il trimetro tragico ha abbandonato, o se, all'opposto, si debba constatare un processo di trasformazione da un rigore già ragginuto (ad esempio nei giambografi) ad una flessibilità della lingua d'uso, quale è insita già nella φύσις del giambo» (KORZENIEWSKI 1998: 64)

El vers, essencialment, és el mateix, però el tractament és molt més lliure en la comèdia antiga que en la tragèdia. De fet, les diferències entre el vers tràgic i el còmic permetien molt de joc als comediògrafs, que usaven versos mètricament iguals i amb un to solemne, com a recurs humorístic, la 'paratragèdia'.<sup>191</sup>

Les dissemblances respecte al vers dels tràgics es troben en el nombre i ús de les resolucions i en la no observació de les lleis més amunt exposades; tampoc la de Porson. Dels 8835 trímetres de les onze comèdies conservades d'Aristòfanes, White (1912: 37) xifra en només 128 els que han romàs purament iàmbics, en una proporció de 1 a 69. Així, trobem

<sup>189</sup> GENTILI LOMIENTO 2003: 257.

<sup>190</sup> Vegeu RIU 2005 i les pàgines 703-730 d'aquesta tesi.

<sup>191</sup> Vegeu WEST 1982: 90.

versos en què només l'últim peu ha romàs iàmbic, mentre que els cinc primers han estat resoltos de maneres diferents (Ar. *Vesp.* 979).

A més de les que ja eren previstes pels iambògrafs i les que van afegir els poetes tràgics, Aristòfanes accepta l'anapest en totes les primeres cinc posicions, amb o sense nom propis. De fet, el vers de *Les vespes* ara citat és format per cinc anapestos i el iambe final, en un joc còmic en què s'estrifa el vers tràgic.<sup>192</sup> La resolució anapèstica és la preferida pel poeta.<sup>193</sup>

El dàctil no només s'accepta en la primera i la tercera posició, sinó que també es fa servir en la cinquena; el tríbrac, en qualsevol dels primers cinc peus, i fins i tot, en alguns casos, s'usa el proceleusmàtic en tercera seu. Encara que els versos proposats (*Lys.* 1148) amb la resolució proceleusmàtica sovint tenen problemes textuais.<sup>194</sup>

En aquesta mateixa línia, l'ús de les cesures també és molt més vacil·lant. La cesura mitjana és més freqüent que en la tragèdia, amb elisió en el setè peu o sense. De fet, la cesura pot difuminar-se del tot i dividir el vers en dos metres (com en un alexandri francès), o en un vers trimembre. West (1982: 88) xifra en un 7,5% els versos d'Aristòfanes que no tenen cap mena de cesura.

Finalment, l'ús de l'*antilabé* és molt més pronunciat en Aristòfanes, on podem trobar un trímetre dividit entre cinc o sis rèpliques (*Plut.* 393), en un efecte volgudament equívoc i còmic.<sup>195</sup>

#### 2.6.3.1.5. Cesures i resolucions del tetràmetre trocaic

Com passava amb el trímetre, el tetràmetre d'Arquíloc no és ben bé el mateix que el que apareix en la tragèdia (on pràcticament només l'empra el tardoeurípides) i encara ho és menys respecte al de la comèdia. Les diferències, però, no són tan pronunciades respecte al trímetre iàmbic, menys constant al llarg dels segles i dels gèneres, com hem pogut veure. Segurament, perquè sent un vers menys comú en el teatre i estrictament lligat a les parts corals, no requeria tota la flexibilitat i l'adequació a la parla corrent que vèiem en el cas del trímetre iàmbic.

Per començar, la dièresi mitjana, sempre observada en els poetes arcaics, en la comèdia antiga, no és sempre respectada.<sup>196</sup> Sovint queda difuminada del tot. D'un total de 779 tetràmetres, n'hi ha 110 en què no s'observa la dièresi, segons l'anàlisi de White (1912: 101) que dona una proporció d'un vers de cada set. En alguns casos pot ser substituïda per una cesura després del primer metre (*Pax* 305) o al bell mig del segon metre (*Nub.* 615), al mig del tercer metre (*Pax* 302).<sup>197</sup>

Pel que fa a la resolucions, el tetràmetre trocaic catalèctic dels poetes arcaics admet, normalment, només una o, com a màxim, dues resolucions. En l'Eurípides tardà, ja apareixen dues o fins tres resolucions, encara que excepcionalment. En canvi, en la comèdia, són constants. Així, només 39 de 779 tetràmetres trocaics no mèlics que es troben en Aristòfanes són purament trocaics (1 de cada 20).<sup>198</sup>

---

<sup>192</sup> WEST 1987: 26; GENTILI & LOMIENTO 2003: 258.

<sup>193</sup> WHITE 1912: 44.

<sup>194</sup> GENTILI & LOMIENTO 2003: 259.

<sup>195</sup> GENTILI & LOMIENTO 2003: 259.

<sup>196</sup> De fet, els tràgics també sembla que la podien negligir. Així, per exemple, A. *Pers.* 165.

<sup>197</sup> WHITE 1912: 101-102.

<sup>198</sup> WHITE 1912: 99.

Dels resultats, el tetràmetre trocaic admet regularment, ja en els poetes arcaics, com hem vist, la solució del troqueu en l'espondeu, però també l'anapest en les posicions parelles dels tres primers metres i el tríbrac, en les posicions senars.<sup>199</sup> Aquesta última és la preferida pels tràgics.<sup>200</sup> En la comèdia, a més, pot acceptar el dàctil en el primer peu, al quart i al cinquè.<sup>201</sup>

Com passava amb el trímetre, el tetràmetre trocaic catalèctic arcaic i el tràgic se ceneixen a un seguit de normes a les quals no se subjecta el vers de la comèdia i que, per tant, tampoc no tractarem aquí.<sup>202</sup>

Tots dos, trímetre i tetràmetre, són els metres recitats més importants o, almenys, més freqüents en les comèdies aristofàniques.

### 2.6.3.2. El tetràmetre iàmbic catalèctic

Es tracta d'un vers molt menys habitual que el seu homòleg de tres metres. De fet, en les tragèdies que tenim conservades no apareix, i el seu ús és gairebé exclusiu de l'antiga comèdia àtica, per bé que també apareix al *Dyskolos* (880-958) de Menandre. En la comèdia que hem triat com a exemple pràctic, *Els ocells*, directament no apareix, de manera que no hi dedicaré gaire espai.<sup>203</sup> Tot i això, convé aclarir que en la majoria de les altres peces aristofàniques és un metre d'ús corrent.

És el metre de l'abús per excel·lència en la comèdia àtica o bé en discussions d'una intensitat elevada (*Eq.* 335).<sup>204</sup> De fet, West (1982: 92) el cataloga com un metre «cheerful», encara que no tots tenen sempre aquest caràcter festiu.

Si ens guiem pel parentiu que té amb el trímetre iàmbic, aquest vers hauria de ser recitat sense acompanyament musical.<sup>205</sup> Però resulta que, potser per aquest caràcter festiu o groller, tenim ocasions on indubtablement hi ha acompanyament de l'aulos, com en el passatge del *Dyskolos* ara citat, on no només trobem una acotació que ho indica (αὐλεῖ, entre els versos 879 i 880), sinó també un recordatori de l'actor a l'auleta perquè segueixi el ritme marcat: «καὶ τὸν ῥυθμὸν σὺ τήρει» (910). De fet, aquesta ordre arriba just abans de l'única escena d'abús present a la Comèdia Nova, tota íntegra en tetràmetres iàmbics, cosa que semblaria abonar aquesta teoria del caràcter festiu del metre.

Fins i tot, el tetràmetre iàmbic catalèctic podia ser emprat en certs moments pel cor, en la *pàrodos* i a l'*èxodos* (*Vesp.* 230-247) i, probablement, era acompanyat també pel so de l'aulos i, per tant, en *parakatalogē*.<sup>206</sup>

El tetràmetre iàmbic està format, com diu el nom, per quatre metres iàmbics, l'últim dels quals, coix. El vers està dividit per una dièresi medial, que sol estar situada gairebé sempre després de la quarta arsi i que divideix el vers en dos *cola* desiguals i que, sovint, marcava el lloc de l'*antilabé*, és a dir, on es podia dividir el vers entre diferents personatges. El metre seguia un esquema semblant a aquest:

<sup>199</sup> GENTILI & LOMIENTO 2003: 264-265.

<sup>200</sup> Segons el quadre de Kanz, citat a GUZMÁN GUERRA 1997: 88 i a KORZENIEWSKI 1998: 65.

<sup>201</sup> WHITE 1912: 100.

<sup>202</sup> Vegeu, per a les lleis de Porson i Havet i per als ponts de Knox, GENTILI & LOMIENTO 2003: 265 i 266.

<sup>203</sup> El millor tractament d'aquest metre, encara és la monografia de PERUSINO 1968.

<sup>204</sup> WHITE 1912: 368.

<sup>205</sup> Vegeu per a aquesta qüestió PERUSINO 1968: 125-128.

<sup>206</sup> WHITE 1912: 63.

υ υ υ υ || υ υ υ υ

Les resolucions són les mateixes que es permeten en el trímetre còmic, excepte que la quarta i la sisena posicions, tot i que no és obligatori, solen mantenir-se pures, sense resolucions.<sup>207</sup> A més, el dàctil i el tríbrac són resolucions força rares en aquest metre,<sup>208</sup> mentre que l'anapest, en les posició setena, s'accepta només amb el nom propi.<sup>209</sup> El vers, doncs, sol mantenir una major regularitat iàmbica que no el trímetre.

### 2.6.3.3. Els metres anapèstics del teatre

De ritme ascendent, l'anapest (υυ-) és entès pels antics com un ritme de marxa, de moviment, perquè era el ritme amb què es componien les cançons de guerra espartanes, les ἐμβατήρια.

El terme 'anapest' sembla que prové d'ἀναπαίειν, 'percutir, picar'. Modernament, estudiosos com Wilamowitz han cregut que aquest nom s'explicaria perquè podia indicar l'escomesa del guerrer en atacar. D'altres, com Schroeder, directament l'han posat en relació amb el fet que l'anapest marcava el pas dels soldats.<sup>210</sup> Fins i tot hi ha qui ha postulat que, atès que l'anapest sempre té un temps de compàs fix (l'arsi, que pot ser d'una llarga o de dues breus, però de la mateixa durada de mores), aquest compàs fix correspondria al pas d'una marxa real, començant pel peu dret, a partir d'una interpretació controvertida d'un passatge de Diomedes (*GL* I p. 504, 33K).<sup>211</sup>

En qualsevol cas, com que l'anapest és exactament la perfecta inversió del ritme dactílic (υυυ), ja es coneixia, des dels antics, com a ἀντιδάκτυλος, tot i que, modernament, es creu que devien tenir orígens completament diferents.<sup>212</sup> De fet, fins als poetes doris arcaics, no trobem cap testimoni en què s'empri el ritme o el peu anapèstic. Ni els poetes iàmbics ni, és clar, els èpics se'n servien.

Els metres que tenen com a base l'anapest i que apareixen en el teatre antic i, específicament, en la comèdia antiga, són el dímetre anapèstic i el paremiac (versió catalèctica del primer), a més del tetràmetre anapèstic, un dels versos més llargs mai registrats en grec, i que a la praxi, no és sinó la unió entre un dímetre i un paremiac.

D'entre els dímetres, se sol considerar, com veurem, que n'hi havia de dos tipus, amb unes lleugeres diferències lingüístiques (bàsicament la presència o no de doricismes) i mètriques (de vegades, inexistents): els anapestos de marxa o recitats (potser en *parakatalogē*) al so de l'*aulos*, i uns altres, els dímetres mèlics, que eren, és clar, cantats. La divisió entre uns i altres, però, no és gens clara i, molt sovint, no estem segurs de si es tracta d'uns o d'altres.<sup>213</sup> De fet, sovint, si el criteri mètric i lingüístic no és clar, s'utilitza el criteri estructural. Això és, si els versos corresponen a parts que tradicionalment es consideren recitades, s'opta per

<sup>207</sup> GENTILI & LOMIENTO 2003: 262.

<sup>208</sup> WHITE 1012: 63.

<sup>209</sup> GENTILI & LOMIENTO 2003: 262.

<sup>210</sup> Recollits a GENTILI & LOMIENTO 2003: 108.

<sup>211</sup> Diomedes hauria definit, segons aquesta interpretació, el primer peu del metre anapèstic com a *dexter pes* i el segon, com a *sinister pes*. Vegeu KORZENIEWSKI 1998: 90, tant per a opinions a favor i en contra d'aquesta interpretació.

<sup>212</sup> Vegeu GUZMÁN GUERRA 1997: 97.

<sup>213</sup> Així, vegeu WHITE 1912: 111; 371 i PRETAGOSTINI 2011: 25 i ss.

considerar-los no mèlics, mentre que són mèlics si pertanyen a parts considerades tradicionalment cantades.

Però aquest criteri no sol ser mai gaire exacte, perquè recordem que el poeta havia de treballar amb els actors de què disposava, amb les restriccions d'habilitat vocal de cadascun d'ells, cosa que provocava que hi hagués parts recitades o en recitatiu, al costat de parts cantades, simplement per les diferències de tessitura i habilitat vocal de cada actor (potser hauríem de dir millor cantant?).

Anar més enllà, i distingir, d'entre els anapestos no lírics, si eren part del recitat o del recitatiu és impossible, perquè no hi ha cap tret característic del vers que ens ho indiqui ni tenim cap font de l'antiguitat que hi faci referència. Malgrat que alguns estudiosos com Korzeniewski (1998: 90) considerin que eren sempre semicantats en recitatiu, l'únic element a què els estudiosos solen apel·lar és el *pathos* del moment en què s'usava aquest vers, que requeriria la presència de la *parakatalogē*, en cas de ser un moment emocionalment molt intens.<sup>214</sup>

En tot cas, tractant-se d'un metre relacionat amb el moviment, sol aparèixer sovint, tant en la comèdia com en la tragèdia, en la *pàrodos* i l'*èxodos*. Així, per exemple, a la *pàrodos* dels *Perses* d'Èsquil, en què el ritme de marxa casa perfectament amb l'enumeració de les forces perses.<sup>215</sup> També solen precedir moments d'una gran intensitat lírica.<sup>216</sup>

Una indeterminació semblant la trobem amb el tetràmetre anapèstic catalèctic, el qual només apareix en la comèdia i, sobretot, en l'*agōn* i en la paràbasi, que sempre ha estat considerada una mena de pausa en l'acció de l'obra, en què el cor es dirigeix al públic i sembla que ho fa en versos recitats o, com a molt, en *parakatalogē*, tot i que, en realitat, forma part d'una secció íntegrament coral,<sup>217</sup> que barreja les peces íntegrament líriques (en altres metres), passatges en recitatiu (normalment en teatràmetres trocaics) i, és clar, els tetràmetres anapèstics catalèctics, possiblement també en recitatiu. Aquesta mescla algú l'ha arribat a considerar semblant a la «cantata» de la música clàssica.<sup>218</sup>

Aquest metre també se l'anomenava o bé «aristofaneu», perquè, a manca de més testimonis conservats, és el nostre poeta qui en va fer la característica marca del gènere, o bé «λακωνικόν», tal com el va batejar Hefestió.<sup>219</sup>

Vegeu les principals característiques mètriques dels dímetres, els dímetres catalèctics i els tetràmetres.

#### 2.6.3.3.1. Dímetres anapèstics i paremiacs

Com bé diu el nom, el dímetre anapèstic recitat no és sinó la unió resultant d'una dipòdia anapèstica, això és, d'un monòmetre anapèstic de vuit temps: ∪∪— ∪∪—, separats, normalment, per una dièresi mitjana força regular i agrupats en una tirada de versos que solen formar un sistema de versos estíquics,<sup>220</sup> seguint cada línia un esquema com el següent:

∪∪ ∪∪ | ∪∪ ∪∪

<sup>214</sup> PRETAGOSTINI 2011: 26.

<sup>215</sup> KORZENIEWSKI 1998: 91.

<sup>216</sup> Cf. Ar. Av. 523-538 ~ 611-626.

<sup>217</sup> Vegeu WHITE 1912: 121-122.

<sup>218</sup> ROBSON 2009: 142.

<sup>219</sup> GENTILI & LOMIENTO 2003: 108.

<sup>220</sup> Cf. Ar. Av. 723-736.

De nou, com veiem en el patró, les substitucions eren acceptades i es permetia, per exemple, la contracció de les dues breus per una llarga, això és, d'un espondeu en qualsevol posició; igualment l'arsi podia dissoldre's en dues breus, de manera que s'acceptaven tant el dàctil, especialment en posicions senars, com el proceleusmàtic (molt rarament). La combinació de dàctil i anapest en un mateix metre (—υυυυ—) era evitada.

La dièresi és, en general, observada, per tal com es creu que representava, en els dímetres primitius, «un vestigi de la manera dual con que se marcaba el paso en las paradas militares» (GUZMÁN GUERRA 1997: 98).

Intercalats entre els sistemes de dímetres anapèstics, s'hi poden trobar els dímetres anapèstics catalèctics, que no són sinó el resultat de l'escapçament de l'últim peu del segon dímetre, reduït a una sola síl·laba de valor *anceps* (×). Així obtenim el paremiac que, com dèiem, no és sinó la versió catalèctica del metre amb un metre que respon a aquest esquema:

⊃⊃ ⊃⊃ | ⊃—×

Les normes de contracció més amunt descrites valen també per als paremiacs, ja que, com hem dit, aquest últim metre està format per la unió d'un dímetre i un paremiac, separats normalment per una dièresi mitjana. L'única diferència bàsica és que en el paremiac, la penúltima síl·laba no pot ser resolta en dues breus i l'antepenúltima només raríssimament.<sup>221</sup>

Tot el sistema podia, a més, tenir una correspondència o, almenys, una simetria amb un altre sistema estròfic de l'obra,<sup>222</sup> però sense l'exigència d'una correspondència exacta (o quasi), com passa amb les cançons corals.<sup>223</sup>

El paremiac solia tancar els sistemes anapèstics amb aquest final en espondeu que feia una sensació de conclusió,<sup>224</sup> normalment precedits per un monòmetre (⊃⊃ ⊃⊃). El paremiac rebia aquest nom, segons Hefestió, de *παροιμία*, 'proverbi', perquè amb aquest terme es designava el metre típic dels refranys, que devia coincidir amb el de l'actual dímetre catalèctic.<sup>225</sup>

Els dímetres anapèstics mèlics són molt semblants als anapestos recitats i, de vegades, són indistingibles mètricament.<sup>226</sup> Normalment, com dèiem més amunt, si són mèlics, hi podem trobar una sèrie de doricismes propis de les parts cantades, però si ens atenem estrictament a la construcció mètrica, les principals diferències recollides per White (1912: 111) i estudiades per Pretagostini (2011: 28) són:

- l'ús del proceleusmàtic com a resolució habitual (extremadament rar en el dímetre recitat, però no impossible).
- la presència en el dímetre de quatre dàctils (i, per tant, amb la inversió total del ritme)
- la presència, en el paremiac, de la clàusula espondeica.
- la presència, en un sistema, d'una tripòdia.
- la presència del paremiac en començar un sistema anapèstic o immediatament després d'un altre paremiac.

<sup>221</sup> GUZMÁN GUERRA 1997: 99.

<sup>222</sup> Cas del passatge ja citat: *Av.* 523-538 ~ 611-626.

<sup>223</sup> Vegeu WEST 1982: 79.

<sup>224</sup> GENTILI & LOMIENTO 2003: 111.

<sup>225</sup> KORZENIEWSKI 1998: 92.

<sup>226</sup> Vegeu WHITE 1912: 111.

- l'ús del dímetre pur en l'acabament del sistema.
- la presència de seqüències d'un ritme divers a l'anapest, en el mateix sistema i context líric. Característica especialment típica dels anapestos de la Comèdia antiga.

Ara bé, ni sempre tenim totes aquestes característiques, ni el fet que n'aparegui una o més d'una en un sistema anapèstic converteix necessàriament aquells dímetres en cantats. No són, per tant, trets definitius d'aquest metre i la fina línia que separa els uns dels altres fa que encara avui molts sistemes anapèstics no sabem si eren o no cantats.<sup>227</sup>

#### 2.6.3.3.2. El tetràmetre anapèstic

Es tracta del vers més llarg de tot el teatre grec i respon al següent esquema:

⊃⊃ ⊃⊃ | ⊃⊃ ⊃⊃ || ⊃⊃ ⊃⊃ | ⊃⊃--

Com ja he dit més amunt, el metre no és sinó el resultat de la unió d'un dímetre anapèstic pur i d'un paremiac i, per tant, les normes sobre la contracció de les tesis o la resolució de les arsis d'aquests metres serveixen també per a aquest, amb les mateixes restriccions ja comentades, com ara la raresa de la combinació de dàctil i anapest en un mateix metre, o l'ús del proceleusmàtic (només emprat a Ar. Av. 688, a l'inici de la paràbasi).<sup>228</sup>

Hi ha, però, una certa diferència. El penúltim peu i l'últim mig peu, que en el paremiac responia a un esquema ⊃-×,<sup>229</sup> sempre acaba, en el tetràmetre anapèstic catalèctic d'Aristòfanes amb la següent sortida: ⊃⊃--, això és, amb el tercer peu del paremiac sempre ternari i un final sempre llarg.

De fet, tot i que l'anapest és, òbviament, el ritme bàsic d'aquest metre gairebé no hi ha cap vers de les comèdies que hem conservat d'Aristòfanes que sigui purament anapèstic.<sup>230</sup> La majoria de tetràmetres accepten moltíssimes contraccions en espondeus, fins al punt que hi ha vegades que un tetràmetre (*Nub.* 378) té fins a sis espondeus (el màxim possible). Amb tot, els tetràmetres solen començar i acabar amb un peu ternari, que obre, marca i tanca el ritme del metre.<sup>231</sup>

#### 2.6.3.4. Hexàmetre i prosa en la comèdia antiga

Gràcies a la naturalesa paròdica de la comèdia, trobem que en les comèdies d'Aristòfanes no és infreqüent de trobar la presència d'hexàmetres i, també, de passatges en prosa. Els dos mecanismes són pràcticament inèdits en la tragèdia. El segon ho és del tot, de fet. I els hexàmetres apareixen, només, amb comptagotes i, normalment, en passatges corals, cosa que ens fa plantejar si eren realment hexàmetres o només un vers format per sis dàctils mèlics.<sup>232</sup>

<sup>227</sup> Vegeu per als sistemes de catalogació incerta PRETAGOSTINI 2011: 48-50.

<sup>228</sup> White (1912: 122) considera que aquest ús excepcional del proceleusmàtic pot ser degut al caràcter mèlic d'aquest principi de paràbasi, però no concreta en què es realitza aquesta «melic quality of the opening verses of this parabasis».

<sup>229</sup> Per bé que la penúltima tesi no es solia contraure gairebé mai. Vegeu GUZMÁN GUERRA 1997: 99.

<sup>230</sup> Només un: Ar. Av. 707.

<sup>231</sup> WHITE 1912: 123.

<sup>232</sup> Així, per exemple, en els primers versos del sistema de l'*Agamènon* (104-121 ~ 122-139). Per a un interessant estudi de l'ús del ritme en aquest coral d'Èsquil, vegeu SILVA 2013.

En tot cas, en les comèdies d'Aristòfanes els hexàmetres apareixen assíduament (p. ex. *Pax* 1063-1114; *Av.* 967-987-8). La prosa té un ús més restrictiu, però en qualsevol cas, apareix aquí i allà. Per exemple, a *Els ocells* apareix en tres passatges diferents (864-888; 1035-1050; 1661-1666), sempre en contextos en què es parla de lleis o bé de fórmules sacrificials.

Abans hem explicat que el teatre grec, com tota la poesia antiga, era composta en vers. També la comèdia. Quina és, per tant, la raó de l'ús de la prosa en una comèdia? Com és que s'usa l'hexàmetre en la comèdia quan és el vers de l'èpica? Com és que no apareix, en canvi, a la tragèdia?

Totes aquestes preguntes s'haurien de poder explicar perquè la comèdia, al contrari de la tragèdia, no té voluntat de presentar una certa *versemblança* dins de la pròpia representació. No és que les epifanies tràgiques poguessin tenir gaire realisme, que diguéssim, però entrava dins de l'imaginari col·lectiu mític i dins de les convencions escèniques del gènere.

En canvi, la comèdia juga amb el que modernament s'anomena «el trencament de la il·lusió escènica o dramàtica». Els actors i especialment el cor en la paràbasi es dirigeixen al públic i hi interactuen. Per tant, és normal que es pugui trencar tota la sèrie de convencions dramàtiques de la tragèdia com un recurs còmic.<sup>233</sup>

Així, per un cantó, l'ús d'un hexàmetre en la tragèdia desentonaria, perquè trencaria aquests esquemes inamovibles que ara dèiem, però, en canvi, en la comèdia funciona com un recurs humorístic. El poeta fa befa de l'estil oracular, escrit en aquests metres (per exemple a *Av.* 967-988), o bé de l'estil heroic (*Pax* 1270-1301), introduint un metre connotadíssim per al públic. Era, de fet, el metre per excel·lència de la poesia grega i, com planteja White, Aristòfanes l'introdueix, amb tota la intenció del món, en un diàleg normal i corrent: «with keen appreciation of the incongruity of form and content uses the heroic line in ordinary dialogue!» (WHITE 1912: 149).

Convé aclarir, però, que, en certa manera, la comèdia tenia un antecedent en aquest ús paròdic de l'hexàmetre. El *Margites* combinava l'hexàmetre i el trímetre i, en les comèdies d'Aristòfanes, normalment, el personatge que parla en hexàmetres és interpel·lat amb trímetres iàmbics, el metre que sí que corresponia al diàleg.<sup>234</sup> De manera que és probable que el públic sentís aquesta connexió amb un tipus de gènere paròdic de l'èpica del qual sabem ben poca cosa.

Per l'altre, l'ús de la prosa s'ha d'explicar per un ús també referencial de la realitat quotidiana de l'espectador. La prosa, trenca la pantalla que posa el vers entre la realitat figurada de l'escenari i la realitat de l'espectador i el transporta a la quotidianitat. Com he dit, el poeta l'usa per introduir fórmules pròpies del sacrifici o bé fórmules legislatives. Per exemple, estrafent lleis de Soló, que el ciutadà atenès havia d'haver sentit moltes vegades o bé, estrafent fórmules religioses, com qui estrafà una oració cristiana, com un Parenostre, però en prosa. Una prosa, que devia ser pronunciada, per lògica, despullada de tota música.

No sabem en quin mètode d'execució eren dits els hexàmetres de la comèdia. Quant a aquests segons, White (1912: 369) apunta a la recitació musicada, això és, a la *parakatalogē*, que semblaria l'opció més raonable, atès que sembla que era el mètode amb què s'executaven els hexàmetres homèrics, almenys en aquell moment. D'altra banda, però, molts d'aquests hexàmetres paròdics apareixen intercalats en diàlegs en trímetres que havien de ser recitats

---

<sup>233</sup> Vegeu DOVER 1972: 55-59.

<sup>234</sup> WHITE 1912: 149.



sense acompanyament musical, per la qual cosa no sabem ben bé quina d'aquestes dues opcions hi havia.

La prosa, en canvi, sembla clar que havia de ser recitada sense cap mena d'ornament o acompanyament, sinó tal com es parla normalment, cosa que també devia significar un trencament escènic important, o, en tot cas, amb l'èmfasi que corresponia a la recitació d'uns textos legislatius o religiosos.

#### 2.6.4. El mimetisme rítmic

Ja hem vist més amunt que, en el marc d'una poesia o d'una obra teatral en vers, el ritme, *per se*, no significa res, semànticament. No té un significat o un sentit per si mateix. Només és sentit en tant que interacció amb el sentit, tot i la capacitat de modificar el valor semàntic de la paraula que s'opera pel seu valor rítmic. En efecte, el poder del vers és la música que fan les paraules col·locades en un ordre concret per a un efecte concret. La música que, és clar, no és altra cosa que el ritme (i el timbre).<sup>235</sup>

Això no vol dir, però, que un determinat ritme no pugui despertar connotacions semàntiques concretes si aquella, diguem-ne, «partitura» rítmica, està molt connotada en la llengua i la cultura en qüestió. Potser en el cas dels sistemes accentuals, més que el ritme, el que fa despertar generalment una connotació específica amb un gènere és més el vers que no pas el ritme: l'*endecasillabo* italià porta, sens dubte, a Dante i Petrarca, igual que el *txetirekhstopni iamb* a un rus el porta immediatament al marc mental de l'*Eugeni Oneguïn*, igual que el decasíl·lab català o l'alexandrí, en una societat normal que tingués associada la seva cultura literària, ens faria pensar en el *Canigó* i en l'*Atlàntida* respectivament.

En el cas del grec, l'associació entre vers i gènere encara era molt més marcada. Evidentment, l'hexàmetre dactílic era el vers de l'èpica (i de les respostes oraculars), i els díctics elegíacs eren els versos de l'elegia, així com els trímetres iàmbics, els de la poesia iàmbica (i, més endavant, del teatre mateix), però a diferència del nostre cas, en el cas grec la relació entre ritme i gènere anava molt més enllà.

Per exemple, en el cas del teatre, un poeta dramàtic en tenia prou d'emprar unes seqüències rítmiques dactíliques per moure l'espectador a l'àmbit de la poesia èpica. Igualment, si el context era militar o de marxa (l'entrada del cor, per exemple), no era infreqüent que el poeta fes predominar-hi el ritme anapèstic, per les connotacions que s'associaven a aquest metre.<sup>236</sup> No calia fer hexàmetres perfectes o paremiacs perfectes. N'hi havia prou de fer sentir per sobre dels altres el ritme anapèstic o el dactílic; aquest últim, precisament, no és gaire habitual en el drama.

Un dels passatges més famosos que es poden analitzar a la llum de les connotacions que impliquen el ritme és la pàròdos de l'*Agamèmnon* d'Èsquil (104-257), en què Èsquil, com ha demostrat brillantment Joan Silva, fa servir per a cada part concreta de les cançons que integren aquest sistema, un ritme que les caracteritza.<sup>237</sup>

<sup>235</sup> Sobre la qüestió de la música com a element humorístic, vegeu VIRGILIO 2019.

<sup>236</sup> El cor de l'*Agamèmnon* entra al vers 40 i ho fa cantant en anapestos, com als *Perses*, a les *Suplicants* i a l'*Agamèmnon*. En totes tres obres, com assenyala Silva, hi ha un component molt fort de marxa, associada amb els moviments de persones, normalment tropes. Silva també associa el ritme anapèstic amb el poder reial (SILVA 2013: 78-79). Sobre aquest cor, vegeu també EDWARDS 2002: 71-80.

<sup>237</sup> SILVA 2013.

## 2. El ritme i la seva traducció

Així, per exemple, al primer sistema (vv. 104-150) hi predomina, de molt llarg, el ritme dactílic, fins al punt que hi ha uns quants versos formats (com el mateix v. 104) per sis dactils i, per tant, podrien ser considerats hexàmetres. La resta, tot i no ser-ho, estan formats per versos eminentment dactílics que només són interromputs per tres versos iàmbics, com es pot veure en l'esquema de la primera estrofa i antístrofa (104-121 ~ 122-139) segons l'escansió de RAEBURN & THOMAS 2012: 254:

	⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏	6 da
105/123	⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏	5 da
	⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏	5 da
	⏏ ⏏ ⏏   ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏	ia + 4 da
110/128	⏏ ⏏ ⏏	2 da
	⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏	4 da
	⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏	4 da
	⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏	4 da
115/133	⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏	+ 4 da
	⏏ ⏏ ⏏   ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏	ia + 4 da
	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	3 da
	⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏	6 da
120/138	⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏	2 ia
	⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏	5 da

L'elecció d'Èsquil del ritme purament dactílic, que, com deia, no és particularment comú en el teatre, no és pas casualitat que coincideixi amb el moment en què el cor rememora l'expedició d'Agamènon cap a Troia i la impossibilitat de moure l'exèrcit a causa dels vents adversos que retenien la flota a Àulida. Més encara, el cor posa en antecedents l'espectador (que no cal dir que ja s'ho sabia de memòria) els auguris que va predir Calcas:

«Probably, the choice of dactylic rhythm has to do with the fact that dactylic hexameters were a usual frame for real oracles and riddles. Aeschylus is probably echoing these traditional forms. In addition, dactyls are inevitably associated with epic narration, and curiously enough, this strophic pair is the first instance in this tragedy where events and words of the past are reported in a clearly narrative style» (SILVA 2013: 79- 80)

El ritme dactílic es manté a l'epode i no es perd fins a l'himne a Zeus (160-191), on es passa al ritme trocaic i que assenayala la transició entre el material pròpiament èpic i l'hímic.<sup>238</sup>

Aquest joc amb les tradicions poètiques preexistents és molt freqüent en el teatre grec, especialment en la comèdia, en què molt sovint es parodiïen o s'imiten autors i obres concretes; sobretot de la tragèdia, però també, és clar, de l'èpica i de la lírica grega arcaica, tant monòdica com coral.

Així, per exemple, Aristòfanes, al famós cor d'*Els núvols* (275-90), pot fer predominar el ritme dactílic només per donar un aire d'importància i d'aura divina a les Núvols, divinitats superiors del pensatori:

«The song serves a key dramatic purpose in that the *Clouds* need to come across a deity noble enough to impress not only the country bumpkin Strepsiades but also the sophisticated Socrates — and what better way to do this than by means of a tonally elevated, metrically dignified song?» (ROBSON 2009: 157)

<sup>238</sup> Vegeu l'anàlisi completa que en fa Silva (2013: 80-81)

De jocs com aquests en trobem a balquena a l'obra d'Aristòfanes i seria impossible ressenyar-los tots aquí.<sup>239</sup> Hi ha, però, un ús del ritme que Aristòfanes empra magistralment, només a l'abast de poetes d'una gran perícia tècnica, que és l'ús excepcional del ritme amb un valor quasi semàntic: el que Pretagostini (2011: 161) va anomenar el «mimetisme rítmic» i que es podria definir com la «simbiosi così perfetta con il dato linguistico». En efecte, en diferents llocs de les seves comèdies, Aristòfanes se serveix de ritmes molt marcats i molt concrets per a usos dramàtics que van en consonància amb el ritme triat.

Pretagostini ho exemplificava magistralment amb la Cançó del puput (*Av.* 227-262), en què Tereu (el Puput) crida a assemblea els ocells en un ritme específic concret en funció de quina espècie d'ocell (que no anomena) s'està convocant. Tindrem temps d'analitzar aquesta peça més a fons.<sup>240</sup> Basti ara explicar que, en convocar els ocells més menuts, els de jardí i de muntanya (240-241), Aristòfanes se serveix d'una tirada de 28 síl·labes breus, una seqüència difícilíssima d'aconseguir i que, clarament, no pot ser una coincidència. Menys encara quan en la mateixa cançó, no gaire versos més avall, Tereu presenta als ocells el pla que tenen Evèlpides i Piseter, dos vells atenesos. Els versos que els esmenten (255-257) estan formats per deu espondeus seguits, això és, una seqüència igualment extensa de 20 síl·labes llargues que, evidentment, alenteixen el ritme i donen pesantor i gravetat al vers, d'acord amb el caràcter i el caminar dels vells.

No cal dir que una seqüència tan prolongada, sigui de llargues o breus, és endimoniadament difícil d'aconseguir, en grec, tant per al qui la compon (el poeta) com per al qui la canta (l'actor i cantant). No és estrany, doncs, que aquests versos representin un *unicum*, alhora que demostrin molt clarament la tècnica privilegiada del poeta.

Una peça tan virtuosa ha portat a diferents estudiosos a pensar que l'executor havia de ser un actor especialment dotat o, directament, fins i tot un cantant professional que podia substituir l'actor en aquell moment donat (la situació escènica ho permetria, perquè el puput ha entrat al seu "estatge" i, sembla, ha cantat des d'allà dins).<sup>241</sup>

Òbviament, aquest és el cas de mimetisme rítmic més evident i clar. La resta que es pot trobar a les comèdies conservades és més subtil. Així, per posar-ne només un altre exemple, a *La Pau* 459-469, el cor i Trigeu està intentant treure, sense èxit, la deessa Pau (una escultura de pedra) de la caverna on l'havien tancat. En fer-ho, s'obre un duet líric entre Trigeu i el cor. Aquest últim s'expressa, bàsicament, en ritme anapèstic (un ritme, com hem vist, de marxa, però també de treball), mentre que Trigeu ho fa només en espondeus, que representen, segons s'ha volgut veure, «his weighty tugs on the rope» (ROBSON 2009: 150). La gràcia de l'escena és que com més tiba i més esforç hi posa, el cor abandona l'anapest i es va mimetitzant amb el ritme de Trigeu (486-496):

«In this instance, the fact that the chorus eventually picks up Trygaeus' rhythm, the spondee (—), suggests that its members are increasingly uniting behind him —and, in performance, their weighty syllables may even have been accompanied by longer, more deliberate pulls on the ropes» (ROBSON 2009: 150)

<sup>239</sup> Són famoses, per exemple, les imitacions dels versos d'Èsquil i Eurípides en el cèlebre agòn de les *Granotes* (vv. 885-1369). Per a la mètrica d'Aristòfanes i la seva relació amb la funció dramàtica, vegeu SILK 2000: 117-ss.

<sup>240</sup> Vegeu les pàgines 581-585 d'aquesta tesi.

<sup>241</sup> Vegeu RUSSO 1984: 245 i PRETAGOSTINI 2011: 168.

## 2. El ritme i la seva traducció

En una mateixa línia, tot i que amb una finor extraordinària (i gairebé imperceptible), hi ha el cas de *Lys.* 1037, el vers que assenyala la reconciliació entre els dos semicors: el d'homes i el de dones. Fins llavors, que s'havien estat barallant, ambdós cors s'havien expressat en tetràmetres trocaics amb un tercer peu irregular. Però en el mateix vers del petó, en establir-se la pau entre tots dos semicors (i la reunificació) no només es torna a l'ordre regular de la societat, sinó que també es regularitza el vers.<sup>242</sup>

Tots tres exemples, diferents entre si, són molt denotatius de la importància del ritme en la tradició poètica grega i de l'habilitat d'Aristòfanes per aprofitar-se'n amb finalitats dramàtiques, que s'havien de veure molt més accentuades per la música i la dansa que acompanyava aquests passatges (almenys, els dos primers).

És evident que aquests jocs són impossibles de reproduir, també en una traducció poètica, per tal com cap vers d'una llengua accentual no accepta més de dues síl·labes àtones o de dues tòniques en contacte. Però mentre que la prosa no pot oferir cap altre joc alternatiu que diferenciï de manera particular aquell passatge, el vers, com veurem, pot substituir-los o imitar-los de maneres diverses.

---

<sup>242</sup> HENDERSON 1991: 98.



### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

En diferents moments de la història de la literatura occidental, quan una cultura ha volgut guanyar prestigi, desenvolupar-se lingüísticament i expandir les seves possibilitats, ha mirat sempre cap a la perfecció del model de l'Antiguitat clàssica. La mètrica no n'és una excepció. Potser el cas més famós és el dels romàntics alemanys de l'escola de Klopstock, Voss, Hölderlin i, en certa manera, Goethe. Ara bé, els primers que van reflexionar sobre la possibilitat d'adaptar els metres antics per expandir les mires de la mètrica romànica van ser els poetes del Renaixament italià.

A Itàlia, encara avui, per poesia bàrbara se sol entendre aquella poesia composta en versos que intenten reproduir aproximativament els versos clàssics, per diferents vies, centrant-se en diversos aspectes del ritme clàssic.<sup>1</sup> S'associa sempre directament amb dos grans poetes de finals del s. XIX, per bé que de generacions diferents. Per un cantó, l'iniciador de la moda moderna de la mètrica bàrbara, Giosuè Carducci, que perseguí l'adaptació dels metres antics a través de la combinació de versos italians més o menys tradicionals, i per l'altre, Giovanni Pascoli, que rebutjà l'exemple del mestre i intentà desenvolupar un model accentual semblant al dels alemanys.

No obstant això, i per bé que els seus experiments són els més influents i els que més repercussió han tingut, ni Carducci ni Pascoli no van ser els primers d'intentar la reproducció dels metres antics, com bé assenyala un dels metricòlegs italians de referència, Mario Martelli:

«Quasi tutti coloro che parlano di metrica carducciana o pascoliana non tengono debitamente presenti i precedenti arcadici e settenteschi; sicché finiscono per attribuire e a Pascoli e a Carducci innovazioni, la cui responsabilità o il cui merito non possono essere – o non possono essere del tutto – segnati sul loro conto» (Martelli, citat a PAPINI 1988: XIII)

Tot i que són aquests dos grans poetes els que més van influir en els primers experiments mètrics en català, cenyint-me només a la seva obra, no n'hi havia prou per parlar amb profunditat de la tradició italiana de l'adaptació dels metres antics, ni tampoc per comparar una i altra tradició: la història de les adaptacions dels metres clàssics a Itàlia és, potser, la més important i dilatada en el temps de totes les cultures europees. I el que és més important de tot: els poetes del dinou –no només Carducci i Pascoli– no tan sols coneixien aquesta tradició, sinó que la van estudiar i se'n reconeixien hereus. Serà, per tant, interessant analitzar-la a fons i sense excessius salts temporals, sobretot si tenim present que Carducci i Pascoli es van

---

<sup>1</sup> La bibliografia sobre la mètrica bàrbara italiana és ingent i es pot trobar recollida i comentada al magnífic llibre de Vergara (1978). Per a la redacció d'aquest capítol em baso fonamentalment en els seus estudis (VERGARA 1976 i 1977), juntament amb els treballs de referència sobre els experiments mètrics de Pascoli i Carducci, especialment els de Capovilla (1990), Bausi (1996), Capone & Giannini (2015), Giannini (2009 i 2010), Papini (1988) i Pighi (1970), a més de les mètriques històriques més importants en italià, entre les quals el manual de referència d'Elwert (1973), la mètrica de Bausi & Martelli (1996) i la més recent edició de Beltrami (2011).

limitar, en general, als metres lírics i èpics, sense gairebé entrar a la lírica coral o als metres del teatre, que són els que més interessen en aquesta discussió.

### 3.1. El tardo *Quattrocento* i el *Cinquecento* i la poesia de la quantitat

En general, durant l'Edat Mitjana i gran part del Renaixement, la majoria dels poetes nostàlgics de la grandesa de l'Antiguitat clàssica, a l'hora de traduir o compondre obra pròpia a la manera dels clàssics, optaven per formes analògiques a les dels clàssics.<sup>2</sup> Així, per exemple, en una pràctica que serà habitual del *Cinquecento* ençà, s'emprà l'*endecasillabo* blanc per substituir l'hexàmetre, en un intent d'oferir-ne un equivalent «non sul piano della sua struttura prosodica o sillabica, ma su quello della sequenza stichica, cioè della libera successione dei versi, non sottoposta a schemi rimici e strofici» (BAUSI & MARTELLI 1996: 155). A la *Poetica* de Gian Giorgio Trissino (1529), per exemple, ja es defensava que l'*endecasillabo* i el *settenario* blancs eren els equivalents moderns del trímetre i el dímetre iàmbic llatins, així com Girolamo Ruscelli o Benedetto Varchi havien compost poesies en *terza rima* buscant un equivalent modern al díptic elegíac clàssic.<sup>3</sup> Així, i no obstant el pes de la tradició de la poesia italiana de poetes tan importants com Dante i Petrarca, durant el *Cinquecento* i, de fet, ja a finals del *Quattrocento*, es van intentar les primeres aproximacions per mirar d'evocar, ni que fos amb els metres de la tradició pròpia, la poesia clàssica.

En un intent de demostrar que l'italià podia ser una llengua amb tantes possibilitats com el llatí, s'organitzà a Florència, al 1441, sota el patronatge dels Medici, el *Certame Coronario*, amb Leon Battista Alberti al capdavant. Ell va ser qui reuní diferents poetes amb l'encàrrec d'escriure poesies sobre l'amistat en diferents formes mètriques. És, doncs, en aquest certamen que apareixen les primeres composicions poètiques en italià que se serveixen de metres que volen ser mimètics respecte als models clàssics.<sup>4</sup>

El mateix Alberti presentà les primeres provatures d'hexàmetres mimètics en italià al pròleg del seu poema *Di Amicizia*, alhora que Leonardo Dati, a la *Scena dell'Amicizia*, proposava una versió de l'estrofa sàfica, a més d'alguns hexàmetres.<sup>5</sup>

Ambdós provaven de construir un hexàmetre italià basat en la distinció quantitativa. L'objectiu, d'entrada ja impossible, era el de reproduir una tècnica mètrica que partís de l'oposició entre síl·labes de diferent durada en una llengua que no distingeix la quantitat temporal, sinó que, com el català, construeix el ritme a partir d'un sistema que pren en consideració el nombre de síl·labes i l'oposició entre temps forts i febles ocupats per síl·labes accentuades i no accentuades.

Si bé alguns estudis han demostrat que en les llengües romàniques les vocals poden tenir una durada diferent, aquesta distinció és tan ínfima que és incapaç de ser percebuda i, per tant, no és susceptible de funcionar com a generadora de ritme en una oposició entre temps fort i temps feble.<sup>6</sup> Malgrat això, Alberti i Dati estableixen un valor temporal arbitrari per a cada

---

<sup>2</sup> Per a aquests primers apartats dedicats als experiments mètrics del Renaixement fins al Romanticisme em baso, sobretot, en els treballs d'Elwert (1973), Bausi & Martelli (1996) i Beltrami (2011).

<sup>3</sup> Vegeu BELTRAMI 2011: 129.

<sup>4</sup> Vegeu BELTRAMI 2011: 127-129.

<sup>5</sup> Vegeu ELWERT 1973: 173-174.

<sup>6</sup> Tots aquests estudis es poden trobar detallats a VERGARA 1977: 16-20.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

vocal i, sense tenir en compte l'accent gramatical propi del mot italià, fan correspondre un *ictus* al temps fort de cada peu:

«Tale metodo consiste nel conservare la quantità ed i piedi della versificazione classica: nel ricostruire cioè i metri antichi con sillabe italiane ritenute lunghe o brevi, facendo cadere le arsi, come avveniva nel verso greco e latino, nelle sedi richieste dallo schema metrico, senza alcuna considerazione per l'accento grammaticale delle parole» (VERGARA 1976: 75)

Seguint aquest mètode així sonen els hexàmetres de Dati a la seva *Scena dell'Amicizia*, recollits al treball de Carducci (1881: 12):

«*Splendor de' saggi, porto al certamine vostro*  
*Si cose si, canto nuovo, scoltate benigni*»

Perquè aquestes línies siguin hexàmetres, hem de considerar com a síl·labes llargues les marcades amb negreta (l'arsi), on hauria de caure el teòric *ictus*, mentre que en cursiva indico l'accent gramatical (on cau, doncs, l'accent intensiu de veritat).

Com és fàcil de veure, el problema està en el fet que en la gran majoria dels casos, aquest suposat *ictus* cau sobre posicions desaccentuades en italià, de manera que el recitador es veu obligat a canviar, directament, l'accent prosòdic de la paraula. Així, «splendor» ha passat d'aguda a plana i, al contrari, «saggi», «canto» i «nuovo» han passat de plana a aguda i la majoria d'elements àtons han estat investits d'un *ictus* (per exemple «de» o la sinalefa de «porto+al»).

Igualment, l'estrofa sàfica de Dati queda així:<sup>7</sup>

«*Eccom' i' son qui dea degl' amici*  
*Quella qual tutti l' uomini solete*  
*Morder' e falsa fugitiva dirli*  
*Or la volete*» (Dati, citat a CARDUCCI 1881: 17)

Si bé l'esquema mètric, llegint els versos segons aquests *ictus*, es correspon perfectament al model clàssic, es desplacen la majoria d'accents prosòdics i, a la pràctica, es deforma completament la llengua italiana. La lectura també fracassa si es llegeixen seguint els accents gramaticals, perquè es desdibuixa l'esquema mètric que pretén l'autor.

L'establiment de la durada de les vocals en italià és força arbitrari en les composicions d'Alberti i Dati,<sup>8</sup> però tot i això, el 1539, i seguint el camí marcat per les seves provatures, Claudio Tolomei funda l'*Accademia della nuova poesia toscana*, en el marc de la qual escriu les *Regollette della nuova poesia toscana*, amb la voluntat de dotar l'italià d'un sistema quantitatiu igual que el de les llengües clàssiques, això és, de donar a cada vocal un valor quantitatiu exacte i fix que permeti un joc d'oposició entre síl·labes de durada diferent constitutiu de ritme. Malgrat el dimintiu amb què comença el títol de l'obra de Tolomei, aquestes regles, que

<sup>7</sup> L'estrofa sàfica consta de tres hendecasil·labs sàfics (—υ—υ—/υυ —υ —) i un adònic (—υυ—υ).

<sup>8</sup> Per a un estudi complet de les normes adoptades per Dati i Battista Alberti, vegeu BERTOLINI 1993: 345-351.



pretenen veritablement refundar i substituir el model rítmic italià, són extremadament complexes i tenen en compte la naturalesa i la situació de cada tipus de vocal i de les consonants que les acompanyen.<sup>9</sup>

De fet, alguns contemporanis seus devien trobar massa complicat el sistema de Tolomei, i en van proposar de semblants, però amb regles més senzilles. Antonio Minturno, per exemple, va plantejar un sistema mètric de caire etimològic, per dir-ne d'alguna manera, que implantava la prosòdia llatina a la italiana, fixant la quantitat de la vocal italiana segons si era llarga o breu en la paraula llatina original, a més de considerar llarga tota vocal seguida de dues consonants.<sup>10</sup>

En tot cas, en algunes elits culturals toscanes se seguiren les noves regles de la prosòdia italiana proposades per Tolomei, i certs poetes situats a l'entorn de l'*Accademia della nuova poesia toscana* com Antonio Ranieri da Colle, Paolo Gualtieri, Dionigi Atanagi, entre d'altres, van compondre poesia segons la nova prosòdia. Vet aquí, per exemple, un senari iàmbic, la versió llatina del trímetre iàmbic,<sup>11</sup> de Ranieri da Colle:

«*Temon le navi in mezzo l'onde torbide*  
Se concitate son da' Noti et Affrici [...]» (da Colle, citat a CARDUCCI 1881: 48)<sup>12</sup>

El mateix Tolomei va oferir models per als nous versos. Vet aquí, per exemple, uns hexàmetres extrets d'una oda en díctics elegíacs.

«*Ella per antiquo / sentier per ruvido calle.*  
*Prima aspra / ma dolce poi / dolcissima quando.*  
*Sonvi odorati fiori / puro cielo e mente serena.*  
*Già per questo giro / giro molti di greca favella.*  
*Ma come prima meno / que' spiriti vennero non più»* (Tolomei, citat a CARDUCCI 1881: 34)

Només esporàdicament, l'accent gramatical de les paraules italianes cau en l'arsi prevista per Tolomei, de manera que la violència produïda sobre l'italià és la mateixa que la dels intents d'Alberti i Dati, encara que la reflexió teòrica sigui molt més profunda. El cas més cridaner és el del quart vers, en què la «o» de «giro» és llarga en el primer cas i breu en el

---

<sup>9</sup> Es poden trobar explicades amb cert detall a VERGARA 1977: 9-10: «Il principio fondamentale, applicato poi caso per caso, che determina la lunghezza o la brevità delle sillabe, è il presentarsi della sillaba come semplice vocale (vocale 'spogliata', sillaba 'scemata'), come vocale ed una sola consonante (vocale 'vestita', sillaba 'eguale') o come vocale e più consonanti (vocale 'con vestitura cresciuta', sillaba 'cresciuta'). A tale principio si intreccia poi il gioco vario dell'accento (che non implica automaticamente quantità, ma contribuisce, talora, a determinarla), la posizione varia delle consonanti all'interno della parola, nonché la differenza tra le varie vocali (liquide: 'i, u' o non liquide: 'a, e, o'; comuni: 'a, i, u' o non comuni: 'e, o'; e, all'interno delle non liquide se 'grandi' o 'piccole', cioè larghe o strette) e la differenza tra le varie consonanti (mute o liquide). E non sono certo tutti qui i principi: ce ne sono ancora altri che regolano casi particolari, come lo 'accortamento' (= troncamento) e lo 'affetto' (= enfasi)».

<sup>10</sup> «Minturno a l'*Arte poetica*: «Chiamo lunga sillaba quella cui seguono due consonanti [...] o che nell'origine sua lunga si trova [...], ed in ogni sillaba innanzi all'ultima, se avrà l'accento sarà da noi nelle voci di più sillabe lunga reputata [...]» (Minturno, citat a BELTRAMI 2011: 221).

<sup>11</sup> El patró del trímetre iàmbic és el següent: x- ◡- x- ◡- ◡- ◡-

<sup>12</sup> Vegeu ELWERT 1973: 175.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

segon. Però potser l'artificiositat i la poca coherència d'aquest model encara es pot veure més clarament en la versió de l'estrofa asclepiadea III del mateix Ranieri da Colle:<sup>13</sup>

«Passa ogn' *altra vaga* / *donna di grazia*  
E *beltade rara* / *questo mio bel sole*,  
Che *posto il Nido Amore*  
S'*ha nel mezzo de' suoi lumi*» (da Colle, citat a CARDUCCI 1881: 75)

Aquests versos, com tots els que hem vist fins ara, no es poden llegir com ho vol el seu autor, sense tenir al davant, per un cantó, l'esquema mètric clàssic i, per l'altre, les complicades regles de Tolomei que, a més, en alguns casos resulten incoherents.<sup>14</sup> En paraules del metricòleg Enea Guarnerio:

«Il Tolomei e i suoi seguaci, col voler dare una riproduzione fedele dei metri classici secondo la quantità, avevano assoggettato l'italiano a leggi prosodiche, che non s'accordarono con le leggi fonetiche, che governano la pronuncia e la collocazione dell'accento tonico nelle parole italiane, ed erano riusciti a formare così dei versi, che non hanno più nessuna armonia per i nostri orecchi» (GUARNERIO 1893: 243-244)

#### 3.2. Solucions analògiques del Cinquecento

El mètode quantitatiu o prosòdic era destinat a quedar com un experiment, i així va ser. Fora dels poetes esmentats més amunt, va ser molt poc seguit i va quedar sempre reduït a les elits culturals toscanes. No obstant això, al llarg del *Seicento* no pocs poetes van tornar a desenterrar les regles de Tolomei per compondre la seva poesia, cosa que demostra que la voluntat de fer renéixer la mètrica clàssica a través de l'italià va romandre viva al llarg del temps.<sup>15</sup>

Però durant el *Cinquecento*, es van intentar diferents camins respecte al proposat per Tolomei a l'hora d'imitar o recrear els versos clàssics. L'interès sobretot es va focalitzar a trobar un vers heroic per reproduir l'hexàmetre, a més dels díctics elegíacs i equivalents per

<sup>13</sup> Segueixo, per comoditat i coherència amb la resta del discurs, la terminologia tradicional que es pot trobar a la «Metrica Oraziana» de Pascoli (1979). Actualment, es prefereix el nom, tan descriptiu d'altra banda, d'estrofa asclepiadeoferecraticoglicònica. L'esquema del sistema asclepiadeu tercer està format per dos asclepiadeus menors, un ferecràtic i un glicònic (en negreta, les posicions en arsi):

-- *— — —* / *— — — — —*  
-- *— — —* / *— — — — —*  
-- *— — —* —  
-- *— — —* — —

<sup>14</sup> Així, i com assenyala Elwert (1973: 176), la sinalefa «-sa-ogn» és llarga, però la de «-do Am» és breu i la de «sto il» és llarga i hi recau l'ictus.

<sup>15</sup> Al *Seicento*, Tommaso Campanella, per exemple, va provar de fer el mateix que Tolomei en díctics elegíacs, a l'himne *Al sole* i a l'elegia *Musa latina, è forza che prendi la barbara lingua*. Al *Settecento* Ferdinando Caccia va proposar una *Antica regola delle sillabe brevi e lunghe* (1741) que intentava també atorgar una quantitat fixa a cada síl·laba. Alguns poetes de l'escola de Bèrgam, com Giuseppe Rota, Giuseppe Celestino Astori o Lorenzo Mascheroni, van provar de seguir-les. Vegeu BAUSI & MARTELLI 1996: 222. D'altra banda, d'altres teòrics van intentar plantejar un model prosòdic propi basat en la quantitat, com ara Vincenzo Marengo (s. XVIII), Carlo Leardi (XIX) i, en certa manera, Felice Cavallotti (s. XIX), V. Da Camino (XIX), i el mateix Pascoli (s. XIX-XX), com veurem més endavant. Vegeu VERGARA 1977: 10-14.

als versos teatrals. Els versos lírics, en canvi, van quedar en un segon pla. L'influx de la lírica petrarquiana era massa fort per permetre desviaments del model ofert al *Canzonere*.

Pel que fa a l'hexàmetre, alguns, com el poeta friülà Bernardino Baldi, allunyant-se de l'artificiositat de Tolomei, van provar d'adaptar l'hexàmetre a partir de la unió entre dos versos italians, en un mètode que hauríem d'etiquetar com a analògic, malgrat estar fonamentat en intencions mimètiques. Concretament, al poema *Diluvio universale*, Baldi va provar de construir un vers heroic que s'assemblés a l'hexàmetre, amb la unió dels dos versos per excel·lència de la lírica italiana: el *settenario* i l'*endecasillabo*, separats en dos hemistiquis per una cesura:

«Padre del ciel, che spiri / del tuo vivace ardor l'aura celeste  
Onde purgate, e lievi / possan le menti, a te poggiando, alzarsi  
Questa alma mia che giace / dentro torbido fango, e pigra dorme,  
Risveglia e tergi; e come / conforti a te lodar gli eterni spiriti,  
Così mia fredda lingua / scalda a tue glorie, e faveloce il canto» (citat a AFFÒ 1824: 193)

També Francesco Patrizi da Cherso va provar un vers de tretze síl·labes sense cesura, però malgrat aquestes provatures amb l'hexàmetre, l'opció analògica adoptada per la majoria de poetes del moment va ser la de recórrer al vers rei de la poesia italiana: l'*endecasillabo*, amb l'única particularitat (ben agosarada) d'abandonar la rima, que en aquell moment era el mecanisme habitual i quasi que indispensable de qualsevol composició en vers, en un intent de reproduir l'ús estíquic del metre original, que, com és sabut, no es servia de la rima tal com l'entenem nosaltres.

Tot i que l'*endecasillabo sciolto* sembla que apareix, esparsament, en algunes composicions menors de finals del *Duecento*, no s'usa l'hendecasíl·lab blanc com a únic vers d'una composició pràcticament fins al *Quattrocento* i no és estrany que sigui en unes traduccions del grec i del llatí. Leon Battista Alberti, el mateix poeta que juntament amb Leonardo Dati, intentaria, per primer cop, construir una mètrica italiana quantitativa, va servir-se, també per primer cop de manera sistemàtica, de l'hendecasíl·lab blanc en alguns dels seus poemes en què inseria aquestes traduccions (*Teogenio, Famiglia, Profugiorum ab aerumna libri III*). Es tracta del primer precedent de l'ús de l'hendecasíl·lab blanc que serà clau per assentar les bases de la futura equivalència entre el vers per excel·lència de la poesia heroica, l'hexàmetre, amb el de la mètrica italiana, l'hendecasíl·lab. Guglielmo Gorni, editor de la poesia d'Alberti, s'expressa així en la seva edició:

«Tradotti da vari metri latini, e perfino greci, tutti i brani sono in endecasillabi sciolti: l'impiego dello sciolto invece del normale capitolo ternario è, in questa sede e in assoluto, un evento d'importanza storica, che anticipa le fortunate prove cinquecentesche» (Gorni, citat a BELTRAMI 2011: 126)

Adoptant l'hendecasíl·lab blanc per a l'hexàmetre es renunciava, doncs, a reproduir l'anisosl·labisme de l'original, per no parlar, és clar, del ritme dactílic específic de l'original o de l'ús d'un vers cesurat i diferenciat per al pentàmetre, per al qual també s'usava l'hendecasíl·lab.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

Gian Giorgio Trissino, que ja hem esmentat, escriu ja al 1524 (tot i que no el publica fins a mitjans de segle) el seu poema *L'Italia liberata dai Goti* en hendecasíl·labs blancs. En la seva *Poetica* es referia al mecanisme que havia adoptat d'aquesta manera:

«volendo scrivere in questa lingua la nostra *Italia liberata da 'Gotti*, la quale è materia d'arme, ho voluto lasciare le terze rime che trovò Dante e parimente le ottave trovate dal Boccaccio. Perciò che non mi parino atte a materia continuata, sì per lo accordare spesso le desinenze dalle quali nasce una certa uniformità di figure, sì eziandio perché in esse si convien sempre avere relazione da due versi a due versi, o ver da tre a tre, o da quattro a quattro, o da otto a otto, e simili; la qual cosa è totalmente contraria alla continuazione della materia e concatenazione dei sensi e delle costruzioni. E però levai lo accordare le desinenze e ritenni il verso, cioè, lo endecasillabo, per non essere in questa lingua altra sorte di versi che siano più atti a materia continuata né migliori di quelli, essendo lo endecasillabo superiore a tutti gli altri versi di questa lingua, sì di occupazione di tempo come di capacità di sentenze, di vocaboli e di costruzioni» (Trissino, citat a BELTRAMI 2011: 126)

Annibal Caro (1581) traduirà l'*Eneida* seguint els mateixos preceptes:

«L'armi canto e 'l valor del grand'eroe  
Che pria da Troia, per destino, ai liti  
D'Italia e di Lavinio errando venne;  
E quanto errò, quanto sofferse, in quanti  
E di terra e di mar perigli incorse,  
Come il traeva l'insuperabil forza  
Del cielo, e di Giunon l'ira tenace»

Un procés anàleg al de l'hexàmetre es troba en el cas de la reproducció dels versos dels recitats de la poesia dramàtica. En plena redescoberta dels models llatins, també es va buscar imitar els metres de l'antic teatre clàssic. Alessandro Pazzi de' Medici va provar a *Dido in Cartagine* (1524) de construir un vers que recordés el senari iàmbic, amb una línia llarga que podia ser de dotze o tretze síl·labes, sense un ritme recurrent. Igualment, Luigi Alamanni, en la comèdia *La Flora* (1556) se serví d'un vers de tretze o catorze síl·labes amb un intent de mantenir l'anisosil·labisme.

«So che questi rozzi veli e negletto abito  
Non conoscerete bene, Henrico, invittissimo  
E Catherina cristianissima, né voi  
Realissimo spirito e Margherita unica» (Alamanni, citat a BAUSI & MARTELLI: 171)

Ambdós exemples no són sinó prosa retallada. Són línies disposades com a vers, intentant que no passin mai de les catorze síl·labes especificades, però no hi ha la intenció de reproduir cap mena de ritme semblant al iàmbic o de produir-ne un de consistent. Amb la voluntat d'aconseguir l'efecte del parlar col·loquial que esmentava Aristòtil (1449a) en parlar del trímetre iàmbic, s'opta, doncs, per la prosa disposada en forma de vers, mirant de mantenir sempre un nombre de síl·labes específic:

«L'obiettivo era quello di dar vita a un verso lungo e quasi privo di ritmo, che si avvicinasse quanto più possibile alla prosa, pur senza uscire (secondo l'esempio dei commediografi classici) dall'ambito della poesia» (BAUSI & MARTELLI 1996: 171)

A la *Flora*, Alamanni també va imitar el tetràmetre iàmbic, seguint els mateixos principis de la seva versió del trímetre, amb un vers entre quinze i disset síl·labes.

Com amb l'hexàmetre, però, i fora d'aquests intents isolats, l'*endecasillabo* blanc es va imposar, també, com a vers teatral. De fet, venint d'una tradició poètica on la rima era indispensable, un vers com l'hendecasíl·lab blanc ja diferenciava prou el vers líric (rimat) del vers heroic o teatral (blanc). Això sí, convergien així tres versos tan diferents com l'hexàmetre, el pentàmetre i el trímetre iàmbic en un de sol, l'hendecasíl·lab.

Hi va haver, però, certs intents de desenvolupar un hendecasíl·lab específic i particular per al teatre. Tenint al davant el model del trímetre iàmbic grec o, més aviat, la seva versió llatina, el senari iàmbic, Ludovico Ariosto, en la seva poesia dramàtica, utilitzava un hendecasíl·lab blanc de ritme preferent iàmbic, amb final esdrúixol. D'aquesta manera, s'ajustava, exactament, a les dotze síl·labes totals del model clàssic (sense resolucions, doncs), fent correspondre un accent tònic sobre cada arsi prevista pel vers grecollatí. D'aquesta manera, s'associava a la Comèdia un tipus de vers poc comú en italià, l'hendecasíl·lab blanc amb final esdrúixol, la qual cosa no era admesa en la composició de versos lírics, on s'apostava sempre per hendecasíl·labs plans.

Així, amb una lectura pràcticament accentual del trímetre iàmbic (sense, tanmateix, parar esment a les cesures) Ariosto compongué, entre d'altres, *Il Negromante* (1520), seguint models plautians, no només pels recursos còmics, sinó també pel metre utilitzat. Vet aquí els primers versos del pròleg de la comèdia:

«Più non vi paja udir cosa impossibile  
Se detto vi sarà che i sassi e gli alberi,  
Di contrada in contrada, Orféo seguivano;  
Nè vi paja gran fatto se già Apolline  
Ed Anfion montar le pietre fecero  
Addosso l'una a l'altra, come montano  
Li galli le galline, e se ne cinsero  
Tebe di mura e la città di Priamo:  
Poi che vedeste in cameval preterito,  
Che Ferrara, con le sue case e regii  
Tetti, e lochi privati e sacri e pubblici,  
Se n'era sin qui in Roma venuta integra;»

Es pot observar fàcilment com el ritme iàmbic és predominant en la majoria de versos, però no en tots. Així, per exemple, el primer vers té un accent a la setena que fa acabar el vers en ritme anapèstic, mentre que el tercer i quart vers comencen amb un ritme també anapèstic. La resta segueix el mateix model: un ritme iàmbic predominant sobretot a final de vers, i força mobilitat a l'interior, amb una renúncia completa de reproduir la cesura en posicions concretes com feia el model clàssic.

### 3.3. El *Seicento* i el *Settecento*

#### 3.3.1. Les estrofes de Chiabrera

Durant el *Quattrocento* i el *Cinquecento*, la incursió en l'experimentació dels metres lírics clàssics havia estat pràcticament nul·la. Ja ha estat assenyalat que la influència de la poesia petrarquiana encara se sentia massa forta i, en certa manera, havia funcionat de tap en el camp de la reproducció dels metres antics, on s'havia privilegiat la recerca d'un equivalent al vers heroic, l'hexàmetre, i als versos dramàtics. No va ser fins que es va sentir la necessitat d'allunyar-se d'uns camins massa fressats que els poetes italians de finals del *Cinquecento* i primers del *Seicento* van acostar-se als metres de la lírica èlica. De nou, però, se centraren en els models llatins i, en particular, en els *Carmina* d'Horaci.

La poesia lírica llatina ofería als poetes un camp de proves gairebé verge. Els intents de reproduir metres clàssics, com hem vist, s'havien reduït a l'hexàmetre i el pentàmetre, a banda del trímetre iàmbic com a vers teatral. En tots aquests intents, el gran problema amb què es trobaven els poetes italians era, acceptada la impossibilitat de reproduir el sistema quantitatiu, el caràcter anisosil·làbic d'aquests metres i les múltiples resolucions que oferien els models clàssics a l'interior del vers. Amb els metres de la lírica èlica d'Horaci, però, es trobaven davant d'uns versos isosil·làbics que, amb poquíssimes excepcions, se cenyien a un esquema mètric que no ofería resolucions o substitucions sil·làbiques. Uns versos que, per tant, estaven organitzats en sistemes estròfics estrictes, com en la lírica italiana. S'enfrontaven a uns sistemes mètrics que podien imitar, sense allunyar-se de la tradició pròpia ja des d'un punt de partida, sense contravenir els principis de la poesia clàssica, com passava, per exemple, amb els *endecasillabi* isosil·làbics utilitzats per traduir tres tipus de versos diferents: hexàmetre, pentàmetre i trímetre iàmbic.

Els poetes italians, però, llegien els versos horacians no pas marcant un ictus sobre cada arsi com havia previst el poeta llatí, sinó que marcaven un accent intensiu damunt dels accents gramaticals, com d'altra banda, feien en el propi sistema de versificació italià. La tradició escolàstica a Itàlia en aquell moment (i fins no fa gaire)<sup>16</sup> feia recitar als alumnes els versos clàssics d'aquesta manera, marcant l'ictus sobre els accents prosòdics de cada paraula i no segons una lectura íctica sobre les arsis.

De fet, es tracta d'un procés ben natural que s'inicia ja el segle III aC, quan els mateixos parlants llatins comencen a perdre el sentit de la quantitat i passen a llegir els versos canviant l'element generador del ritme, la quantitat, a la qual eren sords, per un accent intensiu sobre l'accent gramatical. Per exemple, Comodià, que havia escrit poesia a la manera clàssica, amb hexàmetres quantitius, en intentar escriure'ls sense escandir-los, sinó «a orecchio» (PIGHI 1970: 406), li resultaven tires que es poden descompondre en versos italians.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Vegeu, per exemple, BELTRAMI 2011: 222: «La 'lettura metrica' dei versi latini in cui si pronunciano toniche le sillabe che cadono sui tempi forti e atone quelle che cadono sui tempi deboli, indipendentemente dall'accento di parola [...] non è tradizionale in Italia, dove si impone tra Otto e Novecento per influsso della scuola tedesca; sulla base di questa lettura si fondano gli esametri e i pentametri dei poeti tedeschi, per es. quelli di Klopstock (1724-1803)».

<sup>17</sup> Vegeu l'article sencer de Pighi (1970) d'on és extreta aquesta informació i més avall, en aquest mateix capítol, l'anàlisi dels hexàmetres de Carducci. Pighi argumenta que el primer testimoni conservat «d'italiano volgare», és escrit, de fet, en el que, després, amb Carducci, es coneixerà com a mètrica bàrbara. Això és, a través d'una mètrica classicitzant fruit d'una lectura no íctica dels versos grecollatins, sinó prosòdica: «Se pareba boues et alba pratalia araba / et albo uersorio teneba et negro semen seminaba. [...]». L'explicació de Pighi és força

Prenem els següents hendecasíl·labs sàfics d'Horaci, amb el corresponent esquema mètric que segueixen, per veure un exemple d'això que diem:

«audiet civis acuisse ferrum,  
- ◡ - - / ◡ ◡ - ◡ - -  
quo graves Persae melius perirent» (*Carm.* I, 2, 21-22)  
- ◡ - - - / ◡ ◡ - ◡ - -

Si haguéssim de recitar aquests versos per mantenir-ne el ritme, mancats com estem de distinció quantitativa sigui en italià o en català o en qualsevol llengua romànica, hauríem de marcar un accent intensiu (ictus) sobre les posicions fortes (arsis) de cada temps i en resultaria una lectura com la següent:

«audiet ciuis / acuisse ferrum,  
quo graues Persae / melius perirent»

A Itàlia, però, com ha estat assenyalat, aquests versos, recitats a partir del ritme generat per la lectura dels accents gramaticals forts, sonaven així, marcant amb negreta els temps forts i en cursiva els accents secundaris:

«audiet ciuis / *acuisse ferrum*,  
**Quo** graues **Persae** / **melius perirent**»

Això és, llegint-los de la manera més natural possible per a un italià del moment, sense fer cap equilibri, el vers d'Horaci resultava en un hendecasíl·lab blanc femení amb accents en 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, (8<sup>a</sup>)<sup>18</sup> i 10<sup>a</sup>, que coincidia del tot amb un vers perfectament italià. El ritme que havia previst el poeta llatí no era aquest (el model clàssic marcava el temps fort en 1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> i 10<sup>a</sup>), però els poetes italians, mancats d'una lectura sobre els arsis, eren sords a aquest ritme.

Amb la llibertat, doncs, de llegir els diferents metres clàssics segons cada accent gramatical i no sobre el patró original, els plantejaments de traducció del ritme generat pels accents gramaticals van ser diversos. La majoria es plantejaren imitar sempre el nombre exacte de síl·labes del llatí i, almenys, el ritme prosòdic de final de vers, amb una disposició dels

---

semblant al procés que il·lustra Parramon (1999: 36-37) amb una cobla del segle XII de l'Arxipoeta, que diu així: «Meum est propositum in taberna mori, / ut sint uina proxima morientis ori. / Tunc cantabunt laetius angelorum chori: “Sit Deus propitius huic potatori”» (*Aestuans*, 45-48). Com assenyala Parramon «aquestes ratlles són versos, perquè consten de dos membres accentuats a la cinquena síl·laba, amb accents optatius a les tres primeres, i a més rimen tots els membres parells. [...] Però ¿què n'hauria pensat algú que parlés habitualment en llatí? Un contemporani de la dinastia valentiniana potser trobaria que són versos, perquè en aquell temps ja se'n componien alguns pel sistema accentual, de vegades amb concurrència del quantitatiu, com si servís per reforçar el ritme. Però un contemporani d'August, acostumat exclusivament al sistema quantitatiu, hauria d'escandir la cobla d'aquesta manera (respectant els hiats després de *m*, que es contradiuen amb la prosòdia del llatí clàssic): ◡-◡-◡-◡-◡- / ◡-◡-◡-◡-◡- / ◡-◡-◡-◡-◡- / ◡-◡-◡-◡-◡-. Això, en la percepció del nostre subjecte, només són vuit trossets de prosa on es barregen llargues i breus sense arribar a formar un ritme estable [...]. Encara podem al·legar que cada dos fragments hi ha una rima, és clar, però el subjecte esmentat no estava acostumat a associar el vers a la rima, i amb això aquest text encara li hauria semblat més ridícul» (PARRAMON 1999:36-37).

<sup>18</sup> Marco entre parèntesi la síl·laba no prosòdicament accentuada, però sobre la qual recau un accent secundari marcat pel ritme.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

accents a inici i final de vers molt més lliure. Igualment, el respecte a les cesures llatines era només puntual.<sup>19</sup>

Seguint aquest mètode, doncs, el gran poeta del *Seicento*, Gabriello Chiabrera va ser el primer d'experimentar amb els metres horacians i obtenir una notorietat important, fins al punt que els seus intents van ser presos com a modèlics per tots els poetes posteriors que es van acostar als versos eòlics, de Rolli a Carducci passant per Fantoni, que van introduir les pròpies variacions sobre el model de Chiabrera. Abans d'ell, només els poetes, per un cantó, del cercle de Tolomei, com Ranieri da Colle, havia intentat reproduir algunes estrofes que hem pogut veure més amunt; i, per l'altre, només l'estrofa sàfica havia estat incorporada analògicament a la lírica italiana, com veurem més endavant.

Al seu llibre *Le maniere de' versi toscani* (1599), Chiabrera publicà un recull de cançons d'aspecte clàssic, amb versos italians que per al poeta, «assumono la denominazione dei versi classici ritenuti sillabicamente (e, in alcuni casi, anche ritmicamente) corrispondenti» (BAUSI & MARTELLI 1996: 198). Així, divideix els versos plenament italians (la majoria, de fet, rimats) amb etiquetes com les de «Versi giambici» i «Versi trocaici», encara que molt sovint la correspondència és simplement sil·làbica. Per exemple, així com el model dantesco de trímetre iàmbic catalèctic que ofereix («Nel mezzo del cammin di nostra vita») sí que es correspon a un ritme iàmbic (amb pèrdua de l'últim peu), l'exemple que dona del dímetre iàmbic catalèctic, el famosíssim *settenario* pertarquià «Chiare fresche e dolci acque» de la cançó CXXVI del *Canzoniere*, és de ritme marcadament trocaic i no iàmbic. Aquestes vacil·lacions es produeixen no només en els models que descriu el poeta a partir de la poesia d'altri,<sup>20</sup> sinó també en la que compon de bell nou.

Fixem-nos en la cançó XVII d'aquest llibre de poemes segons l'edició de Raboni (1998):

«Arde il mio petto misero  
alta fiamma lucente,  
come leggi d'Amor dure permisero;  
e benché lasso il cor ne peni ardente,  
non se ne pente.

Dice ei: 'Quantunque affliggami  
asprezza empia, infinita,  
e duro arco di sdegno ognor trafiggami,  
dolce sarà, s'impetro uno sguardo in vita,  
ogni ferita.

Così, folle, consolasi.  
Ma per l'eterno corso  
intanto batte nostra etatde, e volasi;  
o cor di donna, per altrui soccorso,  
è tigre, ed orso.»

<sup>19</sup> Per a més detalls, de l'estat de la qüestió durant finals del *Cinquecento* i el *Seicento* vegeu ELWERT 1973: 182-193, VERGARA 1976: 77-79, BAUSI-MARTELLI 1996: 196-203 i BELTRAMI 2011: 137-150.

<sup>20</sup> Es poden consultar complets a BAUSI & MARTELLI 1996: 199. Tanmateix, a l'edició de *Rime* de Chiabrera de Giulia Raboni, sota de cada poema hi ha la definició dels metres aparentment utilitzats pel mateix poeta.



Es tracta d'una estrofa de cinc versos formada per dos *settenari*, dos *endecasillabi* i un *quinario*, rimats entre si amb esquema abABb. A sota, Chiabrera indica que els *settenari* esdrúixols són «Giambici dimetri intieri», mentre que els plans reben l'etiqueta de «Giambici dimetri scemi», això és, catalèctics. Els *endecasillabi* són, per ell, «Giambici trimetri intieri», si són esdrúixols, o «scemi», si són plans, mentre que els *quinari* són «trocaici monometri soprabbondanti», entenent «soprabbondanti» com a hiper mètric. Si n'analitzem el ritme, però, podem comprovar que els *quinari* més aviat tenen el ritme de l'adònic, això és, un dàctil més un espondeu (troqueu a la traducció), mentre que dels hendecasíl·labs italians només són íntegrament iàmbics els versos 9 (amb anàclasi) i 13-14. La resta presenta variacions. Així, el vers tercer només té el final iàmbic, el vers 8 té un inici anapèstic. Finalment, els *settenari*, que havien de ser de ritme iàmbic, solen tenir més aviat un ritme trocaic (cf. els dos primers versos del poema).

En tot cas, però, amb més intenció que mètode, i servint-se d'unes bases més sil·làbiques que accentuals, Chiabrera va posar-se a imitar algunes de les estrofes de la lírica llatina. Especialment cèlebres van ser les seves adaptacions de l'estrofa alcaica i de l'asclepiadeu III.

L'estrofa grega alcaica adaptada per Horaci està formada per dos hendecasíl·labs alcaics, un enneasíl·lab i un decasíl·lab, que segueixen aquest esquema:

υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ  
υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ  
υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ  
υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ

Com, per exemple, en l'oda I, 9, la primera en estrofa alcaica del llibre de *Carmina*, que comença així:

«Vides ut alta stet nive candidum  
Soracte nec iam sustineant onus  
silvae laborantes geluque  
flumina constiterint acuto?»

Però recordem que Chiabrera llegia aquests versos seguint-ne l'esquema rítmic que ofereixen els temps forts resultants de la lectura d'accents prosòdics, i en cursiva els accents secundaris, això és:

«Vides ut alta stet **nive** candidum  
Soracte **nec** iam sustineant onus  
silvae laborantes geluque  
*flumina* constiterint acuto?»

Donada aquesta situació, el primer problema per traduir l'hendecasíl·lab alcaic era l'obligada cesura. Per fer-ho, Chiabrera va unir dos *quinari*, el primer, pla i el segon, esdrúixol, amb què obtenia, a partir de dos versos plenament italians, un vers que aproximadament s'assemblava al llatí. Per al tercer vers se serví d'un *novenario* amb accents en 2<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> i 8<sup>a</sup> posició.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

Finalment, l'últim vers era un *decasillabo* de ritme trocaic. La majoria d'ells, versos blancs, en un recurs molt atrevit per a la tradició lírica de l'època.

Vegem un exemple d'estrofa alcaica segons l'adaptació de Chiabrera, extret de la primera de les seves cançons dedicades al papa Urbà VIII (vv. 1-4):

«Scuoto la cetra, pregio d'Apolline,  
Che alto risuona, vo' che rimbombino  
Permesso, Ippocrene, Elicona,  
Seggi scelti dalle ninfe Ascree» (Chiabrera, citat a BAUSI & MARTELLI 1996: 201)

Bausi i Martelli escandeixen aquests versos a la llum de les arsis llatines, i és per això que els consideren «una riproduzione essenzialmente sillabica, e solo limitamente ritmica» (BAUSI & MARTELLI 1996: 201). La comparació, però, s'ha de fer, si es vol entendre el procediment de Chiabrera, amb el vers accentuat a partir dels accents gramaticals. Fent-ho així, els hendecasíl·labs responen gairebé del tot a l'esquema del vers llatí, llegit com ho feia Chiabrera, amb l'excepció de la síl·laba setena. El tercer vers és l'únic que no hi correspon en cap cas, mentre que l'últim és gairebé exacte, seguint el ritme trocaic que es desprèn de la lectura dels accents prosòdics (principals i secundaris).

Seguint aquest mètode aproximatiu més sil·làbic que accentual, Chiabrera adaptà també els sistemes asclepiadeus II, III i IV,<sup>21</sup> aprofitant les semblances entre els versos llatins resultants de la lectura prosòdica i els ja preexistents en italià, amb l'ús, per exemple, del *settenario* pla per substituir el ferecràtic, i la versió esdrúixola del mateix vers per al glicònic. L'asclepiadeu el va adoptar per diferents tipus d'*endecasillabi*.<sup>22</sup>

Chiabrera, doncs, va reproduir l'estrofa alcaica i els sistemes asclepiadeus, és a dir, els sistemes estròfics que podia imitar a través de versos llatins que poguessin, aproximadament, assemblar-se als models llatins. La seva proposta va fer molta fortuna i tots els que el van succeir el van imitar o, si més no, el van prendre com a punt de partida, tan «decisamente felice» havia estat la seva adaptació, perquè no només «si avvicinava molto al modello latino [llegit gramaticalment], ma offriva anche una varietà di ritmo rispondente alla versificazione italiana e conciliabile nello stesso tempo con la tradizione» (ELWERT 1973: 188).

És precisament per això, per la voluntat de mirar de reproduir aproximativament els models llatins sense abandonar els mecanismes naturals de la mètrica italiana, que Chiabrera no es va enfrontar mai a l'hexàmetre ni als díctics elegíacs, que a banda de l'anisil·làbia i de la llargada del vers, llegits a partir dels accents gramaticals, no coincidien amb cap vers italià equiparable. Per això, Chiabrera es va centrar, gairebé exclusivament, en la mètrica eòlica.

De les estrofes eòliques més comunes, però, és digne de mencionar que Chiabrera no se servís de la sàfica, que juntament amb l'estrofa alcaica eren les reines de la lírica llatina, mercès a l'adaptació horaciana. Aquesta tria, que pot semblar xocant, té una explicació força senzilla. Ja hem comentat que l'interès en els metres lírics clàssics del poeta lligur s'explicava,

<sup>21</sup> De nou, em serveixo de la terminologia tradicional que fa servir Pascoli a «Metrica Oraziana» (1979). És a dir, per al sistema segon, una estrofa formada per tres asclepiadeus menors seguits d'un glicònic, també coneguda com a estrofa asclepiadeoglicònica. El sistema quart és un díctic gliconicoasclepiadeu (glicònic + asclepiadeu menor). Per al sistema tercer, vegeu n.13.

<sup>22</sup> Per a l'adaptació de Chiabrera de tots tres sistemes asclepiadeus, vegeu ELWERT 1973: 189-193 i BELTRAMI 2011: 229-230.

precisament, per la voluntat d'allunyar-se del model petrarquià ja esgotat. Per això va renunciar, gairebé sempre, a la rima en les seves adaptacions de les estrofes llatines i, segurament també per això, no es va prodigar mai en la reproducció de l'estrofa de la lírica clàssica que, probablement, més fortuna havia fet ja en el seu temps i que ja estava plenament introduïda en la lírica italiana des de feia més de mig segle: la sàfica.

### 3.3.2. L'estrofa sàfica italiana

Efectivament, l'estrofa sàfica, que és formada per tres hendecasíl·labs sàfics i un àdonic, és fàcilment transportable, almenys aproximadament, amb tres *endecasillabi* i un *quinario*. I dic aproximadament perquè la lectura dels hendecasíl·labs a través de les arsis dóna un vers amb accent fort a la cinquena, una posició aliena per a l'hendecasíl·lab italià. Llegits a través dels accents gramaticals, en canvi, hom obté un esquema fàcilment reconeixible per a un italià. Abans de veure-ho amb un exemple, recordem que l'esquema mètric de l'estrofa sàfica usada per Horaci és el següent:<sup>23</sup>

— — — — / — — — —  
— — — — / — — — —  
— — — — / — — — —  
— — — —

Horaci, substituint el segon troqueu per un espondeu de manera sistemàtica, i fent ubicar la cesura després de la cinquena síl·laba, provocava que, per la llei de les tres síl·labes, la quarta rebés un accent gramatical que entrava en contradicció amb el ritme eòlic del vers.<sup>24</sup> Amb la pèrdua de la distinció quantitativa, els accents importants van passar a ser el quart i el vuitè, i no el cinquè i el vuitè. Així, si prenem la primera estrofa de la famosíssima oda desena del llibre II d'Horaci, en la qual marco en negreta les posicions en arsi,

«**R**ectius vives, / Licini, neque altum  
semper **u**rgendo / neque, **d**um procellas  
**c**autus horrescis, / **n**imium premendo  
litus iniquum».

i la llegim marcant ara els temps segons la lectura d'accentos gramaticals en perdre's la noció quantitativa, obtindríem la següent estructura:

«**R**ectius vives, / Licini, neque altum  
semper **u**rgendo / neque, **d**um procellas  
**c**autus horrescis, / **n**imium premendo  
litus iniquum»

<sup>23</sup> Tinguem present que la quarta síl·laba, que en els models grecs era *anceps*, Horaci la fixa en una síl·laba llarga. Vegeu, per exemple, PARRAMON 1999: 169.

<sup>24</sup> Per a aquesta evolució, vegeu VERGÉS 1979: 585-591 i PARRAMON 1987: 6-7.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

Llegits així i desplaçant l'accent principal de la cinquena a la quarta, amb el pas del ritme eòlic al iàmbic, els hendecasíl·labs no oferien gairebé cap resistència, perquè passaven a ser, estrictament, un trímetre iàmbic catalèctic, una estructura que concordava amb l'hendecasíl·lab italià tradicional. El problema més greu era l'accent fort en primera posició i l'obligació de la cesura, que en italià era totalment estranya. Així, Pier Paolo Gualterio, deixant de banda la rima tradicional de la lírica romànica, va provar d'adaptar els hendecasíl·labs sàfics salvant aquests dos problemes més greus: va construir hendecasíl·labs *a minore*, fent que la paraula que ocupava la cinquena posició fos començada amb consonant, i d'aquesta manera evitava la sinalefa i facilitava la cesura. L'adònic, amb un *quinario* format per un dàctil i un troqueu, quedava salvat. Vet aquí com van quedar els seus versos:

«Ecco i be' prati / ridono e le valli  
Ecco vezzosa ride primavera  
Ecco van pieni di pure acque i fiumi  
Silvia dolce» (Gualterio, citat a ELWERT 1973: 185)

L'adaptació era quasi perfecta, però es devia percebre com a massa atrevida, estranya fins i tot, excessivament prosaica, mancada de rima i amb una combinació de versos no precisament tradicional. Potser per això el seu model no va arribar a imposar-se i ja Angelo di Costanzo, encara en ple *Cinquecento*, va decidir reproduir l'estrofa amb hendecasíl·labs diversos, sense obligació d'accent en quarta posició ni de cesura i, sobretot, amb la presència de rima, amb quatre ariats. Aquesta va ser l'estrofa que es va imposar i va ser la que Tomasso Campanella, un contemporani de Chiabrera, va utilitzar en ple *Seicento*, encara que renunciant a la rima en dos dels versos:

«Gloria a Colui che'l tutto sape e puote!  
O arte mia, nipote al Primo Senno  
Fa' qualche cenno di su' immagin bella,  
Ch'uomo s'appella» (Campanella, citat a MARTELLI & BAUSI 1996: 203)

Les provatures de Chiabrera i de Gualterio (no pas les de di Costanzo i Campanella) tenien una intenció clarament mimètica de reproduir els versos clàssics. Havien estudiat els models llatins i els havien intentat abocar en italià, sense violentar excessivament la mètrica pròpia, servint-se per a aquest fi de versos de la tradició. S'haurien de considerar, segons em sembla, versos amb voluntat mimètica. El problema per posar-los aquesta etiqueta és que llegien els versos no sobre les arsis llatines, sinó sobre els accents gramaticals, alterant completament el ritme original dels versos.

No obstant això, és ben clar que els poetes italians posteriors van percebre els seus intents com a plenament mimètics, com demostra el fet que Fantoni o el mateix Carducci, volent fer mètrica bàrbara a la manera alemanya de Klopstock, (aquesta sí, indubtablement mimètica) el prenguessin com a punt de partida.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Com veurem més àmpliament, Carducci pensava que imitant Chiabrera estava fent el mateix que Klopstock i els altres romàntics alemanys, com prova aquesta afirmació: «[C]hiedo perdono del non aver disperato di questa grande lingua italiana, credendola idonea a far con essa ciò che i poeti tedeschi, dal Klopstock in poi, fanno assai felicemente con la loro» (Carducci, citat a VERGARA 1976, p. 79).



### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

«Versan le Driadi dal canestro pieno  
L'uve mature; satirel caprino  
Mentre le calca nel fumoso tino  
Dorme Sileno»

Una estrofa que seguí també, amb puntuals modificacions, un poeta tan important com Ugo Foscolo, que, sense deixar de servir-se de la rima, igualà els tres primers versos amb l'ús de dobles *quinari*, que conformaven els dos hemistiquis separats per cesura, amb el primer vers normalment esdrúixol i el segon, pla. L'adònic era reproduït també per un *quinario* pla, de manera que l'estructura rítmica de l'original era, fonamentalment, la mateixa que el model de Fantoni.

Precisament Fantoni fou un dels pocs que sortí de la mètrica eòlica i que s'atreví a enfrontar-se amb el díctic elegíac, però sense cap intent d'imitació mimètica, sinó servint-se de diferents combinacions de versos italians. Des de la combinació d'un hendecasil·lab esdrúixol i un de pla per imitar l'estructura de vers llarg-curt de l'original llatí, amb apleats a les posicions parelles; fins a la combinació d'*endecasillabi* plans i *decasillabi* també plans i sense intenció de reproduir el ritme dactílic.<sup>28</sup>

#### 3.4. L'Ottocento

##### 3.4.1. Carducci i la mètrica bàrbara

Ja es pot veure, doncs, que la imitació de la mètrica clàssica durant el *Settecento* i, per imitació, durant la primera meitat de l'*Ottocento*, va seguir per viarany més aviat assimiladors, que podríem qualificar de plenament analògics. Després dels experiments de Chiabrera i de Gualterio, s'optà per un retorn al port de la tradició italiana i es deixaren córrer, amb puntuals excepcions, les variants més atrevides d'aquests dos poetes. La màxima representació d'aquesta tendència és la cèlebre traducció de la *Iliada* de Vincenzo Monti (1825), en *endecasillabi* blancs per reproduir l'hexàmetre, que encara avui és considerada la gran traducció italiana de l'èpica homèrica. En el cas de la lírica, ens poden servir les traduccions de Catul rimades per part de diferents traductors a *Parnaso straniero* (1846), en què es pot trobar, per exemple, el carmen LXIV en octaves reials per part de Saverio Broglio o, també, les traduccions de Mario Rapisardi (*Catullo e Lesbia*, 1875), també en versos italians rimats, o les poques de Giacomo Zanella (*Nozze Fiorioli-Gschwenter*, 1876), amb criteris semblants.<sup>29</sup>

No va ser fins a la publicació de Carducci del recull *Odi barbare* (1877) que la qüestió sobre la imitació dels metres antics tornà al centre de la crítica literària italiana del moment, entorn de la qual es van produir discussions d'una passió fora mida.

I és per una reacció molt semblant a la de Chiabrera que Carducci, que devia sentir exhaurida la tradició lírica de l'època, s'interessà per l'adaptació dels metres clàssics.

<sup>28</sup> Per a les innovacions de Rulli, Fantoni i Foscolo explicades aquí, vegeu l'imprescindible capítol «Il Settecento» de BAUSI & MARTELLI 1996: 222-231.

<sup>29</sup> Totes elles es poden trobar ressenyades a PONTANI 1977: 626-627.

Vegem, si no, les paraules que Carducci adreça a Domenico Gnoli, el 4 de febrer de 1877, en què li recomana que qui, com ell, vegi exhaurit el sender de la tradició poètica pròpia rimada, s'endinsi al món de la mètrica bàrbara: «chi non vuol più strofe rimate, faccia strofe classiche senza rime» (Carducci, citat a BAUSI & MARTELLI, 252). La rima, fins aleshores l'element vertebrador i distintiu de l'estrofa, considerada indispensable, podia ser substituïda per una disposició fixa dels elements rítmics o, en rigor, per una successió fixa dels tipus diferents de versos.

De fet, el mateix Carducci, entre el 1850 i el 1859, no s'havia pogut desempallegar de la rima, i l'havia utilitzada en la reproducció de set sistemes *horacians* a la manera de Fantoni i Rolli.<sup>30</sup> De mica en mica, però, Carducci, veient esgotada aquesta via, intentà primer desprendre's del vincle de la rima, que el lligava a una tradició que creia massa fressada,<sup>31</sup> i se serví dels mateixos exemples rítmics que els seus predecessors, però en versos blancs. Aquesta va ser l'opció que es va imposar amb més força en l'obra poètica de Carducci que va de l'any 1873 fins al 1880, això és, els anys que comprenen la primera producció de les *Odi barbare*. Una època que coincideix, no pas casualment, amb els anys d'investigació del mateix Carducci de les adaptacions italianes dels metres clàssics que culminaren l'any 1881 amb la publicació, a Bolonya, de *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, un volum indispensable per al present estat de la qüestió i font de gairebé tots els textos que hem anat veient com a exemples.

Aquest primer estadi d'investigació, teòrica i pràctica, de la mètrica bàrbara el poeta va ampliar-lo entre el 1876 i el 1889, quan decidí no cenyir-se, només, a la mètrica eòlica i s'endinsà en la reproducció, per diferents vies, com veurem, de l'hexàmetre i del díctic elegíac, així com a sistemes completament aliens a la lírica d'Horaci, com diferents sistemes jònics o pitiàmbsics.<sup>32</sup> Així, el primer sistema adaptat és una asclepiadea IV (1850), la sàfica i els tres primers sistemes asclepiadeus (el 1851), l'alcaica el 1859. Les primeres sense rima, són, efectivament del 1873. El 1880, compon els primers hexàmetres, el 1883-1884, els trímetres iàmbsics; 1889 l'alcmànica, entre d'altres.<sup>33</sup> Les *Odi barbare* després de successives reedicions i ampliacions, veuen la seva forma definitiva l'any 1893.

En rigor, però, com deia, és l'any 1877 que se sol considerar el tret de sortida per a la *veritable* mètrica bàrbara italiana, malgrat que d'intents anteriors ja n'hi havia hagut,<sup>34</sup> perquè, com acabem de veure, és l'any de publicació de la primera edició del cèlebre llibre de l'autor bolonyès que faria trontollar, de veritat i per primer cop, els fonaments de la tradició mètrica

---

<sup>30</sup> Per a les estrofes clàssiques de Carducci rimades i ritmades a la manera dels seus predecessors del *Settecento*, vegeu PAPINI 1888: XII-XIII.

<sup>31</sup> En una carta a Chiarini del 1874, s'expressava així: «Tento i metri antichi, greci e latini. Sono cose che devono parere molto brutte. Lo faccio a posta per i Fanfullisti e i Guerzoniani. Ho fatto l'alcaica pura con versi che non rimano e non tornano. Farò l'esametro e il pentametro. E mi divertirò. Tutta questa letteratura che esiste ora è abietta. Tutta questa società è tal cosa che non merita che ci occupiamo di lei. Ritorniamo dunque all'arte pura, ai greci e ai latini.» (Carducci, citat a PAPINI 1888: XVIII)

<sup>32</sup> Per a exemples d'aquestes formes mètriques menys habituals, que no tractaré aquí, vegeu BAUSI & MARTELLI 1996: 256-257.

<sup>33</sup> Per a un estudi de l'evolució mètrica del primer Carducci, vegeu PIGHI 1970: 403-405, amb especial atenció a la n. 8.

<sup>34</sup> Són dignes d'esment, per exemple, els intents de reproduir la mètrica bàrbara de Niccolo Tomaseo i d'Alessandro Poerio. El primer d'ells, curiosament, en el seu poema *Elena* tornà al model de la quantitat que havien intentat, tants anys abans, els poetes entorn de l'*Accademia della nuova poesia toscana*, amb Tolomeo al capdavant. No obstant aquest experiment, la majoria de les seves composicions de metre bàrbar van ser de tipus analògic amb, per exemple, l'ús d'*endecasillabi* aparellats per mirar de reproduir el díctic elegíac. Vegeu BAUSI & MARTELLI 1996: 250.

italiana,<sup>35</sup> primer, i de la catalana després, amb la influència directa sobre les *Horacianes* de Costa i Llobera, com podrem veure més endavant.

#### 3.4.1.1. El mètode de l'accent gramatical

El mètode d'aproximació de Carducci per reproduir els metres clàssics partia, atès que l'italià no té distinció quantitativa, d'una lectura dels versos clàssics a través dels accents gramaticals, amb la consegüent coincidència, en el cas dels sistemes estròfics eòlics, entre els versos clàssics adaptats en italià i diferents versos de la tradició italiana. En una carta a Adolfo Borgognoni, el mateix 1877, Carducci reconeixia haver-se deixat endur pel que sentia quan llegia els versos:

«Molto ho fatto coll'orecchio,<sup>36</sup> ma dopo molto esercizio di *anatomie* sugli esametri latini e anche su quelli dei nostri del cinquecento» (Carducci, citat a PRETAGOSTINI 2011: 202)

Es tractava, doncs, d'intentar una reproducció dels versos clàssics que no violentés en excés les normes de la pròpia tradició poètica, servint-se, en alguns casos, de versos italians simples o bé creant-ne uns de nous de compostos a través de la combinació de diferents versos propis de la tradició, amb l'objectiu de reproduir, en paraules de Chiarini, apassionat defensor de Carducci, «le barbare armonie che noi sentiamo nei versi latini letti secondo gli accenti [grammaticali]» (CHIARINI 1878: CXXX).

Carducci les anomenà «barbare», un apel·latiu que va treure d'un poema de Tommaso Campanella (ss. XV-XVI), en díctics elegíacs, intitulat *Musa latina, è forza che prendi la barbara lingua* i que ell mateix recull després en la seva monografia sobre el tema.<sup>37</sup> La raó d'aquesta tria s'explica perquè es tractava de poesia composta en versos que, donat el seu caràcter aproximatiu, haurien sonat estranyes a les orelles dels antics, tant com hi sonaven a les dels seus contemporanis, pel fet de prescindir, per un cantó, de l'element generador del ritme per als antics, això és, la quantitat, i per l'altre, d'elements tradicionals de la lírica italiana (com per exemple la rima). Per dir-ho amb Carducci:

«[Barbare] perché tali sonerebbero agli orecchi e al giudizio dei greci e dei romani, se ben volute comporre nelle forme metriche della loro lirica, e perché tali soneranno purtroppo a moltissimi italiani, se bene composte e armonizzate di versi e accenti italiani» (Carducci, citat a PAPINI 1988, p. XVII)

---

<sup>35</sup> Pascoli descriu metafòricament el furor per la publicació de les *Odi barbare*: «Fu quella come il presentarsi delle turme di Messapo, l'inviolabile domator di cavalli e progenitore di Ennio. Nelle quali turme Virgilio, secondo me [...] raffigurò l'avanzarsi nel Lazio della poesia; della poesia greca che disavvezza da tempo alle armi, tornava guerriera; dell'epos Enniano; della Musa che entra *pinnato gradu* tra la selvatica prole di Romolo: "Ivano in ordini pari, ed il re cantavano in coro, / come, di un bianco di neve tra limpide nuvole, i cigni / tornano sazi dai prati, ed il lor flessibile collo / manda gli squilli che via per il fiume e per l'Asia palude / tintinnano." E anch'io fui di quelli che ascoltarono dalla bocca del poeta a mano a mano le singole odi prima che uscissero in globo [...] Dico soltanto... oh! il mio maestro! guardato e ascoltato con un'affezione e una ammirazione che concentrava in lei tutte le mie idealità» (PASCOLI 1980: 1939).

<sup>36</sup> Una expressió que recorda, i molt, a la de Comodià, que hem comentat més amunt. Vegeu PIGHI 1970: 406

<sup>37</sup> CARDUCCI 1881.



#### 3.4.1.1.1. Les estrofes líriques

En la reproducció de la mètrica eòlica, doncs, les estrofes clàssiques de Carducci substancialment no diferien en res dels primers intents de Chiabrera. De fet, Carducci, que havia estudiat atentament el seu predecessor, deixà estar els models rítmics de Rolli i de Fantoni que ell mateix havia cultivat en una primera instància, per tornar precisament als models de versos blancs de Chiabrera. Així, per exemple, per a l'estrofa alcaica, que com hem vist va ser la veritable innovació de Chiabrera, Carducci se serví del seu model, fent servir, per als dos primers hendecasil·labs alcaics, un *quinario* pla i un *quinario* esdrúixol, amb accentuació variable, separats per cesura. Per al tercer i quart vers, que Rolli i Fantoni havien resolt amb *settenari*, se serví, respectivament, d'un *novenario* anapèstic i d'un *decasillabo*, de ritme essencialment trocaic.

Així, si prenem l'estrofa de què ens hem servit per il·lustrar l'alcaica de Chiabrera (*Canzoni in lode del sommo pontefice Urbano VIII*, I, vv. 1-4) i la comparem amb una alcaica de Carducci (*Alla regina d'Italia*, vv. 5-8) veurem que essencialment són iguals:

«Scuoto la cetra, pregio d'Apolline,  
Che alto risuona, vo' che rimbombino  
Permesso, Ippocrene, Elicona,  
Seggi scelti dalle ninfe Ascree».

«Ne le ardue ròcche, quando tingeasi  
a i latin soli la fulva e cerula  
Germania, e cozzavan nel verso  
nuovo l'armi tra lampi d'amore?»

Fora de les possibles variacions accentuals dels dobles *quinari*, el patró rítmic és gairebé el mateix, prova del reeiximent de l'adaptació de l'alcaica de Chiabrera, que aconseguia un model que s'assemblava prou al llatí sense ser irreconciliable amb la tradició pròpia. Fins a tal punt era encertat aquest model que Carducci no considerà necessari d'introduir-hi modificacions, amb l'excepció de l'últim vers, sempre trocaic amb Chiabrera, i que en Carducci va adoptant diferents formes, que es podrien resumir en 1) un *decasillabo* anapèstic, 2) un doble *quinario* (amb la qual cosa quedava igualat amb els dos primers versos) i 3) amb la combinació d'un *quinario* esdrúixol i un *quaternario*. Vegem-ne els exemples que tria Elwert (1981: 188) per il·lustrar aquestes modificacions introduïdes per Carducci per traduir el decasil·lab alcaic:

- 1) «sbadigliando la luce su'l fango» (*Alla stazione*)
- 2) «batte le porte / de l'avvenire» (*Per le nozze di mia figlia*)
- 3) «palpito lucido / tinge il cielo» (*Scoglio di Quarto*)

El tercer model, format per dos dàctils i dos troqueus, reproduïx exactament el model grec a través d'una lectura de les arsis, però tenia l'inconvenient de no correspondre a cap *decasillabo* propi de la tradició italiana. Potser per això, Carducci va anar canviant-lo per un de trocaic. En tot cas, però, les modificacions eren mínimes i, de fet, el model rítmic emprat

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

per Carducci, com assenyala Pighi (1970: 404-405) és fonamentalment el mateix tant en la seva obra de joventut, encara amb rima, com en les *Odi barbare*, en versos blancs.

Com Chiabrera, Carducci també s'interessà per la reproducció d'alguns dels sistemes asclepiadeus, en particular, el II, el III i el IV, és a dir, tots aquells en què apareix el glicònic en cominació amb l'asclepiadeu. Altre cop, Carducci se cenyí força als models proposats per Chiabrera. Per exemple, el sistema asclepiadeu IV, és una composició dística constituïda per un glicònic (ⷈⷈ ⷈⷈ ⷈⷈ) i un asclepiadeu menor (ⷈⷈ ⷈⷈⷈ ⷈⷈⷈ ⷈⷈ). Chiabrera s'havia servit del *settenario* esdrúixol per traduir el glicònic («Crudi fiati di Borea») i d'un doble *quinario* esdrúixol en lloc de l'asclepiadeu («fremendo torbidi, / svellono gli alberi»),<sup>38</sup> L'autor de *Primavera elleniche* (1872) seguí exactament aquest model, apartant-se'n, només, en algunes ocasions en què variava l'ordre dels dos versos, fent que l'*endecasillabo* resultant del doble *quinario* antecedís el *settenario*, com succeeix en el poema *Sole d'inverno*.<sup>39</sup> Igualment, Carducci emprà, pel que fa a l'endecasíl·lab faleci, un model ja utilitzat per Rolli, que hem tingut ocasió de veure més amunt, i amb què compongué, per exemple, el pròleg de *Juvenilia* (1950).

#### 3.4.1.1.2. L'hexàmetre i el pentàmetre

Si ens cenyim a l'adaptació bàrbara de la mètrica eòlica, podem veure com les aportacions de Carducci, explicades aquí sumàriament, són mínimes i quasi podríem dir que irrellevants. Com s'explica, doncs, que fos precisament amb Carducci que la qüestió de l'adaptació de la mètrica clàssica va passar a ser central tant en la crítica literària de l'època com en la producció de poesia pròpia i traduïda?

Bé, per un cantó hi ha, és clar, el prestigi i la rellevància del poeta en qüestió, que va tenir un èxit esclatant amb les *Odi barbare*, amb successives reedicions que convertiren el títol en gairebé un clàssic. Per primera vegada, un autor de primera línia, de manera sistemàtica i acadèmica (recordem el seu estudi sobre els que l'havien precedit), s'havia endinsat en els senders de la mètrica bàrbara i havia aconseguit que els seus intents i aproximacions no quedessin en el mer àmbit dels salons erudits de l'època, sinó que s'havia popularitzat enormement entre els diferents cercles literaris.

Per l'altre, però, el que encengué realment, per a bé o per a mal, els més diversos crítics literaris del país (baralles amb l'església i el papa a banda), van ser les seves provatures en l'adaptació de l'hexàmetre i el pentàmetre, dos dels versos més importants de la poesia antiga, i que no havien trobat acomodació en els intents de mètrica bàrbara per causa de la seva extensió, que feia que no fos comparable a cap dels versos de la tradició italiana, com sí que passava amb la majoria dels versos de la lírica eòlica.

Davant d'aquests problemes, els únics que havien intentat alguna mena de transposició metòdica havien estat els poetes de l'*Accademia della nova poesia toscana* de Tolomei, que havien fracassat en l'intent de dotar l'italià d'un sistema quantitatiu comparable al de les llengües clàssiques. Chiabrera no s'hi va arribar a enfrontar i la majoria de solucions que s'havien adoptat, fora de l'artificiós sistema quantitatiu italià, van ser, com hem vist, diferents solucions analògiques, amb l'*endecasillabo* rimat o blanc com a gran protagonista. Sense anar més lluny, no gaires anys enrere, un autor de la talla de Leopardi, en enfrontar-se a la traducció

<sup>38</sup> Exemples extrets d'ELWERT 1973: 191 i BERTONE 1999: 22.

<sup>39</sup> Vegeu per al procés d'adaptació de Carducci de tots tres sistemes ELWERT 1973: 189-192.

de la *Batracomiomachia*, va escollir la sextina (una estrofa de sis versos *endecasillabi* amb rima ABABCC),<sup>40</sup> segons declara al *Discorso sopra la Batracomiomachia* (1815), per aconseguir així «una traduzione che avesse qualche aspetto di opera originale, e non obbligasse il lettore a ricordarsi ad ogni tratto che il poema che leggeva era stato scritto in greco molti secoli prima» (1815: 399).<sup>41</sup> Resolia així els primers versos del proemi:

«Grande impresa disegno, arduo lavoro:  
o Muse, voi dall' Eliconie cime  
a me scendete, il vostro aiuto imploro:  
datemi vago stil, carme sublime:  
antica lite io canto, opre lontane,  
la Battaglia dei topi e delle rane»

Tant per les seves paraules als *prolegomena*, com per la seva traducció, és evident que Leopardi assajava una traducció profundament analògica i assimiladora,<sup>42</sup> amb l'objectiu de fer-se seu el poema i l'autor,<sup>43</sup> i poder-los girar, seguint un dels llocs comuns més típics dels traductors, com ho hauria fet l'autor si hagués estat italià. De fet, en el mateix discurs que precedeix la traducció, no gaire més amunt, revisant les diferents versions italianes del poema que l'havien precedit, deixa entreveure l'opinió que li mereixen els intents del Renaixement d'adaptar l'hexàmetre en italià: «Il Marsupini [sic] aveva adoperato il verso esametro italiano, forse perché il maggior ridicolo del poema consistesse nel metro» (LEOPARDI 1815: 398-399).<sup>44</sup>

El cert, però, és que Carducci, quan es planteja el problema de l'adaptació dels metres antics i, en particular, de l'hexàmetre i del pentàmetre, no opera, en el fons, gaire diferentment respecte al que pretenia Leopardi, encara que sí, és clar, en la forma. No en va l'opció de què es va servir Carducci per a l'hexàmetre, en un principi, va ser el d'acostar-se sil·làbicament al model original. Això és, si l'hexàmetre podia tenir de 13 a 17 síl·labes totals, també ho havien de ser els seus versos. Els hexàmetres clàssics, llegits a la italiana, això és, a través del sistema d'accents gramaticals, podien descompondre's en diferents versos de la tradició. I així ho féu el poeta bolonyès en els seus primers hexàmetres: combinant diferents versos de la tradició italiana, en un intent de no resultar massa estrany, massa bàrbar al seu públic, que en definitiva sentiria versos que no li eren aliens.

El cas és que Carducci, escandint els versos segons la tradició italiana dels accents gramaticals, no estava fent res de nou. Ja hem vist més amunt que ja al segle III d.C. es podien trobar mostres d'aquest mètode, fruit de l'evolució natural de la llengua llatina. En perdre's la diferència quantitativa de les vocals, els mateixos parlants llatins, llegien els versos canviant

<sup>40</sup> No es tracta, doncs, de la sextina a la manera d'Arnaut Daniel.

<sup>41</sup> Un poema que Leopardi, per cert, tenia en alta estima, com es pot veure, en aquest mateix discurs, en què afirma preferir-la a tota una *Iliada* o una *Odissea*: «La *Batracomiomachia* mi par più nobile e più vicina alla perfezione che l'*Odissea* e l'*Iliade*, anzi superiore ad ambedue nel giudizio, nell'ingegno e nella bellezza della tessitura che la rendono un poema giocoso affatto eccellente» (1815: 394).

<sup>42</sup> Per a un estudi del concepte de traducció en Leopardi, vegeu NACCI 2016.

<sup>43</sup> «Cercai d'investirmi dei pensieri del poeta greco, di rendermeli propri [...]. Volli che le espressioni del mio autore, prima di passare dall'originale nelle mie carte, si fermassero alquanto nella mia mente, e conservando tutto il sapor greco, ricevessero l'andamento italiano, e fossero poste in versi non duri e in rime che potessero sembrare spontanee» (LEOPARDI 1815: 399).

<sup>44</sup> És curiós, però, veure com Leopardi aquí o va massa lluny d'osques en considerar «italiano» directament com a sinònim de «llatí», o s'equivoca, perquè la versió de Marsupini és en hexàmetres llatins.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

l'element generador del ritme, la quantitat, que ells ja no percebien, per la intensitat. Els hexàmetres quantitius de Comodià (s. III a.C) eren perfectes, però quan provava de compondre'n no pas amb escaire i cartabó, sinó refiant-se del que sentia, li sortien uns "hexàmetres" que no es diferenciaven en res, a part de la llengua, dels de Carducci:<sup>45</sup>

«Maiestatemque canunt et se sub figura fatigant» (Commod. *instr.* I 17, 5)  
Tra le battaglie, Omero, nel carne tuo sempre sonanti» (*Sogno di estate*, v. 1)

El poeta bolonyès, doncs, segons Elwert (1973: 195) no llegia el primer vers de l'*Eneida* segons una lectura íctica: «Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris», sinó que ho feia a la italiana, això és: «Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris».<sup>46</sup> Substituïnt quantitat per un accent intensiu sobre l'accent gramatical, doncs, s'obté un vers dividit en dos hemistiquis, sense ser necessàriament dactílic i amb accents molt variables en el primer i també en el segon, amb l'obligació, això sí, d'acabar les cinc últimes síl·labes amb un dàtil i un troqueu, això és, un adònic accentual. Llegit així, el vers italià, seguint altre cop la magnífica anàlisi d'Elwert, només havia de ser 1) un vers anisosil·làbic, 2) cesurat en dos hemistiquis desiguals, 3) amb els accents repartits aleatòriament amb l'obligació única d'acabar el vers amb la clàusula heroica. Per observar els dos primers punts era obligatori l'ús de dos versos italians diferents, perquè, per un cantó, l'anisosil·labisme és aliè a qualsevol vers de qualsevol llengua romànica, també l'italià; i, per l'altre, tots els versos cesurats de la tradició italiana eren iguals en els dos hemistiquis.

D'aquesta manera, el primer hemistiqui dels hexàmetres de Carducci pot ser des d'un *quinario* pla a un *ottonario* pla amb accent de quarta, passant per tots els versos de la tradició, bàsicament, un *senario* pla o esdrúixol i un *settenario* pla o esdrúixol.<sup>47</sup> Al segon hemistiqui, en canvi, hi podem trobar des d'*ottonari* fins a *decasillabi*, passant per *novenari*, tots ells plans.<sup>48</sup> La distribució d'accents, convé recordar-ho, era aleatòria i no necessàriament dactílica i l'única posició fixa era el final en adònic.

Les combinacions, com veiem, poden ser múltiples i varien en funció de cada poesia. Així, per exemple, si n'agafem una de les més cèlebres escrites en hexàmetres, per exemple, *Sogno di estate* (Llibre II de les *Odi barbare*), i en descomponem els versos, obtenim els següents resultats:

«Tra le battaglie, Omero, nel carne tuo sempre sonanti (7 + 9)  
la calda ora mi vinse: chinommisi il capo tra 'l sonno (7+9)  
in riva di Scamandro, ma il cor mi fuggì su 'l Tirreno (7+9)

<sup>45</sup> Sobre els hexàmetres de Comodià, vegeu PASCOLI 1980: 1941.

<sup>46</sup> Vegeu també la comparació rítmica del principi de l'*Eneida* amb el poema *Mors* de Carducci que fa Pascoli (1980: 1969).

<sup>47</sup> Precisament hem vist més amunt com Bernardino Baldi, l'obra del qual Carducci sabem que coneixia, ja al *Seicento*, en el seu poema *Diluvio universale*, experimentava amb un hexàmetre format per la combinació dels dos versos reis de la poesia petrarquiana: el *settenario* i l'*endecasillabo*.

<sup>48</sup> Vegeu PIGHI 1970: 419: «I risultati che s'ottennero (né altri potevano ottenersi) col metodo "sillabico" sono sconcertanti. Per l'esametro, si parte di solito dal verso bimembre. Al primo membro,  $-\overline{\cup}-\overline{\cup}-(\cup)$ , si fa corrispondere un verso che va dal quinario piano all'ottonario piano (con l'accento sulla quarta); al secondo membro,  $(\cup)\overline{\cup}-\cup\cup-\cup\cup-\overline{\cup}$ , un verso che va dall'ottonario piano al decasillabo piano [...]. La ragione ritmica che lega i due membri, oltre la cadenza normale,  $-\cup\cup -\cup\cup$ , del secondo, è principalmente la successione a minore».

Sognai, placide cose de' miei novelli anni sognai (7+9)  
Non più libri: la stanza da 'l sole di luglio affocata (7+9)  
rintronata da i carri rotolanti su 'l ciottolato (7+9)  
de la città, slargossi: sorgeanmi intorno i miei colli, (7+9)  
cari selvaggi colli che il giovane april rifioria». (7+9)

Si ens limitéssim a aquest poema i, concretament, a aquests versos ja podríem veure que la combinació preferida (única, aquí) és la del *settenario* + *novenario*, sempre plans. No és l'única d'aquest poema, perquè ocasionalment també podem trobar un *settenario* esdrúixol + un *novenario* pla (v. 26), però la solució és la mateixa amb minúscules variacions.

Si repetim l'operació amb els hexàmetres de *Nella piazza di San Petronio* (Llibre I, poema desè) veurem que la fórmula preferida consta, en el primer hemistiqui, d'un *quinario*, d'un *senario* o d'un *settenario* i, per al segon, encara un *novenario*, que continua sent la fórmula preferida per al segon hemistiqui. Però, en canvi, si agafem els primers hexàmetres de l'elegia *All'aurora* (Llibre I, vv. 1, 5, 7, 9), podrem comprovar com s'exploren totes les possibilitats de combinació:

- «Tu sali e baci, o dea, co'l roseo fiato le nubi,» (7+9)
- «mentre ne l'umida foglia pispigliano garruli i nidi» (8+9)
- «Primi nel pian faticoso di te s'allegnano i fiumi» (8+8)
- «corre da i paschi baldo ver'l'alte fluenti il poledro» (7+9).

Si continuéssim llegint, en trobaríem més, de possibilitats, com ara 6+9 (vv. 13 i 17), 6+10 (v. 31), 7+8 (vv. 21, 25, etc), 7+10 (vv. 15, 33, etc.) i encara d'altres.<sup>49</sup>

Carducci, en una carta a Adolfo Borgognoni, a l'estiu del 1877, enllestia el seu mètode amb poques ratlles: «Nel far gli esametri seguo una certa mia regola; la prima metà è un senario o un settenario o anche un quinario, la 2ª un novenario [...]» (Carducci, citat a PAPINI 1988: XV).

De manera semblant operà amb el pentàmetre. Recordem que aquest metre és un vers dactílic, format per la duplicació d'un colon, dit hemíepes (mig vers èpic), perquè coincideix amb la primera part de l'hexàmetre fins a la cesura pentemímera, això és, dos hemistiquis formats per dos dàctils més una síl·laba llarga, amb possibles resolucions al primer hemistiqui:

—̄ —̄ —̄ —̄ || —̄ —̄ —̄ —̄  
«Nescio sed fieri sentio et excrucior»

Llegit a la italiana, però, de nou, el vers canvia completament i passa a ser llegit d'aquesta manera: «Nescio sed fieri sentio et excrucior» (la cursiva marca els accents secundaris).

En resulta, doncs, 1) un vers femení 2) cesurat en dos hemistiquis 3) el primer dels quals pot tenir entre cinc i set síl·labes en funció de les resolucions i el segon, en canvi, n'ha de tenir set. El segon hemistiqui, doncs, és resolt per Carducci, senzillament amb un *settenario* femení.

<sup>49</sup> Les combinacions possibles de l'hexàmetre carduccià, de les quals la *settenario+novenario* és la més habitual (50% de freqüència), es poden trobar recollides a PAPINI 1988: XVI; BAUSI & MARTELLI 1996: 253 i BELTRAMI 2011: 224.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

Per al primer hemistiqui, en canvi, s'hi pot trobar un *quinario* o un *settenario*, tots dos femenins.<sup>50</sup> Vegem-ne un exemple de cada, tornant als díctics de *Nella piazza di San Petronio* i cenyint-nos als pentàmetres (vv. 2, 4, 6, 8 i 10):

- «e il colle sopra || bianco di neve ride.» (5+7)
- «le torri e'l tempio, || divo Petronio, tuo;» (5+7)
- «e del solenne tempio || la solitaria cima.» (7+7)
- «e l'aër come || velo d'argento giace» (5+7)
- «che levò cupe il || braccio clipeato de gli avi» (7+7)<sup>51</sup>

Observem que, si bé la disposició accentual torna a ser arbitrària, amb bastant de facilitat el segon hemistiqui de l'hexàmetre italià coincideix amb la lectura íctica del pentàmetre llatí. Malgrat això, si sumem les desviacions en el primer hemistiqui del pentàmetre a les múltiples variacions que ja hem vist que ofereixen els seus hexàmetres, és complicat que els versos de Carducci puguin recordar els originals llatins més que per l'anisil·làbia i un final molt característic que es repeteix sempre en l'hexàmetre (TAATA) i que sol ser habitual, però no obligat, en el pentàmetre carduccià (TAAT), a més d'una extensió aproximada i, consegüentment, una disposició tipogràfica molt semblant.

Les formes de Carducci, doncs, eren, diguem-ne, evocadores d'uns metres clàssics, un cop acceptada la impossibilitat de la reproducció del sistema quantitatiu clàssic. És en aquest sentit, doncs, que les odes eren bàrbares, perquè no acabaven de ser ni versos llatins ni versos italians de ple dret, amb combinacions mètriques no permeses per la tradició italiana. O, per dir-ho amb les paraules amb què s'enceta el capítol, reproduïdes aquí en la seva totalitat:

«Queste odi poi le intitolai barbare, perché tali sonerebbero agli orecchi e al guidizio dei greci e dei romani, se ben volute comporre nelle forme metriche della loro lirica, e perché tali soneranno purtroppo a moltissimi italiani, se bene composte e armonizzate di versi e accenti italiani» (Carducci, citat a PAPINI 1988: XVII)

#### 3.4.1.2. La recepció dels models de Carducci

Les expectatives del poeta, però, de ser comprès en els àmbits cultes de la poesia italiana ja es veu que no eren gaire altes. I, efectivament, fora del seu cercle de confiança bolonyès, on l'entusiasme per la seva poesia bàrbara fou enorme, les crítiques al mètode carduccià es van anar succeint, tant per part dels que consideraven que anava massa lluny en la seva investigació mètrica, com per part dels que creien que el seu mètode distava molt de ser eficaç per reproduir els ritmes de la poesia clàssica per manca de rigor i mètode. Aquestes últimes, algunes molt crues, per al nostre cas, són les que ens interessen més. Vegem-ne un parell o tres, que ens serviran per il·lustrar l'evolució poètica de Carducci després de la primera internada en la mètrica bàrbara. Una de les més agres i incisives la trobem en les ratlles de Sior Mamolo (pseudònim de Paolo Molmenti):

<sup>50</sup> En tot cas, aquestes són les solucions més habituals, però també se'n troben d'altres, com ara un primer hemistiqui esdrúixol («non corse un fremito per le virenti cime», *Mors.* v. 8). Per a més detall, vegeu ELWERT 1973: 200.

<sup>51</sup> Per a les combinacions possibles del pentàmetre, es poden trobar detallades a Papini 1988: XVI i explicades pel mateix Carducci, en la mateixa carta a Borgognoni, citada més amunt: «per il pentametro è un quinario o un settenario, o due settenari ecc.» (Carducci, citat a PAPINI 1988: XV).

«Io credo che Giosuè Carducci si rida saporitamente sotto i baffi degli ammiratori delle sue *Odi barbare*. Ha troppo ingegno e troppa coltura per non intendere che i metri latini non si confanno all'indole della nostra lingua; il suo libro è uno scherzo che viene preso come cosa seria da chi vuole la novità, anche a costo del ridicolo. Come si pote credere che uno spirito amante in ogni cosa della libertà e dell'indipendenza, com'è il suo, pigliasse sul serio quei metri, che furono cagione dell'abbandono in cui vennero lasciati gli antichi metri italiani; che guastarono la nostra poesia nazionale coll'innesto di forme straniere? [...] Lasciamo gli esametri, che si trascinano non sappiamo con quali piedi, ma questo verso: 'Diffonde intorno lugubre silenzio' pare al Carducci un pentametro? Quando fu mai che silenzio potesse chiudere un pentametro, che richiede nella chiusa un dattilo e una cesura? Silenzio, coll'accento sulla sillaba "len", rende impossibile il dattilo, e per conseguenza il pentametro. E così si può dire di tutti gli altri versi di questo libretto, che per conseguenza non sono né italiani né latini, ma prosa. Prosa splendida, vigorosa, ma prosa rigata in forma di elegie, di alcaiche, di asclepiadee, per destare l'ammirazione dei semplici» (Molmenti, citat a CAPOVILLA 1990: 530)

Domenico Gnoli, amic de Carducci i autor d'un assaig sobre la història de la «Poesia barbara nei secoli XV e XVI»,<sup>52</sup> li feia unes acusacions semblants, amb més delicadesa, sobre els hexàmetres i els pentàmetres, en un assaig intitulat «Vecchie odi barbare e traduzioni d'Orazio»:<sup>53</sup>

«Finalmente abbiamo gli esametri e i pentametri, senza numero determinato di sillabe, senza accenti a sedi determinate. Questa è questione affatto distinta dalle precedenti, trattandosi di vedere se possa darsi metro senza metro, cioè misura senza misura. I distici latini avevano la loro misura da cui non potevano allontanarsi d'un pelo. Non si misurava a sillabe ma a piedi [...]. Ma nell'esametro del Carducci qual'è la misura? Di qui non si esce: o convien dire che possa stare un verso senza misura, una metrica senza metro, e allora non dico altro; ovvero convien mostrare quale sia questo metro, questa misure ne' distici di Carducci, e mi do subito per vinto al mio illustre amico. Né vale, a parer mio, la ragione da esso accennata, che cioè le sue Odi siano "composte e armonizzate di versi e di accenti italiani". Egli è vero che i suoi esametri e pentametri si possono decomporre in versi italiani; ma **l'accoppiamento libero di versi di varia natura, senza alcuna legge che ne determini esattamente i ritorni, è fuori della misura, è fuori del dominio della metrica.** Anche la prosa si può, salvo qualche rara parola, dividerla e scomporla in versi, e nondimeno rimane prosa» (GNOLI 1883: 388-390, la negreta és meva)

Angelo Solerti, autor d'un *Manuale di metrica classica italiana ad accento ritmico*, que ha estat molt útil per tota aquesta dissertació, li valorava el fons dels poemes, però li criticava la llibertat mètrica: «le forme del Carducci saranno una sublime esplicazione individuale, ma non possono formare una teoria metrica», perquè «i latini non tanto curavano l'accento grammaticale quanto il ritmico» (SOLERTI 1886: 9).

---

<sup>52</sup> GNOLI 1883: 391-414.

<sup>53</sup> GNOLI 1883: 359-390.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

Aquestes crítiques no van fer aturar pas l'èxit esclatant de les *Odi barbabe*, que en molt poc espai de temps, es van anar reeditant i ampliant, sota el paraigua de l'editor Zanichelli i van arribar a un públic, crític o no, molt important.<sup>54</sup>

En la breu nota que acompanya la segona edició de l'any 1878 de les *Odi barbabe* i on ja hem vist que explicava el perquè de l'adjectiu «barbabe», Carducci, de fet, ja s'havia avançat a tals crítiques i havia defensat el seu mètode d'adaptació dels metres llatins amb aquestes breus paraules:

«chiedo perdono del non aver disperato di questa grande lingua italiana, credendola idonea a far con essa ciò che i poeti tedeschi, dal Klopstock in poi, fanno assai felicemente con la loro: chiedo perdono dell'aver osato recare qualche po' di varietà formale nella nostra lirica moderna, che non ne ha mica quel tanto che alcuni credono [...]» (CARDUCCI 1878: 103-104)

Efectivament, en el seu interès per reproduir la mètrica clàssica va ser cabdal la influència de la poesia dels Klopstock, Hölderlin, Goethe i Platen.<sup>55</sup> Del primer i de l'últim en va traduir unes quantes poesies amb mètrica bàrbara que va incloure a *Odi barbabe*, com a homenatge.<sup>56</sup> I dels lírics alemanys en general, però de Goethe en particular, mirem com s'expressava Carducci en una carta del 1896 a Severino Ferrari:

«Alle odi barbabe ci pensai fin da giovane; ne fermai il pensiero dopo il 1870, poi ch'ebbi letto i lirici tedeschi. Se loro perché non noi? [...] Ho voglia di fare anche delle elegie in esametri e pentametri come Goethe. Non so perché quel che egli fece col duro tedesco non possa farsi col flessibile italiano» (Carducci, citat a PAPINI 1988: XIII)

El cert, però, és que el mètode de Carducci, tan efectivament flexible, era lluny d'acostar-se al mètode germànic d'adaptació dels metres clàssics. La tradició escolàstica alemanya, ben contràriament a la italiana, llegia els metres clàssics ícticament, i no a través dels accents gramaticals; això és, feien correspondre un accent tònic alemany a cada arsi del vers clàssic i Carducci ja hem vist que no pretenia això. De fet, sense anar més lluny, en les versions d'*Ero e Leandro* i de *La lirica* de Von Platen, Carducci utilitza el mètode sil·làbic de l'accent gramatical per traduir els díctics elegíacs del primer poema i les estrofes sàfiques del segon.

Potser per això el mateix Carducci, a mesura que es va anar endinsant en el món de la mètrica bàrbara va voler anar perfeccionant el seu model, acostant-lo cada cop més als models clàssics de l'escola de Klopstock, esperonat per les crítiques i els suggeriments de dos dels seus fidels col·legues: Giuseppe Chiarini i Guido Mazzoni, que li recomanaven una major regularitat accentual en els seus versos anisil·làbics, amb un menor nombre de combinacions possibles en els hexàmetres i els pentàmetres.<sup>57</sup>

<sup>54</sup> *Odi barbabe*, primera edició: 1877 (amb successives reedicions, la primera ja l'any 1878); *Nuove Odi barbabe*, 1882 (amb reedició i ampliació el 1886); *Terze Odi barbabe*, 1889; *Delle Odi barbabe*, 1893 (correcció i nova ordenació del llibre II).

<sup>55</sup> Vegeu CONTINI 1970: 594-596.

<sup>56</sup> De Klopstock, *Tombe precoci* i *Notte d'Estate*; de Von Platen: *La torre di Nerone*, *Ero e Leandro* i *La lirica*.

<sup>57</sup> Vegeu VERGARA 1976: 83 i BAUSI & MARTELLI 1996: 259. Chiarini, amic personal de Carducci, s'havia expressat així en el prefaci a *Esperimenti metrici*: «Anche fu osservato che, se la nuova metrica dovesse introdursi, sarebbe stato bene metterci un po' più di regolarità che non abbia fatto in alcune parti il Carducci; e fu osservato che, se il metodo seguito da lui era forse più accessibile agli italiani perché più conforme al suono del verso latino letto all'italiana, non era però detto che non si potesse anche nella lingua nostra riprodurre la metrica antica col



Se sol considerar que aquesta evolució és eminentment clara en un dels poemes que tanquen el segon llibre de les *Odi barbàres*, la cèlebre *Nevicata*. Aquest poema significativament breu en díctics elegíacs, que data del març del 1881, segons la immensa majoria d'estudiosos,<sup>58</sup> marca la culminació de l'art mètric de Carducci, pel que fa a l'acostament dels seus versos a la lectura íctica alemanya. L'elegia en qüestió fa així:

« Lenta fiocca la neve pe 'l cielo cinereo: gridi,  
suoni di vita più non salgono da la città,

non d'erbaiola il grido o corrente rumore di carro,  
non d'amor la canzon ilare e di gioventù.

Da la torre di piazza roche per l'aere le ore  
gemon, come sospir d'un mondo lungi dal dì.

Picchiano uccelli raminghi a' vetri appannati: gli amici  
spiriti reduci son, guardano e chiamano a me.

In breve, o cari, in breve – tu càlmati, indomito cuore –  
giù al silenzio verrò, ne l'ombra riposerò»

En aquest poema, com veiem, Carducci aconseguí una major regularitat en els esquemes rítmics: les múltiples combinacions de l'hexàmetre deixen pas a una estructura gairebé fixa de 7+9, amb una tendència molt clara al ritme dactílic, començant pel primer peu, que passa a ser sempre tònic o, almenys, investit d'un accent secundari, amb l'excepció del vers 9, amb un primer peu amfibraic.

Igualment, pel que fa al pentàmetre, hi ha un esforç enorme per adaptar el vers a la lectura íctica llatina, fent acabar els dos hemistiquis amb final *tronco*, masculí.<sup>59</sup> Una condició realment difícil d'aconseguir en italià, tan mancat de paraules agudes i monosíl·labs tòncics. És evident, doncs, que hi ha hagut una evolució respecte als primers intents dels anys 1877, amb una tendència a deixar enrere el model de l'accent gramatical, per deixar pas al de l'accent rítmic, malgrat que la reproducció de Carducci no és encara perfecta des del punt de vista de la reproducció del model llatí. Així, el primer peu del segon hemistiqui del primer, tercer i quart pentàmetres té una estructura amfibraica i no dactílica (ATA TAA T). En rigor, només el quart pentàmetre té una construcció perfecta des del punt de vista accentual.

Manara Valgimigli, curador i comentador de les *Odi barbàres*, considerarà que aquest canvi tan pronunciat en la manera de compondre els versos anisosil·làbics del poeta, es va deure a la influència que exercí un jove alumne seu, en la traducció, precisament, del mateix poema que havia intentat girar en versos italians tot un Leopardi, la *Batracomiomachia*. Es tractava

---

metodo più rigoroso e più razionale dei Tedeschi [...] Il verso per esser verso, deve aver una misura. Il latino e il tedesco, fatto ad imitazione di quello, l'hanno nel numero dei piedi: l'italiano, finché non sarà fatto col sistema de' piedi al modo tedesco, deve averla dal numero delle sillabe. Ora, che versi sono gli esametri e i pentametri del Carducci, che non hanno mai un numero eguale di sillabe? È dunque necessario scegliere un tipo, e conservarlo per tutto il componimento» (Chiarini, citat a PAPINI 1988: XVI-XVIII).

<sup>58</sup> VALGIMIGLI 1959: 287-288; ELWERT 1973: 200-201; BAUSI & MARTELLI 1996: 255.

<sup>59</sup> El primer hemistiqui sol estar format per un *ottonario* i un *settenario* masculins. Recordem que un *ottonario tronco* té en realitat set síl·labes totals i que un *settenario tronco*, 6.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

de Giovanni Pascoli, el veritable precursor, com veurem, del mètode accentual en la literatura italiana. Pascoli, que efectivament va ser deixeble de Carducci, va entregar com a tercer treball de classe del curs 1880-1881, una versió del poema èpic dels ratolins i les granotes. I ho va fer amb uns hexàmetres accentuals que van merèixer la puntuació de «molto bene»,<sup>60</sup> del mestre i que, segons Valgimigli (i darrere seu, tots els altres estudiosos), van impactar tant en el mestre que van fer modificar el seu mètode bàrbar. Durant anys s'ha considerat així, però com demostrà Mario Vergara (1976: 81-82) el procés cap a una major germanització del mètode havia començat anys abans. De fet, per un cantó ja hem vist que els versos de Carducci no es corresponen perfectament als models clàssics, mentre que els de Pascoli, en bona mesura, sí, de manera que si s'hagués vist tan impactat pels intents del jove poeta, li hauria pogut copiar el model, però no ho va fer tampoc en composicions posteriors en mètrica bàrbara com *Cerilo* (1889) o *Le due torri* (1889). Per l'altre, Carducci, sempre segons Vergara, ja havia insinuat aquest canvi mètric en els hexàmetres de *Colli toscani* (datada el 26 de setembre del 1880, abans, per tant, de la versió del jove Pascoli), mètricament gairebé iguals que els de *Nevicata*. La tendència cap a la regularització del ritme, doncs, va començar abans i va culminar en els poemes en mètrica bàrbara de *Rime e ritmi* (1899), un llibre que combina els poemes en mètrica italiana tradicional i els experiments en mètrica classicitzant.

En tot cas, però, els intents de Carducci van influir moltíssim tota una generació de joves poetes. No només Pascoli va reaccionar a les idees del mestre i en va intentar millorar el model, com veurem, sinó que també d'altres poetes i traductors, sigui per admiració o per reacció, es van posar a escriure composicions en mètrica bàrbara i a traduir-hi els textos antics, un pas que Carducci ja hem vist que no s'havia atrevit a fer, segurament perquè el seu interès no era tant la mètrica clàssica *per se*, sinó la possibilitat de dotar l'italià de la mateixa variabilitat mètrica que tenien el llatí i el grec. Així, Chiarini i Mazzoni van publicar, ja el 1882, uns *Esperimenti metrici* on, a partir de traduccions del llatí i el grec, intentaven perfeccionar el model del seu col·lega.

El mateix Domenico Gnoli, amic del poeta i detractor del mètode de l'accent gramatical, es va exercitar en la poesia bàrbara, regularitzant els metres on creia que Carducci no havia reeixit, això és, bàsicament, l'hexàmetre i el pentàmetre, però també amb l'alcaica, entre d'altres.<sup>61</sup> Un Gnoli que tot i atacar el seu mètode, li reconeixia el mèrit, encara que amb fina ironia, d'aconseguir fer passar la mètrica bàrbara de l'ostracisme erudit a l'agenda de tota mena de poetes joves: «dopo l'apparizione delle *Odi barbore*, quel ch'era pellegrina erudizione di tabaccosi eruditi, divenne scienza elegante di giovani profumati» (GNOLI 1883: 394). D'aquests, per exemple, en destaquen Diego Angeli, Adolfo de Bosis (traductor de Shakespeare) o Gabrielle D'Annunzio que va rependre, una per una, les formes clàssiques de Carducci a *Primo vere* (1880) i a *Canto novo* (1882).

En definitiva Carducci, amb tots els encerts i les deficiències de la seva proposta mètrica, havia tornat a posar sobre la taula la possibilitat de reproduir la variabilitat dels versos antics en una llengua romànica i no serien pocs els qui li recollirien el guant i el perfeccionarien. Sense anar més lluny, el mètode accentual de què parlaré a continuació no s'entendria sinó com una reacció a les propostes carduccianes.

---

<sup>60</sup> A PASCOLI 1920, entre les pàgines 136 i 139 hi ha la reproducció manuscrita en facsímil d'aquest exercici escolar de Pascoli, amb la nota, en bolígraf blau, de Carducci.

<sup>61</sup> Per veure el mètode de Gnoli, vegeu BAUSI & MARTELLI 1996: 258.

### 3.4.2. Mètode de l'accent rítmic: el manual d'Angelo Solerti

Hem vist que les successives reedicions i ampliacions de les *Odi barbare* van provocar una allau tant de detractors com d'admiradors o imitadors. I també hem vist que no foren pocs els que, davant de la revolució contra la rima i el vers tradicional italià que havia iniciat Carducci, li van criticar la manca de rigor en el mètode, que lluny de ser filològic era, més aviat, una aproximació arbitrària d'un poeta genial i reclamaven una vertadera adaptació dels metres clàssics llegits a l'alemanya, això és, el mètode accentual.

Aquest mètode partia d'una lectura dita íctica o mètrica que suposa que un *ictus* (literalment «cop») podia marcar els temps forts del vers clàssic, això és, les posicions en arsi. Consistia, doncs, a canviar l'element generador del ritme, la quantitat, per la intensitat, però respectant les arsis dels versos originals i, per tant, mantenint el patró rítmic del vers antic.<sup>62</sup> S'advocava, per tant, per deixar de banda els accents prosòdics a través dels quals s'havien guiat, per exemple, Chiabrera i Carducci.

Angelo Solerti va ser un dels primers que va criticar el mètode de Carducci i que va proposar les adaptacions canòniques de la majoria dels versos clàssics a partir del mètode accentual. En el seu *Manuale di metrica classica italiana ad accento ritmico*, significativament dedicat a Giuseppe Chiarini, prologuista de les *Odi barbare*, Solerti considerava que les formes carduccianes no eren sinó, «una sublime esplicazione individuale» (SOLERTI 1986: 9), per la qual cosa no podien formar «una teoria metrica» sòlida i conseqüent, atès que partien d'un esquema rítmic «riconosciuto erroneo» fruit de la lectura a partir d'accents gramaticals.

Per primer cop, fixava la distinció entre el mètode carduccian, que, anomenà mètrica bàrbara o de l'accent gramatical, i el mètode accentual que batejà, per oposició, com a mètrica «classica» italiana:

«Vi sono adunque due vie, assolutamente distinte, ma tutte due basate sugli accenti, che alcun altro principio non può esservi per il verso italiano: l'una tutta nostra che chiamerò, col Carducci, *barbara*; l'altra che dirò, col Fraccaroli, *classica*; esse possono essere espresse così: a) prendere a base costantemente certi accenti grammaticali, fortuiti nei versi latini, in modo d'averne un ritmo in italiano; b) o, se veramente vogliamo sentire le armonie che sentivano i latini, dare ai versi italiani l'accento ritmico, col quale sistema si conserva almeno la distribuzione dei tempi» (SOLERTI 1986: 11)

Descartava, doncs, les aproximacions que consideraven la quantitat «ad essere base d'una teoria metrica» italiana, tant les antigues del Tolomei, com les de Cavallotti, de les quals parlaré més endavant, atès que si bé l'italià distingeix «certamente una quantità», aquesta ve

---

<sup>62</sup> Giuseppe Chiarini, al mateix prefaci a la segona edició de les *Odi barbare*, deixava entreveure, rere els afalacs a la poesia de Carducci, que creia en la necessitat d'un mètode accentual: «Io sento gli ostacoli immensi da vincere per rendere accettabili agli orecchi italiani altre armonie di verso da quelle cui sono assuefatti; sento altre difficoltà grandi e non poche che dovrebbe affrontare chi volesse riprodurre più esattamente nella nostra lingua, col metodo dei tedeschi, la metrica antica; sento quanto in cotesto modo c'è d'incerto per la questione, non ancora definita, delle arsi principali e delle secondarie nel verso latino, questione tanto importante per noi quanto è importante nella nostra poesia la distinzione degli accenti principali e dei secondari avvertita per il primo dallo Zambaldi: e ciò non pertanto credo che la cosa, almeno per alcuni metri, non sia impossibile, credo che sarebbe utile e bello il tentarla» (CHIARINI 1878: CXXXVIII).

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

donada «per la maggior parte o interamente dall'accento, dalla tonalità della sillaba» i no és «sensibile così da poterla far base d'una teoria ritmica» (SOLERTI 1886: 17-18).

Les normes de Solerti parlen ja d'accents principals («acuti»), secundaris («gravi») i síl·labes desaccentuades. L'accent principal és aquell investit per un accent gramatical fort, com ara passa amb: «ànim», marcat amb negreta. L'accent secundari designa, per una banda, l'accent gramatical semifort d'una paraula. Així, si en «ànim», la primera síl·laba és la investida d'accent principal, en «ànima, l'última síl·laba està accentuada secundàriament, marcada en cursiva. Per altra banda, l'accent secundari, pel mateix raonament, designa també aquella síl·laba àtona per naturalesa, però investida d'un accent rítmic, establert per la sintaxi de l'oració, en havent-hi més de dues síl·labes àtones.<sup>63</sup> Per exemple, en aquest cèlebre decasíl·lab carnerià, marco amb negreta els accents principals i en cursiva els secundaris per vall accentual «a **totes les estacions de França**».

Tant els accents principals com els secundaris són generadors de ritme, i són condicionats per la sintaxi i el ritme predominant del vers,<sup>64</sup> de manera que l'accent rítmic i gramatical no tenen per què coincidir.<sup>65</sup> Així, en funció del ritme predominant dels versos que l'envolten i de la sintaxi, una paraula com: «cantarien» podríem sentir-la amb una estructura trocaica (TATA) o amb estructura d'un peoni tercer (ATA) en funció de si està integrat en un vers d'un ritme trocaic («cantarien l'endemà») o, per exemple, en un vers de ritme anapèstic («cantarien demà»).

El mètode de l'accent rítmic propugna, doncs, fer coincidir les arsis del vers clàssic amb els accents rítmics del vers italià (tant els principals («acuti») com els secundaris («gravi»). Així, amb paraules de Solerti:<sup>66</sup>

- «1) Dove cadono le arsi principali del verso deve cadere l'accente acuto (principale), o un grave (secondario), ma dei più segnalati.
- 2) Nel luogo delle arsi secondarie deve cadere un grave qualunque, o anche un acuto; e in quelle parole dove il grave paresse mobile si può farlo posare in quella sillaba che torna meglio.
- 3) Le sillabe in tesi devono essere senza accento, o, se è una sola, può tutto al più avere il grave, purchè quella in arsi abbia l'acuto» (SOLERTI 1896: 29)<sup>67</sup>

Així, es podia conservar «almeno la distribuzione dei tempi, migliore non per riprodurre il verso metrico antico, ma per far sentire soltanto le vibrazioni essenziali che quello aveva nel suo ritmo» (SOLERTI 1886: 11). No es tractava, doncs, de crear un sistema mètric quantitatiu a

<sup>63</sup> En català i en castellà, passa exactament el mateix. Vegeu, per exemple, GARCÍA CALVO 1971: 26; 2006: 222-227 o OLIVA 2008a: 68-73.

<sup>64</sup> Vegeu VERGARA 1977: 22-24.

<sup>65</sup> De fet, un accent rítmic pot arribar a desaccentuar una síl·laba accentuada per l'accent gramatical, quan es troben dues tòniques en el que hem anomenat «xoc accentual». Així en el primer vers de *l'Odissea* de Riba («Conta'm, Musa, aquell home de gran ardit, que tantíssim»), l'accent tònic d'«aquell» ha quedat emmudit pel d'«home».

<sup>66</sup> G. Fraccaroli ja havia esbossat unes idees semblants pocs anys abans. Vegeu FRACCAROLI 1881: 16.

<sup>67</sup> Només caldria afegir, en el punt tercer, que en una síl·laba en tesi podia caure-hi efectivament una síl·laba tònica, sempre i quan estigués anul·lada per una altra síl·laba tònica en contacte dotada de l'accent rítmic. És el que hem anomenat un xoc accentual.

partir d'una llengua que no distingia entre vocals de diferent durada,<sup>68</sup> com ho havien intentat Tolomei i els seus acòlits, sinó de generar un ritme paral·lel al del llatí, sense canviar l'accent gramatical de les paraules italianes i, per tant, amb un vers intel·ligible per a les orelles italianes.

Consistia, doncs, a convertir els peus clàssics basats en la quantitat en versos basats en la intensitat. Així, el troqueu (–∪) era resolt en un esquema de tònica + àtona com en el nom «Gnoli» (TA) en italià. Així, igualment el dàctil (–∪∪: «Pascoli», TAA), l'amfíbrac (∪–∪: «Carducci», ATA) i la resta de peus que no tinguessin més d'una síl·laba llarga en contacte, com el iambe («cantò», AT) i l'anapest («canterò», AAT).

L'espondeu, en canvi, (—) era impossible de reflectir, atès que si dues tòniques entren en contacte immediat hi ha el que en mètrica es coneix com a xoc accentual, això és, que una de les dues tòniques queda anul·lada en funció del ritme total del vers (determinat per la sintaxi).<sup>69</sup> Dit en paraules del mateix Solerti: «Si ritiene perduta la differenza tra lo spondeo ed il trocheo, perchè noi non sentiamo la lunga in tesi; anzi questa ripugna affatto alla regola di sostituire alla quantità l'accento, perchè essa non deve mai essere accentata» (SOLERTI 1886: 30).

Segons la mètrica de l'accent rítmic, l'hendecasíl·lab sàfic (–∪–∪–/∪∪ –∪ —) passava, en una lectura íctica, a un vers d'aquesta estructura: TATAT / AATATA. Així Romagnoli en la traducció del vers primer del famós fragment 31 de Safo: «**Ai Celesti pari mi sembra l'uomo**». No es tractava, doncs, de fer correspondre cada llarga a una tònica, sinó cada arsi a un accent rítmic (principal o secundari).<sup>70</sup> De fet, el mateix Solerti confessava que no creia possible l'adaptació italiana de tots els metres antics. Així expressa els seus dubtes sobre la possibilitat d'imitar la mètrica clàssica, especialment coral, en el prefaci del seu magnífic manual:

«non credo già che tutti i metri antichi potranno prendere piede nella nostra lingua, e, più specialmente, le strofe libere logaediche, anapestiche, peoniche; così difficilmente potremo far nostri certi ritmi dattilo-epitriti, cretici, bacchiaci ed altri che io non ho neanche riportate [...]. In generale si può stabilire che sono adattabili quei versi nei quali la recitazione

<sup>68</sup> O, almenys, no suficientment per ser un element generador de ritme. Per a aquesta qüestió, vegeu els estudis fonètics de VERGARA 1977. Especialment l'apartat intítulat «La quantitat italiana attraverso la moderna fonetica sperimentale», 16-23.

<sup>69</sup> «Si può dire che nella pronuncia dell'italiano due accenti consecutivi non sono possibili, non almeno (come nota Di Girolamo (1976: 32) “se non si interpone una pausa o un'inflessione melodica tra le due parole”. Nella formulazione di Di Girolamo, “nel gruppo fonetico, ogni accento (primario o secondario) è separato dal suo vicino da un minimo di una o da un massimo di due sillabe prive di qualsiasi accento” (1976: 33). [...] Riportata la questione al metro, il caso rilevante è quello in cui un accento di parola (variamente marcato nell'intonazione di frase), viene a contatto con un accento obbligatorio; per es., per l'accento obbligatorio finale (marcando solo gli accenti obbligatorio e quello in questione): “grave a la terra per lo mort(à)l gélo” (*Purg.* XII 30). [...] In tutti questi casi, l'accento necessario per il verso, reale o virtuale nella lettura del verso a secondo che se ne voglia marcare almeno la metricità, è quello obbligatorio; marcare l'altro accento a contatto interponendo una lieve pausa, o non farlo, così come marcare realmente l'accento obbligatorio, dipende da una scelta di lettura, inevitabilmente libera [...]. Se nessuno dei due accenti a contatto è un accento obbligatorio, il problema non si pone; marcare entrambi, interponendo una lieve pausa, o uno solo o nessuno dei due dipende esclusivamente dall'interpretazione ritmica che si dà del verso» (BELTRAMI 2011: 46-47). En català i en castellà, passa exactament el mateix. Vegeu, per exemple, GARCÍA CALVO 1971: 26 i 2006: 222-227 o OLIVA 2008a: 68-73.

<sup>70</sup> El primer d'adonar-se'n sembla que fou Vittorio Da Camino (1891) que ja plantejava que per reproduir l'accent rítmic clàssic (l'arsi) calia un accent rítmic fent «coincidere l'arsi con l'accento grammaticale, e sull'arsi l'ictus ritmico» (CAMINO 1891: 123).

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

richiedeva un ritmo più spiccato e sopravvanzava la musica; quegli altri no, che, cantati specialmente in coro, si basavano più su di essa» (SOLERTI 1886: 22-23)

I també, per fer plausible la mètrica clàssica, reclama regularitat en el vers, això és, la necessitat de cenyir-se a un sol patró rítmic de l'original, sense preveure ni observar les resolucions o contraccions que sí que pot oferir el text clàssic, per no confondre amb excés el lector no habituat a aquests esquemes:

«Come osservano giustamente il Chiarini, il Cavallotti, il Fraccaroli, noi italiani per cui primo elemento del verso è il numero delle sillabe, dobbiamo cercare di rendere quei metri che sono suscettibili di sillabe irrazionali e di variazioni secondo un solo schema, guardandosi dallo sciogliere le arsi o contrarre le tesi, mantenendo regolarità nelle cesure, sfuggendo le elisione e gli iati» (SOLERTI 1886: 32)

Es tractava, ara sí, d'importar el que els poetes romàntics alemanys havien fet un segle abans. En rigor, però, la invenció d'aquest mètode de l'accent rítmic, que se sol associar als Voß, Humboldt i companyia ja es pot trobar, com assenyala Vergara (1976: 83), en l'obra de Francesco Saverio Quadrio, que ja s'havia expressat de manera semblant a Solerti en el seu assaig *Della storia e della ragione di ogni poesia* (1734):

«Che se vogliamo pure alcuna corrispondenza di piedi rintracciare tra la nostra favella e il parlar dei Latini e dei Greci, non altra si potrà giustamente rinvenire che la seguente. Al trocheo assomiglieremo le voci bisillabe accentuate sulla prima [...] al giambo le voci bisillabe accentuate sull'ultima [...]» (Quadrio, citat a VERGARA 1976: 83)

I no tan sols això, Vergara va encara més lluny, fins al *Cinquecento* amb Lodovico Castelvetro, que ja el 1572, en el seu assaig *Correttione d'alcune cose del dialogo delle lingue di B. Varchi, et una giunta al I° libro delle Prose di M.P. Bembo, dove si ragiona della vulgar lingua*, qui podria haver estat el primer a formular la necessitat de fer correspondre la síl·laba tònica amb la síl·laba llarga (no parlava, encara, de síl·labes en arsi) si es volia correspondència mètrica entre els versos llatins i italians, per exemple de l'hendecasíl·lab faleci:

«Quando adunque il verso vulgare è d'undici sillabe, e l'accento aguto in su la sesta, è preso dal Phalecio chiamato comunemente Endecasillabo, il quale ha di necessità la sesta sillaba lunga e la decima, in luogo della quale lunghezza latina soltentra l'agutezza vulgare così: "Cui dono lepidūm, novum libellum: Che per cosa mirabile s'addita"» (Castelvetro, citat a VERGARA 1976: 83)

En tot cas, va ser efectivament per influència alemanya i per reacció a les *Odi barbare* que els seguidors del mètode accentual propugnaren un sistema semblant al dels poetes germànics. No en va aquest mètode de l'accent rítmic s'anomenava comunament «il metodo tedesco». <sup>71</sup> De fet, prèviament al manual de Solerti, ja hem vist que altres erudits havien formulat postulats semblants (encara que no sistemàtics), com el mateix Chiarini, Giuseppe

---

<sup>71</sup> Vegeu, per exemple, GIANNINI 2010: 383. També el capítol D'Ovidio «La versificazione delle Odi barbare», a OVIDIO 1910: 291-357.

Fraccaroli, Luigi Falconi, Vittorio Da Camino i Ettore Stampini.<sup>72</sup> D'aquests, qui resumeix més bé el sistema de l'accent rítmic és, potser, l'últim, que ja s'expressava així en un article del 1881, de títol diàfan: *Le Odi barbare di G. Carducci e la metrica latina*:

«Se l'arsi nel verso classico è il principale elemento, se il latino tende sempre più ad accordare arsi e accento, se nel verso italiano l'accento ritmico separato dal grammaticale non si sente più affatto, se l'accento grammaticale è l'elemento essenziale del verso nelle lingue moderne, che cosa ci vieta di stabilire questa legge, che, volendo riprodurre in lingua nostra i versi latini, la presenza, la mancanza dell'accento grammaticale si debbono sostituire all'arsi e alle tesi?» (Stampini, citat a VERGARA 1976: 84)

No van ser pocs els que es van rebel·lar contra aquest mètode, titllat d'excessivament acadèmic, que atemptava encara més contra la tradició mètrica italiana respecte al que havia fet Carducci.<sup>73</sup> Almenys aquest últim s'havia servit de versos preexistents en la tradició mètrica italiana i fins els versos d'adaptació més polèmica, els hexàmetres i els pentàmetres, ja hem vist que es podien descompondre en versos italians. En canvi, el nou mètode propugnava no una percepció sil·làbica dels metres clàssics (com requeria la mètrica italiana tradicional), sinó una construcció mètrica a partir dels peus.

#### 3.4.2.1. Les provatures del primer Pascoli

«C'era una volta...<sup>7</sup> un topo, che, pèr una donnola essendo morto di sete, a un padule si trasse e sfioravane l'acqua»

Vet aquí els dos primers versos del *Volgarizzamento del principio della Batracomiomachia* girats en hexàmetres accentuals per un jove Pascoli, en el tercer treball del curs 1880-1881, que ja hem vist que Carducci puntuà amb un «molto bene». Es tracta significativament del mateix poema que Leopardi, mig segle abans, havia traduït en versos italians rimats. Observem que tenim dos versos plenament dactílics amb aquest esquema:

«TAA TA/A TA/A (T)AA TAA TA  
TAA TA/A T AA TA/ A TAA TA»<sup>74</sup>

Així com el primer vers, respectant el hiat imposat entre «volta» i «un», encara es podria descompondre en un *settenario* i un *novenario* (amb cesura pentemímera femenina (o trocaica),

<sup>72</sup> Tots ells recollits en l'esmentat estudi de Vergara (1976: 84).

<sup>73</sup> Precisament Francesco D'Ovidio, filòleg i professor de grec i llatí a Bolonya, deia això sobre el mètode de l'accent rítmic: «Se l'arsi di un piede fosse giunto un quissimile di quel che è l'accento moderno nella parola italiana o tedesca, la consuetudine di marcar le arsi dei versi greci e latini con altrettanti accenti moderni rappresenterebbe abbastanza, sotto questo rispetto, la recitazione antica. Ma la cosa è ben dubbia e gli studi sono oggi in crisi... In conclusione, il metodo tedesco [...] procura una soddisfazione storica approssimativa o illusoria, ferisce per il latino il sentimento italiano, e poi conduce a una recitazione monotona» (d'Ovidio, citat a VERGARA 1976: 87)

<sup>74</sup> En què, evidentment, A = àtona i T = tònica. Tot al llarg de la tesi i, per comoditat, segueixo, doncs, la mateixa nomenclatura que BARGALLÓ 2007, encara que potser seria més correcte emprar un sistema que permeti diferenciar les síl·labes per naturalesa tòniques o les síl·labes investides d'un accent secundari. Per resoldre-ho, marco entre parèntesis les àtones investides d'accent rítmic per vall accentual (T) i les tòniques desaccentuades per xoc accentual (A). Amb / marco la cesura i amb |, la dièresi.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

a la manera dels hexàmetres carduccians de *Nevicata*), en canvi, el segon només es pot llegir com un sol vers format exclusivament per peus dactílics amb una cesura triemímera (segurament combinada amb una d'heftemímera), cosa que ens ofereix la clau de lectura mètrica del primer vers.

Pascoli, en el *Proemio*, els mots previs que acompanyen la traducció, a banda d'explicar les poques llicències que s'ha pres en la construcció de l'hexàmetre,<sup>75</sup> afirma el següent:

«Negli esametri della mia traduzione si conservano le θέσεις al loro posto. Che con ciò siano piuttosto un poco somiglianti che uguali a quegli antichi, è chiaro: noi non s'ha quantità, tale almeno da poterla misurare. Hanno peraltro la monotonia epica, essendo tutti uguali di sillabe e d'accenti, ma anche un certo balzellare di tre sillabe in tre sillabe fastidioso anzi che no. [...]. Quanto alle cesure, poche pentemimeri, molte trocaiche, qualche eptemimere, al contrario dei latini.» (PASCOLI 1920: primera pàgina del facsímil, no numerat)

Aquestes paraules, amb l'ús de la «tesi» per designar el temps fort,<sup>76</sup> demostren que el jove Pascoli ja pensava en una lectura íctica a l'alemanya dels versos clàssics, segons la qual, atès que en italià no es distingeix la quantitat, cada accent rítmic substitueix el temps fort del vers grec, a la manera dels teòrics que hem anat citant fins ara, encara que confessava, potser amb falsa modèstia,<sup>77</sup> que donada la dificultat que plantejava la construcció dels versos segons aquest model, potser era millor servir-se de versos més pròxims als italians, que no pas als grecollatins:

«Ho imparato e concluso una cosa sola, ma importante: che stante l'impossibilità di fare versi uguali ai quantitativi con una lingua che non ha quantità metrica; e la necessità di farli invece secondo una certa somiglianza agli antichi e ai moderni insieme; considerando che la somiglianza agli antichi è in ragione inversa della somiglianza ai moderni; è meno male farli un poco più dissimili da quelli e un poco più simili a questi, di quello che fabbricare faticosamente, come ho fatto io, dei versi non classici, e, ahimè, nemmeno nostrani» (PASCOLI 1920: primera pàgina del facsímil, no numerat)

Pot semblar estrany que fins ara no hagi aparegut el nom de Giovanni Pascoli quan, a Itàlia, el mètode de l'accent rítmic se sol associar directament amb ell, el suposadament pare i gran teòric i pràctic de la mètrica neoclàssica. Efectivament, aquest mètode va ser adoptat pel primer Pascoli, però la idea de com s'havia d'aplicar no va ser sempre la mateixa. Al contrari, amb pocs anys Pascoli va anar concebant una idea pròpia de com havia de funcionar la mètrica

---

<sup>75</sup> Bàsicament considerar tònica una partícula àtona, com ara succeeix amb «pér» (d'aquí l'accent del mateix Pascoli), o hiats com el que ja hem comentat. Les paraules exactes de Pascoli són aquestes: «Licenze, non me ne sono prese molte: ho solo battuto su qualche particella proclitica e sorvolato su sillabe toniche, in modo p. es. di fare di – e così – un dattilo; ma ciò si vede anche nei versi nostrani» (PASCOLI 1920: primera pàgina del facsímil, no numerat).

<sup>76</sup> És una vacil·lació que ja tenien els mateixos antics i que encara avui es pot trobar als manuals de mètrica clàssica i de les llengües romàniques. Vegeu, sobre aquesta qüestió, GENTILI & LOMIENTO 2003: 31 i SILVA 2011: 18-19. Val a dir, però, que, segons Giannini és l'únic lloc on Pascoli anomena el temps fort així. En tota la resta fa servir el terme «arsi»: «Secondo la terminologia corrente, in tutti i suoi scritti Pascoli chiama 'arsi' il tempo metrico forte e 'tesi' il tempo debole; è eccezionale la denominazione di θέσεις data ai tempi forti nel già ricordato *Proemio del Volgarizzamento*» (GIANNINI 2010: 383, n. 24)

<sup>77</sup> Parlo de falsa modèstia, atès que malgrat les seves paraules, Pascoli va seguir traduint segons aquest model, perfeccionant-lo i complicant-lo cada vegada més.



accentual, que provava de fusionar el mètode de l'accent rítmic amb el mètode quantitatiu. Construï així una teoria molt complexa que cristal·litzà entre el 1899 i el 1900 en una carta-assaig ja cèlebre a Giuseppe Chiarini, que no va ser publicada entera fins al 1925, pòstumament.<sup>78</sup> Una teoria que aplicà a *Sul limitare* (1900), on recollia una sèrie de textos per a l'escola, entre els quals, les seves versions homèriques. A la *Nota per gli insegnanti* que acompanya aquest títol, s'hi pot llegir:

«Devo avvertire che avendo preso il difficile assunto di rendere i POEMID'OMERO in esametri italiani (per questo medesimo coraggioso sapiente editore Remo Sandron che presto pubblicherà i primi fascicoli dell'*Iliade*), ho nel frattempo studiata più diligentemente la questione metrica. Tali studi sono nel libro, pur pubblicato del Sandron, *REGOLE E SAGGI DI METRICA NEOCLASSICA, con una lettera a Giuseppe Chiarini*. Il lettore vedrà come io in quelle e quelli mi scosti dalla teorica qui accennata e dalla prassi quale si scorge qua e là in questo volume. Anzi in questo stesso volume vi è alcuna differenza tra gli ultimi e i primi saggi. Non ho bisogno d'aggiungere che in una seconda edizione (se non è vanità sperarla) tutto diverrà uno e coerente» (PASCOLI 1980: 2482)

En la segona edició del llibre, dos anys més tard, Pascoli repetia aquesta nota, però canviant-ne l'últim paràgraf:

«Ne ho voluta, nella seconda edizione, sostituire, come promettevo nella prima, al sistema vecchio il nuovo. M'è parso necessario aspettare il giudizio dei dotti sul libretto annunziato e sul primo fascicolo, prossimo a essere pubblicato, dei Poemi d'Omero tradotti» (PASCOLI 1980: 2483)

D'acord amb aquestes línies, sabem que Pascoli ja havia compost les seves traduccions d'Homer a través d'un mètode diferent a l'accentual pròpiament dit, i que amb ben poc temps respecte als seus primers intents, havia canviat d'opinió sobre la correcta praxi en l'adaptació mètrica neoclàssica i que havia treballat a fons la qüestió. D'aquest estudi n'havia sortit la carta a Chiarini i les versions dels poemes homèrics.<sup>79</sup> I no només això, sinó que anuncia la voluntat de fer un assaig intítulat *Regole e saggi di metrica neoclassica*, on havia de sistematitzar i unificar els criteris aplicats a les seves traduccions i explicats en la carta. Aquest volum, planificat amb l'editor Remo Sandron de Palerm, però, va romandre inèdit fins a l'edició de les seves obres completes curades per Augusto Vicinelli, l'any 1946.<sup>80</sup>

Com es pot comprovar, les teories i les seves aplicacions pràctiques de Pascoli sobre el millor mètode per traduir la mètrica clàssica en italià són molt complexes i evolucionen en el temps, la qual cosa reclama un espai a part i un repàs a la trajectòria del poeta com a traductor mètric dels clàssics.

---

<sup>78</sup> La primera part de la carta sembla que es va publicar el 1905 amb el títol «Il Ritmo» a *Rivista d'Italia* (dirigida per Chiarini), però en el seu conjunt va romandre inèdita fins la publicació d'*Antico sempre nuovo* i es pot llegir a PASCOLI 1980. La carta, per cert, segons Gian Luigi Ruggio (1998: 161) anava inicialment dirigida a D'Annunzio, qui declarà sentir-se'n honorat. Finalment, però, Pascoli canvià de destinatari triant no precisament a l'atzar, un dels amics més propers de Carducci, que ja hem vist que tot i ser l'autor del prefaci de la segona edició de les *Odi barbare* no acabava d'estar d'acord amb el seu col·lega i havia anat virant cap a una manera de fer més propera al mètode de l'accent rítmic amb les traduccions a quatre mans amb Mazzoni a *Esperimenti metrici*.

<sup>79</sup> Totes les traduccions de Pascoli es poden llegir a PASCOLI 1920.

<sup>80</sup> PASCOLI 1946.

### 3.4.3. El mètode de Pascoli: la mètrica neoclàssica

Giovanni Pascoli, com tants altres, s'interessà per la possibilitat de reproduir la mètrica clàssica arran de l'èxit que tingueren les *Odi barbare* de Carducci, el seu mestre. De seguida es posà a experimentar amb els metres carduccians ja a finals dels setanta, i no és casual que comencés també amb una estructura eòlica: una oda alcaica d'obra pròpia a la manera del mestre, dins de *Ciclo lirico*.<sup>81</sup>

Pascoli, però, que coneixia les traduccions dels romàntics alemanys, tot i considerar les provatures de Carducci una obra poètica de primer ordre, no creia que en cap cas fossin una transposició fidedigna dels metres grecolatins, sinó que eren tan sols un eco, una ombra (per bé que genial) de la mètrica clàssica: «I versi del Carducci, pur composti di serie e d'emistichi nostrani, hanno la virtù di suggerire al nostro animo il ricordo degli antichi» (PASCOLI 1980: 1970). Per ell, els versos de Carducci tenien un ritme «proprio», això és, el dels versos italians usats per reproduir els clàssics i un ritme «riflesso», és a dir, el ritme clàssic evocat a través d'un vers amb un nombre de síl·labes similar, de la disposició tipogràfica, del lèxic emprat, etc.<sup>82</sup> Però per tenir èxit en aquesta empresa de recordar els metres antics sense fer-ne una transposició exacta «bisogna che ci sia la voce; perché ci sia l'ombra, ci vuol la cosa. Altrimenti si avrà il Pindarico “sogno d'ombra” o l'ombra del sogno, che su per giù è la medesima vanità di vanità» (PASCOLI 1980: 1973).

Si Carducci havia tingut èxit allà on els altres havien fracassat era només pel seu geni de poeta, per la qual cosa calia circumscriure el mètode de l'accent gramatical (la mètrica bàrbara, *stricto sensu*) a la seva obra i prou, fora dels dos o tres imitadors (entre els quals el mateix Chiarini) que, segons Pascoli, havien reeixit a seguir els seus passos:

« il Carducci è Carducci e non altri, né altri può essere lui. Perciò io pensavo allora [...] e penserei anche oggi, se non avessi veduto qualche ottimo saggio di due o tre o quattro, di lei, caro maestro, e del Mazzoni e del d'Annunzio o del de Bosis [...] Pensavo e penserei che i metri barbari s'avessero a chiamare Carducciani, e dovessero lasciarsi a lui sole, e cessare in lui, per continuare nei secoli la loro vita inconsumabile ma singolare. E ai giovani che si provano nel campo dell'arte, mi sembra ora di dover dire che non si consumino in vani tentativi. Il Carducci o il D'Annunzio sono riusciti, più o meno, a un'opera d'incantesimo, di cantare a un modo e essere intesi in un altro, e di rappresentare il presente e farci apparire

---

<sup>81</sup> Es tracta d'una oda que Pascoli compon entre el 1878 i el 1879 i que comença així: «Quel serenata – zunnene zunnene – / de' violini pe' cupi portici! / Mi sembra che passi il corteo / d'Evio il biondo fiammante ululante». De caire irònic, l'oda alcaica es pot trobar analitzada a CAPOVILLA 1990: 532-533, que la compara a les de Carducci des d'un pla mètric, però també lèxic: «Come nelle alcaiche carducciane *Ideale, Alla stazione e alla vittoria*, qui l'endecasillabo alcaico delle prime due sedi è reso con una combinazione di quinari, piano il primo, sdrucchiolo il secondo; l'enneasillabo della terza sede è trasposto in un novenario accentato sulla seconda e quinta sillaba e il decasillabo della quarta sede è reso con un decasillabo anapestico, 'manzoniano'. L'aderenza ai modelli si manifesta, complementariamente, sul piano lessicale [...]».

<sup>82</sup> «Ebbene io percepiva in quelle odi due ritmi: uno proprio; uno, per così dire, riflesso. Era ciò che il poeta voleva: due ritmi. E il ritmo proprio di per sé non sarebbe stato piacevole, o almeno non così piacevole come è nei versi nostrani. Che sebbene le serie fossero nostrane, quinari, settenari, novenari, decasillabi (una sola specie di decasillabi eccettuata), pure la successione e l'accoppiamento delle serie erano nuovi e magari discordi. Ma c'era il ritmo riflesso. [...] Così sentivo e sento. Il ritmo de' versi classici c'era, ma riflesso; e così riflesso, ci sentiva e sente per una virtù propria del poeta.» (PASCOLI 1980: 1940-1941).

in lontananza il passato: ma sono maghi essi, e i nostri giovani né sono né devono cercar di essere» (PASCOLI 1980: 1980-1981)

Tanmateix, en la mateixa carta a Chiarini a la qual m'aniré referint, validava les proves de Carducci sempre i quan es tingués en compte el moment històric en què havien estat compostes,<sup>83</sup> perquè «i suoi versi corrispondono allà pronunzia grammaticale dei versi antichi, la quale si usava, non v'ha dubbio. E corrispondono in mirabile modo» (PASCOLI 1980: 1969).<sup>84</sup>

### 3.4.3.1. Les regles de la mètrica neoclàssica

Hem pogut comprovar que de ben jove, Pascoli, quan tenia encara Carducci de professor, s'havia atrevit a traduir la *Batracomiomachia* durant el curs 1880-1881, en uns hexàmetres accentuals que li havien valgut l'aprovació i l'admiració del mestre, malgrat que s'apartaven manifestament del seu model.<sup>85</sup> Sembla que el jove Pascoli, segons informa Capovilla, en aquells anys, ja s'havia anat formant, pel seu compte, en nocions de mètrica grega, més enllà de la formació bàsica que rebia a Bolonya:

«Basti qui limitarsi a considerare come lo studente, forse non pago dell'insegnamento impartito nell'Ateneo bolognese dal grecista Pelliccioni e del latinista Gandino, cercasse un approccio più scientifico alla materia accedendo al magisteri del Vitelli, tramite appunti procuratigli da Severino Ferrari» (CAPOVILLA 1990: 539)

Convé aclarir, amb Giannini (2010: 382), que en aquell moment el professor Girolamo Vitelli era «il massimo rappresentante in Italia di quell'indirizzo filologico tedesco contro cui qualche tempo prima si era scagliato proprio il Peliccioni». Efectivament, Girolami Vitelli s'havia format a Leipzig, amb filòlegs de la talla de F.W. Ritschl, deixeble al seu torn del gran metricòleg J.G.J. Hermann, de qui, sempre segons Giannini, venien les teories mètriques amb què Pascoli, via Vitelli, es va formar.<sup>86</sup> No és estrany, doncs, que Pascoli, coneixent el model

---

<sup>83</sup> Aquesta validació no sempre va ser tal. Segons explica Alessandro Galetti, Pascoli, durant els anys d'estudi amb Carducci, componia «distici barbari burleschi sulla pastasciutta di Gigi il trattore» (Galetti, citat a CAPOVILLA 1990: 531).

<sup>84</sup> Aquí Pascoli no s'està referint només a la tradició italiana. Els mateixos llatins, segons ell, devien haver tingut una lectura que combinés la lectura gramatical, al costat de la rítmica: «anzi possiamo affermare che la lettura grammaticale esistesse vicino alla rítmica, sempre; che i latini insomma, leggessero in due modi i versi, ponendo o ommettendo le arsi. Possiamo affermare, insomma, che la quantità non fosse mai così potente da tirare sulla lunga l'accento rítmico, senz'altro. Ci voleva senza dubbio una recitazione conveniente perché quell'accento fosse a posto» (PASCOLI 1980: 1942). Pascoli dedica més de vint pàgines a la difícil qüestió de com es conjuminava en llatí l'accent gramatical amb l'accent (melòdic?) de les arsis. (PASCOLI 1980: 1942-1962).

<sup>85</sup> El caràcter rebel i autoafirmatori de Pascoli queda il·lustrat en la divertida anècdota que recull Capovilla (1990: 531): un dia, a classe, Carducci va llegir un dels seus poemes als alumnes. Ugo Brilli, col·lega de Pascoli, s'exclamà, raspallant el mestre: «Me a degh ch'a s'avèn da impicchèr tott!». Sortint de classe, segons explica Maria Pascoli, germana del poeta, Pascoli li engegà: «Tu, dunque, vorresti che, se il Carducci fa una bella poesia, noi ci dovessimo impiccar tutti? Perché? Impiccati tu! Io non m'impicco davvero!». Brilli li respongué: «È un uomo superiore! È un uomo superiore!». Pascoli, hi reaccionà amb «una gran risata che richiamò gli sguardi di tutta la compagnia».

<sup>86</sup> De fet, Hermann, en el seu assaig, *Elementa doctrinae metricae*, parlava d'*ictus* per referir-se al temps fort del peu, una terminologia derivada de la lectura alemanya amb accent intensiu dels versos clàssics. Pascoli fa servir la mateixa terminologia i conceptes a la seva *Lettera a Giuseppe Chiarini*. Vegeu GIANNINI 2010: 383. Sobre la problemàtica de l'*ictus*, vegeu les pàgines 179-181 d'aquesta tesi.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

germànic a través d'unes mans tan insígnies, pretengués aplicar el mètode de la lectura íctica a l'italià.<sup>87</sup>

Amb aquesta formació mètrica i traductora, Pascoli renuncià a la mètrica bàrbara, i proposà un hexàmetre italià basat en els mateixos principis que el model alemany. Un que substituís el ritme carduccià: «specialmente nel tradurre dalle lingue classiche, il ritmo proprio al ritmo riflesso» (PASCOLI 1980: 1981).

Recordem que Pascoli s'havia endinsat, primer, en el mètode de l'accent rítmic que hem descrit més amunt en la versió de la *Batracomiomachia* i en una poesia pròpia, *Attraverso il mare*, inèdit, en hexàmetres accentuals i sorprenentment rimats.<sup>88</sup> Amb el temps, però, s'apartà de les teories que apostaven per l'accent rítmic, que havia estudiat a fons.<sup>89</sup> Descartada qualsevol aproximació analògica i considerant el mètode de l'accent rítmic insuficient, anà desenvolupant una nova teoria que volia mesclar el mètode accentual amb el mètode quantitatiu,<sup>90</sup> de la qual donava raó a la *Lettera a Giuseppe Chiarini* i que fixà, punt per punt, a les *Regole e saggi di metrica neoclàssica*. Cap de les dues obres no es van publicar completes fins després de la seva mort.<sup>91</sup>

---

<sup>87</sup> La comparació entre la llengua italiana i l'alemanya i com una i altra poden funcionar com a eina per a l'adaptació de la mètrica clàssica és una constant en la *Lettera a Giuseppe Chiarini*. De fet, n'és la base. Vegeu, per exemple PASCOLI 1980: 1983: «Possiamo noi avere una metrica quale è dei classici greci e latini? Cioè, quantitativa. La possiamo avere, almeno, nella misura che l'hanno i Tedeschi? So bene che quella dei Tedeschi per alcuni non è quella dei Greci e dei Latini; ma insomma io dico che noi potremmo accontentarcene». Les referències al mètode alemany són contínues. Així, PASCOLI 1980: 1980; 1982; 1984; 1990, etc.

<sup>88</sup> La poesia en qüestió és el resultat d'una adaptació d'un poema previ de Pascoli, en heptasíl·labs (*ottonari*). Els primers versos fan així: «Strepita e gracchia la gialla palude al cadere dell'anno: / Passano e squillano greggi ampiamente: le rondini vanno. / Il divo Giulio lontano vorrebbe giacersi sepolto / Presso il suo corpo bronzato che fu ne la porpora avvolto [...]». Es pot llegir a CAPOVILLA 1990: 540, que l'analitza i que explica la sorprenent presència de la rima per una voluntat d'allunyar-se de Carducci: «Pascoli accentua le distanze della prassi del maestro, riproponendo – con maggior precisione rispetto alla versione dalla *Batracomiomachia* – il metodo 'ritmico', e impiegando la rima, cioè adottando una soluzione 'mista' riscontrabile sì nella storia della poesia barbara (compresa quella a lui più prossima), ma evitata dal Carducci» (CAPOVILLA 1990: 542).

<sup>89</sup> Segons Maurizio Perugi (PASCOLI 1980: 1938-1939, n. 1.), a la biblioteca del poeta a Castelvecchio, s'hi poden trobar, entre d'altres, els *Esperimenti metrici* de Chiarini i Mazzoni (1982), els assaigs de Fraccaroli sobre la mètrica accentual, tant el *Saggio sopra la genesi della metrica classica* (1881), com *D'una teoria razionale di metrica italiana* (1887), a més, d'és clar, del manual de Solerti i l'assaig de Da Camino *La metrica comparata latina-italiana e le Odi barbare di G. Carducci con la nuova metrica classica italiana seguita dalle Odi Classiche* (1891).

<sup>90</sup> A *La mia scuola di grammatica*, Pascoli sintetitza el seu model traductor, que lliga sempre a la tradició alemanya: «Per esempio, il verso sciolto del Caro e del Monti è troppo sciolto; cioè, pur non potendo con ogni singolo endecasillabo comprendere un esametro, non cura di comprenderne due con tre, sempre, metodicamente, monotonicamente, come mi par che dovrebbe? Ebbene proveremo noi; faremo noi le terzine o rimate o assonanti o libere. O proveremo a tradurre con l'esametro italico. Ma ci sembrerà, l'esametro Carducciano, troppo libero d'accenti? E noi c'ingegneremo di farlo tanto regolare, tanto sonoro, quanto almeno quelli del Voss e del Geibel» (PASCOLI 1914: 262).

<sup>91</sup> El destinatari és triat amb molta cura. Efectivament, Chiarini, al seu prefaci a la segona edició de les *Odi barbare*, havia estat molt crític amb els intents quantitativs per reproduir la mètrica clàssica: «S'intende facilmente che le sillabe non richieggono tutte il medesimo tempo ad esser pronunziate; ma le differenze sono così piccole, che chi pretendesse partire tutte le sillabe italiane in due grandi categorie, l'una di brevi, l'altra di lunghe, al modo de' greci e de' romani, commetterebbe forse un'inesattezza molto maggiore che non sia il trascurare queste piccole differenze. Aggiungo che, secondo la diversa collocazione che la parola medesima può avere nel verso, secondo la maggiore o minore importanza che ha nel discorso, le sillabe ond'essa è composta, e specialmente le sillabe accentate, possono venire pronunziate ora più lentamente ora più rapidamente» (CHIARINI 1878: LXXXIX). Però no gaire més avall, havia deixat entreveure la idea que semblava desenvolupar Pascoli, portant-la, però, fins als extrems i caient, justament, en allò que criticava Chiarini: «Chi volesse nella nostra lingua fare una distinzione di lunghe e di brevi dovrebbe pigliare a fondamento, della quantità l'accento, e mettere fra le lunghe tutte le sillabe fortemente accentate, fra le brevi tutte quelle che non hanno accento» (CHIARINI: XCVI).

Si inicialment Pascoli, en les seves primeres aproximacions de principis dels vuitanta, traduïa els clàssics amb un accent rítmic al lloc de l'arsi, perquè l'italià no disposava de «quantità, tale almeno da poterla misurare», com deia al pròleg de la seva *Batracomiomàquia*, cap a finals dels noranta, després de completar les seves nocions sobre mètrica clàssica amb el manual de Zambaldi,<sup>92</sup> i d'estudiar de prop les versions alemanyes, es preguntava: «possiamo noi avere una metrica quale è dei classici greci e latini? Cioè, quantitativa. La possiamo avere, almeno, nella misura che l'hanno i Tedeschi?» (PASCOLI 1980: 1983)». Per respondre aquesta pregunta, que sembla no tenir sinó una resposta negativa,<sup>93</sup> Pascoli passa revista a la mètrica alemanya, a partir de les paraules del gramàtic J. Ch. A. Heyse que a *Leitfaden zum gründlichen Unterricht in der deutschen Sprache* (1978), deia, en traducció del mateix Pascoli:

«Nelle lingue nuove, eccetto che nella tedesca, l'accento, preponderando, ha quasi cancellata ogni traccia di vera misura sillabica. La lingua tedesca sta nel mezzo tra le lingue antiche e le altre nuove. Ha sì accento e sì quantità; ma differisce dalle antiche per ciò che l'accento di regola si confonde con la lunghezza e che la misura delle sillabe non è determinata secondo il materiale peso della voce, ma secondo la maggiore o minore significazione delle sillabe. Ogni principale è contrassegnata con sillaba lunga, ogni secondaria con sillaba breve [...]. All'importanza delle sillabe si riferisce per conseguenza l'accento, e a questo la misura, sicché ogni sillaba (d'una parola polissillaba), che abbia l'accento principale, è nello stesso tempo lunga»

Si l'únic secret de la mètrica alemanya, es pregunta Pascoli, era l'accent intensiu, que allargava o abreujava la vocal afectada, per què no podia fer l'italià el mateix? Potser l'italià no tenia síl·labes llargues o breus per naturalesa, però les podia allargar a través de l'accent tònic i per tant, tenia «sillabe allungabili e sillabe non allungabili [...] proprio un'allungabile, quand'è allungata, è lunga» (PASCOLI 1980: 1986).<sup>94</sup> A les *Regole* ho especificava de manera encara més concreta:

«Le sillabe, rispetto a questa diversificazione neoclassica, sono lunghe, semilunghe, brevi, comuni ovvero ancipiti, che si possono, cioè, usare come lunghe e come brevi. Nota: Non ha invero la lingua italiana sillabe lunghe e brevi, sì allungabili e no. Ma una sillaba allungabile si può con la convenevole recitazione protrarre sino al doppio d'una breve. Quindi siamo nelle stesse condizioni dei Greci e dei Latini» (PASCOLI 1946: 989-990)

---

<sup>92</sup> Es tractava de la *Metrica greca e latina* de Zambaldi, que sortí el 1882 i que Pascoli adquirí el 1896. Vegeu GIANNINI 2009: 26

<sup>93</sup> També ho sembla, almenys retòricament, a Pascoli «poiché essa si fonda sulla misura delle sillabe, che sono o brevi o lunghe, par subito alla prima che l'italiano non possa aver quel che il greco e il latino, e nemmeno quel che il tedesco» (PASCOLI 1980: 1984).

<sup>94</sup> Unes paraules que es poden trobar, gairebé calcades, a la «Nota per gli insegnanti» que acompanya *Sul limitare*, per explicar com funcionen els seus versos homèrics: «La lingua italiana non ha brevi e lunghe; è vero; ma ha peraltro sillabe atone e toniche, cioè non *allungabili* e *allungabili*. Della sillaba accentata, con una conveniente recitazione, potete sempre fare il doppio d'un'atona» (PASCOLI 1900: XXX). Amb l'elecció d'aquesta via «risulta evidente che il poeta non intende affatto che, per la riproduzione dei versi classici, sia sufficiente la semplice corrispondenza ritmica; ma ritiene indispensabile anche la corrispondenza quantitative. E si addentra nei viscidi meandri delle sottili (forse inesistenti, certamente impercettibili) differenziazioni quantitative delle sillabe nella nostra lingua» (VERGARA 1978: 51)

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

Una síl·laba italiana tònica dotada d'accent rítmic és llarga. Una síl·laba àtona que no rebi un accent secundari, breu. I una síl·laba «semilunga», segons això, seria aquella síl·laba per naturalesa àtona que, si rep un accent secundari, pot ser considerada llarga. Això, però, només en «certe condizione». Normalment, per posició, això és, per reaccentuació d'una vall accentual. Així, a «cón la test'álta e con rabbiósa fáme», la proclítica «con», àtona per naturalesa, s'allarga per reaccentuació en la primera síl·laba, mentre que es manté breu en sisena posició.

Així doncs, i sempre segons el poeta, en la pronúncia poètica, l'italià feia exactament el mateix que l'alemany o que, en darrer terme, les llengües clàssiques. Si es pronunciava rítmicament «Nel mézzo del cammín di nóstra vita», «nelle sillabe notate con l'accento non è solo una percussione, ma una maggior durata; specialmente l'ultima di cammin e la prima di nostra hanno questa maggior intensione e durata» (PASCOLI 1980: 1985).

Per a això calia, doncs, una «recitazione conveniente» que aconseguís convertir les vocals accentuades en llargues: «occorre una convenevole recitazione, la quale non è possibile a tutti, se non si fissa la quantità cioè l'allungabilità delle singole sillabe» (PASCOLI 1980: 1993). I si no era possible per a tots, era perquè per aconseguir la recitació convenient, calia una consciència del vers que s'estava llegint, calia conèixer prèviament el patró rítmic, cosa que ja demostra l'artificiositat de la proposta:<sup>95</sup>

«bisogna aver questa scienza o coscienza per dare i convenevoli accenti e, aggiungo, la convenevole quantità alle sillabe. Il verso “Nel mezzo del cammin di nostra vita”, torna o non torna, è verso e non verso secondo la nostra pronunzia. Non è vero?» (PASCOLI 1980: 1986)

No és tan diferent, ve a dir, d'un *endecasillabo*, que només es pot llegir correctament si se'n coneix la forma (obviant que el lector de poesia de llengua italiana ja té codificat el vers, pel seu ús en la tradició), com rebla encara a les *Regole*:

«I versi neoclassici devono essere pronunziati con intensità d'accenti, scolpendo e prolungando le sillabe legittimamente accentate. Ciò si deve fare pure nella metrica usuale. Nota: un verso nostrano non è verso, se a certe sillabe non si dà maggior virtù» (PASCOLI 1946: 987)<sup>96</sup>

Sense aquesta recitació, doncs, era impossible llegir els versos pascolians com volia l'autor: «Il lettore, dunque, di siffatti versi neoclassici è avvertito di pronunziare accentate

---

<sup>95</sup> Aquesta opinió és compartida, per exemple, per Parramon (1999: 12-13), que afirma quelcom de molt semblant a aquestes paraules en el seu assaig sobre l'adaptació dels metres clàssics: «basar la competència dels lectors de poesia per percebre un vers en uns determinats models fixats per la tradició, de manera que un text que els esmentats lectors no percebin com a vers no se'n pot considerar i que no siguin capaços de percebre'n cap que no s'ajusti a aquells models, condueix a un cercle viciós, a més de negar tota possibilitat d'ampliació i de renovació a un repertori de versos donat. D'altra banda, **no és culpa del poeta que hi hagi lectors incompetents**» (la negreta és meva).

<sup>96</sup> Pascoli no només posa la *Commedia* de Dante com a exemple de la necessitat de la recitació convenient. També ho exemplifica amb l'*incipit* de *I promesi sposi*: «Quel ramo del lago di Como». Segons el poeta «se il lettore non s'è messo sull'avviso, non ha sentito nulla d'insolito e non comprende perchè ho citato quelle parole. Ma se invece di scriverle, io le dicessi, quelle prime parole, anche se le scrivessi come le scrivo, così “Quel ramo del lago di Como” il lettore sentirebbe il suono di un bel novenario» (PASCOLI 1980: 1968). I encara ho contraposa als *Annals* de Tàcit, que comencen amb un hexàmetre que perquè el lector/oient el pogués captar era necessària una «coscienza ritmica» (PASCOLI 1980: 1967).

tutte le parole e sillabe accentate, e di picchiar bene con la pronunzia, e di non trascurare le metatoniche iniziali» (PASCOLI 1980: 1994).

Es tractava, doncs, d'unificar l'antic mètode quantitatiu de Tolomei i el de l'accent rítmic, de manera que no es pervertís l'accent gramatical propi de les paraules llatines, sinó que s'atorgués una mesura concreta a la síl·laba en funció de si anava carregada o no d'un accent rítmic. Aquesta proposta, però, no és específica de Pascoli, sinó que ja Felice Cavallotti havia formulat quelcom de semblant. En el seu llibre *Anticaglie*, ja al 1879, presentava uns punts que no diferien gairebé en res dels de Pascoli:

«1) Se i metri classici si hanno a rifare, tanto vale, perchè tali almeno possano chiamarsi che conservino la quantità e le leggi tutte della loro prosodia classica; ciò di cui il metodo del Chiabrera, del Fantoni e del Carducci, non tien conto;

2) Se si vuole introdurli come novità nella poesia italiana, tanto vale che rispettino un poco (*paese che vai, usanza che trovi*) anche le leggi e il genio della metrica nostra – ciò a cui il Tolomei e i suoi scolari non badavano» (Cavallotti, citat a SOLERTI 1886: 15)

Pel que fa a les normes que determinaven la quantitat de la síl·laba, per Cavallotti, era «superfluo avvertire che la determinazione delle lunghe e delle brevi e delle comuni [è] naturalmente regolata non solo dalle leggi della prosodia latina, ma dai criteri d'analogia fra le due lingue» (Cavallotti, citat a SOLERTI 1886: 16).

En Pascoli, en canvi, les normes eren cada vegada més complexes, i no s'aturaven només en la tonicitat de les síl·labes accentuades, sinó que hi entraven en joc també la posició, el so o el tipus de vocal. Pascoli divideix les síl·labes en llargues, semillargues (fortes i febles), breus i comunes (anceps).<sup>97</sup> A banda, s'havien de tenir en compte, també, qüestions etimològiques. Així, per exemple, Pascoli resolía un dels grans problemes de la llengua italiana. Ja hem vist que l'italià, com el català, no pot construir espondeus, perquè dues tòniques en contacte produeixen un xoc accentual del qual en surt una més accentuada que l'altra. Per evitar aquest problema, els seguidors del mètode accentual havien optat per substituir l'espondeu pel

---

<sup>97</sup> Es poden trobar llistades a VERGARA 1978: «Sono lunghe: 1) le sillabe toniche non proclitiche o enclitiche; 2) le sillabe toniche di un primo membro di un composto; 3) le iniziali di quadrisillabi piani (o la quartultima sillaba di parola piana più lunga), di trisillabi tronchi e pentasillabi sdrucchioli (specie se metatoniche e per di più complicate), 4) le sillabe avanti l'accento, nei nomi propri antichi, se nella lingua d'origine sono lunghe (regola facoltativa).

Sono semilunghe forti: 1) le sillabe metatoniche complicate (non rientranti nelle lunghe); 2) le iniziali terzultime complicate per fognamento della protonica che seguiva; 3) le metatoniche libere in "a, i, u"; 4) le libere in "e, o", quando conservano lo stesso suono, stretto o largo, della sillaba radicale; 5) le sillabe in "ie, uo", quando questo suono è in una sillaba metatonica.

Sono semilunghe deboli: 1) le sillabe libere in "e, o", stretti, quando il suono della sillaba radicale è largo; 2) le protoniche complicate; 3) le prime di proclitiche bisillabiche; 4) le ultime di parola bisdrucchiola.

Sono brevi: tutte le altre sillabe: 1) le postoniche; 2) le sillabe avanti l'accento (che non siano prime di composti, metatoniche, o altrimenti lunghe e semilunghe); 3) le enclitiche monosillabiche.

Sono comuni: le sillabe che possiamo accentare fortemente o pronunciare proclitiche, secondo il loro diverso significato (es.: "un" numerale o articolo), o secondo il contesto logico (es.: "io, mio" con forza avversativa o condizionale, o senza tale forza).

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

troqueu. Fins i tot en alemany, que sembla poder tenir espondeus en paraules compostes (com *Landtag* o *Hochlied*),<sup>98</sup> s'acceptava la substitució del troqueu per l'espondeu.<sup>99</sup>

Pascoli, però, que en les seves traduccions evita sempre que pot la contracció del dàctil, creu que amb la recitació convenient i amb raons etimològiques (i de dialecte!), es pot superar el problema de l'espondeu:

«queste sillabe che della rizotonica si conservano senza alterarsi, le quali chiamerei *metatoniche*, per intenderci; queste sillabe metatoniche sotto certe condizioni credo particolarmente accentate quindi lunghe al medesimo diritto che quelle postoniche dei composti germanici [...] La lunghezza delle metatoniche è originato dallo sforzo che noi dobbiamo fare per pronunziarle; necessario sforzo; perché se non lo facciamo, non siamo intesi» (PASCOLI 1980: 1989-1991)

D'aquesta manera, l'italià no només tindria espondeus, sinó també molosos, això és, tres llargues consecutives:

«la parola lampeggiò sarebbe un molosso: tre lunghe sole. Si pronunziano bene; si ascoltino dalla pronunzia punteggiata d'un Fiorentino. Si vedrà. Il fatto è che in *lampeggiò*, la prima è allungabile in memoria di *lampe*, la seconda in ricordo di *lampeggia*, la terza è accentata.» (PASCOLI 1980: 1993)

Convé aclarir, per ser justos que Pascoli devia ser conscient de l'extrema artificiositat i de la dificultat d'aplicar la seva teoria i per això gairebé mai no trobem contraccions dels dàctils en els seus versos. Un exemple d'espondeu en les seves traduccions el trobaríem a la seva versió del cant VII de l'*Eneida*. Prenem-ne el vers 698: «Ivano in ordini pari ed il re cantavano in coro», les síl·labes marcades en negreta, formarien un espondeu, i el vers tindria una estructura com la que segueix, amb cesura pentemímera femenina: — — — — — / — — — — —<sup>100</sup>

Si l'espondeu només és reproducible a través del mètode neoclàssic, aquest ha de ser l'únic mètode a través del qual, segons Pascoli, es podrà aconseguir adaptar tota mètrica clàssica en italià:

«Non ci fosse altro, io credo che questa considerazione possa ottenere scusa se non lode a questi tentativi. I quali sono diretti al fine di dare la cittadinanza italiana specialmente ai poemi epici dell'antichità; che non l'hanno, cecchè si dica, non l'hanno! l'endecasillabo è un bel verso, è il bellissimo dei versi, se si vuole; e io l'amo d'amore unico. Bene; ma a tradurre Omero o Virgilio, non serve. Non serve, perché quasi mai, e non senza storpiare o mutilare la frase e l'immagine e l'idea, l'endecasillabo del traduttore può contenere l'esametro

<sup>98</sup> Vegeu PASCOLI 1980: 1987.

<sup>99</sup> Pascoli cita Emanuel Geibel, compositor d'hexàmetres que en el prefaci a la versió hexamètrica de J.W. Ehrental (1879), deia això respecte a la resolució del dàctil en troqueu: «Il trocheo nell'esametro epico tedesco è non solo ammissibile ma necessario» (citat i traduït per Pascoli (1980: 1990)).

<sup>100</sup> Marco l'escansió del vers de Pascoli amb signes mètrics quantitativs, perquè el que ell intenta és, justament, marcar la quantitat de les vocals. En tot cas, però, si es prefereix en un esquema purament accentual com els que hem anat veient, seria així: TAA TAA TA /A T (A) TAA TA. Observem la impossibilitat que representa, en italià, el xoc accentual de les tres tòniques seguides.



dell'autore, e quindi diverse sono, nel traduttore e nell'autore, le clausole, cioè tutto»<sup>101</sup>  
(PASCOLI 1980: 1995)

### 3.4.3.2. Aplicació de la mètrica neoclàssica en l'hexàmetre

Vegem un exemple d'aplicació pràctica del model teòric de Pascoli, amb l'anàlisi i escansió que proposa Capovilla (1990: 546-548) de la *Invocazione alla Musa*, el proemi de la *Iliada* traduït per l'autor de *Myricae* segons el mètode accentual-quantitatiu (els accents són accentuats per Capovilla en cas que el valor de la síl·laba no sembli clar).

«L'ira, o Dea, tu canta del Peleïade Achille  
funebre, causa agli Achei già d'infiniti dolori:  
ch'anime molte d'eroi si gittò innanzi nell'Hade,  
mentre gli eroi lasciava che fossero preda de' cani,  
mensa per gli uccellacci – di Giove era anche la voglia –  
sino d'allor che prima si separarono in lotta  
d'Atreo il figlio, signor delle genti, ed il nobile Achille».

D'entre tota l'anàlisi mètrica que fa Capovilla a partir de les *Regole* de Pascoli, val la pena destacar els punts que em semblen més controvertits, això és, tots els punts que s'aparten de la lectura purament accentual.<sup>102</sup>

- Vers primer: el quart peu («Pele-») s'ha de llegir com un espondeu, «applicando la regola 10, secondo la quale sono lunghe “anche le sillabe avanti l'accento, dei nomi propri antichi, se sono lunghe. Esempi: *Messapo, Enea, Peleïade*. Ciò però non si vuole intendere a rigore» (CAPOVILLA 1990: 547). Passa el mateix amb la primera síl·laba de l'últim vers citat: «Atreo».
- Vers segon: al quart peu: «d'infi-», s'ha de considerar un espondeu en què «in» és una síl·laba llarga segons la «norma del punto 9, che vuole lunghe “le iniziali di parola quadrisillaba piana o trisillaba tronca o pentasillaba sdrucchiola [...]”. La seconda è lunga a norma del punto 14, secondo il quale sono semilunghe forti –cioè da computarsi come lunghe – “anche le metatoniche libere in a, i, u. Esempi: *marino, ridicolo, mutevole*» (CAPOVILLA 1990: 547)
- Vers tercer: al quart peu «-tò in-» s'ha de fer un hiat i, a més, considerar «in» com la llarga de la tesi d'un altre espondeu. Això implicaria violar la llei 18 «secondo cui sono semilunghe deboli, ossia da computare come brevi “anche le protoniche complicate. Esempi: *sorriso, sorviene*»». En aquest cas, però, s'aplica la regla número 33 «che consente di fare eccezione al riguardo (“Le semilunghe forti di cui le rr. 14 e 15 possono essere usate o come brevi o come lunghe. Così quelle della r. 18”»)» (Pascoli, citat a CAPOVILLA 1990: 547)

---

<sup>101</sup> La insistència en la traducció vers per vers i a poder mantenir «le clausole», que li sembla que és l'element bàsic de la poesia homèrica («cioè tutto») fa constatar la intuïció poètica de Pascoli que es va avançar a les teories oralistes de M. Parry, recalcant la importància de les clàusules i les fórmules homèriques en l'estil èpic, en un moment en què gairebé ningú no hi prestava atenció.

<sup>102</sup> Capovilla, en l'esmentat article (1990), analitza tot el poema des del punt de vista quantitatiu. Se'ns faria excessivament llarg, però, passar revista a tots els punts que individua.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

- Vers quart: el segon peu «-roi la-» s'ha de considerar un espondeu, amb «roi» com un monosíl·lab i «la» com a llarga «in quanto metatonica libera in "a", come vuole la regola 14», citada per al vers segon.
- Vers cinquè: «gli uccel-» (segon peu) s'ha de llegir com un espondeu. «Gli» seria metatònica, a causa de la regla número 9, citada per al vers segon. «Cel» seria llarga si s'opera «la regla 12, che considera "semilunghe forti", cioè valide come lunghe, "le sillabe metatoniche complicate. Esempi: *piombare, metteva*"» (Pascoli, citat a CAPOVILLA 1990: 547).
- Vers sisè: el quart peu, «sepa-», seria un espondeu, si operem, de nou, la regla número 9, per a la primera síl·laba, i la 14 per a la segona, totes dues ja citades.
- Vers setè: la primera síl·laba d'«Atreo» seria llarga per la regla 10, com ja hem vist per al vers primer.

Ja es veu que les normes de Pascoli són complicadíssimes i converteixen el poema en un exercici d'artificiositat. Si ens el mirem de prop, però, veurem que totes les regles aplicades en aquests versos van en la direcció d'intentar crear uns espondeus impossibles de reproduir en italià. Però si prenem aquests versos i els llegim des d'un punt de vista purament accentual, és a dir, contradient la voluntat de l'autor, podrem veure com la majoria d'aquests espondeus es poden llegir com a troqueus tranquil·lament (com ja hem vist que feien els alemanys i, com veurem, també en el cas català), fins i tot sense tenir consciència del tipus de vers que llegim i sense tenir el model de l'hexàmetre al cap.

Tan sols ens oferirien resistència, en primer lloc, el quart peu del segon vers amb la seqüència «Achei già d'infiniti», en què «già» hauria de ser àtona, però llavors tindriem una vall accentual entre «già» i el següent accent tònic, cosa que es resoldria investint «già» d'un accent rítmic, que faria malbé l'hexàmetre; en segon lloc, el primer peu de l'últim vers, l'«Atreo» que llegiríem inevitablement com un amfíbrac. Pel que fa a la resta, els versos es deixen llegir com si fossin uns hexàmetres accentuals perfectes.

Malgrat això, les crítiques a l'artificiositat de Pascoli sempre van ser a l'ordre del dia.<sup>103</sup> I és que les regles del poeta, a banda d'envitricollades, contenen un bon nombre d'incongruències i no sembla que ni tan sols el mateix poeta hi acabés de creure mai.<sup>104</sup> Les anà retocant una i altra vegada amb el temps i mai en va donar l'aprovació final per a la impremta. A més, mai no va acabar el seu projecte de traduir sencers els poemes homèrics amb mètrica neoclàssica, en part per desconfiança en el model propi, en part perquè aquells anys l'interès per la mètrica "bàrbara" després de l'esclat de les *Odi barbàres* s'havia anat diluint.<sup>105</sup> De fet, el mateix Pascoli, ja al final de la seva vida (1911), va traduir els hexàmetres

<sup>103</sup> Sobre els hexàmetres de Pascoli, Giannini (2010: 379; 386) recull les següents crítiques de Croce («un Omero alquanto rimbambinito»), Valgimigli: («faticosi, noiosi e vani») i de Garboli, més amable («faticosi, ma pieni di entusiasmo, di ricerca, di vita»).

<sup>104</sup> Vegeu VERGARA 1977: 15, n. 28.

<sup>105</sup> Capovilla (1990: 548 n. 37) creu que hi va poder tenir a veure l'assaig de D'Ovidio sobre *Le versificazione delle Odi barbàres* del 1903, que va aparèixer a la *Miscellanea di studi critici offerta ad Arturo Graf*, en què dona per morta la via de la mètrica bàrbara i neoclàssica. Es pot llegir també a OVIDIO 1910: 291-357. Bausi (1996: 128) pel seu compte creu que la substitució del model mimètic per l'analògic en les traduccions de Pascoli s'explica perquè «il potere 'evocativo' ed 'analogico' in senso arcaizzante e classicheggiante – di tali soluzioni e di tali procedimenti, venuto ormai in buona parte a meno nel corso dei secoli ed ulteriormente 'corroso' per così dire) dall'affermarsi della metrica "barbara", doveva sembrargli recuperabile solo tramite una revisione degli strumenti

de l'*Hymnus in Romam* i de l'*Hymnus in Taurinos*, que ell mateix havia compost en llatí, en *endecasillabi*, amb una correspondència de 3 decasíl·labs per cada dos hexàmetres, contravenint, doncs, el que ell mateix havia dit sobre la conveniència de girar l'hexàmetre vers per vers, tan sols onze anys abans.<sup>106</sup> L'*endecasillabo* li permetia una llibertat accentual que els hexàmetres dactílics, sense acceptar gairebé mai cap contracció, no li oferien.

En una nota publicada a *Il Marzotto* (20/4/1913), Antonio Scolari, que havia estat alumne de Pascoli a la Universitat de Bolonya, explicava com el poeta, a classe, havia explicitat la seva renúncia al mètode neoclàssic per traduir el vers èpic, perquè per tenir èxit, els hexàmetres italians havien de poder reproduir la quantitat, cosa que, com ell havia pogut experimentar, era quasi impossible:

«A proposito delle traduzioni omeriche e virgiliane del Pascoli testé ripubblicatesi, credo utile, anzi doveroso far noto com'egli, parlando in scuola nell'ultimo anno d'insegnamento (1910-11) della traduzione dell'*Eneide* del Caro, affermasse di non tenere ormai più per buono il sistema seguito nei suoi precedenti saggi di versioni in esametri. Aggiunse (ricordo benissimo) che, se l'esametro si volesse veramente riprodurre, se avrebbe a rispettare anche in italiano la quantità delle sillabe, ciò che riuscirebbe tanto difficile e faticoso, da richiedere, per la composizione di un esametro italiano, il tempo necessario alla composizione di almeno cinquanta esametri latini. [...] Nella stessa occasione il Pascoli avvertì che il verso italiano, al quale si dovrebbe pur sempre ricorrere per la traduzione degli esametri, sarebbe (purché adottato con molta parsimonia) il vario e pieghevole endecasillabo. Considerando, poi, come tre endecasillabi siano un insieme di dodici battute *forti*, egli ne dedusse che appunto tre endecasillabi, con una cesura spiccata a metà del secondo, potrebbero rendere approssimativamente il ritmo e il contenuto di due esametri. Il Pascoli, che stava allora componendo l'*Inno a Roma* [en llatí], ne cominciò appunto la traduzione italiana con questo metodo.» (Scolari, citat a BAUSI 1996: 122)

Potser per la consciència de la pròpia artificiositat, Pascoli gairebé mai no se serví de la mètrica neoclàssica per a la poesia pròpia. Més enllà d'*Anticiclo*, un poema escrit en hexàmetres que, simptomàticament, reescriví en *endecasillabi* blancs,<sup>107</sup> i del poema inèdit i experimental en hexàmetres rimats *Attraverso il mare*, comentat més amunt, Pascoli només se serví de metres bàrbars (i no neoclàssics) que ja s'havien integrat en la tradició llatina des de feia anys, com l'estrofa sàfica de l'accent gramatical (amb accents en 4a i 8a i rimada) i l'alcaica fantoniana. Igualment, per als seus dístics elegíacs, Pascoli emprà versos de la tradició italiana, en combinacions diferents, sent, potser, els més habituals l'*endecasillabo piano* per substituir

---

tradizionali, condotta alla luce proprio delle tecniche messe a punto da quanti (Pascoli compreso) avevano tentato la riproduzione fedele – che è usale, appunto, definire “barbara” – dei metri classici. Così, nella coppia formata da endecasillabo + decasillabo (e incaricata, già col Fantoni, di restituire il distico elegiaco) egli introduce il ritmo dattilico nel primo verso – a imitazione dell'esametro – e l'uscita tronca nel secondo a imitazione del pentametro (due artifici di evidente matrici “barbara”); nell'endecasillabo sciolto, verso creato, all'inizio del XVI secolo, proprio per fornire la poesia italiana di un 'suo' esametro [...] L'esame dei diversi procedimenti escogitati e messi in atto dal Pascoli, in varie fasi della sua attività poetica, onde restituire in italiano, e con versi italiani, l'esametro e il pentametro, conferma quanto i più attenti studiosi della metrica pascoliana hanno da tempo sottolineato».

<sup>106</sup> Recordem la seva frase a la *Lettera a Giuseppe Chiarini*: «l'endecasillabo è un bel verso, è il bellissimo dei versi, se si vuole; e io l'amo d'amore unico. Bene; ma a tradurre Omero o Virgilio, non serve» (PASCOLI 1980: 1995)

<sup>107</sup> Forma part, en la versió en *endecasillabi*, de *Poemi conviviali* (1904).

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

l'hexàmetre i el *decasillabo tronco* pel pentàmetre, rimats respectivament.<sup>108</sup> Vegem-ho en la primera de les dues *Elegie de Poesie varie*, publicades pòstumament:

«Sono le stelle non son margherite  
che fan tutto lo spiazzo albeggiar:  
sono fanciulle di bianco vestite  
e le sento parlare e cantar...»

Fixem-nos que, per simular l'hexàmetre, a més, Pascoli se serveix, analògicament, d'*endecasillabi* de ritme gairebé exclusivament dactílic que converteixen el vers, de fet, en una «tetrapodia dattilica catalettica in *disyllabum* e può dunque essere considerato un vero e proprio esametro in miniatura» (BAUSI 1996: 109-110).

Que Pascoli se servís no cap al final, sinó des del principi,<sup>109</sup> de models analògics per reproduir o evocar els metres clàssics no demostra cap desencantament amb el model neoclàssic, segons em sembla. Més aviat el que cal pensar és que Pascoli mai no explicità que li interessés un mètode nou per escriure poesia pròpia, sinó que els experiments en mètrica neoclàssica anaven dirigits únicament i exclusiva a traduir els autors antics. I és únicament en l'activitat traductora, una part importantíssima de la seva creació literària, que Pascoli necessità una nova mètrica, primer partint d'un model accentual per, després, intentar desenvolupar-ne un d'accentual-quantitatiu que, davant de la freda rebuda (quan no, directament, agra) de les seves versions, va acabar abandonant per decantar-se finalment per mètodes analògics, un cop el furor per la mètrica bàrbara ja s'havia esbravat.

#### 3.4.3.3. Més enllà de l'hexàmetre: els altres versos reproduïts per Pascoli

Hem vist que Pascoli centrà els seus esforços en la dificultat de traduir l'hexàmetre a través, primer, del mètode accentual i després del mètode accentual-quantitatiu. Però el cert és que també s'enfrontà amb diversos metres del iambe i de la lírica eòlica.<sup>110</sup> De fet, en el volum de *Traduzioni e riduzioni*, en què Maria Pascoli aplegà totes les versions clàssiques que el poeta havia anat publicant a *Lyra romana* (1894), *Epos* (1897) i *Sul limitare* (1899), s'hi poden trobar, més enllà de la poesia èpica d'Homer, Hesíode i de Virgili, versions d'Arquíloc, Cal·lí, Tirteu, Safo, Isop,<sup>111</sup> Teognis, Anacreont, Menandre, Cal·límac, Catul, Horaci, Fedre, entre d'altres autors, també no clàssics, com Percy B. Shelley, Tennyson, Wordsworth, Hugo i molts d'altres.

Deixant de banda els autors moderns i centrant-nos en els antics, podem veure, amb aquest catàleg d'autors, que els versos adaptats per Pascoli són molts i variats. Vegem els més importants i habituals i analitzem-los des d'un punt de vista mètric.

##### 3.4.3.3.1. El pentàmetre iàmbic

La conseqüència lògica dels esforços amb l'hexàmetre era l'adaptació també del pentàmetre. En efecte, dels deu poemes o passatges traduïts de Catul, n'hi ha tres en

<sup>108</sup> Una opció que ja havia utilitzat Fantoni. Vegeu BAUSI 1996: 106-107 i 128.

<sup>109</sup> L'elegia abans citada data del període que va del 1872 al 1880.

<sup>110</sup> Fins i tot s'enfrontà amb l'adaptació accentual de la lírica coral, segons es defensa a GIANNINI 2009. En parlaré més endavant.

<sup>111</sup> Les traduccions d'Isop són molt curioses, atès que són versificades en el metre de Dante, la *terza rima*.

hexàmetres i sis en díctics elegíacs. El restant, com veurem, és un trímetre hiponacteu, dit també coriàmbic o escazont.

Recordem que el pentàmetre és el segon vers del díctic elegíac, l'estructura del qual ja hem vist en ocasió de la mètrica bàrbara de Carducci:

— ∞ — ∞ — ∞ — ∞ — ∞ — ∞  
— ∞ — ∞ — || — ∞ — ∞ ∞

Es tracta d'un vers molt complex d'adaptar en italià, donada la manca de paraules agudes i monosil·làbiques que hi ha en aquesta llengua. En l'intent de fer acabar els dos hemistiquis en aguda és on Pascoli es veu obligat a fer més equilibris. Prenem, altra vegada, l'arxifamós carmen LXXXV de Catul.

Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris.  
Nescio sed fieri sentio et excrucior

Que en la traducció de Pascoli, sonen així:

«L'odio e l'adoro. Perchè ciò faccia, se forse mi chiedi,  
— ∞ — ∞ — ∞ — ∞ — ∞ — ∞ — ∞ — ∞ — ∞<sup>112</sup>  
io,<sup>113</sup> nol so: ben so tutta la pena che n'ho»  
— ∞ — ∞ — ∞ — || — ∞ — ∞ — ∞ — ∞

Es pot comprovar a simple vista com, per voler adherir-se al model clàssic, Pascoli ha de fer vertaders equilibris, especialment abans de la dièresi mitjana, per acabar amb una paraula oxítona. Un *tour de force* encara més accentuat perquè Pascoli es nega a utilitzar tota una sèrie de paraules que en la tradició poètica italiana se solien convertir en agudes a final de vers o hemistiqui:

«Al quale ostacolo [es refereix a la manca d'espondeus naturals en italià] possiamo aggiungere quest'altro, anche più grande: il difetto di ossitoni naturali. Dico naturali, perchè le parole tronche, quali "amor" e "gentil" a me pare assurdo metterle [...]» (PASCOLI 1980: 1983)

Com assenyala tot comentant aquesta traducció F. M. Pontani (1977: 630), gran traductor dels clàssics i dominador de la mètrica bàrbara, «l'aderenza c'è, ma il risultato espressivo è per lo meno dubbio». Efectivament, el pentàmetre pot fer un efecte risible, que certament no sentim amb el vers de Catul.

Un altre recurs que utilitza Pascoli per aconseguir monosíl·labs és forçar la llengua i fer sonar dues síl·labes en una. O això, almenys, assegura el metricòleg P. Giannini (2010: 387) que com a exemple de pentàmetre pascolià ofereix el següent vers d'Arquíloc (13, 2 West):

<sup>112</sup> De nou, em serveixo dels signes mètrics que representen la quantitat, perquè Pascoli pretén servir-se d'un mètode no només accentual, sinó també quantitatiu.

<sup>113</sup> En italià, tals pronoms solen ser monosil·làbics i llavors els dos primers peus del primer hemistiqui serien dos dàctils resolts en espondeus. Però, citant Geibel, Pascoli (1980: 1990) especifica que cal evitar un començament del vers amb contracció del primer peu.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

μεμόμενος θαλίης τέρψεται οὔτε πόλις:

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — || — ∪ ∪ — ∪ ∪ —

«può di banchetti aver gioia più, né l'intera città»

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — || — ∪ ∪ — ∪ ∪ —

Giannini afirma que «gioia è evidentemente monosillabico» (GIANNINI 2010: 387), malgrat que «i» funciona clarament com una consonant, però si no es considera així, el vers no es pot escandir com un pentàmetre.

Quan la manca de paraules agudes no li permet fer aquests equilibris, Pascoli opta per altres solucions. Majoritàriament es tracta de fer que la primera síl·laba d'una paraula plana representi l'última síl·laba del primer hemistiqui, i la segona faci sinalefa amb la primera síl·laba del segon hemistiqui. Així, al primer pentàmetre del poema CI de Catul:

aduenio has miserar, frater, ad inferies

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — || — ∪ ∪ — ∪ ∪ —

«vedo, fratello, che resta, ecco, una tomba di te»

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — || — ∪ ∪ — ∪ ∪ —

Pascoli es veu obligat en aquests casos a substituir la dièresi mitjana per una cesura diluïda per sinalefa entre «resta» i «ecco», cosa que difumina, en certa manera, la bipartició del vers, encara que l'efecte resultant és molt més positiu que en el vers del *carmen* LXXXV.

#### 3.4.3.3.2. Versos i estrofes de la lírica monòdica

Més enllà de la poesia èpica i elegíaca, Pascoli s'interessà sobretot per la reproducció dels metres utilitzats pels poetes lírics, com ja havien fet Chiabrera i Carducci.

##### a) Estrofa sàfica

L'estrofa sàfica és un dels pocs sistemes estròfics que havien entrat en la tradició mètrica romànica i italiana, com hem vist, ja cap a finals del *Seicento*, i s'hi havien assentat en una forma derivada de la lectura bàrbara, això és, de la lectura d'accents gramaticals. De fet, el mateix Pascoli ja hem dit que se n'havia servit per a la poesia pròpia, a la manera de Fantoni i sempre rimada, això sí.

Aquesta aclimatació i tradició de l'estrofa sàfica va fer que l'adaptació neoclàssica de Pascoli (que només emprava per a les traduccions), que desplaçava els accents tradicionals, provoqués una forta polèmica fins i tot després de la seva mort.<sup>114</sup> Efectivament, Pascoli, en traduir Safo i Horaci, va voler retornar a la mètrica clàssica i no a la bàrbara i va intentar la reproducció de l'estrofa sàfica a partir del seu particular mètode.

<sup>114</sup> Giannini (2010: 379 i 387) recull les crítiques de Valgimigli i de Quasimodo a l'adaptació de la sàfica pascoliana. Especialment curioses són les paraules del poeta, que criticant les versions prèvies del fragment 31 de Safo, formula aquesta pregunta retòrica sobre la versió de Pascoli «Ma, se ti capita, confronta la traduzione tentata dal Foscolo della stessa ode e vedrai quanto il melodramma abbia reso ridicola quella purissima poesia. E quella di Pascoli?».

Les primeres estrofes de l'arxifamosa oda de Safo que tant molestava Quasimodo, en mans de Pascoli, sonaven així:

φάνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν  
ἔμμεν ὄνερ, ὅστις ἐνάντιός τοι  
ἰσδάνει καὶ πλασίον ἄδῦ φωνεί-  
σας ὑπακούει  
καὶ γαλαίσσας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μὰν  
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν,  
ὥς γὰρ (ἔς) σ' ἴδω βρόχέ' ὥς με, φώνη-  
σ' οὐδὲν ἔτ' ἔικει,

«A me pare simile a Dio quell'uomo,  
quale sia, che in faccia ti siede, e fiso  
tutto in te, da presso t'ascolta, dolce-  
mente parlare,

e d'amore ridere un riso; e questo  
fa tremare a me dentro il petto il cuore;  
ch'al vederti subito a me di voce  
filo non viene»

L'adaptació de l'adònic no suposava cap mena de problema i Pascoli no fa sinó seguir els seus predecessors. La veritable innovació es troba en l'accentuació de l'hendecasíl·lab sàfic, accentuat normalment a la quarta, segons els models del *Settecento*, fruit d'una lectura d'accents gramaticals de les sàfiques llatines. Però l'arsi del tercer peu del model clàssic queia a la cinquena, en una accentuació particularment estranya a la tradició italiana. Marcada així i considerant el segon peu un dàctil (i no com Horaci, que regularitza la quarta síl·laba com a llarga), l'adaptació no plantejava cap problema més que el de respectar la cesura. La versió de Pascoli és fins a tal punt ajustada que fins reïx a respectar la sinafia mètrica de la tercera i quarta línia que, de fet, segons West (1982: 32-33), eren un sol vers.

### b) Estrofa alcaica

Es tracta de l'altra gran estrofa de la mètrica clàssica incorporada, encara que en menor mesura, a la tradició mètrica italiana, des del temps de Chiabrera. De nou, és Pascoli qui l'adapta per primer cop fent una lectura íctica sobre les arsis del model clàssic.

Recordem que l'estrofa alcaica està formada per dos hendecasíl·labs alcaics, un enneasíl·lab i un decasíl·lab alcaics.

Vegem les dues primeres estrofes del *carmen* 31 del primer llibre d'odes d'Horaci:

Quid dedicatum poscit Apollinem  
vates? quid orat de patera novum  
fundens liquorem? non opimae  
Sardiniae segetes feracis,

non aestuosae grata Calabriae

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

armenta, non aurum aut ebur Indicum,  
non rura, quae Liris quieta  
mordet aqua taciturnus amnis.

En la traducció de Pascoli, sonen així:

«Che mai nel nuovo tempio il poeta al dio  
domanda, mentre versa il vin nuovo dal-  
la tazza, e prega? Non le messi  
fertili della Sardegna opima,

e non le ricche mandre dell'arsa mia  
Calabria, non l'oro indo e l'avorio, non  
i campi cui con placid'acqua il  
tacito fiume del Liri rode»

En l'adaptació pascoliana, més enllà de la dificultat inherent de fer acabar els hendecasíl·labs en versos aguts, podem observar com hi ha una forta voluntat de respectar els xocs accentuals derivats de l'adhesió al model clàssic. Com passa gairebé sempre amb el Pascoli madur, no es tracta d'una versió simplement accentual, sinó accentual-quantitativa. Així, les tres llargues seguides de l'hendecasíl·lab, Pascoli les intenta resoldre amb tres tòniques o metatòniques *allungabili* (p. ex. «mai nel nuovo» o «non l'oro indo»), normalment formades per monosíl·labs per tal d'evitar excessius accents secundaris. Igualment passa amb les tres llargues en contacte de l'enneasíl·lab, que Pascoli intenta salvar semblantment: «cui con placid'».

És una versió força encarcarada per totes les limitacions que de manera inherent suposa imposar el model clàssic a la llengua romànica a la qual es tradueix. Els versos aguts no ajuden el poeta i tampoc l'obsessió de mantenir la quantitat en les síl·labes italianes. Fixem-nos també com la manca d'elements tònicos l'obliga a servir-se de la sinafia entre el tercer i el quart vers que, en aquesta ocasió, no troba suport en el model clàssic, però que, en canvi, podria trobar justificació si ocorregués entre el tercer i el quart vers, que de nou, en el model grec, no són sinó el mateix.<sup>115</sup>

#### c) Sistema asclepiadeu primer

A la «Metrica Oraziana», Pascoli fa referència al que se solia anomenar estrofa asclepiadea primera, i així tradueix el carmen III, 30, com si fossin estrofes independents, però en realitat sembla que no són sinó llargues tirades de versos asclepiadeus de nombre parell:

-- --, -| -- --  
-- --, -| -- --  
-- --, -| -- --  
-- --, -| -- --

<sup>115</sup> Vegeu WEST 1982: 33.



III, 30:

Exegi monumentum aere perennius  
regalique situ pyramidum altius,  
quod non imber edax, non aquilo impotens  
possit diruere aut innumerabilis  
annorum series et fuga temporum.  
non omnis moriar multaue pars mei  
vitabit Libitinam; usque ego postera  
crescam laude recens, dum Capitolium  
scandet cum tacita virgine pontifex.

«Forte più che di bronzo il monumento mio!  
Alto più delle regie alte piramidi!  
Non la pioggia che rode, il tramontano ch'urta,  
il succedersi d'anni, il fugir via di tempo

altro può sopra lui. Tutto non morirò.  
Molta parte di me sfugge al sepolcro. Sempre  
io moderno sarò tra la posterità  
gloriente, finchè salga il Pontefice»

Els problemes de l'adaptació neoclàssica d'aquest vers són molt similars als que hem vist fins ara. Els problemes es concentren, en primer lloc, a final de vers, per acabar amb la tònica requerida per l'escansió mètrica de l'original. En segon lloc, la necessitat d'una cesura mitjana marcada, amb un accent tònic a banda i banda i, per tant amb un final agut abans de la cesura. Finalment, i en estreta relació amb aquest darrer punt (si no és que és el mateix), el xoc entre les dues tòniques a banda i banda de la cesura.

Per resoldre el primer problema, Pascoli opta per a) finals de vers tònic, com marcaria la norma (vv. 1, 5, 7); b) acabar amb un vers esdrúixol en el qual la primera tònica representi la penúltima arsi i l'última vocal, investida d'un accent secundari, l'arsi final (vv. 2, 8); i c) cedir, quan no té més remei, Pascoli, en un cas que encara no ens havíem trobat, a la mètrica romànica, i comptabilitzar fins a l'última síl·laba tònica, deixant de banda l'últim accent àton fora del còmput (vv. 3, 4, 6).

Pel que fa al segon, opta per a) acabar la primera part del vers amb una paraula aguda (vv. 7, 8); b) l'ús de monosíl·labs tònic o metatònics (*allungabili*) en la síl·laba anterior a la cesura (vv. 5, 6); i c) l'ús de paraules planes acabades amb síl·laba oberta, que puguin fer sinalefa amb la primera arsi de després de la cesura (vv. 1, 2, 3, 4, ).

Les dues primeres solucions permeten al poeta mantenir el contacte de dues tòniques i faciliten la recitació convenient que volia Pascoli. Per tal de facilitar-ne la recitació es tendeix a una pausa marcada, quasi una dièresi, que obliga a llegir el vers en dos hemistiquis i que així les dues tòniques no s'anul·lin. La tercera, en canvi, ho dificulta més.

#### d) Sistema asclepiadeu tercer

A «Metrica Oraziana» (1979), Pascoli anomena així l'estrofa asclepiadeoferacriticoglicònica, això és, la formada per dos asclepiadeus menors més un ferecràtic i un glicònic:

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

-- --, -| -- --  
-- --, -| -- --  
-- -- --  
-- -- --

L'adaptació de l'asclepiadeu no difereix en res, evidentment, dels versos del Sistema asclepiadeu primer, format exclusivament per asclepiadeus. La innovació de Pascoli es troba en el ferecràtic i el glicònic. Si Chiabrera, simplement, els havia substituït, respectivament, per un *settenario* pla, amb ball accentual, i la versió esdrúixola del mateix vers per al glicònic, Pascoli altra vegada els adapta a partir de la lectura íctica en arsis. Això fa que, per un cantó, el ferecràtic sigui un *settenario*, amb accents fixos de primera i tercera, mentre que el glicònic, un *novenario tronco*, amb accents de tercera i sisena.

Vegem-ho amb l'oda 13 del III llibre d'Horaci, de la qual ofereixo l'escansió de la primera estrofa:

O fons Bandusiae splendidior vitro,  
dulci digne mero non sine floribus,  
cras donaberis haedo,  
cui frons turgida cornibus

En mans de Pascoli, l'oda té aquesta forma:

« Fonte di Bandusia, puro cristallo, che  
vino meriti e fiori, ecco domani a te  
d'un capretto vuo' fare  
dono: ha già le prime corna, e già

Egli sogna l'amore e le battaglie, e no;  
chè la gelida tua acqua colorirà:  
col purpureo sangue il  
figlio del gregge mio

Te la canicola fiera toccar non sa,  
un soave tu dà freddo meridiano  
ai buoi sazi d'arare ed  
alla mandra che pascola.

Ancor tu diverrai delle fontane che  
sono in grido, mentr'io canti quel leccio sui  
massi di dove il fil d'acqua  
tuo col suo chioccolò vien giù».

Es tracta, potser, de la menys reeixida de les adaptacions de Pascoli. Dels asclepiadeus no cal afegir res més que no s'hagi dit per al sistema asclepiadeu primer, excepte que en el primer vers del poema («Fonte di Bandusia, puro cristallo, che») no s'observa el final agut del

primer hemistiqui. Pel que fa el ferecràtic, suposar que «di» pot tenir un accent tònic més important que el de «dove» és molt forçat. Els altres ferecràtics sonen més reeixits: «d'un capretto vuo'fare» (v.3), «col purpureo sangue il» (v.7) o «ai buo sazi d'arare ed» (v.11); aquests dos últims amb dues àtones en sinalefa final. Igualment, en la resta de les estrofes que no copio senceres hi ha anomalies mètriques en els glicònics, com aquest hipomètric «figlio del gregge mio» (v. 8) o aquest altre amb ball accentual «dono ha già le prime corna, e già» (v. 4).

Altra vegada, com passava amb els asclepiadeus, la gran dificultat és la de voler respectar el contacte de dues tòniques o més en contacte. En el cas del glicònic i el ferecràtic són fins a tres llargues seguides que es troben en els tres primers peus i que Pascoli intenta reproduir a través de monosíl·labs com ara a «tuo col suo».

#### **e) Sistema asclepiadeu quart**

Pascoli anomena així a la «Metrica Oraziana» (1979) el que realment són díctics gliconicoaslepiadeus, organitzats en estrofes de quatre versos. Com que es tracta, simplement de la combinació de dos versos que ja hem vist, passem a veure sense més preàmbuls com són adaptats segons el mètode de Pascoli, que l'usa només per traduir el poema 28 del llibre tercer d'odes d'Horaci:

Festo quid potius die  
Neptuni faciam? **prome reconditum,**  
Lyde, strenua Caecubum,  
**munitaeque adhibe vim sapientiae.**

**inclinare meridiem**  
**sentis et,** veluti stet volucris dies,  
parcis deripere horreo  
**cessantem Bibuli consulis amphoram.**

«Di Nettuno è la festa: e che  
debbo fare? Tu via, Lide, quel Cècubo,  
riserbato per questo dì,  
spilla, e sforza la tua dura severità.

Senti che il mezzogiorno passa  
e tu, come se stia fermo l'alato dì,  
non ancor dal celliere hai giù  
tolta l'anfora ch'ha gli anni di Bibulo?»

És una versió molt més reeixida, almenys en aquesta traducció, respecte al Sistema asclepiadeu tercer. Els glicònics estan molt ben construïts i només en el cas del vers 5 no s'aconsegueix el final agut, amb un vers femení en el qual hem de comptar tan sols fins a l'última tònica. Els asclepiadeus també estan ben construïts, amb la solució del vers esdrúixol emprat fins a dues vegades i sempre per incloure dos noms propis (vv. 2 i 8). Pel que fa a la resta s'aconsegueixen els finals aguts d'ambdós hemistiquis, encara que es recorrin a solucions un xic forçades, com és el cas d'investir d'accent tònic en posicions finals paraules com «che» o «dì» (fins a dues ocasions).

f) Trímetre iàmbic escazont

És un vers derivat del trímetre iàmbic, força utilitzat per Catul, però la seva invenció es remunta a Hipòanax, d'aquí que també se'l conegui com a trímetre hiponacteü.

És una variant del trímetre que consisteix en la substitució sistemàtica de l'últim peu iàmbic per un troqueu o un espondeu, en un contratemps. És a dir, una inversió del ritme, que passa d'ascendent a descendent:

υ \_ υ \_ υ \_ υ \_ υ \_ υ \_ υ

Vegem com l'adopta Pascoli, amb la traducció dels tres primers versos del *carmen XXII* de Catul:

Suffenus iste, Vare, quem probe nosti,  
homo est venustus et dicax et urbanus,  
idemque longe plurimos facit versus.

«Suffeno, o Varo, codest'uom che sai bene,  
è uom di spirito, uom di garbo, uom di mondo:  
ma d'altr aparte troppi versi fa; troppi!»

L'adaptació de Pascoli només té un problema irresoluble aparentment: la col·lisió entre dues tòniques en les posicions desena i onzena, amb el consegüent debilitament de la primera en una lectura accentual. De fet, el poeta mateix afavoreix el debilitament de la síl·laba desena amb la inclusió de síl·labes per naturalesa àtones com: «di». En tot cas, però, convé recordar que Pascoli reclama una lectura també quantitativa dels seus versos, en què les paraules tòniques són *allungabili* i, per tant, són possibles tant els espondeus com el contacte entre les arsis dels peus iàmbics i trocaics.

3.4.3.3.3. Els versos recitats del teatre

És curiós com en el recull de *Traduzioni e riduzioni* recollits per Maria Pascoli, no apareix gairebé cap fragment teatral. Aparentment, el poeta no es devia interessar per la traducció de teatre antic.<sup>116</sup> Tanmateix, els poetes lírics i iàmbics sí que hi estan ben representats, de manera que comptem amb versions mètriques d'Arquíloc, d'Hipòanax i de Catul. Ells, sumats a algun fragment de Menandre, ens permeten tenir una bona representació dels metres que també son utilitzats per als recitatius de la tragèdia i de la comèdia. De fet, aquests versos que veurem a continuació, primer neixen en la poesia arcaica iàmbicotrocaica i només després passen al teatre. Per comoditat, però, prefereixo encabir-los dins del grup de versos teatrals, perquè són els que interessin més a aquesta dissertació que, al capdavant, tracta de la traducció de teatre antic.

<sup>116</sup> Hi ha una traducció parcial d'uns quants passatges, precisament, d'*Els ocells* d'Aristòfanes, de la qual parlaré més endavant, que Pascoli va girar cap al 1884, abans, doncs, de perfeccionar la seva teoria sobre l'adaptació accentual dels metres antics.

### a) El trímetre iàmbic

El vers més important dels recitatius de la tragèdia és el trímetre iàmbic, del qual ja hem parlat. Recordem breument, però, l'estructura del metre utilitzat per a gairebé tots els recitats del teatre grec antic. És un vers format, en principi, per dotze síl·labes de ritme iàmbic. Les substitucions solen ser d'un espondeu per un iambe en les posicions senars del peu i la seva freqüència depèn del gènere en què s'usi aquest vers, però també podem trobar-hi resolucions en anapestos, tríbracs i dàctils. En les posicions parelles, però, per no perdre en excés el ritme iàmbic, no s'accepta tanta variabilitat i solem trobar la resolució del iambe en tríbrac. En els iambògrafs pràcticament són inexistents; més comunes en els tràgics, i constants en els còmics, que també incloïen peus anapèstics en lloc dels iàmbics. Sol estar construït amb una cesura després de la tercera tesi (pentemímera) o després de la quarta (heftemímera).

Pascoli el defineix com un vers «composto di tre dipodie giambiche» i dóna com a exemple aquests dos versos, dels qual ofereix una escansió:

«Padróne ben che / schiávo non è mén però,  
uno, uómo, poi chè / úno pur degli uómini».

El primer seria un vers perfecte, segons el model de l'original, amb una última síl·laba dotada d'accent rítmic. La manca de mots oxítons i monosíl·labs tònic, però, el porta a acceptar l'alternància amb *endecasillabi* esdrúixols, com ja s'havia fet des del Renaixement. El pla, en canvi, només podria ser l'alternativa accentual del trímetre iàmbic catalèctic. De fet, ja Solerti (1886: 21) considerava «il trimetro giambico completo è un endecasillabo sdrucchiolo, ed il mancante d'una sillaba quello piano», però amb «una regolarità maggiore d'accenti, che contribuisce al ritmo molto più della rima».

Pascoli no parla de cap possible resolució dels peus iàmbics de l'original i tampoc no ho practica en les poques traduccions que ens ha donat en aquest metre.

### b) Tetràmetre trocaic catalèctic

Recordem que es tracta d'un vers de quatre metres, de dos peus trocaics. Sol estar construït gairebé sense excepció amb una dièresi mitjana obligatòria al final del segon metre. El ritme trocaic és la perfecta inversió del ritme iàmbic: una llarga i una breu. Es diu catalèctic perquè l'últim peu del vers és coix: està mancat d'una síl·laba.

L'adaptació accentual i l'accentual-quantitativa, aquí, no variariarien en excés: si no acceptem cap resolució, un troqueu accentual i un d'accentual-quantitatiu coincideixen en la successió d'una tònica («allungabile» i, per tant, llarga per a Pascoli) i una àtona («non allungabile» i, per tant, breu), perquè sense resolucions, no es contempla l'espondeu, impossible en la reproducció accentual, possible, segons la reproducció accentual-quantitativa.

El vers adaptat, sense resolucions, serà un vers de quinze síl·labes totals, de ritme trocaic, amb una dièresi mitjana, que separa els dos hemistiquis, el primer femení i el segon masculí. Pascoli escomet aquest vers en poques ocasions i la seva adaptació resulta gairebé perfecta. Vegem la traducció del fragment 128 d'Arquíloc:

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

θυμέ, θύμ' ἀμηχάνοισι κήδεσιν κυκώμενε,  
ἀνάδν, δυσμενῶν δ' ἀλέξευ προσβαλῶν ἐναντίον  
στέρνον ἐνδόκοισιν, ἐχθρῶν πλησίον κατασταθείς  
ἀσφαλῶς: καὶ μήτε νικῶν ἀμφοδὴν ἀγάλλεο  
μήτε νικηθείς ἐν οἴκῳ καταπεσῶν ὁδύρεο:  
ἀλλὰ χαρτοῖσιν τε χαῖρε καὶ κακαῖσιν ἀσχάλα  
μὴ λήην: γίγνωσκε δ' οἷος ῥυσμὸς ἀνθρώπους ἔχει.

«Cuore, cuor tumultuante, per un turbine di guai,  
su! difenditi a piè fermo, petto avanti, o cuore: va.  
C'è un agguato di nemii: tu rimani in sicurtà,  
fiero; e poi vittorioso non menarne vampo, né  
vinto devi chiuso in casa piangere o buttarti giù;  
ma gioisci delle gioie, ma rattristati de' guai,  
pur non troppo: riconosci questa via quale ell'è»

Podem comprovar com el vers de Pascoli està format per les quatre dipòdies trocaiques, la segona de les quals, en cada metre, és més forta que la primera. No hi ha cap mena de resolució i l'estructura sempre respecta el patró original en dos hemistiquis: —υ —υ —υ —υ  
|| —υ —υ —υ —

El vers, en realitat no té més dificultat que la de respectar la dièresi mitjana i el final agut, perquè la unió dels dos hemistiquis, al capdavall, no és sinó la unió de dos versos comuns a la tradició italiana, com són el primer un *ottonario* pla i el segon un *ottonario tronco*, fent, això sí, que mantinguin el ritme trocaic que dona nom al vers (—υ).

L'adaptació només requereix la citada recitació convenient per marcar com a tòpics o metatòpics els accents secundaris, és a dir, aquells accents que es marquen en produir-se més de dues àtones seguides (una vall accentual). Si estan acompanyats per un patró mètric marcat, com és el cas, els accents secundaris, marcats pel ritme general de la resta del vers, sonen sense artificiositat. Així: «tumultuante » o «difenditi».

És curiós veure com Pascoli, de més jove, el 1884, tot i que ja havia fet les seves primeres temptatives accentuals dels hexàmetres a la *Batracomiomachia*, en enfrontar-se amb el text d'*Els ocells*, que ell tenia en molta alta estima,<sup>117</sup> tradueix els tetràmetres trocaics dels versos 268-326, 336-342, i 352-385 en una mena de prosa rítmica:

κοινὸν ἀσφαλῆ δίκαιον ἦδ' ὄν ὠφελήσιμον.  
ἄνδρε γὰρ λεπτῶ λογιστὰ δεῦρ' ἀφίχθον ὡς ἐμέ.  
«Parole popolari, sicure, giuste, dolci, utili,  
chè due omaccini, ragionatori sottili, sono arrivati da me» (vv. 317-318)

Hi ha, de fet, en aquesta traducció parcial de l'obra, com veurem, una renúncia a la mètrica bàrbara o a la neoclàssica: els tetràmetres anapèstics dels versos 460-522, 548-619, 627-628, 637-638 i 658-660 i 685-696 són girats també en prosa rítmica.

<sup>117</sup> A més de traduir-ne uns passatges, Pascoli, en la seva obra tant en prosa com en vers, sense ser mai explícit, la va citant aquí i allà. Mostra d'això és l'ús de l'onomatopeia de τὶὸ τὶὸ τὶὸ τὶὸ de la cançó del puput (vv. 237 i ss.) a la mateixa *Lettera a Giuseppe Chiarini* (PASCOLI 1980: 1948) per un cantó i, per l'altre, al poema *Nozze* (v. 9) de *Myrica*, acompanyada de tot el cant sencer: τοροτοροτοροτοροτιξ τοροτοροτοροτορολιλιλιξ (v. 10-11).

Es tracta, però, d'una versió clarament provisional, esbossada en una carta, que va romandre sempre inèdita i hem de creure que si l'hagués volgut publicar hauria versificat també la part dels tetràmetres trocaics i anapèstics. De fet, fa l'efecte, com assenyala Citti (1991: 161-162), editor del manuscrit, que Pascoli inicialment havia fet una primera versió en vers del primer centenar de versos i que va copiar després en un altre manuscrit, on seguí traduint la resta de versos, directament en prosa, com en una primera traducció per llegir el grec. També la lletra i els marges del primer centenar de versos són regulars i es van desdibuixant a partir del vers 116.

### c) Tetràmetre iàmbic catalèctic

És un vers particular, no tan comú com els anteriors, però ben representat tant en el teatre com en alguns iambògrafs. És un vers, ja ho hem vist, que augmenta un metre més respecte del trímetre iàmbic. Més ben dit, augmenta  $\frac{3}{4}$  de metre, per això es diu també catalèctic, perquè està mancat d'un peu complet. El model tipus contempla bé una dièresi mitjana després del segon metre, bé una cesura després del primer element del primer peu del segon metre i, en alguns casos, es difumina del tot.

Igual que amb l'adaptació neoclàssica del trímetre i del tetràmetre trocaic catalèctic, el iàmbic tampoc no té més complicació, si no s'accepten les resolucions de iambs en espondeus. D'aquesta manera, surt un vers format per dos hemistiquis (8+6), el primer masculí i el segon, femení.

En Pascoli només el trobem en aquest vers d'Hipòanax (frag. 119 West)

εἴ μοι γένοιτο παρθένος καλή τε καὶ τέρπεινα

- - ∪ - ∪ - ∪ -||- - ∪ - ∪ - -

«S'amasse me una vergine bellina e tenerina»

Fixem-nos com es tracta d'un vers compost. El primer hemistiqui, que en rigor hauria de ser masculí, en comptes de ser un *novenario* tronco, com marcaria el model, ha estat substituït per un *senario* esdrúixol, comptabilitzant l'última síl·laba àtona, com si fos tònica i, per tant, *allungabile*. La dièresi és observada, i el segon hemistiqui és complet escrupolosament.

### 3.4.3.4. Pascoli i la lírica coral

Hem vist que Pascoli no publicà mai cap passatge de teatre clàssic, fora d'un parell de fragments en trímetres iàmbics de Menandre. Que no en publicés cap, però, no vol dir que no s'hi interessés, ni tan sols vol dir que no en traduís. Ja hem vist que es conserva un esborrany d'una versió provisional seva d'*Els Ocells*, una obra que també hem pogut comprovar que valorava molt, però en qualsevol cas sabem del cert que, en algun moment, es va plantejar de traduir-ne una. O més ben dit, que li van plantejar de traduir-ne una.

Gabriele D'Annunzio, l'altre gran jove poeta contemporani de Pascoli, a tombants del segle XIX, es va interessar en el teatre grec antic, que volia prendre com a model pel que acabaria sent *La Città morta* (1896), una obra que pretenia obrir un sender per substituir el vell teatre italià de costums per l'anomenat teatre poètic, fortament influït per les idees d'*El naixement de la tragèdia* de Nietzsche i, també, del drama musical wagnerià, el *Wort-Ton-*

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

*Drama*.<sup>118</sup> De fet, d'aquesta connexió entre *La Città morta* i el teatre grec, en tenim proves fermes. Ens n'informa el mateix D'Annunzio en una carta a Emilio Treves, el setembre de 1895, enviada, precisament, des de Grècia: «A Micene ho riletto Sofocle ed Eschilo, sotto la Porta dei Leoni. La forma del mio drama è già chiara e ferma. Il titolo: “*La Città morta*”» (D'Annunzio, citat a ZOBOLI 2000: 834). I no tan sols això, sinó que sabem, per via de Mario Morasso, que D'Annunzio tenia planejat precedir *La Città morta* amb la «grande scena di Cassandra dell'Agamennone e dalle due scene principali dell'Antigone» (D'Annunzio, citat a ZOBOLI 2000: 834).

El 1895, però, les traduccions italianes del teatre grec antic eren considerades velles, desfasades, artificioses i lluny del *pathos* grec que creia trobar el poeta en els textos grecs, també les de Bellotti, amb parts corals més pròpies de Petrarca que del teatre grec.<sup>119</sup> Potser per això D'Annunzio, en una carta anterior al viatge a Grècia, demanava a un col·lega seu els tràgics i l'Homer de Leconte de Lisle, en unes traduccions que presumia més «literals» i «fidels».<sup>120</sup>

Potser per això, D'Annunzio va escriure a Pascoli, el 26 de setembre de 1896, preguntant-li l'opinió sobre la possibilitat de traduir una tragèdia grega amb el mètode de l'accent rítmic, a més de demanar-li la traducció, amb aquest mètode, d'uns passatges corals de l'*Antigona*, els dos primers dels quals acabarien formant part de *La Città Morta*:

« Mio caro Giovanni,  
credi tu che sarebbe possibile una versione ritmica italiana d'una tragedia di Sofocle? Quali sarebbero i tuoi modi nel tradurre, per esempio, il coro dell'*Antigone*: “Ἐρως ἀνίκατε μάχαν...”?<sup>121</sup> E quali, per esempio, nel tradurre la lamentazione che incomincia: “ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφῆς...”?<sup>122</sup>  
Ti sarei infinitamente grato se tu volessi mandarmi questi due saggi: il coro e le seguenti parole di Antigone fino a “ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω”;<sup>123</sup> la lamentazione intera, o quasi, più precisamente fino a “ζῶσ' ἐς θανόντων ἔρχομαι κατασκαφάς.”<sup>124</sup> (citat a ZOBOLI 2000: 837)

Aquesta requesta va preocupar molt Pascoli, que va veure en les preguntes de D'Annunzio la voluntat de traduir els metres corals o, almenys, de comprendre'n de propis;

<sup>118</sup> Vegeu ZOBOLI 2000: 836, n. 13.

<sup>119</sup> Piero Treves resumeix així el sentiment d'aquells joves poetes per les versions disponibles dels textos clàssics: «Ma son tutte traduzioni illeggibili ed impossibili, né soltanto, o precipuamente, per il troppo scarso greco dei volgarizzatori, che pur s'ingegnavano, e potevano aiutarsi, con versioni latine e straniere, quanto perché codeste traduzioni, anche quelle del Bellotti, che pur furono le migliori [...], e hanno dominato per tutto l'Ottocento fino a oltre il D'Annunzio, furono distese nella lingua della *routine* letteraria, la lingua base della nostra poesia, che nulla ha in comune col verso, la lingua e lo stile dei tragici Greci, Eschilo soprattutto. Leggere Eschilo in endecasillabi sciolti più o meno montiani (e i cori variamente strofici e rimati...) ci fa, oggi, orrore. Siamo, infatti, dinanzi a due mondi mutuamente incomprensibili, senza né il vantaggio d'un testo italiano leggibile né la possibilità di pervenire, oltre la selva letteraria del traduttore, a cogliere qualcosa dell'originale» (Treves, citat a ZOBOLI 2000: 836).

<sup>120</sup> La carta era dirigida a Georges Hérelle. Vegeu per a tots aquests detalls, l'article ja citat de Zobili (2000).

<sup>121</sup> S. *Ant.* 781

<sup>122</sup> S. *Ant.* 891

<sup>123</sup> S. *Ant.* 815.

<sup>124</sup> S. *Ant.* 920



un projecte, o més ben dit, un somni que, segons refereix Giannini (2009: 27), ja tenia ell en ment: «sogni di ragazzo [...]: offrire, se non dare, all'Italia, la lirica pindarica o corale».<sup>125</sup>

Pascoli no va traduir les peticions de D'Annunzio, i va trigar molt a respondre, intentant esbrinar quines eren les veritables intencions del seu rival i col·lega, preguntant a l'amic comú De Bosis el motiu d'aquella carta. D'ell en tragué que D'Annunzio havia compost versos corals «anche bellissimi... Ma questo è un segreto meraviglioso» (De Bosis, citat a GIANNINI 2009: 27). A aquesta carta enigmàtica, Pascoli responia així:

«I... di Gabriele indovino che cosa sono. Io sento echi lontani. È una idea che era anche in me e che godo intanto che realizzi l'insuperabile Stesichoros. I... sono cori, o inni. È vero? E io che devo ancora scrivergli [...] E Bacchilide? Torna a noi dall'Egitto, torna a noi... da Francavilla?» (Pascoli, citat a GIANNINI 2009: 27)

D'Annunzio s'estava a Francavilla al Mare i l'esment de Baquílides s'explica, sempre segons Giannini, per la descoberta del 1896 d'un papir d'Oxirrinc amb els versos del més jove dels poetes corals, que no es publicarien fins al 1897, amb l'*editio princeps* de Kenyon.

Pascoli, en aquell moment, ja tenia afermades les idees sobre les traduccions dels metres propis dels recitats grecs. Almenys, els més importants els havia ja assajat, amb els fragments que ja hem comentat de Menandre, per als trímetres iàmbics, i d'Arquíloc per al tetràmetre troaic. Els de Menandre, per cert, pertanyien al *Georgos* i havien estat trobats en el mateix papir d'Oxirrinc que el Baquílides esmentat.

El problema, però, eren els metres de la lírica coral, que són els que D'Annunzio demanava explícitament. Sabem que Pascoli s'havia plantejat en més d'una ocasió aquest problema i que, no trobant-hi una solució satisfactòria, sempre l'havia deixat per més endavant. Sense anar més lluny, el 1895, un any abans de la carta, a la *Nota* introductòria a *Lyra Romana*, deia això: «Nel *Commentario* ho lasciato anche questa volta (per necessità e con dispiacere) una sommaria trattazione della lirica corale greca. Sarà per un'altra volta...» (Pascoli, citat a GIANNINI 2009: 26, n. 4). La situació no devia canviar amb els anys, perquè al manual *Regole e saggi della metrica neoclassica*, que no enllestí mai i que s'acabà publicant pòstumament, no apareix cap indicació sobre com traduir la lírica coral.

No sabem si va ser per l'estímul de la carta de D'Annunzio o del descobriment del Baquílides, però el cert és que Pascoli va començar a mesurar-se amb la lírica coral grega, encara que, com veurem, no amb el mètode de l'accent ritmicoprosòdic a què ens tenia acostumats. Tan sols dos mesos després que sortís l'*editio princeps* de Baquílides, Pascoli, segons informa Giannini (2009: 27), va estudiar aquesta novetat i en va fer una recensió en dos articles que es van publicar entre desembre de 1897 i gener de l'any següent. En aquesta recensió, intitolada «Dalle tombe egizie», a banda de l'anàlisi, Pascoli oferia algunes traduccions dels fragments: «in versi liberi due frammenti di tradizione indiretta (frr. 13 Bergk = 4, 61-80 Sn.-Maehl.; 27 Bergk = 20B, 6-16 Sn.-Maehl.) e gli Epinici 1 e 5; in prosa l'epinicio 6.4» (GIANNINI 2009: 29).

---

<sup>125</sup> El tractament d'aquesta part del capítol depèn gairebé exclusivament del magnífic article de GIANNINI 2009, al qual es deuen quasi totes les informacions aquí aparegudes i al qual remeto per a un tractament molt més profund de la qüestió.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

Aquestes versions més utilitàries anaven acompanyades d'una traducció poètica del segon epinici, en què Pascoli admetia que provava d'imitar només aproximadament: «Mi provo a renderlo metricamente, cercando di dare un'idea del logaedico, intrecciando dattili e trochei» (Pascoli, citat a GIANNINI 2009: 29). Per logaedico, que és com defineix Kenyon els versos d'aquest epinici, s'entén les «strutture che associano piedi di non eguale durata quantitativa, cioè dattili e trochei, anapesti e giambi» (GENTILI & LOMIENTO: 2003).<sup>126</sup>

El text grec que podia llegir Pascoli, era el següent:

ἄ[ἴξεν ἄ] σεμνοδότειρα Φήμα	στρ.
ἔς Κέον ἱεράν, χαριτώ-	
νυμον φέρουσ' ἀγγελίαν,	
ὅτι Μ[έλ]ας θρασύχειρος Ἄρ-	
γεῖος ἄρατο νίκαν:	
καλῶν δ' ἀνέμνασεν, ὅσ' ἐν κλεεννῶ	αντ.
αὐχένι φισθμοῦ ζαθέαν	
λιπόντες Εὐξαντίδα νᾶ-	
σον ἐπεδείξαμεν ἐβδομή-	
κοντα σὺν στεφάνοισιν.	
καλεῖ δὲ Μοῦσ' αὐθιγενῆς	ἐπ.
γλυκεῖαν αὐλῶν καναχάν,	
γεραίρους' ἐπινικίοις	
Πανθείδα φίλον υἰόν.	

Es tracta, com es pot comprovar, d'una composició triàdica, típica de la lírica coral, que respon a la següent estructura mètrica:<sup>127</sup>

υ-υ- υ-υ- υ-υ-  
 -υ-υ- υ-υ-  
 υ-υ- υ-υ-  
 υ-υ- υ- υ- υ-  
 -υ- υ- υ- υ-  
  
 υ-υ- υ-υ-  
 υ-υ- υ-υ-  
 υ- υ- υ- υ-  
 -υ- υ- υ- υ-

Segons aquesta anàlisi, els tres primers versos d'estrofa i antístrofa estan formats per combinacions de dipòdies iàmriques i coriambes. El quart vers és un glicònic amb el primer peu resolt en tríbrac. L'últim és un ferecràtic amb el primer peu trocaic. Pel que fa a l'epode,

<sup>126</sup> Sobre el terme, vegeu GENTILI & LOMIENTO 2003: 42: «Quanto alla denominazione moderna “logaedo”, è bene precisare che essa è, come si è visto, inattestata nella antica teoria metrica, dove è invece unicamente usato l'aggettivo “logaedico” che giustifica meglio la pur singolare definizione, anche sul piano linguistico. In conclusione, i “logaedi” [...] non sono mai esistiti, e il termine “logaedico” fu puramente generico, o meglio descrittivo, di determinate strutture metriche che associano piedi di ritmo pari e piedi di ritmo doppio»

<sup>127</sup> Vegeu JEBB 1905: 100.

els dos primers versos són una dipòdia iàmbica i un coriambe. El tercer és un glicònic amb el primer peu trocaic. L'últim és un ferecràtic amb el primer peu espondaic.

Pascoli, més que adaptar rítmicament peu per peu, intenta donar uns versos amb un ritme «logaèdic», amb la combinació de troqueus i dàctils, que pogués recordar al de l'original grec, entès com l'entenia Kenyon. La seva versió sonava així:

«Muovi, datrice di gloria est.  
Voce, alla sacra Ceo;  
porta il messaggio che spande  
grazia sul nome: Vittoria  
ebbe a l'agone Argeo  
Melas, ardita mano!  
E ripensiamo or noi quanti antíst.  
pregi di lui dicemmo,  
coro a settanta ghirlande,  
quando lasciata l'Euxantide  
isola dia, prendemmo  
terra nell'Isthmio piano.

L'indigena Musa ora gode epod.  
chiamare lo stridulo canto  
de' flauti, ed ornare di lode  
la prole del figlio di Pantho»

La responsió entre estrofa i antístrofa és observada escrupolosament i s'utilitzen versos que podrien ser, tots, de la tradició italiana, bàsicament, *ottonari* i *settenari*, de ritme dactílic i amb final trocaic.. L'*ottonario*, format per dos dàctils i un troqueu, reproduïx així l'*hemiepes* femení (— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪), mentre que el *settenario*, amb un dàctil i dos troqueus, reproduïx l'aristofànic (— ∪ ∪ — ∪ — ∪). Es tractava, en certa manera, de *cola* que Pascoli ja havia utilitzat en les seves traduccions hexamètriques, atès que els peus de què estan conformats aquests versos no són sinó els mateixos que integren l'hexàmetre, acceptant el canvi d'espondeu per un troqueu (cosa que ja hem vist que Pascoli no permetia i que intentava remeiar creant espondeus en italià *ad hoc*). Sense anar més lluny, el primer vers d'estrofa i antístrofa seria un perfecte començament d'hexàmetre dactílic amb cesura heftemímera femenina.

A l'epode, en canvi, s'utilitzen *novenari* amb un ritme fix, que es podria desmembrar en iambe, anapest i peó tercer: AT AAT AATA. El que hi ha realment, però, és un intent de reproduir l'enopli: «∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪» amb versos rimats entre ells.

Es tracta d'una adaptació mètrica aproximativa, sí, però hi ha un ferri esquema que no es trenca i els versos són sempre del mateix ritme.

L'adaptació, però, no devia satisfer Pascoli, que la va tornar a traduir i incloure a *I vecchi di Ceo*, que acabarien formant part de *Poemi conviviali* (1904):

«O sacra Ceo!  
mosse ver te la fulgida  
Fama che in alto spazia,  
a te recando un messo

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

pieno di grazia,  
che nella lotta il pregio  
fu del valido Argeo;

e noi la grande  
gloria, sull'istmio vertice,  
venuti dall'Euxanti-  
d'isola dia, facemmo  
chiara coi canti  
nostri, noi coro adorno  
di settanta ghirlande:

ed or la musa indigena  
suscita il dolce strepito  
di tibie lyde  
per onorar d'un inno  
il tuo figlio, o Panthide!

En aquesta ocasió, Pascoli va deixar enrere la primera aproximació, i va optar, segons afirmava el poeta mateix, per una combinació de «versi quinari, settenari, a ritmo giambico», que sempre segons Giannini (2009: 31), s'inspirava en «modelli classici: non più i solenni dattilo-epitriti, ma i più agili giambi, aristofanei, ferecratei, adoni». El canvi mètric, a parer meu, es deu, més enllà de la insatisfacció de la primera versió, a la inclusió del fragment de Baquilides en una poesia pròpia, on ja hem vist que Pascoli gairebé mai es va servir de versos de la mètrica neoclàssica.

Uns mesos abans de la recensió del Baquilides, Pascoli ja havia començat els primers assajos en la lírica coral, també en el camp de l'obra pròpia. Així, ben poc temps després de la carta de D'Annunzio (setembre de 1896), publicava a la premsa dos himnes de factura grega: *A Giorgio navarco ellenico* (a Marzocco, febrer del 1897) i l'himne fúnebre *Ad Antonio Fratti* (a *La Tribuna*, juny del 1897), que acabarien formant part del llibre *Odi e Inni* (1906).

Aquests himnes són d'estructura triàdica, com solen marcar les normes de la lírica coral, amb la responsió estròfica pertinent i s'hi utilitzen versos vagament inspirats en els metres corals. Així, aquest segon himne fúnebre *Ad Antonio Fratti*, que no en va Pascoli anomena «threnos», el mateix poeta detallà que es tractava d'un «sistema dattilico», en el qual, les estrofes i les antístrofes, començaven amb «due trimetri o tripòdia dattiliche così: — — — — —» (Pascoli, citat a GIANNINI 2009: 28).

Vegem-ne les dues primeres estrofes, a tall d'exemple:

«Era sui culmini, o forte,  
era l'aurora sul monte,  
quando, quel giorno, la fronte  
volgesti alla luce lontana?  
era, tra i cantici della diana,  
l'aurora... o la morte?

Chi discendeva a quell'ora

per le boscaglie di querci  
col calpestio d'un esercito  
grande sopra aride frondi?  
chi salutarono i rombi profondi?  
la morte... o l'aurora?»

En realitat, en aquest cas, no són sinó versos formats per peus que ja havia utilitzat en els hexàmetres. De fet, aquestes «tripòdies dactíliques» van seguides de dos hexàmetres, com reconeix Pascoli mateix:

«Poi ci sono due esametri divisi in due *cola* o membri, così:  
— — — — — [tripòdia dactílica]  
— — — — — [primer hexàmetre (comptant-hi la primera tripòdia)]  
— — — — —  
— — — — — [segon hexàmetre]»

Aquí Pascoli, al contrari del que feia amb les traduccions, sí que accepta explícitament i plena la substitució de l'espondeu pel troqueu, cosa que demostra el fet que no està aplicant la mètrica neoclàssica segons el mètode de l'accent ritmicoprosòdic, sinó, simplement, una aproximació purament accentual, que no s'aparti en excés de la mètrica italiana. Això encara em sembla més evident, per exemple, per la no renúncia, en aquest himne, de la rima.

Malgrat això, la intenció d'imitar els sistemes estròfics grecs és clara, encara que mai no s'atreveixi a entrar a girar els sistemes sincopats, i utilitzi, gairebé sempre, peus o sistemes que ja dominava per la seva adaptació de la lírica monòdica i elegíaca, tals com els peus dactílics o els anapèstics, que a més de ser prou freqüents en la lírica coral, són ritmes plausibles en italià, ja que no impliquen valls ni xocs accentuals. D'això se n'adonà ja E. Bigi, que ho resumia així:

«Naturalmente il Pascoli sceglie come modelli, talvolta semplificandoli o fissandone gli schemi, e sempre applicandovi la rima, i metri più adatti all'indole della lingua e del ritmo italiani [...] Prevalgono quelli dattilico-anapestici, sia perché più frequenti nei modelli greci, sia perché più consoni al particolare gusto pascoliano del ritmo ternario» (BIGI 1962: 52)

Giannini (2009: 32), encara va més enllà, i s'atreveix a individuar, corregint la base de Bigi i d'un treball posterior de L. Van-Lint,<sup>128</sup> els versos italians de Pascoli que, segons ells, imiten els versos de la lírica coral grega o, almenys aquells que «presentano un andamento che li rendi simili a quelli classici».

La llista de Giannini, que copio aquí, és molt completa (i potser un xic massa optimista) i a banda de la descripció de cada metre o vers (s'utilitzen les grafies pròpies de la poesia clàssica per marcar les tòniques i les àtones), hi ha un exemple tret de la poesia himnica de Pascoli:

«1) trisillabo (— — —): monometro giambico cattalettico. Es: domani (*Alle "Kursistki"*).

<sup>128</sup> Es tracta de «Osservazioni sulla metrica degli Inni pascoliani», *La rassegna della letteratura italiana*, 84, 1980, 199-211, que no he pogut consultar.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

- 2) quaternario (—υ—): epitrìto trocaico. Es: del gran Morto (*Verdi*).
- 3) senario dattilico (υ—υ—υ—): reiziano. Es: Stridè la carena (*A Giorgio narvarco ellenico*)
- 4) ottonario. Si riconoscono due tipi:
  - a) *hemiepes* femmenile (—υ—υ—υ—). Es: Voi che notturni moveste (*A Verdi*)
  - b) 2 epitrìti trocaici (—υ—υ—υ—). Es: per le strade ancora ombrate (*A Verdi*)
- 5) novenario dattilico (υ—υ—υ—υ—): enoplio. Es: fremeva di plauso il Pireo (*A Giorgio narvarco ellenico*).
- 6) senario doppio dattilico (υ—υ—υ—υ—υ—): due reziani. Es: dovunque tu vada, chiunque tu sia (*A Giorgio narvarco ellenico*).  
Bigi riconosce come “classico” anche:
- 7) “dodecasillabo” (—υ—υ—υ—υ—υ—): 3 epitrìti trocaici. Es: sentivamo come l'ago del magnete (*Al Duca degli Abruzzi*).  
Van-Lint riconduce a schemi classici anche:
- 8) quinario (—υ—υ—): adonio. Es: Egli è risorto (*Alle “Kursistki”*).
- 9) settenario, di cui riconosce cinque modelli, tutti presenti ne *La Porta Santa*:
  - a) settenario piano (—υ—υ—υ—): aristofaneo. Es: mormori il mondo t'ode.
  - b) settenario tronco (—υ—υ—υ—): emiasclepiadeo II. Es: meste passar di là.
  - c) settenario sdrucchiolo (—υ—υ—υ—υ—): variazione dell'aristofaneo a). Es: uomo, che quando fievole.
  - d) settenario piano con “ribattuta” di accenti tra 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> sillaba (υ—υ—υ—υ—): ferecrateo con base giambica.
  - e) settenario piano (υ—υ—υ—υ—): dimetro giambico cattalettico. Es: la Porta ancor vaneggi».

Van-Lint interpreta allo stesso modo l'endecasillabo che riconduce a versi classici o semplici o doppi secondo questo schema (che riproduce anche la sua terminologia):

- 1) con accento di 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup>: trimetro giambico catalettico;
- 2) con accento di 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup>: dattilo + tetrapodia trocaica (e quindi ferecrateo I + dipodia trocaica) oppure coriambo + tetrapodia giambica catalettica;
- 3) con accento di 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup>: dimetro anapestico + dimetro dattilico catalettico;
- 4) con accento di 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup>: tetrametro dattilico catalettico in duas syllabas.

Fatta eccezione per quest'ultimo tipo, che corrisponde all'alcmanio catalettico in disyllabum dell'inno Ad Antonio Fratti, gli altri endecasillabi sono di interpretazione assai problematica in termini esclusivamente classici. Forse questi vanno lasciati alla tradizione italiana [...]» (GIANNINI 2009: 32-34)

Giannini encara troba dos versos més: «un quadrisillabo tronco (—υ—)» que associa amb l'«epitrìto trocaico cattalettico» i «un novenario giambico (υ—υ—υ—υ—υ—)» que associa amb l'«enneasillabo alcaico».

L'estudiós considera que la immensa majoria d'aquests versos corresponen als «dattilo-epitrìti» (GIANNINI 2009: 34-35), com ara l'«ottonario = *hemiepes* femminile», el «novenario = enoplio», el «senario = reiziano», el «quaternario, ottonario, dodecasillabo (=1, 2, 3 epitrìti trocaici)», entre d'altres, que Pascoli combina lliurement per reproduir la variabilitat rítmica dels himnes pindàrics i de Baquilides.<sup>129</sup>

<sup>129</sup> Vegeu l'article manta vegada citat de GIANNINI 2009, per a totes les combinacions possibles.

Al meu entendre, sense descartar l'ús conscient d'aquests versos com a procedents de la lírica coral, Pascoli fa l'efecte de servir-se per a la seva poesia hímica, en la majoria dels casos, de versos de la tradició italiana que li recorden els versos de la tradició coral, sense perseguir una correspondència tan exacta com la que aquí es pretén. Al capdavall, si així es vol, la majoria dels versos de la tradició romànica es poden fer coincidir amb models clàssics i el cert és que algunes correspondències llistades aquí semblen molt forçades, com la del «quadrisillabo tronco», l'exemple del qual és «non è qui» (*A Verdi*), o la del «settenario piano con “ribattuta” di accenti tra 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> sillaba» llistat més amunt.

Fins i tot, quan Pascoli no és exacte en la responsió estròfica, Giannini (2009: 36), em sembla anar lluny d'osques quan ho explica per l'«estrema padronanza dei modelli greci, giungendo sino alla raffinatezza di introdurre alcune anomalie metriche che possiamo classificare come ‘responsioni libere’».

En tot cas, és mèrit del per altra banda magnífic article de Giannini (i, en part, dels treballs sobre els quals es basa, això és, els ja citats de Bigi i Van-Lint) haver posat de relleu un apartat de la mètrica clàssica que sempre s'havia considerat que Pascoli no havia tocat. Efectivament, almenys des del prisma de la mètrica neoclàssica, Pascoli no s'hi va atrevir. El que ens trobem aquí, ja ha estat comentat, són aproximacions i no tenen res a veure amb els intents del mètode de l'accent ritmicoprosòdic o quantitatiu que havíem vist fins ara.

#### **3.4.3.5. El fracàs de la mètrica neoclàssica de Pascoli**

Més enllà de l'ús de la mètrica italiana en l'obra pròpia, si es vol, amb un enfocament rítmic emulant els versos de la lírica coral grega, els experiments mètrics de Pascoli amb la mètrica clàssica, que utilitzà exclusivament en les seves traduccions van quedar, com hem assenyalat més amunt, en un interès arqueològic. Les seves versions van romandre sempre a l'ombra de l'obra pròpia, en un fracàs que s'explica tant per l'artificiositat de la proposta, com del context històric del moment, que tampoc va acompanyar el poeta, que va veure com el desinterès per la mètrica bàrbara es consumava al mateix temps que ell dedicava ingents esforços a la teorització del mètode de l'accent rítmic i de la quantitat. D'altra banda, però, s'ha de tenir en compte que la mètrica neoclàssica era un invent que Pascoli (i d'altres que el precediren) creia necessari exclusivament per traduir els poemes de l'Antiguitat i no pretenia, tampoc, exportar-los en d'altres àmbits.

Sigui com sigui, tampoc el seu mètode s'imposà en la traducció dels clàssics. A banda, però, de la recepció i les crítiques que tingueren els seus experiments mètrics, basades, majoritàriament, en valors estètics, eren realment inaplicables les normes de Pascoli que basaven els versos italians en valors rítmics dependents de la quantitat de la síl·laba o, almenys, de l'«allungabilità» de la síl·laba?

G. Vergara (1977: 6) va respondre aquesta pregunta estudiant si realment la quantitat podia ser percebuda, en italià, amb prou força per ser generadora de ritme, servint-se dels estudis de la fonètica experimental més en voga en aquell moment. Les conclusions que en va treure no poden ser més taxatives.

Efectivament, Vergara, en l'estudi ara citat, assegura que en qualsevol llengua existeix una certa distinció quantitativa. No és possible pronunciar una síl·laba sense atribuir-hi una determinada durada, però a l'oïda dels parlants de llengües romàniques, aquesta particular durada de cada síl·laba és gairebé igual en tots els casos. Sembla, segons els fonòlegs, que la

durada de les vocals tòniques en síl·laba oberta és més llarga que la resta, però la distinció és fins a tal punt petita que és indistintiva, siguin o no accentuades, tòniques, metatòniques o àtones.<sup>130</sup> Per tant, si bé és cert que la quantitat, inevitablement, existeix en les llengües romàniques, és impossible que hi hagi una diferenciació quantitativa sil·làbica i, doncs, que la quantitat assumeixi

«una funzione ritmogena, in quanto come confermano i disparatissimi pareri di coloro che ad essa si sono dedicati senza l'ausilio della tecnologia, tale quantità, sia essa distintiva o indistintiva, in italiano, non ha certo un potere tale da essere assunta a fondamento del ritmo» (VERGARA 1977: 20)

### 3.5. El *Novecento* i la pervivència de la mètrica bàrbara

La poesia bàrbara va tenir el seu moment esclatant a Itàlia a finals del XIX i principis del XX, tant a nivell teòric com pràctic, amb l'obra de Carducci i Pascoli com a punts culminants, però sense descuidar-ne d'altres d'igualment importants com els ja esmentats Giuseppe Chiarini, Guido Mazzoni, Angelo Solerti o Vittorio Da Camino.

En tot cas, però van ser els models de Carducci i el del primer Pascoli (mètode de l'accent rítmic, això és, el de Solerti) que es van imposar, representant dos pols oposats, tant en el mètode (accent gramatical v.s. accent rítmic) com en l'aplicació (obra pròpia v.s. traduccions).

Si ens limitem a obra traduïda, la influència de la mètrica bàrbara es va deixar sentir de seguida, ja en els anomenats *Esperimenti metrici* (1882) de Chiarini i de Mazzoni, que partint del mètode carduccià, anaren buscant una major regularitat fins al punt d'assajar diverses traduccions de clàssics segons el mètode de l'accent rítmic. Mazzoni, seguint aquest model mixt, acabà traduint tot Catul, que no es va publicar sencer fins cinquanta anys més tard, el 1939.

Només un any després de la publicació dels *Esperimenti metrici*, el 1883 es publiquen les odes i els epodes d'Horaci, en versió de L. Mariani, també amb un mètode mixt, entre el carduccià i el de l'accent rítmic. En canvi, se serviren del mètode exclusivament carduccià per girar la mètrica eòlica horaciana Giovanni Federazioni (1885), Carlo Tincani (1903), Sirio Caperle (1907), Clinio Quaranta (1920), Guido Vitali (1967) i Francesco Borrelli (1970).<sup>131</sup>

Segons fa constar Vergara (1978), per traduir l'èpica també se serviren del model carduccià Francesco Vivona (3 primers llibres de l'*Eneida*, 1903), Giulio Caprin (*Geòrgiques*, 1950) i Mario Giammarco (*Geòrgiques*, 1964); però, en general, per a l'hexàmetre, segurament per la tremenda variabilitat rítmica del model carduccià, es preferí la major regularitat del model de l'accent rítmic. Així, Egisto Gerunzi traduí els *Himnes homèrics* (1900) d'aquesta

---

<sup>130</sup> «Quasi tutti i fonologi sono concordi attualmente nel fissare le regole della durata italiana, che, essendo stato assunto come detto certo il livellamento quantitativo delle sillabe (il cosiddetto "isocronismo sillabico"), si limitano, è bene sottolinearlo chiaramente, a definire la quantità "vocalica" e "consonantica", non quella "sillabica". Queste norme sono schematicamente commendabili così: 1) sono lunghe le sole vocali toniche, in sillaba aperta, di voci piane e sdrucciole; 2) sono brevi tutte le altre vocali (atone, toniche in sillaba chiusa o in fine di parola)» (VERGARA 1977: 18).

<sup>131</sup> Vergara (1978: 163-191) va reunir el catàleg de tots els escriptors que al llarg del segle XIX i XX (fins l'any de publicació) es van servir d'un i altre model sigui per a l'obra pròpia, sigui per a les traduccions de poesia antiga, que és el que interessa, majorment, en aquesta dissertació. Per al catàleg complet, es remet a l'esmentat capítol.



manera, com també Luciano Vischi (1908-1909) va fer el mateix amb els dos primers llibres de l'*Eneida*. Gaetano di Biasio la va fer sencera, deu anys després (1929), com també així Giuseppe Lipparini (1946). Pietro Parrella va traduir les *Geòrgiques* (1932) i el *De rerum natura* (1967) també amb hexàmetres rítmics i Francesco Borrelli, que havia traduït l'obra lírica d'Horaci segons el mètode de l'accent gramatical, se serví del mètode accentual per als hexàmetres horacians i també per a les tres grans obres de Virgili (1969-1970). El mateix Giuseppe Vergara enllestí una *Eneida*, el 1982.

Pel que fa a la lírica, en canvi, les traduccions amb el mètode de l'accent rítmic són gairebé inexistent, i, d'entre diferents reculls, el que destaca més és potser Luigi Alessandro Michelangeli, que a penes deu anys després de les *Odi barbàres*, havia publicat els *Frammenti della melica greca da Terpando a Bacchilide* (1889) seguint el mètode de l'accent rítmic.

Quant a l'elegia, i sempre segons Vergara (1978), les opcions són molt diverses, però dominen sobretot les versions mixtes, en què s'utilitzen diverses combinacions, majoritàriament el mètode de l'accent rítmic per a l'hexàmetre, i el carduccià per al pentàmetre. D'aquesta manera Ettore Bignone, traductor dels tràgics, traduï Teòcrit i poesia elegíaca diversa (1921-1924), i G. Lipparini féu el mateix amb Properci (1950). Annunziato Presta també se serví d'aquest model doble per traduir l'*Antologia Palatina* (1957).

Com veiem, per als diversos metres de la lírica eòlica, isosil·làbics i susceptibles de ser imitats a través de metres italians, es preferien les opcions de Carducci, mentre que per a l'hexàmetre, impossible d'imitar a través de cap vers italià, es preferí el mètode de l'accent rítmic, que gairebé no va ser utilitzat per traduir els lírics, amb una sola excepció importantíssima: Ettore Romagnoli, que traduï a través del mètode de l'accent rítmic, tota la poesia lírica grega (amb alguna excepció, com veurem), elegíaca, iàmbrica, Píndar, l'*Antologia Palatina*, les sàtires i els epodes d'Horaci, i tota la poesia homèrica (inclosos els *Himnes*, la *Batracomiomàchia* i el *Margites*) i hesiòdica. A causa de l'enorme corpus tant teòric com de producció traductora, l'estudiaré per separat.

Amb el temps, però, l'esclat inicial de la mètrica bàrbara es va anar apagant, i aquestes traduccions es van anar veient com experiments d'interès purament històric i, o bé es va començar a optar, sistemàticament, per les traduccions de poesia antiga en prosa, o bé, en l'àmbit de la traducció poètica, es va retornar a la tradició de les versions analògiques (o mixtes, com els lírics de Quasimodo), o bé es va donar preferència a un model de vers lliure com el que proposava D'Annunzio, que si bé s'havia servit, en una primera època, del model carduccià, va desenvolupar a *Laus vitae* una estrofa «filigranata di poesia greca» en un model de vers lliure que es volia fill de la lírica coral pindàrica.<sup>132</sup>

Hauria de sobtar, sens dubte, que en aquest repàs sumari a les traduccions amb mètrica bàrbara dels clàssics, no hi aparegui cap dramaturg. Efectivament, a l'elenc recollit per Vergara (1978: 163-191) no hi ha un sol tràgic ni còmic que hagi estat traduït a través de la mètrica bàrbara, tot i que el segle XX ha estat el més fecund quant a traduccions de teatre clàssic.<sup>133</sup> Ja

---

<sup>132</sup> SONNINO 2002: 544.

<sup>133</sup> Per a un tractament d'aquesta qüestió és imprescindible l'estudi de les traduccions de teatre grec de Zoboli (2004). També és útil un article del mateix Zoboli (2000), que resumeix la qüestió en poques pàgines i que devia servir de guió o punt de partida per a l'estudi complet.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

hem vist que ni tan sols Pascoli no s'havia atrevit a traduir cap tragèdia o comèdia, més enllà de l'assaig d'*Els ocells*, en mètrica italiana, i d'algun fragment menandrià.<sup>134</sup>

Tampoc Luigi Alessandro Michelangeli, que havia aplicat el mètode de l'accent rítmic per als lírics, no l'utilitzà en els seus «Volgarizzamenti in prosa» dels tràgics grecs, que anà publicant a principi de segle a Zanichelli, però que quedarien tapades, justament per les de Romagnoli, qui ja hem vist que va ser un fèrtil cultivador del mètode de l'accent rítmic, però que en traduir Èsquil, Sòfocles, Eurípides i Aristòfanes, sencers, no se serví gairebé mai del mètode de l'accent rítmic ni del mètode carduccià, sinó que, majoritàriament, utilitzà versos de la tradició italiana, com podrem veure més endavant. Tampoc Augusto Franchetti, que traduí Aristòfanes en vers contemporàniament a Romagnoli, com veurem, se'n serví per a les traduccions que féu del gran comediògraf de la Comèdia antiga, totes elles en versos italians.<sup>135</sup>

Ettore Bignone, per exemple, que sí que l'havia utilitzat per traduir la poesia elegíaca, no se'n serví per Èsquil i Sòfocles, que girà en versos italians, com també Giorgina Lombardo Radice per al seu Sòfocles, per limitar-nos, potser, a les traduccions en vers més cèlebres, seguint, en el fons, una senda (mètrica) no pas tan diferent de la que havia fet ja Felice Bellotti (sense rima, això sí), en les seves traduccions de totes les tragèdies (1813-1851), que havien esdevinguut canòniques per al món literari italià durant bona part del XIX i principi del XX, al costat de la *Iliada en endecasillabi* de Monti i l'*Odissea* de Pindemonte.<sup>136</sup>

Ni tan sols al monumental volum *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, a cura de C. Diano (1970), que reunia traduccions en prosa (com les de M. Valgimigli o Ezio Cetrangolo) o en vers (com les de Diano mateix, les de E. Mandruzzato, entre molts d'altres) no n'hi havia cap que se servís de la mètrica bàrbara.

Amb una excepció. Un sol traductor que, en part, es va servir de la mètrica bàrbara per reproduir els versos dels tràgics: Filippo Maria Pontani, que arribà a traduir part d'Èsquil, tot Sòfocles, tot Eurípides. Per la qualitat de la seva obra traductora i pel fet de ser l'únic traductor que se serveix constantment de la mètrica bàrbara, mereixerà també un apartat independent.

Tampoc en el catàleg de ZOBOLI (2000), que reuneix les traduccions dels tràgics en la primera part de segle XX, no sembla que n'hi hagi cap en mètrica bàrbara. Les traduccions poètiques de tragèdies individuals, que Zoboli també recull, són també en versos italians.

No cal dir que en el domini de les adaptacions, tampoc la mètrica bàrbara no fou considerada. Si el text podia ser manipulable a efectes de teatralitat, què no es podia fer amb una mètrica considerada morta? Així s'expliquen, per exemple, les adaptacions per al teatre, en prosa, de M. Valgimigli,<sup>137</sup> o els experiments poètics de Pasolini i de Quasimodo amb Èsquil o les diferents traduccions dels tràgics que féu Sanguineti, de les quals parlaré breument més endavant.

---

<sup>134</sup> Vegeu RODIGHIERO 2011: p. 136: «Mai la metrica barbara, da taluni avvertita come la sola fedele riproduzione della metrica quantitativa degli antichi, è riuscita a imporsi su scelte più classiche e convenzionali. Fin dai primi anni del Cinquecento i dattili dell'epos e i giambi della tragedia hanno visto acclamare l'endecasillabo quale pressoche unico equivalente versale nella lingua italiana».

<sup>135</sup> Traduí *Els núvols* (1881), *Les granotes* (1886), *Els ocells* (1894), *Els cavallers* (1898), *Pluto* (1900), *Ekklesiazousai* (1901), *Les tesmofòries* (1905) i *Lisístrata* (2011). Segons informa Chirico (2013: 729, n. 8) traduí també *La Pau*, encara que restà inèdita.

<sup>136</sup> De fet, les seves traduccions han estat reeditades successivament. Les reedicions més recents són dels anys noranta. Vegeu ZOBOLI 2000: 841, n. 36.

<sup>137</sup> Sobre la concepció traductora de l'insigne filòleg, vegeu VALGIMIGLI 1957.

### 3.5.1. Ettore Romagnoli, entre la mètrica bàrbara i el vers italià.

Ettore Romagnoli (1871-1938) ha estat un dels hel·lenistes i filòlegs italians més polèmics i coneguts. A banda de la seva proximitat amb l'ideal i el règim feixistes, la seva passió pel nacionalisme llatí (entès com a italià) i per la superioritat llatina, el van portar a ser recordat, sobretot, per la seva postura antifilològica, que, seguint el sender que havia prèviament fressat G. Fraccaroli, refusava totes les contribucions de la filologia anomenada intencionadament «tedesca», que a l'Itàlia de primers de segle representava G. Vitelli, a qui no perdonava la formació germànica.<sup>138</sup>

Aquesta discussió de finals de segle XIX sobre els diferents camins de la filologia italiana es va reobrir, a Florència, el 1911, en ocasió del «IV Convegno della Società italiana per la diffusione e l'incoraggiamento degli studi classici Atene e Roma».<sup>139</sup> Romagnoli hi contribuí amb la ponència *La diffusione degli studi classici*,<sup>140</sup> on, entre d'altres coses, atacava la filologia de tradició alemanya, entesa com una ciència pura, despullada de tot art i imaginació.

A l'hel·lenisme filològic de tradició germànica, hi contraposava un «ellenismo artistico», això és, un «studio intimo e minuto delle arti figurate e delle dottrine metriche, senza le quali ogni creazione nella poesia greca rimane informe cadavere».<sup>141</sup> Unes idees que van cristal·litzar en el llibre més famós, antifilològic i polèmic de Romagnoli, *Minerva e lo scimmione* (1917), que va ser contestat per G. Pasquali a *Filologia e storia* (1920), en un debat encara avui apassionant.

Més enllà de les seves polèmiques postures xovinistes pseudo-científiques i dels seus postulats tan pròxims al feixisme, Romagnoli és recordat com un dels traductors més prolífics i importants del segle XX. Les seves traduccions d'Homer, dels tràgics i dels còmics, i fins dels lírics, fins no fa gaire anys, eren les que llegien els estudiants italians.<sup>142</sup> I sempre, malgrat la fortuna diversa que han tingut en la recepció crítica les seves traduccions,<sup>143</sup> se n'ha valorat l'enorme esforç per acostar al públic general molts clàssics grecs, que es van donar a conèixer a la majoria del públic italià gràcies a la veu de Romagnoli. Ho resumien bé, per un cantó, Vittorio de Falco, quan glossava la importància de l'obra traductora de Romagnoli: «è soprattutto per merito della Sua Collana che i poeti greci fino allora generalmente più famosi che conosciuti hanno potuto far sentire la loro voce» (de Falco, citat a ZOBOLI 2004: 34); i per l'altre, Massa Positano:

«Il merito insigne, dunque, da riconoscere per primo al R., è quello di avere con l'opera assidua di tutta una vita reso possibile alla gran massa del pubblico di accedere alle sorgenti dell'arte e del pensiero ellenico, prima fonte della civiltà europea, della nostra umanità» (Positano, citat a ZOBOLI 2004: 64)

<sup>138</sup> Per aquest debat, que no interessa per a aquesta discussió, vegeu la monografia de BALDI & MOSCADI 2006. A banda, vegeu també TREVES 1979, CANFORA 1983 i BALDI 2012.

<sup>139</sup> Vegeu DEGANI 1989.

<sup>140</sup> Es pot llegir a ROMAGNOLI 1919: 177-229.

<sup>141</sup> Citat a ZOBOLI 2004: 91.

<sup>142</sup> Les traduccions de teatre de Romagnoli van venir a substituir les de Bellotti dins del cànon de traduccions clàssiques, fins no fa pas gaire temps, com assenyala Gennaro Perrota «Le traduzioni di Romagnoli hanno sostituite degnamente le vecchie traduzioni classicistiche, che ormai nessuno più legge, anche quando il vecchio traduttore era un Bellotti» (citat a ZOBOLI 2004: 64 n.151). Vegeu també per la pervivència de l'obra de Romagnoli com a traductor SONNINO 2002: 544.

<sup>143</sup> Vegeu, per exemple, PONTANI 1976: 3-4 i ZOBOLI 2004: 34; 64 n. 151.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

Efectivament, una de les línies fonamentals del discurs ja esmentat de Romagnoli, *La diffusione degli studi classici*, era la ferma convicció de la necessitat de múltiples i variades traduccions contemporànies dels clàssics, per fer reviure l'art de l'antiga Grècia; un art necessari per a la formació dels joves italians i també, en el cas de les traduccions del teatre grec, per a la modernització del teatre burgès de costums, en una postura no excessivament llunyana de la de D'Annunzio, que hem vist més amunt.<sup>144</sup> En paraules de Zoboli, que estudia la influència de l'un en l'altre, per D'Annunzio, «il ritorno al teatro greco — con la propedeutica rilettura dei tragici e la traduzione, per quanto parziale, di essi — era infine approdata alla creazione originale», mentre que per Romagnoli «il ritorno alla poesia greca nella forma dell'“esegesi artistica” avrebbe dovuto superare le secche del filologismo germanico. Non, dunque, la creazione originale, ma la traduzione» (ZOBOLI 2004: 92).<sup>145</sup>

El seu era un programa que expressava la «imprescindible necessitat del tradurre»,<sup>146</sup> en un clar atac al tòpic de la «impossibilitat delle traduzioni» que tantes vegades havia proclamat Benedetto Croce a *l'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902).<sup>147</sup> Carduccià convençut (s'havia tractat amb l'entorn més pròxim del poeta, com ara Giuseppe Chiarini o Mario Menghini),<sup>148</sup> Romagnoli es va parapetar amb els joves admiradors del poeta de les *Odi barbare*, reunits a la redacció de *Cronache letterarie* de Florència en l'atac contra les idees de Croce,<sup>149</sup> amb el qual Romagnoli va mantenir agres controvèrsies a partir del 1911.<sup>150</sup>

És en aquest marc de renaixement de la cultura italiana a través de l'hel·lènica que se situa l'empresa de Romagnoli d'impulsar la divulgació dels clàssics a través de les traduccions literàries.

El primer autor amb què es va enfrontar Romagnoli fou precisament Aristòfanes, ja el 1890, quan amb dinou anys presentà una traducció d'*Els ocells* a la revista *Nuova Antologia*, que la publicà dos anys més tard. El 1899 veié la llum la versió definitiva d'*Els ocells* i el 1907 Romagnoli ja havia enllestit i publicat tota l'obra conservada del comediògraf.

Traduir i, en definitiva, treballar el text d'Aristòfanes devia ser vist per Romagnoli com un dels punts primordials del seu projecte de traducció de la poesia grega clàssica: Aristòfanes amb prou feines havia estat traduït, sempre eclipsat per les obres tràgiques. Hem de pensar, com assenyala, M. L. Chirico (2013: 727-728) que el renaixement d'Aristòfanes a Itàlia no té lloc fins a la segona meitat del XIX, amb els estudis de Domenico Comparetti, que anotarà i prologarà les traduccions d'Augusto Franchetti, que pretenia abarcar tot Aristòfanes i que

<sup>144</sup> Sabem que D'Annunzio valorava molt Romagnoli. Recordant com havia compost el poema *Laus vitae* (dins de *Maia*, 1903) en parlar de la seva estrofa «filigranata di prosodia greca», clarament inspirada en models pindàrics, D'Annunzio asseverava que només una sola persona a Itàlia podia entendre-la: Ettore Romagnoli, «ellenista, contrapuntista, poeta» (D'Annunzio, citat a SONNINO 2002: 544). Mort Pascoli (D'Annunzio escriu això a *Cento e cento e cento pagine del libro segreto*, 1935) només Romagnoli podia entendre el seu art.

<sup>145</sup> Vegeu també ZOBOLI 2004: 98-102.

<sup>146</sup> Citat a ZOBOLI 2004: 86.

<sup>147</sup> Es pot llegir un dels seus escrits més cèlebres sobre la traducció a BACARDÍ et al. 1998: 328-337. Croce, però, com es pot veure en aquest article, parlava de la impossibilitat de la traducció perquè no creia en la possibilitat de donar una equivalència perfecta a una obra d'art. Reclamava, per tant, una idea de traducció que no busqués un equivalent impossible, sinó que perseguís una obra d'art original, de ple dret i autònoma.

<sup>148</sup> Vegeu el seu llibre *Polemica carducciana* (ROMAGNOLI 1911a), on es recullen tots els escrits de Romagnoli sobre el gran poeta italià de finals del XIX.

<sup>149</sup> Vegeu LANGELLA 1989 sobre aquesta polèmica.

<sup>150</sup> Per a aquesta confrontació entre Croce i Romagnoli, que ara no interessa a la nostra dissertació, vegeu ZOBOLI 2004: 86-91.

començà amb la traducció d'*Els núvols* (1881) i acabà amb *Lisístrata* (1911), amb, entremig, *Les granotes* (1886), *Els ocells* (1894), *Els cavallers* (1898), *Pluto* (1900), *Ekklesiazousai* (1901), *Les tesmofòries* (1905). Un projecte, per tant, que va quedar incomplet.

Fins a les primeres traduccions de Franchetti, l'únic Aristòfanes poètic disponible en italià era el del comte Coriolano Maligri di Bagnolo, que el 1850 havia publicat, a Torí, les 11 comèdies d'Aristòfanes, en *endecasillabi* blancs i amb versos rimats per a les parts corals, seguint l'exemple de Bellotti amb els tràgics.<sup>151</sup>

Quan Romagnoli, amb dinou anys, es posa a traduir Aristòfanes, doncs, només hi havia les traduccions de Coriolano di Bagnolo i les dues primeres comèdies traduïdes per Franchetti, que l'influïren decisivament.<sup>152</sup> A nivell teòric, els estudis italians sobre Aristòfanes eren també limitats. No és estrany, doncs, que Romagnoli hi dediqués tots els seus esforços, també a nivell acadèmic, ja des de la seva «tesi di Laurea» (*Origine ed elementi della commedia di Aristofane*, 1893),

Aristòfanes va ser, doncs, un punt de partida lògic per a la monumental obra traductora de Romagnoli, que volia respondre a les necessitats del públic italià. Així, després de l'Aristòfanes i a partir del 1918, anà publicant les seves traduccions amb l'editor bolonyès Zanichelli a la col·lecció «I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli», que compregué tot Èsquil (1921-1922), els poemes homèrics (1924-1926) – inclosos els *Himnes*, la *Batracomiomàquia*, el *Margites* i els *epigrammes*–, tot Teòcrit (1925), tot Sòfocles (1926) –inclòs el drama satíric d'*Els sàtirs rastrejadors*–, tot Píndar (1927), tot Hesíode (1929) –inclòs *l'Escut* i tots els fragments, també els espuris com *La competició entre Homer i Hesíode*– i tot Eurípides (1928-1931) –inclòs *El ciclop* i el *Resos*. A tota aquesta obra ingent encara s'hi han de sumar, per un cantó, cinc volums de lírics (1932-1936) –de Cal·lí a les cançons populars àtiques, passant per tots els poetes lírics, iambògrafs i elegíacs, de Safo a Cleobul, i d'Anacreont a Corinna– i, per l'altre, ja pòstumament, el volum *Eronda e mimici minori*, i cinc volums de l'*Antologia Palatina* (1939-1948).

Aquest projecte colossal, sense parangó en cap altra llengua,<sup>153</sup> té encara més mèrit si es té en compte que les traduccions van ser sempre traduccions poètiques i, doncs, en vers. No obstant això, com ja ha estat assenyalat, com era plausible, no totes les traduccions van ser igualment ben valorades. En general, es té per una obra mestra curiosament la primera que

---

<sup>151</sup> A banda, tan sols es podien trobar dos volums en prosa del 1852-1853 de Domenico Capellina. El primer, amb *Els ccarnesos*, *Els cavallers*, *La Pau*, *Lisístrata* i les *Ekklesiazousai*. El segon, amb *Els núvols*, *Les vespes*, *Els ocells*, *Les tesmofòries*, el *Plutos* i *Les granotes*, aquesta última excepcionalment en versos italians: «avendo voluto mettere in atto un divisamento, che si presentò come utile e bello all'animo mio, quello cioè di voltare in versi italiani una commedia di Aristofane, mutando i metri ogni volta che sono mutati nell'originale, e conservando, per dir così, la esteriore fisionomia della commedia greca... a me sembra che questa mutazione e varietà di metri sia atta più di ogni altra cosa ad evitare quella monotonia, che porta con se l'endecasillabo comico italiano, e sempre mi piacque il vederla praticata nelle opere di Calderon, di Lope e degli altri antichi poeti drammatici spagnuoli, e mi parve imitabile esempio» (Capellina, citat a CHIRICO 2013: 735).

<sup>152</sup> Per a les traduccions d'ambdós, vegeu CHIRICO 2013. Sabem, a través del testimoni de Del Vecchio (vegeu CHIRICO 2013: 745) que Romagnoli descobrí Aristòfanes a través de les traduccions de Franchetti: «Non conoscevo ancora Aristofane; e fu una rivelazione». No en va la primera edició d'*Els ocells* de Romagnoli va sortir introduïda amb un prefaci de Franchetti.

<sup>153</sup> Potser només s'hi podria acostar mínimament Leconte de Lisle, que entre 1867 i 1884 va traduir tot Homer, Hesíode i tota la tragèdia grega conservada.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

afrontà l'hel·lenista:<sup>154</sup> l'Aristòfanes, que per un traductor excel·lent com Pontani mereixia aquests elogis:<sup>155</sup>

«La sua traduzione è una delle più felici che mai siano state date di poeti antichi, in Italia e fuori [...] La traduzione romagnoliana di Aristofane mi sembra tuttora un monumento ineguagliato e forse ineguagliabile» (PONTANI 1976: 20)

El seu Aristòfanes va ser tan apreciat que va eclipsar altres traduccions igualment ambiciosos com les de A. Franchetti, amb notes de Domenico Comparetti, més amunt citades, i compostes en versos italians, amb un enfocament no excessivament diferent al de Romagnoli.

Juntament amb Aristòfanes, van ser molt apreciats també pels hel·lenistes els dos drames satírics, el *Ciclope* i els *Satiri segugi*,<sup>156</sup> així com el volum *Eronda e mimici minori*.

Pel que fa a la resta, Romagnoli no va ser igualment valorat pels hel·lenistes, encara que sí que ho va ser pel públic, tant lector com teatral: les seves versions de les tragèdies van ser utilitzades llargament a Siracusa sempre amb gran èxit i van anar reeditant-se ininterrompudament.

Justament les seves traduccions dels tràgics i dels lírics són tingudes per les més fluïxes pels acadèmics.<sup>157</sup> Les traduccions en prosa dels tràgics per part de Valgimigli, de fet, s'entenen en part com una reacció a les traduccions classicitzants de Romagnoli. El mateix Pontani, que hem vist que considerava la versió d'Aristòfanes «la più geniale versione italiana d'un poeta greco» (PONTANI 1979: 66) es declarava menys «entusiasta delle versioni dei tragici, localizzabili in un clima di gusto che non è più il nostro». Semblantment, Marcello Gigante creia que si Aristòfanes era la cara, la versió dels lírics de Romagnoli era la creu:

«Il suo Aristofane continua a durare perché è la sintesi di una meravigliosa conoscenza del testo teatrale e della congenialità del traduttore [...] Se l'Aristofane del Romagnoli è un paradigma positivo, la sua traduzione dei lirici è certamente un paradigma negativo» (GIGANTE 1991: 163)

Cal pensar també, com planteja Gigante, que l'èxit del seu Aristòfanes es pot deure al fet que Romagnoli treballà moltíssim aquest autor, abans i durant el període que va comprendre la seva traducció, amb un genuí interès a nivell teòric que començà, com hem vist, ja amb la seva tesi de *laurea*, mentre que no va tenir aquesta coneixença ni connexió amb la resta d'autors, cosa que, acceptem-ho, seria impossible, donat l'enorme corpus que girà en

---

<sup>154</sup> Fins al punt que hi ha qui considera que tot el que va venir després de l'Aristòfanes va ser d'una qualitat molt inferior. Vegeu, en aquest sentit, les paraules de Treves: «Il Romagnoli post-Aristofane è un Romagnoli inferiore» (citat a ZOBOLI 2004: 65, n. 143).

<sup>155</sup> Vegeu, en aquest sentit, PARATORE 1959; PONTANI 1976; SONNINO 2002. Se'n poden trobar més a ZOBOLI 2004: 63, n. 146, entre les quals ressalten les de Valgimigli («Egli ha dato all'Italia, come poeta, una traduzione di Aristofane alla quale veramente, come al grande comico di Atene, presiedettero le divine Càriti») i de Pasquali («l'Aristofane è un capolavoro [...] Ha tanta varietà di toni, tanta flessibilità e insieme tanta unità di stile quanta il modello greco [...]. Il Romagnoli è qui [...] traduttore perfetto»)

<sup>156</sup> Així, Valgimigli «in quella traduzione [...] è di una vivacità e diavoleria comparabili solo al suo Aristofane» (citat a ZOBOLI 2004: 34).

<sup>157</sup> De nou recollides per Zoboli (2004: 64, n. 151). Pasquali, que ja hem vist que vaorava molt la seva feina amb Aristòfanes, per exemple, li retreia que les traduccions dels tràgics fossin més romagnolianes que gregues, per la qual cosa: «Eschilo ed Euripide si assomigliano nelle sue versioni come due goccioline d'acqua».

italià. D'altres creuen que es tractà d'un problema de *tempi*, com V. de Falco, que veia en la suposada menor qualitat dels lírics i dels tràgics «l'ansia di completare l'opera», això és, la traducció en vers de gairebé tota la poesia grega conservada, una empresa que «pareva ancora lontana» (de Falco, citat a ZOBOLI 2004: 64, n. 151). Veient les traduccions de Romagnoli més valorades pels crítics, més aviat fa pensar que es tracta d'una qüestió d'afinitat.

### 3.5.1.1. Les línies mestres de la traducció: el ritme com a paradigma

Romagnoli, al simposi de Florència de l'any 1912, va llegir un discurs intítulat «La diffusione della cultura classica», publicat després a *Vigilie italiche* (1917) i dos anys més tard a *Lo scimmione in Italia*. És en aquest discurs que Romagnoli expressava la necessitat intrínseca de traduir (i retraduir) els clàssics, no només com a element formatiu i de divulgació dels clàssics, sinó en contra del tòpic de la lectura directa de l'original, Romagnoli creia que s'havia de premiar la traducció perquè només els escrits en la pròpia llengua «esercitano su noi vero immediato profondo influsso» (ROMAGNOLI 1917: 89). I ho feia, exposant les directrius per les quals creia que s'havia de guiar el traductor de textos de l'Antiguitat.

Per provocar aquest efecte immediat, el traductor havia de perseguir la naturalitat, justament per no produir estranyesa en el lector. Per això s'havia de cercar l'expressió idiomàtica, sobretot en l'ordre sintàctic, encara que això suposés sacrificar l'ordre de les paraules gregues, contradient un altre tòpic: el de la col·locació de les paraules.<sup>158</sup> També en el lèxic, el traductor havia d'optar per la solució més natural, amb les paraules més acolorides, que poguessin produir un efecte anàleg al de les paraules gregues: «direi che nel tradurre bisogna collocare nella sintassi più semplice il vocabolo più ricco di colore» (ROMAGNOLI 1917: 100-101).<sup>159</sup>

Per aquesta persecució de la naturalitat, si es vol, d'intenció assimiladora, s'explica també l'esforç titànic de Romagnoli. Cada generació o cada època necessita noves traduccions perquè les solucions triades pel traductor de la generació anterior ja no es sentiran tan vives i fresques com per al primer lector: «Il tempo addensa su ogni opera d'arte la sua patina: e spesso un breve volger d'anni rende una lettura malagevole e fastidiosa» (ROMAGNOLI 1917: 89). Ara bé, com assenyala Zoboli (2004: 95), el punt central de la concepció traductora de Romagnoli, el pinyol, la «questione ardente», en paraules seves, es focalitza en un element, que aquí hem considerat imprescindible, això és, el ritme:

«Il ritmo, per un poeta degno di questo nome, non è cosa esterna, accidentale, scelta; anzi è il nucleo primo e più profondo della ispirazione. [...] E per fortuna, la specie ritmica è anche la cosa unica che si può trasportare immutata da una lingua in un'altra. Quando ogni suono del pannello verbale è nella traduzione irrimediabilmente sparito, la identità della vibrazione ritmica stringe fra il testo e la versione un vincolo strettissimo di somiglianza.» (ROMAGNOLI 1917: 108-109)

<sup>158</sup> «Meglio vale a rinunciare senz'altro a quell'effetto, e adoperare la sintassi più semplice e consona all'indole italiana» (ROMAGNOLI 1917: 97-98).

<sup>159</sup> Per a una anàlisi completa d'aquestes directrius, vegeu ZOBOLI 2004: 94-95.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

Aquesta visió, no tan diferent del que hem vist que exposaven Nietzsche<sup>160</sup> i Aviram,<sup>161</sup> parteix de la concepció que la poesia, i especialment la dels grecs, neix en la música. Perduda la partitura original al so de la qual sonava la poesia grega, només queda «l'ossatura rítmica» que s'ha d'intentar mantenir.<sup>162</sup> Així, Romagnoli concep, per un cantó, una operació assimiladora en la tria lèxica i sintàctica i, per contra, una operació mimetitzadora en la carcassa formal del ritme, que considera que pot mantenir inalterat, a risc de resultar estrany al lector italià. Això implicaria, segons això, que Romagnoli per a les seves traduccions dels grecs renunciés a la mètrica tradicional italiana i se servís sempre de la mètrica bàrbara, en concret, del mètode de l'accent rítmic per tal de reproduir, a partir d'una lectura íctica, el patró del vers original. Veurem, però, que això no és exactament així.

En les seves introduccions a les obres traduïdes Romagnoli gairebé mai fa esment de la mètrica que ha seguit. Té, però, bàsicament, dos articles en què tracta la qüestió: per un cantó, «Il verso», publicat primer a la revista *Da Atene e Roma* (1908) i després al recull d'articles *Musica e poesia nell'antica Grecia* (1911b); per l'altre, «I Greci e il verso libero», publicat a *Polemica Carducciana* (1911a).

Es tracta, en el primer cas, d'un estudi (força imaginatiu) de l'evolució del vers grec fins al vers romànic, amb una especial atenció en el lligam entre el primer i la música; el segon és un atac a la concepció segons la qual el vers dels lírics corals grecs era un vers lliure en el qual es basava la nova mètrica dannunziana.

En el primer article, Romagnoli, sempre reticent davant dels models germànics, tot i prendre distància del model de l'accent rítmic d'origen alemany, no pot sinó explicar el vers d'Homer com una alternança de temps forts i febles (arsis i tesis, que ell no anomena així), en un joc rítmic en el qual els accents prosòdics de les paraules no són generadors de ritme:

«È condizione necessaria e sufficiente del verso che sotto le percussioni ritmiche cadono vocali lunghe per natura [...], dittonghi, vocali seguite da due o più consonanti. Dell'accento tematico non si tiene, almeno ufficialmente, alcun conto» (ROMAGNOLI 1911b: 337)

Això, essencialment provoca que, si es vol mantenir el ritme del vers antic, s'hagi de renunciar al mètode de l'accent gramatical, això és, el mètode de Carducci, d'altra banda tan admirat per Romagnoli, perquè ofereix una confusió d'accents aliena totalment al vers original: «se si legge il verso secondo l'accento delle parole, non si deve percepire veruna armonia rítmica, si deve violare l'accento delle parole» (ROMAGNOLI 1911b: 337).

Descartada l'opció del mètode de l'accent gramatical, sembla clar que Romagnoli pensa en el mètode de l'accent rítmic. I això és el que es desprèn, sens dubte, de la notícia preliminar que acompanya els fragments d'Alceu, en què Romagnoli dedica, excepcionalment, unes poques ratlles a explicar com ha adaptat els metres grecs:

«Se, tracciato lo schema ritmico vi sottoponiamo le parole di un'altra lingua, in maniera che coi punti percossi dal ritmo coincidano le sillabe che in quella lingua hanno maggiore importanza (in latino le così dette lunghe, in tedesco le tematiche, in italiano le toniche) noi otteniamo sequenze ritmiche aventi su per giù la stessa armonia che aveva anche in greco il

<sup>160</sup> Zoboli (2004: 96-98) dedica moltes línies a la influència del *Naixement de la tragèdia* en Romagnoli.

<sup>161</sup> Vegeu les pàgines 134-136 d'aquesta tesi.

<sup>162</sup> ROMAGNOLI 1911: 12



verso separato dalla melodia che completava la sua conformazione ritmica» (ROMAGNOLI 1965: 251)

Efectivament, trobem aquí esbossat, en poques ratlles, el mètode de l'accent rítmic, derivat d'una lectura íctica dels versos clàssics. Romagnoli, però, aclareix que amb això no n'hi ha prou per formar un vers, perquè la majoria d'aquests versos eren cantats. De manera que les línies resultants no són «ancora proprio versi. Ma abozzi ritmici, intorno ai quali si poteva poi esercitare l'arte dei poeti, per trovare fra essi e il tegumento delle parole senza melodia, combinazioni che rendessero un'armonia piena ed autonoma» (ROMAGNOLI 1965: 251). Concepció, doncs, el vers quan les paraules i la melodia s'uneixen i se sotmeten a les lleis de la segona, de manera que sosté l'equivalència entre peu mètric i compàs musical. Per a Romagnoli, el ritme grec no és substancialment diferent del romànic, que també es basa en una contraposició entre temps forts i febles, siguin notes o síl·labes tòniques o llargues les que marquen la condició d'aquests temps,<sup>163</sup> com es desprèn d'aquestes paraules a la introducció a Alcman: «La specie e le combinazioni ritmiche rimangono immutate da lingua a lingua, anche se mutano i criterii, naturali o convenzionali, con cui la materia parola si compone sul fulcro del ritmo» (ROMAGNOLI 1965: 431).

El que ha de fer el traductor, doncs, és «ricavare dai greci lo schema ritmico, e su quello aggiustare le parole della propria lingua secondo i criteri suesposti» substituint les arsis, que marquen l'element fort del peu, per un accent tònic o secundari, sense, però —aclareix—, caure en una simple mecanització del ritme: «naturalmente non deve limitarsi a farlo meccanicamente, ma deve cercare di contrariare il meno che sia possibile l'indole della sua lingua» (ROMAGNOLI 1965: 251). Per aconseguir-ho, el traductor pot ajudar-se «mediante l'aggiunta di una veste melica».

Aquest, doncs, és el mètode que esperaríem trobar en les traduccions de Romagnoli, després d'una explicació tan detallada. I així és com se sol explicar el mètode de les adaptacions de Romagnoli. En la monografia *Guida allo studio della poesia barbara italiana* (1978) del gran estudiós de la mètrica accentual italiana, G. Vergara, explica l'obra traductora de Romagnoli a través del mètode accentual:

«Ettore Romagnoli: il più fecondo traduttore barbaro di classici greci. Il suo metodo è quello ritmico, che però talora trascura l'esatta posizione di alcuni accenti, specialmente quello della prima arsi degli esametri» (VERGARA 1978: 187)

Acte seguit hi ha un elenc de totes les traduccions de Romagnoli, deixant entendre que són totes fetes a partir del mètode de l'accent rítmic, el qual, com hem vist, Romagnoli havia exposat com el mètode millor per traduir els poetes clàssics. El cas, però, és que, com veurem, això no és, ni de lluny, del tot cert. Per demostrar-ho, separarem els versos, altre cop, segons el gènere. En un cantó, tindrem els arxiconeguts hexàmetres de la poesia èpica i bucòlica, acompanyats d'alguns dels metres més importants de la lírica eòlica i coral. En l'altre, els

---

<sup>163</sup> Per a aquesta concepció del ritme, vegeu ZOBOLI 2004: 103: «Romagnoli concepisce il ritmo – inteso unicamente, e assai limitativamente, come alternanza di tempi forti e tempi deboli – come fenomeno assolutamente naturale e immutabile, regolato da leggi ben precise, che disciplina tanto le parole del verso quanto le note della melodia».

metres típics de la poesia iàmbica, elegíaca i dramàtica. Les raons d'aquesta separació s'entendran a mesura que anem avançant en l'estudi dels versos de Romagnoli.

### 3.5.1.2. L'adaptació rítmica dels versos èpics, elegíacs i lírics

Romagnoli, com dèiem, tot i ser un carduccià convençut, es decantà, aparentment, pel mètode de l'accent rítmic a l'hora de traduir la poesia èpica i la lírica. En el cas de l'hexàmetre, la seva aproximació es caracteritza per intentar buscar una fórmula menys encaracarada que la dels seus predecessors, construïda amb major llibertat, més lluny de l'academicisme filològic. Fuig, doncs, de l'arqueologisme d'intents com els de Pascoli i prova d'aplicar sobre una base accentual certes llicències que facin el vers més dúctil.

Prenem, perquè serveixi de comparació amb Pascoli, el proemi de la seva *Iliada* (1924), que ofereixo totalment escandit per evidenciar la seva variabilitat rítmica:

«Cantami l'ira, o Diva, d'Achille figliuol di Pelèo  
T A A T A A TA/ A TA A T A ATA  
funesta, che agli Achei fu causa di doglie infinite,  
A T A (T) A T/(A) T A A T A ATA  
e molte alme d'eroi gagliardi travolse nell'Orco,  
A T A T A/ A T A T A/A T A A T A  
e i corpi abbandonò preda ai cani, banchetto agli augelli.  
A T A (T) A(A)/ T A TA/ A T A A T A  
Ebbe così compimento di Giove Cronide il volere,  
T A A T/A A T A/A T A A T A A TA  
dal dí che furon prima divisi da un'aspra contesa  
A T AT A/ T A A TA/ (A) T A. A TA  
l'Atride re, signore di genti, ed Achille divino»  
A T A T/A T A A T A/A T A A T A

Si ens aturéssim al primer vers, podríem veure que no hi ha cap diferència amb el model utilitzat, per exemple, pel primer Pascoli, ja que trobem un vers perfectament dactílic, sense cap resolució, amb cesura pentemímera femenina. Una estructura que només es repeteix en el vers cinquè. En la resta, en canvi, veurem que Romagnoli, davant de la dificultat de començar el vers amb tònica, es permet una àtona inicial que s'ha d'entendre com una anacrusi, i, per tant, fora del còmput.<sup>164</sup>

Les cesures preferides són bé la pentemímera, bé l'heftemímera acompanyada, com marca la norma, per la triemímera.

Les resolucions també són a l'ordre del dia. S'accepta plenament la substitució del dàctil pel troqueu i s'aprofita màximament la potència dels accents secundaris i les desaccentuacions de tòniques per xoc accentual. Com he assenyalat, només el primer vers i el cinquè són hexàmetres canònics. Per la col·locació, especialment evident en el cas del primer vers, fa pensar que Romagnoli l'ha començat marcant al lector, molt clarament, l'estructura rítmica

<sup>164</sup> Es podria entendre, en alguns casos, com una substitució del primer peu dactílic per un d'amfibràic, una tècnica que el mateix Riba utilitzà en la segona *Odissea*, però en Romagnoli la tercera tesi es desplaça fins al setè accent, cosa que només pot passar si no es té en compte la primera síl·laba.

bàsica sobre la qual anirà oferint modificacions, com un tema musical amb variacions, que ha d'anar recordant aquí i allà.<sup>165</sup>

La tònica sembla que és la mateixa, si passem a Safo. Si prenem, com ho hem anat fent, les estructures més famoses utilitzades per la poetessa veurem que el procediment és el mateix. Així, la seva estrofa sàfica respecta perfectament la lectura íctica de les arsis. Si, comparéssim la seva traducció del fr. 31 amb la de Pascoli, veuríem que són gairebé idèntiques, mètricament parlant:

«Ai Celesti pari mi sembra l'uomo  
che dinanzi ti siede, che da presso  
t'ode, quando tu dolcemente parli,  
quando sorridi  
tutta grazia. Ma quel sorriso in petto  
sbigottisce questo mio cuor: ché, appena  
t'ho veduta, filo di voce al labbro  
piú non mi giunge»

El patró mètric de Pascoli i la de Romagnoli és substancialment el mateix, amb l'accent fort en cinquena posició que tant fastiguejava Valgimigli.<sup>166</sup> La correntia rítmica del vers, en aquest cas, potser és menys perfecta que la de Pascoli, amb alguns accents principals agafats amb pinces com el «ti» del segon vers, que en xoc accentual amb «siede», en una pronúncia inconscient, quedaria desaccentuat. El mateix es podria dir del «ma» del cinquè vers.<sup>167</sup> Malgrat això (o potser precisament per això), el poema és molt més llegidor en el cas de Romagnoli que en el de Pascoli.

La primera sorpresa la trobem en la imitació de l'alcaica. Ja hem vist que un dels pocs llocs en què Romagnoli dedica unes poques línies a l'adaptació dels metres clàssics és, precisament, a la introducció a la traducció d'Alceu, per a la qual proposa, com hem vist, el mètode de l'accent rítmic i descarta el de l'accent gramatical. Partint d'aquesta teoria per ell mateix explicada, prenem la primera estrofa del frag. 326 L-P d'Alceu, de la qual ofereixo l'escansió completa per comparar-ho amb el patró mètric utilitzat per Romagnoli.

ἀσυννέτημι τῶν ἀνέμων στάσιν·  
⋮ — ⋮ — ⋮ — ⋮ — ⋮ —  
τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κῦμα κυλίνδεται,  
⋮ — ⋮ — ⋮ — ⋮ — ⋮ —  
τὸ δ' ἔνθεν, ἄμμες δ' ὄν τὸ μέσσον  
⋮ — ⋮ — — — ⋮ — ⋮

<sup>165</sup> Sobre la regularitat inicial del vers, vegeu FERRATER 1971: 28: «La manera com el poeta defineix la seva elecció a cada vers, no cal dir-ho, és jugant amb els versos propers. El poeta ha de partir d'un principi de màxima regularitat per cada poema. I el poeta li ha de donar un vers o uns quants versos sense cap ambigüitat accentual, a partir dels quals el lector reconeixerà la gamma d'accentuacions possibles dels altres. (Ni cal dir tampoc que en un determinat vers el poeta no pot voler precisament l'ambigüitat mètrica, ni que, d'altra banda, quan un poeta treballa amb una forma moltíssima més fixada dins d'una tradició, no cal que s'esforci massa a precisar els ritmes: Riba va haver de posar moltíssima més cura a enrigidir la mètrica de les *Elegies* que no pas la dels sonets de *Salvatge cor*)»

<sup>166</sup> Vegeu GIANNINI 2010: 387, n. 53.

<sup>167</sup> En italià, però, no és estrany l'ús de monosíl·labs com a tònic que nosaltres considerariem àtons.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

νόϊ φορήμμεθα σὺν μελαίναι  
— ◡ — ◡ ◡ — ◡ — —

«Come dei venti spira la furia  
non so: ché un flutto da un lato volgesi,  
da un altro l'altro; e noi nel mezzo  
tratti via siam su la nave nera»

L'escansió del vers grec no casa amb l'estructura rítmica del vers italià. Com hem vist amb Pascoli, per als hendecasíl·labs alcaics, segons el mètode de l'accent rítmic, hauríem de trobar dos hendecasíl·labs masculins o, almenys, enneasíl·labs esdrúixols, amb accents en 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> i 9<sup>a</sup>. Per al tercer vers, l'enneasíl·lab alcaic, un *novenario*, amb accents en les síl·labes parelles i, finalment, per al decasíl·lab alcaic, un *decasillabo* amb accents en 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> i 9<sup>a</sup>. Però en la versió de Romagnoli som lluny d'això.

De què es tracta, doncs? Estrictament, no tots són versos de la tradició italiana. Estem, doncs, davant de mètrica bàrbara? Sí, però no de la mètrica de l'accent rítmic que ens havia avançat Romagnoli, sinó que resulta que per a l'estrofa alcaica Romagnoli ha optat per l'adaptació carducciana que ell mateix explícitament havia descartat en la notícia preliminar a Alceu. Observem que els dos primers versos no són sinó la unió de dos *quinari*, el primer pla i el segon esdrúixol. El tercer és l'únic vers que concordaria amb el model grec, amb un *novenario*, d'accents principals de 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> i 8<sup>a</sup>. Finalment, el quart és un *decasillabo*, sí, però de ritme essencialment trocaic. Estem davant d'una còpia perfecta de l'esquema que Chiabrera inventà, que Carducci imità i que Romagnoli fa servir per traduir l'estrofa alcaica cada vegada que apareix. El perquè de l'abandonament del mètode accentual no ens és explicat enlloc, i adduir la tradició italiana que es remunta a Chiabrera seria absurd, perquè la sàfica tradicional (amb accent en 4<sup>a</sup> i 8<sup>a</sup> i, sovint, rimada, que Romagnoli desestima) encara remuntava més enllà en el temps.

Agafem ara, una estructura eòlica que conté dos dels versos més importants per a la tradició de la lírica: l'estrofa gliconicoferecràtica, que es pot trobar, per exemple, en alguns dels fragments d'Anacreont. Prenem el 358 Page i repetim l'operació.

σφαίρηι δηῦτέ με πορφυρῆι  
— — — ◡ ◡ — ◡ — —  
βάλλων χρυσοκόμης Ἔρωσ  
— — — ◡ ◡ — ◡ — —

νήνι ποικιλοσαμβάλωι  
— — — ◡ ◡ — ◡ — —  
συμπαίζειν προκαλεῖται  
— — — ◡ ◡ — ◡ — —  
ἢ δ', ἐστὶν γὰρ ἄπ' εὐκτίτου  
— — — ◡ ◡ — ◡ — —  
Λέσβου, τὴν μὲν ἐμὴν κόμην,  
— — — ◡ ◡ — ◡ — —

λευκή γάρ, καταμέμεται,  
— — — — —  
πρὸς δ' ἄλλην τινὰ χάσκει.  
— — — — —

«Mi fa invito Amor, gittandomi  
una palla porporina,  
a giocare con una giovine  
dalla fulgida scarpina.  
Ella, invece, i miei crin'candidi  
tiene a vile — non per nulla  
è di Lesbo — e mi s'imbambola  
a guardare una fanciulla»

Segona sorpresa. De nou, l'adaptació de Chiabrera. Un *settenario* esdrúixol per als versos senars, un de pla per als parells. Chiabrera utilitzava el primer per als glicònics i el segon per als ferecràtics, així que hem de creure que aquí és usat consemblantment. No obstant això, en aquesta versió d'Anacreont hauríem d'esperar una proporció de 3 glicònics i un ferecràtic, però és evident que aquí s'ha optat per versos aparellats amb la introducció de la rima en els versos parells, un recurs que ni Chiabrera havia utilitzat i que sembla ser el recurs anunciat prèviament per Romagnoli de revestir els versos «di una veste melica» (ROMAGNOLI 1965: 251).

La tercera sorpresa la trobem amb el pentàmetre del díptic elegíac. Fent parella amb un vers, l'hexàmetre, que sí que adapta accentualment, esperariem trobar una pràctica semblant per a la reproducció del pentàmetre. O, almenys, com alguns dels seus contemporanis, un ús del mètode carduccià o de l'accent gramatical, davant de la dificultat inherent de reproduir els dos hemistiquis masculins del pentàmetre.

Però en el cas del pentàmetre no trobem ni tan sols el vers carduccià, sinó que Romagnoli opta per un vers poc usual en la tradició itàlica, l'alexandrí o *doppio settenario*.<sup>168</sup>

Vegem-ho amb els vuit primers versos d'una cèlebre elegia de Mimnerm (8 Gentili-Prato):

«Noi siamo come le foglie cui germina la primavera  
fiorita, quando ai raggi del sol súbita cresce.  
Simili a quelle, godiamo brevissimo tempo dei fiori  
di giovinezza; e a noi né il ben né il male, mai  
svelano i Numi. E negre le Parche vicine ci stanno,  
l'una reggendo il filo della vecchiaia tetra,  
l'altra della morta. È labile il frutto degli anni  
giovani, quanto un volger di sole su la terra»

La solució de l'alexandrí no és un cas aïllat per al Mimnerm de Romagnoli. Soló, Cal·lí i tota la resta d'elegíacs són traduïts en aquest mètode mixt, entre l'accent rítmic i la mètrica

<sup>168</sup> Vegeu BELTRAMI 2011: 299.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

romànica.<sup>169</sup> Aquesta tria s'ha d'explicar, sens dubte, per la voluntat de substituir un vers molt complicat de reproduir en italià, per un altre que, estructuralment, s'hi assembla. L'alexandrí, dividit en dos hemistiquis iguals, sembla, per tant, un bon candidat. Tampoc no hi ha voluntat de respectar l'alternança entre versos femenins i masculins.

Es tracta, doncs, d'una altra renúncia, ara sí, explícita, a reproduir «l'ossatura rítmica» que Romagnoli reclamava inicialment, optant, en aquest cas, per una substitució analògica. A les seves introduccions no hi ha cap explicació o justificació del perquè d'aquesta renúncia. Hi ha, això, sí, una profusa dissertació sobre la història de l'hexàmetre i el pentàmetre.

Hem vist, doncs, l'ús del mètode de l'accent rítmic en l'hexàmetre (amb força llicències) i en l'estrofa sàfica. Ens hem topat, també, amb dos exemples del mètode de l'accent gramatical, a la manera de Chiabrera. L'un, el de l'estrofa alcaica, en versos blancs, com el model del poeta de finals del *Seicento*; l'altre, el d'Anacreont, amb la introducció de la rima. Finalment, un quart mètode, el de la mètrica romànica barrejada amb l'accentual.

Quatre models diversos, quatre maneres d'operar diferent i només una que es correspon plenament a les explicacions de Romagnoli que trobem a la notícia preliminar d'Alceu. Aquest fenomen no es pot explicar perquè les paraules introductòries només es puguin aplicar a l'autor introduït, Alceu. En primer lloc, perquè ja hem vist que precisament era Safo, i no Alceu, que era traduïda segons el mètode de l'accent rítmic.<sup>170</sup>

I en segon lloc, perquè les paraules, per bé que es troben a la introducció a Alceu, serveixen de frontispici per a tots els lírics i, doncs, hem de creure que són extensibles a la resta de poetes, entre els quals Anacreont i Safo. De fet, no només ho podem creure, sinó que les paraules introductòries a Safo ens ho confirmen: «Qui riaffermo ciò che ho detto a proposito di Alceo». El que havia dit a propòsit d'Alceu, recordem-ho, era que el poeta-traductor, «tracciato lo schema ritmico», havia de col·locar les paraules de la traducció «in maniera che coi punti percossi dal ritmo coincidano le sillabe che in quella lingua hanno maggiore importanza» (ROMAGNOLI 1965: 252).

Aquestes asseveracions havien resultat falses, almenys, per a les traduccions mètriques d'Alceu i Anacreont, perquè, justament, els seus versos no mantenien les mateixes «combinazioni ritmiche». Només era certa, en part, en l'hexàmetre i l'estrofa sàfica. Justament d'aquesta última estrofa parla en la introducció a les versions de Safo i en diu això que segueix:

«nel rendere la strofe saffica, la piú frequente in Saffo, e la piú caratteristica, ho rinunciato al nostro endecasillabo tradizionale, per quanto mi offrisse maggiori possibilità di armonie gradite all'orecchio italiano. Ma l'endecasillabo italiano è sostanzialmente una serie giambica, in levare; e se l'avessi adoperato, avrei lasciato nell'orecchio del lettore una complessiva armonia non solo differente, ma contraria all'armonia della saffica greca, che è logaèdica, in battere» (ROMAGNOLI 1965: 346-347)

<sup>169</sup> L'únic vers que he detectat que no suporta l'escansió com a un alexandrí és aquest del fr. 1 de Mimnerm: «L'aurea Diva Afrodite? Morire io possa il giorno». Caldria suposar, imagino, una sinèresi molt forçada entre «Morire» i el pronom personal, o bé llegir «morir» i no «morire».

<sup>170</sup> A més, en Safo també s'utilitza el mètode de l'accent gramatical (el de Chiabrera) per traduir el fragment 96, que no és sinó un trístic gliconicodactiloèdic, això és, dos glicònics i un tercer vers format per un glicònic més un dàctil. En mans de Romagnoli, però, els glicònics esdevenen, de nou, esdrúixols, i el tercer vers, en rigor, una pentapòdia dactiloèdica.

Després d'enllaçar amb les paraules de la introducció d'Alceu, en què apostava pel mètode de l'accent rítmic (que no seguia, a la pràctica), aquestes paraules són simplement desconcertants. Traduint l'estrofa sàfica, Romagnoli sí que segueix el mètode de l'accent rítmic. Justificar-se per no adoptar un metre analògic com és l'hendecasil·lab italià no encaixa amb les paraules dedicades a Alceu, en què justament aposta per un mètode mimètic.

Davant de tal desconcert, sembla impossible explicar coherentment les incongruències entre la discussió teòrica i l'aplicació pràctica, i tampoc no n'he trobat cap explicació satisfactòria en els estudis dedicats a les traduccions de Romagnoli, on sempre és considerat un fidel seguidor del mètode de l'accent rítmic.<sup>171</sup>

Pel que fa l'ús pràctic d'aquests metres explicats aquí, però, a parer meu, les desviacions de Romagnoli del mètode de l'accent rítmic cap a altres mètodes de la mètrica bàrbara o, directament, de la mètrica romànica s'han de buscar, a parer meu, en l'estructura dels versos traduïts: es tracta, gairebé sempre, de versos que requereixen finals aguts en una transposició accentual. És el cas del pentàmetre, com acabem de veure, però també del glicònic i dels hendecasil·labs alcaics. No passa el mateix amb l'enneasil·lab i el decasil·lab alcaics i el ferecràtic, però tots tres tipus de versos estan formats, en algunes posicions, per seqüències de més d'una o de dues llargues seguides i Romagnoli, que no creu en el mètode de l'accent rítmic i de la quantitat de Pascoli, sembla defugir uns versos que, en una estricta adaptació accentual, s'oposarien a la seva màxima que vèiem més amunt de «contrariare il meno che sia possibile l'indole della sua lingua».

### 3.5.1.3. L'adaptació rítmica dels versos dramàtics

Un dels grans objectius de l'obra traductora dels clàssics de Romagnoli era aconseguir girar tot el teatre grec per al públic italià, entenent com a públic tant el lector com el de les representacions dels diferents festivals de teatre clàssic d'Itàlia. A parer seu, la importància era tan cabdal per al teatre italià pel valor moral i educatiu del teatre antic que després d'enllestir tota l'obra completa d'Aristòfanes (1907), seguí significativament amb el *Ciclop* (1911), que marcava una certa línia de continuïtat amb la comèdia, i, abans i tot que els poemes homèrics, començà a traduir els tràgics. Al *Ciclop* van seguir *Les bacants* (1912), *l'Alcestis* (1913), *l'Agamèmnon* (1914), *l'Èdip rei* (1918) i *Les coèfores* (1921). El 1922 ja havia publicat tot Èsquil. El 1926, Sòfocles. Eurípides cauria entre 1928 i 1931. Moltes d'aquestes traduccions van ser posades en escena durant anys.<sup>172</sup>

Romagnoli, doncs, donà preferència a les traduccions de teatre i només la poesia homèrica s'interposà entre l'empresa traductora de tot el teatre grec per part del poeta romà. *L'Odissea* i la *Iliada* no arribarien fins al 1923 i el 1924.

Atenent a la importància que Romagnoli donava a la música, pel que fa al ritme de la poesia grega, que considerava, encertadament, indissociables, no ens ha d'estranyar, doncs, que en els seus escrits reclamés una especial atenció a traduir la famosa «ossatura rítmica» de

---

<sup>171</sup> Vegeu SONNINO 2002 i VERGARA 1978: 187. També PONTANI 1976: 16-17 amb motiu dels versos dramàtics: «il Romagnoli non rinunzi mai a emulare le cadenze ritmiche dei testi e faccia in sostanza metrica barbara con rigoroso impegno, pur se con ragionevoli approssimazioni e senza cercare le strette aderenze pascoliane». Zoboli (2004: 105), que sí que explica, i molt bé, la renúncia de Romagnoli a la mètrica accentual amb els versos teatrals, no fa el mateix amb la mètrica de la poesia èpica i lírica.

<sup>172</sup> Per a les dates concretes de cada obra, vegeu ZOBOLI 2000: 858-871. Per als detalls de les obres representades i de la concepció de la tragedia de Romagnoli, vegeu ZOBOLI 2004: 33-35 i 85-108.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

les obres dramàtiques que, al capdavant, eren la unió de poesia, cant i dansa.<sup>173</sup> En el seu article dedicat a la divulgació de la cultura clàssica, que, recordem provenia del discurs llegit a Florència el 1911, Romagnoli dedicava unes ratlles que es centraven, sobretot, en la necessitat de preservar el ritme dels poetes grecs traduïts:

«La imprescindibile necessità di conservare la parte ritmica risulta specialmente nei componimenti drammatici [...] Noi sappiamo che cosa fosse, dal lato formale, una tragedia, una commedia greca. Con le simmetrie larghe dei canti corali e delle parti dialogate, con le simmetrie minute delle sticomitie, con l'alternarsi di dialoghi violenti e di alate strofe corali, con la opposizione e il cozzo di blocchi ritmici di varia natura, il dramma antico ci appare tutto armonicamente misurato e diviso, assai più simile alla opera musicale e all'oratorio che non alla tragedie e alla commedia moderne. Riducete in prosa, e dov'è misura armonica avrete informe accozzo di materia; dov'è varietà palpitante, tumulto confuso. Avrete infranto lo scheletro di una creatura mirabile, per ottenere un ammasso amorfo di flaccidi muscoli» (ROMAGNOLI 1917: 100-101)

Sembla clar, després d'aquestes ratlles on s'expressa la « imprescindibile necessità di conservare la parte ritmica», el que esperaríem trobar en les seves traduccions dramàtiques són versos que seguissin els mètodes de la poesia bàrbara, amb especial atenció al mètode de l'accent rítmic. Però un cop més, obrint Aristòfanes o qualsevol dels tràgics, el lector trobarà, bàsicament, versos de la tradició italiana. De fet, les traduccions de Romagnoli dels tragediògrafs aniran sempre encapçalades, al frontispici, per la indicació «in versi italiani». Podríem explicar-ho pensant que en l'anterior citació, Romagnoli no pretenia una traducció accentual dels clàssics grecs, sinó una traducció simplement en vers, que no busqués reproduir el ritme de l'original, sinó que el substituís. De fet, si ens atenem al que hem vist fins ara, excepte en les paraules dedicades a Alceu, mai no queda del tot clar, en els seus escrits teòrics, quin és el procediment escollit a l'hora d'emprendre les traduccions mètriques.

Aquesta vegada, però, tenim indicacions del mateix Romagnoli que ens permeten explicar el perquè d'aquesta preferència pels versos italians. A l'article *Il verso*, ja citat, repassant la història de la versificació grega, Romagnoli s'atura en el fenomen, tan complex com aliè en les llengües romàniques, del problema de la quantitat i la seva conjuminació amb l'accent prosòdic de les paraules, que gairebé mai no coincideix. El problema, encara avui no resol, de la relació entre la quantitat i els accents prosòdics (melòdics, intencius?).

Romagnoli dedica moltes pàgines a explicar aquest fenomen,<sup>174</sup> tan aliè a les llengües romàniques, i el resol amb l'explicació que la música a la qual intrínsecament anaven lligats els versos grecs resolvia aquestes incoherències:

«il canto, tutti lo hanno osservato, attutisce e maschera gli urti che la parola soffra da percussioni ritmiche contrarie alla sua accentuazione. Esso fu anche in Grecia una forza moderatrice, che rendeva in certa misura superfluo il compromesso, e ne ritardò i progressi nelle forme liriche, alle quali rimase sempre congiunto. Ma dove cessava il suo influsso, cioè

<sup>173</sup> Vegeu, si no: «È presumibile che le origini della forma-poesia vadano conesse con l'inclinazione istintiva e gratuita ad esaltare i valori ritmici insiti anche nel linguaggio più spontaneo, mediante il loro assoggettamento a un principio regolare di natura grosso modo periodica [...] Un rapporto molto intimo sembra associare queste origini con le prime manifestazioni del canto e della danza» (Romagnoli, citat a ZOBOLI 2004: 104).

<sup>174</sup> Vegeu ROMAGNOLI 1911b: 337-348.



nel verso declamato o recitato, ivi emergeva, minore in quello e maggiore in questo, la necessità di tale compromesso, via via più assoluta ed esigente quanto più la lingua procedeva verso le ulteriori fasi della sua evoluzione [...]» (ROMAGNOLI 1911b: 348)

«Tale compromesso» fa referència a la necessitat d'unir accent prosòdic i accent rítmic. Romagnoli, que d'altra banda, sembla tenir raó en l'explicació de la música com a factor clau per explicar les irregularitats en els sistemes estròfics de la lírica coral,<sup>175</sup> considera, sense aportar-ne proves, que el vers grec, una vegada deslligat de la música, ja en temps clàssics, començava a no regir-se per un sistema temporal-quantitatiu, sinó intensiu:

«Finché il verso rimaneva unito con la cantilena generatrice, le sillabe si plasmavano sulla precisa lunghezza delle note. Ma quando se ne separava, non crederemo già che i Greci seguitassero a pronunciarlo con la medesima rigorosa misurazione di tempi [...] La quantità delle sillabe tornava, nella effettiva recitazione, quale essa era nel discorso comune, cioè sommamente indeterminata, ugale, su per giù, in ciascuna sillaba» (ROMAGNOLI 1911b: 349)

Sempre segons Romagnoli, amb la separació entre música i poesia, doncs, va venir la progressiva desaparició del sistema quantitatiu com a element generador de ritme, sobretot en temps llatins, quan es devia substituir per un sistema accentual gairebé igual al nostre, passant així del «verso greco, che direi melico» al vers modern «logico-retorico» (ROMAGNOLI 1911b: 349). Això, a la llarga devia comportar, a parer seu, la substitució dels ritmes.<sup>176</sup> Una explicació que el seu admirat Fraccaroli ja havia donat, de manera semblant:

«I poeti latini si diedero cura particolare di far coincidere le principale arsi con un accento grammaticale, così, per esempio, abbastanza spesso i poeti latini e gli ultimi poeti greci tennero d'occhi nell'esametro l'accento grammaticale; così Orazio, tranne due sole volte, fa cadere l'accento grammaticale sulla quarta dell'endecasillabo alcaico, e perciò sempre, tranne tre volte, ha la cesura dopo la quinta, regola non osservata affatto da Alceo. Adunque il verso latino fa un passo verso l'accordo di questo duplice accento, e non crederei fuor di ragione il sospetto che tale inclinazione avesse in questo il suo fondamento, che l'elemento musicale del verso non fosse più tanto essenziale quanto era pei greci, e si sentisse quindi il bisogno di confortare il povero verso cascante con quest'altro nuovo puntello» (Romagnoli, citat a SOLERTI 1886: 20)

L'exemple més clar d'aquesta evolució, per a Romagnoli, seria el cas del trímetre iàmbic, el vers majoritari en els recitats dels drames grecs. Segons la seva teoria, el trímetre, en separar-se de la música, s'hauria adaptat a un esquema rítmic accentual i una mostra d'aquest fet seria que els dramaturgs llatins, en convertir-lo al senari iàmbic, l'únic que pretenien era utilitzar el mateix vers fent coincidir accent prosòdic i temps fort del peu.<sup>177</sup> Així, amb aquest

---

<sup>175</sup> Semblantment, en la introducció a la mètrica utilitzada per traduir Alceu (ROMAGNOLI 1965: 250): «il canto, non solo riduceva a misura precisa la quantità che nella sillabe semplicemente recitate era sempre assai vaga, ma in alcuni punti allungava la batuta (trocheo nel logaedo) in altri la abbreviava, modificando insieme la figurazione (dattilo ciclico) [...]»

<sup>176</sup> «Il dattilico da 2/4 diveniva qualche cosa di simile a un 3/8, il trocaico da 3/8 o 6/8, tranne nei casi in cui la tesi era sciolta, un 2/8 o 2/4» (ROMAGNOLI 1911b: 349).

<sup>177</sup> «Ma è tuttavia fatto indiscutibile che le coincidenze fra accenti tonici e percussioni sono assai più frequenti in latino che in greco. Tanto, che il Bentley, seguito dal Hermann e da altri continuatori ed esageratori, crede di

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

previ pas per la mètrica llatina, el trímetre iàmbic «che troviamo agli albori della poesia greca [...] passa, usatissimo e diletteissimo, nella letteratura latina, e diviene il benamato della italiana, in cui giunge ad essere la forma ritmica più perfeta che sino ad oggi abbia avuto la poesia» (ROMAGNOLI 1911b: 351).

El trímetre iàmbic i l'*endecasillabo* italià, en la seva versió esdrúixola, doncs, vénen a ser el mateix vers, però en diferents estadis d'evolució. I no només això, sinó que l'*endecasillabo piano* no seria sinó l'evolució natural «dal verso saffico minore» (ROMAGNOLI 1911b: 354). En adaptar Horaci el vers sàfic major i tornar llarga la quarta síl·laba del vers, això és, substituir el segon troqueu per un espondeu, i en deslligar-se aquest de la música, l'arsi de la cinquena síl·laba s'hauria endarrerit a la quarta, i així s'hauria obtingut l'*endecasillabo* pla.<sup>178</sup> D'aquesta manera, dos versos grecs «d'origine, di struttura, di sorte differentissima vengono a confluire nel verso di Dante» (ROMAGNOLI 1911b: 365). Una idea, almenys per al trímetre (sembla que amb el temps s'oblidà de l'equivalència amb l'endecasíl·lab sàfic),<sup>179</sup> que es va repetint en els escrits teòrics de Romagnoli.<sup>180</sup>

Tot l'article, doncs, no és sinó, en definitiva, una justificació de l'ús de l'*endecasillabo* com a alternativa al trímetre iàmbic que ja havia utilitzat per a l'Aristòfanes (1907) i que utilitzaria també per als tràgics.<sup>181</sup> Segons aquest discurs, aquest ús de l'*endecasillabo* com a substitut del trímetre no s'havia d'entendre com una aproximació analògica sinó que es tractava de la mateixa forma, simplement evolucionada. De fet, per a Romagnoli, la forma de l'*endecasillabo* tradicional italià, amb la característica accentuació mòbil, corresponia molt millor al vers grec, que, especialment en els còmics, però també en els tràgics, patia tota mena de resolucions i de substitucions del ritme original:

«Chi adunque, per tornare alla eccellenza degli esemplari antichi, vorrebbe ricondurre l'endecasillabo ad essere una pura sequela di piedi giambici, somiglia a chi rimpiangesse di non aver più fra i diti le membrane, o in fondo allà schiena la coda» (ROMAGNOLI 1911b: 367)

---

poter stabilire che l'accento era il principio dominatore dei versi di Plauto e di Terenzio» (ROMAGNOLI 1911b: 360).

<sup>178</sup> «Ma Orazio stabilisce un'altra legge: che cioè al secondo trocheo sia sostituito sempre uno spondeo. Cioè vuole che secondo l'indole della sua lingua, un accento cada sulla penultima sillaba dell'emistichio. E questo, un po' per evitare la finale sdrucchiola che in un periodo ritmico così breve non avrebbe dato senso di riposo, un po' per un prevalere generale della legge delle cadenze logiche, secondo la quale il massimo senso di riposo è dato dalla parola piana. La coincidenza nella penultima sillaba del verso era necessaria per le ragioni già esposte. Comunque sia di ciò, sotto lo schema quantitativo dell'endecasillabo saffico, da Catullo, ad Orazio, ai più tardi, si abbozza e delinea uno schema accentuativo, non già coincidente nei suoi punti con lo schema quantitativo, come quello del trimetro, ma contrastante a quello nella seconda percussione [...]» (ROMAGNOLI 1911b: 365).

<sup>179</sup> Ja hem vist que, traduint Safo, vint anys més tard, Romagnoli no considerava que l'*endecasillabo* pla fos apte per reproduir l'endecasíl·lab sàfic: «nel rendere la strofe saffica, la più frequente in Saffo, e la più caratteristica, ho rinunciato al nostro endecasillabo tradizionale, per quanto mi offrisse maggiori possibilità di armonie gradite all'orecchio italiano. Ma l'endecasillabo italiano è sostanzialmente una serie giambica, in levare; e se l'avessi adoperato, avrei lasciato nell'orecchio del lettore una complessiva armonia non solo differente, ma contraria all'armonia della saffica greca, che è logaédica, in battere» (ROMAGNOLI 1965: 346-347).

<sup>180</sup> Així, en la seva introducció a Arquíloc: «È il trimetro giambico il famosissimo verso, che, dopo aver trionfato nei drammi dei tre sommi tragici e di innumerabili poeti comici, doveva, attraverso la trafia di derivazioni latine, metter capo al glorioso endecasillabo di Dante (ROMAGNOLI 1965: 28).

<sup>181</sup> L'article, *Il verso*, si bé recollit en volum el 1911, va ser publicat a la premsa el 1908, només un any després de l'Aristòfanes.

Assentada l'equivalència entre trímetre i *endecasillabo*, Romagnoli sembla atorgar-se via lliure per utilitzar els versos de la tradició italiana com a suposats equivalents de metres grecs, sense, però, aquest cop, donar-ne cap justificació.

Per veure-ho a la pràctica, partiré d'*Els ocells*, que per al cas és l'obra que ens interessa més, però com que el tractament mètric de Romagnoli en tragèdia i comèdia no és sempre el mateix, també em serviré, puntualment, del gènere tràgic.

### 3.5.1.3.1. Els trímetres iàmbics

Convertits, com ja hem explicat en *endecasillabi* italians, no tenen més secret que els que preveu la norma italiana. Bastaran aquests versos de *Els ocells* (27-45):

οὐ δεινὸν οὖν δῆτ' ἐστὶν ἡμᾶς δεομένους  
ἐς κόρακας ἐλθεῖν καὶ παρεσκευασμένους  
ἔπειτα μὴ 'ξευρεῖν δύνασθαι τὴν ὁδόν;  
ἡμεῖς γάρ, ὧνδρες οἱ παρόντες ἐν λόγῳ,  
νόσον νοσοῦμεν τὴν ἐναντίαν Σάκκᾳ·  
ὁ μὲν γὰρ ὧν οὐκ ἀστὸς ἐσβιάζεται,  
ἡμεῖς δὲ φυλῆ καὶ γένει τιμώμενοι,  
ἀστοὶ μετ' ἀστῶν, οὐ σοβοῦντος οὐδενὸς  
ἀνεπτόμεσθ' ἐκ τῆς πατρίδος ἀμφοῖν ποδοῖν,  
αὐτὴν μὲν οὐ μισοῦντ' ἐκείνην τὴν πόλιν  
τὸ μὴ οὐ μεγάλην εἶναι φύσει κεῦδαίμονα  
καὶ πᾶσι κοινὴν ἐναποτεῖσαι χρήματα.  
οἱ μὲν γὰρ οὖν τέττιγες ἓνα μῆν' ἢ δύο  
40ἐπὶ τῶν κραδῶν ἄδουσ', Ἀθηναῖοι δ' ἄει  
ἐπὶ τῶν δικῶν ἄδουσι πάντα τὸν βίον.  
διὰ ταῦτα τόνδε τὸν βᾶδον βαδίζομεν,  
κανοῦν δ' ἔχοντε καὶ χύτραν καὶ μυρρίνας  
πλανώμεθα ζητοῦντε τόπον ἀπράγμονα,  
ὅποι καθιδρυθέντε διαγενοίμεθ' ἄν.  
ὁ δὲ στόλος νῶν ἐστὶ παρὰ τὸν Τηρέα  
τὸν ἔποπα, παρ' ἐκείνου πυθέσθαι δεομένῳ,  
εἷ που τοιαύτην εἶδε πόλιν ἧ' πέπτετο.

«O spettatori, è buffa o non è buffa?  
Noi due dobbiamo andare a quel paese,  
ci andiam di nostra buona voglia, e intanto  
non troviamo la via. Giacché soffriamo,  
o spettatori, un male opposto a quello  
di Saca, noi. Lui, che non è d'Atene  
ci si vuole ficcare. Invece noi,  
onorati per nascita e tribú,  
noi, cittadini in mezzo a cittadini,  
spicchiamo il volo dalla patria, a gambe  
levate, senza che nessun ci scacci.  
Né l'odiamo, no, perché non sia  
grande per sua natura, e fortunata,

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

e aperta a tutti... per buttar quattrini.  
Ma le cicale sopra i rami cantano  
un mese o due: gli Ateniesi cantano  
sui piati vita natural durante.  
Perciò, dunque, facciam questo viaggio,  
con un canestro, un pentolo, e dei rami  
di mortella; ed erriamo alla ventura,  
cercando un luogo senza grattacapi.  
E siam diretti al Bubbola, Terèò,  
per chiedergli se mai, girando a volo,  
ha visto una città di questo genere»

Per bé que l'*endecasillabo* pla, que és l'usat aquí, és sensiblement més curt que el trímetre iàmbic, Romagnoli aconsegueix amb bastant d'exactitud traduir línia per línia els versos de l'original. Només l'ha d'allargar en mig vers més, que li serveix per encabir part del següent (ὁ μὲν γὰρ ὄν οὐκ ἄσπτος). A la llarga, però, la menor llargària de l'*endecasillabo* s'acaba fent notar, i la tirada de 22 versos grecs (27-48), en italià acaben per ser 24.

El ritme és predominantment iàmbic. De fet, l'*endecasillabo* italià ja hi tendeix, i només s'introdueixen inicis anapèstics als versos 4, 8, 18, 20 i 23. La tònica és la mateixa en tots els trímetres iàmbics traduïts en *endecasillabi*, també en el cas dels tràgics.

Per dir-ho amb Pontani (1976: 17): «l'endecasillabo è impiegato nella resa dei trimetri, senza preoccupazione del ritmo giambico e dunque con tutte le accentuazioni possibili del verso italiano». Malgrat aquestes paraules, Pontani assegura que «il Romagnoli no rinunzi mai a emulare le cadenze ritmiche dei testi» i considera provat que aplica «in sostanza metrica barbara con rigoroso impegno, pur se con ragionevoli approssimazioni e senza cercare le strette aderenze pascoliane» (PONTANI 1976: 16). Ja hem vist, però, que en el cas del trímetre aquesta afirmació no és certa. Com bé indica Zoboli, l'ús de l'*endecasillabo*

«contraddice così, infine, la “fedelissima riproduzione” della “generale ossatura ritmica”: non è il traduttore che si fa incontro agli schemi antichi, bensì il verso classico, che, nella sua più che millenaria evoluzione, si offre al traduttore nella sua forma attuale, la quale sviluppa le potenzialità ritmiche insite nel modello originario» (ZOBOLI 2004: 106)

Com a simple curiositat final pel que fa a la traducció dels trímetres, pot ser interessant comparar aquests versos amb els de l'esborrany de Pascoli, citat més amunt, també en *endecasillabi*, amb la mateixa proporció de versos (22-24):

«Ma non è proprio grossa che si voglia  
andare a' corvi: s'è lesti, s'è in marcia;  
tò! non si trova più la via da giungervi!  
che voi che state qui a sentir, sappitelo:  
noi s'ha il male di Saca all'incontrario:  
che lui, per forza, cittadin vuol essere,  
noi per tribù per sangue rispettabili,  
bennati, ben imparentati, liberi,  
di nostro capo che nessun caciavano

volammo su' due piè via dalla patria,  
nè già che s'abbia quella città in uggia  
come proprio non sia grande, magnifica,  
comoda a ognun che in liti il suo vuol perdervi,  
chè per l'appunto è questo: sovra gli alberi  
un mese le cicale o al più due cantano,  
ma poi gli Atenesi sulle cause  
tutta la vita sempre mai cicalano.  
Perciò noi qui si fa questo viaggio:  
col canestro con l'olla e col turibolo;  
si va girando in cerca d'un pacifico  
luogo dove impiantarci, ove passarcela.  
E così siam diretti a Tereo, l'upupa,  
chè si vuol domandargli se una simile  
città l'ha vista mai, da tanto che alia»

### 3.5.1.3.2. El tetràmetre trocaic catalèctic

Romagnoli tradueix el tetràmetre trocaic amb la unió de dos *ottonari*, això és, dos heptasil·labs femenins disposats en un de sol, un vers aproximatiu que no trobem a la mètrica italiana i que, per tant, podríem qualificar de mètrica bàrbara. Tanmateix, a la praxi no és sinó la unió de dos versos ben usuals en italià. Que no pretén ser una còpia estricta i acadèmica del tetràmetre trocaic catalèctic es veu, justament, perquè l'esquema de Romagnoli, amb els dos hemistiquis femenins, converteix el vers en un tetràmetre trocaic complet, sense la pèrdua del mig peu final en el segon hemistiqui. Altre cop, aquesta petita desviació del model s'explica per les dificultats d'acabar amb aguda el vers. Una llicència que Pascoli no s'havia permès, però que li dificultava molt la construcció del metre. A més, tampoc accepta cap resolució dels peus trocaics, com sí que permetia l'original.

Romagnoli, que, amb raó, deu percebre en aquest vers, un origen cantat o, en tot cas, molt present en les parts dansades del cor, hi incorpora, a més, la rima consonant, que afegeix al vers la sensació de *cantabile*. El ritme gairebé sempre manté la correntia trocaica, encara que, de tant en tant, es permet variacions. A més, en Aristòfanes, quan apareix aquest vers, hi incorpora la rima. Pontani ho explica així:

«il pastellamento delle cadenze è in parte evitato da una mobilità d'accenti fuori delle toniche d'obbligo, e dalle clausole sdruciole o tronche degli emistichi. Per converso, la regolarità delle cadenze è sottolineata e forse appesantita dall'uso delle rime alterne o bacciate o dalle rimalmezzo» (PONTANI 1976: 18)

Vegem-ho amb els versos italians que corresponen a vv. 785-800 d'*Els ocells*.

«Nulla al mondo c'è di meglio, non c'è cosa piú gustosa  
d'un bel par d'ali. Uditori, supponiam, per prima cosa,  
ch'un di voi, stando al teatro, e sentendosi appetito,  
si tediassse. Ben, se avesse l'ali al dorso, a vol partito,  
se n'andrebbe a casa, a fare il suo pranzo, e a pancia piena  
tornerebbe fra voialtri per assistere alla scena.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

E se a un certo Patroclíde gli scappasse, egli, piuttosto che imbrattare il suo mantello, volerebbe via dal posto. Tratto un peto, e preso fiato, tornerebbe. Ora, supponi che si trovi fra voialtri qualcheduno che incoroni un marito. Bene, ei scorge quel marito in adunanza: via, di volo! E torna, dopo fatta visita a la ganza. Che gran cosa esser pennuti! — Diotallevi avea per penne delle fiasche i soli manichi: pur, filarco pria divenne, poscia ipparco fu promosso — fu, da nulla, un pezzo grosso. Ora, poi, trotta a cavallo — pettoruto come un gallo»

La llargària del vers italià, que té una síl·laba més respecte al model grec, permet a Romagnoli fer una traducció vers per vers de l'original. El domini de la llengua i de la versificació és envejable i les rimes no semblen forçades ni es desvien en excés del text grec. Només als dos últims versos canvia l'estructura i fa rimar els dos hemistiquis entre si. El resultat final és francament deliciós.

#### 3.5.1.3.3. Dímetres anapèstics i paremiacs

Ens trobem aquí amb uns versos que Romagnoli no adapta d'una manera sistemàtica, sinó que tria diferents solucions rítmiques en funció de cada context. En la comèdia, gairebé sempre opta per solucions analògiques, en què no hi ha cap intent de respectar accentualment el ritme anapèstic dels versos, que, recordem-ho, tenen en principi aquesta estructura:

— — — | — — —

Aquest mateix vers, amb l'últim peu amputat (catalèctic), és el que es coneix com a paremiac. En un i altre vers, els peus anapèstics es poden contraure en espondeus.

Mirem com Romagnoli s'enfronta amb els versos 523-538 altre cop d'*Els ocells*, lligats, segons sembla, amb correspondència amb 611-626. Ambdós passatges són dues estrofes (d'anapestos, lírics o no, això tant és, ara),<sup>182</sup> amb la inclusió d'un monòmetre anapèstic per als primers (523 ~ 611) i penúltims versos d'ambdues estrofes (537 ~ 625) i un dímetre anapèstic catalèctic (paremiac) que les tanca (538 ~ 626).

«νῦν δ' αὖ Μανᾶς:  
ὥσπερ δ' ἤδη τοὺς μαινομένους  
βάλλουσ' ὑμᾶς, κὰν τοῖς ἱεροῖς  
πᾶς τις ἐφ' ὑμῖν ὀρνιθευτῆς  
ἴστησι βρόχους παγίδας ῥάβδους  
ἔρηκ νεφέλας δίκτυα πηκτάς·  
εἶτα λαβόντες πωλοῦσ' ἄθρόους·  
οἱ δ' ὠνοῦνται βλιμάζοντες·  
κοῦδ' οὔν, εἴπερ ταῦτα δοκεῖ δρᾶν,  
ὀπτησάμενοι παρέθενθ' ὑμᾶς,

<sup>182</sup> Vegeu per a aquesta problemàtica PRETAGOSTINI 2011: 25-50, que els considera «sicuramente non lirici» (2011: 29).

ἀλλ' ἐπικνῶσιν τυρὸν ἔλαιον  
σίλφιον ὄξος καὶ τρίψαντες  
κατάχυσμ' ἕτερον γλυκὺ καὶ λιπαρόν,  
κάπειτα κατεσκεδάσαν θερμόν  
τοῦτο καθ' ὑμῶν  
αὐτῶν ὥσπερ κενεβρείων.

[...]

οὐ γὰρ πολλῶ;  
πρῶτον μὲν γ' οὐχὶ νεῶς ἡμᾶς  
οἰκοδομεῖν δεῖ λιθίνους αὐτοῖς,  
οὐδὲ θυρῶσαι χρυσαῖσι θύραις,  
ἀλλ' ὑπὸ θάμνοις καὶ πρινιδίοις  
οἰκήσουσιν. τοῖς δ' αὖ σεμνοῖς  
τῶν ὀρνίθων δένδρον ἐλάας  
ὁ νεῶς ἔσται· κούκ ἐς Δελφοὺς  
οὐδ' εἰς Ἄμμων' ἐλθόντες ἐκεῖ  
θύσομεν, ἀλλ' ἐν ταῖσιν κομάροις  
καὶ τοῖς κοτίνοις στάντες ἔχοντες  
κριθὰς πυροὺς εὐξόμεθ' αὐτοῖς  
ἀνατείνοντες τῷ χειρ' ἀγαθῶν  
διδόναι τι μέρος· καὶ ταῦθ' ἡμῖν  
παραχρῆμ' ἔσται  
πυροὺς ὀλίγους προβαλοῦσιν»

« ed or v'hanno in istima

di schiavi, di grulli,  
di servi citrulli.  
Fin presso ad ogni tempio  
vi si strapazza, come gente pazza.  
Gli uccellatori di voi fanno scempio  
con lacci, ragne, panioni, trappole,  
chiuse, reti ed archetti.  
Poi vi legano stretti,  
e vi vendono in piazza.  
Qui, chi compra, vi tasta.  
E dopo tanto strazio, non gli basta  
di porvi arrosto in tavola;  
ma olio e aceto e silfio e cacio mischiano;  
e composto un intingolo  
grasso e dolciastro, lo versano poi  
caldo caldo su voi,  
che immagine offrite - di mummie stecchite  
[...]

Non valgon piú costoro?  
Ad essi, per esempio,  
non si edifica tempio

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

di marmo, a porte d'oro.  
Un lecciòlo, un macchione,  
saranno a lor magione;  
e santuari  
gli ulivi agli uccelli piú rari.  
Né andremo piú lontano,  
in Delfo né in Ammone,  
ad offerir sacrificio.  
Ritti fra gli oleastri e fra i corbezzoli,  
orzo recando e grano,  
imploreremo qualche benefizio,  
le palme al ciel levando; e sul momento  
avremo esaudimento,  
spargendo un po' di chicchi di frumento»

El primer vers copiat correspon a la meitat de l'últim tetràmetre anapèstic, dels quals parlaré més endavant i, per tant, no s'ha de considerar, però s'insereix aquí per a una millor comprensió del text. Observem que no hi ha en la traducció, com sí que sembla haver-hi en grec,<sup>183</sup> una (quasi) exacta responsió entre cadascun dels versos. No sembla que hagi de ser una prioritat per a Romagnoli reproduir la correspondència entre els sistemes, separats com estan per gairebé 100 versos.

La traducció dels dímetres consisteix, ras i curt, en l'ús de diferents versos de la tradició italiana: des del *quinario*, a l'*endecasillabo*, passant pel *senario*, *settenario* i el *novenario*. Tots rimats consonantment. Tal variabilitat mètrica no es correspon a la constància mètrica del grec, que només presenta les irregularitats ja comentades al primer i als dos últims versos de cada tirada.

Més endavant, als versos corresponents a vv. 723-736, d'estructura molt semblant als ara comentats, són traduïts diversament. Primer, trobem vuit *endecasillabi*, seguits de vuit *settenari* i un *doppio settenario*. També rimats.

Un cas especial el trobem als dímetres anapèstics de vv. 209-222, que sembla que eren cantats,<sup>184</sup> i, reben, per tant, el tractament de cançó per part de Romagnoli, que els tradueix amb una combinació de *settenari* i *endecasillabi* rimats, que recorda, i molt, una cançó petrarquiana o leopardiana.

En canvi, en els dímetres de la tragèdia, Romagnoli sembla operar de manera molt diferent. Agafem, per exemple, els versos 1259-1262 de les *Traquínies*:

«ἄγε νυν, πρὶν τήνδ' ἀνακινήσαι  
νόσον, ᾧ ψυχὴ σκληρὰ, χάλυβος  
λιθοκόλλητον στόμιον παρέχουσ',  
ἀνάπαυε βοήν, ὡς ἐπίχαρτον  
τελέουσ' ἀεκούσιον ἔργον».

<sup>183</sup> Vegeu el comentari *ad locum* de Dunbar (1995) sobre els problemes mètrics i textuais del passatge.

<sup>184</sup> PRETAGOSTINI 2011: 43: «questi non sarebbero certo gli unici 'anapestici di lamento' in Aristofane [...]. Naturalmente erano anapestici lirici; anche per i vv. 209-222»



Trobem aquí quatre dímetres anapèstics i un paremiac. Com els tradueix Romagnoli? Doncs en aquesta ocasió opta per abandonar la rima, que en la tragèdia reserva per a les cançons (aquests anapestos sembla que eren clarament dits en recitatiu) i tradueix amb major regularitat rítmica:

«Ora, su, pria che il morbo di nuovo  
si ridesti, o mio spirito duro.  
dammi un morso d'acciaio, di pietra,  
ch'io lo stringa alla fauce, ch'io soffochi  
ogni grido, sicché questa impresa  
non cercata, si compia in letizia.»

Romagnoli utilitza un *decasillabo manzoniano*,<sup>185</sup> de ritme anapèstic, que, *stricto sensu*, seria l'adaptació exacta del paremiac. Reprodueix, doncs, el paremiac tant en ritme com en l'estructura, d'una manera que podríem qualificar de bàrbara. Redueix, però, els dos metres anapèstics a un de sol.

El primer vers costa més d'escandir com a *decasillabo* anapèstic, perquè «pria» s'ha de llegir en una sola síl·laba,<sup>186</sup> i considerar-lo àton en el xoc amb «su», que passaria a ser tònic. Igualment, l'accent tònic d'aquest vers inicial impossibilita la lectura del primer peu com a anapèstic, però el conjunt rítmic en el qual està inserit, dona la clau per llegir-lo correctament, com passa, correntment, en el model manzonià: «S'ode a destra uno squillo di tromba; / a sinistra risponde uno squillo: / d'ambo i lati calpesto rimbomba [...]» (Il Conte di Carmagnola, Acte II, Escena VI, Cor, 1-3).

La mateixa estructura la podem trobar, per exemple, a *Àiax*, 134-171, en què els anapestos són traduïts de la mateixa manera. Per cenyir-nos als primers:

«Di Telamone figlio, che reggi<sup>187</sup>  
Salamina, che siede sul mare  
ond'è cinta, se tu sei felice,  
io m'allegro; ma quando t'investe  
qualche colpo di Giove, o dei Dànai  
qualche trista calunnia, io mi turbo,  
tutto trepido, come pupilla  
di pennuta colomba. Come ora,  
gran susurri all'orecchio ci giunsero  
d'uno sconcio compiuto la notte  
che or ora è trascorsa [...]»

<sup>185</sup> P, ex: «Soffermati sull'arida sponda» (*Marzo 1821*, v.1). Sobre aquest vers, vegeu BELTRAMI 2011: 189-190.

<sup>186</sup> No és estrany en el llenguatge poètic, tal fenomen. Vegeu, si no, aquest *endecasillabo* de Leopardi: «Tu pria che l'erbe inaridisse il verno» (*A Silvia*).

<sup>187</sup> L'accent de 4<sup>a</sup> de Telamone s'explicaria per la necessitat d'incloure els noms propis; una llicència que en grec també s'utilitza. Vegeu, per exemple, RODIGHIERO 2011: 137, que explica aquest fenomen en ocasió del trímetre: «Si sa, del resto, che il trimetro dei tragici ammette soluzioni giustificate proprio della presenza di nomi altrimenti non inseribili all'interno di un'alternanza sillabica come quella del giambo, per così dire, *standard* [...] così una soluzione anapestica del piede giambico non sarà ammissibile —almeno per Eschilo e per Sofocle— se non con l'impiego del nome proprio».

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

Per contra, en altres passatges, Romagnoli opta per abandonar aquest model i servir-se altre cop d'aproximacions més analògiques. Per quedar-nos amb Sòfocles, llegim els versos 98-132 de l'*Electra*:

« Sistema  
O fulgida luce,  
o ètra che cingi la terra,  
deh, quanti miei carmi di doglia  
udiste, e sul seno sanguineo  
le fitte percosse, nell'ora  
che il buio notturno si sperde!  
E il letto odioso del tristo  
palagio sa ben le mie veglie:  
ch'io, misera, piango mio padre,  
a cui non fu ospite Marte  
cruento, su estranea terra:  
a lui la mia madre, il suo drudo  
Egisto, la testa fenderono  
con la scure sanguinea, come  
boscaioli una quercia; e nessuno,  
tranne me, tal cordoglio sostenne  
di te, padre, ucciso con tanta  
vergogna, con tanta pietà.

« Antisistema  
Ma io non desisto  
dai pianti, dagli ululi lunghi,  
sin ch'io le ardentissime rote  
degli astri, ed il giorno contempli.  
Come orbo dei figli usignuolo,  
farò su le soglie paterne  
suonar dei miei gemiti l'eco.  
O d'Ade magion, di Persèfone,  
o Dire terribili, o Ermète  
sotterraneo, o figlie dei Numi  
Erinni, che sopra gli uccisi  
per frode, vegliate, e sui talami  
usurpati, movete al soccorso,  
vendicate la strage del padre,  
e a me rimandate il fratello,  
ché io, di tristezza la mora  
da sola più regger non posso»

En aquesta ocasió, trobem, en general, *novenari* (per als dímetres), amb algun *senario* (per als monòmetres), de ritmes diversos, amb l'excepció de sis *decasillabi manzonani* de ritme completament anapèstic, com els que havíem vist fins ara, en els versos novè, quinzè, setzè i

dissetè (del primer sistema) i en els tretzè i catorzè (del segon sistema) de la traducció de Romagnoli.

Tot i que no hi ha la regularitat rítmica que hi havíem trobat fins ara, els *ottonari* italians aquí presents, de ritme iàmbic i anapèstic, no són tan lluny de poder ser una altra versió de paremiacs amb contracció d'un dels peus. Per exemple, el penúltim: «ché io, di tristezza la mora», podria ser un paremiac amb contracció del primer peu. Sembla més natural, però, creure que no es tracta d'una adaptació bàrbara, sinó d'una aproximació analògica que tendeix al ritme anapèstic, atès que, si es vol, tots els *ottonari* italians que no tinguin ritme trocaic es poden reduir a esquemes bàrbars, si se'n té l'obsessió, fins al punt que es podria considerar l'últim vers del segon sistema un paremiac amb contraccions en tots els peus.

#### 3.5.1.3.4. El tetràmetre anapèstic catalèctic

Aquest vers és gairebé exclusiu de la comèdia. Estructuralment és tan sols la unió d'un dímetre i d'un paremiac, separats normalment per una dièresi.

Es tracta, aparentment d'un dels versos més complicats d'adaptar en la mètrica bàrbara, perquè en la seva forma pura, el vers pot arribar a tenir 22 síl·labes totals. Cap vers de la tradició romànica no pot acostar-se a aquesta llargària. Pensem en totes les dificultats dels poetes per construir l'hexàmetre, que és sensiblement més curt. Si es suprimeixen el primer peu i la meitat del segon, de fet, apareix l'estructura de l'hexàmetre.

Amb aquest metre es componia la paràbasi, encara que també apareix, sovint, en els diàlegs. Així, per exemple, en *Els ocells*, a part de trobar-lo a la paràbasi (vv. 685-722) el trobem també, també, en vv. 460-522; 548-610; 627-628; 637-638; 658-660.

Tot i que aquest metre, com hem vist, s'assembla força a un hexàmetre més llarg i de ritme invertit, Romagnoli no intenta adaptar-lo accentualment com sí que feia amb els versos de l'èpica, i renuncia definitivament a la mètrica bàrbara (si no ho havia fet ja amb el trímetre iàmbic):

«Uomini, cui natura dannava a cieca notte,  
stirpi di fronde lievi, effimeri, senz'ali,  
di vita breve, impasti di fango: oh vane frotte  
d'ombre, oh simili ai sogni, sventurati mortali!

Rivolgete il pensiero a noi ch'eternamente  
viviamo, e sconosciuta n'è la vecchiezza, a noi  
che abitiamo nell'ètere, a noi che nella mente  
agitiam sempiterni concetti; sí che poi,

quando i misteri eterei conosciate, e qual sia  
l'esser nostro, e le origini dei Numi abbiate apprese,  
dell'Erebo, dei fiumi, del Caos; da parte mia  
possiate dire a Pròdico... che vada a quel paese [...]

Es tracta de *doppi settenari*, això és, d'alexandrins. La mateixa solució que havia emprat ja amb pentàmetres, però aquesta vegada organitzats en estrofes de quatre versos en *rima*

*alternata*. El vers triat, sensiblement més curt que el de l'original (14 síl·labes totals), fa que aquests dotze primers versos corresponguin als vuit primers versos del grec (685-692).

#### 3.5.1.4. La traducció rítmica de la lírica coral

##### 3.5.1.4.1. La lírica coral arcaica

Hem vist fins ara els principals versos dels recitats (o semicantats) de la comèdia i de la tragèdia i les adaptacions que en féu Romagnoli, amb un mètode variadíssim, que va de la mètrica accentual estricta a la romànica, fins i tot rimada, passant per un mètode més aproximatiu, com l'emprat als dímetres anapèstics de la tragèdia.

També hem vist que, en el cas dels trímetres iàmbics, Romagnoli mateix oferiria una explicació, poc menys que fantasiosa, per recórrer al més tradicional dels versos italians: l'*endecasillabo*, fent-lo passar per una evolució moderna del trímetre grec. En els seus escrits teòrics, però, no hi ha cap referència als criteris que seguí a l'hora de girar els altres metres propis dels recitats de les obres dramàtiques antigues.

En canvi, de la lírica coral sí que en trobem certes informacions en els seus assajos sobre la poesia i la mètrica gregues.

En un dels articles del llibre *Polemica carducciana* (1911a), Romagnoli recull un article anomenat «I greci e il verso libero», que havia publicat a la premsa un any abans i que consisteix, bàsicament, en una diatriba fulminant contra Enrico Thovez, arran d'un llibre que aquest escriptor havia publicat recentment i en el qual atacava furibundament Carducci i els seus seguidors, que qualificà de pastor i ramat, respectivament, ja en el títol: *Il pastore, il gregge e la zampogna*.

En aquest llibre, Thovez feia un repàs a la literatura italiana, de la qual només salvava Dante, Leopardi i, sobretot, D'Annunzio. Reclamava el retorn a la poesia de contingut que, per a ell, era la poesia grega, alliberada de la tirania d'unes formes que Thovez considerava esgotades.<sup>188</sup> En els lírics grecs, Thovez hi veia la llavor del vers lliure, de l'anarquia rítmica, que floria «dalla vibrazione dei nervi, dal palpito del cuore»<sup>189</sup> i no d'un fred patró mètric. Després de repassar, com he fet, totes les estructures dels versos grecs, aquesta asseveració pot semblar, i ho és, ridícula, sobretot en el cas de la lírica eòlica, tan exacta, però cal imaginar que Thovez es devia inspirar en totes les resolucions que oferien els metres tradicionals recitats i, sobretot, en la lírica coral i, més concretament, en Píndar.

Es tracta, de fet, d'una idea, la del vers lliure com a fill dels lírics corals, que Thovez pren directament de *Le faville del Maglio* de D'Annunzio:

«Ma se tu paragoni la più ricca stanza d'una canzone petrarchesca, perfetta nella sua fronte e nella sua sirima, nei suoi piedi, nelle sue volte e nella sua chiave, se tu la paragoni a una strofe logaédica di Pindaro o a uno *stasimon* eschileo, ti appare tutta la diversità che corre tra la dura costrizione del rimate e la libera creazione ritmica del cantore. La strofe greca è una creatura vivente in cui pulsa la più sensibile vita che sia mai apparsa nell'aria» (Thovez, citat a ROMAGNOLI 1911a: 11)

<sup>188</sup> Diu Thovez: «un poeta, sia pur grandissimo, che sceglie un metro già adoperato e reso tipico e famoso, è obbligato o poco o molto ad assoggettare la sua anima a quella altrui. Il ritmo è già uno stile: è l'atteggiamento musicale del pensiero poetico, e, se guardiamo bene, ogni grande poeta ha esaurito il metro da lui prediletto» (Thovez, citat a ROMAGNOLI 1911a: 9)

<sup>189</sup> Thovez, citat a ROMAGNOLI 1911a: 11.

Així ho creu, almenys Romagnoli (1911a: 11): «Il Thovez s'è talmente entusiasmato di questa poesia corale, che una volta tanto si rappattuma con D'Annunzio, e fa sua la esaltazione dannunziana della forma libera». Davant de la defensa del *versoliberismo* que Thovez, amb D'Annunzio, feien remuntar a la lírica coral, Romagnoli dedica pàgines i pàgines a desmuntar, punt per punt, aquestes asseveracions més romàntiques que una altra cosa i, de passada, a demostrar que les traduccions de poetes clàssics que apareixien al volum de Thovez, que firmava ell mateix, no eren sinó plagis d'altres traductors.

Per tal de rebatre'ls, Romagnoli intenta explicar com funcionava el vers líric coral grec. El poeta, primer, «concepiva, lineava mentalmente uno schema ritmico, e su quello gittava insieme parole e note». Tal esquema era concebut, és clar, amb plena «libertà musicale», cosa que comportava, «fra ciascuno dei suoi punti salienti (*ictus*) e il successivo, durate di 1, 2, 3, 4 o più momenti». A aquest esquema, «le note, il *mélòs*, infinitamente plastico e duttile, si adagiava perfettamente in quella forma, senza lasciare alcun interstizio». Sota les notes de més de dos temps, «andavano sillabe di due», sota les de mig temps, «sillabe di uno». I era el cant qui, un cop més, «allungava quelle e scorciava queste». Sense el cant, doncs, l'esquema rítmic, que és el que hem conservat, ja només era un «residuo contratto e anchilosato». Així, segueix Romagnoli, per veure com funcionaven realment els versos corals, calia trobar quines síl·labes «di due momenti», això és, llargues, s'havien d'«allungare sino ai valori irrazionali di  $3^{1/3}$ , 3, 1 o più» i on s'havien t'intercalar «brevi pause», sense les quals, el vers «diventa un orribile cozzo di sillabe» i «pause anche più lunghe, di interi piedi o periodi», sense les quals «la quadratura che i Greci cercavano con tanta diligenza, va irremissibilmente perduta» (ROMAGNOLI 1911a: 12).

Només reconstruint-ho així, podem estar davant d'un «complesso ritmico di grandosità quale mai hanno sognato la metrica italiana, nè la francese, la tedesca o la inglese». Tal operació, que han provat tants metricòlegs, ja es veu que és gairebé impossible, però diu, sorneguer, Romagnoli (1911a: 13), «con la facile intuizione dell'artista», Thovez «l'ha fatto per proprio conto, ed ha gustato la «misteriosa compenetrazione dei ritmi fluidi [...]». L'error de Thovez i de D'Annunzio és no veure que no es tracta d'un esquema «poetico», sinó «musicale», no «logico», sinó «melico». De manera que s'equivoquen comparant-lo amb «una stanza petrarchesca». Segons Romagnoli, si s'ha de comparar la lírica coral amb res, cal fer-ho amb «un periodo beethoveniano». Fins a tal punt els grecs no concebien la lírica coral fora de la música amb què expressaven ritmes i conceptes. Si, en canvi, volien expressar-los en ritmes despullats, feien servir les «forme chiuse», això és, hexàmetres, pentàmetres, tetràmetres, trímetres, etc.<sup>190</sup>

Així doncs, remata Romagnoli, cal aclarir que el que feien els grecs no era, en cap cas, vers lliure, tampoc en compondre la lírica coral:

«perché venga pure un futurista a spiattellarci sul viso le sue righe più o meno chilometriche, e a dirci che quelle righe si plasmano ritmicamente sul suo sentimento come il sangue nei

---

<sup>190</sup> Veient la possible confusió que pot crear aquesta divisió, Romagnoli passa, tot seguit (1911a: 14), a explicar com funcionava la lírica eòlica, que, en un primer estadi, s'assemblava més a la manera de la lírica coral, però que, amb el temps i amb el pas a l'adaptació llatina, els versos que abans eren mèlics «divennero *versi logici*».

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

canali dell'organismo, e via dicendo.<sup>191</sup> Ma non ci dia ad intendere, vivaddio, che quell'arte l'ha imparata da Pindaro, da Eschilo e da Aristofane» (ROMAGNOLI 1911a: 15)

Aclarit, doncs, que tampoc els metres de la lírica coral no es deixaven a l'atzar, calia, si el traductor volia reeixir, mirar de reproduir-los d'una o altra manera. Però això no ho explica en aquest article i cal que anem a buscar-ho, primer, a *La diffusione della cultura classica* (1917), manta vegada citat, i, després, a la pròpia introducció a la versió de Píndar.

En el primer article, Romagnoli deixa entreveure la necessitat, també, en les parts corals, de reproduir l'esquelet rítmic (una expressió que es repeteix aquí i allà, com una obsessió), per tal d'aconseguir una traducció que faci revivre la poesia grega:

«Ricostruite l'ossatura»: integratela di un leggero velo di accenti musicali, che possono anche essere derivati dal patrimonio esiguo ma non spregevole della musica greca pervenuto sino a noi: affidatela a chiare voci. E la bella creatura d'armonia batterà sicura verso il cielo le sue ali divine» (ROMAGNOLI 1917: 124)

Sembla clar, com insinua ZOBOLI (2004: 106), que Romagnoli, un cop més, amb tals paraules, reclama la reconstrucció dels versos grecs a través d'algun dels mètodes de la mètrica bàrbara. O, almenys, intentar-ne una aproximació. Però, de nou, no ho diu explícitament.

En la seva notícia preliminar a la traducció de Píndar, Romagnoli reprèn, gairebé punt per punt, les idees expressades a *I greci e il verso libero*. Havent explicat com funciona el vers musical de Píndar i com, sense aquesta música, esdevé «uno scheletro qua e là monco ed anchilosato», passa a explicar com es poden recuperar:

«Movendo dalle lunghezze convenzionali di uno e di due che ha ciascuna sillaba, conviene indagare quali sillabe di due momenti (lunghe) si debbano allungare ancora, sino ai valori di  $2^{1/2}$ , di 3, di 4: dove si debbano intercalare brevi pause: dove pause anche più lunghe, di interi piedi o periodi (versi o emistichi), in origine costituiti da sole note strumentali, e senza i quali va perduta la quadratura, che i Greci cercarono con tanta diligenza. Compiuto questo lavoro, lo scheletro di queste alate creature sonore è rivestito di polpe. Dico di più: noi scorgiamo allora la linea del loro volo» (ROMAGNOLI 1969: 244)

Un cop trobades les pauses i els temps forts de cada vers, però, no s'aclareix com s'ha de traslladar aquest coneixement a la versió italiana. Caldrà, doncs, passar al text de les seves versions. No sabem amb exactitud quina és l'edició que seguí Romagnoli per girar Píndar. Ell, com en totes les traduccions, mai no l'especifica. En general, per la posició dels versos, sembla que seguí una colometria de versos llargs, com la de Boeckh (1811-1821) o de Bergk (1843). Cap d'aquestes ni de les que proposa Pretagostini (2011: 209), però, concorden del tot amb el text de Romagnoli.

Comencem, per tant, pel primer sistema estròfic de la primera de la seva edició: la *Pítica* X:

---

<sup>191</sup> Convé aclarir, però, que Romagnoli salva de la crema la poesia de D'Annunzio: «Quando a un malinteso come quello in cui è caduto il D'Annunzio dobbiamo poesie come *Versilia*, *Undulna*, *La pioggia nel pineto*, benedetto quel malinteso» (ROMAGNOLI 1911a: 15).

«  
Strofe  
Sparta felice! Tessaglia  
beata! Su l'una e su l'altra  
la stirpe d'Alcide  
guerriero, da un padre discesa, ha lo scettro.  
Ma che? Forse impronto m'esalto? No. Pito  
mi chiama, e la rocca Pelínnia,  
e i figli d'Alèva, che braman per Ippocle  
si desti nell'agape, a gloria, la voce dei cori.

Antistrofe  
Gode egli i premî; ed il grembo  
parrasio, fra il popolo accolto,  
a lui la vittoria  
gridò tra i fanciulli, nel duplice corso.  
O Apollo, gli eventi degli uomini han prospero,  
se un Dio li sospinge, l'inizio  
e il fine: tal gesta compié per tua grazia;  
ma pure per insita virtù su le tracce egli mosse

Epodo  
del padre, di Fricia, che, chiuso nell'armi  
di Marte, due volte ebbe il serto  
d'Olimpia; e sott'esse le balze  
feraci di Cirra,  
la corsa gli diede vittoria.  
Proseguia Fortuna; e nei giorni  
venturi, fiorisca magnanima ricchezza per essi».

La disposició tipogràfica, a primer cop d'ull almenys, ja fa pensar en una traducció amb versos no estrictament italians. La rima no apareix en cap cas i els versos llargs no es poden reduir a models italians. A més, és evident que hi ha una voluntat de respectar l'estructura triàdica de l'original grec. L'estrofa i l'antístrofa es corresponen exactament. Per tant, aquest cop sí, sembla que estiguem davant d'una versió accentual, almenys aproximada.

Dic aproximada perquè pretendre una traducció accentual dels dàctiloepitrits de Píndar en què en cada arsi caigui un accent tònic és impossible. El que intenta fer Romagnoli, més que traduir l'estructura accentual pindàrica, és fabricar-ne una de pròpia sota uns esquemes semblants. Recordem, amb Gentili & Lomiento (2003: 204), que per dàctilo-epitrits, entenem «strutture logaediche, ovvero miste di ritmo pari e doppio (dattilo-trocaiche e dattilo-giambiche)». I el que trobem en els versos de Romagnoli és la voluntat de recrear uns versos que es guïïn per aquests ritmes. Vegem-ho amb l'escansió dels versos de Romagnoli:

Estrofa ~ Antístrofa:  
TAATAATA  
ATAATAATA  
ATAATA  
ATAATAATAATA

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

ATAATAATAATA  
ATAATAATA  
ATAATAATAATA<sup>192</sup>  
ATAATAATAATAATA

Epode:  
ATAATAATAATA  
ATA(A)TAATA  
ATAATAATA  
ATAATA  
ATAATAATA  
ATAATAATA  
ATAATAATA(T)ATAAT<sup>193</sup>

Si els analitzem vers per vers, podríem creure que es tracta, en la primera línia de l'estrofa-antístrofa, d'una dipòdia dactílica i un troqueu. Mentre que a la resta hi trobaríem una inversió del ritme, amb la combinació de iambs i anapestos. El cert, però, és que Romagnoli no està considerant una línia (*stíchos*) per un vers, sinó que està component en períodes. Tota la primera estrofa, de fet, és un gran període exclusivament dactílic, en què l'última síl·laba àtona s'uneix amb el començament àton del següent vers, per formar el peu dactílic complet. El començament àton de l'epode s'explica, per la mateixa raó. La regularitat dactílica és extremadament constant, cosa que no trobàvem ni tan sols en els seus hexàmetres.

La concepció i els mecanismes compositius són, per tant, plenament grecs, encara que el ritme no correspongui exactament al de l'original, cosa d'altra banda francament impossible. Podem parlar, ara sí, doncs, d'un mètode bàrbar i, en concret, de l'accent rítmic. L'«ossatura rítmica» no s'ha conservat exactament, però s'ha substituït per una altra d'aproximada, encara que, potser, excessivament monòtona. Una monotonia i una manca de variabilitat mètrica que, d'altra banda, no es correspon amb el text original.

Aquests versos dactílics que recorden molt els de Pascoli a l'himne *Ad Antonio Fratti*, que ja hem vist, que funcionaven anàlogament. El primer vers, d'ambdós, és exactament igual rítmicament («Chi discendeva a quell'ora», deia Pascoli).

La tònica general de la resta de sistemes estròfics és, si fa no fa, la mateixa. Mirem, si no, el començament de l'*Olimpica* X: «Figlia di Giove eleuterio, Fortuna che dà la salvezza».

En alguna ocasió opta per canviar el ritme dactílic per un d'anapèstic, però el funcionament és anàleg al de l'explicat. Per exemple, a l'*Olimpica* IV, v.1: «O supremo Signor de la folgore dal pie' non mai stanco». En tot cas, amb algunes irregularitats en la correspondència estròfica, però la concepció compositiva és la mateixa. Aquí, per tant, Romagnoli sí que és fidel a les seves explicacions teòriques i, per dir-ho amb les seves paraules, intenta aquí fer més un "període beethovenià", que no pas una cançó petrarquiana.

---

<sup>192</sup> Aquest vers s'escandeix com s'indica en l'antístrofa, però no en l'estrofa, que resulta hiper mètric i amb una estructura que no sembla plausible: ATAATAATAATA. Potser el traductor pretenia que es llegís: «che braman pe'Ippocle». En aquest cas, la correspondència estròfica es mantindria.

<sup>193</sup> Hi ha una irregularitat amb la vall accentual entre «magnanima» i «ricchezza» que trencaria el ritme dactílic.





### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

di Troia! Ché Artemide aborre  
gli aligeri cani di Giove,  
e il pasto dell'aquile aborre, pietosa alla timida lepre,  
sbranata digiuna coi figli".  
Lugubre, lugubre canto s'intoni; ma il bene trionfi.

#### Mesodo

"Sebbene tu sei, bella Diva,  
benevola ai teneri parvoli  
d'ardenti leoni, ed ai cuccioli  
poppanti di fiere selvagge,  
ti prego che questo presagio  
commisto d'augurî felici e di biasimo,  
tu arrechi a benevolo termine.  
E supplico Apollo Peàne, che ai Dànai  
la Dea non appresti  
indugi di venti contrarî  
che a lungo le navi trattengano,  
non affretti novello esecrabile  
sacrifizio, che, scevro di mensa,  
di liti domestico artefice  
divenga, ed immoli lo sposo.  
Ché l'ira terribile  
risollevasi, memore, subdola,  
trascorre la casa, dei figli a vendetta".  
Tali, con grandi beni commisti funerei presagi,  
Calcante, leggendo l'augurio,  
predisse alla casa dei regi che a guerra movevano.  
E a quello concorde,  
lugubre, lugubre canto s'intoni; ma il bene trionfi.»

El mètode, doncs, no és diferent del que trobàvem en Píndar, encara que amb més llibertat mètrica i amb més variacions rítmiques, que confereixen a la versió més ductibilitat i menys rigidesa que en la versió del poeta coral.

Si passem als sistemes trocaics (vv. 160-191), trobem el següent:

«  
Strofe II  
Giove! Sia qual Nume sia:  
a tal nome, ov'ei ne giubili,  
volerà la prece mia.  
Invocar, per quanto ponderi,  
io non so che Giove solo,  
se veramente conviene gittare dall'anima  
questo vano e greve duolo.

#### Antistrofe II

Chi primo ebbe e possa e gloria,  
e fiori d'ardor belligero,

n'è sin persa la memoria:  
chi secondo ebbe il dominio,  
dal piú forte fu sconfitto:  
chi preferisce per Giove cantar l'epinicio,  
batterà cammin diritto.

Strofe III

I mortali sopra tramiti  
esso avvia di sapienza:  
esso fa che dalla doglia  
forze attinga esperienza.  
E nel sonno il cruccio memore  
stilla in cuor l'antico affanno;  
e se pure alcun recalcitra,  
giungon l'ore, e savio il fanno.  
Questa è pur grazia dei Dèmoni,  
che, seduti in sacri seggi,  
con la forza segnan leggi.

Antistrofe III

E il maggiore dei due principi  
delle navi, all'indovino  
non gittò taccia di biasimo,  
ma coi colpi del destino  
cospirò, quando l'indugio  
a far vela, che struggea  
entro i vasi ogni viatico,  
aggravò la gente Achea  
che avea campo innanzi a Calcide  
dove in Aulide, alla sponda  
con fragor si spezza l'onda»

L'aproximació rítmica es manté. Si ens hi fixem els versos són de ritme majoritàriament trocaic. La correspondència estròfica es continua observant, i aquí s'utilitzen *ottonari* per reproduir tant els lectis que hi equivalen perfectament, si es deixa fora del còmput l'última síl·laba àtona, com la resta de metres trocaics. Però l'esforç no s'acaba aquí. A l'original, en el sisè vers de l'estrofa i l'antístrofa II (165-6 / 173-4), el ritme trocaic és interromput per un vers format per una pentapòdia dactílica. Romagnoli ho observa i calca l'esquema. I no només això, sinó que hi introdueix la rima consonant, en alguns casos només en els versos parells, en d'altres en tots, per marcar el caràcter cantat dels versos o, per reforçar la forma rítmica «mediante l'aggiunta di una veste melica». L'esforç és titànic. I el resultat l'hauríem de considerar propi del mètode accentual, encara que aproximatiu i per bé que s'hi hagi incorporat un element estrany a la lírica grega com és el de la rima.

En passar als sistemes estròfics de ritme predominantment iàmbic (192-257), Romagnoli torna a observar el canvi, per bé que la reproducció ara ja no és ni de bon tros tan propera a la de l'original:

### 3. *Sobre l'adaptació dels metres antics en italià*

«  
Strofe IV

E venti che giungevano  
dallo Strimone, i venti  
dei ritardi funesti, dei digiuni,  
dei mali approdi, delle sperse genti,  
dei legni e delle funi  
sterminio, eterne l'ore  
rendendo, con l'indugio distruggevano  
dell'esercito il fiore.  
E il profeta, un riparo  
contro l'ira d'Artèmide  
piú grave dell'amaro  
turbine disse ai principi:  
cosí che, nello schianto,  
gli scettri ambo gli Atridi al suol percossero,  
piú non frenando il pianto.

Antistrofe IV

E il maggior dei due principi  
tai detti profferia:  
«È duro fato se il responso io spregio;  
e duro fato è se la figlia mia,  
se di mia casa il fregio,  
sopra l'altare sgozzo,  
e le mani paterne entro i virginei  
rivi di sangue insozzo.  
Or, quale è dei consigli  
scevro di male? Frangere  
l'alleanza, e i navigli  
disertare? — Oh!, con furia,  
nelle virginee vene  
il rimedio si cerchi, onde si plachino  
i venti; e sia pel bene!»

Strofe V

Or, poi ch'ei fu del Fato al giogo avvinto,  
il cuor suo tramutarono impuri aliti  
empî, che ad ogni ardir l'ebbero spinto.  
Poi che Follia, che turpi mal' consiglia,  
prima d'affanni miseranda origine,  
rende gli uomini audaci. Ed ei la figlia  
sgozzare osò, per confortar la lotta  
per una donna impresa, e perché l'esito  
fausto avesse la flotta.

Antistrofe V

Gli appelli al padre, e le preghiere, nulla  
mossero i prenci, né l'età virginea.

Ordine il padre die' che la fanciulla  
su l'altare i ministri, a mo' di capra,  
dopo la prece, arditamente levino,  
prona, nei pepli avvinti. E a che non s'apra  
la bocca bella, e l'improperio scagli  
contro i suoi Lari, con la muta furia  
la frenin dei bavagli.

Strofe VI

Al suolo essa le crocee  
vesti gittò: dal guardo  
su ciascuno di quei che l'immolavano  
vibrò, di pianto evocatore, un dardo,  
bella come dipinta immagine, ansia  
di parlar: ché sovente, d'Agamènnone  
nei virili concilii,  
cantava essa al banchetto.  
La virginea sua voce, al terzo calice,  
intonava il peana e il fausto augurio  
pel suo padre diletto.

Antistrofe VI

Gli effetti ignoro e taccio;  
ma di Calcante mai  
l'arti non furono irrite. Giustizia  
offre saggezza a chi patí. Saprai  
ciò che serba il futuro insiem con l'esito.  
Non dartene pensier: sarebbe piangere  
prima della disgrazia.  
T'apparirà ben chiaro  
al raggio del mattino. Eventi prosperi  
nascan da ciò, come or brama quest'unico  
dell'Apio suol riparo»

Hem passat de la mètrica accentual a la mètrica italiana, amb l'ús de versos plenament italians, com, *settenari* i *endecasillabi*, bàsicament, en un pas, ara definitiu, que ja s'insinuava a les estrofes trocàiques. Es manté, però, l'intent de conservar el ritme general de les estrofes, que aquí ha passat, com a l'original, a un ritme predominantment iàmbic. Roman, també, la presència de la rima.

Davant dels exemples que trobem en Píndar i Èsquil, esperariem trobar el mateix procediment en els altres dos tràgics i també en Aristòfanes, però no és ben bé així. Per a la gran majoria de cançons dels tràgics, Romagnoli utilitza sempre versos de la tradició italiana, sempre rimats, respectant, això sí, la responsió estròfica, però abandonant la intenció de reproduir de prop l'«ossatura rítmica». Només se n'aparta i torna a la mètrica accentual, quan els versos són de ritme clarament ternari: dactílic o anapèstic. Així, a l'*Antígona* (vv. 134-136): «E folgorato piombò, rimbalzò su la terra / stretta la face in pugno, colui che con impeto folle / moveva all'assalto [...]». Uns versos que no es poden reduir a cap esquema italià.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

Fa tot l'efecte que Romagnoli utilitza la mètrica accentual quan no pot recórrer a versos de la tradició italiana que recordin els de l'original. El que és evident, però, és que són traduccions que s'han fet amb l'esquema mètric original al davant. És un model, doncs, mixt.

Per a la comèdia, en canvi, el tractament és diferent. Hi ha una renúncia constant i explícita a la mètrica accentual. De fet, es recorre un cop i un altre a models plenament tradicionals. Bàsicament les estrofes corals, per exemple, d'*Els ocells*, són totes reduïbles a *endecasillabi* i *settenari*, fins i tot quan els metres són dactiloepitrits i, per tant, no essencialment diferents dels de Píndar, com els de l'estrofa corresponent als versos 451-459,<sup>196</sup> que Romagnoli tradueix així, sense respectar tampoc el nombre de versos:

«È l'uomo per natura  
mastro di frode in ogni suo costume.  
Tu parla, tuttavia:  
forse scorgesti qualche mia ventura  
od opportunità d'alta potenza,  
sfuggite della mia  
mente allo scarso acume.  
Or d'ognuno, in presenza  
quanto vedesti di': ché le fortune  
porrem teco in comune.»

La influència de la cançó petrarquiana o, si es prefereix, leopardiana, és ben plausible en la famosa monodia (no coral, per tant) del puput (227-262), de ritmes, d'altra banda, tan diferents en grec i que Romagnoli tradueix uniformement:

«Epò, popò, popò, popò, popí,  
pipí, qui qui, qui qui,  
qui qui, qui tutti, o miei compagni alati,  
quanti dai seminati  
degli'industri bifolchi  
semi ed orzo rapite,  
o prosapie infinite - dalla morbida voce  
e dall'ala veloce;  
e quanti per i solchi - errando a schiera  
pigolate con sí grata e leggera  
voce a le zolle intorno,  
tio, tiò, tiotiò;  
e quanti nei giardini hanno soggiorno  
fra ramuscelli d'edera,  
o su montane piagge  
d'albatrelle si nutrono e d'olive selvagge,  
tutti volate alla mia voce qui:  
tiotiò tiotiò tirití.  
Voi che ingoiate in umidi valloni  
le stridule zanzare,

<sup>196</sup> Per la consideració d'aquests versos com a dactiloepitrits, vegeu DUNBAR 1995 *ad loc.*

voi che godete il pascolo fiorito  
di Maratona ed ogni irriguo sito,  
e voi ch'errate a par con le alcioni  
sul procelloso mare,  
qui venite a sentir le novità;  
ché ogni tribú dei collilunghi aligeri  
ora aduniamo qua.  
Perché giunto è un tal vecchietto  
di talento,  
che mandar vuole ad effetto  
un nuovissimo progetto:  
sú, sú, tutti a parlamento,  
qui qui qui,  
torotò torotò tirití,  
chicchabàu chicchabàu,  
torotò torolilí»

El perquè del diferent tractament mètric de les cançons a les traduccions de tragèdia i comèdia no sembla que pugui explicar-se per una qüestió cronològica de les seves versions. És a dir, no sembla plausible que Romagnoli cap als anys noranta traduís Aristòfanes en versos italians i que, més endavant, seduït per la mètrica bàrbara, decidís introduir-la en les seves versions dels tràgics, perquè, en primer lloc, l'auge de la mètrica bàrbara a Itàlia va ser a finals de segle XIX quan, justament, Romagnoli traduïa Aristòfanes. I, precisament, ja va de baixa quan Romagnoli tradueix Píndar o els tràgics. I en segon lloc perquè ja veiem que, en aquests darrers, l'ús de la mètrica bàrbara tampoc no és ni de bon tros constant i, de fet, hi predomina la mètrica italiana. Cal pensar, més aviat, en una qüestió de *l'ethos* de cada gènere. Pel caràcter juganer de la comèdia, potser Romagnoli preferia unes cançons més reconeixibles que no en la tragèdia en què la pesantor i la gravetat reclamaven una altra mena de solucions, com també succeïa amb Píndar, un autor molt més impenetrable que els autors teatrals i per al qual es permetia un mètode accentual pur.

### **3.5.1.5. El mètode de Romagnoli: entre la traducció analògica i mimètica**

En tot cas, i fet aquest repàs tant dels versos recitats com dels corals, hem pogut veure com el mètode de Romagnoli és lluny de formar part exclusivament del mètode de la mètrica bàrbara de l'accent rítmic, ans al contrari: només hi recorre puntualment, per molt que els seus escrits teòrics i les seves crides a reproduir «l'ossatura rítmica» indueixin a pensar tal cosa. En honor seu, però, s'ha de dir que tret del cas que ja hem vist d'Alceu, enlloc diu explícitament que faci servir el mètode de l'accent rítmic.

Més aviat caldria parlar d'un mètode mixt que vol recordar o substituir «l'ossatura rítmica» de l'original, però no reproduir-la exactament, per evitar caure en l'artificiositat arqueològica d'un Pascoli, per exemple. De fet, recordem que una de les línies fonamentals del programa traductor de Romagnoli era, precisament, la persecució de la naturalitat i l'expressió idiomàtica. D'aquí la menció als frontispicis de «tradotti in versi italiani», d'aquí les seves paraules que hem vist ja en ocasió de la traducció dels metres clàssics d'Alceu.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

El traductor un cop havia estudiat «dai greci lo schema ritmico», havia d'«aggiustare le parole della propria lingua», fent coincidir als temps forts del grec «le sillabe che in quella lingua hanno maggiore importanza», que en el cas de l'italià eren les síl·labes tòniques en el lloc de les arsis. Però, en tal procés, no havia d'incórrer en la desnaturalització de la llengua: «non deve limitarsi a farlo meccanicamente, ma deve cercare di contrariare il meno che sia possibile l'indole della sua lingua». Els límits, doncs, els marcava la naturalitat i també és en aquest sentit que s'ha d'explicar la presència constant de la rima en les cançons, tant en les versions de la tragèdia com en les de la comèdia, per dotar-les d'una «veste melica» per tal de no empal·lidir l'harmonia obtinguda a través de la reconstrucció despullada del ritme:

«Ma, ad ogni modo, l'armonia così ottenuta è sempre assai lontana da quella dell'originale. E per avere un'idea di questo, il metodo migliore è sempre quello di ricostruire la forma ritmica nella sua integrità mediante l'aggiunta di una veste melica. Ad esso mi sono attenuto» (ROMAGNOLI 1965: 251)

Sembla clar que tals afirmacions són extrapolables a les versions teatrals, encara que ni per a la lírica eòlica d'Alceu, ni per a la dramàtica, la reconstrucció de la forma rítmica no es correspon del tot, gairebé mai, a la de l'original grec, ni de lluny. És sempre una aproximació, encara que, en certes ocasions, Romagnoli pugui semblar vendre el contrari.

En qualsevol cas, les seves traduccions dramàtiques per bé que classicitzants, vindran a realitzar la mateixa funció que les de Bellotti per al públic del XIX, i esdevindran tan clàssiques que la majoria d'italians fins ben entrada la segona meitat del segle XX coneixeran els dramaturgs grecs a través de la veu de Romagnoli, sigui en format llibre, sigui a les representacions a Siracusa organitzades per l'Istituto Nazionale del Damma Antico. El 1921, per exemple, la primera tragèdia que s'hi representà després de l'aturada de la Gran guerra va ser amb una producció seva: *Les coèfores*, amb música de Giuseppe Mulè. Un any després, van venir l'*Èdip rei* (amb música de Romagnoli mateix) i *Les bacants*, amb música de Mulè. Unes col·laboracions que van arribar al punt àlgid quan va ser nomenat director artístic el 1927 de l'Ente Morale Nazionale (el nom que prengué l'INDA en temps del feixisme), encara que només durà un any en el càrrec. Aquell any s'hi van representar la *Medea*, el *Ciclop*, *Els núvols* i *Els Sàtirs rastrejadors*, tots amb música de Mulè.<sup>197</sup>

#### 3.5.2. Filippo Maria Pontani, traductor dels tràgics

Filippo Maria Pontani (1913-1983) neix quan Romagnoli ja fa uns anys que ha acabat tot Aristòfanes i tot just comença la seva empresa traductora dels tràgics.

Així doncs, quan el filòleg i hel·lenista tradueix els tragediògrafs, entre 1968 i 1978, ja ha passat gairebé mig segle de les versions de Romagnoli, que han esdevingut clàssiques i amb tants admiradors com detractors. Als anys trenta Ettore Bignone traduí també tot Sòfocles i Èsquil en versos italians. També foren semblantment icòniques les versions en prosa de Manara Valgimigli, pensades especialment per al teatre i publicades en un sol volum molts anys més tard (1964).<sup>198</sup> A finals dels anys quaranta, Giuseppina Lombardo Radice gira en

<sup>197</sup> Totes aquestes dades es poden consultar a l'entrada dedicada a Romagnoli al *Dizionario biografico Treccani*.

<sup>198</sup> La primera traducció, el *Prometeu encadenat*, data del 1904.



versos italians tot Sòfocles i el poeta Camillo Sbarbaro du a terme les seves versions indirectes de l'*Antígona* (1943), el *Ciclop* (1945), el *Prometeu* (1949) i l'*Alcestitis* (1952). Un camí, el de les adaptacions poètiques, que seguiran, entre els anys cinquanta i seixanta, els poetes Pasolini, Quasimodo o Sanguineti, amb les versions de l'*Orestea* (1960) del primer, l'*Èdip rei* (1947), les *Coèfores* (1949) i *Electra* (1954) del segon i *Les bacants* del tercer (1968).<sup>199</sup>

A més, el 1970, surt a Sansoni el monumental volum, ja esmentat, *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, curat per C. Diano, amb traduccions pròpies i d'altres de Valgimigli, Cetrangolo, (ambdós en prosa), de Lombardo Radice, d'un jove Enzo Mandruzzato, de Paduano i de L. Troilo. En aquest volum i entre tots aquests noms, apareix el de Filippo Maria Pontani, que hi tradueix *Els perses* i l'*Hècuba*.

Aquest és el panorama general de la traducció dels tràgics grecs que es troba Pontani, quan engega la seva empresa de traduir, en vers, tots tres tragediògrafs.<sup>200</sup> O gairebé. Entre els deu anys que van del 1968 al 1978 traduí l'*Orestea* (1968) i els *Perses* (1970) i tot Sòfocles i Eurípides. Si les seves traduccions ens interessin més que qualsevol de les esmentades (i no esmentades) aquí, és perquè les de Pontani ni són en prosa, ni es limiten a la mètrica italiana, sinó que per a Sòfocles i Eurípides utilitza la mètrica bàrbara de l'accent rítmic, en un cas únic i es pot dir que exclusiu en el panorama literari italià.

Abans, però, d'entrar a veure com traduí els versos clàssics, farem bé d'esbossar els principis traductors d'un hel·lenista com F.M. Pontani, cosa que ens ajudarà a entendre algunes de les seves decisions mètriques. Tenim la sort que, a més de ser un extraordinari traductor, fou un gran filòleg que escriví justament sobre els criteris que el guiaren a l'hora de traduir els tragediògrafs grecs en un article intitulat *Esperienze d'un traduttore dei tragici greci*, que s'inseria en un simposi celebrat a Siracusa sobre, precisament, la traducció de textos teatrals.

En aquest magnífic assaig, Pontani parteix de la ja tòpica impossibilitat de la traducció, però no basant-se, com podríem esperar d'un italià com ell, en Croce,<sup>201</sup> sinó, ben al contrari, en Humboldt i en darrera instància, en Schleiermacher i el seu concepte d'«estranyesa». El principi màxim és el d'una adherència màxima al text original. No en va la referència que encapçala l'article és als dos escriptors germànics.

Pontani entén la traducció com una «approssimazione d'una versione all'ideale (che è un limite all'infinito) della "bella fedele"», considerant per bellesa «la validità estetica del nuovo testo», i per fidelitat «la maggiore aderenza possibile al testo originale» (PONTANI 1979: 59). En aquest sentit, l'enfocament de Pontani és el d'un hel·lenista que pretén conciliar l'aproximació filològica que parteix d'un «vaglio ermeneutico» i d'una «penetrante auscultazione» de l'original, amb una «trasposizione creatrice», d'arrels jakobsonianes, que pretén allunyar-se tant de la «traduzione-esegesi» d'un M. Untersteiner,<sup>202</sup> per exemple, com de la recreació crociana: «La mia ambizione, in tutte le mie traduzioni dal greco antico, medievale e moderno, è stata la conciliazione e la compresenza di filologia e poesia» (PONTANI 1979: 66).

<sup>199</sup> Més endavant, Sanguineti va traduir també *Les troianes* (1974), *Les Coèfores* (1978), l'*Èdip rei* (1980), *Els set contra Tebes* (1992), i *Les assembleistes* (2001), a banda de l'anterior *Fedra* de Sèneca (1969), aplegades en un sol volum per F. Condello a *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, Milà, 2006.

<sup>200</sup> Tal panoràmica l'ofereix l'estudi de ZOBOLI 2000. Especialment, 845-853.

<sup>201</sup> Vegeu ZOBOLI 2004: 137, per a aquesta qüestió.

<sup>202</sup> Editor i traductor de l'*Antígona* (1937) i l'*Orestea* (1951).

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

Per arribar a tal conciliació, considera com a punt central la qüestió de la prosa i el vers, que, per a ell no admet discussió: el teatre clàssic és un teatre poètic i com a tal ha de ser traduït. Així, «poiché il teatro greco è un teatro di poesia, un teatro di testi letterari in versi» (PONTANI 1979: 61) no concep una «traduzione di testi poetici che rinunci alla poesia» (PONTANI 1979: 68):

«Ritengo anzi che tutti gli aspetti del suono, della cadenza, della musica del verso, il “moto” che, con l’armonia e il colorito delle parole, dà luogo (secondo l’intendimento foscoliano)<sup>203</sup> allo stile, il “legame musaico” del celebre passo del Convivio dantesco,<sup>204</sup> e la “dinamica contestuale delle parole” di I.A. Richards siano elementi ineludibili della sfida che il traduttore è chiamato a raccogliere» (PONTANI 1979: 68)

Una idea, la de traduir el ritme com a objectiu fonamental de la traducció d'un text poètic, que també li ve, sens dubte, de Humboldt, encara que en aquesta ocasió no hi és citat directament,<sup>205</sup> i de Romagnoli, i la pretensió (que no execució) de reproduir «l'ossatura ritmica», a qui sí que anomena explícitament, en passar revista als escriptors que l'han precedit en la tasca de traduir poèticament els dramaturgs grecs, amb els quals, però, marca distància.

Pontani és conscient de la historicitat de la llengua de la traducció, o més ben dit, del caràcter fugaç d'una obra poètica traduïda, supeditada als gustos de cada època. Esmenta Bellotti, que donà als italians «un'immagine dei tragici quali essi potevano recepire», en uns «versi allineati con la realtà creativa del primo Ottocento», i, és clar, Romagnoli, a qui reconeix unes versions nascudes d'un coneixement profund del grec («conoscendo il greco sul serio») i sense gaires «tradimenti, **almeno del senso**» (PONTANI 1979: 65. La negreta és meva).

Aquesta precaució sobre l'absència de traïcions, almenys en el sentit, que no queda explicada, ha d'anar en referència a la forma de les versions de Romagnoli, que ja hem vist que tan aviat se servia de la mètrica italiana com de la bàrbara, amb unes llicències que Pontani, com de seguida podrem comprovar, no es permetrà gairebé mai.

De Romagnoli valora sobretot l'Aristòfanes, «la più geniale versione italiana d'un poeta greco», però es declara incompetent per jutjar amb objectivitat les versions dels tràgics, «localizzabili in un clima di gusto che non è piu il nostro» (PONTANI 1979: 66).

Finalment, per un cantó, valora sobretot el Sòfocles de Lombardo-Radice, «che indulse a clettismi negli echi fra dannunziani e crepuscolari» i que obtingué «nobili risultati», malgrat recriminar-li no respectar la responsió estròfica, i les de Valgimigli, «peraltro in prosa» (1979: 64); per l'altre, es carrega violentament les versions de Pasolini, Quasimodo i Sanguineti, que arriba a considerar «ricreazioni parodiche», tant en el sentit etimològic del terme, com «nel senso corrente, benché involontarie» bàsicament per la seva voluntat de ser acceptats «dai teatranti» (PONTANI 1979: 63).

Hem dit que Pontani marcava distància respecte als qui l'havien precedit. La raó s'ha de buscar, en primer lloc, en els plantejaments teòrics, sobretot en aquest enfocament de «filologo-traduttore e di traduttore-*artifex* (è troppo dire poeta)» (PONTANI 1979: 75), lluny tant de l'antifilologia d'un Romagnoli, com de les recreacions crocianas de Valgimigli. I, en segon

<sup>203</sup> La referència a Foscolo, segons indica Zoboli (2004: 178, n. 340) «è all'Intendimento del traduttore premesso all'Esperimento di traduzione della Iliade di Omero (Brescia, Bettoni, 1807)»

<sup>204</sup> Cf. *Conv.*, I, VII, 14.

<sup>205</sup> Vegeu per a aquesta qüestió fonamental en Humboldt, el capítol «Traduir el ritme» a GARRIGASAIT 2015.

lloc, en la *praxi* i la *rhexis* de la mètrica dels poetes grecs, que ja hem vist que considerava fonamental i que emprengué la majoria de les vegades amb el mètode de l'accent rítmic; lluny, doncs, de Bellotti, de Lombardo-Radice i, en certa manera, també de Romagnoli.

### 3.5.2.1. L'adaptació mètrica dels versos

El mètode de Pontani per a l'adaptació mètrica dels versos grecs és el de l'accent rítmic. Amb dos peròs. El primer, a les traduccions d'Èsquil— les primeres—, se serveix encara de versos italians per a les parts cantades, malgrat que respecti sempre la responsió estròfica, que considera ineludible, tant per raons estructurals com musicals. Si hom volgués posar música al text, que no en va Pontani anomena «libretto», hauria de tenir en compte sempre la responsió existent entre estrofa i antístrofa:

«Per le parti liriche, l'aderenza ai testi non si spinge fino all'impiego di metri barbari (ma l'orecchio scaltrito potrà sorprendere voli e scarti di docmi); non si rinuncia però alle corrispondenze antistrofiche, che si notano sulla pagina, sia per l'istanza di replicare in qualche misura un altro, e vistoso, aspetto strutturale dei testi, sia per offrire appiglio al musico e al coreografo che vogliono adattare al libretto rispondenti figure di suono, di ritmo, e di gesto» (PONTANI 1968: 10)

A partir de la publicació d'Eurípides i Sòfocles, però, Pontani se servirà també de la mètrica bàrbara per a les parts cantades:

«Nella traduzione dell'*Oresteia* (1968) l'antistrofia fu rigorosamente osservata, ma i versi usati nella versione furono versi romanzi, per lo più indipendenti dai metri del testo [...] Più tardi pensai che mi fosse possibile spingermi fino all'impiego di metri "barbari", cioè alla replica della scansione metrica dei versi originali» (PONTANI 1979: 72)

L'afany de reproduir-lo segons un mètode «di tipo pascoliano», l'obliga, segons admet, a un «tour de force» (1978: 14), amb totes les «approssimazioni o, se si vuole, falsificazioni che una scansione accentuativa presenta nei confronti di metri quantitativi» (PONTANI 1979: 73).

El segon però a l'ús exclusiu del mètode de l'accent rítmic arriba en la reproducció del trímetre iàmbic, per al qual utilitza l'*endecasillabo*, el més tradicional dels versos italians. No hi ha enlloc dels seus escrits una justificació del perquè d'aquest refús de la mètrica bàrbara justament en el vers més utilitzat per a tota la tragèdia grega. Simplement, se n'accepta l'equivalència, sense entrar en una discussió teòrica tan complicada com la de Romagnoli i sense plantejar-se, tampoc, cap altra solució.

#### 3.5.2.1.1. El trímetre iàmbic

A Pontani (com a Romagnoli i com a tots els traductors italians en versos regulars del drama grec) la tria de l'*endecasillabo* li sembla l'única possible: «Per i versi recitativi del dramma greco, le soluzioni sono in apparenza piuttosto semplici. Per il trimetro socorre sufficientemente l'endecasillabo» (PONTANI 1979: 68). Igualment, a la introducció a l'*Oresteia*: «Per le parti dialogiche in trimetri giambici, si tiene fede al saturo endecasillabo» (PONTANI 1968: 10).

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

Si a Romagnoli li sembla obligatori justificar-se per la tria de l'*endecasillabo* com a reproducció del trímetre, Pontani no en veu la necessitat. L'*endecasillabo* vindria a ser la transcripció del trímetre que s'utilitza en italià des del Cinquecento. La solució s'assembla prou a la del grec i no cal dedicar-hi més línies. El caràcter iàmbic intrínsec d'aquest vers ja ajudava a aquesta equivalència, com assenyala Rodighiero:

«L'incontestabilità del carattere 'giambico' dell'endecasillabo, con i suoi accenti di 2a, 4a, 6a, 8a e 10a, favorisce del resto, viceversa, l'elezione del trimetro tragico come modello-guida latente per il verso principe della nostra tradizione letteraria, che rimpiazza così in modo affatto naturale i giambi delle parti dialogate del dramma attico di V secolo» (RODIGHERO 2011: 136)

No sembla, doncs, que un vers masculí de tres dipòdies iàmbiques com el que requeriria una versió mimètica pogués prendre el lloc al regnat de l'*endecasillabo*, ni tan sols en mans d'un fidel seguidor de la mètrica bàrbara com Pontani.

Així, prenem els primers trímetres de l'*Agamèmnon* i vegem com els tradueix Pontani:

θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων  
φρουρᾶς ἐτείας μῆκος, ἦν κοιμώμενος  
στέγαις Ἀτρείδων ἄγκαθεν, κυνὸς δίκην,  
ἄστρον κάτοιδα νυκτέρων ὀμήγυριν,  
καὶ τοὺς φέροντας χεῖμα καὶ θέρος βροτοῖς  
λαμπροὺς δυνάστας, ἐμπρέποντας αἰθέρι  
ἀστέρας, ὅταν φθίνωσιν, ἀντολάς τε τῶν.

«Dèi, vi supplico, basta! Liberatemi:  
io soffro. È un anno che faccio la guardia,  
pernottando sul tetto degli Atridi  
col capo fra le braccia, come un cane.  
Ormai conosco a memoria il concilio  
delle stelle notturne, quei signori  
del cielo, così splendidi, che portano  
estate e inverno, e spiccano nell'aria»

La menor llargada del trímetre no permet a Pontani seguir la traducció vers per vers: els set primers trímetres s'han tornat 8 *endecasillabi*. Sí que respecta sempre, però, la *sticomitia* i l'*antilabé*, si n'hi ha (aquí no és el cas):

«Com'è noto, in ogni tragedia greca, il dialogo conosce, in certi momento, la stretta della *sticomitia*, quando la battuta di ciascun personaggio non va oltre la curva d'un verso e i versi s'incalzano nel precipitoso amebeo. Tradurre rispettando la *sticomitia* non è certo agevole: qualche cosa occorre sacrificare, o per converso qualche zeppa si renderà inevitabile; ma tutto dovrà essere sperimentato, a mio credere, piuttosto che sbavare la stretta di quelle botte e risposte» (PONTANI 1979: 71).

Així, per exemple, aquests versos de l'*Electra* sofocliana (1476-1478):

Αἴγισθος  
τίνων ποτ' ἀνδρῶν ἐν μέσοις ἀρκυστάτοις  
πέπτωχ' ὁ τλήμων;  
Ὅρεστης  
οὐ γὰρ αἰσθάνει πάλαι  
ζῶντας θανοῦσιν οὔνεκ' ἀνταυδᾶς ἴσα;

«Egisto: In quali reti, e tese da che uomini,  
sono caduto, ahimè?  
Oreste: Ma non t'accorgi  
che stai scambiando i vivi con i morti?»

D'altra banda, l'*endecasillabo* emprat aquí o en el passatge d'Èsquil és, efectivament, iàmbic, en la majoria de versos. Entre els citats de l'inici de l'*Agamèmnon*, només dos versos (el tercer i el sisè ara citats) comencen amb ritme anapèstic. La resta són tots exclusivament iàmbics, excepte el segon i el cinquè, que el trenquen amb un accent en la posició 7<sup>a</sup>. Quant als de Sòfocles, són tots iàmbics, amb una anàclasi inicial en el segon vers.

Aquest és el model de vers que Pontani féu servir per a totes les seves traduccions de les tragèdies. Ara bé, els volums d'Eurípides i de Sòfocles són presentats com si fossin traduïts en prosa, en línies seguides, perquè ens entenguem, malgrat que el vers, per als recitats en trímetres iàmbics, continua sent aquest mateix *endecasillabo*. El motiu l'explica el mateix Pontani:

«Nella mia traduzione di tutto Euripide (1977) le parti in trimetri sono rese apparentemente in prosa. Ma si tratta d'un artificio atto a eludere il più possibile, direi visivamente con l'eliminazione degli a capo, le cadenze logore dell'endecasillabo [...] Soltanto all'inizio e alla fine della battuta l'orecchio percepisce la misura ritmica. Per il resto è tutto un fugato: le pause di senso, le interpunzioni, non coincidono con la fine di verso; i versi s'inseguono, s'incastrano l'uno nell'altro, e l'eloquio segue le inflessioni del sentimento, mentre l'accentazione lo sostiene senza condizionarlo con la rigidità dello schema» (PONTANI 1979: 69)

Molt semblantment, en la seva introducció a Sòfocles:

«I trimetri giambici delle parti discorsive sono resi in una prosa che, dissimulando sempre l'endecasillabo, e talora scoprendolo, risulta innervata dal ritmo, mentre sfugge al rimbombo per un'articolazione estremamente mossa, che intende renderla recitabile» (PONTANI 1978: 14).

Malgrat l'evident esforç que representa dotar les paraules d'una música i d'un ritme concret i repetitiu, Pontani decideix emmascarar aquesta operació disposant el vers com si fos prosa per evitar, justament, el martelleig que s'aconsegueix amb l'*endecasillabo*, que es pot dissimular encara més mitjançant «una duttile articolazione del fraseggio e un abile uso dell'*enjambement*», que pot conferir-li «senza umiliarlo, una fluidità recitabile». Aquesta fluïdesa sembla que vagi en el sentit de buscar un vers que pugui passar per prosa sense ser-

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

ho. Això és, que vulgui, en certa manera, respectar allò que deia Aristòtil (*Po.* 1449a 23-28) respecte al trímetre iàmbic com a vers més pròxim al parlar corrent. Rodighiero, traductor de Sòfocles, si l'*endecasillabo* serveix com a equivalent del trímetre, es plantejava la qüestió d'una manera semblant:<sup>206</sup>

«Attenendoci alla lezione aristotelica, altrettanto incontestabile risulta la natura colloquiale del giambo, anzi μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖον ἔστιν, ed è stata la stessa natura a trovare τὸ οἰκεῖον μέτρον (Aristot. *Po.* 1449a 23-28). Ci possiamo chiedere se tale grado di οἰκεῖον sia di pari livello rispetto alla relazione esistente tra l'endecasillabo e l'italiano parlato. Vero è parafrasando la *Poetica*, che nella conversazione tra noi, “diciamo moltissimi endecasillabi” (cf. *Po.* 4, 1449a 26s. πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους)» (RODIGHERO 2011: 136, n. 4)

Certament, el fet de servir-se d'un vers tan excessivament tradicional, tan domèstic si es vol, fa que Pontani senti una sonsònia massa marcada i connotada per una tradició literària molt antiga: «È inutile deplorarne il *ron-ron*. Certo, è un verso saturo, gravato da una tradizione letteraria gloriosa e tuttavia repellente» (PONTANI 1979: 68). Fa tot l'efecte, per tant, que Pontani utilitzi la prosa i els encavalcaments poc naturals per justament amagar la presència d'aquesta cantilena pròpia de la tradició poètica italiana.

Malgrat aquesta saturació, Pontani no pot defugir la tradició de l'*endecasillabo*, i recorre a aquestes tàctiques en comptes de buscar un altre vers menys marcat, menys assimilat, en una estratègia que es vol en aparença estrangeritzadora.

#### 3.5.2.1.2. El tetràmetre trocaic catalèctic

Com Romagnoli, Pontani tradueix els tetràmetres trocaics amb «il doppio ottonario», encara que en Sòfocles i Eurípides (no en Èsquil) els emmascari com si fossin prosa, en coherència amb el mètode emprat per als *endecasillabi*. Es tracta, doncs, d'una equivalència gairebé exacta amb el model grec, amb la dièresi corresponent aconseguida per la unió dels dos versos i amb l'única llicència de permetre's gairebé sempre l'acabament del segon hemistiqui amb plana. No és, doncs, una adaptació accentual pura, perquè se serveix de la unió de dos versos preexistents en italià que no concorden del tot amb el vers accentual resultant de l'adaptació a partir del mètode de l'accent rítmic. Que Pontani els utilitza com a versos italians és prou evident, no només pel final pla, sinó perquè no fa servir tampoc cap mena de resolució, com sí que permet l'original.

Vegem-ho en els versos d'Èsquil, que són més evidents que els seus companys en l'Eurípides i el Sòfocles de Pontani, per tal com són presentats com el que són, versos, i no com a prosa. Concretament, prenem els versos finals de l'*Agamèmnon* (1654-1661), tots en aquest metre. Parla Clitemnestra:

«No, mio caro, mio diletto, non compiamo altri malanni:  
anche troppi ne cogliemmo – una triste mietitura.  
Basta ormai con le sventure; non più sangue su di noi!  
E voi, vecchi, andate a casa, prima che spropositi

<sup>206</sup> Rodighiero ha traduït en versos italians per a Marsilio l'*Èdip a Colonos* (1998) i *Les Traquínies* (que intitulà *La morte di Eracle*, 2004).

siano fatti e sopportati. Era inevitabile  
quanto accade. Ora diremmo molto volentieri “basta!”,  
artigliati come siamo da un pesante dèmone.  
È una donna che vi parla: ascoltatela, vi prego.»

Fixem-nos que el vers normal per a Pontani és el «doppio ottonario» amb els dos hemistiquis plans, això és, un tetràmetre trocaic sense la catalexi. Poc dotat com està l'italià de paraules agudes i monosíl·làbiques, el final masculí és especialment difícil d'aconseguir, fins al punt que d'aquests vuit versos, només un, el tercer, respecta aquesta estructura. Pontani prefereix, més aviat l'ús d'un pentasíl·lab esdrúixol, com en el cas dels versos quart, cinquè i setè aquí citats, fent que l'última síl·laba àtona funcioni com a tònica.

El ritme trocaic també és observat escrupolosament en Èsquil. Els temps forts en les versions de Sòfocles i Eurípides, en canvi, són més variables, encara que es doni preferència al ritme trocaic, per evitar un martelleig massa evident:

«Il pestellamento degl' *ictus* va evitato con cura rendendo com'è, credo, plauibile, i tetrametri trocaici col doppio ottonario. Alcuni espedienti, come l'alternanza, in fine di verso, di sdrucciole e tronche e lo scivolamento fra verso e verso mediante l'*enjambement*, possono rivelarsi efficaci» (PONTANI 1979: 71)

### 3.5.2.1.3. Versos anapèstics: dímetres i paremiacs

Fins aquí la traducció de Pontani no es diferencia gairebé en res de les tries mètriques de Romagnoli, excepte en la disposició tipogràfica i la justificació teòrica. El primer canvi important en el tractament del material mètric arriba en els versos anapèstics de la tragèdia. Ja hem vist que Romagnoli se servia per a les tirades anapèstiques de paremiacs i dímetres, presumiblement recitats d'un *decasillabo manzoniano*. El *decasillabo manzoniano* concorda exactament amb el patró bàsic del paremiac sense resolucions, però no amb el dímetre. Malgrat això, Romagnoli els usava indistintament per a tots dos versos.

També hem vist que si el passatge en anapestos tenia un caràcter més líric, Romagnoli optava per *novenari* majoritàriament anapèstics i que concordaven amb paremiacs amb contraccions iàmbiques.

Pontani, en canvi, reserva el *decasillabo manzoniano* per als paremiacs i procedeix a fer una adaptació accentual del dímetre, amb renúncia de la rima. Així, parteix del patró tipus del dímetre anapèstic, i en fa una versió accentual mimètica, que no en va no emmascara com a prosa, i que en la seva versió pura segueix aquest esquema:

AAT AAT | AAT AAT(A).

La llicència d'acabar el vers amb una àtona no prevista pel model davant de la manca d'agudes i de monosíl·labs en italià hi és, com recalca el mateix Pontani: «sugli anapesti, che presentano qualche difficoltà per la scarsità obiettiva di tronche nella nostra lingua» (PONTANI 1979: 71). Convé aclarir, però, que aquesta llicència, en la versió accentual de Pontani, és molt puntual i hi ha un esforç enorme per acabar el vers, la majoria de vegades, amb la seva versió masculina i, per tant, amb exacta correspondència amb l'original grec.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

El vers tipus, doncs, seria un com aquest: «Telamónio, che reggi nel mare, laggiù» (*Àiax*, 133-171) o, en la seva versió femenina: «Prima che si ridesti la mia malattia» (*Traquinies*, 1259).

Es tracta d'un vers, el de Pontani, que malgrat la novetat que representa el seu ús en la traducció de la tragèdia grega, de fet, ja apareix en una forma semblant, per exemple, en la poesia de Cesare Pavese, que compongué, molts anys abans, gairebé la totalitat del seu llibre *Lavorare stanca* (1936) en versos anapèstics. No obstant això, els primer versos de la primera poesia d'aquest llibre (*I mari del Sud*) coincideixen força exactament amb els de Pontani:

«Camminiamo una sera sul fianco di un colle,  
in silenzio. Nell'ombra del tardo crepuscolo  
mio cugino è un gigante vestito di bianco,  
che si muove pacato, abbronzato nel volto,  
taciturno. Tacere è la nostra virtù [...]».

Partint d'aquest patró tipus, Pontani varia l'esquema per adaptar-lo al model grec, que ofereix, gairebé sempre, contraccions dels peus anapèstics en espondeus. Unes contraccions que Pontani replica en les seves versions. Com que l'espondeu, però, és irreproduïble en italià, és substituït pel iambe. Així, el vers italià resultant es pot definir com un vers de quatre accents, separats per una o dues àtones. Així, si el model sense contraccions és de dotze síl·labes (+ 1 possible àtona final), el vers passarà a tenir-ne 11 (+ 1 possible àtona final) si un dels peus anapèstics ha estat resolt en un peu iàmbic. Si les contraccions són dues, 10 síl·labes totals. I així successivament fins a un vers absolutament iàmbic de vuit síl·labes, amb contracció iàmbica dels quatre peus anapèstics.

A més, per un cantó, els paremiacs purs (dímetres amb l'últim peu coix) solen ser traduïts a través del *decasillabo manzoniano*, que encaixa perfectament amb el model grec. I per l'altre, els monòmetres (dos peus anapèstics), són reproduïts per *senari* anapèstics, preferentment masculins, que també quadren, amb exactitud, amb el model grec.

Per veure un exemple de tots ells, prenem una tirada extreta de l'*Àiax*, els versos 134-171, que ja hem utilitzat per a les versions de Romagnoli. La de Pontani, que segueix vers per vers l'original, fa així:

«Telamónio, che reggi nel mare, laggiù  
la tua Salamina isolana, se a te  
vanno bene le cose, ne godo;  
ma quando t'assale percossa di Zeus  
o furia di voci malediche, sto  
in un gran turbamento, tremando così  
come l'occhi d'alata colomba.  
Così nella notte spirate testé  
un murmure infame su noi dilagò,  
d'uno scempio d'armenti compiuto da te  
sul prato che sfrena i cavalli: che là  
quella preda, che fu  
ancora indivisa fra i Greci, stroncò  
il tuo ferro di lama lucente.  
Chi fabbrica voci del genere è lui,



Odísseo, ne reca agli orecchi il brusio  
e convince: plausibili cose di te  
va dicendo, e chi sente, ancora di piú  
di chi parla, s'allegra di calamità,  
d'inferire sui mali che soffri.  
Colpendo gli spiriti magni, non vai  
a vuoto di certo: chi mai crederà  
tali cose, se uno le dice di me?  
L'invidia strisciante, dai nobili va.  
Se i piccoli i grandi non hanno con sé.  
il loro presidio sicuro non è;  
successo coi grandi il debole avrà  
e al grande dai piccoli aiuto verrà.  
Ma prima dei fatti, di simili idee  
non è dato ammonire gli stolti.  
Tali quelli che cianciano contro di te,  
né abbiamo la forza, di fronte a ciò,  
di difenderci, sire, se tu non ci sei.  
Come stormi d'alati starnazzano, se  
si sottraggono appena alla vista di te;  
tutt'a un tratto, se appena ti mostri tu,  
la paura del grande sparviere li fa  
rimpiattarsi nel muto silenzio»

El primer que crida l'atenció és l'esforç ingent per fer que tots els dímetres anapèstics, amb contraccions o no, siguin masculins i, en tota aquesta tirada de versos, només en un (vers setzè aquí citat) es permet la llicència d'acabar amb una paraula plana (paremíacs a banda).

Tots aquests versos es poden reduir a cinc esquemes rítmics bàsics que serien els següents (la numeració correspon a les línies dels versos aquí citats i no de l'original grec):

- Dímetre pur AAT AAT AAT AAT: vv. 1, 6, 10, 17, 18, 19, 23, 31, 33, 34, 35, 36, 37.
- Dímetre amb contracció del primer peu: AT AAT AAT AAT: vv. 2, 4, 5, 11, 13, 16, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29
- Dímetre amb contracció del segon peu: AAT AT AAT AAT: vv. 8, 9, 15
- Paremíac: AAT AAT AATA: 3, 7, 14, 20, 30, 38.
- Monòmetre: AAT AAT: 12

Només un vers no encaixa amb cap d'aquests esquemes, si es llegeix seguint la prosòdia que Pontani reclama en la resta de versos. La línia 32, llegida amb les sinèresis naturals, seria un dímetre amb doble contracció del primer i de l'últim peu, amb un esquema: AT AAT AAT AT. Com que no hi ha cap altre vers d'estructura semblant que l'acompanyi, és probable que Pontani pensés en un hiat en una de les dues posicions. Segurament a la primera.

És evident que les opcions preferides, per freqüència, són el dímetre pur i el dímetre amb contracció del primer peu, amb 13 i 14 ocasions respectivament, seguits del paremíac amb sis aparicions.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

Els versos de Pontani llisquen amb naturalitat i l'esforç per reproduir l'esquema mètric de l'original és encomiable. Només la manca de paraules agudes, de vegades, li dificulten la tasca i es veu obligat a abusar dels pronoms i dels futurs, que li permeten el final masculí. Això provoca, de vegades, que molts versos acabin amb rimes consonants no buscades i, d'aquesta manera, poden fer l'efecte de mals rodolins, com en les línies 22-28 del passatge ara citat.

#### 3.5.2.1.4. Els versos lírics

Hem vist més amunt que Pontani, en les primeres traduccions que féu, això és, les d'Èsquil, va servir-se de versos de la tradició italiana, en un acostament més analògic de la traducció: «Per le parti liriche, l'aderenza ai testi non si spinge fino all'impiego di metri barbari», deia Pontani a la seva introducció a l'*Oresteia* (PONTANI 1968: 10), on havia utilitzat «versi romanzi, per lo più indipendenti dai metri del testo». En canvi, per a l'Eurípides i per al Sòfocles canvià de parer respecte a l'ús de la mètrica bàrbara i hi intentà una «replica della scansione metrica dei versi originali» (PONTANI 1979: 73), partint d'una «lettura ritmica degli originali» (PONTANI 1978: 14). És a dir, versos italians per a Èsquil, versos bàrbars de l'accent rítmic per a Eurípides i Sòfocles.

Sigui amb un o altre mètode, Pontani sempre mira de respectar la responsió estròfica, que considera fonamental donat el caràcter musical del gènere dramàtic. D'aquí l'etiqueta de «libretto» que Pontani (1979: 72) dona a les seves traduccions.

Si tornéssim a prendre el primer cor de l'*Agamèmnon*, com hem fet amb Romagnoli, veuríem que el tractament és, si fa no fa, el mateix. Però mentre que el primer intentava una aproximació al ritme de l'original amb uns *ottonari* de ritme trocaic usats com a rèplica dels lectis als versos 160-191, Pontani no intenta fer tal aproximació. Simplement usa versos de la tradició romànica d'una llargada més o menys semblant. Com que no hi ha ni l'intent d'adaptació, bastarà dir-ne, en primer lloc, que són versos blancs i no rimats com els de Romagnoli; i en segon lloc, que Pontani parla de versos «romanzi» i no versos pròpiament italians, perquè s'utilitzen també altres versos poc comuns en la tradició italiana, com els dodecasíl·labs.

Hi ha, però, una excepció en aquest ús dels versos romànics en les parts corals. En el primer sistema estròfic del primer cor de l'*Agamèmnon* recordem que els versos, bàsicament, són tirades de dàctils que, en alguns casos, com en el primer vers, podrien ser hexàmetres. En aquest cas, sigui perquè Pontani considerava els hexàmetres i el ritme dactílic ja integrats dins de la tradició, sigui perquè no són pròpiament versos mèlics, el cas és que els tradueix amb mètrica accentual. Mirem-ne, només, la primera estrofa, que segueix, clarament, el ritme dactílic de l'original:

«Arbitro sono di dire le gesta di duci possenti  
e l'augurale viatico.  
Sento un impulso divino: ancora m'ispira l'età  
una lusinga di canto: è la mia forza.  
Io dirò che la coppia dei re – guida concorde  
dei giovani greci – fu spinta  
con le lance e con vendica mano alla terra di Troia  
dagl'impetuosi uccelli dei prodigi.  
Re degli alati a re di navi apparvero,

il nero e quello con le terga bianche,  
 presso la reggia, a mano destra (quella)  
 che palleggia la lancia),  
 nelle sedi lucenti:  
 avevano in bocca una lepre feconda di parti,  
 frodata dell'ultima corsa.  
 Lugubre lugubre canta, ma vinca il bene».

D'altra banda, el començament de l'epode, que si bé no segueix, en conjunt, la mètrica de l'original, també comença amb una rèplica exacta de l'original grec que no sembla casual. El vers en qüestió, el 140 (τόσον περ εὐφρων ἄ καλλᾶ), està format per un dímetre iàmbic, amb espondeu en el primer peu del segon metre: ◡— ◡— — ◡—. <sup>207</sup> Pontani el reproduïx exactament: «La bella dea, pur tenera», amb escansió de «dea» en una sola síl·laba, com és comú en el llenguatge poètic italià i respectant, fins i tot, el xoc accentual resultant de la reproducció de l'espondeu.

La tònica, però, de l'*Orestea* és, com dèiem, l'ús dels versos tradicionals.

Si passem, en canvi, al Sòfocles i l'Eurípides, veurem que la situació canvia i la mètrica bàrbara de l'accent rítmic, a través d'una lectura íctica de l'original, s'utilitza amb molt de rigor.

Vegem-ho amb el primer sistema estròfic de la pàrodos de l'*Èdip rei* (vv. 151-215). Sabem que el text grec que segueix Pontani és el de A.C. Pearson (1928), <sup>208</sup> encara que en aquesta ocasió, en la colometria, Pontani no en segueix la distribució, sinó que en prefereix una que no escapci els metres, com sí que ho fa Pearson: <sup>209</sup>

ὦ Διὸς ἄδυεπὲς φάτι, τίς ποτε	151	<i>σπρ.</i>
τᾶς πολυχρύσου	151	
Πυθῶνος ἀγλαὰς ἔβας	152	
Θήβας; ἐκτέταμαι φοβερὰν φρένα,	153	
δείματι πάλλων,	153	
ἰήιε Δάλιε Παιάν,	154	
ἀμφὶ σοὶ ἄζόμενος τί μοι ἦ νέον	155	
ἦ περιτελλομέναις ὥραις πάλιν	156	
ἔξανύσεις χρέος.	157	
εἰπέ μοι, ὦ χρυσέας τέκνον Ἐλπίδος,	158	
ἄμβροτε Φάμα	158	
πρῶτα σὲ κεκλόμενος, θύγατερ Διός,	159	<i>αντ.</i>
ἄμβροτ' Ἀθάνα	159	
γαιάοχόν τ' ἀδελφεὰν	160	
Ἄρτεμιν, ἃ κυκλόεντ' ἀγορᾶς θρόνον	161	
εὐκλέα θάσσει,	161	
καὶ Φοῖβον ἑκαβόλον, ἰὼ	162	

<sup>207</sup> Si s'accepta la correcció de West del text (τόσον περ εὐφρων Ἐκάτα), l'escansió seria d'un dímetre iàmbic més un coriambe.

<sup>208</sup> Vegeu PONTANI 1978: 14. Ja hi avisa, però, que si bé el text base és el de Pearson «si è tuttavia discostato in piú luoghi, per ragioni che è qui impossibile dichiarare».

<sup>209</sup> Afegeixo la referència numèrica completa als versos grecs, per facilitar-ne la posterior escansió.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

τρισσοὶ ἀλεξίμοροι προφάνητέ μοι,	163
εἴ ποτε καὶ προτέρας ἄτας ὕπερ	164
ὀρνυμένας πόλει	165
ἠνύσατ' ἐκτοπίαν φλόγα πήματος,	166
ἔλθετε καὶ νῦν.	166

L'escansió és la següent: <sup>210</sup>

- 151 ~ 159: 6 dàctils (hexàmetre)
- 152 ~ 160: dímetre iàmbic
- 153 ~ 161: 6 dàctils (hexàmetre)
- 154 ~ 162: -D- (---υ---υ---)
- 155 ~ 163: 4 dàctils (alcmànica)
- 156 ~ 164: 4 dàctils (alcmànica)
- 157 ~ 165: 2 dàctils (dímetre dàctilic)
- 158 ~ 166: 6 dàctils (hexàmetre)

Pontani tradueix:

«  
Dolce favella di Zeus, quale verbo ci rechi, dall'oro  
di Pito a Tebe fulgida?  
Sono colpito, mi palpita il cuore impaurito d'angoscia.  
Olà, guaritore di Delo,  
venerabondo mi chiedo che debito  
nuovo o, con gli anni che volgono, reduce  
pensi d'esigere.  
Dimmelo, Fama perenne, figliola dell'aurea speranza.  
Antistrofe  
Pallada eterna, figliola di Zeus, sei la prima che invoco,  
e tua sorella Artèmide  
prego, regina del suolo, che siede sul trono rotondo  
dell'àgora, e il Dio che saetta:  
dèi che stornate la morte, mostratevi;  
se nel passato, stornando di pubblici  
mali l'insorgere,  
lungi cacciaste la fiamma del male, venite di nuovo!»

*Strofe*

Si escandim, vers per vers, les línies de Pontani, trobarem que la transcripció accentual és perfecta:

- 151 ~ 159: TAA TAA TAA TAA TAA TA
- 152 ~ 160: ATATATAT
- 153 ~ 161: TAA TAA TAA TAA TAA TA
- 154 ~ 162: ATAATAAT

<sup>210</sup> Vegeu DALE 1968: 31 per als problemes que planteja aquesta escansió. Vegeu també FINGLASS 2018, per a la interpretació més moderna. Per a una colometria tradicional de versos llargs, vegeu JEBB 1883: lxix-lxx.

155 ~ 163: TAA TAA TAA TAA  
 156 ~ 164: TAA TAA TAA TAA  
 157 ~ 165: TAA TAA  
 158 ~ 166: TAA TAA TAA TAA TAA TA

Els únics problemes amb què es troba Pontani, doncs, són els xocs accentuals resultants dels espondeus. Així, els versos 152 ~ 160 que són dímetres iàmbics amb el primer peu espondaic, són traduïts per quatre iambe sense resolucions. El mateix passa amb els versos 154 ~ 162, en què la llarga davant del dàctiloepitrit suposaria un xoc accentual entre dues tòniques impossible en italià. Així doncs, Pontani evita el problema i es fixa en l'arsi del primer temps fort que cau en la segona síl·laba i, per tant, converteix les dues primeres síl·labes en un iambe. Pontani, a més, no troba dificultats amb els aclmanians o amb el dímetre dactílic, que l'obliga a acabar el vers amb dues àtones, ajudat, també, pel geni de la llengua italiana, extraordinàriament rica de paraules esdrúixoles.

En aquesta primera estrofa, com que la presència de ritmes sincopats era gairebé inexistent, els problemes eren menors que en d'altres estrofes que es troba Pontani. Però si seguim amb el següent sistema estròfic (vv. 167-189), veurem com la situació es complica. Vet aquí, altra vegada, el text de Pearson, que segueix Pontani:

ὦ πόποι, ἀνάριθμα γὰρ φέρω	167/8	<i>στρ.</i>
πήματα: νοσεῖ δέ μοι πρόπας	168/9	
στόλος, οὐδ' ἐνι φροντίδος ἔγχος	169/70	
ᾗ τις ἀλέξεται. οὔτε γὰρ ἔκγονα	171/2	
κλυτᾶς χθονὸς αὔξεται οὔτε τόκοισιν	172/3	
ιηίων	174	
καμάτων ἀνέχουσι γυναῖκες:	174	
ἄλλον δ' ἂν ἄλ-	175	
λω προσίδοις ἄπερ εὔπτερον ὄρνιν	175/6	
κρεῖσσον ἀμαιμακέτου πυρὸς ὄρμενον	177	
ἄκτάν πρὸς ἐσπέρου θεοῦ.	177/8	
ὦν πόλις ἀνάριθμος ὄλλυται:	179	<i>αντ.</i>
νηλέα δὲ γένεθλα πρὸς πέδῳ	180/1	
θαναταφόρα κεῖται ἀνοίκτως:	181/2	
ἐν δ' ἄλοχοι πολιαί τ' ἐπι ματέρες	183	
ἄκτάν παραβώμιον ἄλλοθεν ἄλλαν	184/5	
λυγρῶν πόνων	185	
ἰκετῆρες ἐπιστενάχουσιν.	185/6	
παιάν δὲ λάμ-	187	
πει στονόεσσά τε γῆρυς ὄμαυλος	187	
ὦν ὑπερ, ᾧ χρυσέα θύγατερ Διός,	188	
εὐῶπα πέμψον ἀλκάν.	189	

167/8 ~ 179: dímetre iàmbic: ————— ———<sup>211</sup>

168/9 ~ 180/1: dímetre iàmbic: ———— ———

<sup>211</sup> Primer metre: primer peu amb tesi espondaica i arsis resoltes en pirriquis.



AATAAT AAT A  
ATAT  
TAA TAA TAA TA  
TAA TAA TAA TAA  
ATAT ATA

La reproducció mètrica és, altra vegada, molt ajustada a l'original. La transcripció dels monòmetres iàmbics és exacta, resolent perfectament la mancança d'agudes en italià, servint-se d'un vers esdrúixol de dues síl·labes tòniques, però quatre totals («non trovano»; «e brillano»). Igualment, també és observada la catalexi a l'últim peu dels dos dímetres iàmbics de l'últim vers de cada sistema («più svelto assai del fuoco» ~ «benigno aiuto manda»). També l'alcmanià és perfectament reproduït, i també el tetràmetre dactílic catalèctic és respectat («l'uno sull'altro, con foga d'ucello» ~ «voci concordi di pianto e peani»). El paremiac és convertit, com ja hi estem acostumats, en el *decasillabo* manzoniano, que s'hi ajusta perfectament.

On Pontani té més problemes és, en primer lloc, en els dos primers dímetres iàmbics, que en l'original pateixen resolucions. La solució de Pontani és, per al segon vers, oferir-lo sense cap mena de resolució («Malato è tutto il popolo» ~ «mortifere stirpi giacciono», en què la segona síl·laba de l'última paraula esdrúixola funciona com a tònica). Per al primer vers opera de la següent manera: com que l'original presenta el segon metre sense resolucions (-μα γὰρ φέρω ~ -μος ὄλλυται, υ-υ-), Pontani fa el mateix («sopporto ahimè» ~ «né il conto c'è»). El primer metre grec, en canvi, ofereix una estructura gens reconeixible, iàmbicament: υ-υ-υ-υ-. Pontani, en traduir-lo, davant de la llibertat amb què opera el grec, realitza una de les seves «approssimazioni o, se si vuole, falsificazioni» (PONTANI 1979: 72), amb una estructura que, si haguéssim de transcriure amb llenguatge mètric quantitatiu faria així: ϕ- υ-υ-υ-; això és, amb un primer peu iàmbic i un segon que si n'haguéssim de dir alguna cosa seria un peó tercer. Més aviat, però, cal pensar que Pontani ha resolt els dos dímetres iàmbics amb un *doppio quinario*, amb el segon *tronco*. El nombre de síl·labes del primer metre, sis, hi és, doncs, conservat, però no pas el ritme.

Segona dificultat: el dactiloepitrit dels versos 172/3 ~ 184/5, que Pontani tradueix, respectivament, com a «della terra gloriosa, alle stridule doglie» ~ «capelli, alla sponda d'un' ara gemendo». Per a la traducció, sembla que Pontani hi veu un peu iàmbic més un paremiac, com, de fet, es deixa descompondre el vers grec: ϕ- υ-υ- υ-υ- υ-υ- -. Així s'explica el vers: «capelli, alla sponda d'un' ara gemendo». Si s'elimina l'amfibraic «capelli» s'obté el *decasillabo manzoniano* que hem vist per reproduir el paremiac. La responsió, però, no és del tot exacta amb «della terra...» que és un peu de ritme anapèstic. En qualsevol cas, si s'elimina aquest sintagma, tornarem a trobar el *decasillabo manzoniano*, cosa que confirma la interpretació de Pontani d'aquest vers com a paremiac antecedit d'un primer peu iàmbic (en l'original), amfibraic / anapèstic (en la traducció).

Com que els versos que segueixen són d'estructura semblant als ara apuntats, bastin, per ara, aquestes indicacions quant a l'adaptació accentual de Pontani dels versos corals, que, en ocasions, és tan perfecta que, a partir del seu text, es pot reconstruir, a la inversa, la colometria del grec original, com jo mateix he mirat de fer, amb molt pocs errors. Només deixo apuntades les adaptacions de versos força comuns que fins ara no havien aparegut:

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

- itifàlics (—υ—υ—υ): p. ex. «che l'approdo nega» ~ «dio vinoso d'orge», *O.T.* 197 ~ 210/11),
- lecitis (—υ—υ—υ—υ): p. ex. «che d'ignite folgori» ~ «con la face splendida» (*O.T.* 200/1 ~ 214),
- telesil·leu (≡—υ—υ—υ—, «da stirpe mortale» ~ «di scampo l'impegno che», *O.T.* 868/9 ~ 878/9)

#### 3.5.2.2. L'excepcionalitat del model de Pontani

Com s'ha pogut comprovar, la tasca de Pontani és molt escrupolosa i alhora molt complicada en el cas de la mètrica lírica. No obstant alguna solució artificiosa, sovint motivada per la manca de paraules agudes en italià, les seves traduccions funcionen i no es pot dir que només tinguin interès arqueològic. Si bé algunes de les adaptacions, com hem vist, són aproximades, i s'eviten, com no pot ser d'altra manera, els xocs i les valls accentuals, la majoria de versos són producte d'una rigorosa transcripció de l'esquema mètric de l'original, que fins ara no havíem trobat en cap traductor fora de Pascoli.

La voluntat de Pontani és que els seus versos es puguin llegir com a tals sense coneixements previs de mètrica grega, això és, aptes per a qualsevol lector sense formació específica. No cal dir que per als versos recitats ho aconsegueix, atès que, estrictament parlant, només els dímetres anapèstics acatalèctics no es poden reduir a versos propis de la tradició. D'altra banda, per a les parts mèliques, excepte en alguns casos més complexos, com el dels corals, el ritme de cada vers es deixa sentir diàfanament i clara, encara que la naturalitat de la sintaxi, algun cop, se'n vegi afectada. Això sí, el fet que cada línia no trobi un eco, una recursivitat en el si de l'estrofa, fa l'efecte, sovint, d'una prosa rítmica que, però, és inevitable si se segueix una reproducció accentual rigorosa del període grec, tan múltiple i variat a causa de la seva concepció musical.

En tot cas, l'intent de Pontani és el més complet, genial i diferent de totes les traduccions italianes de la tragèdia grega antiga. Efectivament, en Pontani, la tenacitat i l'atenció pròpia d'un gran filòleg convergeixen en una alta qualitat d'*artifex*, i fins de poeta, encara que el professor consideri que és «troppo dire» (PONTANI 1979: 75). I les seves traduccions són un fidel reflex d'aquesta aliança científica i poètica. Amb un valor clarament estètic, que no tots els seus contemporanis van saber apreciar. De fet, el seu coneixement de la poesia italiana, antiga i contemporània, li permeten realitzar alguns jocs de tàcites citacions que emulen les del teatre grec, tan ple de referències intertextuals, davant de les quals sovint som cecs i sords:

«una vasta esperienza di poesia italiana [...] mi ha consentito d'assumere talune formulazioni espressive letterarie (molto Dante, ma non solo Dante) come patrimonio acquisito e attualizzato, emulando con impasti diacronici o con suggerimenti "allusivi" quanto gli originali greci esibivano nel loro ambito» (PONTANI 1979: 66)

Així actua Pontani, com nota Zoboli (2004: 178. n. 345), traduint la primera estrofa del primer estàsime de *l'Alkestis* d'Eurípides, en què un sintagma com *λίμναν Ἀχερωντίαν* (*Alc.* 443) és traduït per «livida palude», estalviant-se el "*realia*" de l'Aqueront, i substituint-la per una referència tàcita al cant tercer de *l'Infern*, v. 98: «al nocchier de la livida palude».



Si Pontani traduïa amb tanta atenció, tant el material semàntic i intertextual, com el mètric era tant per cura filològica, com per la voluntat de donar als italians unes versions plenament autònomes (mai no van acompanyades del text grec ni tampoc de les referències als versos grecs), amb la possibilitat que es pogués portar a escena alguna de les seves traduccions i que algun compositor volgués posar música a les seves paraules: «per offrire appiglio al musico o al coreografo che volessero adottare al “libretto” rispondenti figure di suono, di ritmo e di gesto» (PONTANI 1979: 72). El filòleg pensava, en el fons, en traduccions per a la performance:

«La conciliazione del più scrupoloso rispetto dei testi (in tutti i loro aspetti e risorse) con l'impegno di farli vivere per un pubblico odierno di lettori o di spettatori è, in definitiva, conciliazione e compresenza di filologia e di poesia. Il segreto dell'esito è una misura di gusto» (PONTANI 1968: 10)

Per això havia mirat d'aconseguir uns textos «leggibili e recitabili, in una dizione viva» (PONTANI 1979: 66). El gust de l'època, però, com dèiem, era lluny de la seva concepció, com assenyala Zoboli:

«le sue concezioni erano troppo diverse da quelle che ormai informavano l'attività dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico: non una delle versioni di Pontani è mai stata adottata per le rappresentazioni nell'augusto teatro greco della città siciliana» (ZOBOLI 2004: 141)

### **3.6. Una panoràmica de les traduccions rítmiques dels clàssics fins avui**

Com ja ha estat apuntat amb les paraules de Rodighiero (2011: 136), la mètrica bàrbara no es va arribar a imposar mai sobre «scelte più classiche e convenzionali», ni a finals del segle XIX, quan estava en boca de tots els literats italians, ni encara menys després. Al contrari, amb el pas del temps, la mètrica bàrbara, especialment la de l'accent rítmic, per a molts l'única (o la més aproximada) reproducció dels esquemes rítmics clàssics, va anar caient en l'oblit, i només de tant en tant van anar apareixent traduccions, com les versions dels tràgics de Pontani que acabem de veure, o experiments puntuals, com l'*Eneida* del mateix Vergara (1982) o la de Mario Giammarco (1990), qui quasi trenta anys enrere havia traduït les *Geòrgiques* (1964).

En la majoria de les ocasions, a més, les traduccions no gaudien de gaire bona recepció, i quedaven sovint en l'oblit editorial, com és el cas de la versió del poema èpic virgilià de Vergara, o la indiferència que van suscitar els tràgics de Pontani a Siracusa, tot i les constants reedicions de les seves traduccions. Mai, doncs, les versions en mètrica bàrbara van adquirir la reputació i la categoria de clàssics que van tenir les seves homòlogues germàniques i catalanes, amb les versions, per exemple de Voß, Humboldt o Riba. Un espai reservat a Itàlia per a les cèlebres traduccions en versos italians de Monti i Pindemonte, pel que fa a l'èpica, o de Bellotti pel que fa a la tragèdia. Només l'Aristòfanes de Romagnoli podria entrar en aquest selecte grup, i ja hem vist que, precisament, en les seves traduccions de la comèdia, en bona part, s'apartava de la mètrica bàrbara.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

Avui dia,<sup>213</sup> a Itàlia la immensa majoria de traduccions actuals que es poden trobar de les grans obres poètiques de l'antigor, o bé són en prosa (la immensa majoria, per exemple les de Franco Ferrari o de Maria Grazia Ciani, per dir-ne algunes), o bé en vers lliure (per exemple, les traduccions de poesia èpica de Mario Ramouso o el Virgili d'Oddone)<sup>214</sup> o en prosa retallada (per exemple, l'Homer de Cerri, l'Homer i el Virgili de Rosa Calzecchi Onesti, o el Catul de Paduano). Si n'hi ha cap de poètica, acostuma a ser exclusivament en el camp de la lírica i en una versió analògica (els Catuls de Guido Ceronetti o Nicola Gardini, per exemple). Sovint, la mètrica bàrbara no només no és considerada, sinó explícitament bandejada.<sup>215</sup>

Només en els darreríssims temps, s'ha començat a despertar de nou l'interès per la mètrica bàrbara arran de les magnífiques versions d'Alessandro Fo de Virgili (2012) i Catul (2018). El mètode de Fo modernitza i posa al dia els mètodes de la mètrica bàrbara que hem analitzat fins ara i ha estat extremadament important per a aquesta tesi, per la qual cosa, com en el cas de Romagnoli i Pontani, l'estudiarem en un apartat independent.

En un mètode molt diferent del de Fo, però sense sortir de la mètrica bàrbara, Daniele Ventre ha traduït també recentment tot Homer i tot Virgili (2010-2018) en uns hexàmetres, extremadament regulars, resultants de la suma d'un *ottonario* dactílic i un *novenario* anapèstic:<sup>216</sup>

«E tuttavia, traversando il grande filare, non vide  
Dolio, né i figli, né gli altri serventi, poiché tutti, allora,  
a raccattare dei sassi, per farne un recinto al frutteto,  
erano andati e i suoi uomini il vecchio guidava per via» (*Od.* XXIV, 222-225)

Ventre s'ha cenyit exclusivament a l'hexàmetre, almenys fins ara a nivell editorial, i atès que els seus versos són tan extremadament regulars i repetitius, n'hi haurà prou amb aquestes poques ratlles. Com a curiositat, però, afegirem que a internet es pot trobar una versió seva «isométrica» de la tercera *Elegia de Bierville* de Carles Riba, en què Ventre assaja el pentàmetre, de manera, però, no isomètrica, perquè no el tradueix sempre segons un pentàmetre accentual, sinó servint-se d'una versió aproximada que consta d'un *doppio ottinario*, amb ritme preferiblement dactílic i amb el segon hemístiqui majoritàriament *tronco*, per respectar l'alternança de versos femenins i masculins:

« A Joan ed Elizabeth

Era così triste amore all'ombrata riva motosa  
degli assopiti ricordi, e solo all'oscurità  
degli usignoli -oh realtà soavissima, certa, certa,

<sup>213</sup> No es pretén, ni de lluny, donar un panorama complet de les traduccions italianes actuals de clàssics, perquè només això requeriria una tesi completa. Es dona aquí, tan sols, una perspectiva general des del prisma d'interès per a les traduccions amb mètrica bàrbara.

<sup>214</sup> El vers de Ramous tot i ser força lliure, està limitat per algunes condicions, com ell mateix afirma a la «Nota alla traduzione» de la seva *Eneida* (1998): «ho adottato per l'*Eneide*, come già per le *Metamorfosi* ovidiane, un verso senza una misura sillabica fissa, composto, nel caso di uscita piana, di un minimo di undici sillabe a un massimo di diciannove».

<sup>215</sup> Vegeu, per exemple, les paraules d'Alfredo Maria Morelli, estudiós de les traduccions de Catul: «non deve e non può valere la regola di una mimesi metrica 'barbarica'» (MORELLI 2011: 66).

<sup>216</sup> Ventre mateix explica el funcionament del seu vers dins de FO 2017: 203-204).

canto assoluto, oltre l'alba a lacerarti- così  
pallido tra la corona profonda dei tigli -cristallo  
di primavera, però, solo in altezza -che offrì  
mare, a ossessione, che fosse la stella più pura, se c'era,  
e ci premesse anche il Tempo, ed il pensiero, che va  
alto su schiuma errabonda, inventasse innumeri uccelli,  
gai cavalieri che al suo vento lo seguitino  
candidi! Finché oltre le isole un'isola verde ci ha presi,  
verde così come quanto impeto in terra si dà  
dolce e ostinato di farsi oltre l'ombra luce con luce,  
dentro lo spazio indeciso onda per onda laggiù  
si coronasse -negli occhi, nell'anima. Come più forte  
oltre un più occulto occidente era la sua soavità;  
lirico canto che innalza all'estremo abrupto del sogno,  
sull'inumano orlo mondo e voce terminano!  
Di nuovo ha me il vecchio parco: come un prigionero destino  
le acque monotone in là dai versi scivolano,  
non la ricordo di vista, ma più come la prevedevo,  
più pura e ricca che gioia del mare, la novità,  
l'ultimo fiotto smeraldo alla rotta notturna. Ma ancora  
con più innocenza così tante parvenze, e così  
tanto impensabile senno mi sono innovati e racchiusi  
dentro il fervore dei due amanti di gioventù,  
che nel bel cuore dell'ampia fumosa città ci hanno aperto  
un paradiso di piume e rischio e di voluttà.  
Dolce mi è intendere che tra i felici sono graditi  
alle deità quelli che vollero come deità  
sotto il giaciglio amoroso l'instabile flutto e nel berne  
risa, quei venti che il gran mare delimitano.»

Estrictament, de tots els pentàmetres, només els dels vv. 6, 12, 14, 24, 31 i 32 es corresponen a la rigorosa adaptació accentual que fa Riba, amb un ús intel·ligent de la sinalefa entre hemistiquis, o la utilització com a tòpics de monosíl·labs per a nosaltres àtons com «che», o encara, l'ús de paraules esdrúixoles en última posició, amb l'última síl·laba àtona entesa com a tònica.

### 3.6.1. Les traduccions poètiques de la tragèdia

Si deixem enrere la lírica i la poesia èpica i elegíaca, i ens cenyim a les traduccions de teatre a Itàlia, a partir de la segona meitat del segle XX,<sup>217</sup> veurem que es va derivant, gairebé sistemàticament, cap a les traduccions en prosa, almenys pel que fa als grans grups editorials. Trobar avui edicions modernes de poesia dramàtica clàssica en vers és molt estrany.

Si hom fa un cop d'ull a les edicions corrents dels poetes tràgics que es venen avui a Itàlia, veurà que totes, gairebé sense excepció, acostumen a ser en prosa acadèmica (com les

---

<sup>217</sup> Al cèlebre volum *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, a cura de C. Diano (1970), encara eren majoria les traduccions poètiques en vers. Només les de Valgimigli i les de Cetrangolo eren en prosa.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

de E. Savino o G. Paduano) o bé en prosa retallada (com les d'A. Tonelli). En mètrica bàrbara, fora de les reedicions dels tràgics de Pontani, no n'hi ha cap.

Pel que fa a les traduccions en versos italians, malgrat que no interessin especialment per a aquesta dissertació, passarem revista, breument, a les que, per la seva singularitat, m'han semblat més interessants. D'entre les poques versions modernes en vers, caldria destacar, per la qualitat i cura, en primer lloc, els dos Sòfocles d'Andrea Rodighiero, que traduí per a Marsilio: *l'Èdip a Colonos* (1998) i *Les Traquínies* (que intitulà *La morte di Eracle*, 2004). Les seves tries mètriques són de fàcil resumir, com ell mateix detalla en una versió parcial de *l'Antígona*:

«La preferenza, qui, è evidente: l'endecasillabo diventa il *medium* per rendere le parti dialogate (i trimetri giambici dell'originale greco), mentre i metri della nostra tradizione (con prevalenza di endecasillabi, novenari e settenari) provano a restituire la varietà dei metri lirici delle parti cantate dal coro» (RODIGHERO 2014: 102)

Tals tries mètriques són extrapolables a les seves dues traduccions completes a Marsilio, amb l'excepció que en la versió parcial de *l'Antígona*, que només recull el pròleg i el primer estàsım, Rodighiero, segurament perquè es tracta d'un sol sistema estròfic, intenta mantenir la correspondència estròfica, cosa que no fa sempre en les versions de *l'Èdip* i de les *Traquínies*:

«il primo stasimo è reso, nelle pagine che seguono, in modo da mantenere la struttura responsiva dell'originale: a un determinato verso della strofe corrisponde, in antistrofe, un verso analogo come in greco così in italiano» (RODIGHERO 2014: 102)

En segon lloc, per una peculiar concepció de la traducció, són dignes d'esment les versions de Federico Condello, que ha traduït per a Rusconi *l'Èdip rei* (2016), a més de diferents versions per a l'escena, com, entre d'altres, *l'Àiax* (2016, publicada a Centro Studi La permanenza del Classico) o *l'Èdip a Colonos* (2018, per a l'Institut Nacional del Drama Antic).

La seva elecció del vers per traduir els antics es deu a raons d'estrangerització del text, com es pot endevinar per les seves mateixes paraules, parlant de la traducció del *Pluto* aristofànic: «la resa metrica mi è parsa il modo migliore per non praticare in toto una traduzione "totalitaria"» i així poder marcar «la lontananza del genere e del testo» (CONDELLO 2017: 254). Una elecció mètrica que es repeteix en les seves versions de les tragèdies.

El vers de Condello per als recitats també és *l'endecasillabo*, amb la novetat que, si el vers li queda curt, hi afegeix un *settenario* i crea un vers compost, significativament més llarg que el del trímetre iàmbic. Així, un *endecasillabo* canònic com «Antigone, tuo padre è un vecchio cieco» (*O.C.* v.1) l'acompanya un vers compost com «Impareremo da chi vive qui. Faremo quel che dicono» (*O.C.* vv. 12-13). Per als cors, igual que Rodighiero, se serveix de versos de la tradició, amb preferència pel *settenario*, encara que per a aquestes parts, no renuncia a *l'endecasillabo* ni a *l'endecasillabo* més el *settenario*, encara que ja els hagi utilitzat per a les parts recitades. Una distinció que sí que sol observar Rodighiero.

### 3.6.2. Les traduccions poètiques de la comèdia

De traduccions italianes en vers de la tragèdia, el segle XXI n'ha vist molt poques i sempre s'han considerat, com dèiem, una excepció. Tal situació es repeteix per a la comèdia, on el ventall és igualment reduït. Les versions d'Aristòfanes per a escena de Marzullo (reunides en un sol volum el 1968), en prosa, van esdevenir clàssiques i van venir a substituir, en el cànon, les de Romagnoli. Totes les que van venir després, sigui d'Aristòfanes, Menandre, Plaute o Terenci, també van ser en prosa. Abans hem vist que Condello parlava de l'ús del vers per a la seva versió parcial del *Pluto* (vv. 1-610). En aquestes mateixes línies, defensava l'ús del vers com a mecanisme per allunyar el lector del text, atès que el teatre italià i les traduccions italianes de teatre són en prosa, d'Èsquil a Shakespeare, passant per Racine i Molière. I afegia: «Ho tradotto in versi. Usa di rado per la tragedia, quasi mai per la commedia» (CONDELLO 2017: 254) i, en nota, consignava la «felice eccezione recente» de V. Tammaro i la seva traducció de *Les granotes* (2017, a Rusconi). Efectivament, Tammaro tradueix Aristòfanes en vers, però no és l'únic. També Giovanni Greco, un any abans, publicava a Feltrinelli una *Lisístrata*. La collita total és molt minsa, perquè aquestes són les dues úniques traduccions en vers que es poden trobar avui a les llibreries italianes de la Comèdia grega, a les quals s'ha d'afegir la versió parcial del *Pluto* de Condello.

V. Tammaro tradueix *Les granotes* en versos italians. La seva opció sembla tan agosarada i tan poc en consonància amb la manera actual de fer a Itàlia, que el mateix autor es veu obligat a justificar aquesta tria, amb la qual considera que corre el risc «di apparire un'operazione *rétro*, un esercizio letterario o pseudoletterario con poca presa sul lettore odierno» (TAMMARO 2017: LI). Malgrat aquesta por de sonar antiquat, Tammaro considera la tria del vers com a necessària tractant-se d'un text poètic i, especialment dramàtic, en el qual la força d'un acudit es pot veure afermada per la presència del ritme: «nulla quanto il ritmo vale a riscattare la gravità di un' espressione oscena» (2017: LII).

Les tries mètriques de Tammaro no són especialment atrevides i es redueixen, altra vegada, al sempitern *endecasillabo* per a les parts recitades en trímetres iàmbics i altres versos de la tradició per als altres metres: *ottonari*, *settenari* i *decasillabi* que s'usen, juntament amb el mateix *endecasillabo* i altres versos lliures per a les parts líriques «con scarsa coerenza», en paraules del mateix traductor (2017: LI). Tampoc es respecta, per tant, la responsió estròfica en els sistemes corals.

La traducció de *Lisístrata* de Giovanni Greco, en aquest sentit, és més innovadora. Es tracta d'una traducció, en paraules de l'autor, «*performance-oriented translation* piuttosto che come una *reader-oriented translation*», en la qual es busca la «recitabilità». La tria del vers, com passava amb Condello, no és sinó una estratègia en contra de l'assimilació excessiva del text original, amb una «*tensione foreignizing* (straniante) nella polimetria» (GRECO 2016: 26). I en aquest sentit, introdueix també la rima, en les parts cantades, per donar l'«effetto di cantabilità» alhora que torna el «traduttore visibile», a través d'un sistema aliè a l'original que «genera cortocircuiti nel passaggio dalla lingua e dal ritmo di partenza alla lingua e al ritmo di arrivo» (GRECO 2016: 28).

Quant a la mètrica, se serveix d'*endecasillabi*, *novenari*, *settenari*, *quinari*, *martelliani* i d'altres tipus de versos per als diferents metres cantats, amb la novetat d'usar el «dodecasillabo per il dialogato».

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

D'altra banda, Greco, més enllà de l'ús del *dodecasillabo* per als recitats, no és sempre consistent en la tria d'un vers per cada metre del grec i prefereix la polimetria: els tetràmetres anapèstics són traduïts normalment amb un *doppio settenario*, és a dir, en alexandrins, com d'altra banda feia Romagnoli («Come matassa quando s'ingarbuglia, si prende [...]», *Lys*, 567). Per als tetràmetres trocaics, en canvi, prefereix normalment un *doppio senario*, amb el primer hemistiqui de vegades *tronco* i sovint rimats, encara que no sempre sistemàticament:

«Non c'è bestia più selvaggia della donna,  
neanche il fuoco: è la pantera più impudica.  
Ma perché mi fai la guerra per la gonna,  
che potresti avermi saldamente amica» (*Lys*. 1014-1017)

Condello, per a la seva versió parcial (vv. 1-610) del *Pluto* (2017), se serveix dels mateixos principis mètrics que feia servir en les seves versions de les tragèdies, amb la particularitat que els tetràmetres anapèstics, que no apareixen en els tragediògrafs, són traduïts, bé amb el vers compost per un *endecasillabo* + un *senario* («Per la madonna, ma che bella vita, questa che ci racconti», v. 555), bé amb un doble *endecasillabo* («vivere di risparmio e di lavoro! E neanche i soldi per pagarti un loculo», v. 556). D'altra banda, també és digne d'esment que el passatge en tetràmetres iàmbics (vv. 253-321)<sup>218</sup> és traduït en *doppi senari* rimats:

«Ca: Ma cazzo, l'ho detto! Sei tu che sei sordo.  
Ripeto: la fame, la pena, è un ricordo!  
Vi giura, il mio capo, una vita beata!  
Co: E come sarebbe? Qual è la trovata?  
Ca. Sentite, bestioni: là in casa c'è un tizio  
bacucco, schifoso, gibbuto, stravizzo,  
pelato, sdentato, a cappella di fuori.  
Co. Che bella notizia! Che rose, che fiori! [...]»

No hi ha, doncs, cap traducció italiana moderna en mètrica bàrbara de la comèdia (ni de la tragèdia). I les poques que hi ha en vers, sempre en mètrica romànica tradicional, solen explicar la desviació de la prosa per una raó estrangeritzadora, per anar contra el cànon establert de la tradició italiana. No hi ha, doncs, un interès genuí en el ritme ni una creença en el valor del vers en la construcció del discurs poètica, fora de, potser, del cas de Tamaro. Simplement, com que el cànon actual del teatre italià, com en qualsevol teatre occidental modern, és en prosa, la immensa majoria de traduccions són fetes sota aquest prisma assimilador. Es tradueix el teatre, igual que s'escriu. Sempre en prosa, amb independència de l'original.

#### 3.7. La represa i la reformulació de la mètrica bàrbara avui

Hem pogut comprovar els diferents mètodes pretesament mimètics per traduir la mètrica clàssica i com s'han aplicat al llarg de la història de la literatura italiana, i que van des

<sup>218</sup> L'ús de la rima torna a aparèixer en els vv. 598-610, substituint els versos lírics grecs.

del Renaixement fins al segle XX. G. Vergara (1978: 12) els ha dividit en aquests cinc grans blocs:

- 1) Poesia bàrbara de la quantitat: mètode prosòdic o de Tolomei.
- 2) Poesia bàrbara de l'accent gramatical: mètode bàrbar o de Chiabrera i Carducci.
- 3) Poesia bàrbara de l'accent rítmic: mètode rítmic o del post-Carducci.
- 4) Poesia bàrbara de l'accent rítmic i de la quantitat: mètode rítmico-prosòdic o de Pascoli.
- 5) Poesia bàrbara de l'aproximació: mètode que reproduïx elements marginals, sigui la tipografia, la disposició estíquica, o una suposada estructura estròfica.

El primer mètode, el de Tolomei, tot i que es va intentar reprendre en diferents punts de la història, no va acabar de quallar mai, bàsicament perquè no té cap consideració per l'accent gramatical de les paraules italianes, sinó que fonamenta el ritme en la quantitat de les síl·labes italianes, que és massa imperceptible per ser generadora de ritme:

«in italiano vige l'isocronismo sillabico, e la quantità, pur se sperimentalmente rintracciata, con l'ausilio della tecnica, nei suoi differenti valori vocalici e consonantici, non è facilmente percepibile nella nostra lingua e non è più ritmogena nella nostra poesia» (VERGARA 1977: 32)

Ja ho hem vist: Tolomei assignava una quantitat a cada síl·laba i d'aquesta manera construïa uns versos que tan sols podia llegir el lector que prèviament conegués les normes per les quals es considerava una síl·laba llarga o breu, a més de conèixer el patró del vers. Un mètode que va en contra de la pròpia naturalesa de la llengua italiana és evident que no podia funcionar. Semblantment, el mètode de Pascoli pecava d'uns problemes semblants, encara que ell sí que tenia en consideració l'accent gramatical de les paraules que, justament, marcava la possibilitat d'allargar o abreujar la síl·laba, en funció de la tonicitat. L'academicisme de tal mètode, com hem vist, també el va condemnar al fracàs.

El mètode de Carducci, o el de l'accent gramatical, va ser el que realment va triomfar, almenys durant els anys en què l'èxit esclatant de les *Odi barbore* va mantenir-se viu. Aquest mètode, però, partia d'una lectura equivocada dels versos clàssics i, en definitiva, acabava reproduint aspectes marginals del vers antic, com el nombre de síl·labes, en el cas de la poesia lírica, o la llargada aproximada del vers, en el cas de l'hexàmetre.

Si, com assenayala Vergara, es vol seguir la correspondència major entre els versos clàssics i italians, l'únic mètode possible és el de l'accent rítmic, que, però, no pretén «sostituire alle arsi sillabe con accenti grammaticali e alle tesi sillabe atone», sinó fer coincidir l'arsi del vers clàssic amb «l'accento ritmico italiano» i la tesi amb «sillabe disaccentate grammaticalmente atone, o toniche disaccentate dal ritmo» (VERGARA 1977: 33-34).

Ara bé, malgrat que es tracti de l'únic mètode viable per reproduir la infinita variabilitat dels versos clàssics, el mètode de l'accent rítmic no es va imposar en cap moment en el cànon literari i, consegüentment, en el cànon que regia les traduccions dels clàssics. Era impossible que funcionés, en el primer escenari, perquè Occident virava, indefectiblement, cap a un model de poesia prosificada, en què la prosa retallada s'anava imposant cada vegada més. I en el

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

segon, perquè hi havia versos clàssics que exigien unes condicions que anaven, en certa manera, en contra del propi geni de la llengua i mètrica italianes. La mètrica italiana es fonamenta en el nombre de síl·labes. El pas a la construcció en peus, ja es devia percebre com a massa agosarat, sobretot en els versos que, per una menor llargada, poguessin ser substituïts per models analògics. L'únic gènere en què, parcialment i temporalment, la mètrica bàrbara va arribar a considerar-se va ser en el cas de l'èpica.

Tot amb tot, la mètrica bàrbara es torna ineludible en el moment en què hom es planteja una traducció poètica d'un original grec que no sigui èpic o elegíac. Ja hem vist que, en els pocs casos en què un traductor italià se servia del vers, optava, bàsicament, per una opció analògica i se servia d'un vers de la tradició romànica d'una funció similar o equivalent a la del vers clàssic. Quan el traductor s'enfrontava amb obres compostes en un únic tipus de vers, com en la poesia èpica, l'opció analògica es manté plausible, perquè tan sols necessitarà un tipus de vers, per exemple, l'*endecasillabo*,<sup>219</sup> i dos tipus de vers, en el cas de la poesia elegíaca; sempre i quan es vulgui mantenir la distinció entre hexàmetre i pentàmetre, cosa que no sempre es respecta, tampoc en les versions poètiques.

Ara bé, si el traductor aborda una obra poètica clàssica composta, en la seva totalitat o en part, de múltiples metres, això és, per exemple, la poesia lírica (monòdica o coral) i la poesia dramàtica, es trobarà que la mètrica romànica es queda molt curta davant de la multiplicitat de metres de la clàssica. Convé recordar que cada metre, en grec, sol estar associat a una tradició poètica concreta, i l'ús d'un metre o d'un altre pot tenir funcions i ritmes molt diversos. Així doncs, si el traductor vol ser coherent i fer una veritable traducció analògica, en teoria, s'hauria de servir d'un sol vers que equivalgui a un de clàssic. Però resulta que ja només en una tragèdia, o en l'obra d'un autor líric com Safo o Alceu, el nombre limitadíssim de versos de la tradició romànica impossibilitarà qualsevol aplicació coherent del mètode analògic i el traductor es veurà obligat, indefectiblement, a servir-se d'un vers romànic que substitueixi a la vegada molts altres versos clàssics. Així, no és estrany trobar, com hem vist en les poques traduccions poètiques d'obres dramàtiques, que un sol vers romànic, com l'*endecasillabo*, equivalgui a dos versos tan diferents com el trímetre iàmbic i el tetràmetre trocaic catalèctic.

El traductor modern que vulgui abordar una traducció mimètica d'un poeta líric o dramàtic, doncs, necessitarà un mètode que pugui reproduir la variabilitat dels metres antics, sense allunyar-se dels principis fonamentals de la mètrica italiana. Sembla, doncs, que ambdues coses, pel que hem vist, siguin incompatibles amb el cànon i el gust poètic que impera a Itàlia i, en general, també a la resta del món occidental.

Hi ha, però, qui, modernament, ha intentat buscar un mètode mixt que, bo i partint de la mètrica clàssica, respecti els principis fonamentals de la llengua i la mètrica italiana per així trobar un punt intermedi que aprofiti les bones aportacions del mètode de l'accent rítmic i pugui pal·liar-ne els defectes. El màxim exponent d'aquest camí del mig és el representat per Alessandro Fo i les seves traduccions de l'*Eneida* (2012) i de Catul (2018).

---

<sup>219</sup> És el cas, per exemple, d'una *Teogonia* força recent de Pierpaolo Quattrono, en *endecasillabi sciolti*, publicat amb el títol de *Teogonia: La nascita degli dèi*, Roma, 2014.



### 3.7.1. La nova mètrica bàrbara d'Alessandro Fo

En els darrers temps, Alessandro Fo (1955), catedràtic de llatí i poeta, ha tractat la qüestió de la traducció poètica en uns articles preciosos per a aquesta discussió, en els quals explica el plantejament teòric i les seves aplicacions pràctiques en enfrontar-se amb dos dels poetes llatins més traduïts en italià, Virgili i Catul, des de la vessant de filòleg-traductor i traductor-poeta, en una postura molt semblant a la que havíem trobat en el cas de Pontani i en el qual Fo de ben segur s'emmiralla.<sup>220</sup>

#### 3.7.1.1. L'Eneida en hexàmetres accentuals

Fo rep l'encàrrec d'Einaudi d'escriure una nova traducció del gran poema èpic virgilià dubtant si hi ha espai per a una nova traducció italiana de l'*Eneida*. La resposta esdevé finalment afirmativa, davant la manca de traduccions poètiques. I en una traducció d'aquesta mena, no té lloc la prosa: «Ladovve si aspiri a una traduzione il più possibile “d'arte”, ha davvero senso far corrispondere a un testo in versi un testo in prosa? Mi è sembrato di no (FO 2017: 179). Calia el vers, però quin? Recordem que Fo s'enfronta amb la traducció de Virgili quan la mètrica bàrbara ja és gairebé oblidada. Ell mateix havia traduït el *De reditu suo* de Rutili Claudi Namacià (1994) en vers lliure, però en enfrontar-se amb el vers virgilià, li sembla que la regularitat de l'hexàmetre necessita veure's reflectida en la traducció:

«in questo caso mi è parso che si rendesse necessario un indirizzo ritmico più marcato, e ho ritenuto che lo si dovesse ricercare più nei pressi della tradizione latina che non nell'alveo della metrica italiana classica» (FO 2017: 180)

La tria mètrica de Fo, doncs, no s'orienta cap a una forma analògica, sinó cap a una de mimètica; d'aquí que miri més cap a la tradició llatina que a la italiana. Efectivament, Fo confessa que la seva manera de traduir és més propera a una d'estrangeritzadora, ja no només en l'elecció del metre, sinó com a estratègia general:

«nel gioco di opposizioni binarie che governa la “traduttologia”, questo mio tentativo sia suscettibile di essere rubricato più fra quelli “orientati sul testo di partenza” che fra quelli “orientati al testo di arrivo”» (FO 2017: 179)

Així, Fo, en un cas gairebé excepcional al segle XXI, decideix girar la vista, de nou, cap a la mètrica bàrbara d'accent rítmic. Malgrat aquesta tria, l'objectiu principal de Fo no deixa de ser trobar la naturalitat, tant «della gabia metrica» com de la llengua:

«ho naturalmente perseguito il gusto e la leggibilità tanto dell'insieme, quanto del verso e della parola come singola sotto-unità che già rappresentano un mondo e devono contribuire, con la loro nitida e avvenente precisione, all'armonia del complesso» (FO 2017: 179)

És per això que Fo s'ha de replantejar el funcionament de l'hexàmetre accentual tal com el van entendre els seus predecessors, refusant un vers massa encarcerat, que l'obligués a fer equilibris o traïcions lingüístiques forçades. Fo escriu per al públic italià modern i vol una

<sup>220</sup> Vegeu, sobretot, FO 2017; 2018a; 2018b; 2018c.

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

traducció, que sense assimilar en excés el text, pugui ser digerible per al lector, tant acadèmic com corrent. Per això busca trobar un punt intermedi entre la fèrria mètrica de Pascoli o de Vergara i la llibertat dels versos lliures:

«Il mio maggiore impegno si è rivolto comunque a cercare un compromesso in virtù del quale mentre il materiale verbale che traduceva un'opera di poesia veniva disciplinato in un parallelo sistema ritmico, l'obbedienza a ragioni metriche non contringesse a un italiano troppo inconsueto o aulico, fitto di troncamenti o analoghi *escamotages*» (FO 2017: 182-183)

Hem vist com, fins ara, la majoria d'hexàmetres accentuals era feta, gairebé sense excepció, de ritmes dactílics. El troqueu, com a substitut de l'espondeu, es contemplava poc i la monotonia i la manca de ductibilitat del vers era, sovint, excessiva. Fins i tot, hi havia qui componia sempre el mateix vers a través de la unió de dos versos italians de ritme dactílic, com un *ottonario* més un *novenario*,<sup>221</sup> sense permetre's cap de les variacions que oferiria l'hexàmetre clàssic.

Fo es planteja la construcció de l'hexàmetre, no a través de la unió de versos predeterminats, sinó, com el model llatí, per mitjà de peus mètrics, interpretats amb una certa llibertat i sense renunciar mai a la contracció del peu dactílic en un d'espondaic (trocaic, de fet, a la traducció), o a l'ús, per bé que poc sovint, d'accents secundaris en posicions d'arsi, sobretot en paraules llargues:

Quanto a me non ho costruito il mio esametro secondo *kola* fissi, l'ho interpretato più liberamente, cercando di riprodurre anche la flessibilità del verso originario. Si possono alternare dunque *metra* 'dattilici' (di un tempo forte, seguito da un *biceps* debole) a *metra* 'spondaici' (un tempo forte, seguito da uno debole di un'unica sillaba). [...] In alcuni casi che mi sono sforzato di ridurre il più possibile, il tempo forte è coperto da un accento secondario. [...] In molti altri, che pure ho tentato il più possibile di limitare fatalmente accade che l'*ictus* cada su monosillabi, anche se a un orecchio sensibile essi possono a volte apparire troppo esili per farsi tempo forte» (Fo 2017: 182-183)

Però la llicència més fonamental i trencadora que es permet Fo, en la seva cerca per desencarcar el model de l'hexàmetre accentual que li venia donat per la tradició és el d'adaptar el vers al geni de la llengua italiana. Ja hem dit que l'italià disposa de moltes paraules trisíl·labes, normalment esdrúixoles, de manera que el ritme dactílic és prou fàcil d'aconseguir. Ara bé, això que va a favor seu en la construcció interior del vers, li dificulta els principis i, sobretot, els finals de vers, que, segons l'hexàmetre clàssic, haurien de ser sempre plans. I és aquí on trobem, segons em sembla, el desllorigador de la mètrica clàssica aplicada a una llengua moderna. És a dir, per una banda, Fo aplica els principis fonamentals de construcció de l'hexàmetre llatí, a saber, un vers de sis peus dactílics, dividits per les corresponents cesures, amb possibles substitucions per espondeus (troqueus) en les posicions permeses. Però per l'altra, no deixa de regir-se pels principis fonamentals de la mètrica italiana moderna, que es

---

<sup>221</sup> Tal és el cas, ja comentat, de la *Iliada* (2010) i de l'*Odissea* de Daniele Ventre (2014) o del mateix Vergara (1982), que gairebé sempre construeix els seus hexàmetres amb ritme exclusivament dactílic: «Mentre impreca così, gli investe la vela un ciclone / per Aquilone muggente, che l'onda solleva alle stelle. Vanno in prezzi i remi; d'un tratto la prua si rivolge» (*Aen.* I, 102-104).

regeix per un model de vers femení. Així doncs, Fo construeix versos majoritàriament plans, com requeriria el model, però sense renunciar al final esdrúixol tan característic de la llengua italiana:

«Le clausole dei versi, secondo una teorica rigorosa fedeltà al modello dell'esametro, dovrebbero nel mio caso presentare una sola sillaba dopo l'ultimo tempo forte; ma mi sono preso la libertà di ammettere che per l'ultimo tempo forte valga la corrente legge prosodica italiana, secondo cui, a far fede ai fini del computo, sia sempre un'ipotetica misura piana, anche laddove il verso sia sdrucchiolo (ho evitato invece versi tronchi)» (FO 2017: 183)

Així doncs, l'esquema de Fo és el següent, seguint els símbols de la seva pròpia llegenda, en què 'Ó' marca un «elemento forte e ictato», 'o', «un elemento debole», i (o), un «elemento debole facoltativo», això és, que hi pot figurar o no:

Ó o(o) Ó o(o) Ó o(o) Ó o(o) Ó o(o) Ó o(o)(o)  
 1        2        3        4        5        6

El seu és un vers molt manejable, amb múltiples variacions, contemplades totes pel model clàssic, excepte el possible final amb esdrúixola (Ó o(o)) o sobresdrúixola Ó o(o)(o) de l'últim peu. L'únic problema d'aquest vers és el d'iniciar amb tònica a causa de l'elevat nombre de partícules àtones (com articles i preposicions) que solen anar al principi de la frase i dificulten aquest començament.

Vegem els primers versos de l'*Eneida* de Fo, que escandeixo segons el seu model:

«Armi e l'uomo io canto che primo dai lidi di Troia,  
 Ó o o Ó o o Ó o / o Ó o o Ó o o Ó o  
 per fato profugo, giunse in Italia e alle spiagge lavínie,  
 Ó. oo Ó o o / Ó o o Ó o / o Ó o o Ó o  
 lui, assai vessato da forza divina, per memore ira  
 Ó o o Ó o o Ó o o Ó o / o Ó oo Ó o  
 di Giunone spietata, in terra e sul mare; e anche in guerra  
 Ó o Ó o o Ó o / Ó o o Ó o o Ó o  
 molto soffrì, fino a quando fondò una città, ed i suoi dèi  
 Ó o o Ó / o o Ó o o Ò o o Ó o o Ó o  
 venne a portare nel Lazio: e da ciò la stirpe latina,  
 Ó o o Ó o o Ó / o o Ó o Ó o o Ó o  
 e i padri albaní, e le mura dell'alta Roma discesero».
 Ó o o Ó / o Ó o o Ó o Ó o o Ó o(o)

Fo dibuixa una estratègia molt intel·ligent en els primers versos. Els tres primers no accepten cap substitució rítmica, i són completament dactílics (malgrat alguna trampa com l'inici del segon vers). Ofereix així un model al lector perquè s'acostumi al vers i al ritme. No és fins al quart vers que trobem la primera contracció espondaica, en el primer i tercer peu. Igualment, la tònica habitual és el final amb plana, i només el vers setè accepta el final amb

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

esdrúixola. El que pot semblar un final agut al cinquè vers és, en realitat, un final pla, amb la lectura de «dei» com a bisíl·lab.

Per superar la dificultat de començar amb tònica, s'introdueixen monosíl·labs aparentment àtons dotats d'un accent secundari, com a «di Giunone», que sense el context dactílic, es llegeixen sens dubte anapèsticament.

Hi ha, és cert, algunes llicències més controvertides. Així, l'últim vers té un primer peu «e i pa-» que perquè funcioni l'hexàmetre s'ha de llegir la conjunció amb accent tònic i la síl·laba primera de «padri» amb síl·laba àtona, quan un lector el que fa, sens dubte, és llegir el primer peu com un amfíbrac.

El vers més polèmic, però, seria el tercer, que perquè compleixi les normes de Fo ja exposades més amunt, s'ha d'escandir de la manera que hem proposat, amb una sinèresi impossible en el primer peu, quan un lector llegiria amb naturalitat aquest vers com un vers de set accents:

«lui, assai vessato da forza divina, per memore ira»  
Ó o Ó o Ó o o Ó o o Ó o o Ó o oÓo

També es podria considerar una anacrusi inicial del primer peu, però Fo no parla enlloc d'aquest recurs, i l'enregistrament amb la seva recitació desaccentua clarament l'«assai», de manera que caldria escandir-lo com he proposat més amunt.<sup>222</sup>

Malgrat aquestes (poques) irregularitats, el vers resultant és molt àgil. Llisca i les substitucions n'eviten la monotonia. És en definitiva un vers prou digerible per als estómacs moderns. La competència mètrica permet convertir la «gabbia metrica» en una ajuda i no en un llast, en una traducció esplèndida, cridada a convertir-se en la traducció poètica en italià en els pròxims anys.

#### 3.7.1.2. Catul i els versos lírics de Fo

Si amb l'hexàmetre Fo sentí la necessitat d'una regularitat major que la que li concedia el vers lliure, però sense l'assimilació que implicava l'ús d'un vers propi de la traducció, en enfrontar-se amb Catul, va ser la necessitat de respondre a la polimetria del poeta llatí la que el va convèncer de tornar a servir-se de la mètrica bàrbara, adaptada això sí, a la seva manera, atès que, com hem vist, amb les migrades possibilitats que ofereix la mètrica romànica tradicional és impossible fer correspondre un vers llatí a un de romànic o, en aquest cas, italià. D'aquí la tria de la mètrica bàrbara:

«con lo scopo di restituire la vivace e significativa polimetria di Catullo tramite un sistema metrico strettamente parallelo, orientato a rievocare, in quegli schemi 'corrispondenti', ciò che dell'andamento ritmico siamo abituati a percepire nel corso della nostra — pur convenzionale — lettura dei versi classici» (FO 2018c: LVII)

La via de la mètrica bàrbara li ofereix una «cornice plausibile» per mirar de reproduir la polimetria d'un dels grans poetes lírics llatins, «tramite gli accenti tonici regolanti la struttura metrica di ciascun verso italiano, le sequenze di *ictus* di volta in volta previste per la lettura

<sup>222</sup> L'enregistrament amb la recitació de Fo de la seva *Eneida* es pot consultar a FO 2019.

'ictata' delle corrispondenti strutture metriche antiche»; a més, la mètrica bàrbara, tot i ser «solamente una fra le varie vie ipotizzabili» (FO 2018c: CXXXIII) li ofereix «il vantaggio di mantenere immutato il monte di versi e di condurre una traduzione verso-contro-verso perfettamente corrispondente alla situazione del testo di partenza» (FO 2018c: LVII).

Com ja havia fet amb Virgili, però, Fo s'allunya de l'academicisme més estricte en el seu ús de la mètrica bàrbara per «evitare di approdare a risultati insostenibili per il gusto poetico dell'Italia di oggi» (FO 2018a: 2119), i per aconseguir, així, «una plausibile leggibilità del risultato finale» (FO 2018b: 52). D'aquesta manera, en la seva persecució del camí del mig, del «compromesso» entre la mètrica clàssica i la mètrica italiana, Fo es pren moltes més llicències en la construcció dels metres catulians respecte al que havia fet amb l'hexàmetre accentual.

A banda de l'ús, natural i coherent, de l'accent secundari en posicions fortes, la llicència més important és, altra vegada, la de considerar el vers fins a l'última síl·laba tònica. Així, si el model llatí requeria un vers pla, Fo admet, com en el cas de l'hexàmetre, finals esdrúixols o sobreesdrúixols. I, inversament, i aquí hi ha la gran novetat, si el model llatí requereix un final agut, cosa que ja hem vist que és complicadíssima d'aconseguir «essendo l'italiano relativamente povero di parole ossitone» (FO 2018c: CXXXIV), es permet un final pla o esdrúixol, perquè, bàsicament, i encara que no ho digui explícitament, considera el vers fins a l'última tònica, com fem nosaltres en la mètrica catalana tradicional:

«Innanzitutto ho talora ibridato il criterio barbaro di tipo ritmico con la norma della metrica italiana che, regolandosi sulla misura piana, a fini prosodico-metrici computa per piane anche le parole tronche, sdrucchiole e bisdrucchiole. Nel dettaglio: in alcuni casi in cui una sequenza postulava un ultimo *metron* di due elementi, uno 'forte' (e ictato) e a seguire uno 'debole' (non ictato), ho ammesso sequenze sdrucchiole (in rarissimi casi anche bisdrucchiole). [...] Inversamente, in alcuni casi in cui una sequenza richiedeva un ultimo e conclusivo elemento ictato, ho ammesso a realizzarlo, oltre a parole tronche, anche parole piane o sdrucchiole» (FO 2018c: CXXXIV)

Això confereix als seus versos un caràcter híbrid, entre la mètrica llatina i la italiana, amb una llibertat essencial per traduir versos com el pentàmetre, que ja hem vist que era el principal maldecap dels traductors. En mans de Fo, el vers que conforma, amb l'hexàmetre, el díptic elegíac segueix un esquema com el següent:

Ó o(o) Ó o(o) Ó (o)(o) || Ó oo Ó oo Ó(o)(o)

Es tracta, doncs, d'un vers molt més flexible que el que proposava Pascoli, amb un primer hemistiqui molt variable, com d'altra banda el de l'original, i amb un segon més regular, on les úniques diferències amb el model llatí es troben a l'últim peu, que poques vegades és agut. Vegem el famós *carmen* LXXXV, en mans de Fo:

«Odio e amo. Com'è che ci riesca forse ti chiedi.

Ó o o Ó o / o Ó o o Ó o Ó o o Ó o

Lo ignoro. Ma sento che riesce, e ci sto crocifisso»

Ó o Ó o o Ó o Ó || Ó o o Ó o o Ó o

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

Amb aquest exemple podem veure una altra de les innovacions de Fo. Per marcar la dièresi del pentàmetre, que en la traducció no sempre es respecta, com passa en aquest cas, Fo se serveix d'un espai en blanc,<sup>223</sup> un element visual per marcar allà on hi hauria d'haver hagut una cesura en llatí, i així fer notar al lector la fisonomia del vers dividit en dos hemistiquis: «nel mio tentativo di servire Catullo quanto meglio potessi, mi sono soffermato a calibrare gli adeguati spazi bianchi per dieresi e 'contracolpi' trocaici» (FO 2018b: 57).<sup>224</sup> D'altra manera, sense la pausa a què obliga l'espai, el lector no previngut podria llegir el vers sense fer cap pausa, de manera que es produiria un xoc accentual entre «che» i «riesce», que es resoldria en benefici del segon accent i faria malbé el ritme i el vers de Fo.

Aquesta estratègia, a més d'aclarir el ritme del vers, té també una voluntat d'estrangerització del text. Vol recordar al lector una característica fonamental del vers original, que s'ha perdut en la traducció, o que ja no és essencial en la tradició poètica d'arribada, però de la qual vol deixar constància el traductor:

«un traduttore moderno di poesia deve [...] cercare di sfruttare tutti i margini di manovra e i mezzi a propria disposizione pur di servire le idee formali dell'originale, anche se si sono espresse diversamente da quanto usualmente rientra nelle abitudini di un lettore del suo *habitat* culturale» (FO 2018b: 57)

Amb aquestes estratègies estrangeritzadores, Fo es disposa a traduir tot Catul amb el criteri de la coherència mètrica: cada vers serà traduït d'una manera concreta, fent correspondre una versió accentual a cada vers quantitatiu llatí, en un intent de traduir per primer cop a Itàlia tot Catul amb una mètrica sistemàtica.<sup>225</sup>

Podríem analitzar un per un, com hem fet fins ara, tots els versos utilitzats per Fo i donar-ne una escansió, però, al contrari del que havia passat amb les provatures mètriques dels seus predecessors, no caldrà perquè el mateix Fo, en un cas tan excepcional com necessari, justifica punt per punt com ha anat adaptant cada vers, en la preciosa «Nota metrica» que precedeix el text de Catul. Remeto, doncs, a aquest estudi per a l'anàlisi individual de cada vers utilitzat per Fo. Aquí només ens aturarem en els versos que per a aquesta discussió siguin realment interessants, això és, aquells que d'una manera o altra podem trobar al teatre.

#### 3.7.1.2.1. El trímetre iàmbic arquiloqueu i el trímetre iàmbic pur

Es tracta de dos versos molt semblants. Catul se'n serveix en comptades ocasions. Concretament, el primer, que és el que ens interessa per als recitats del teatre, tan sols al *carmen* LII, mentre que el segon és utilitzat als *carmina* IV i XXIX.

El trímetre iàmbic arquiloqueu és el mateix que apareix tant a la tragèdia com a la comèdia. Això és, un vers de tres *metra* iàmbics, en què el primer peu dels quals és *anceps*. En

<sup>223</sup> En realitat, però, el recurs ja es troba en altres traductors anteriors, com en la traducció de Catul de G. Mazzoni de l'any 1939.

<sup>224</sup> Amb «contracolpi trocaici», Fo vol reflectir la inversió del ritme, de iàmbic a trocaic, que ocorre en l'últim metre dels versos «scazonti»: «Cercando di elaborare un sistema che mettesse in adeguata evidenza la 'frustata' che si determina con la brusca inversione di ritmo causata, nell'ultimo *metron*, dal trocheo in attrito con i precedenti giambi» (FO 2018<sup>a</sup>: 2122).

<sup>225</sup> «Non mi risulta che questa scomessa sia stata mai tentata in italiano con l'integrale sistematicità con cui mi vi sono accinto» (FO 2018a: 2118).

canvi, el segon, el trímetre iàmbic pur, és, de fet, una invenció de Catul, que decideix fer un vers sense admetre cap substitució:

«Catullo decise di costruire versi giambici in cui, secondo una virtuosistica interpretazione restrittiva, non fossero ammesse ‘sostituzioni’. Ignoriamo se fu egli stesso – come appare possibile – a inaugurare questa prassi, o se invece avesse avuto precedenti (al momento a noi ignoti) nella poesia greca ellenistica o in quella neoterica» (FO 2018c: CXLI)

Són, doncs, essencialment el mateix vers. En adaptar-los, Fo es troba que ambdós models van a parar a un sol vers accentual, amb la següent estructura:

oÓ oo oÓ oo oÓ oo

Fo, en el seu esquema només marca, doncs les arsis més fortes dels tres metres, i no els temps forts de cada peu. En una adaptació accentual d'aquest esquema, per diferenciar un i altre vers caldria introduir les resolucions que sí que accepta el trímetre iàmbic arquiloqueu, cosa força complicada per no desdibuixar el ritme iàmbic en la versió accentual del vers quantitatiu llatí: «Non sono riuscito a individuare un criterio di sufficiente economicità ed evidenza che potesse rendere ragione della differenza fra il trimetro puro e quello archiloqueo» (FO 2018c: CXLII).

Vet aquí els cinc primers versos del *carmen* XXIX de Fo, que segueixen punt per punt l'esquema que dibuixa:

«Chi può vedere ciò, chi può mandarlo giù  
– se non ingordo e checca e giocatore sia –:  
che abbia un Mamurra il grasso che la Gallia  
Chiomata aveva, e la Britannia ultima?  
Vedrai e permetterai, cinedo ‘Romolo’?»

Com es pot comprovar, el trímetre iàmbic dóna lloc a un vers que, en la majoria de les vegades, equival a un *endecasillabo* esdrúixol o, com en els dos primers versos, a un dodecasíl·lab agut. En tot cas, però, ambdós models sumen sempre 12 síl·labes totals amb una regularitat perfecta en el ritme iàmbic, que evita que hagi de donar compte de l'escansió completa. Aquest vers és una rèplica exacta del trímetre iàmbic pur de Catul. És curiós, però, que Fo, com sí que havia fet amb el seu hexàmetre, no hagi intentat donar una variabilitat sil·làbica més gran al trímetre arquiloqueu que, com ja hem vist, podia variar bastant si s'introduïen les pertinents resolucions. Sorpren, sobretot, que no es permeti cap síl·laba extra al final del vers, com sí que es permetia amb Virgili. És clar, però, que, per un cantó, Fo només s'ha d'enfrontar a un sol *carmen* de pocs trímetres, mentre que l'*Eneida* li oferiria milers d'hexàmetres; per l'altre, la versió accentual del trímetre iàmbic coincideix amb un vers de la tradició italiana, l'*endecasillabo* esdrúixol, de manera que potser cal pensar que ja s'hi sentia prou còmode.

Convé, en tot cas, que mirem aquests quatre versos del *carmen* LII en trímetres arquiloqueus, perquè, si bé Fo considera que no els ha pogut diferenciar dels seus germans purs, sí que hi podem notar una major irregularitat en el ritme. Atès que Fo en dóna l'escansió,

la reproduïm tal com la presenta a la «Nota metrica», ja citada, amb un accent agut per marcar l'arsi de cada metre:

«Catúlló, be', che móra mai al moríre, ormai?  
Sta sùl seggio curúle Nonio il pústola,  
Vatínio si va spérgiurando cónsole:  
Catúlló, be' che móra mai al moríre, ormai?»

El vers és, essencialment el mateix, sí. Però fixem-nos que la cadència iàmbica és menys marcada i, encara que Fo l'escandeixi així, el segon vers té una tendència a l'anapest, amb un xoc accentual entre «sul» i «seggio» que difícilment el lector italià podrà llegir amb un ritme iàmbic. Igualment, el primer i últim vers contenen una sinèresi final realment complicada de pronunciar. En tot cas, però, ofereixen, potser involuntàriament, una variabilitat rítmica més propera a l'original llatí que no pas la rigidesa del trímetre iàmbic pur.

#### 3.7.1.2.2. Trímetre iàmbic hiponacteu o coriàmbic

Aquest vers no ens interessa en absolut per al teatre, però en canvi ofereix un dels fenòmens que més problemes dona en traduir accentualment els versos corals sincopats: el xoc accentual. Aquest vers, associat a Hipòanax, és un trímetre iàmbic en què, en l'últim metre, el segon peu és substituït per un troqueu, donant lloc, per tant a un coriambe, així:

⏏-⏏- ⏏-⏏- ⏏-⏏-⏏

Aquest fenomen, el de la inversió del ritme, amb la conseqüent topada entre les dues arsis en el metre final, si bé en el vers quantitatiu és plenament normal, en la seva versió accentual trobem el que coneixem com a xoc accentual, amb la trobada de dues tòniques que, llegides seguidament, s'anul·len. Aquest és una particularitat que no trobem gairebé mai en els metres recitats del teatre, però que en canvi apareix constantment en els versos corals. Fo, per resoldre aquest problema, introdueix, com hem vist més amunt, l'espai en blanc que també emprava per a les dièresis per separar les dues arsis, amb un esquema com el que segueix:

oÓ oo oÓ oo oÓ    Óo(O)

Vegem l'aplicació d'aquest esquema en els cinc primers versos del *carmen* VIII:

«Catullo, tu infelice, la follia    lascia  
e, ciò che vedi perso, dàllo per    perso.  
Rifulsero, una volta, soli a te    splendidi:  
correvi allora dove ti era lei    guida,  
che hai amata quanto amata non sarà al-    cuna.»

Fo ha de recórrer, sovint, a falsos xocs accentuals («per perso») o («alcuna»), que en una lectura corrent no existirien mai. D'aquí la introducció de l'esplai en blanc per facilitar la comprensió d'aquest vers i cridar l'atenció del contratemps i del canvi de ritme. També és digne de menció que aquí Fo sí que es permet una àtona excedent (com en «splendidi») que



no apareix al model llatí i que li confereix molta més llibertat, però que en canvi no havia volgut introduir en la seva versió del trímetre iàmbic.

### 3.7.1.2.3. El tetràmetre iàmbic catalèctic

Aquest vers sí que apareix sovint, aquí i allà, en el teatre, sobretot en les comèdies d'Aristòfanes (encara que no en *Els ocells*). Ja sabem que es tracta tan sols d'una expansió coixa del trímetre iàmbic, amb l'últim peu incomplet i una dièresi molt marcada després del segon metre. Fo l'adapta seguint aquesta estructura:

oÓ oo oÓ oo oÓ oo oÓ o(o)

Es permet, per tant, una síl·laba extra a final de vers, convertint-lo doncs en un tetràmetre iàmbic complet, i observant, només quan pot, la catalexi. Vet aquí els primers versos del *carmen* XXV amb la traducció i escansió que proposa el mateix Fo:

«Cinédo Tallo, mólle piú del pélo di un coníglio,  
di un mídollino d'óca o anche di un lóbo d'orecchiúccia  
di un vécchio pene lánguido, e putrédine di rágni,  
ma piú rapace, Tállo, di tempesta turbinosa»

### 3.7.1.2.4. Glicònics i ferecràtics

L'adaptació de Fo d'aquests versos eòlics usats per Catul i que trobem també en les parts cantades de les obres dramàtiques segueix la tònica que hem anat veient fins ara. Com que l'adaptació accentual d'aquests versos coincideix, com veurem, amb versos de la tradició italiana, Fo no es veu obligat a introduir gairebé cap de les llicències que hem vist fins ara, com ja passava amb el trímetre iàmbic, en una aproximació molt acostada a l'esquema bàrbar. Vet aquí el glicònic de Fo:

Óo ÓooÓ oo

Com assenyala ell mateix a la «Nota metrica», «la manualistica che si occupa di una 'lettura ictata'» sol «disporre o meno un *ictus* sull'ultimo elemento della 'coda bisillabica» dels glicònics, amb un final que, en la seva versió accentual, hauria de ser agut. Fo aparentment, segons l'estructura aquí mostrada, hi renuncia, però per un «tentativo di compromesso» intenta que l'últim peu estigui compost d'un monosíl·lab que, per bé que àton, pugui actuar com a tònic. Així, en el vers 6 del *carmen* XXXIV: «Giove grande progenie, che».

Com que el ferecràtic accentual és un *settenario* amb accents en primera, tercera i sisena posicions, Fo no troba cap problema per adaptar aquest vers de la següent manera:

Óo ÓooÓ o

Aquests dos versos, en Catul, van sempre junts, com al *carmina* LXI, amb estrofes de quatre glicònics i un ferecràtic, que Fo tradueix així:

«O tu, stirpe di Urania, che,

### 3. Sobre l'adaptació dels metres antics en italià

sede hai al colle eliconio, e  
traì al suo uomo la tenera  
vergine, o Imenèò Imèn  
o Imèn Imenèò»

Endut per la llarga discussió teòrica sobre l'accentuació ictada dels glicònics, en els coriambes i en l'últim peu,<sup>226</sup> Fo sembla que es compliqui la vida innecessàriament en la construcció del glicònic amb uns versos massa sovint amb finals falsament tònic i un punt artificiosos, quan hauria pogut combinar els octosíl·labs masculins amb hexasíl·labs esdrúixols, comptant la síl·laba final àtona com a tònica, com d'altra banda feia en el cas dels trímetres iàmbics.

#### 3.7.2. Recapitulació

Amb l'exemple magnífic de les traduccions de Fo acaba aquest llarg capítol sobre les diferents i nombrosíssimes adaptacions accentuals de la mètrica italiana des del Renaixement fins avui. Un repàs, encara que potser excessiu, que ha estat clau, per un cantó, per entendre d'on neix, a finals del XIX, la voluntat i el mètode dels poetes catalans d'imitar la mètrica clàssica, com veurem tot seguit; per l'altre, ha estat una via addicional per trobar solucions diverses als problemes mètrics que planteja la traducció dels metres de la comèdia antiga, alguns dels quals mai no havien estat intentats.

En aquest sentit, el plantejament teòric i la majoria de solucions mètriques adoptades per Fo, encara que alguna, com les últimes que hem vist, sigui artificial, són un fenomen inèdit en el segle XXI en qualsevol llengua romànica, per l'esforç de fer casar la mètrica accentual que evoca la mètrica clàssica amb la pròpia mètrica de la llengua a què es tradueix, en aquest cas, la italiana. El seu model, juntament amb el de Romagnoli i Pontani, ha estat una font d'inspiració importantíssima per a l'adaptació que he fet de molts metres antics, amb el mateix plantejament: la reproducció de la mètrica antiga, sense violentar la pròpia. Només l'esforç que ha fet recentment Pau Sabaté en traduir la *Iliada* (2019) em sembla comparable.

---

<sup>226</sup> Vegeu Fo 2018c: CLIII-CLIV



## 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

### 4.1. Precedents medievals

Als Països Catalans l'interès pels metres clàssics no arriba fins a finals del segle XIX i per influència, bàsicament, italiana. Abans, no n'hi podia haver cap rastre.

En el moment d'esplendor de les nostres lletres, l'interès pels autors llatins va deixar-nos, és cert, diferents traduccions medievals, com ara les tragèdies de Sèneca, les *Epístoles a Lucili*,<sup>1</sup> les *Heroides* de Guillem Nicolau,<sup>2</sup> o les *Metamorfosis* de Francesc Alegre,<sup>3</sup> per citar, potser, les més importants entre les traduïdes a finals del XIV-XV. Ara bé, a banda que les traduccions dels poemes d'Ovidi i de les tragèdies de Sèneca van ser fetes en prosa, l'esclat del *Renaixement* i, amb ell, l'interès per les formes i obres clàssiques ens va agafar en plena decadència política i econòmica, fins al punt que Joan Boscà ja va introduir el petrarquisme en castellà.

Abans, la poderosa influència de March, que ja havia estat obstacle perquè el petrarquisme pogués arrelar amb força en català,<sup>4</sup> potser va influir, enmig del depauperat panorama social del país, en el desinterès per l'experimentació classicitzant que triomfava, contemporàniament, al nord d'Itàlia, com ja hem vist.

A principis del segle XV, per exemple i com assenyala Jordi Parramon, més enllà dels metres i l'estrofisme dels trobadors passats pel sedàs de la llengua catalana, amb prou feines si hi havia composicions d'influència «francesa (balades i lais, sobretot)» i «a la segona meitat del mateix segle, una influència castellana també lleugera (introducció de l'*arte mayor*)» (PARRAMON 1987: 5). Ni influència italiana, com dèiem,<sup>5</sup> ni, molt menys, cap mena d'interès en la mètrica clàssica.

Aquest fenomen no interessa de forma conscient als poetes i traductors catalans fins a finals a finals del XIX, en un procés no tan diferent al que van poder fer els poetes alemanys i italians no gaires anys abans, en el moment en què els moviments nacionals i les formacions dels estats respectius van afavorir la recuperació i traducció de les obres clàssiques i, amb elles, la voluntat de recrear o transportar els metres antics.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Vegeu-ne les edicions respectives de Tomàs Martínez Romero a *Els nostres clàssics* de l'Editorial Barcino (1995 i 2015), que ja forneixen les informacions imprescindibles.

<sup>2</sup> Vegeu GARRIDO I VALLS 2002: 37-53. Editades per Josep Pujol a *Els nostres clàssics* de l'Editorial Barcino (2018).

<sup>3</sup> *Llibre de les Transformacions* (1494), en la versió d'Alegre. Vegeu BADIA 1993: 56-71. Sabem que encara hi hagué una traducció anterior de Francesc de Pinós, segons Alegre esmenta al seu pròleg.

<sup>4</sup> Vegeu DESCLOT 2016: 34.

<sup>5</sup> Parramon detecta, només, un sonet de Pere Torroella (*Pus no us desment ignorança l'endendre*) i dues obres en tercets (*Glòria d'Amor*, de Fra Hug de Rocabertí, i la *Divina Comèdia* traduïda per Andreu Febrer).

<sup>6</sup> En el cas dels italians, la represa de tals recreacions, que com hem vist començava al Renaixement. Per a una comparació entre els fenòmens en alemany i en català, vegeu GARRIGASAIT 2015. Per a la relació entre el fenomen català i italià, a través de la influència de Carducci sobre els poetes catalans, vegeu EDO 2006-2007 i 2007.

Tradicionalment, es considera inaugurat oficiosament l'interès en la recuperació dels metres clàssics, o més ben dit, llatins, amb l'oda *A Horaci*, en estrofes sàfiques que Costa i Llobera dedicà a Rubió i Lluch el 1879, però, en realitat, la primera mostra de l'adaptació accentual d'un metre antic és, com va demostrar Jordi Parramon, arreglant materials per al seu *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*,<sup>7</sup> una composició en estrofes sàfiques d'autor anònim molt anterior.<sup>8</sup>

#### 4.1.1. L'Himne de l'Assumpció de madona Santa Maria

Es tracta d'un himne litúrgic en forma teatral que sabem que es representava a Tarragona ja cap al 1380: l'*Assumpció de Madona Santa Maria*, que, en un dels seus passatges culminants, se serveix d'estrofes sàfiques, perquè, en realitat, segueix la música d'un himne llatí encara més vell. Per ajustar-hi la música, doncs, el poeta necessitava reproduir l'esquema accentual d'aquell himne. D'aquí que més amunt hagi dit que el fenomen de l'adaptació dels metres clàssics no es produeix de forma conscient fins al segle XIX, perquè l'única mostra que en tenim no va ser composta en estrofes sàfiques per la voluntat de reproduir un metre antic, sinó simplement exigida per una línia melòdica de la peça original. Segons Parramon (1987: 7), es tractaria d'un himne llatí, *Iste confessor*, que podria correspondre a 16 himnes cristians diferents, escrits tots ells en estrofes sàfiques.

L'himne es va conservar en un manuscrit que Joan Pié va trobar «en una llibreta de registres censals de la baronia de Prades» (PARRAMON 1987: 7), i que va publicar sota el títol d'«Autos sacramentals del segle XIV».<sup>9</sup> Aquest manuscrit conté aquest himne en qüestió, en vuit estrofes, precedit de l'acotació teatral que l'acompanyava, que diu així «Aprés amaguan la ànima traguen-la del sepulcre e port[en]-la en Paradís cantant lo[s] sans de dos en dos *Iste confessor*». Heus-ne aquí les estrofes V i VI, a partir de la transcripció de Parramon:

«Tan piadosa és aquesta Verge,  
a son Fill sembla, que no exoblida  
los fills qui ama, nos farà aquesta  
qui és sa mare

Les plagues mostra lo Fill a son Pare  
e les mameyles a Jesús sa Mayre,  
qu-a Déu s'acosten ab gran confiança  
homes e dones»

A primer cop d'ull, podríem pensar que es tracta no d'una estrofa sàfica estricta, sinó de tres decasíl·labs catalans i un tetrasíl·lab. Una combinació no pas estranya. Però el primer que crida l'atenció és que es tracta de versos blancs, sense rima, com requeriria un principi d'habitud en la poesia en vulgar d'aquell temps, com és el cas. Només l'última estrofa de l'himne conté una rima d'estructura AABB.

---

<sup>7</sup> PARRAMON 1992

<sup>8</sup> Per exemple, VERGÉS 1964: 542, VALENTÍ I FIOU 1973: 43-44 o MEDINA 1976a: 23; 1976b: 100-101.

<sup>9</sup> Dins de *Revista de la Asociación-Arqueológica Barcelonesa*, I, 1898, 673-686 i 726-744,

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

En segon lloc, tots els versos són femenins. No hi ha la combinació, diguem-ne, reglamentària entre versos femenins i masculins. Així mateix, la cesura, sempre femenina, «es presenta sistemàticament després de la cinquena síl·laba (en contrast amb la cesura masculina a la quarta pròpia dels decasíl·labs medievals» (PARRAMON 1987: 9). Però és que, a més, el ritme és molt marcat. Hi ha una tendència sistemàtica a marcar els accents forts a la quarta i a la desena, abans de les cesures. És cert que també s'hauria d'accentuar a la vuitena, si seguim l'estructura de la sàfica d'accent gramatical que havíem vist fins ara en els models italians, però aquí fluctua i sovint cau en la setena posició. La perícia del poeta, que no devia estar habituat a l'estructura d'aquests versos i que es veu obligat constantment a utilitzar uns hiats ben poc naturals ni normatius perquè li surtin els versos, hi deu tenir alguna cosa a veure.

L'adònic, en canvi, és respectat escrupolosament tot al llarg de la composició i només en les estrofes III («aquesta dona») i IV («que·ls dó ajuda») l'accent es desplaça a la segona. Les variacions en l'esquema rítmic i els hiats tan forçats havien de ser, necessàriament, corregits per la línia melòdica.

Sembla, doncs, evident la intenció de fer casar els versos catalans amb la melodia de l'himne llatí, escrit en presumptes estrofes sàfiques. En llatí clàssic, però, recordem que les arsis queien en cinquena i vuitena posició, i no en quarta i vuitena, segons aquest esquema:

— — — — — | — — — — —

Horaci, però, regularitzà la quarta síl·laba de l'hendecasíl·lab sàfic i substituï permanentment el segon troqueu per un espondeu, a més de marcar una cesura després de la cinquena síl·laba. Segons Parramon, això provocava «per la llei de les tres síl·labes», que la quarta síl·laba rebés un accent gramatical de manera sistemàtica, que entrava en contradicció amb el ritme del vers. Quan la distinció quantitativa es va perdre i es va substituir el model quantitatiu per un d'intensiu, el ritme que en va sorgir va ser un de iàmbic, amb accents a les síl·labes parelles:<sup>10</sup> «el ritme eòlic primitiu s'havia transformat en iàmbic, en un trímetre catalèctic» (PARRAMON 1987: 6).

L'estrofa sàfica tardollatina, doncs, que es regia per accents intensius i no per la quantitat, ja tenia una forma molt semblant a l'estrofa sàfica que resulta, en català, d'una lectura dels versos a partir dels accents gramaticals.

##### 4.1.2. L'epigrama del *Tractat de la poesia catalana*

Jaume Medina en un article sobre el díptic elegíac en la literatura catalana (1978a) fa constar que al *Tractat de la poesia catalana*, un manuscrit del segle XVIII conservat a la Biblioteca de Catalunya que tracta sobre la distinció entre la poesia catalana i llatina,<sup>11</sup> s'hi afirma la possibilitat d'escriure versos catalans seguint els esquemes clàssics. I es posa d'exemple un Epigrama sobre Santa Magdalena, que diu així i que intento escandir sota paràmetres accentuals.

«Sobre la llosa dura del Sant Sepulcre de Christo  
T A A T A T A/A T A T A A T A  
llagrimes amargas la Magdalena plora.

<sup>10</sup> Vegeu, també, sobre aquest tema VERGÉS 1979: 585-587.

<sup>11</sup> Manuscrit número 47. Vegeu MEDINA 1978a: 3-4.

T A(T) A T A||(T) A A T A TA  
Aigua calenta y pura dels ulls distila copiosa.  
T A AT A T/A A T A T A A T A  
Proba de las flammæ en que lo cor se abrasaba»  
T A (T) A T A T || (T) A T A ATA

Si ens centréssim en els versos llargs, sembla evident que ens trobaríem davant d'hexàmetres accentuals. Els dos hexàmetres aquí citats passarien per hexàmetres ribians perfectament construïts: 6 accents, separats per una o dues àtones, tònica inicial, cesura pentemímera i clàusula heroica. Ara bé, que els dos hexàmetres tinguin exactament el mateix nombre de síl·labes, i no només això, sinó que tenen la mateixa estructura accentual exacta fa pensar més aviat amb la unió de dos versos catalans, com per exemple, l'hexasíl·lab i l'heptasíl·lab, amb uns accents en posicions claus per reproduir el ritme dactílic predominant. La unió dels dos versos permet la cesura pentemímera regular. No obstant això, afirmar que són versos pròpiament romànics i no accentuals amb una mostra tan petita pot ser agosarat.

Els pentàmetres, en canvi, són de més difícil escansió, perquè no acaba de ser una adaptació accentual ni un vers format a partir de diferents versos catalans. El primer hemistiqui està construït d'igual manera en tots dos versos i podríem pensar, com en el cas del pentàmetre, que estan construïts a partir d'un pentasíl·lab ben normal en català. El segon hemistiqui, en canvi, en el primer pentàmetre seria un hexasíl·lab, i el segon un heptasíl·lab.

En qualsevol cas, tampoc no crec que es pugui considerar una adaptació accentual del pentàmetre. El vers és femení i no masculí, com pertocaria, i els peus que l'haurien de conformar no es corresponen als del pentàmetre accentual, especialment al segon hemistiqui, amb un peu dactílic i dos trocaics en el primer pentàmetre, i tres peus trocaics en el segon. Els tres peus trocaics del primer hemistiqui de tots dos pentàmetres tampoc no funcionen com a versions accentuals dels versos.

Aquest epigrama és, això sí, la primera mostra d'intentar adaptar aquests metres antics, encara que, com sembla, no accentualment, sinó d'una manera no tan diferent a la que hem vist en el cas de Carducci: a partir de la unió de versos catalans, amb un ritme més o menys volgudament dactílic.

Sembla que aquestes minses mostres d'una primitiva estrofa sàfica catalana i d'un epigrama són els primers exemples d'adaptació dels metres clàssics en la poesia catalana, original o traduïda. Al contrari del que hem vist que passava en la literatura italiana, en què hi havia una mínima solució de continuïtat (amb totes les diferències en el mètode que ja hem vist) del Tolomei a Pontani, passant per Chiabrera, Rolli, Fantoni, Carducci, Pascoli i tants d'altres, en català trobem un estroncament brutal: després de l'himne medieval en estrofes sàfiques, amb la imposició del castellà com a llengua de cultura, trobem un desert gairebé erm del tot (si no fos per aquest tractat ara esmentat) fins gairebé finals del segle XIX. El salt que hem de fer, malgrat que no agradi als estudiosos del barroc català, és pronunciadíssim. I a això s'hi ha de sumar el fet que els poetes que a partir del XIX van començar a imitar els versos clàssics, no coneixien, de ben segur, aquestes primeres proves primitives.

Resumim-ho amb les paraules de Menéndez y Pelayo, que parla específicament de l'interès per Horaci, però que podem fer extensible a gairebé tota la poesia clàssica i especialment la grega:

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

«Los áureos tiempos de la lengua catalana no coincidieron con el esplendor del Renacimiento. Precisamente cuando empezaba el furor horaciano fué decayendo la poesía catalana, y empezaron sus adeptos a escribir en castellano. Nada de extraño tiene, pues, esa falta en tan rica literatura» (Menéndez y Pelayo, citat a MEDINA 1976b: 97)

#### 4.2. La incorporació dels metres lírics horacians: Costa i Llobera

No és fins ben entrat el segle XIX que es planteja la possibilitat d'adaptar els metres clàssics en català. Amb la Renaixença i la necessitat d'emmirallar-se amb els clàssics de l'Antiguitat per oferir models literaris de prestigi es busca, intuïtivament, el nexce perdut amb la tradició grecolatina. En paraules de Valentí i Fiol, «el medievalisme literari» propi de la Renaixença, juntament amb «l'esperit d'innovació que es feia palès en la vida pública» de la gent corrent, «mouen i inciten a buscar l'enllaç amb la gran tradició greco-llatina» (VALENTÍ I FIOI 1973: 18). Es busca enamorar-se de l'antic, per exaltar el nou.

Els intel·lectuals del moment, «van als clàssics pensant de trobar-hi un mitjà de posar-se al dia i de resoldre els conflictes i les antinòmies que la modernitat comporta en un país que ha viscut tant de temps al marge del món» (VALENTÍ I FIOI 1973: 18).

Així doncs, durant la segona meitat del segle XIX, es començaran a publicar en diferents revistes catalanes, encara que amb compta gotes, algunes traduccions de la lírica clàssica, sobretot Horaci,<sup>12</sup> però també Píndar,<sup>13</sup> sempre en versos tradicionals de la mètrica romànica; també de l'èpica, en prosa o en versos de la tradició.<sup>14</sup>

El coneixement de les llengües clàssiques, fora dels àmbits eclesiàstics, devia ser bastant deficitari. La majoria d'intel·lectuals podien conèixer el llatí, però no pas el grec. Hem de pensar que l'escola d'hel·lenistes i traductors del grec no comença fins al mestratge de Segalà, ben entrats al segle XX. Joaquin Roca i Cornet, per exemple, un dels caps l'anomenada escola apologètica de Barcelona, va concebre un projecte de fundació d'una col·lecció de traduccions dels clàssics, però, és clar, en castellà.<sup>15</sup>

Com es veu, amb prou feines hi havia una tradició traductora dels autors llatins en català; menys n'hi havia encara dels grecs.<sup>16</sup> Amb aquest panorama tan fràgil, és prou fàcil d'entendre que no existís, almenys inicialment, una discussió sobre la possibilitat de traduir mimèticament els metres antics comparable a la que hi havia hagut, per exemple, a Itàlia i Alemanya. De fet, fins llavors, el primer poeta neoclàssic significatiu,<sup>17</sup> clarament horacià, va ser Manuel de Cabanyes, que a *Preludios de mi lira* (1858) intentà, d'alguna manera, la reproducció del dímetre i del trímetre iàmbic, a més de l'estrofa sàfica d'accent gramatical.<sup>18</sup>

<sup>12</sup> Per a la qüestió de les traduccions horacianes en català, vegeu MEDINA 1976b.

<sup>13</sup> Per exemple, al número del 20 d'octubre de 1869 de *Lo Gay Saber*, s'hi pot llegir, a més d'una traducció de Joan Sardà de l'oda I, 34 d'Horaci, una versió de l'Olímpica IV de Píndar, firmada per un enigmàtic «B.»

<sup>14</sup> Sobre les traduccions de l'èpica homèrica anteriors al segle XX, vegeu MUSSARRA 2014b i PÒRTULAS 2019: 9-11.

<sup>15</sup> Es tracta d'un projecte que no arribà a bon port. Ho explica Valentí i Fiol (1973: 25).

<sup>16</sup> No és el l'objectiu d'aquesta tesi resseguir les traduccions dels poetes clàssics grecolatins fetes durant aquest període. M'interessen exclusivament, de nou, les traduccions que, d'alguna manera o altra, sigui pel metre escollit, sigui per una reflexió directa i concreta del seu autor, busquen reproduir alguna característica del vers o del ritme de l'original antic. Remeto, per tant, a la bibliografia que he anat citant sobre aquest tema.

<sup>17</sup> Per a Manuel de Cabanyes com a primer poeta neoclàssic català, vegeu VALENTÍ I FIOI 1973: 20-24.

<sup>18</sup> MEDINA 1976a: 44



Però va escriure la seva obra en castellà, de manera que no el tractaré aquí, encara que alguns estudiosos l'hagin volgut fer la primera mostra del neoclassicisme català:

«Per trobar realment un inici en la història dels metres clàssics en la poesia catalana, ens cal partir de Manuel de Cabanyes, que l'any 1858 publica a Barcelona *Preludios de mi lira*. Aquest, segons un articulista de *La Revista* és el primer dels nostres poetes horacians» (MEDINA 1976a: 41)<sup>19</sup>

Malgrat que ens hagués agradat que Manuel de Cabanyes escrivís la seva obra en català, no ho va fer, per molt que Manuel José Quintana, «primera figura literària del temps» el diferenciés de la poesia espanyola, emmarcant-lo en «la moderna escuela catalana».<sup>20</sup> Així doncs, per a nosaltres només és important en tant que recuperador dels clàssics, i específicament d'Horaci, als Països Catalans.

Com he dit més amunt, la necessitat de tornar a la mètrica clàssica per traduir o per compondre poesia en català, no es desperta en cap autor que escrigui en català, almenys que coneguem, fins a l'oda *A Horaci* de Miquel Costa i Llobera que compon el 1879 en estrofes sàfiques, seguint el mètode de l'accent gramatical. La data no és una qualsevol, al contrari. És molt significatiu: és un any després de la publicació de la segona edició de les *Odi barbàres* de Carducci, ampliada amb l'estudi de Chiarini.

Per bé que Costa i Llobera, en el seu pròleg de les *Horacianes* (1906) afirmés que l'*Oda a Horaci*, composta vint-i-set anys abans, va néixer animada «singularment per l'exemple domèstich que'ns havia dextat la tentativa d'en Cabanyes» (1906: 9-10), en realitat sabem de bon de veres que la composició i la forma de l'oda van ser fruits de la lectura de l'obra de Carducci, que Costa i Llobera, en l'esmentat pròleg, amaga sota l'etiqueta del «novell helenisme italià» i que posa al costat de «l'impuls del insigne Menéndez y Pelayo» com a principals motors de la seva empresa de recuperació dels metres clàssics.<sup>21</sup>

Sabem pel seu epistolari, que el seu amic Joan Lluís Estelrich i Perelló li havia fet conèixer la poesia de Carducci, el mateix any 1878. Estelrich, al seu torn, havia conegut l'obra de l'autor bolonyès a través del doctor Juan Valera, a Madrid. Segons relata Miquel Edo (2007: 77), Costa i Llobera, sabent que Estelrich ha tornat a Mallorca de vacances, li escriu el 6 de desembre de 1878, demanant que li porti les *Odi barbàres*, que el van marcar profundament, com demostra una altra carta que envia a Rubió i Lluch el 10 de març del 1879:

«Últimament he llegit un llibre italià que m'ha produït gran efecte, les *Odi barbàres* del novíssim poeta Carducci, notabilíssimes com a execució poètica, si bé detestables per son esperit filosòficament pagà i contrari al cristianisme. La bellesa d'aquestes poesies és tanta,

<sup>19</sup> També Valentí i Fiol (1973: 22) i el mateix Medina, en un altre treball (1976b: 98).

<sup>20</sup> Es tracta d'una anècdota que explica Sinibald de Mas, traductor al castellà de l'*Eneida*, en una carta a Milà i Fontanals, segons detallen tant Medina (1976a: 42) com Valentí i Fiol (1973: 22). En aquesta carta, Sinibald de Mas refereix com, en una conversa amb Quintana, aquest li devia preguntar si coneixia Cabanyes. De Mas va respondre que sí, i Quintana, respongué: «ya me lo figuraba yo, porque al momento he visto que era de la moderna escuela catalana».

<sup>21</sup> Es refereix al monumental estudi *Horacio en España. Solaces bibliográficos* (1885), sobre la presència d'Horaci a Espanya, amb material que havia anat recollint molts anys abans, per exemple a *Estudios poéticos* (1878), que segons Joan Lluís Estelrich i Perelló van influir decisivament en l'obra del poeta mallorquí (vegeu MEDINA 1976a: 47). Sabem que Costa i Llobera es va cartejar amb Menéndez y Pelayo, en més d'una ocasió. Vegeu, per exemple, EDO 2007: 79-80.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

que, a pesar del paganisme que respiren, un no pot menys d'admirar-les i aprendreles de memòria, com s'admiren i aprenen les obres dels antics. Jo no he vist mai en la vida cosa més clàssica i al mateix temps més inspirada. Carducci ha restaurat los metres d'Horaci amb mà de mestre. **L'exemple seu m'ha induït a escriure una poesia en estrofes sense rima, com les de Cabanyes**; és possible que no agradi a ningú. Res més he fet per ara; i ja veus que això és ben poca cosa» (Costa i Llobera, citat a EDO 2007: 77. La negreta és meva)

Malgrat l'ateisme de l'autor de *Inno a Satanna*, Costa i Llobera hi descobreix el gust per la forma i l'evocació dels ritmes antics. Hi troba l'oportunitat de renovar la mètrica catalana, massa encallada a les formes tradicionals i al jou de la rima, sense necessitat de caure en les formes amorfes d'una tímida avantguarda que començaven a proliferar. Una renovació de la mètrica des de l'ordre antic, com assenyala el mateix Estelrich en una sèrie d'articles publicats a *Revista Contemporànea* entre agost i desembre del 1906, com a resposta al gran èxit que havien tingut les *Horacianes* i que intitulà *Adaptaciones de la métrica clásica*:<sup>22</sup>

«Sus innovaciones métricas en el renacimiento catalán pueden producir un gran bien (como el poeta desea) apartando a muchos escritores de las formas amorfas, estupendamente ridículas de una métrica sin posible clasificación y muy del gusto de los que no quieren ni pueden ajustar su genio al santo Trabajo de la disciplina y técnica artística de la palabra sujeta a ritmo y medida» (Estelrich, citat a MEDINA 1976a: 51)

Segons Estelrich, endut per l'entusiasme de la descoberta de l'obra de Carducci i la «resurrección de los metros clásicos», Costa i Llobera es posa a compondre poesia, tot i els «desplantes anticristianos del poeta neo-pagano». I és «de esta lectura y de sus estudios genuinamente clásicos», que neix «en 1879 su *Oda a Horaci*, en estrofa sáfica» (Estelrich, citat a MEDINA 1976a: 48). Per la traducció analògica dels autors clàssics, Costa i Llobera ja hi havia mostrat interès molt abans, com ens relata Rubió i Lluch, en un article aparegut a *Catalana*, del qual dóna compte Medina (1976a: 52): «Quan vingué a Barcelona, ò molt poch temps després, ja s'havia assetjat en traduir Virgili, Ovidi, Horaci, y'l Petrarca».<sup>23</sup> Però van ser les *Odi barbare* les qui li ensenyaren el gust per les possibilitats de la forma mimètica:

«Però després, en 1879, varen caure en ses mans les *Odi barbare* de Carducci, y per elles sentí un entusiasme tan ardent que no sabia comunicàrmel, si bé les trobava “detestables per son esperit, filosòficament pagà i contrari al cristianisme”. Y tot seguit m'afegia: “La bellesa d'aquestes poesies es tanta, que apesar del paganisme que respiren un no pot menys d'admirarles y apèndreles de memoria, com s'aprenen y admiren les obres dels antichs...” (Rubió i Lluch, citat a MEDINA 1976a: 52)

De Carducci, doncs, només li interessava el principi formal. «La puresa de la forma», diu Valentí i Fiol (1973: 43), «tenia per a ell prou valor perquè quedés justificat el seu conreu exclusiu». Compon l'*Oda a Horaci* a imatge i semblança del mètode que havia emprat Carducci per reproduir els metres de la lírica d'Horaci: el mètode de l'accent gramatical, és a dir,

<sup>22</sup> Per a un tractament d'aquest article, vegeu EDO 2007: 59-60.

<sup>23</sup> D'aquestes primeres provatures, en tenim alguna mostra, com els versos 457-527 del cant IV de les *Geòrgiques*, que Costa i Llobera intitula *Orfeu*. Es tracta d'una traducció en alexandrins amb rima alterna.

recordem-ho, llegint els versos clàssics amb un accent intensiu sobre els accents gramaticals de les paraules. Amb això, en sortia una lectura de l'hendecasíl·lab sàfic amb accents en primera, quarta, vuitena i desena posició en un vers sempre femení, amb cesura femenina a la quarta i començats sempre per tònica. Uns versos, com veurem, no gaire diferents dels propis de les estrofes sàfiques medievals que hem vist abans ni tampoc a les estrofes sàfiques que Villegas havia fet servir segles abans.<sup>24</sup> Obtenia així, uns versos que, amb alguna excepció, podien correspondre's força bé amb alguns versos de la mètrica romànica, tal com assenyala Vergés, traductor, precisament d'Horaci:

«como Carducci, buscó la armonía del verso en la observación de que en los versos de Horacio, por lo general, determinadas sílabas de cada verso llevan el acento tónico de una palabra, por lo que, si se lee el verso atendiendo a los acentos gramaticales, sin tener en cuenta los *ictus*, resulta un ritmo parecido, y a veces idéntico, al de los versos regulares modernos» (VERGÉS 1964: 543)

Amb aquest model de sàfica, Costa i Llobera envia l'oda a Rubió i Lluch el 22 de juny de 1879, indicant-li que són uns versos semblants als «famosos sáficos de Villegas», de qui treu l'estructura general, per bé que enrigidint-la, obligant-se a començar sempre amb tònica, perquè «nuestros poetas se han contentado generalmente en hacer los sáficos como simples endecasílabos acentuados en la cuarta y octava» (COSTA I LLOBERA 1947: 994).<sup>25</sup> A Rubió i Lluch, sense permís del poeta mallorquí, li «mancà temps per tramètrala a En Menéndez y Pelayo» (Rubíó i Lluch, citat a MEDINA 1976a: 53). L'estudiós en devia quedar gratament impressionat, perquè la va publicar, de seguida, en la segona edició de l'*Horacio en España*, acompanyant-la d'aquestes elogioses paraules:

«La inspiración más alta que la musa catalana debe a Horacio es, a no dudarlo, la siguiente oda, tan rápida y tersa de forma, y tan latina de pensamiento, obra de un joven poeta mallorquín, de los más verdaderamente líricos que yo conozco en la actual generación española. No temo decir que ni en Carducci, ni en ningún otro de los neoclásicos italianos, hay una oda sáfica más pura y acicalada que ésta» (Menéndez y Pelayo, citat a MEDINA 1976b: 101)

Costa i Llobera, en saber que Rubió i Lluch havia enviat la carta al gran expert d'Horaci sense el seu consentiment, en quedà molt preocupat. Havia renegat de l'oda per considerar-la plena d'un sentiment clàssic i pagà,<sup>26</sup> segurament massa influït per la recepció negativa que va tenir l'oda per part del seu amic Picó i Campanar, que li objectava que l'oda traspuava

<sup>24</sup> El poeta Esteban Manuel de Villegas (1589-1669), adaptador d'algunes primitives estrofes sàfiques en el mètode de l'accent gramatical en composicions horacianes com *Al Céfito*, esmentada més avall.

<sup>25</sup> Així, per exemple, segons informa Maria del Carme Bosch (1996: 153), Miquel Victorià Amer havia traduït ja l'any 1845 una oda horaciana en estrofes sàfiques. Igualment, pocs anys després de l'oda de Costa i Llobera, Artur Masriera publicava a *Lo Gay Saber* (15 de febrer de 1880, p. 40) dues traduccions de les odes 6 i 11 dels llibres II i IV, respectivament, en estrofes sàfiques, amb versos com els que esmenta Costa i Llobera: decasíl·labs femenins de quarta i vuitena, sense cesura ni començament amb tònica. Igualment, Ramon Sicar publica a *La Il·lustració Catalana* (15 de febrer de 1884, p. 43) l'oda 9 del llibre III, també en estrofes sàfiques, amb versos encara més lliures. Decasíl·labs catalans femenins, però sense atendre cap norma d'accentuació regular i amb tetrasíl·labs que combinen els adònics i el ritme iàmbic.

<sup>26</sup> Sempre segons Rubió i Lluch, citat a MEDINA 1976a: 49.

ideals pagans i «hi havia entrevist les vacil·lacions religioses» (EDO 2007: 78) que havien estat a punt de desviar el poeta del camí del sacerdoti.<sup>27</sup> Això el va torbar fins a tal punt que escriví a Menéndez y Pelayo per intentar evitar que inclogués al seu *Horacio en España* l'oda en qüestió, «cuyo original destruí por parecerme más pagano de lo que hubiera querido» (Costa i Llobera, citat a EDO 2007: 79). Menéndez y Pelayo, per sort, no li va fer cas, i en una carta a Rubió li exposava l'excés de puritanisme del poeta: «Ni siquiera me acuerdo de los términos en que se me quejó de la publicación de su obra. Lamenté sus excesivos escrúpulos y nada más. Pero ya se irá curando de ellos en Roma» (Menéndez y Pelayo, citat a MEDINA 1976a: 54).

L'oda, en tot cas, va sobreviure a la crema virgiliana, i amb el temps, Costa i Llobera, després de ser ordenat sacerdot a Roma el 1888, escriví a Rubió i Lluch, perquè, segons explica aquest, li trametés una còpia de l'original que ell havia destruït, per «judicar-la més serenament» (Costa i Llobera, citat a MEDINA 1976a: 55). I, encara que la va refer, ja no hi trobà res de pecaminós.

De mica en mica, Costa i Llobera anà escrivint diferents composicions de tema i forma horacianes, que van anar sortint a la premsa, fins que van ser recollides i publicades en un sol volum el 1906, amb l'oda *A Horaci* al capdavant, sota el títol d'*Horacianes*, l'obra que dona el tret de sortida oficial a la reproducció dels metres accentuals en català.

#### 4.2.1. *Horacianes* (1906)

A les «Dues paraules d'explicació» que encapçalen el volum, Costa i Llobera planteja els principis bàsics que l'han portat a recuperar l'interès pels metres clàssics, amb el «desitx de reproduhirne, la bellesa original, tan desconeguda per les còpies en guix del pseudoclassicisme acadèmic» (COSTA I LLOBERA 1906: 9) i l'esperança de «refer la semblansa, encar que remota, de la lira clàssica, no sols per les formes esternes, sinó per l'estre qui les animà» (COSTA I LLOBERA 1906: 15).

No és que el poeta considerés les formes tradicionals de la mètrica romànica com a desfasades i obsoletes i incapaces d'acomplir aquest objectiu, al contrari: «Be està que nostres poetes continuin servintzen versificant en les formes populars y nostrades, de les quals ha produhit tan bell esplet la renaxensa» (COSTA I LLOBERA 1906: 11). Però si el català havia de ser una llengua moderna, havia de demostrar que podia fer tot el que també feien les llengües i literatures veïnes: «Convé demostrar que la nostra llengua serveix per tot, si la volem enaltir com idioma literari» (COSTA I LLOBERA 1906: 11). I aquestes literatures veïnes, bàsicament la italiana, estaven girant-se cap a la reconstrucció dels versos clàssics.

Tot i això, el poeta mallorquí es nega a explicitar la influència directa més important per a la seva obra, que no és altra, com hem vist, que les *Odi barbare* de Carducci, potser per l'ateisme de l'autor italià, que amaga sota l'etiqueta, recordem-ho, de «novell hel·lenisme

<sup>27</sup> Costa i Llobera li havia intentat explicar que el que havia intentat era posar-se en la pell d'un pagà, no que ell ho fos. Picó i Campanar li replicà que en una oda no hi ha ficció, que la veu del poema i la del poeta han de ser necessàriament la mateixa: «en virtud d'aquesta facultat podrà per lo tant el poeta identificar-se ab els personatges pagans d'una tragèdia, poema, etc., i parlar per ells sense mai córrer perill d'ésser tengut per pagà, no així si fa una oda pagana, puix aleshores sí que s'exposa que el creguin més o menys tocat de paganisme o de catolicisme si l'oda és catòlica com li succeí a Carducci amb sa *Lauda spirituale del Corpus Domini*. [...] En una oda no hi ha més personalitat que la del poeta, no s'hi veu ningú més que ell; [...] per això és que jo no podia prendre el paganisme de l'oda en qüestió més que per un paganisme formal fins a cert punt, com t'he dit, però no fingit [...]» (Picó i Campanar, citat a EDO 2007: 78).

italià» (COSTA I LLOBERA 1906: 9). En canvi, resalta «singularment», Cabanyes, de qui poc va poder prendre més que els motius horacians, i Menéndez y Pelayo. Miquel Edo (2007: 91-92), però, creu, versemblantment, que el fet de voler amagar, públicament, la influència de Carducci s'explica per la voluntat de presentar-se com a innovador de la mètrica romànica, sense donar compte dels models que havia seguit. Així, s'atorga «la introducció de formes nobles i gentils aquí no usades» (COSTA I LLOBERA 1906: 11) i parla dels seus experiments en català com el «comensament» i punt de partida d'altres experiments més reeixits.

Amaga, doncs, la influència carducciana i l'origen de les formes utilitzades al seu llibre, reconeixent, només, Cabanyes i, amb ell, l'anomenada estrofa de la Torre, que conreà el «cantor sense llengua», com solia anomenar-lo Costa i Llobera.<sup>28</sup> Una estrofa, que deu el seu nom al poeta Francisco de la Torre, que consistia en quartetes *d'hendecasílabos* blancs que se sol considerar l'origen de la sàfica castellana que instituí Villegas:<sup>29</sup>

«L'estrofa que'ls castellans anomenen de *La Torre*, tan predilecta de Cabanyes, era aquí ben coneguda y no'n debía prescindir. L'estrofa sàfica ja l'he trobada admesa, y sols he procurat caracterisarla més distintament» (COSTA I LLOBERA 1906: 13-14)

Joan Lluís Estelrich, però, segurament dolgut, segons Edo, per no aparèixer al pròleg, tot i haver estat ell qui li havia descobert les *Odi barbare*, i amb elles, les formes de Carducci, va encarregar-se de deixar-ho clar, en un dels articles ja esmentats a la *Revista Conemporánea*, «Adaptaciones de la métrica clásica», subratllant d'on era que venia la inspiració del poeta mallorquí, tot i reconèixer-li el bon coneixement dels antics:

«Creo, pues, en conjunto y resumen, y sé y me consta que es el poeta mallorquín un perfectísimo latinista admirador y devoto de la forma de Horacio; pero ingenuamente declaro que sus adaptaciones tienen precedentes castellanos o italianos» (Estelrich, citat a MEDINA 1976a: 51)

De la tradició castellana, doncs, pren el model de l'estrofa sàfica, que perfecciona i enrigideix, com veurem. I, per via de Carducci, a qui, de nou, no anomena, intenta la reproducció de l'alcaica, l'asclepiadeu i el glicònic, i diferents versos iàmbs, que analitzaré per separat. El recompte final de Vergés és el següent:

«Las “Horacianas” son dieciséis composiciones, de las cuales, cuatro, imitan la estrofa sáfica; una, la asclepiadeoglicónica; tres, la alcaica; dos, los dísticos yámbs; tres están escritas en la llamada estrofa de la Torre; dos, en endecasílabos sueltos, y una, en decasílabos compuestos» (VERGÉS 1964: 543)

El mètode per transportar els ritmes clàssics que segueix Costa i Llobera, com el de Carducci i el de la tradició castellana, és, com ja hem avançat, el mètode de l'accent gramatical. Podríem afegir-hi l'adjectiu d'«aproximat», perquè, en ocasions, abandona la lectura íctica d'accents gramaticals, per fer-ne un trasllat aproximat a partir dels versos de què disposava en la mètrica romànica. En paraules del poeta:

<sup>28</sup> Vegeu VALENTÍ I FIOI 1973: 20.

<sup>29</sup> Per a l'estrofa de la Torre, vegeu MEDINA 1976a: 282.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

«En quant al mecanisme de la versificació, cal declarar que no pretench ab aquestes odes reproduhir exactament els metres de la lírica grega y romana. Prou sé que les llengües neollatines no admeten el sistema de peus mètrichs, fundat en la distinció de sílabes llargues y breus. Lo que sí he procurat es fer una certa aproximació als versos y les estrofes de la antiga lira clàssica, servintme de la versificació purament rítmica de sílabes tòniques y àtones, propia del català en que l'accent tònich vibra tan viu y poderós» (COSTA I LLOBERA 1906: 12-13)

Aquestes paraules, però, que recorden molt les que Riba va escriure, anys més tard, per a explicar el mecanisme del seu hexàmetre accentual,<sup>30</sup> no ens han d'induir a pensar que el que fa Costa i Llobera és fer correspondre una arsi amb una tònica, i una tesi amb una àtona. Aquest és el mètode de l'accent rítmic propi de l'escola alemanya o del primer Pascoli,<sup>31</sup> i sembla evident que, almenys en aquell moment, Costa i Llobera no es plantejava ni aquesta possibilitat, com afirma el mateix Vergés:

«No creo que sospechara que pudiera existir otra solución que la que le ofrecía Carducci, que, por otra parte, era la del clasicismo tradicional italiano y español. Porque en Alemania, desde Klopstock, se había allado esta armonía en la reproducción, por medio de los acentos de las palabras, del movimiento que los *ictus* imprimen al verso clásico. Pero esta solución — que a mi modo de ver es la más acertada — pasó inadvertida a nuestro poeta» (VERGÉS 1964: 543)

Vegem ara com procedeix el poeta mallorquí per adaptar cadascun dels models que podem trobar a les *Horacianes*.

##### 4.2.1.1. L'estrofa sàfica

El volum comença amb l'oda *A Horaci*, que, recordem-ho, va ser la gènesi del llibre, després de llegir les *Odi barbare* carduccianes. Curiosament, però, a l'hora d'adaptar la sàfica, Costa i Llobera no va seguir el model del poeta italià, que, en els *endecasillabi*, només

---

<sup>30</sup> Em refereixo al pròleg que acompanya la seva primera traducció de l'*Odissea*: «L'oïda catalana, per la seva banda, cospa síl·labes tònicament accentuades, i síl·labes que no ho són. L'accent tònic, més enèrgic en les nostres llengües que en les llengües antigues, marca, doncs, l'altre dels dos factors indispensables de la mesura, o sigui la percussió dels temps forts. No hi ha, així, inferioritat rítmica del català enfront del grec: es tracta simplement de dos serveis diversos, que caldria que anessin junts. Per això el músic grec completava l'obra del poeta afegint-hi una accentuació; al músic català li resta, inversament, la tasca de repartir els temps. Per cercar la correspondència de metres, pot concloure's una llei fonamental: a cada temps fort dels peus grecs, el català farà correspondre una síl·laba tònicament accentuada; altres tantes síl·labes àtones ocuparan el lloc dels temps febles. [...] L'autor de la versió dels Himnes homèrics [Maragall] aspirà, no sense oscil·lacions, a harmonitzar en el seu vers tots dos principis, harmonia que té un fonament obvi: tot vers, com a carcassa que és d'una música absent, vol ser dit amb èmfasi, batent la mesura, cantant-lo, per dir-ho d'un cop i noblement. Llavors l'accent tònic català sona amb tota la seva magnífica robustesa, i àdhuc en els llocs on és secundari manté el seu dret com a sobirà de la nostra rítmica» (RIBA 1919: 10-12).

<sup>31</sup> Tot i que sabem segur que coneixia l'obra pròpia del poeta italià. Joan Lluís Estelrich, que li havia donat a conèixer les *Odi barbare*, l'havia traduït a l'*Antología de poetas líricos italianos*, que Costa i Llobera coneixia. A més, una nota al diari de Costa i Llobera, posterior a les *Horacianes*, això sí, amb data 11 de juliol de 1910, diu: «11 juliol 1910: Carner se despedeix. Estelrich visita. Llitx article. Llegim Pascoli!!!» (Costa i Llobera, citat a EDO 2007: 62).

s'imposava un accent a la quarta posició, amb mobilitat respecte a les altres posicions. Recordem-ho amb les dues primeres estrofes de l'oda *Alle fonti del Clitumno*:

« Ancor dal **monte**, che di **foschi** ondeggia  
frassini al **vento** mormoranti e **lunge**  
per l'aure odora fresco di silvestri  
salvie e di **timi**,

scendon nel **vespero** **umido**, o Clitumno,  
a **te** le **greggi**: a te l'**umbro** fanciullo  
la riluttante **pecora** ne l'**onda**  
immerge, **mentre**»

L'accentuació dels *endecasillabi* requereix l'accent a la quarta i, després de la cesura femenina, l'accent fort tant pot caure en sisena posició com en la setena o en la vuitena, com requeriria la lectura a accents gramaticals. L'adònic no sempre és correctament reproduït.

Costa i Llobera, però, devia considerar que el model de Carducci per a l'estrofa sàfica era massa lliure, amb massa mobilitat accentual i trobà un model més pròxim en l'estrofa sàfica de Villegas, més rígida que la italiana, que obliga normalment a un accent de quarta i de vuitena. Vegem-ho amb el principi de l'oda *Al Céfito*:

«Dulce vecino de la verde **selva**,  
Huésped eterno del abril **florido**,  
Vital aliento de la **madre Venus**,  
Céfito **blando**»

El model de Villegas, però, sense l'obligació de començar amb tònica i amb unes cesures massa mòbils, tampoc no l'acaba de convèncer, segons es desprèn d'una carta al seu amic Ramon Picó i Campanar el 3 de juny del mateix any de composició de l'oda *A Horaci* (1879):

«Rebí a son temps la carta que arribat a Barcelona m'escrigueres, i per contestar-t'hi, he volgut enviar-te qualque cosa en lloc de la traducció d'Horaci que'm demanes. No te la puc remetre encara perquè ha de mester llima; té uns quants sàfics que no poden anar. —Molts n'hi ha de poetes que's contenten de fer aquesta casta de versos com a senzills versos d'onze, sense més regla que accentuar les síl·labes quarta i vuitena; però jo crec que el sàfic vertader ha de tenir accentuada la primera síl·laba i ha de poder fer cesura després de la quinta, de manera que les cinc primeres síl·labes formin sempre un vers adònic igual al darrer de l'estrofa. —Això fa que l'accent de la quarta síl·laba haja de caure precisament en paraula plana, lo qual no sempre és fàcil d'aconseguir en la nostra llengua, sobretot quan se tracta de traduir amb fidelitat. En l'oda que t'incloc veuràs com sempre m'he subjectat al que t'acab de dir [...]» (Costa i Llobera, citat a EDO 2007: 77)

Seguint, doncs, aquests principis que ell creia fonamentals per ser fidel al model llatí (segons el mètode de l'accent gramatical), Costa i Llobera compongué la primera versió d'*A Horaci*, la primera estrofa de la qual podem llegir en la forma en què aparegué al volum *Horacio en España*, abans de la revisió que en féu el mateix poeta:

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

«Príncep afable de la docta lyra,  
noble custodi de la forma bella,  
sabi que portas de consell y murta  
Doble corona»<sup>32</sup>

No feia, sinó, sotmetre a uns patrons més estrictes el model castellà, creient que així reproduïa el ritme clàssic com el devien llegir a la baixa llatinitat, un cop perduda la distinció quantitativa i, més endavant, a l'Edat Mitjana.<sup>33</sup> Establia així la sàfica catalana segons el model de l'accent gramatical, una forma que fins llavors no s'havia seguit mai escrupolosament.<sup>34</sup> De fet, els canvis de Costa i Llobera a l'hora d'instituir l'estrofa sàfica catalana respecte a la de Villegas, les explicava ell mateix en la carta, més amunt citada, que envià a Rubió i Lluch el 22 de juny de 1879, on li indicava que havia compost l'oda segons la sàfica de Villegas, però entossudint-se a marcar sempre la primera tònica del vers, conservant la cesura femenina i, sobretot, mantenint l'accentuació en quarta i vuitena, com d'altra banda ja feia el model castellà:

«He tenido en ella cuidado de que los sáficos sean verdaderamente tales, acentuando las sílabas primera, cuarta y octava, y haciendo que el acento de la cuarta caiga siempre en palabra llana (lo cual no siempre es fácil en catalán) de manera que las cinco primeras sílabas de cada sáfico formen un adónico perfecto [...] pero nuestras poetas se han contentado generalmente en hacer los sáficos como simples endecasílabos acentuados en la cuarta y octava» (COSTA I LLOBERA 1947: 994)

D'aquests poetes nostrats que aplicaven una mètrica més laxa en són una bona mostra les traduccions en estrofes sàfiques que van fer, per exemple, Artur Masriera, Joan Sardà i Ramon Siscar. Tots tres publicaren a la premsa catalana a finals de segle versions d'Horaci en estrofes sàfiques. Siscar feia servir decasíl·labs catalans per als hendecasíl·labs sàfics, amb tota la varietat d'accentuació que aquests permeten, i tetrasíl·labs d'accentuació també variada. En el cas de Masriera i Sardà, les versions dels quals van ser recollides en sengles volums,<sup>35</sup> seguien l'accentuació a la quarta i vuitena per als hendecasíl·labs sàfics, però no observaven la cesura femenina i, sovint, el tetrasíl·lab no era accentuat a la primera síl·laba. Així, la tercera estrofa de l'oda 11 del llibre IV dels *carmina* d'Horaci de Masriera:

«En sos quefers tots diligents s'afanyan  
mos bons esclaus y mas gentils donzellas.  
Las rojas flamas exhalant fumeras  
amunt s'enlayran»<sup>36</sup>

Igualment, Sardà en la seva traducció de l'oda segona del llibre primer:

<sup>32</sup> Citada segons COSTA I LLOBERA 1947: 995.

<sup>33</sup> Vegeu VERGÉS 1979: 585-586.

<sup>34</sup> Es pot resseguir la història de la sàfica catalana al meu treball: CREUS 2018.

<sup>35</sup> Vegeu MEDINA 1976b: 99-100, n. 33 i 35.

<sup>36</sup> Publicada el 1880, a *Lo gay saber*, el 15 de febrer, p. 40.



«Ja prou de neus y pedregades dures  
Deu a la terra trameté, ya sa destra  
llampeguejant, ferint les mansions sacres,  
aterrà a Roma»<sup>37</sup>

Després de la publicació de les *Horacianes*, la sàfica de Costa i Llobera es va anar prenent com el model a seguir, per bé que no sempre amb la perfecció formal que hauria desitjat Costa i Llobera per part dels imitadors.

Gabriel Alomar i Jerònim Zanné van ser els qui s'hi van acostar més. El primer presentà als Jocs Florals de 1907 unes quantes versions d'Horaci,<sup>38</sup> observant sempre els accents de quarta i vuitena i l'inici amb tònica, per bé que en moltes ocasions optava per cesures masculines. Zanné, per la seva banda, en les seves versions del llibre I de les *Odes d'Horaci*, publicades a Buenos Aires al 1926, calcà el model del poeta mallorquí, excepte els inicis amb tònica, que no sempre va poder seguir.

També Rubió i Lluch, destinatari de l'oda *A Horaci* que l'envià a Menéndez y Pelayo, traduï per a l'Acadèmia Calasància de Lluís Segalà, alguns dels primers fragments de Safo (1910), però no observa mai o gairebé mai l'inici amb tònica i els adònics sovint li fallen.

Altres imitadors, menys curosos, van ser, en les seves traduccions d'Horaci, Luis Revest Corzo (1920-1921), Vilaró Codina (1922) i Agustí Esclasans (1935).<sup>39</sup>

També ha estat imitada per poetes més moderns, des de Brossa a Andrés Estellés, passant per Maria Mercè Marçal o Miquel Desclot.<sup>40</sup>

#### 4.2.1.2. Estrofa alcaica

En el pròleg de les horacianes, Costa i Llobera afirmava que, havent trobat ja admesa la sàfica, les seves innovacions principals eren les estrofes alcaiques i les «asclepiadi-glicòniques». Sobretot, però, estava content de com havia procedit a adaptar l'alcaica de la qual no hi havia precedents ni en català ni gairebé cap en castellà: «Les estrofes alcaiques me semblen la millor adquisició que presenta aquest llibre» (COSTA I LLOBERA 1906: 14).

Efectivament, es tracta d'una estrofa que Costa i Llobera pren de Carducci, encara que, de nou, n'amagui la procedència i es presenti a si mateix com l'introduïdor d'aquesta estrofa, almenys en català. En castellà, Joan Lluís Estelrich, el mateix amic que li havia portat les *Odi barbàres*, havia assajat una oda alcaica de circumstància, *A Carmen Valera*, per a festejar la filla del catedràtic madrileny Juan Valera, que és precisament qui li havia donat a conèixer el llibre carduccia.<sup>41</sup>

No és estrany, doncs, que Costa i Llobera consultés el seu amic a l'hora d'adaptar aquesta estrofa, segons sabem per l'epistolari que mantingueren,<sup>42</sup> i que només diferia respecte al

<sup>37</sup> Citada de SARDÀ 1914: 285.

<sup>38</sup> Vegeu MEDINA 1976a: 100-102.

<sup>39</sup> Remeto, de nou, per a aquestes versions, al meu treball CREUS 2018.

<sup>40</sup> Sense ànim de ser exhaustiu: Brossa a *El pedestal són les sabates* (1955), a *Avanç i escampall* (1957) o a *Els entrebancs de l'univers* (1956). Estellés, per exemple, a «Art poètica» dins de *Cant temporal. Escrits del castell* (1980). Marçal a *Bruixa de dol* (1979). Miquel Desclot a *Juvenília* (1983).

<sup>41</sup> El mateix Estelrich documenta una primera alcaica en l'obra del poeta Padre Antonio Giner (mitjans del segle XIX), que no he pogut consultar. Per a aquesta notícia, vegeu EDO 2007: 96.

<sup>42</sup> «Ya deseo consultarte estos ensayos para conocer tu opinión sobre mis estrofas asclepiadeo-glicónicas y alcaicas» (Costa i Llobera, citat a EDO 2007: 92).

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

model de Carducci que hem estudiat en l'anterior capítol, pel quart vers de l'estrofa, que Estelrich regularitzava amb un decasíl·lab pla, amb ritme anapèstic amb accents a tercera, sisena i novena posicions.

Costa i Llobera, però, seguí els exemples de Carducci i del seu amic, només en alguns punts. Prenem la cinquena estrofa del poema *Mediterrània*:

«Miràu: la forma d'exa península  
par que reclami columnes jòniques,  
sò de lèsbiques lires, ò idees  
tals com aquelles que Plató parlava»

I comparem-la amb la segona estrofa d'*Alla regina d'Italia*, que hem triat anteriorment per il·lustrar l'alcaica de Carducci:

«Ne le ardue ròcche, quando tingeasi  
a i latin soli la fulva e cerula  
Germania, e cozzavan nel verso  
nuovo l'armi tra lampi d'amore?»

Els dos primers versos sí que són iguals en tots dos poetes. Recordem que una versió accentual de l'alcaica requeriria un hendecasíl·lab masculí amb accents en segona, quarta, sisena, novena i onzena posició. Llegits a partir del model de l'accent gramatical, però, la cosa canviava. I Carducci, seguint Chiabrera, optava per un vers compost per dos *quinari*, el primer pla i el segon esdrúixol, amb accentuació força variable, amb versos amb tònica inicial o que desplaçaven l'accent a la segona posició. Costa i Llobera segueix aquí punt per punt, doncs, el model de Carducci.

Per al tercer vers, que en la versió accentual hauria de ser un octosíl·lab amb accents en 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> i 8<sup>a</sup> posició, hem vist que en Carducci esdevenia un *novenario* amb accents, preferentment, en 2<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> i 8<sup>a</sup>, fruit de la lectura d'accent gramatical que ja practicava Chiabrera. En canvi, Costa i Llobera utilitza un eneasil·lab plenament anapèstic, amb accents en 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> i 9<sup>a</sup> posició. Augmenta, així, una síl·laba de més respecte al model italià i també al grec.

Finalment, la tetrapòdia dactilologaèdica de l'últim vers, que en la versió accentual requeria un vers de nou síl·labes amb accentuació en 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> i 9<sup>a</sup> posició, Carducci el convertia, normalment,<sup>43</sup> amb un *decasillabo* anapèstic, això és, exactament el mateix vers que Costa i Llobera traslladava en tercera posició. Per a l'últim vers, però, Costa i Llobera utilitza un decasíl·lab iàmbic que coincideix plenament amb la seva versió de l'hendecasíl·lab sàfic, amb accents en 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> posició, amb cesura femenina.<sup>44</sup>

El perquè d'aquests canvis, que suposen l'afegit d'una síl·laba també per a l'últim vers, de manera que ni concorda rítmicament amb la lectura a accents gramaticals, ni tampoc en el

---

<sup>43</sup> Ja hem vist que, en ocasions, acceptava també el ritme trocaic, o bé la introducció d'un doble *quinario* i repetia així l'esquema del primer vers.

<sup>44</sup> Es pot trobar ja una primera comparativa, molt menys exhaustiva, a VERGÉS 1964: 546.

nombre total de síl·labes, Costa i Llobera l'explica excusant-se en l'acceptabilitat que poden tenir tals versos per al gust contemporani:

«Cal, emperò, observar que'ls dos versos darrers guanyan d'una sílaba als corresponents de l'estrofa alcàica llatina; m'hi vaig permetre aquesta llibertat pera arrodonir y fer més assequible a tothom la frase rítmica» (COSTA I LLOBERA 1906: 14)

I el justificava amb una metàfora una mica lluny d'osques, vague i, mètricament inconsistent:

«Els dos primers versos de l'estrofa *alcàica* semblan aletejar prenent la volada; el tercer avensa rapidíssim; y'l final, ja més reposat, té l'ayre de planar a les altures. No es extrany si la lírica antiga y la moderna del helenisme itàlich han fet us preferent d'una forma tan alada» (COSTA I LLOBERA 1906: 15)

De fet, si es tracta de rapidesa i d'avançar amb velocitat en el tercer vers, quasi que podríem dir que ho és més el de Carducci, com ens explica Edo:

«Pel que fa a l'efecte rítmic, la rapidesa a la qual fa referència Costa en la seva metàfora del vol la imprimeix tant el tercer vers del mallorquí com el de l'italià, atès que tots dos deixen de fer el silenci que dividia cadascun dels dos versos inicials. En l'italià, però, el fet que el vers sigui més curt fa que, d'alguna manera, hom hagi d'aguantar la respiració per tornar-la a deixar anar al vers final» (EDO 2007: 97)

En resultava una estrofa, doncs, efectivament molt original i que no troba enlloc cap mena de precedent, amb aquesta forma. Ni tan sols en Carducci. Una estrofa, a més, que costava força de reproduir en català, per la manca de mots esdrúixols i l'obligació d'acabar el primer vers amb una paraula proparoxítona. Potser per això va tenir pocs imitadors. Ni tan sols el seu amic Estelrich, a qui li envià les *Horacianes* no en restà convençut, si jutgem per la resposta poètica que li trameté. En una composició circumstancial intitolada *A En Miquel Costa acusant rebuda de les Horacianes*, una oda escrita en el model d'estrofa alcaica que ell mateix havia establert en castellà, seguint escrupolosament Carducci (i, per tant, apartant-se del model de l'amic), i que publicà a la revista *Mitjorn*.<sup>45</sup>

#### 4.2.1.3. Estrofa asclepiadea I

La trobem tan sols en un poema, *Vora la font*, i, pel que fa a la forma, no difereix en res respecte al model Carduccià, això és, tres asclepiadeus substituïts per versos cesurats formats per dos hemistiquis tetrasíl·labs esdrúixols amb variabilitat accentual més un hexasíl·lab també esdrúixol per representar el glicònic. Aquest últim té variabilitat accentual en Carducci. En Costa i Llobera manté sempre l'accent fort en quarta posició. Comparem les primeres estrofes d'*In una chiesa gotica* i de *Vora una font* dels poetes respectius.

« **S**orgono e in agili file dilungano  
gl'**i**mmani ed ardui steli marmorei,  
e **n**e la tenebra sacra somigliano

<sup>45</sup> Agost de 1906, 241-242.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

di giganti un esercito»

«**Pl**aume la Nàyade qu'en les recòndites  
verdors ombrívoles aboca l'àmfora,  
ab notes trèmols de flauta idílica  
y singloteig de tórtora»

És sorprenent que decidís cenyir-se al model Carduccià, que s'assembla només aproximativament al model clàssic, perquè l'asclepiadeu traslladat amb mètrica accentual coincideix amb un alexandri de dos hemistiquis masculins, amb accents en tercera posició. En canvi, Costa i Llobera prefereix cenyir-se a un model que l'obliga a dues paraules esdrúixoles per hemistiqui: per als asclepiadeus, i una per al glicònic, que en la versió accentual del vers hauria pogut ser representat per un octosíl·lab amb accent en tercera i sisena. L'italià ja té dificultats en la construcció d'aquesta mena d'estrofa, malgrat que, per naturalesa, disposa de moltes més paraules proparoxítones. Carducci la conreà molt poc. Igualment, Costa i Llobera només ho féu en aquesta composició, «a causa de resultar massa difícils a la nostra llengua» (COSTA I LLOBERA 1906: 14).

En aquest sentit, sorprèn que, així com ho havia fet amb l'alcaica, el poeta mallorquí no intentés modificar l'estrofa per adaptar-la millor a la llengua catalana o, almenys, fer-la més «assequible a tothom la frase rítmica».

Sabem que era conscient de la dificultat de seguir aquest model gràcies a una carta a Estelrich, en què acusa la recepció de les *Adaptaciones de la métrica clásica*, on aquest li criticava l'obligació d'acabar els versos en esdrúixoles:

«Creía haberte escrito dándote las gracias por el favorable juicio que de mí hiciste en tus estudios sobre la métrica clásica. Pues, si no te lo dije, te lo digo ahora que son muy nutridos de erudición y muy bien razonados aquellos artículos. No sé de qué puedes sospechar que en ellos me hubiese escandalizado. Lo que dices de la premiosidad de la versificación con esdrújulos en catalán es cosa sobrado cierta, que yo soy el primero en reconocer» (Costa i Llobera, citat a EDO 2007: 95)

Si malgrat tot, Costa i Llobera decidí mantenir l'esquema del poeta italià, amb totes les restriccions i equilibris a què aquest l'obligava, encara que fos en una sola composició, potser es pot explicar per la voluntat de mesurar-se amb Carducci, com el mateix Edo assegura, cosa que permetria explicar per què el silenci en el pròleg:

«Per si el pròleg de l'autor no ho havia deixat prou clar, Estelrich presenta *Vora una font* com el repte virtuós d'un poeta «dispuesto a ponerse obstáculos métricos para gallardear sobre ellos por fuerza de inspiración e inmaculado gusto». Implícitament, si ens col·loquem en la lectura egocèntrica i recollim la imatge dels jocs olímpics utilitzada en aquell pròleg, interpretarem que Costa no es conforma a igualar Carducci, sinó que vol confirmar el judici de Menéndez y Pelayo que, a l'època de la primera oda *A Horaci*, el posava per damunt del poeta italià i que Miquel dels Sants Oliver i Valera havien reiterat a propòsit de les *Líricas*. Assumeix el mateix repte mètric en inferioritat de condicions» (EDO 2007: 95)

Per tot plegat, tampoc tingué imitadors destacats.

#### 4.2.1.4. Dímetre i trímetres iàmbics

A les «Dues paraules d'explicació», Costa i Llobera cridava l'atenció sobre les aproximacions que havia fet als metres clàssics, i en destacava, com hem vist, l'estrofa alcaica i l'asclepiadea, a banda de servir-se de l'estrofa sàfica d'accent gramatical i de l'estrofa de la Torre. Al principi de tot també parla dels dímetres i dels trímetres iàmbics: «Axí, pera acostarme al *trimetre jàmbich* me serveix el nostre vers d'onze sílabes, com pera imitar el *dimetre* me valch del vers de set ab final esdrúxola» (COSTA I LLOBERA 1906: 13). I es serveix d'aquesta estructura a *Amistat* (Dímetre iàmbic i trímetre iàmbic), *Als Joves* (Trímetre iàmbic i dímetre iàmbic) i a *L'abella* (trímetres iàmbics).

Torna, doncs, a fer servir la nomenclatura pròpia dels versos clàssics, però l'adaptació que en fa no és sinó la reutilització de versos típics de la mètrica romànica. Per al dímetre, que en una lectura accentual, donaria un octosíl·lab masculí de ritme iàmbic, prefereix un hexasíl·lab esdrúixol, amb ritme iàmbic, que podria servir com a variant del model accentual, atès que, en el fons, té el mateix nombre total de síl·labes i el mateix ritme, tot i la dificultat d'acabar cada vers amb una paraula proparoxítona. Això, s'explica, de nou, per la lectura dels versos llatins a partir dels accents gramaticals. El seu suposat trímetre, doncs, no és res més que un decasíl·lab femení català, amb accentuació a les síl·labes parelles. Té, per tant, onze síl·labes totals i no es correspon aquí, sil·làbicament, al model antic. Segueix, un cop més, la tradició italiana que ja hem anat veient.

Vegem la primera estrofa d'*Als joves*:

«Fills d'una rassa dreturera y forta  
qu'unia'l seny ab l'ímpetu,  
no reneguéu de vostra sanch... ¡Oprobi  
pel fill qui n'es apòstata!  
Per honra té esser bort. Son cor espuri  
sols posa arrels paràssites:  
no té l'arrel que del terror dels avis  
ne beu sava llegítima.  
Per ell es patria una buydor coberta  
d'algun mantell de púrpura,  
un tros de mapa, una abstracció volàtil,  
un mot de la retòrica...»

No hi ha, per tant, cap més innovació que la d'aplicar a aquests versos preexistents a la mètrica romànica una etiqueta de vers clàssic que, com veiem, no sempre els escau (a part, és clar, de descartar l'ús de la rima).

#### 4.2.1.5. Adaptacions o evocacions dels metres antics?

Aquestes dues últimes adaptacions que hem vist dels versos clàssics em semblen el paradigma del que pretenia fer Costa i Llobera amb la mètrica clàssica: evocar-la des de la mètrica romànica, sense transgredir-la en excés (com sí que feia en l'estrofa alcaica i en el model d'asclepiadea que copià a Carducci), alliberant-se del jou de la rima i ampliant el ventall de l'empobrit sistema mètric català, per dotar així el català de les armes que desenvolupaven

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

les altres llengües europees. Tot, amb una estètica i uns motius horacians o, almenys, si es vol, classicitzants per mirar de recordar «l'estre qui les animà, en quant es compatible ab la meua significació y la meua fè cristiana (COSTA I LLOBERA 1906: 15).

La seva voluntat de fixar una forma molt estricta s'explica, potser, per voler servir d'antídot a les formes que el modernisme començava a introduir i que viraven cap al vers lliure. Allò que hem vist que Joan Lluís Estelrich li lloava, precisament, en ressenyar les *Horacianes*:

«sospecho que sus innovaciones métricas en el renacimiento catalán pueden producir un gran bien (como el poeta desea) apartando a muchos escritores de las formas amorfas, estupendamente ridículas de una métrica sin posible clasificación y muy del gusto de los que no quieren ni pueden ajustar su genio al santo trabajo de la disciplina y técnica artística de la palabra sujeta al ritmo y medida» (Estelrich, citat a MEDINA 1976a: 51)

Crec que l'aproximació als metres clàssics de Costa i Llobera i el procediment que seguia per adaptar-los es podria resumir així: servir-se, fins on podia, dels versos propis de la mètrica romànica que poguessin assemblar-se més als llatins i modificar-los quan calia (com ara servir-se d'un decasíl·lab femení ben català, en el cas del sàfic, enrigidint-lo amb cesures, i fent-lo començar per tònica, amb accents de quarta i vuitena) per acostar-se més a un model que, de fet, llegia amb un ritme diferent respecte a com ho devien fer els antics. I només en el cas que cap vers o estrofa de la mètrica romànica li servís per evocar els seus parents llatins, llavors sí que intentava crear una nova forma. Així, per exemple, amb l'asclepiadeu, on, davant d'un vers d'onze síl·labes inèdit en català, prefereix un enneasíl·lab esdrúixol; o bé amb l'alcaica, en què la necessitat de tenir tres versos diferents el porten a fer els equilibris que hem vist. Potser, per tot plegat, més que parlar d'adaptacions, com se sol fer en parlant de Costa i Llobera hauríem de parlar d'evocacions.

Josep Vergés, traductor d'Horaci, en un article en què estudiava, precisament, el classicisme de Costa i Llobera, ho deia ja de manera molt semblant:

«En definitiva, Costa y Llobera ni se propuso restaurar unos ritmos que ya no tenían razón de ser ni quiso, como Carducci y después los poetas modernistas, romper con la tradición por deseo de novedad o espíritu de rebeldía, sino hacer revivir en cierto modo, la belleza de las formas clásicas» (VERGÉS 1964: 546)

Reviure la bellesa de les formes clàssiques sempre i quan no anés massa en contra de la mateixa llengua catalana i la seva tradició: «Cuando la imitación del poeta italiano le obliga a adoptar ritmos inusitados o inadecuados a su lengua, los desecha, para acogerse a formas ya admitidas en la lírica moderna» (VERGÉS 1964: 546).

Això, que podria explicar, per exemple, per què el poeta mallorquí no intentà, almenys a les *Horacianes*, ni l'hexàmetre ni el díptic elegíac, tan polèmics en Carducci, no acaba de ser del tot veritat, com hem vist en el cas dels asclepiadeus i dels glicònics, amb solucions mètriques ben poc idiomàtiques.

#### 4.2.2. Els himnes de Prudenci

El model sil·làbic i de l'accent gramatical fou el que seguí Costa i Llobera a les *Horacianes*, però l'anà modificant i perfeccionant amb els anys. Prova d'això són els *Himnes de Prudenci*, que acabà el 1921, i que demostren un canvi de concepció respecte als primers, amb una aproximació al metre clàssic cada cop més exacta. Així, per als dímetres iàmbics, ja no feia servir l'hexasil·lab esdrúixol, entenent l'últim peu com un dàctil, sinó, com reclama la mètrica accentual, com un iambe. Això l'abocà a un octosil·lab masculí amb accents en les posicions parelles, que és el mateix vers a què aboca el dímetre iàmbic llegit amb una lectura íctica.

Efectivament, en aquesta obra de maduresa, a què dedicà gran part dels últims anys de la seva vida (entre el 1912 i 1921),<sup>46</sup> és cert, com diu Valentí i Fiol (1973: 47), que hi ha hagut un canvi, en la concepció formal, perquè s'han deixat enrere les extravagàncies mètriques dels versos esdrúixols o d'altres obligacions formals:

«Formalment, sembla encara poesia clàssica, però l'esperit ha canviat, i el canvi s'adverteix fins en les peculiaritats mètriques: predominen els versos aguts, un tipus totalment absent de les *Horacianes*, on abunden, en canvi, els finals i els mots esdrúixols que tan artificiosos sonen en català» (VALENTÍ I FIOI 1973: 47)

L'anàlisi de Valentí i Fiol, però, potser no és acurada del tot. Les solucions de Costa i Llobera més aviat són més clàssiques, si de cas, perquè s'han desenganxat del model italià per acostar-se més al llatí i, fent-ho, han guanyat naturalitat perquè les formes resultants eren més senzilles d'imitar en català.

Un altre exemple d'aquest acostament, són els trímetres iàmbics que adapta als *Himnes*, en què abandona el decasil·lab i opta per un dodecasil·lab iàmbic que, això sí, tant pot ser masculí com femení. Fins i tot es permet el luxe d'introduir-hi la rima consonant (amb un primer vers hipermètric):

«Oh Nazareu, llum de Betlem i del Verb del Pare,  
tu qui ens nasqueres d'un pur ventre virginal,  
les nostres castes abstinències rep i empara;  
i al nostre obsequi fes, oh Rei, benigna cara  
quan de dejunis t'oferim tribut penal» (Himne VII, vv. 1-5)

L'enfocament de partida, però, no és tan diferent, a parer meu, del que havia fet servir a les *Horacianes* perquè, en el fons, el que havia fet Costa i Llobera amb les formes més extravagants i difícils (en català) es podia explicar, com ja hem dit, per una voluntat de mesurar les forces entre ell i Carducci, i entre el català i l'italià. Un cop superada aquesta contesa, Costa i Llobera segueix la senda que havia seguit per a l'estrofa sàfica, i als *Himnes de Prudenci* no renuncia mai a acostar-se als metres clàssics, sempre que pugui fer-ho sense sacsejar en excés els fonaments de la mètrica romànica. O dit d'una altra manera, sempre que pugui fer-ho a

---

<sup>46</sup> Valentí i Fiol (1973: 46-47) considerava que el canvi de paradigma en Costa i Llobera, que decideix no compondre més poesia pròpia per dedicar-se exclusivament a la traducció d'aquests himnes llatins s'explicaria per la crisi vital que patí el poeta arran de la Setmana Tràgica.

partir de la mètrica romànica. Potser per això sempre (o quasi sempre) es va cenyir a la mètrica eòlica, que és isosil·làbica i, per tant, es regeix per la mateixa llei fonamental que la romànica. Només en unes poques excepcions s'apartà dels versos de la lírica eòlica, com tindrem temps de veure.

#### 4.2.2.1. El paremiac

Un dels pocs casos en què Costa i Llobera abandonà el refugi de la lírica eòlica va ser amb la imitació del paremiac. Recordem que es tracta d'un dímetre anapèstic, amb el peu final reduït a una sola síl·laba *anceps*, això és, un dímetre catalèctic, de forma:  $\bar{\text{u}}-\bar{\text{u}}-\bar{\text{u}}--$ .

Els anapestos, doncs, per variar l'esquema rítmic es contrauen molt freqüentment, però, com assenyala Parramon (1999: 108), «només en casos excepcionals ho són tots tres alhora»,<sup>47</sup> per no perdre el ritme. Costa i Llobera es troba amb la necessitat de reproduir el paremiac (encara que ell no l'anomeni així) en l'himne X de Prudenci. La nota del poeta mallorquí que acompanya la traducció diu així:

«L'original llatí està escrit en estrofes de quatre versos, tots ells anapèstics catalèctics, això és, que consten de tres peus anapèstics i una síl·laba més. Cada peu anapèstic consta de dues síl·labes breus i una llarga. Afegida una síl·laba més al final, resulta el vers de deu síl·labes de la nostra mètrica, que té el moviment anapèstic, apoiant-se en les síl·labes tercera, sisena i novena» (COSTA I LLOBERA 1947: 416)

Costa i Llobera, que encara compta a la castellana, es refereix a l'enneasíl·lab anapèstic que, per exemple, ja havia utilitzat Carner, l'any 1914,<sup>48</sup> *A la paraula en el vent*, a l'«L'elegia d'una rosa», i que, efectivament, és un vers anapèstic amb accents regulars en les posicions tercera, sisena i novena:

«Quina cosa, Déu meu, quina cosa  
és la cosa més trista d'enguany.  
Se m'ha mort una rosa, la rosa;  
se m'ha mort sense pena ni plany»

Aquest vers no és especialment freqüent en la poesia catalana,<sup>49</sup> però sí pre-existent i, de fet, és prou comú en d'altres mètriques romàniques. Aquesta forma, sense anar més lluny, coincideix amb el *decasillabo manzoniano*, que hem vist en l'anterior capítol que utilitzava Romagnoli per als metres anapèstics.

Costa i Llobera fa servir aquest vers per traduir l'himne X i la prova que no adapta el paremiac, sinó que utilitza una forma romànica pre-existent que se li assembla és que no es permet cap contracció i que compta sempre fins a l'últim accent tònic, com és d'habitud en la mètrica catalana, acceptant, doncs, finals esdrúixols.

<sup>47</sup> Un d'aquests casos excepcionals, per cert, en què absolutament tots els anapestos dels suposats dímetres anapèstics o dels paremiacs pateixen contracció és, com veurem, a *Els ocells*, vv. 1058-1064 i 1088-1094.

<sup>48</sup> En realitat, però, és més antic. Rubió i Ors ja l'havia utilitzat, molt abans, a l'oda *A Catalunya*, en els versos senars: «En tas mans gentilment enlassadas / De pau la olivera, de guerra el lorer; / De princesa en lo cap la corona, / Caigut a tas plantas de reyna el mantell».

<sup>49</sup> Vegeu BARGALLÓ 2007: 112-113. Potser l'exemple més famós d'aquest vers és el primer del poema *La Sardana* de Maragall (1899): «La sardana és la dansa més bella».



El paremiac, que no forma part dels metres eòlics i que, per tant, no es regeix per la isosil·làbia, en una adaptació accentual pot veure contret l'anapest (que, en mètrica accentual, esdevé un iambe), com, per exemple, farà, més tard, Riba en aquest vers de Sòfocles amb contracció del segon peu: «pel qui endura aquesta desgràcia» (*Tr.* 1274). Però el poeta mallorquí, com dic, no fa una adaptació accentual del vers llatí, sinó que se cenyeix a un vers absolutament regular, sempre de nou síl·labes amb els accents corresponents.

«Déu, ardent fontanal de les ànimes,  
qui, ajuntant en un ser de dos principis,  
esperit i matèria, has fet l'home  
a ta imatge vivífica, oh Pare!» (1-4)

Com Carner, es permet una falsa tònica inicial que per la sintaxi i el ritme que implica, queda anul·lada i convertida en àtona. Així, aquest vers correspon exactament a la forma pura del paremiac, sense contraccions.

#### 4.2.2.2. El tetràmetre trocaic catalèctic

L'himne IX del *Cathemerinon* de Prudenci està escrit en tetràmetres trocaics catalèctics. Un metre que estava format per dos hemistiquis de ritme trocaic, separats per una dièresi mitjana.

El tetràmetre va ser adaptat com a tal per primer cop per Carles Riba, a les seves traduccions dels tràgics. Abans, però Costa i Llobera, que no les havia pogut conèixer, perquè anostrava aquest poema l'any 14, no sabem si per intuïció o amb plena consciència, arribà a una adaptació perfecta del vers que, de fet, concorda del tot amb dos versos plenament tradicionals, molt propis de les cançons tradicionals: dos heptasíl·labs trocaics, el primer femení i el segon masculí. Ajuntant-los i separant-los per una dièresi, s'obté el tetràmetre trocaic catalèctic de Riba. El poeta mallorquí, però, prefereix disposar-los, simptomàticament, com si fossin versos diferents en l'original:

«Jove, dóna'm ara el plectre,  
per tal que en choreus gentils  
canti amb dolça melodia,  
gestes ínclites de Crist:  
sols el Crist la nostra musa  
amb la lira ha d'enaltir!» (IX, 1-3)<sup>50</sup>

Si la voluntat de reproduir el tetràmetre trocaic va ser conscient, estariem parlant de la primera adaptació accentual d'aquest metre, per bé que és difícil d'escatir, atès que es tracta, com veiem, de la combinació de dos versos plenament tradicionals en català que, a més, disposa com a versos independents.

---

<sup>50</sup> Cito segons la numeració de versos de l'original.

#### 4.2.2.3. El tetràmetre dactílic catalèctic

Un altre cas semblant el trobem en l'adaptació del tetràmetre dactílic catalèctic. Un vers, que com diu el nom, està format per tres peus dactílics sencers i una síl·laba més, *anceps*. En aquests primers peus s'admet la contracció, de manera que el patró rítmic seria el següent:

—∞—∞—∞∞

Apareix en dos himnes de Prudenci, el III i a l'*Himne en honor de Santa Eulària, Màrtir (de Mèrida)*. Costa i Llobera parla d'«alcmani dactílic hipercatalèctic», i explica que coincideix amb un vers propi de la mètrica romànica, també de la catalana, per la qual cosa, «com de costum», ha procurat «reproduir el mateix metre de l'original». I en posa els següents exemples:

«Impia | crimina | morte lu- | it.

El nostre vers corresponent és el que solem anomenar endecassíl·lab de gaita gallega amb terminació aguda, com aquest d'origen popular:

Què li da- | rem que li | sàpiga | bo» (COSTA I LLOBERA 1947: 419)

Efectivament, aquest vers masculí amb accents en posicions primera, quarta i setena correspon exactament amb el model llatí. No és, de nou, una adaptació del vers, sinó una reutilització analògica:

«Tenint nosaltres un ritme tan corresponent a la forma mètrica d'aquest himne, era natural servir-me'n per la traducció; i així ho he fet. Tal volta semblarà feixuga monotonia la continuïtat de finals aguts, però amb ells he preferit ajustar-me al compàs precís del venerable original» (COSTA I LLOBERA 1947: 418)

Aquesta monotonia se sent no només per l'ús exclusiu de versos aguts, sinó perquè no accepta mai cap mena de contracció, per poder seguir sempre un vers pre-existent en la llengua romànica, és a dir, per convertir la mètrica anisil·làbica en isosil·làbica.<sup>51</sup> Costa i Llobera, quan excepcionalment surt de la mètrica eòlica, hi aplica el mateix tractament. Vet aquí com resol la primera estrofa de l'himne III:

«Oh Portacreu, sembrador de la llum,  
causa de tot, pietós, Verb de Déu,  
nat a la terra de cos virginal,  
mes amb el Pare reinant ja primer  
que criats fossen els astres ni el món!»

#### 4.2.2.4. El díptic elegíac

Costa i Llobera va encendre la metxa de l'adaptació dels metres clàssics. Per això, quan Carles Riba el 1911 i Joan Maragall el 1913 van publicar (el segon, pòstumament) les seves versions en hexàmetres de les *Bucòliques* i dels *Himnes homèrics*, el poeta mallorquí no podia ser insensible als seus intents. De fet, l'hexàmetre ribià no era sinó l'extensió del ritme que ja

<sup>51</sup> Per ser honestos, però, cal aclarir que en l'original llatí de Prudenci, les contraccions dels peus trisíl·labs en bisíl·labs no són freqüents. Vegeu PARRAMON 1999: 128.

havia intentat en el tetràmetre dactílic catalèctic que acabem de veure, això sí, sense contraccions. No és estrany, doncs, que Costa i Llobera acabés intentant la reproducció no només de l'hexàmetre, sinó també del pentàmetre.

Sabem pel seu diari de l'any 1906 (l'any de les *Horacianes*), que s'havia assajat en la construcció d'hexàmetres i pentàmetres, però que aquestes provatures no van arribar a bon port. En concret, els dies 27 i 28 de febrer, Costa i Llobera hi té les següents anotacions: «27 febrer: perd temps amb exàmetres» i «28 febrer: frustró temps en Dístichs» (Costa i Llobera, citat a MEDINA 1976a: 64).

No sabem quan decidí tornar a provar sort amb aquests versos, però sembla evident que les *Bucòliques* de Riba, li devien furnir el model definitiu que necessitava per a l'hexàmetre, de manera que el poeta mallorquí s'hi llançà definitivament quan girava els *Himnes de Prudenci* i, en concret, el poema VIII del *Peristephanon*, en díctics elegíacs, intitulat: «Per un lloc a on partiren dos màrtirs, ara convertit en baptisteri».<sup>52</sup>

El moment exacte en què ho féu, però, és difícil de datar. La majoria de traduccions de Prudenci incou la data de composició, que sol ser entre els anys 1912 i 1918, però aquest, justament, no. N'hi ha tan sols un que data del 1921.<sup>53</sup> Per tant, si, com sembla, aquest poema el va traduir entre el 1912 i el 1920-21, ens trobaríem davant de la primera mostra accentual de díctic elegíac i, per tant, de pentàmetre traduït en català.

Gabriel Ferrater, en el pròleg de les versions de Hölderlin, explica que al juliol de 1922, Carles Riba, que era a Alemanya, envià a López Picó per carta *Set poemes de Hölderlin*, entre les quals uns fragments de «Planys de Menó, per Diotima», en díctics elegíacs. Unes versions, però, que no van ser publicades fins al 1944.<sup>54</sup>

De manera que quan Costa i Llobera s'enfronta amb el pentàmetre, no tenia cap més model més enllà del que havia pogut llegir a les obres de Carducci i als *Ritmes* de Zanné, que, com veurem, partien precisament de la poesia de l'autor italià.

Vet aquí els versos de Prudenci del poema esmentat, en traducció de Costa i Llobera:

«Lloc elegit pel Crist és aquest a on cors a la prova  
portí cap al cel com per la sang per l'aigua.  
Dos clars homes aquí, pel nom del Senyor oferint-se,  
púrpura eternal amb bella mort guanyaren.  
Ara aquí en viva font el perdó ne flueix a la plena,  
i amb nova corrent borra les velles taques.  
Qui doncs vulla pujar al reialme eternal de l'empiri,  
vinga-se'n aquí: heu-se'n patent la via.  
Com muntaren aquí cap a Déu coronats testimonis  
ara ne van sortint ànims ben rentades.  
L'esperit, avesat a baixar-hi d'un vol invisible,  
palmes si hi donà, ara perdons hi dóna.  
Rou sacresant bevent, ja de sang o ja d'aigua la terra  
sua en aquest lloc sempre de Déu ungida.

<sup>52</sup> Es pot llegir a la seva obra completa (COSTA I LLOBERA 1947: 256), però també a LLOBERA 1926a: 514 i a MIRALLES 1986: 88. Tots dos hi dediquen un comentari. El de Miralles és molt més extens.

<sup>53</sup> L'«Himne de Nadal (VII Kalendas Ian.)».

<sup>54</sup> Vegeu MIRALLES 1986: 117, n. 6.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

És del paratge Senyor qui, ferit al costat per la llança,  
sang ne va brollar i aigua per doble fesa.  
Tal com pot cada qual, per la llaga de Crist se remunta,  
uns en crudel mort, altres en dolç lavacre»

Aquesta traducció va ser analitzada a fons per Carles Miralles, que subratllava que «l'hexàmetre d'aquests versos és mètricament irreprotxable» (MIRALLES 1986: 88), com ho era també el de Riba de les *Bucòliques* que pensàriem que li havia servit de model. A primer cop d'ull i si ens cenyim a l'hexàmetre, ho semblaria: no hi ha ni un sol vers amb anacrusi; tots els versos comencen amb tònica real, amb l'excepció del vers 11, en què cal suposar un accent secundari sobre la primera síl·laba d'«esperit»; finalment, tots els versos observen la clàusula heroica.

Però mirem-ho més de prop: les cesures són observades escrupolosament, però, al contrari de Riba, són sempre les mateixes. No hi ha variació. Sempre opta per la cesura pentemímera masculina. Més encara: gairebé sempre es comença amb la mateixa seqüència rítmica: el primer peu és sempre un espondeu (troqueu, a la traducció) excepte en tres versos (1, 9 i 15), de manera que el vers, sent rigorós, és massa igual, massa homogeni per reflectir tota la variabilitat de l'hexàmetre accentual (com el de Riba), cosa que fa pensar o bé que el model que imitava era el de Carducci a poemes com *Nevicata*, on l'hexàmetre, malgrat tenir el ritme dactílic, estava format sempre per la mateixa combinació de dos versos italians de 7+9 (mentre que aquí està format per una combinació de 6+9),<sup>55</sup> o bé que Costa i Llobera va plantejar un hexàmetre sense admetre cap contracció dels peus dactílics (excepte el primer) i va decidir subjectar-se a un sol model accentual per no contravenir les normes bàsiques de la mètrica isosil·làbica romànica. L'hexàmetre de Riba, doncs, és lluny.

En tot cas, que no estava còmode en la forma triada és prou evident quan el poema és quasi il·legible. La sintaxi del primer vers, com assenyala Miralles, és «força àrdua sense l'ajut de l'original» (1986: 89). I tot aquest enravenament, tampoc no es tradueix en una aproximació «precisament escrupolosa». Resumim-ho amb les paraules de l'hel·lenista:

«Costa i Llobera fa uns hexàmetres ben mesurats i en ells el ritme, molt constant (la unificació de la cesura hi contribueix en gran manera), el sentim sotmès a aquesta mesura: l'alè del vers és frenat, contingut. En aquestes condicions, l'hexàmetre és irreprotxablement construït i resulta modèlic, però hom podria caracteritzar-lo (emprant la terminologia ribiana) per la subjecció del ritme a la mesura» (MIRALLES 1986: 94)

Però anem al pentàmetre. Venint de la pulcritud amb què Costa i Llobera havia traduït l'hexàmetre, sorprèn, doncs, que ens trobem sempre i sense excepció, de manera sistemàtica i, per tant, volguda, un vers femení, quan l'esquema accentual del pentàmetre requeriria, en principi, dos hemistiquis masculins separats per una dièresi mitjana. Costa i Llobera observa aquesta condició per al primer hemistiqui, però no per al segon. Si tenim en compte que, almenys en el model antic, l'hemistiqui que oferia més possibilitats de variació era el primer, sorprèn que el poeta mallorquí introdueixi la llicència en el segon. L'esquema accentual, com amb l'hexàmetre, és molt monòton i no es permet gairebé cap variació. Tots els primers

<sup>55</sup> Excepte per al vers 15 format per la combinació 7+9.

hemistiquis estan mancats de peus dactílics i comencen sempre amb el que hauríem de considerar dues contraccions: TATAT. Només hi ha una variació, al vers 10, on trobem, ara sí, un dàctil: TAATAT.

Després de la dièresi, trobem, de nou, un segon hemistiqui sempre igual, aquest cop amb estructura TAATATA. És realment sorprenent la tria d'aquesta combinació d'un dàctil i dos troqueus, primer, perquè el model clàssic aquí és tan ferri com el de Costa i Llobera, que no ofereix cap mena de variació, excepte l'anàlisi del vers quart (ATATATA). Però el model grec no correspon a aquest model, sinó aquest altre:  $\sim\sim \sim\sim \sim$ , això és, transposat a un model accentual, TAATAAT. I després, perquè cancel·la la diferència indispensable entre l'hexàmetre i el pentàmetre accentuals: femení el primer, masculí el segon. Una combinació, la d'un vers femení i un masculí, que casa molt més amb la prosòdia catalana que no pas dos de femenins.

La manca d'una tradició del pentàmetre, el va portar a refugiar-se al que coneixia més bé: la mètrica romànica. I és que els seus pentàmetres no són altra cosa que la unió d'un pentasíl·lab masculí i un hexasíl·lab femení, amb una regularitat accentual molt marcada.

Si podíem tenir algun dubte pel que fa a l'hexàmetre, amb el pentàmetre de Costa i Llobera no n'hi ha cap: l'enfocament no és ni es vol accentual. El primer hemistiqui (TATAT) de Llobera podria ser, és cert, un dels possibles esquemes accentuals per a la primera part del pentàmetre (aquell en què els dos dàctils han estat contrets). No pas el segon, que és, sense cap mena de dubte, un hexasíl·lab català tradicional, amb un dàctil inicial que vol recordar, imagino, la cadència de l'original, però res més, més enllà de tenir set síl·labes totals com el model grec. Sospito, encara que no ho hagi vist dit enlloc, que, de nou, Costa i Llobera estava copiant els esquemes que havia après de Carducci, almenys per al segon hemistiqui. O, en tot cas, partia d'un esquema llatí llegit a accents gramaticals.<sup>56</sup> No en va el segon hemistiqui de Costa i Llobera concorda exactament amb la segona part dels pentàmetres de Carducci. Així, per exemple, als versos 2, 4, 6 i 8 de *Nella piazza di San Petronio*, trobàvem el mateix esquema que en el poeta mallorquí: «bianco di neve ride», «divo Petronio, tuo», «la solitaria cima», «velo d'argento giace», etc. Els dos primers concorden l'esquema TAATATA, mentre que els darrers tenen el mateix esquema, però amb anàclasi, com Costa i Llobera al vers quart.

El de Costa i Llobera no es pot considerar, doncs, el primer pentàmetre accentual en llengua catalana. De fet, no és tan diferent, almenys conceptualment, dels "pentàmetres" que havia fet anys abans Jeroni Zanné per influència, directa, justament, de Carducci, primer, i de les *Horacianes* del poeta mallorquí, després, per bé que amb una regularitat accentual molt menor.

#### 4.2.3. Recapitulació

El poeta mallorquí no se separà mai de la lírica eòlica i, quan ho féu, va ser sempre amb metres que, com el paremiac i el tetràmetre dactílic catalèctic, tenien una correspondència exacta amb un vers propi de la mètrica romànica. Fins i tot amb l'hexàmetre, se serví de la unió de dos versos romànics, en comptes d'utilitzar el model que li havia fornit Carles Riba amb els hexàmetres de les *Bucòliques* (1911).

<sup>56</sup> Vegeu les pàgines 232-233 d'aquesta tesi.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

Una cosa semblant passa amb el pentàmetre, per al qual caldrà esperar, un cop més, que Riba en faci l'adaptació accentual. En tot cas, la provatura de Costa i Llobera quedà en això, en una provatura que no tingué imitadors, almenys que jo sàpiga.

La traducció dels *Himnes* de Prudenci no va ser sinó la culminació del procés d'aprenentatge mètric que havia començat amb la seva obra realment important i influent, les *Horacianes*. Una aproximació que volia acostar-se cada cop més als models llatins, fugint, en general, dels models prestats de Carducci, però allunyant-se tan poc com fos possible del terreny segur de la mètrica romànica.

Costa i Llobera representa el començament de la història de l'adaptació de metres clàssics en català que arribà a la màxima expressió amb Carles Riba. En efecte, la seva obra d'inspiració horaciana representa la primera voluntat conscient, en català, de reproduir o recordar els metres de l'antigor i, com a tal, és important que sigui recordat, tot i els defectes de les seves "adaptacions" que faríem bé d'anomenar, mal que li pesés al poeta, «evocacions».

El seu salt al buit, davant de la manca de tradició, és molt considerable. I els seus resultats, per bé que discutibles, foren molt importants per a una sèrie de poetes, la majoria de l'escola mallorquina (com Gabriel Alomar o Llorenç Ribet) que es van llançar, amb major o menor mesura, al conreu de les adaptacions o evocacions dels metres antics.<sup>57</sup> El primer, per exemple, va presentar unes traduccions d'unes quantes odes d'Horaci (*Carm.* I, 30, 38 i el *Cant secular*), que recollí Menéndez y Pelayo.

De la influència immediata de l'obra de Costa i Llobera en tenim testimoni gràcies a Bartomeu Torres, biògraf de Costa i Llobera, que deixà escrit que Rubió i Lluch, president dels Jocs florals de Barcelona, l'any 1907, només un any després de la publicació de les *Horacianes*, explicava que van rebre una plaga de poesies pseudohoracianes,<sup>58</sup> que no van ser premiades.<sup>59</sup>

#### 4.3. Els ritmes de Jeroni Zanné i les seves traduccions

Fora de l'escola mallorquina, hi ha un poeta, per sobre de tots, que es va veure molt influït per l'obra de Costa i Llobera i, amb ell, per la de Carducci, que sabem que va conèixer amb profunditat. Es tracta del barceloní Jeroni Zanné, que va ser un ferm defensor «del bàndol més culturalista del Modernisme, des del qual va fer seva la bandera del sonetisme, del parnassianisme, del wagnerisme i d'un italianisme presidit pels clàssics del tres-cents i pels moderns Carducci i D'Annunzio». (EDO 2007: 228).<sup>60</sup>

El poeta de les *Odi barbàres* va ser el que el va influir més de tots, ja des d'un dels seus primers reculls de versos, *Imatges i melodies*, publicat el 1906 i, per tant, contemporani a les *Horacianes*, en què ja s'hi notava la influència del poeta bolonyès. Com Joan Lluís Estelrich i, en certa manera, com Costa i Llobera, l'experimentació rítmica de Carducci, moderna i atrevida, però subjecta a unes certes normes, servia per renovellar el vell fons de la mètrica catalana, sense caure en els «perills» de la versificació lliure:

<sup>57</sup> Per veure la influència de Carducci, a través de Costa i Llobera, en l'obra d'Alomar, vegeu Edo 2007: 202-227.

<sup>58</sup> Algunes firmades per noms ben destacats, com Llorenç Ribet, amb una sàfica intitolada *La cabellera de Berenice*, o Jaume Bofill i Mates, per una sàfica intitolada *A Madona Bellesa*.

<sup>59</sup> Vegeu MEDINA 1976b: 102.

<sup>60</sup> Una nova edició de la poesia completa de Jeroni Zanné i de les seves traduccions horacianes a càrrec de Martí Duran (2019 i 2020, respectivament) ha aparegut quan aquesta tesi ja estava en la fase final.

«Aquell qui vulgui escriure versos ha de recordar el lema de la pleiada italiana qui's formà en el s. XIX a l'entorn de Carducci, resurrecció de la pleiada francesa formada en el segle XVI a l'entorn de Ronsard. Els novells clàssics, hereus dels grans humanistes italians del segle XV, declararan urbi et orbi que am la sola inspiració no n'hi ha prou pera formar un poeta. Cal cultura. Heus aquí ben assenyalat el camí per a ennoblir la poesia, deslliurant-la de les mans pecadores dels poetes espontanis, rustics i selvatics [...]» (Zanné, citat a MEDINA 1976a: 307-308)

És significatiu, però, que tota l'experimentació rítmica Zanné no la dugués a terme de manera sistemàtica i conscient fins al 1909, després de l'èxit esclatant amb els ritmes horacians de Costa i Llobera. Efectivament, tres anys després de les *Horacianes*, publicà un nou recull de versos, *Ritmes*, a imatge i semblança dels *Rime e ritmi* (1899) carduccians, que s'enceta amb un poema, intitulat *Rhapsode*, que directament va encapçalat per una citació de les *Odi barbare* («Tale la musa ride fuggente al verso in cui trema | un desiderio vano della bellezza antica»). El poema, de fet, està escrit en versos blancs compostos per diferents combinacions de versos catalans (8+5-6 o bé 5+5) que recorden vagament la manera de fer de Carducci.<sup>61</sup>

La influència primera era l'estrangera, però el model de com es podia importar en català li havia donat, com hem vist, Costa i Llobera tres anys abans, i és aquest el model que seguirà, amb certes variacions en aquest volum del 1909.

L'interès per Horaci el trobà, sobretot, en l'obra del poeta mallorquí i fou fins a tal punt important que engegà l'empresa de traduir els *Carmina* d'Horaci. Començà amb el primer llibre de les *Odes*, un volum de l'any 1926, publicat a Buenos Aires, seguint, en general, els models que li oferien tant el poeta mallorquí com el bolonyès, amb escasses variacions.<sup>62</sup>

Tant a *Ritmes* com en la traducció horaciana, Zanné se serví, com Costa i Llobera, de les estrofes sàfiques d'accent gramatical com s'havien establert a les *Horacianes* (tot i que sense tanta perfecció en la construcció dels versos),<sup>63</sup> però també de l'estrofa de la Torre, a més de l'alcaica, per bé que en aquesta, com veurem, abandona el model de Costa i Llobera que, com hem vist, afegia síl·labes de més en els dos últims versos.

L'estrofa de la Torre és essencialment la mateixa que ja emprava el poeta mallorquí i pel que fa a la sàfica, no hi ha cap innovació significativa respecte al model de Costa i Llobera, que ja era molt més rígid que el model carduccià. Com el poeta mallorquí, se serveix dels decasíl·labs blancs i hi manté els accents en quarta i vuitena posició, amb la cesura femenina prescriptiva. Ara bé, a *Ritmes*, no observa gairebé mai la tònica inicial que reclamava per sistema Costa i Llobera. De fet, a l'oda sàfica *A Minerva*, fins i tot té alguna dificultat per mantenir els adònics («perenna gloria» (v. 4) «en llobregs antres» (v. 8), «sos ulls va veure» (v. 20), «en nit profunda» (v. 32).

A les *Odes d'Horaci*, per contra, s'hi observa un canvi de criteri dràstic. No hi ha un sol adònic, en tots els *carmina* en sàfiques, que no observi el dàctil inicial. I, de fet, a l'oda de

---

<sup>61</sup> Vegeu EDO 2007: 248.

<sup>62</sup> Zanné devia tenir el projecte de traduir tot Horaci. De fet, es conserven els esbossos del segon llibre d'odes, que es poden llegir a ZANNÉ 2020. L'empresa, però, no va arribar a bon port.

<sup>63</sup> Així, a *Ritmes*, tot i que hi ha una certa tendència a respectar les cesures femenines, no s'observa gairebé mai l'inici amb tònica dels sàfics i fins algun adònic té l'accent en la segona posició. Així passa, per exemple, al poema *A Minerva*.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

collita pròpia que encapçala el volum, *Als poetes jòvens de Catalunya*, es segueix fil per randa el model de Costa i Llobera, respectant fins i tot l'inici amb tònica que no sempre pot mantenir en les traduccions.

Amb l'alcaica, en canvi, Zanné segueix només en part Costa i Llobera. De fet, qui segueix és, també parcialment, Carducci i, refusa, per tant, la polèmica adaptació de l'alcaica del poeta mallorquí, que a ell li semblava la major aportació del volum. Prenem les dues primeres estrofes de l'oda *A Giosué Carducci*, de títol i influència evidents:

«Vat potentissim, rei de la metrica,  
Tirteu qui mescles la dionisiaca  
furia ab l'alta harmonia qui encercla  
com un nimbe la testa d'Apolus;

irat cantaire de veu ironica  
excels patrici de veu profetica,  
tu qui cantes les glories qui foren  
y el pervindre rublert d'esperances;»

Com Costa i Llobera, respecta els dos versos inicials de l'alcaica carducciana, amb un doble *quinario*, això és, un doble tetrasíl·lab, femení el primer, i esdrúixol el segon, amb ritme iàmbic inicial. Per al tercer vers segueix el model de Costa i Llobera, amb un enneasíl·lab amb accents en tercera, sisena i novena posicions (accentualment, un paremiac). La diferència, però, és que per a la quarta línia repeteix el mateix model de vers. Elimina, doncs, la varietat rítmica de l'alcaica, que canvia del segon al tercer vers i del tercer al quart, igualant aquests dos últims.

A les versions d'Horaci, en canvià el model mantenint aquest enneasíl·lab per al quart vers i, per al tercer, servint-se de l'octosíl·lab amb accents en segona i cinquena posició que ja havia utilitzat Carducci:

«Oda VI – A Vipsànius Agrippa

Sols Varus, príncep del vers meònic,  
Cantar podria tes gestes bèl·liques:  
Tot ço que en la terra i les aigües  
Han fet tos guerrers i navilis.

No seré, Agrippa, jo, un vat tan feble,  
Qui ardit exalti proeses magnes:  
Ni els fets censurables d'Ulisses,  
Ni els crims de la raça de Pèlops [...]

Escàs interès hi ha, doncs, en les seves adaptacions de la mètrica èolica, que es diferencien en poques coses respecte al model de Carducci o al de Costa i Llobera que fou el que realment s'imposà. El que és veritablement rellevant de l'obra de Zanné és que, per primer cop en la literatura catalana a *Ritmes*, trobem els primers intents, almenys conservats,



d'adaptar l'hexàmetre i el pentàmetre en llengua catalana. O, si més no, de «reproduir el ritme de l'hexàmetre» (MEDINA 1978: 6).<sup>64</sup>

Zanné, doncs, treballa en un camp verge, perquè no té cap possible precedent d'adaptació de l'hexàmetre (ni molt menys del pentàmetre) en català on agafar-se. El model més pròxim que troba torna a ser, per tant, Carducci i els seus metres compostos de la unió de diferents versos curts italians, amb una variabilitat accentual molt important. Malgrat aquest component de precursor, els intents de Zanné amb prou feines han estat estudiats.<sup>65</sup>

Per reproduir l'hexàmetre, recordem que el model carduccià ofería moltíssima variabilitat en la combinació de diferents versos. Si se'n podia individuar alguna de preferida, però, era la de *settenario* + *novenario*, amb accentuació variable i només el final amb adònic.<sup>66</sup> Com assenyala Edo (2007: 248) aquesta és la forma que segueix Zanné en els poemes «Nocturn vora una Església», «Nocturn entre els àlbers» i —amb excepcions— a «La mort de Pan». Si la passem a terminologia catalana, és clar que parlem d'un hexasíl·lab per al primer hemistiqui i un octosíl·lab per al segon, amb variabilitat rítmica, però amb predominança del iambe. Vegem-ho amb els versos senars de *Nocturn vora una Església*:

«Etern poema immobilitat, alçat com un calze de pedra  
per pies mans qui imploren alhora qui trevallen,

un gran silenci t'envolta, silenci d'argentada harmonia  
un gran silenci profunde qui vaga com un somni.

Cariatides y gargoles d'estrampol esguart, envejoses  
dels sants y de les verges qui en els altars somriuen [...]

Es manté la combinació de 6+8 per a l'hexàmetre, amb ritme iàmbic però amb tendència d'acabar el final amb la clàusula heroica. Els versos parells, en canvi, són alexandrins i semblen voler reproduir el pentàmetre; una solució no emprada per Carducci, però que hem trobat en les traduccions de Mimnerm de Romagnoli, per exemple. És, de fet, una solució bastant òbvia per qui vol imitar analògicament la forma del pentàmetre, per tal com es pot usar un vers cesurat en dos hemistiquis iguals, per bé que es descuri del tot de la cadència rítmica.

Ara bé, aquesta no és la tendència més habitual a *Ritmes*. Les combinacions per a l'hexàmetre són molt més diverses. A «Silenci august» i «A l'Hèroe vençut» hi ha la substitució de l'octosíl·lab per un enneasíl·lab per al segon hemistiqui, mentre que es manté l'ús de l'alexandri per al pentàmetre:

«Pel cel pregon d'octubre, cel turquí matisat de focs palits,  
un nuvolet rodola com una blanca nina

suau, miraculosa, qui nasqués de les bodes excelses

<sup>64</sup> Medina referencia alguna notícia sobre adaptacions dels hexàmetres en català, avui perdudes, entre les quals la recollida per Joan Franquesa, traductor de l'*Electra* de Sòfocles en vers, segons la qual un tal Pau Alcover «també escribia hexàmetres y la seva tesis doctoral versà sobre la manera de elaborarlos» (Franquesa, citat a MEDINA 1978a: 5).

<sup>65</sup> L'únic intent seriós és el d'EDO 2007: 247-249.

<sup>66</sup> Amb l'excepció de la poesia *Nevicata*. Vegeu pàgines 236-237 d'aquesta tesi.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

de la Tardor s'ens fulles y un ritme de Beethoven [...]» (vv. 1-4, «Silenc August»)

L'ús de l'alexandrí com a substitutiu del pentàmetre, però, tampoc no el devia convèncer gaire, perquè intenta trobar-hi alternatives, com a «Pregària elegíaca a la nit», a «L'esclavatge de Pan» i a «Salutació a la mar», en què fa servir un altre vers compost, inèdit en català, format per un hexasíl·lab més un pentasíl·lab. D'exemple, valguin els primers versos del primer d'aquests tres poemes, amb hexàmetres formats per la combinació de 6+8, i pentàmetres formats per la unió de versos 6+5:

«Quietut immensa plana per sobre'ls murals antiquíssims.  
L'esgrogueït cap-vespre ressembla un agoní.

Damunt la mar palpiten reflexes de palida porpra.  
Ses veus escampa l'orgue del sacre silenci.

Com ales melodioses d'aucells qui emmudiren per sempre,  
volegen recordances qui vida no troben.»

Fixem-nos, però, que de moment, s'usa un sol model per a cada poema, sense barrejar-los entre ells. Decideix l'estructura de manera prèvia al poema i la segueix dràsticament tot al llarg del poema, de manera que l'anisosl·labisme que hi ha, normalment, en Carducci, queda substituït per una regularitat intrínseca i exclusiva per a cada poema.

Hi ha, és clar, alguna excepció. A «Hèlios estrafet, Hèlios triomfant», per l'hexàmetre opta per un esquema de 6+9, el més habitual, però per al pentàmetre es decideix per diferents models:

«Pel raig de llum qui baixa a través de l'ogiva, com tremol  
esguart d'Helios qui's torna palit reflexe d'Iris, (6+6)

d'arcàngels van y venen teories confuses y alades,  
lluïtant ab els dimonis de Petrus Cristus. (6+4)

Les gargoles y els monstres ab els dracs infernals joguinegen.  
Somriuen les madones de Giotto y Ghirlandajo. (6+6)

Sagrades notes vibren de Pierluigi, potent y serafic.  
Carissimi sanglota: *O vulnera doloris!* (6+6)

D'Orcagna'ls morts comencen una tetrica dança macabra,  
y un Christ de Michelagnolo esguarda Magdalena. (6+6)

Com astres d'or fulguren de l'*Inferno* les roges tercines;  
les ànimes volegen pel Purgatori. (6+4)

La gran trompeta aurissona del Juí com un llamp serpenteja.  
.....

A dins, la llum davalla a través de l'ogiva, com tremol  
esguart d'Helios qui's torna palit reflexe d'Iris: (6+6)

a fòra, riu y canta la blavor de l'esplendida volta  
damunt l'immens onatge dels boscos immensos. (6+5)

Y Botticelli Sandro pinta un quadre: la gran Primavera!»

He afegit el recompte sil·làbic a cada pentàmetre perquè es vegi l'opció preferida per a cada vers. L'hexàmetre sempre manté la divisió de 6+9. Al pentàmetre l'opció preferida és, com es pot veure, l'alexandrí, que es manté a tot arreu menys en tres versos, en què s'opta, dues vegades, per la combinació 6+4 i, sorprenentment, només una per la unió de dos versos 6+5. Per reproduir el primer hemistiqui del pentàmetre no hi ha cap canvi i l'hexasíl·lab es manté a tot arreu. Per al segon, en canvi, fa servir tetrasíl·labs, pentasíl·labs i hexasíl·labs (i, per tant, alexandrins).

Edo (2007: 248), fora d'aquests esquemes, assenyala a més que els hexàmetres de «La victòria de Pan» no segueixen les normes fins ara descrites i s'aparten del model carduccià. En aquest poema, l'hexàmetre és reproduït per la combinació de fins a tres versos simples: un hexasíl·lab i dos tetrasíl·labs, amb la tendència de voler començar l'hexàmetre amb tònica:

«Volen petons pels arbres, dolços mitg-riures, veus cortesanes.  
Les gaies nimfes venen cobertes de joies:

dames y damiseles —mitges calades, blanques perruques —  
ab polç d'arròs blanquegen la gracia del rostre.

Habils sonets palpiten, silabes dolces, lleus artificis,  
sonets al nas de Filis, al peu blanc de Cloris:

Mopsus gentils y Tityrus — fines espases, calces de seda —  
els feren per les nimfes de l'Illa de França [...]

Per al pentàmetre aquí es manté sempre l'estructura 6+5, però per a l'hexàmetre, en canvi, s'opta per un vers inèdit fins i tot en Carducci: 6+4+4. És, de fet, en aquest poema, l'únic cop en què s'observa veritablement l'intent que Medina anomena de «reproduir el ritme de l'hexàmetre». De tots els exemples que hem vist és l'únic cas en què el poeta intenta mantenir, tant com pot, el ritme dactílic de l'hexàmetre. Aquesta característica només la trobem reproduïda, per bé que de manera diferent, a «El Rhapsode» i a «Hanníbal vençut per Venus», en què el ritme dactílic només és tal si considerem totes les primeres síl·labes en anacrusi d'uns hexàmetres reproduïts, excepcionalment, per la combinació d'un pentasíl·lab i un octosíl·lab. Així, els primers versos d'Hanníbal vençut per Venus:

«Triumfals resplendeixen al sol virolades banderes  
y puja pels aires la veu estrident dels clarins.

Plutó ja braola, flamegen les boques del Tartre.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

Les Muses teixeixen garlandes guerrerres de llor.

Y l'Heroe fulgura: son glavi serpeja magnific,  
estela de gloria solcant les onades de morts. [...]»

En canvi, en la resta d'hexàmetres de les altres composicions, els hexasíl·labs que conformen el primer hemistiqui tant de l'hexàmetre com del pentàmetre comencen amb un ritme exclusivament iàmbic. I en canvi, el ritme predominant dels octosíl·labs i els ennasíl·labs que conformen el segon hemistiqui de l'hexàmetre sol ser l'anapèstic. Edo ho resumeix així:

«La força del ritme iàmbic és, segurament, el tret més personal dels díctics elegíacs de Zanné. El cas és que, per damunt d'excepcions i de variants combinatòries, el nombre de versos en joc gairebé es pot reduir a quatre: pentasíl·labs amb accent de segona, hexasíl·labs iàmbics, octosíl·labs amb accent de segona i de cinquena, i enneasíl·labs amb accentuació de terceres. Els altres tres versos empenyen el ritme dactílic, però l'altíssim grau de presència de l'hexasíl·lab li dona un protagonisme molt marcat» (EDO 2007: 249)

Els hexàmetres i pentàmetres de Zanné (i, en realitat, totes les formes clàssiques que adaptà) tenen un interès purament arqueològic. Difícilment els podem anomenar, de fet, hexàmetres i pentàmetres, com també era difícil fer-ho amb els versos que, en bona part, li serviren de model, els de Carducci. Així ho considera Medina, que només dóna com a vàlid el sistema accentual íctic, encunyat a casa nostra, com ja és sabut, per Carles Riba:

«ni Costa i Llobera ni Jeroni Zanné no podien reeixir en la construcció acabada d'hexàmetres o de díctics elegíacs. Tots dos havien pres com a model la poesia carducciana, i havien llegit hexàmetres i díctics elegíacs castellans. Tant una llengua com l'altra, curulles de mots plans, eren impossibilitades per a una construcció rígida d'aquests metres tal com l'havien feta els alemanys. Caldrà esperar, doncs, que la influència d'aquests marqui d'altres poetes. I d'aquest fet s'esdevé en la persona de Maragall i, gairebé simultàniament, en la de Riba» (MEDINA 1976a: 65)

Com en el cas del poeta italià, la poca constància rítmica, i l'ús arbitrari de combinacions diverses amb escassa presència del dàtil, condemnaren ja d'entrada les provatures de Zanné. A més, la seva obra, per contra del que passava amb la de Costa i Llobera, no és la d'un gran poeta, de manera que, ni per la forma, ni pel contingut, l'exemple de Zanné va tenir continuadors. L'únic interès que avui hi podem trobar, tant des d'una perspectiva poètica com mètrica, és, com s'ha dit, l'arqueològic. De fet, així com el model de Carducci es va imposar a Itàlia, en gran part, sempre que es va voler seguir la senda de la «metrica barbara», el de Zanné ha quedat com un experiment isolat i, poèticament, poc reeixit, que ni tan sols el mateix poeta continuà, fora de les traduccions que féu del primer llibre de les *Odes d'Horaci*. Als reculls de poesia posteriors a *Ritmes*, en canvi, la mètrica llatinitzant i el classicisme que desprenia la seva obra, d'influència carducciana i de l'Escola Mallorquina, va anar quedant relegat a una presència anecdòtica.<sup>67</sup>

<sup>67</sup> Per a l'obra poètica propia de Zanné posterior a *Ritmes*, vegeu EDO 2007: 250-255.

#### 4.4. Els primers hexàmetres accentuals

Amb el terreny adobat, a nivell pràctic, per Costa i Llobera en el camp de la lírica, era qüestió de temps que d'altres poetes, amb més o menys preparació i coneixement de les llengües clàssiques, intentessin la reproducció del vers més prestigiós de la mètrica antiga i, a la vegada, més diferent respecte a la mètrica romànica i, per tant, més difícil d'aconseguir imitar o substituir per un vers romànic: l'hexàmetre.

A nivell de preparació i disposició, a més, la situació també era cada cop més favorable. A la premsa, Eugeni d'Ors pregonava la necessitat del país de reprendre els models clàssics i, per tant, d'aprofundir en la filologia clàssica que, amb timidesa, començava a implantar-se amb cada cop més rigor acadèmic a la Universitat de Barcelona. A les aules d'aquesta institució, Lluís Segalà, potser el primer filòleg clàssic del país amb una formació veritablement moderna, educava les primeres generacions d'hel·lenistes del país, «tot recollint una tradició d'estudiosos de la cultura grega iniciada, els anys 40 del segle passat, per Antoni Bergnes de las Casas i continuada pel seu successor a la càtedra, Josep Balari i Jovany» (MOLAS & MEDINA 1986: 140). De les classes del professor Segalà, directament o indirecta, sortirien els primers intents d'imitar els hexàmetres per part de Joan Maragall i Carles Riba, que gairebé simultàniament, durien a terme les seves primeres provatures en el camp de la mètrica clàssica.

Joan Maragall ho feia publicant els *Himnes homèrics* el 1913, i Carles Riba, dos anys abans, amb la traducció de les *Bucòliques* i uns quants poemes pastorals de collita pròpia. El segon va ser alumne directe de Segalà, qui li ensenyà el grec, a més d'haver après el llatí i l'alemany al batxillerat. El primer, que coneixia molt bé l'alemany, però que no dominava les llengües clàssiques, no ho fou, però si va entrar en contacte amb el grec, amb les traduccions homèriques i l'*Olimpica I* de Píndar va ser per encàrrec directe del catedràtic de grec de la Universitat de Barcelona.<sup>68</sup> Així, sabem que després d'interessar-se pel tema clàssic de Nausica per a la seva tragèdia homònima, que publicà el 1908 i que conegué a través de Goethe,<sup>69</sup> Maragall s'atreví, per primer cop, a traduir un clàssic grec. Un jove Bosch Gimpera, el 1910, per encàrrec de Segalà, demanà que li versifiqués la traducció literal que ell mateix havia fet de l'oda de Píndar per a l'Acadèmia Calassància i la seva col·lecció de «Biblioteca de Autores Griegos y Latinos». Maragall hi accedí, malgrat les reticències inicials cap a les traduccions indirectes.<sup>70</sup> L'experiència devia ser prou positiva i profitosa per a ambdós,<sup>71</sup> perquè repetirien la fórmula per traduir els *Himnes homèrics*; sembla, fins i tot, que potser va ser per iniciativa

---

<sup>68</sup> La traducció de Píndar es pot llegir en el segon capítol d'aquesta tesi, a l'apartat dedicat a les traduccions analògiques (pàgines 163-164).

<sup>69</sup> MOLAS & MEDINA 1986: 140.

<sup>70</sup> «Jo de primer no ho volia fer, perquè sempre m'han repugnat les traduccions indirectes, però ho he tantejat, i Píndar, que mai m'havia entusiasmat, ha començat a interessar-me molt i em sembla que faré, no una traducció certament, però una mena de fantasia pindàrica-catalana. I en tot s'aprèn, no és veritat? I de tractar amb un com Píndar (encara que sia per intèrpret) sembla que un n'ha de quedar ennoblit i el nostre parlar també» (Maragall, citat a MOLAS & MEDINA 1986: 140)

<sup>71</sup> El contacte amb el grec, per bé que per via indirecta, el devia il·luminar tant que Maragall es va arribar a plantejar assistir als darrers anys de la seva vida a les classes de Segalà i es lamentava de no haver-lo après de jove: «Déu meu! Si jo l'hagués après de jove! Quina font perduda per la bona set!» (citat a MOLAS & MEDINA 1986: 140)

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

del mateix poeta.<sup>72</sup> I així com en la provatura de Píndar, Maragall s'havia limitat a la mètrica romànica,<sup>73</sup> amb la poesia homèrica intentà una mena d'aproximació a l'hexàmetre, en una obra que ha estat considerada pionera en molts sentits, no només el mètric.<sup>74</sup>

Mentre Maragall s'entrenava, ja veurem com, amb l'hexàmetre grec des de l'any 1910,<sup>75</sup> un joveníssim Carles Riba feia provatures mètriques amb les *Bucòliques* de Virgili i, també, amb un parell de poemes pastorals amb què es presentà als Jocs Florals de Girona de l'any 1911 i que foren premiats amb la Flor Natural,<sup>76</sup> juntament amb una traducció de Catul.

Tots dos, a la seva manera, representen un canvi de paradigma clau en la adaptació dels metres clàssics en català. De formació alemanya el més vell, amb un bon coneixement del grec i del llatí (i també de l'alemany) el més jove, deixen enrere els mètodes més aproximatius de l'accent gramatical que havien posat en pràctica Costa i Llobera i Zanné i procuren inventar un vers que vol ser el substitut de l'hexàmetre clàssic partint d'uns principis semblants. L'un, Maragall, ho fa de manera intuïtiva; Riba, amb una aproximació acadèmica propera al mètode de l'accent rítmic i amb coneixement de causa. Els *Himnes* de Maragall han estat a bastament estudiats, però, en canvi, les primeres provatures de Riba no sempre han rebut l'atenció que mereixien.<sup>77</sup> Aquí intentaré estudiar-ne els aspectes mètrics més interessants que relacionen un i altre intent.

---

<sup>72</sup> Així es desprèn per una carta de Maragall a Bosch Gimpera datada al 7 d'agost de 1910, a Caldetes, en què Maragall li confirmava la recepció de les proves de la traducció de Píndar que s'havia de publicar a l'Acadèmia Calassància, i li agràia «els rics elements que em proporciona per la traducció, que intentaré de Cal·lístrat i la traducció seva de l'himne a Demèter». Però també se li excusava per la quantitat de feina de l'encàrrec que sembla seu: «quant treball li he donat! Si jo m'hagués pensat una cosa aixís mai m'hauria atrevit a demanar-l'hi» (Maragall, citat a MARÇAL 2018: 88).

<sup>73</sup> Alguns han anat més enrere i, com Marçal (2018: 86-88), que en realitat parteix d'un estudi d'Osvald Cardona (CARDONA 1971: 135) han vist en els primers enneasil·labs de la *Sardana* de Maragall (1899) la primera imitació d'un vers clàssic. Cal suposar que del paremiac.

<sup>74</sup> Així, per exemple, ALSINA & PÒRTULAS 2009: 51-52: «Els Himnes maragallians van contribuir en gran manera a fressar un camí que aviat esdevindria relativament transitat; a més a més, assenyalen un tombant en la consolidació del català com a un instrument apte per a portar a terme activitats aleshores tan prestigioses com la incorporació dels grans autors grecollatins. A més a més, la versió maragalliana s'hagué de plantejar, com a pionera, o gairebé, tota una sèrie de problemes que podríem qualificar de 'tècnics' — problemes que les noves incorporacions al català dels autors antics anirien suscitant a diversos nivells. Ens referim a qüestions tan distintes, i alhora tan complicades, com la creació i l'adaptació de vocabulari, a fi de reflectir una sèrie de realitats de tot ordre (no només d'ordre material), que fins aleshores havien estat relativament poc mencionades en català; a la creació (o a l'anostrament) d'uns patterns mètrics aptes per a girar la poesia antiga, que, com és prou sabut, es basa en mecanismes i recursos mètrico-prosòdics molt distants dels tradicionals a casa nostra».

<sup>75</sup> Hi ha qui, com Febrer (2013: 28-30), ha volgut veure en els decasil·labs de la *Nausica* de Maragall (1910) uns "hexàmetres" de cinc peus o, en tot cas, uns versos precursors del vers heroic. Així, decasil·labs iàmbics perfectes com «tirà de Troia les sagrades torres» o «Tu, jove eternament, de l'ull brillant» són reportats com a «protohexàmetres» de cinc arsis, amb anacrusi inicial, a més de catalexi, en el segon cas. L'autor troba que, és clar, només un 26% de versos segueixen la "clàusula heroica" (FEBRER 2013: 3).

<sup>76</sup> Es poden llegir plegats a l'edició de *Les Bucòliques de Virgili i altres poemes pastorals* que curà Ramon Torné, l'any 1993.

<sup>77</sup> Els *Himnes homèrics* han rebut l'atenció de moltíssims estudiosos. El més indispensable, sens dubte, sobretot des del punt de vista mètric, és el que en féu Valentí i Fiol (1973: 55-60; 100-120). N'hi ha, però, d'altres d'igualment interessants. Sobretot, cal destacar MEDINA 1978a: 6-7, TORNÉ I TEIXDOR (1999; 2001 i 2003), MIRALLES (2003: 721-741), ALSINA & PÒRTULAS 2009 i MARÇAL 2018. Abans de tots ells, però, el primer estudi seriós de la versió maragallana la va fer el mateix Riba (1967). Als primers intents de Riba amb l'hexàmetre, en canvi, s'hi ha dedicat menys atenció, perquè s'ha afavorit, com és normal, el vers de la segona versió de l'*Odissea* i el de les *Elegies de Bierville*, que són els que ell donà per bons. Tanmateix, se'n pot trobar algun breu esment al mateix treball de Valentí i Fiol (1973: 107), de Medina (1978a: 6-7) i de Molas i Medina (1986: 143-147).

#### 4.4.1. Els hexàmetres de les *Bucòliques*

Un joveníssim Carles Riba l'any 1911 publica, en una edició sufragada pel seu pare, una traducció en hexàmetres de les *Bucòliques* de Virgili, en un vers que la literatura catalana no havia vist fins llavors i que de ben segur devia provocar la perplexitat de molts lectors, alguns de ben il·lustres, com Ramon Miquel i Planas, filòleg i erudit, que en va dir això:

«Per altra part, si prescindíem del propòsit qui sembla haver presidit en la traducció qui'ns ocupa, de fer correspondre a cada vers de l'original llatí un vers català, y de fer encara recaure'ls accents en les mateixes síl·labes, no sabríem veure que la finalitat del traductor hagués estat la d'obtenir un resultat verament artístich. Qualsevol traducció de Virgili feta en els idiomes moderns, ab el ritme propi de la llengua d'adopció, ens dóna major goig al llegir-la, adhuch essent menys literal que la del senyor R. y C. Encara dirèm més: preferim una bona traducció en prosa, hont l'ordre de les parts y'l lligat dels conceptes sia o no rítmica, qui'ns dongui'l mot a mot de l'original» (MIQUEL I PLANAS 1911-1921: 111-112)

Era la primera vegada que s'intentava reproduir en català un vers, l'hexàmetre, tan diferent respecte als versos de la mètrica romànica i la reacció de Miquel i Planas és l'esperada. Però Riba, un jove de divuit anys, no es va plantejar la traducció del poema en prosa, i molt menys prosa rítmica, ni per a les *Bucòliques* ni per a les versions de l'*Odissea*,<sup>78</sup> en tant que considerà el vers (i amb ell, el ritme) indissociable del contingut.

Per a l'elecció de la forma, però, Riba, tot i l'estupefacció que devia causar, no es va inclinar pel decasíl·lab, com un principi d'habituds podria haver fet pensar i, com d'altra banda, s'havia fet en tantes cultures, des de la italiana fins a l'anglesa (amb el pentàmetre iàmbic). Però el decasíl·lab devia sonar per a Riba massa marcat per la tradició per fer parlar Homer en català. Era el vers de *Canigó*, però no el de l'èpica clàssica. Calia mantenir el moviment rítmic de l'original. Mirem què en deia el Riba ja madur, quant a la necessitat de mantenir el ritme de l'original per a la versió de la seva segona *Odissea*:

«L'error dels traductors en vers dels poemes homèrics ha estat de resoldre la qüestió del metre a adoptar independentment de la general de l'estil. La fidelitat a les tradicions mètriques, no sempre autòctones ni gaire antigues, de la poesia èpica en llurs respectius idiomes, ha costat desfiguracions lamentables de l'estil homèric en el que té de més preciós: el moviment. Un traductor ambiciós, venia a dir jo mateix a propòsit d'una altra versió meva, corre l'aventura de recrear el seu poeta: a perdre el que calgui, però també a guanyar, o almenys a compensar, el que pugui. Llavors el procediment és obvi: 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 sometent-se a l'estil que imposi ella, sinó creant en ella un estil. Amb els mots, sempre gastats, "de la tribu", crear un estil (RIBA 1953: 11)»

«Fidelitat», per tant, volia dir també respecte a la forma, i això volia dir descartar la prosa o qualsevol forma de traducció analògica. Digué Riba, vuit anys més tard, a propòsit de

---

<sup>78</sup> Només sabem que «en un moment de descoratjament, es decidí, doncs, per la pura prosa, que almenys salvava la contarella si s'havia de perdre fos com fos el cant» (RIBA 1919: 8-9)

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

l'hexàmetre de la primera *Odissea*, ben diferent d'altra banda a aquest primer intent de les *Bucòliques*:

«Essent per al traductor aquesta fidelitat a Homer una prèvia comanda ineludible, la qüestió de la forma mètrica a donar a la seva versió es resolía sola. Tot vers que no reunís caràcters paral·lels als de l'hexàmetre homèric constituïa un desviament estilístic; àdhuc el bell hendecasil·lab blanc, que si una tradició èpica podia invocar, no era pas entre nosaltres, sinó dins la germanor de les llengües neo-llatines» (RIBA 1919: 8)

Riba, doncs, havia d'inventar, per primer cop, un vers que contravenia totes les normes de la mètrica tal com es coneixien en aquell moment: la mètrica sil·làbica regular (i, per tant, isosil·làbica) pròpia de la poesia catalana i romànica. Ho feia substituint els temps forts del grec per síl·labes investides d'un accent rítmic intensiu. Això és, substituïa la quantitat per la intensitat com a generadora del ritme. Feia el mateix, doncs, que havien fet, gairebé un segle abans, els poetes alemanys i,<sup>79</sup> més tard, els italians.<sup>80</sup> Amb paraules del mateix Riba a propòsit de l'hexàmetre de la primera *Odissea*:

«L'oïda catalana, per la seva banda, cospa síl·labes tònicament accentuades, i síl·labes que no ho són. L'accent tònic, més enèrgic en les nostres llengües que en les llengües antigues, marca, doncs, l'altre dels dos factors indispensables de la mesura, o sigui la percussió dels temps forts. [...] Per cercar la correspondència de metres, pot concloure's una llei fonamental: a cada temps fort dels peus grecs, el català farà correspondre una síl·laba tònicament accentuada; altres tantes síl·labes àtones ocuparan el lloc dels temps febles» (RIBA 1919: 10-11)

Aquest nou vers no es regia, per tant, pel nombre de síl·labes, sinó pel nombre d'accents: sis, separats per dues síl·labes àtones (si es volia reproduir el dàctil) o per una (si es volia reproduir la contracció en espondeu, troqueu en la traducció). Aquests accents Riba els distribueix a través de les cesures, pentemímeres (les més habituals), triemímeres, i heftemímeres, que tant poden ser masculines com femenines. Perquè el ritme sigui dactílic, malgrat les contraccions, el vers havia d'acabar amb la clàusula heroica. Vegem-ho, amb l'escansió dels quinze primers versos de l'Ègloga primera, intitulada *Tityr*:

«Melibeus:

Tityr, tu, sota el faig d'espayós brancam recolzante,

---

<sup>79</sup> Riba tenia una excel·lent formació alemanya (que aprengué, ja a l'institut, amb el doctor Burgada. Cf. MOLAS & MEDINA 1986: 141), però no sabem fins a quin punt coneixia els hexàmetres homèrics de Voss i companyia. En tot cas, segur que devia conèixer els de Goethe. De Vössler va aprendre el valor del ritme, com ell mateix confessava: «Segons una concepció profunda dels grecs, el ritme és l'element mascle de la música –com qui diu de tota obra viva del món. Tal com l'actuació paterna no acaba en la generació, sinó que es continua en l'autoritat, el ritme és en l'obra l'ordre mateix. la mateixa vida sense ell, no s'ho val [...] L'autoritat paterna es funda en la consciència de l'obra. Alguna cosa d'inefable, per tant, com tot el que és espiritual; però de la qual també la presència viva, o l'absència, se'n senten intuïtivament i de bell antuvi. Des d'aquest punt de vista, doncs, s'ha pogut proclamar (Vössler) que tot vers, que tota unitat de versos és un individu. És a dir, un ritme» (RIBA 1967: 43). Però *Les Bucòliques* (i fins la primera *Odissea*) són molt anteriors al seu mestratge.

<sup>80</sup> Sabem que Carles Riba va conèixer els intents de reproduir l'hexàmetre tant de Carducci i Romagnoli (aquest últim segurament anys més tard). L'any 1926, el canonge Llovera fa constar que descobreix els hexàmetres de l'un i l'altre per indicació de Riba (LLOVERA 1926a: 513).



T A T/. (A)A T / A A T / A T A A T A  
Cants de la Musa boscana medites en gràcil avena;  
T A A T A A T A / A T A A T A A T A  
Nàltres els Tèrmens jaquim de la patria y les dolces planures;  
T A A T A / A. T A A T A / A T A A T A

Nàltres fugim de la patria! Tu, Tityr, a plêr en la ubaga,  
T A A T A A T A / (A) T A A T A. A T A  
Fas ressonar les selves del nom de la bella Amaryl·lis.  
T A A T A T A / A T / A A T A A T A

Tityr:

Oh Melibeus! Un deu ens ha fet aquestes folgances.  
T A A T / A T A (A) T A T A A T A  
Sempre un deu ell serà per mi; sovint la sev'ara  
T A T / A A T A T / A T A (A) T A  
L'arrosarà de sanc un anyell tendral de mes pletes.  
(T) A A T A T / A A T / A T A A T A  
Ell permeté, com veus, a mes vaques d'errar per les prades,  
T A A T / A T / A A T A / A T A A T A  
Y a mi mateix de jugar el que'm plagui en rústega flauta.  
T A A T / A A T A A T A T A A T A

Melibeus:

No t'envejo, però'm meravella: son tan conturbades  
T A T A | A T A A T A / (A) T A A T A  
Totes aqueixes quintanes! Malalt jo mateix mes cabretes,  
T A A T A A T A / A. T A A T A A T A  
Veus, les allunyo d'ací; y aquesta apenes puc durla.  
T A A T A A T / A T A T A (A) T A  
Dins del bosc dels avellaners ha deixat l'esperança  
T A T / A (T) A A T / (A) A T A A. T A  
Del remat: dos bessons que avortava en una àrida pedra». (T) A T / (A) A T / A A T / A (A) T A A T A

El primer que observem és que es compleixen sempre les premisses abans descrites per a la construcció de l'hexàmetre. No hi ha cap irregularitat: tots els versos tenen 6 accents, separats per una o dues síl·labes àtones, i amb les corresponents cesures, combinades diferentment, amb diverses possibilitats, però amb preponderància per la pentemímera, o la triemímera combinada amb l'heftemímera. No hi ha cap vers masculí, es respecta sempre la clàusula heroica, i gairebé tots els versos són començats amb una tònica natural. Només els versos 8, 10 i 15 reclamen investir-los d'un accent inicial. D'altra banda, només hi ha una vall accentual,<sup>81</sup> al vers catorze, on entre «bosc» i l'accent tònic d'«avellaners» hi ha quatre àtones naturals que reclamen la reaccentuació sobre la primera síl·laba «d'avellaners», el que Riba anomenava accents secundaris: «no tolerant-se, d'instint, més de dos elements àtons seguits,

<sup>81</sup> Vegeu, per a aquests termes, OLIVA 2008a: 68-73.

s'introdueixen accents secundaris, amb tendència a fer tònica una síl·laba sí i una síl·laba no» (Riba 1919: 11).

El vers de les *Bucòliques*, per dir-ho breu prenent les paraules de Valentí i Fiol, és perfecte «si per perfecte entenem un vers rigorós» (VALENTÍ I FIOI 1973: 107). Ara bé, la rigidesa en la construcció d'aquest vers, ve a dir l'estudiós, no s'assembla gaire a la llibertat que tenia l'original, que era, recordem-ho, eminentment narratiu i, per tant, flexible. Miralles (1986: 89), en la mateixa línia de Valentí, considera que «no és un estri dúctil ni una forma capaç».

Riba, és cert, s'imposa la necessitat de fer tots els versos femenins, però el problema més greu que troba és el de fer el primer peu tònic, «atesa la gran quantitat de partícules àtones que tenen el lloc natural al començament de l'oració dels membres d'aquesta (articles, preposicions, conjuncions)» (VALENTÍ I FIOI 1973: 106).

Aquesta dificultat, el Riba de les *Bucòliques* la resol permetent-se, només, el començament àton a través de l'accent secundari real com el que apareix en donar-se una seqüència de tres àtones, això és, una vall accentual. Un bon exemple seria el del vers desè: «Y a mi mateix de jugar el que'm plagui en rústega flauta».

I és aquesta, diguem-ne, disciplina quasi militar la que l'obliga a fer equilibris mètrics, com ara la de considerar un accent secundari sobre seqüències que no són interdites i, doncs, on l'accent secundari no és necessari i, per tant, fictici, com ara al vers onzè: «No t'envejo, però'm meravella: son tan conturbades» o a «Del remat: dos bessons que avortava en una àrida pedra». Aquests accents inicials només es poden considerar i, per tant, dir com a tònic si es té en compte el patró mètric i això implica que el lector que no conegui la forma de l'hexàmetre clàssic no llegirà mai aquest vers com un hexàmetre dactílic, sinó com una pentapòdia anapèstica, és a dir, seguint aquest esquema d'accents: «No t'envejo, però'm meravella: son tan conturbades».<sup>82</sup>

D'equilibris també n'hi ha en el lèxic. Fixem-nos que Riba ha de recórrer a formes dialectals com el «Nàltres» per començar el vers amb tònica que, en un autor tan àulic com Virgili, devien ferir més d'una orella. Així li retreia el mateix Miquel i Planas:

«En lo únich que no sabríem estar-nos de censurar-lo fóra en la preferència que dóna a certes formes rurals del llenguatge, que may ningú havia vistes escrites mentres no s'era perdut a Catalunya'l sentiment de la noblesa y dignitat de l'idioma: “Nàltres els térmes jaquím de la patria...” escriu el senyor R. y B., y això, francament, ho trobem cosa de molt mal gust» (MIQUEL I PLANAS 1911-1921: 110)

#### 4.4.1.1. La prosòdia dels hexàmetres accentuals

Una altra qüestió que podria sorprendre en els hexàmetres de Riba és la prosòdia que tria i que no es correspon amb la prosòdia del Noucentisme que encara avui se sol aplicar almenys en el conreu de la poesia lírica. Riba, en la construcció dels seus versos clàssics, sigui perquè era conscient que treballava amb textos que, en el seu origen, eren pensats per ser recitats, sigui perquè les dificultats l'hi obligaven, decideix fer diftongs no normatius en paraules com «pàtria» del vers tercer. Perquè funcioni l'hexàmetre s'ha de llegir com una paraula bisíl·laba plana, i no amb el hiat que la fa esdrúixola. Podríem pensar que es tracta d'un “defecte” de joventut. Bé que al primer llibre d'*Estances* (1919) Riba fa el mateix amb una

<sup>82</sup> Vegeu OLIVA 2008a: 155.

paraula d'estructura idèntica. Per exemple: perquè el decasíl·lab primer de la primera estança («T'ha enquimerat la gràcia fugitiva») funcioni, una paraula amb una estructura sil·làbica igual que «pàtria» com és «gràcia», s'ha de llegir també amb el diftong i no amb el hiat. Igualment, en les mateixes estances «fúria» (*Estança 27*) se'ns fa llegir com a bisíl·laba, perquè surti l'alexandrí («ta fúria no s'hauria amorosit en va»), mentre que «purpúria» (*Estança 16*) s'ha de llegir amb el hiat prescriptiu, perquè el decasíl·lab sigui tal: «per la purpúria ombra fugitiva». És una qüestió que, en efecte, balla en el primer Riba i que ens podria fer pensar en un “pecat” de joventut.

En canvi, a *Salvatge cor* (1952), aquestes oscil·lacions s'han eliminat i s'opta sempre per la prosòdia lírica normativa. Per exemple, al sonet quart, «misteriós» s'ha de llegir en quatre síl·labes, perquè l'hexasíl·lab sigui correcte: «Misteriós, un so». I encara, al XXIII, «saviesa» té les quatre síl·labes que ha de tenir («i n'és la mida. ¿En què la saviesa»).

Però si mirem les traduccions dels clàssics dels anys cinquanta (i, per tant, contemporànies a obres com *Salvatge cor*) veurem que aquest «pàtria» de les *Bucòliques* no és un defecte de joventut. És una elecció pensada i volguda, que Riba mantindrà com a criteri general fins i tot a la segona *Odissea* (1948). Així, «Feàcia» s'ha de llegir com una paraula de tres síl·labes i no quatre: «vine aleshores a la ciutat de Feàcia i pregunta» (VI, 298). Igualment, «Tirèsias» s'haurà de llegir amb tres síl·labes si no es vol que la clàusula heroica («Tirèsias de Tebas») sigui hiper mètrica.

I no cal que ens cenyim només en les traduccions, en les *Elegies de Bierville* (1942) també se serveix d'aquesta prosòdia popular, cosa que demostra, crec, que l'elecció venia motivada per les dificultats en la construcció dels versos clàssics. Bastarà que agafem el quart vers de l'elegia setena perquè ens n'adonem. Perquè el segon hemistiqui del pentàmetre contingui els dos dàctils prescriptius («dolç d'una glòria sagnant»), «glòria» ha de ser bisíl·laba. O, encara i ja per concloure aquesta qüestió, la paraula «gràcia» de les *Estances*, en les *Elegies* s'ha de llegir també sense el hiat si es vol que la clàusula heroica sigui la prescriptiva («llum i en la Gràcia», IX).

És cert que, com dic, en les dues versions de l'*Odissea*, Riba se serveix, principalment, de la prosòdia no lírica, però no s'està de recórrer a una pronúncia més artificiosa (i normativa) quan l'hexàmetre li ho demana, per no complicar encara més la construcció del vers estranger, cosa que justament crec que demostra definitivament que Riba tria, com a criteri general, la prosòdia popular per no afegir dificultats al vers. Il·lustrem-ho amb un cas ben evident. «Glòria» és sempre bisíl·laba en els hexàmetres de Riba, però en canvi, l'epítet de Menelau, «gloriós», és sempre trisíl·lab per necessitats mètriques, tant a la primera com a la segona *Odissea*. Agafem, si no, el segon vers del cant IV d'una i altra versions. A la primera traducció Riba, quan encara es permetia finals aguts (influït pels *Himnes* de Maragall), fa acabar el vers amb «gloriós». Perquè la clàusula heroica funcioni s'ha de fer el hiat: «i van guià a les estades de Menelau gloriós». A la segona versió, s'ha corregit el final agut, però simptomàticament, s'ha mantingut el hiat prescriptiu: «I van guià' a les estades del gloriós Menelaos». Perquè hi hagi la vall accentual entre «estades» i «gloriós» que permeti l'aparició de l'accent secundari damunt de la primera síl·laba de «gloriós», aquesta s'ha de llegir amb el hiat prescriptiu. Si no, el vers tindria cinc accents, i no sis, i una seqüència interdita.

#### 4.4.1.2. Acollida del vers de les *Bucòliques*

En tot cas, però, la recepció de les *Bucòliques* va ser, en general, molt bona. Sense anar més lluny, Sagarra, amb qui, almenys de joves, eren amics,<sup>83</sup> afirmava que es tractava d'una «insospitada obra mestra» i López Picó creia que la traducció era tan bona que Riba no havia traduït, sinó creat.<sup>84</sup> Manuel de Montoliu, pel seu cantó, s'expressava així a propòsit dels hexàmetres de les *Bucòliques*:

«Se han calificado, a la lijera en nuestro concepto, de vanos y hasta de modernistas los esfuerzos del poeta Riba en este sentido. Pero no se olvide que tales esfuerzos responden a una necesidad orgánica de nuestra lengua [...]. Los ensayos de métrica rítmica del señor Riba, si no pueden calificarse de definitivos, pueden calificarse de felices y bien orientados, y en sus composiciones de gusto clásico emanan como de una fuente magna veraderos *versos de oro* que revelan el fondo virgen y oculto del Ritmo en nuestra lengua» (Montoliu, citat a MOLAS & MEDINA 1986: 145)<sup>85</sup>

Amb aquest vers d'or, Riba compongué *Ègloga, De l'«Episodi Pastoral»* i *Ègloga de la primavera*, tres composicions de joventut, sense gaire més interès que la forma i el tema virgilians. Amb tot, guanyà el 1911, com hem assenyalat, amb la primera de les poesies, la *Flor Natural*, juntament amb la traducció del poema LXII de Catul, també en hexàmetres, que va merèixer el premi don Bartomeu Bosch. I amb la tercera de les composicions, dedicada al seu amor d'aleshores, Pepita Vila, es presentà als Jocs Florals de l'any següent, tot i que no li fou premiada.<sup>86</sup> El que sí que li van premiar va ser una traducció dels primers 43 versos de les *Geòrgiques*, de les quals arribà a traduir 117 versos del llibre primer.<sup>87</sup>

Riba començava, doncs, una carrera de llatí i, pel que sembla, volia emprendre la traducció de l'obra completa de Virgili,<sup>88</sup> amb l'*Eneida* inclosa, és clar.<sup>89</sup> Totes aquestes provatures les féu en el mateix vers de les *Bucòliques*, de manera que no sembla que aquest vers li semblés, inicialment, tan poc dúctil, però segons va deixar entendre el mateix poeta al seu estudi sobre els *Himnes* de Maragall i a la seva introducció a l'*Odissea* (1919), van ser els versos de Maragall que el van fer conscient dels problemes de rigidesa i manca de flexibilitat d'un vers encunyat, per vegada primera en català, i tan perfecte com aparentment massa encarcerat per a una narració continuada.

#### 4.4.2. Els “hexàmetres” de Maragall

No he pogut evitar posar les cometes perquè l'hexàmetre de Maragall, pròpiament, no està regit per unes lleis que puguin establir com es construeix ni, tan sols, com es defineix. Un vers, per ser vers, com ja hem assenyalat, ha de poder descriure's, de manera que algú el pugui

<sup>83</sup> Vegeu MEDINA 1989, v. I: 17, n. 3.

<sup>84</sup> Aquestes opinions favorables es poden trobar recollides a MOLAS & MEDINA 1986: 143-144.

<sup>85</sup> Sobre l'àmplia (i programàtica) concepció del ritme a l'època, vegeu GARRIGA 2003.

<sup>86</sup> Vegeu MEDINA 1989, v. I: 16

<sup>87</sup> Que es poden llegir a l'Apèndix II i III de l'edició de Ramon Torné (1993) de les *Bucòliques de Virgili*.

<sup>88</sup> Vegeu MEDINA 1989, v.I: 20-21.

<sup>89</sup> De l'*Eneida* en féu un assaig el 1917, per a una antologia, *Nocions de literatura llatina*, per a la qual traduí la mort de Dido (IV, 584-705).

construir i imitar. Però si volguéssim fer hexàmetres a la manera de Maragall, no podríem, perquè estan construïts, aparentment, a partir de la intuïció poètica.

Solen tenir, això sí, 6 accents i, per tant, podríem arribar a qualificar-los d'hexàmetres, però lluny de regir-se per unes normes semblants a les de l'original grec, o a aquelles dels versos de les *Bucòliques* de Riba, o dels hexàmetres alemanys que Maragall sabem que coneixia. En efecte, molt abans d'intentar la traducció dels *Himnes* amb Bosch Gimpera de pigall, Maragall ja s'havia enfrontat a la traducció d'un original en díctics elegíacs (i, per tant, també en hexàmetres, però no clàssics, sinó germànics). En efecte, Maragall traduí ja el 1889 les *Elegies romanes* de Goethe, però ho féu en decasíl·labs, eliminant, per tant, la distinció entre l'hexàmetre i el pentàmetre. Valentí i Fiol ho resumia perfectament:

«Mai no hi ha arbitrarietat en l'elecció d'una forma mètrica, i encara que desconeguéssim tota mena de testimonis respecte a les intuïcions de Goethe, l'ús del díctic elegíac bastaria per il·luminar-les. Maragall no atengué aquesta indicació. No copsà el valor de signe que aquí tenia el metre i no féu cap esforç per tal de conservar-lo i acostar-s'hi. "A tu hexàmetre, a tu pentàmetre, us confio...", diu Goethe; i el traductor ho repeteix amb obediència, però en hendecasil·labs» (VALENTÍ I FIOI 1973: 59)

De Goethe devia intuir, doncs, el ritme de l'hexàmetre i del pentàmetre, però segurament ni es devia plantejar l'adaptació dels metres que emprava el poeta alemany per escriure unes elegies de títol tan connotat. Potser el moment històric li ho feia impossible. En canvi, a finals dels anys deu del nou segle, Maragall ja s'havia trobat el camí de l'adaptació dels metres clàssics mitjanament fressat per Costa i Llobera i es podia plantejar l'anostrament d'un vers, els mecanismes del qual no sabem fins a quin punt comprenia. De fet, tant l'estructura dels seus hexàmetres, tan anàrquica, com el que sabem del procediment que seguiren Bosch Gimpera i Maragall en la traducció, fan pensar que tot el que en sabia era d'oïda. Així, per exemple, coneixem per aquest primer que era ell qui li recitava els versos en grec (imaginem que amb una lectura íctica sobre les arsis) i que Maragall mirava de copsar-ne l'alenada rítmica:

«Moltes tardes anava a casa de Segalà a corregir les meves traduccions del grec i en una d'elles m'encarregà visitar Joan Maragall per demanar-li la versificació de l'*Olimpica I* de Píndar [...] Maragall acceptà la versificació i llavors començarem un tracte freqüent [...] Es va oferir a versificar els Himnes homèrics i a fer publicar-los amb la meua traducció per l'Institut. Jo li llegia el text grec i ell va intentar reproduir en català la cadència dels hexàmetres, metre que llavors els nostres poetes no utilitzaven. Foren inoblidables, aquelles tardes» (BOSCH GIMPERA 1980: 37-38)

L'estructura dels versos de Maragall, molt laxos, han fet pensar més en l'instint, que no pas en un mètode concret.<sup>90</sup> Tot i que Maragall no els anunciés pas oficialment com a

---

<sup>90</sup> Segurament motivats per les mateixes consideracions que en va fer Riba (1967). Per exemple, VALENTÍ I FIOI 1973: 67: «Maragall intuï l'alè del vers homèric i tractà d'obtenir un efecte semblant amb els recursos de la prosòdia catalana; confiava sobretot en el seu innat sentit del ritme». Així també Cardona (1973: 135) o Medina (1978a: 21). Igualment Miralles (1986: 89): «quant a l'hexàmetre de Maragall, és una cosa tan abstracta i nequitejadora que no és certament comparable amb cap vers que hagi de respondre a una mètrica prefixada i

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

hexàmetres,<sup>91</sup> han estat analitzats i treballats com a tal, perquè, almenys per l'aparença (o la disposició), ho semblen. Així, partint d'aquesta premissa, l'anàlisi més important i profunda és, sens dubte, la que va dur a terme Valentí i Fiol (1973: 107-110). Escandint 300 versos de diferents himnes traduïts per Maragall, arribava a les següents conclusions:

- Normalment, el vers comença amb una o dues àtones, de manera que, sovint, es produeix la inversió del ritme, del dactílic a l'anapèstic. En un 79,6% dels casos, sempre segons Valentí i Fiol, hi ha inici amb base àtona, i només en el 20,4% restant hi ha un començament amb tònica.
- No respecta gairebé mai la característica més marcada i fixa de l'hexàmetre: la clàusula heroica. Els versos de Maragall acostumen a ser masculins, amb un final sovint coriàmbic. Però hi ha altres combinacions: «sembla haver-hi una voluntat de fugir de la clàusula heroica. Aquesta es dona en 21,3% dels casos. El cinquè peu és dàctil en el 71,7 per cent dels versos. El sisè peu és espondeu en 36%. D'una manera espontània, i partint d'aquestes xifres, el nombre exacte de clàusules regulars hauria d'ésser 26%. Quan li surt espontàniament un vers pla, Maragall sembla que s'esmerci a evitar que li surti una clàusula regular» (VALENTÍ I FIOI 1973: 108)
- Manca absoluta d'una tendència descriptible en l'establiment de les cesures. Dels versos que escandeix Valentí i Fiol, un 32,3% tenen una possible cesura pentemímera (masculina, 13,3% i femenina, un 19%), i un 56% de versos amb possibles heftemímeres i triemímeres. D'irregulars en cataloga un 11,7%.
- Presència constant del que ell anomena «seqüències interdites», això és, l'existència d'una distància entre tòniques de tres o més síl·labes àtones seguides (el que hem anomenat «vall acentual») o de dues tòniques seguides («xoc accentual»)<sup>92</sup>
- Una sèrie de versos que difícilment poden ser escandits com a tals, amb més de sis accents.

Si haguéssim de descriure l'hexàmetre grec, parlariem segurament d'un vers de sis compassos, amb cada compàs dividit per un temps fort i un temps feble. Cada temps fort l'ocupa una síl·laba llarga, i cada temps feble dues de breus que es poden contraure a una de llarga, amb l'excepció del cinquè peu, que quasi sempre manté les dues breus, i del sisè, format només per dues síl·labes, l'última de durada indiferent. Aquests sis peus, de ritme preferentment dactílic, es distribueixen a través d'una sèrie de pauses sintàctiques, que anomenem cesures, i que subdivideixen un vers tan llarg en unitats més petites: tres (si té dues cesures i, per tant, el vers és ternari) o dues (si en té una i, per tant, binari).

Si l'hexàmetre era un vers semblant al que hem descrit ara, i si seguim l'anàlisi de Valentí i Fiol, difícilment podrem considerar un hexàmetre el vers de Maragall. El problema de llegir els versos de Maragall com a hexàmetres és que els escandim sempre a la llum dels de Riba, que són els que considerem accentuals i canònics. Ara bé, si escandim alguns versos de

---

rigorosa. Però té intuïció i nervi (diguem-ne ritme), fins al punt que en resulta una mena de parentiu (realment, impossible de formular en termes intel·ligibles) entre el model i el vers català que l'imita».

<sup>91</sup> De fet, només en una carta a Josep Pijoan, del 27 de febrer de 1911, Maragall parla d'hexàmetres i hi inclou un interrogant molt simptomàtic: «Segueixo la versió en hexàmetres (?) dels Himnes homèrics. És la meva tasca d'aquest hivern» (Maragall, citat a MARÇAL 2018: 88).

<sup>92</sup> Vegeu, per a aquests termes, OLIVA 2008a: 68-73.

Maragall, com ara els que constitueixen l'*Himne a Àrtemis*, veurem que al capdavall, Maragall no anava gaire lluny d'osques, si bé és cert que són lluny del model grec i del ribià:

« Canta, oh Musa, Artemis, germana de l'Hècatos, la verge que's plau  
T A A T A | T A / A T A A T A A T A A T  
a tirar sagetes i que amb Apol·ló junta es va criar.  
AA] T A TA/A (T) A A(A)T A/ T AT  
Es la que, abeurats sos cavalls al Melos, on hi ha tants joncs,  
T A (T)/ A T A AT/A T A A T A T  
mena, al través d'Esmirna, d'or son carro rabent  
T A A T A T A/ T A T A A T  
vers Claros anant coberta de vinya, i hi troba Apol·ló,  
A] T A A T A T/A A T A/ A T A A T  
el de l'arc d'argent, que espera a la lluny-feridora, que's plau  
AA] T A T / A T A A T A ATA A T  
a tirar sagetes. A tu i a les altres dees alegrar  
A A]T A T A/ A T A A T/A T A A A T  
vull amb aquest cant. Mes tu la primera seràs que jo canti;  
T A A (A) T/ (A) T A A T A/A T A A T A  
i, havent començat per tu, de seguida vindrà un altre cant.»  
A A]T A A T A T/ A A T A A T (A) A T

Aprofundim en els punts que assenyalava Valentí i Fiol, i que podríem aplicar en l'anàlisi d'aquests versos com a hexàmetres:

- De 9 versos, n'hi ha 4 que comencen amb tònica. Major percentatge, doncs, de l'indicat per Valentí i Fiol, però hem de tenir en compte que aquí la mostra és massa minsa per ser representativa. Els cinc versos restants comencen amb una síl·laba en anacrusi o bé dues, que marco amb el claudàtor.
- Efectivament, la clàusula heroica només es manté, com a tal, en un sol vers: el penúltim. La majoria és formada amb finals aguts i amb combinacions rítmiques arbitràries. Ara bé, els versos quart, cinquè i l'últim en realitat tenen el mateix ritme que la clàusula heroica, però amb final masculí, una solució que, com veurem, Riba acceptava en la primera *Odissea*, per bé que puntualment.<sup>93</sup> La resta, en canvi, és difícil d'escandir de cap manera que recordi a la del final de l'hexàmetre.
- En general, trobem majoria de versos (2, 3, 7 i 8) amb doble cesura (triémimera + heftemímera). Alguns amb cesura pentemímera (4 i 9). I alguns amb d'altres combinacions: triémimera + pentemímera (1), pentemímera + heftemímiera (5) i triémimera sola (6). Si es vol trobar cesures als versos de Maragall, se n'hi poden trobar, com crec que demostro en l'escansió. Una altra cosa, però, és si el poeta les feia intencionadament o no.

<sup>93</sup> Una solució de la qual va renegar gairebé sempre en la segona, per bé que en aquesta, molt puntualment, encara es pot trobar algun vers masculí, com per exemple, a *Od.* V, 403: «amb un terrible rot, i ho cobrien tot els ruixims». Valentí i Fiol (1973: 113), però, que estudià el percentatge de versos masculins en la primera i la segona *Odissea* ribianes conclou que, en la primera, el final agut apareix un 31% de vegades, pel 63,5% dels finals plans. En canvi, en la segona, el percentatge d'aguts s'ha reduït a valors insignificants (un 0,5%).

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

- En més d'una ocasió trobem les «seqüències interdites» que deia Valentí i Fiol. Ja hem vist que, en produir-se una vall accentual, la pròpia sintaxi investeix d'accent secundari algunes síl·labes aparentment àtones, això és, es produeix la «reaccentuació». I, al contrari, es produeix la «desaccentuació»,<sup>94</sup> si hi ha dues síl·labes tòniques en contacte. Llavors, la sintaxi i el ritme predominant del vers fan que una de les dues quedi anul·lada, tenint en compte que, com diu Oliva, «la tendència del català és la producció de seqüències binàries (AT AT AT, etc.) o ternàries (AAT AAT, etc.)» (OLIVA 2008a: 69). Malgrat això, les seqüències interdites, en els versos de Maragall, no són fàcils de resoldre i demostren que el poeta no tenia en compte (o no coneixia) les normes de construcció de l'hexàmetre. El cas més flagrant és el del segon vers, on des de la tònica de «sagetes» fins a la següent tònica natural tenim una seqüència de cinc àtones seguides. Si investim, com sembla que tocaria, amb un accent secundari la síl·laba «que amb», com faig a l'escansió, llavors el vers passa a ser un heptàmetre. Maragall, però, sobretot en himnes curts com aquest, com ja notava Riba, simplement considera que les àtones no tenen cap valor rítmic i fa com si no existissin. No les comptabilitza, diguem: «tan poderosament cau el to sobre una síl·laba, que les circumdants resten com en la penombra; així les síl·labes àtones no poden tenir cap valor rítmic *positiu*» (RIBA 1967: 44). És una concepció purament accentual del vers, com passa sovint en la tradició anglosaxona.
- El primer vers, sense haver de comptar accents secundaris, té set accents naturals forts. A més, de la tònica d'«Hècatos» fins a la de «verge» trobem quatre síl·labes àtones, de manera que caldria investir amb un accent secundari, segons em sembla, la síl·laba «tos». El vers, aleshores, passaria a tenir vuit accents.

Malgrat aquestes irregularitats, trobem, en general, versos de sis accents, amb un ritme preferentment ternari, que oscil·la entre l'anapèstic i el dactílic. Si el comparem al vers de Riba és evident que això no és un hexàmetre.<sup>95</sup> Ara bé, potser és que hem de pensar, més aviat, en termes generals en línies de sis accents, a la manera dels anglosaxons, sense tenir en compte ni síl·labes ni cesures.<sup>96</sup> De fet, els versos de Maragall són uns hexàmetres molt més regulars que no pas els que han emprat traductors anglesos del prestigi de Lattimore o Powell. No hem de pretendre, per tant, en els versos de Maragall, una escansió síl·laba per síl·laba, com fem amb els de Riba, perquè l'hexàmetre de Maragall no resisteix tal tractament, com assenyalava, prudent, Valentí i Fiol:

«És, evidentment, injust envers Maragall d'examinar els seus versos amb el criteri que he aplicat aquí. Ell intentà, només, una aproximació al que ell creia que devia ésser l'hexàmetre antic, sense obeir d'altres regles que les del seu sentit innat del ritme» (VALENTÍ I FIOI 1973: 110)

---

<sup>94</sup> OLIVA 2008a: 68.

<sup>95</sup> Això no vol dir, però, que no hi hagi hexàmetres de Maragall perfectes, si per perfecte entenem un vers com el de Riba. Així, els primers quatre versos, per exemple, de l'*Himne a Hermes* passarien perfectament per hexàmetres ribians.

<sup>96</sup> Com bé notava Nicolau d'Olwer: «En Maragall és fidel als sis accents, però a res més: ni aquestos accents cauen en l'arsis ni són fixos a les síl·labes penúltima i tercera ante-penúltima, dominant-hi els versos aguts» (NICOLAU D'OLWER 1916: 12). També Miralles (1986: 91) sembla que vagi en aquest sentit «El que té importància és l'accent, i així Maragall presenta seqüències de tres síl·labes àtones seguides si li cal».



Si sotmetem els versos de Maragall a aquesta anàlisi, ve a dir Valentí i Fiol, és per l'influx que suposadament tingueren sobre Riba i la seva concepció de l'hexàmetre. En efecte, el vers de Maragall no tenia ni pretenia tenir el rigor científic del vers de les *Bucòliques* o dels seus homòlegs alemanys, però tenia una musicalitat i una llibertat que el feien prou apte per a la narració homèrica.

Escandint-los des de la perspectiva del model accentual és evident que els versos de Maragall difícilment passaran per hexàmetres. Ara bé, si ens alliberem d'aquesta cotilla preconditionada i ens els mirem de prop, veurem que els versos de Maragall no són tan caòtics o deslligats com ens pot fer creure una anàlisi d'aquesta mena, sota la creença que tot parteix de l'«innat sentit del ritme», com ja feia notar Maria-Mercè Marçal:

«irregularitats fortíssimes des del punt de vista de l'hexàmetre, amaguen, de fet, una rigorosa regularitat mètrica subjacent: cas del tot invers al de «La sardana» que he retret al començament. Dit d'una altra manera, voler aplicar l'esquema hexamètric de vegades ens cega davant del veritable ritme dominant» (MARÇAL 2018: 96)

En efecte, en himnes curts com ara el que aquí s'ha escandit, sovint, la majoria dels "hexàmetres" es pot descompondre en la suma de tres pentasil·labs, que solen produir dues cesures de manera natural i que coincideixen amb la triemímera i l'heftemímera. En el cas que ens ocupa, 8 de 9 versos resisteixen aquesta hipòtesi.<sup>97</sup> L'únic que no estaria format per aquest esquema pentasil·làbic seria el quart vers, un alexandrí.

"L'hexàmetre" de Maragall, doncs, poc o molt, sembla que estava pensat, de manera que la presència força constant de subunitats pentasil·làbiques fes que els versos, malgrat l'enorme laxitud en llur construcció, "sonessin", no per una intuïció màgica del poeta,<sup>98</sup> sinó per l'aplicació d'un cert mètode rítmic propi de la tradició, per bé que de tan lax com és sigui difícil de descriure:

«Que aquest sentit innat del ritme, conscientment o inconscientment, el duia tot sovint a formes mètriques més conegudes per ell i més aclimatades a la llengua és el que he intentat demostrar. També és cert que això li fornía un vers que aproximativament es podria considerar un hexàmetre, sobretot perquè en la seva major part —de vegades fent grans esforços— s'hi poden detectar els sis accents de rigor. Però entre aquest "hexàmetre" i un hexàmetre canònic potser aquí s'acaben les coincidències» (MARÇAL 2018: 95)

Segurament Marçal té raó, almenys en considerar que els versos de Maragall no funcionen, només, per la «intuïció», sinó que hi ha, subjacents, ressorts de la mètrica romànica. Ara bé, també és cert que la majoria dels *Himnes* més llargs (ni tampoc tots els breus, val a dir) no resisteixen la hipòtesi, com ella mateix reconeix:

---

<sup>97</sup> MARÇAL 2018: 90.

<sup>98</sup> Diu Marçal «A hores d'ara, crec que caldria desterrar el clixé de Maragall poeta descurat i espontaneista. I, sense negar que posseís un sentit innat del ritme, com generalment se li reconeix, no em sembla massa agosarat atribuir-li també un esforç per afinar cada cop més l'eina» (MARÇAL 2018: 84)

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

«En la resta d'himnes majors, la presència d'hexàmetres amb l'esquema 5+5+5, si bé no hi és inexistent, és força més reduïda. A l'himne a Demèter només constitueixen un 4 % del total mentre que en el d'Apol·lo Deli i el d'Apol·lo Piti n'hi ha un percentatge molt semblant, un 24 % i un 21 %, respectivament. En la mesura que aquestes xifres no m'han semblat prou significatives, no he fet el recompte dels hexàmetres amb un o dos pentasíl·labs. A primera vista tampoc no hi he detectat altres possibles esquemes mètrics alternatius» (MARÇAL 2018: 91)<sup>99</sup>

Que no sapiguem l'ordre exacte amb què va el poeta metrificar les traduccions de Bosch Gimpera tampoc no ens ajuda a l'hora d'establir un patró. Segons sembla per la correspondència de Maragall, l'*Himne a Demèter* va ser el primer, i l'*Himne a Hermes* i l'*Himne a Apol·lo Piti*, l'últim i el penúltim.<sup>100</sup>

Si aquesta datació és correcta, podria significar que Maragall, inicialment, va traduir, com deia Valentí i Fiol, refiant-se només de l'orella i de l'instint, mentre que amb el pas del temps va necessitar subjectar-se a un esquema més rígid, perquè així com a l'*Himne a Demèter* només un 4% dels versos se ceneixen a aquest esquema, a l'*Himne a Hermes* els hexàmetres formats per tres pentasíl·labs constitueixen un 51% dels versos, sempre segons l'anàlisi de Marçal.

La hipòtesi d'una evolució des d'una primera construcció molt lliure a partir de l'instint fins a una subjecció a esquemes propis de la mètrica romànica sembla que encaixaria amb aquesta datació, si no fos perquè l'*Himne a Apol·lo Piti*, que sembla que va ser el penúltim a metrificar, només té un 21% d'hexàmetres formats a partir de pentasíl·labs i, si bé és molt superior al 5% dels de l'*Himne a Demèter*, no arriben ni a un quart del total dels versos emprats.

Tampoc no sabem en quin ordre ni quan va metrificar el poeta els himnes menors que resisteixen la descomposició en pentasíl·labs que, com deia, no són, ni de lluny, tots.<sup>101</sup> L'anàlisi de Marçal, per tant, no es pot aplicar amb resultats satisfactoris de manera sistemàtica, per bé que serveix per demostrar que Maragall, per evitar trepitjar un terreny massa pantanós, va provar d'agafar-se a alguna branca ja coneguda, això és, la de la mètrica romànica, per provar d'evocar, encara que de lluny, el vers antic, d'una manera no tan diferent,

---

<sup>99</sup> Per als himnes llargs, els hexàmetres no poden ser reduïts totalment a l'esquema de 5+5+5, però se'n troben uns quants. Així, per a l'*Himne a Afrodita* (el major), Marçal (2018: 90) troba que «En resum, en un 94 % dels hexàmetres el ritme pot considerar-se marcat, de forma més o menys insistent, per l'existència d'un total de 674 pentasíl·labs que, «camuflats» sota 242 hexàmetres, han de tenir per força un pes significatiu en què aquests hexàmetres «sonin», per dir-ho d'alguna manera, de forma prou regular». La tria, conscient o no del pentasíl·lab, devia voler imitar la combinació d'un peu dactílic i un d'espondaic, o viceversa. En tot cas, però, en altres himnes llargs, els números de Marçal no sempre funcionen.

<sup>100</sup> Vegeu MARÇAL 2018: 89.

<sup>101</sup> Vet aquí les dades resultants de l'anàlisi de Marçal (2018: 92): «en cinc himnes estan pràcticament igualats els hexàmetres que segueixen l'esquema i els que no: el XIV a la Mare dels Déus (3 de 6); el XXVI a Diònisos (5 de 12); el XXIX a Hèstia (5 d'11); el XXXI a Hèlios (7 de 16), <i> el XXXII a Selena (7 de 17). La resta d'hexàmetres dels himnes d'aquests dos darrers apartats contenen, en la seva immensa majoria, un o dos pentasíl·labs.

L'himne XIX a Pan constitueix un cas especial: si bé fins al vers 26 no hi detectem cap cas d'hexàmetre 5+5+5, tots els versos fins a aquest punt responen regularment a l'esquema 4+4+4. A partir d'aquest moment i fins al final hi trobem una majoria de 5+5+5 (13 de 20).

En la resta d'himnes menors, en canvi, la seva presència hi és mínima o fins i tot nul·la: XIII a Demèter (0 de 4); XII a Diònisos (0 de 5); XXII a Posseidó (1 de 5); XXX a Gea (4 de 17), <i> XXXI i XXXIII als Diòscurs (3 de 16 i 2 de 15, respectivament).

Finalment, si bé no hi ha cap vers 5+5+5 en l'himne XXV a les Muses, els seus set «hexàmetres» són, de fet, sis alexandrins i un decasíl·lab català, que correspon al vers 4, és a dir, el del mig».

conceptualment, a la de Jeroni Zanné i, en última instància, a la de Carducci; poetes, d'altra banda, ben lluny de l'interès de Maragall. L'instint i la intuïció de Maragall, doncs, malgrat tot, sembla que sí que van ser el principal aliat en la metrificació dels *Himnes*.

#### 4.4.2.1. Els versos de Maragall analitzats per Riba

Si els versos de Maragall van obtenir tant de ressò i han estat sempre tinguts en tan alta estima i estudiats en conseqüència, en bona part és per l'atenció i les paraules que hi va dedicar Riba en el seu estudi sobre els *Himnes*.<sup>102</sup> El poeta de les *Estances* bé devia trobar-li les gràcies, al vers de Maragall, si, aparentment, va abandonar el model de vers que havia triat per traduir les *Bucòliques* (i que havia estat tan ben rebut, en general) per refer la idea de l'hexàmetre mesclant el coneixement directe que tenia de la mètrica grega amb la llibertat amb què treballava Maragall.

A partir de les mateixes paraules del poeta, s'ha convingut, que de Maragall, Riba aprèn, per un cantó, que una llengua no pot anar contra la pròpia natura i que, «per crear un ritme», no es pot demanar «a un llenguatge més del que aquest llenguatge li pot oferir» (RIBA 1967: 43-49). A *Les Bucòliques*, havia intentat doblegar el català per adaptar-lo a l'hexàmetre. Maragall, en canvi, ho féu a la inversa: «deixà talment que el nostre llenguatge cerqués la llei per ell sol» (RIBA 1967: 44); per l'altre, que l'hexàmetre d'Homer, al contrari, potser, del de Virgili, és, sobretot, «una llarga correntia rítmica»:

«En Homer, en canvi, tot flueix: és una llarga correntia rítmica que, com una deu viva, per dir-ho així, va rajant a bell doll de dins d'ella mateixa. No és, no, la juxtaposició bàrbara, sinó la inlassable successió, lenta i segura: el concepte sembla descabdellar-se del concepte, el període del període; ells es regulen, els uns de dintre els altres, l'ordre i la força i el pas. El vers, aquí, sembla no tenir altra cosa a fer que senyalar la petja igual de l'instant per damunt. (RIBA 1967: 45)

És per això que —diu— Maragall tradueix la correntia rítmica i no el metre: «més que hexàmetres el nostre poeta tradueix una música d'hexàmetres» (RIBA 1967: 45):

«I tal com Homer, pel mateix que dèiem del seu ritme, no en fa en últim cas sinó una pomposa, inacabable teoria dactílica, que comporta, com ni adonant-se'n, el recurs de l'encavallament, així el seu traductor pot recórrer a un encavallament mètric, i donar hexàmetres aguts, compensant la síl·laba que manca amb les síl·labes àtones inicials del vers següent» (RIBA 1967: 45)

En el moment de la publicació pòstuma dels *Himnes homèrics*, Riba ja havia decidit deixar estar la seva carrera com a llatinista, i havia empès, sobretot, la d'hel·lenista, havent descobert gràcies a Segalà la llengua grega. Encara féu alguna incursió en altres filologies i, de fet, havia començat a estudiar hebreu i preparava la traducció del *Càntic dels Càntics*, que no publicà fins al 1917.<sup>103</sup> Però el seu punt de mira ja l'havia fixat sobre la literatura grega. Així, entre 1912-1913, comença diferents traduccions de Píndar. Girà en català a les pàgines de la revista Catalunya la *Pítica* XII i les *Olimpiques* XII, XIV, IV, V i VI. Dos anys després, la XIV.

<sup>102</sup> Recollit a RIBA 1967 (d'on cito).

<sup>103</sup> Vegeu MOLAS & MEDINA 1986: 146.

El 1916, l'*Olímpica* X i el 1917, la X.<sup>104</sup> Un autor, Píndar, que, per cert, Maragall també havia visitat.

Qui sap si per influència dels seus *Himnes*, s'interessà també per traduir la poesia homèrica.<sup>105</sup> Fou per encàrrec de Carner,<sup>106</sup> però, que Riba emprengué la seva primera veritable obra mestra: la primera versió de l'*Odissea*.

#### 4.4.3. L'hexàmetre de Riba després de Maragall

Com afectà als versos de Riba la publicació pòstuma de Maragall? Ell mateix, al pròleg de la primera *Odissea*, s'encarregà de confirmar el vincle entre els *Himnes homèrics* amb la seva versió accentual del poema homèric. Aparentment, Riba s'hauria adonat que el vers emprat a les *Bucòliques* no era una eina prou dúctil per usar-la de manera continuada en una narració poètica llarga com la de l'*Odissea*, que hagués acusat aquesta monotonia i rigidesa excessiva. Almenys és això el que han defensat els estudiosos arran de l'estudi dels versos de Riba, amb Valentí i Fiol al capdavant:

«Efectivament, l'èpica antiga demana un vers ample i folgat que permeti de reproduir el ritme noble i sostingut de la narració. Cal, encara, que sigui flexible, adaptable a les diverses necessitats expressives, i que eviti la monotonia» (VALENTÍ I FIOI 1973: 102)

Fins i tot s'ha convertit en un *topos* afirmar que Riba no hauria gosat traduir l'èpica homèrica sense disposar del model dels *Himnes*, com bé recordaven Alsina i Pòrtulas: «I tal com s'ha dit sempre, sense els *Himnes* maragallians, Carles Riba no hauria pas disposat de la pestanya òptima per assajar un vol més compromès i més alt» (ALSINA & PÒRTULAS 2007: 79).

Ara, en què es concreta aquest canvi respecte a l'hexàmetre de *Les Bucòliques*? Si llegim els versos de la primera *Odissea*, veurem que no s'assemblen pas en gaire res amb els hexàmetres de Maragall i que, de fet, almenys pel que fa a la mètrica, no es diferencien tant dels seus primers hexàmetres. I si hi afegim la segona *Odissea* els resultants encara són més desconcertants.

Valentí i Fiol va dedicar una minuciosa anàlisi a comparar l'hexàmetre de Maragall (prenent com a referència 300 versos de diferents *Himnes homèrics*),<sup>107</sup> i els hexàmetres de Riba de la primera i segona *Odissea*, per «veure la influència del precedent maragallià i l'evolució de la tècnica de Riba de 1919 a 1948» (VALENTÍ I FIOI 1973: 112). Ara bé, si volem veure com afectà en concret la lectura dels *Himnes* en els versos de Riba, més enllà de les paraules del poeta, una mica etèries i abstractes, no és pas la segona *Odissea* que ens ha d'interessar, quan Riba ja havia canviat la seva manera de concebre el vers, sinó les *Bucòliques*, quan encara no coneixia els intents de Maragall. Afegeixo, doncs, a la taula de Valentí i Fiol, que copio aquí sota, els percentatges resultants de la meua anàlisi de tots els versos de la segona *Ègloga* en versió del Riba més primerenc. Els elements que considera claus per entendre l'hexàmetre són

<sup>104</sup> Recollides a MOLAS & MEDINA 1986: 157-174.

<sup>105</sup> El mateix Valentí i Fiol sembla insinuar aquesta possibilitat: «Si ja aleshores Riba pensava a traduir Homer, per força s'havia d'adonar que no havia encertat encara amb un tractament satisfactori del vers» (1973: 107).

<sup>106</sup> Vegeu MEDINA 1989, v.I: 44 i MANENT 1969: 183 i ss.

<sup>107</sup> Bàsicament, els himnes I, IV i VIII-XIX. Vegeu VALENTÍ I FIOI 1973: 113.

els mateixos que he analitzat fins ara: cesures, clàusula de final d'hexàmetre i començament d'hexàmetre i, finalment, la presència o no de seqüències sil·làbiques inter dites.<sup>108</sup>

a) Cesures

	<i>Bucòliques</i>	<i>Maragall</i>	<i>Odissea</i> <sup>1</sup>	<i>Odissea</i> <sup>2</sup>
Pentemímera masculina	37%	13,3%	42%	45%
Pentemímera femenina	31,5%	19%	31,5%	24%
Heftemímera + triemímera	31,5%	56%	26,5%	31%
D'altres	0%	11,7%	0%	0%

b) Clàusula heroica

	<i>Bucòliques</i>	<i>Maragall</i>	<i>Odissea</i> <sup>1</sup>	<i>Odissea</i> <sup>2</sup>
— — — — —	97,3%	21,3%	63,5%	97,0%
— — — — —	0%	50,3%	31,5%	0,5%
D'altres	2,4%	28,4%	5%	2,5%

A les *Bucòliques*, com es pot comprovar hi ha gairebé un 100% de versos amb el final característic de l'hexàmetre. Tan sols hi ha dos versos que no tenen el final rítmic esperat de la clàusula heroica.

El primer d'aquests dos versos en qüestió, té un problema estructural o de construcció. Es tracta del vers 42 de la segona *Ègloga*, que segons l'edició de Ramon Torné (1993), diu així:

«Cada dia n'escuren la llet: y es per tu que jo les servo»

T A TA/ A T A A T/ (A) A T A T A T A

Podria tractar-se, és clar, d'un hexàmetre amb el cinquè peu espondaic (trocaic, a la traducció), però, en primer lloc, tindria set accents i no sis (un vers inèdit en tota l'obra hexamètrica de Riba) i, en segon lloc, el primer Riba no accepta mai l'espondeu en cinquena posició, si no ho fa l'original; i en el vers llatí, l'adònic hi és perfectament observat:

bina die siccant ovis ubera; quos tibi servo:

— — — — — / — — / — — — — — — — — — —

Segurament es tracti d'una badada de l'edició, perquè eliminant el «jo», d'altra banda tan innecessari, s'aconsegueix la clàusula heroica esperada i els sis accents prescriptius.

En canvi, en el segon vers ara comentat sí que hi ha un vers espondaic (trocaic, a la traducció), per reflectir el vers de l'original. Es tracta del vers 57 de la segona *Ègloga*, en què només un dels peus, el segon, és dactílic:

<sup>108</sup> Valentí i Fiol subdivideix el final d'hexàmetre amb cinquè i sisè peu, però, per comoditat i per evitar la redundància, prefereixo englobar-ho en una sola taula.



- Amb àtona inicial amb accent secundari per exigències del vers: «Que mescleu aixís enllaçats les dolces aromes» (II, 55).

D'altra banda, Valentí i Fiol considera com a anacrusis tots els primers peus amb àtona inicial no investida d'accent secundari, com ara:

«amb tot de presents de bronze i d'or i vestits a bastança» (*Odissea*<sup>1</sup> V, 39)  
 «errà, després que de Troia el sagrat alcàsser va prendre» (*Odissea*<sup>2</sup> I, 2).

Si bé la lectura en anacrusi d'hexàmetres com aquests en la primera *Odissea* pot ser acceptable, en la segona, en canvi, no trobem mai anacrusis, sinó que es tracta, com va demostrar Cors i Meya,<sup>109</sup> de la substitució del primer peu dactílic per un d'amfibraic, és a dir, en rigor, parlem d'una anàclasi. És anàclasi i no anacrusi, perquè en la segona *Odissea*, el tercer accent no cau mai més enllà de la setena síl·laba, com podria passar en el cas d'una anacrusi.<sup>110</sup>

A més, la tendència de Riba de marcar amb un apòstrof els finals amb -r muda que han de fer sinalefa amb els següents també ens donen pistes per creure que es tracta d'un peu primer amfibraic i no d'una anacrusi. Vegem-ho amb l'explicació de Cors i Meya d'aquest hexàmetre de la segona *Odissea* (XI, 143):

«mirà' el seu fill a la cara ni un mot solament adreçar-li»  
 AT (A)T A A TA A T AA T A A T A

«La col·locació de l'apòstrof en comptes de la r muda, que obliga a realitzar la sil·labació o fusió en una sola síl·laba (mitjançant sinalefa o elisió) de la vocal final de l'infinitiu amb la de l'article, només s'explica si es pretén d'evitar la seqüència inicial ∪-∪-∪-∪ (anacrusi més dos dactils), i si se'n vol disposar una altra de més adequada: ∪-∪-∪, la qual comprèn de fer en primer lloc un amfibrac.» (CORS I MEYA 1990: 48)

Això a banda, Cors i Meya troba que si, efectivament, es tractés d'una anacrusi, seria normal que, després de la síl·laba fora de compàs, observéssim els mateixos percentatges de primers peus que es donen en els hexàmetres tòncics purs. Així, hauríem de trobar un primer peu dactílic en un 54,4% de vegades; mentre que espondaic (trocaic, a la traducció) en un 45,55%. Però en els casos en què, suposadament, hi hauria d'haver una anacrusi, hi trobem un peu espondaic un 97,94% de vegades. No es tractaria, en definitiva, d'una anacrusi més un espondeu (troqueu), sinó d'un peu amfibraic.<sup>111</sup>

#### d) Seqüències sil·làbiques interdites

	<i>Bucòliques</i>	<i>Himnes</i>	<i>Odissea</i> <sup>1</sup>	<i>Odissea</i> <sup>2</sup>
∪∪∪	1,4%	23,3%	3%	0,5%
--	1,4%	8,3%	3%	1%

<sup>109</sup> Vegeu CORS I MEYA 1990: 47-50.

<sup>110</sup> Vegeu PARRAMON 1999: 130.

<sup>111</sup> Per a les dades completes, vegeu CORS I MEYA 1990: 50.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

Les seqüències interdites no tenen lloc a les traduccions de Riba, siguin quines siguin. A les *Bucòliques*, pràcticament, no n'hi ha. I les que podria haver-hi sembla que Riba ja les tingui presents i les marqui amb l'accent circumflex. Així, al segon vers de la segona *Ègloga*:

«Y Thestylis, pèls segadors laçats en la ardentia » (II, 10)

(T) A TA/ (T) A A T/ AT A A T A

Si no considerem com a tònica «pèls», trobaríem una seqüència de quatre àtones seguides, «no tolerant-se per instint» (RIBA 1919: 11) i pocs són els casos en què trobem seqüències interdites clares. Vegem-ne algun exemple:

«Tan solament als ombrosos cimals, sota la densa fageda» (II, 3)

T AA T/ A A T A A T/ TAA T A A T A

Si deixem l'escansió proposada, el vers tindria set accents i un xoc accentual que s'hauria de resoldre. El lògic seria que es resolgués desaccentuant «sota», però tant si desaccentuem «cimals» com «sota» trobarem una seqüència de tres àtones seguides, és a dir, una vall accentual o seqüència interdita, cosa veritablement excepcional.

##### 4.4.3.1. Recapitulació

Després d'aquesta anàlisi i amb dades a la mà, potser estem amb més bones condicions de comprovar si, efectivament, els *Himnes* maragallians van afectar tant la manera de concebre l'hexàmetre, com Riba insinuava i com la majoria dels estudiosos han afirmat darrere seu:<sup>112</sup>

«Si ja aleshores Riba pensava a traduir Homer, per força s'havia d'adonar que no havia encertat encara amb un tractament satisfactori del vers. Així s'explica que quan, el 1913, es publicaren els *Himnes homèrics*, Riba els saludés com una alliberació i els prengué per model quan, poc temps després, es posà a traduir l'*Odissea*. En aquest sentit i dins aquests límits podem parlar de Maragall com a precedent de l'hexàmetre ribià» (VALENTÍ I FIOI 1973: 107)

De fet, Valentí i Fiol anava més enllà, i afirmava que Riba es va plantejar la traducció de l'*Odissea* només després de descobrir el vers de Maragall.<sup>113</sup> També hem vist que així ho han afirmat Alsina i Pòrtulas: «I tal com s'ha dit sempre, sense els *Himnes* maragallians, Carles Riba no hauria pas disposat de la pestanya òptima per assajar un vol més compromès i més alt» (ALSINA & PÒRTULAS 2007: 79).

Però si mirem les dades objectives aquí aportades, en què es redueix la influència de Maragall en els versos de Riba posteriors respecte als primers que havia fet? Anem punt per punt:

- a) Les cesures no han canviat en cap dels tres estadis dels hexàmetres de Riba. De fet, en alguns casos s'arriba a calcar els resultats. La cesura pentemímera masculina és

<sup>112</sup> VALENTÍ I FIOI 1973: 107 i 112; MEDINA 1978a: 21; CORS I MEYA 1990: 40, MALÉ 2006: 33 i ALSINA & PÒRTULAS 2007.

<sup>113</sup> «Carles Riba concebé el projecte de traduir l'*Odissea* en hexàmetres catalans, traducció que en la segona versió del 1948 és una de les obres capitals de la literatura catalana moderna» (VALENTÍ I FIOI 1973: 68).



la més utilitzada en tots tres poemes traduïts per Riba, amb resultats que, de mitjana, voregen el 40-45%. Gairebé la meitat, doncs. La resta se la reparteixen, a parts força iguals, la pentemímera masculina femenina i la combinació de l'heftemímera i la triemímera. En Maragall, en canvi, amb prou feines si es pot individuar algun tipus de cesura estable.

b) En la clàusula final dels hexàmetres, els canvis són una mica més perceptibles, però poc. En les *Bucòliques* la solució de l'adònic prescriptiu era gairebé l'única admesa, fora d'algun vers espondaic, perquè així ho requeria l'original. Mentre que el final coriàmbic era el preferit per Maragall que compensava el final masculí fent començar el següent vers amb àtona. Doncs bé, sembla que en posar-se a fer l'*Odissea* per primer cop, Riba imita, aquest cop sí, aquesta tècnica, que ell mateix havia individuat al seu estudi sobre els *Himnes*: «En Maragall no vacil·la de donar munió d'hexàmetres aguts, compensant la síl·laba que manca amb la força mateixa de l'accent final, o bé, més generalment, amb les síl·labes àtones inicials del vers següent» (VALENTÍ I FIOL 1973: 115). Riba, és cert, se serví d'aquesta tècnica en la primera *Odissea*, però curà molt, de no utilitzar-la gairebé mai, si no era a fi d'«obtenir efectes expressius» (VALENTÍ I FIOL 1973: 115) amb un final especialment fort. Però a la segona *Odissea*, en canvi, Riba torna a calcar exactament els mateixos valors que a les *Bucòliques*, suprimint l'encavalcament, això és, no «donar hexàmetres aguts, compensant, la síl·laba que manca amb síl·labes àtones inicials del vers següent, o bé amb la força mateixa de l'accent final» (RIBA 1953: IV). Refà el camí i descarta, de nou, la influència dels *Himnes* maragallians amb l'ús del vers agut seguit per anacrusi. Ja no hi ha, doncs, «correntia rítmica», sinó versos mètricament independents entre sí.

c) És en el començament de l'hexàmetre on observem el canvi més dràstic abans i després d'haver llegit Maragall. El Riba de divuit anys resolva «l'única coacció seriosa» (VALENTÍ I FIOL 1973: 106), la de començar el vers per síl·laba tònica, bé servint-se de l'accent secundari (amb versos com «Les superbes roselles arrenca y pàl·lides violes», que requereix que l'article femení sigui considerat tònic), bé recorrent a formes lèxiques en desús en l'estàndard literari, com el ja comentat «Nàltres» o bé «Ço» (II, 39). En general, però, s'obligava a començaments tòncics purs (65%), cosa que l'obligava a una sintaxi recargolada i un estil envitricollat i aspre: «Mentres dels vents la mar estava en calma: ni Daphnis, / Jutge tu, jo temera, si may no s'erra una imatge».

A la segona *Odissea*, en canvi, es permet començar alguns versos amb una àtona que no s'ha d'incloure en el recompte, això és, en anacrusi, com, per exemple, en aquest vers del cant novè «dolors sospirosoes, per fer-me gemir encara amb més pena». Això li permetia molta més ductilitat i poder començar un vers amb una paraula plana com «així» o «llavors», o bé amb una conjunció com «que», etc. Riba se'n serveix, a la primera *Odissea*, en un tant per cent quasi calcat al de Maragall (63%). Ho aprèn, doncs, ara sí, d'ell. De nou, però, ens trobem que en la segona *Odissea* inverteix altre cop els resultats i torna sobre els seus passos. I, de fet, si tenim en compte el que hem explicat sobre l'anàclasi del primer peu, trobem que, finalment, d'anacrusis, Riba no se'n permet cap. No hi ha cap síl·laba fora del

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

recompte: el que hi ha és una substitució del primer dàctil (exigència massa complicada de mantenir en català de manera continuada) per un amfíbrac. Així, el vers citat anteriorment «dolors sospirosoes, per fer-me gemir encara amb més pena» (*Odissea*<sup>1</sup> IX, 12) és reorganitzat i corregit en: «Però el teu ànim s'inclina les meves dolors sospirosoes». L'anacrusi ha estat substituïda per anàclasi: el tercer accent a la primera versió del vers arribava a la vuitena síl·laba, cosa impossible si es substitueix el dàctil inicial per un amfíbrac, com és en el segon cas. S'afegeix, doncs, una solució més per a resoldre l'inici amb tònica respecte a les que emprava a les *Bucòliques*, però s'elimina la influència margalliana: l'anacrusi.

- d) Finalment, respecte a les «seqüències interdites», és difícil veure-hi cap evolució. És cert que a les *Bucòliques* gairebé no n'apareixen mai i que a la primera *Odissea* són lleugerament més comunes, segons les dades de Valentí i Fiol, però mai no s'acosten als percentatges de freqüència en Maragall i, de fet, reculen de nou a la segona *Odissea*.

Per tot plegat, sembla evident que Riba quedà enlluernat amb els *Himnes*, perquè es tractava, efectivament, de l'obra d'un gran poeta. Però Riba, mai no va pretendre compondre els seus versos a la manera de Maragall. Miralles ja semblava apuntar aquesta línia, encara que sense oferir-ne cap dada concloent:

«Aquests hexàmetres maragallians foren ben rebuts per Riba, però ell mai no es va permetre una adaptació tan lliure, malgrat que, en línies generals, lloà decididament aquesta [...]. De fet, el que Riba celebrava era que Maragall, intuïtivament atent al ritme homèric, hagués superat l'encarcarament de la solució acadèmica de la solució rigorista. Riba sabia que un vers no és només uns accents correctament repartits (com els versos de la seva traducció de les *Bucòliques*), sinó que cal que sigui també un ritme i un nervi, un tremp constant: “és a dir, alguna cosa en darrer cas irreductible a síl·labes i accents i cesures”; [...] És, a partir d'aquests mots, que cal valorar l'ambiciós intent posterior de Riba —fer cada cop més rigorosa la mesura i aconseguir que el ritme hi imperi amb més volada, amb menys subjecció, com la cosa més fàcil i natural. Els seus intents anteriors, en canvi, ell mateix se'ls veia viciats d'academicisme, massa atents a la mesura estricta; per això saludà els *Himnes* de Maragall com una finestra oberta: és millor això que allò, vol dir-nos, perquè aquí ens les havem amb un poeta, no amb un comptador de síl·labes ni amb un distribuïdor d'accentos» (MIRALLES 1986: 93)

Però és curiós, tanmateix, que, com hem vist, Riba acabés tornant, gairebé punt per punt, al model mètric (que no al concepte) que havia emprat a les *Bucòliques*. Miralles ho diu bé: «No era la seva manera —ell provaria de fer-ho amb més rigor; però era una manera, i, com que ho era, calia proclamar-ho contra prejudicis acadèmicsites» (MIRALLES 1986: 93). En la mateixa línia semblen anar Alsina i Pòrtulas:

«Riba no cuidava pas blasmar la laxitud maragalliana; ben al contrari, la lloa altament. Com el temps s'encarregà de demostrar, tanmateix, no tenia tampoc cap intenció d'adoptar-la, sinó més aviat de fer-la servir com un correctiu contra l'excessiva rigidesa de les seves primeres temptatives (la seva versió de les *Bucòliques* virgilianes de l'any 1911).» (ALSINA & PÒRTULAS 2009: 66)

I, de fet, m'atreveria a dir que si bé aquest correctiu se'l devia aplicar, ja hem vist que, amb el temps, Riba anà desestimant i desfent tots els (pocs) canvis que havia anat introduint arran dels *Himnes* de Maragall. De fet, fins i tot va suprimir la idea conceptual del vers maragallià, això és, aquella sensació de «correntia rítmica» que deia Riba, que li despertaven els *Himnes* i que intentà aplicar a la primera *Odissea*, permetent un nombre important de versos aguts, compensats, normalment per les anacrusis del vers següent. En efecte, a la segona *Odissea* cada vers és entès com una unitat independent i no hi ha, doncs, encavalcaments mètrics ni correnties rítmiques (ni anacrusis).

Per tant, les normes que regeixen l'hexàmetre de les *Bucòliques* i de l'última *Odissea* pràcticament són idèntiques. En general, en aquesta segona, les úniques llicències són l'acceptació de l'anàclasi al primer peu i, molt, puntualment alguns finals diferents de l'adònic prescriptiu. Ara bé, aquests finals diferents, es donen, pel que fa als versos aguts, només en un 2,29% dels casos, mentre que pel que fa als esdrúixols, en un 0,93%, segons les dades que ofereix Cors i Meya.<sup>114</sup> Dades, per tant, força irrellevants. Essencialment, els versos, repetim-ho, són gairebé idèntics. La diferència entre la qualitat d'una i altra versió, doncs, no està en el fet que el primer hexàmetre fos massa rígid, com ja hem vist que s'ha afirmat sovint, sinó que el poeta de l'any 1948 té 55 anys i no els 18 de les *Bucòliques* ni els 26 de la primera *Odissea*, amb tota l'experiència, tècnica i saviesa, que això suposa, com ja assenyalava Miralles, en parlant del segon Sòfocles de Riba: «Certament que el poeta dels anys 50 coneix l'ofici millor que ell mateix en els darrers 20; domina millor el vers, i, sobretot, és molt menys feixuc» (MIRALLES 1977: 28).

A més, Riba, després de la primera *Odissea*, viatjà a Itàlia el 1920 i a Alemanya, el 1921 i hi va poder conèixer les adaptacions accentuals de l'hexàmetre en una i altra llengua, si és que no les havia conegut abans.<sup>115</sup> Les de Carducci i Romagnoli sabem segur que les va llegir, i que les va fer conèixer, com veurem, a Josep Maria Llovera,<sup>116</sup> traductor d'Horaci i d'Homer, i a qui li recomanava més les de l'hel·lenista. Després, al país germànic, descobrí la poesia de Hölderlin, de qui, com podrem comentar més endavant, va copiar l'esquema accentual en la primera adaptació catalana del pentàmetre, segons el mètode de l'accent rítmic.

Per tot plegat, i veient la rigidesa amb què es podia construir l'hexàmetre en italià, però sobretot, en alemany, Riba va tenir la necessitat de refer la seva versió del poema homèric i per això «l'aire d'impacient torbació que prenia quan li parlaven de la seva *Odissea*» (VALENTÍ I FIOLE 1973: 86), perquè Riba no treballava amb intuïció, sinó amb mètode. En posar-s'hi per primer cop, encara no tenia clara la norma definitiva de l'hexàmetre que ell mateix havia d'encunyar i hi va introduir unes poques llicències provinents, en efecte, dels *Himnes* de Maragall, però que l'any 34, en una entrevista, ja rebutjava: «I tant de bo que pogués ara refer l'*Odissea*, obra que vaig traduir en sortir de la Universitat, i que és potser massa influïda del vers maragallià i del llenguatge ruyrià» (Riba, citat a MEDINA 1989, v.II: 237).

---

<sup>114</sup> CORS I MEYA 1990: 52-53.

<sup>115</sup> VEGEU MEDINA 1989, v.I: 45-49, per al viatge a Itàlia, i 50-54, per al d'Alemanya.

<sup>116</sup> Segons explica el mateix Llovera a un article seu del 1926 intítulat, justament, «Cap a l'hexàmetre català»: «Poc temps fa (mercès a una indicació de l'esmentat Carles Riba) trobarem que Carducci traduïa rítmicament l'hexàmetre d'una fairsó semblant, amb més flexibilitat, ens sembla, que Romagnoli» (LLOVERA 1926a: 1926: 513). Com a curiositat, al pròleg de la segona *Odissea*, Riba parla, com Carducci, d'hexàmetres «a la bàrbara» (RIBA 1953: 14)

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

De fet, a les *Elegies de Bierville* (1942) Riba ja es va dedicar a anar esborrant tots els rastres d'aquesta influència per tornar a un hexàmetre a la vegada rigorós i prou adaptat a l'estructura i geni de la llengua catalana per ser, en mans destres, un instrument apte per a la narració de l'èpica homèrica i de la reflexió elegíaca, com ho havia après dels alemanys i dels italians.<sup>117</sup> Riba, de fet, ja advertia, en presentar la seva segona versió de l'*Odissea*, que havia construït el vers de manera molt rigorosa, introduint tan sols els canvis necessaris per adaptar-lo a la llengua catalana:

«He estat infinitament més fidel que en la meva primera versió; però no he dut el rigor a ultrança: per salvar valors més urgents, no he defugit mai que el meu vers s'organitzés, dins uns certs límits, “a la bàrbara” o segons tot allò que la magnífica intensitat dels nostres accents permet i compensa. He tingut així, i ja és prou, l'àmbit i el ritme que l'estil homèric necessitava, al meu entendre, per a fer-se sentir en una aproximació» (RIBA 1953: 14-15. La negreta és meva)

Ben mirat, la influència decisiva de Maragall és, més aviat, en el tractament de la llengua, en l'ús d'un català viu, lluny d'encarcaments i de registres excessivament arcaics i elevats com, de fet, ja acabava reconeixent Valentí i Fiol:

«Allò que seduí Riba i els seus contemporanis no fou tant la mètrica dels *Himnes* com el to directe i ingenu emprat pel traductor per a fer parlar els déus i els herois... Entre l'insòlit del tema i la barreja d'ingenuïtat i hieratisme (sobretot en els grans himnes, com els de Demèter i Hermes), l'efecte obtingut és molt maragallà» (VALENTÍ I FIOI 1973: 68. La negreta és meva).

De fet, el mateix Riba havia acabat el seu estudi sobre els *Himnes* subratllant la importància del registre lingüístic de Maragall:

«No s'ha parlat tant dels déus amb forma i passions d'homes vius? ¿Per què hem hagut d'esperar fins que el nostre Maragall fes parlar així a Apol·ló?  
—Ah, mentideret! Que n'ets de dolent! Prou estic segur que més d'una volta ficant-te per dintre els palaus, a la nit, ben quietament t'ho enduràs tot, deixant an els homes ni sols un llit per dormir, tal te saps valer!» (RIBA 1967: 49)

Sense els excessos i les caigudes de registre lingüístic de Maragall, Riba aprengué que per traduir Homer calia un català nou, a la vegada noble i viu. I com notà amb encert el mateix Valentí i Fiol, «una de les notes pròpies de l'*Odissea* de Riba és la gran quantitat de girs populars, col·loquialismes i dialectalismes» (VALENTÍ I FIOI 1973: 90). Però això són figures d'un altre paner.

L'hexàmetre català quedà establert, en definitiva, a partir del model que oferí Riba als anys quaranta amb les *Elegies* i amb la segona *Odissea*. Modernament s'ha analitzat i se n'ha parlat a bastament, fins i tot en excés, de manera que crec que no caldrà que hi apunti res més del que ja s'ha dit. Simplement em limito a remetre a tots aquests estudis moderns, posteriors

---

<sup>117</sup> Es poden consultar dades sobre la construcció dels versos de les *Elegies*, per exemple, a FEBRER 2013.



#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

havien causat els intents d'adaptació dels metres clàssics en les *Horacianes* de Costa i Llobera, Carrión ja el 1911 decideix introduir, per exemple, un rapsoda cantant en estrofes sàfiques (a la manera del poeta mallorquí) a la seva tragèdia *Tribut al mar*.

També devia quedar enlluernat de les *Bucòliques* de Riba, perquè, sempre segons Medina (1978: 6-7), presenta als Jocs Florals de Barcelona de 1912, *Els tres himnes d'Eupolis* on, a més de l'estorfa sàfica, reproduïx, sense èxit, l'hexàmetre. Després de la publicació dels *Himnes* de Maragall, engegà una nova temptativa amb el vers heroic, en traduir *Hero i Leandre* de Museu en hexàmetres, en un volum de l'Institut de la Llengua Catalana publicat a l'Avenç (sense datació),<sup>121</sup> en què acompanyava la traducció interlineal de Segalà, a més de dues traduccions en decasíl·labs de Pau Bertran (1853-1891) i Josep Pellicer i Pagès (1843-1903), que van girar el poema de Museu el primer el 1888, i el segon el 1894. Totes dues van quedar inèdites i l'Institut les donà en apèndix per «retre homenatge a la memòria dels dos humanistes».<sup>122</sup>

Segons Medina (1978: 21), és el primer cop que es parla d'hexàmetres oficialment. Ni Riba ni Maragall s'havien atrevit a anomenar-los així.<sup>123</sup> Vet aquí els primers versos del poema de Museu en versió de Carrión, citats per Medina (1978: 22):

«Parla, o dea, del llum testimoni de l'amor furtiva,  
i d'aquell nadador qui, essent nit, l'himeneu conduïa  
a través de la mar; de l'enllac en la fosca, per l'Alba  
immortal mai sorprès; i de Sestos i Abidos, on d'Hero  
s'acompliren les noccs nocturnes. Ensem sento Leandre,  
nadador, i veig llum qui pregona el servei d'Afrodita,  
padrí i nunci de les noccs d'Hero, de nit acomplertes»

El que és realment interessant, però, no són tant aquests versos, sinó la crítica que en féu una veu molt més autoritzada i coneixedora de la mètrica i la llengua gregues. Un dels alumnes més brillants de l'escola de Segalà, Lluís Nicolau d'Olwer, els va atacar molt durament i els negà la categoria d'hexàmetres, per bé que la majoria podria ser escandida com a tal (amb fals accent secundari), per les següents raons:

«No sols falta a la regla dels accents finals, dona versos esdrúixols, omet gairebé sempre l'accent a la primera i compta com a espondeu dues síl·labes àtones, sinó que arriba a uniformar la mesura del vers, fixant-la en setze síl·labes. La mobilitat de l'hexàmetre, doncs, ha desaparegut, perquè l'hexàmetre, ell mateix, ja no hi és» (NICOLAU I D'OLWER 1916: 12)

Nicolau d'Olwer escrivia això l'any 1916 i, per tant, tres anys abans de l'*Odissea* ribiana. Aquest era, diu d'Olwer, el tercer intent de reproduir el vers èpic:

---

1978a: 22 i 24. Carbó, a més de *Migjorn*, traduí l'*Ars poetica* horaciana, en hexàmetres, publicada també pòstumament al volum de l'any 1919 (*Selecta de lectures*).

<sup>121</sup> Com assenyala Medina (1978a: 7) hi ha crítiques del llibre ja el 1916, per tant, devia ser publicat pels volts d'aquell any.

<sup>122</sup> Vegeu NICOLAU D'OLWER 1916: 11.

<sup>123</sup> Medina no té en compte, per tant, aquella al·lusió de Maragall ja comentada en una carta a Pijoan acompanyada d'un interrogant molt denotatiu.

«Fou el primer d'En Carles Riba en *Les Eclogues* de Virgili, i l'altre d'En Maragall en els *Himnes homèrics*; però ambdós ho havien fet sense dir-ho, sense usar la paraula, massa suggestiva, *hexàmetre* (NICOLAU D'OLWER 1916: 11)

Efectivament, la data de l'article és important perquè encara faltaven tres anys perquè sortís a la llum la primera *Odissea* ribiana i, de fet, alguns "defectes" que retreu a Carrión els podria recriminar a molts dels versos d'aquesta primera traducció de Riba, que, seguint Maragall, es permetia l'ús d'una o dues síl·labes en anacrusi, o l'ús (per bé que puntual) del vers esdrúixol.<sup>124</sup>

La isosil·làbia, en canvi, pròpia de la mètrica romànica, però aliena de l'èpica antiga, devia ser una necessitat que sentí Carrión, però que Riba es cuidà prou de defugir. De fet, el mateix Riba criticà també, encara que lleument, la manca de rigor en la construcció dels versos de Carrión, que no eren prou mesurats per anomenar-se «bàrbars», un adjectiu que, per força ha de venir del coneixement de la tradició italiana:<sup>125</sup>

«No hi ha per nosaltres cap altra solució que l'hexàmetre *bàrbar*; ara, aquest mateix pot i deu sotmetre's a un ritme més cenyit, és a dir, *mesurar* aqueixos metres *segons mesura* que pels nostres mitjans doni una música *paral·lela* a la dels autèntics; altrament, no tan sols és desfigurada —bàrbars que som!— la música legítima, sinó la mateixa música estafeta» (RIBA 1916: 91)

Molt més dur es mostrava Nicolau d'Olwer, a qui les llicències de Carrión devien semblar gairebé un sacrilegi per a un hel·lenista tan competent com era ell, que d'entrada ja no es mostrava gaire amic de les adaptacions dels metres clàssics:

«No em plauen aquestes aclimatacions —que no ho són més que superficials i enganyadores— dels metres quantitius. Superficials i enganyadores, perquè la imitació es funda en una base, l'*accent*, diferent de la base del model, la quantitat. No obstant, com que els metres dactílics tenen l'*accent* a l'arsis del peu, s'han pogut imaginar com en certa manera equivalents de l'espondeu i del dàctil, agrupacions de dues i de tres síl·labes accentuades a la primera, i de la suma de sis d'aquestes agrupacions —les quatre primeres de dues o de tres síl·labes, indiferentment, la quinta de tres, i la sexta de dos— dir-ne hexàmetre. Aquest, per tant, no té un nombre fixe de síl·labes, que oscil·len de tretze (cinc espondeus i un dàctil) a disset (cinc dàctils i un espondeu)» (NICOLAU D'OLWER 1916: 11)

De manera que els versos de Carrión, als quals Nicolau d'Olwer (1916: 12) no negava la condició de vers, perquè tot i que «fatalment, aquestos versos són monòtons, no deixen de tenir una certa harmonia», no podien ser considerats hexàmetres:

---

<sup>124</sup> No cal dir que si els versos de Carrión no li semblaven hexàmetres, els de Maragall tampoc: «En Maragall és fidel als sis *accents*, però a res més: ni aquestos accents cauen en l'arsis ni són fixos a les síl·labes penúltima i tercera ante-penúltima, dominant-hi els versos aguts» (NICOLAU D'OLWER 1916: 12).

<sup>125</sup> Emprava aquí la terminologia pròpia de Carducci, de qui, com veurem més endavant, coneixia els experiments mètrics.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

«afirmo, però, que no són hexàmetres, i m'hi he entretingut més que no calia perquè, tenint el nostre vulgo literari idees tant imprecises de tot lo clàssic, li es molt fàcil acceptar-ne d'equivocades» (NICOLAU D'OLWER 1916: 12)

L'únic vers que podia complir les exigències mètriques de Nicolau era el de Riba, el de les *Bucòliques*, de qui li reconeix el mèrit, però adverteix que allò era un experiment i que valia més que es quedés en això:

«Amb totes aquestes regles hi compleix exacte en Riba, de manera que com els seus hexàmetres han d'ésser tot els que en català vulguin compondre's. Més val, però, que no se'n vulgui compondre cap» (NICOLAU D'OLWER 1916: 12)

##### 4.5.2. Els díctics elegíacs de Nicolau d'Olwer

Aquesta bel·ligerància de Nicolau d'Olwer cap al sistema accentual és realment sorprenent ja que la traducció mimètica és l'única que es vol acostar, per mor d'exactitud i fidelitat, al model grec que tan bé coneixia l'hel·lenista. Però Nicolau paradoxalment, preferia, al contrari de Manuel de Montoliu, una traducció analògica en «sonors hendecasíl·labs en que hauria pogut donar-nos la seva fidel versió de *Hero i Leandre*, metre que hauria incitat molt més a la lectura» (NICOLAU D'OLWER 1916: 12).

Aquest agressivitat sorprèn encara més als estudiosos,<sup>126</sup> quan a les pàgines de la mateixa revista, només quatre anys més tard,<sup>127</sup> l'autor oferia als lectors una versió del fragment primer de Cal·lí i, per tant, d'elegia grega, intentant reproduir l'hexàmetre i el pentàmetre. O almenys això sembla per la disposició tipogràfica.<sup>128</sup> Si això realment és així, ens trobaríem davant del primer intent accentual de reproduir el díctic elegíac, almenys en una publicació.<sup>129</sup>

Vet aquí els versos de Cal·lí en versió de Tirteu:<sup>130</sup>

«Quan us deixondireu, o joves!, amb valerós coratge?  
que no us avergonyiu davant tots els veïns?  
Indolents us esteu vosaltres, com si ja la pau regnava  
dementre que la guerra calciga ja el país.

\* \* \*

Morint cascun engegui de terra estant el tret,  
que això dóna renom a l'hom i il·lustre el fa, combatre  
coratjós per la terra, pels fills, per la muller.  
La mort vindrà llavors, no abans: vindrà quan sigui l'hora  
que de les dolces vides ens trenquin el fusat.  
El cor sota l'escut glatint-vos, cuiteu, llança dreçada:

<sup>126</sup> Per exemple, al mateix Medina (1978a: 8)

<sup>127</sup> En l'endemig, Josep Leonart havia traduït *Herman i Dorotea* de Goethe, l'any 1918, en uns versos que volien ser hexàmetres més a la manera de Maragall que a la de Riba. Vegeu per a aquesta traducció, MEDINA 1978a: 22

<sup>128</sup> A NICOLAU D'OLWER 1920. Es pot llegir, també, a l'estudi que en va fer Carles Miralles (1986).

<sup>129</sup> Ja hem vist que durant els darrers anys de la seva vida, Costa i Llobera l'intentà en els *Himnes de Prudenci*, en un poema no datat, que romangué inèdit fins a la publicació l'any 1924 de l'*Obra completa*, en diferents volums. El pentàmetre, però, com ja hem vist, no era pròpiament accentual.

<sup>130</sup> Segons Miralles (1986: 117, n. 4), l'edició que podia llegir Nicolau d'Olwer era la de Th. Bergk (Leipzig, 1914).



sigueu-hi a la primera barreja del combat!  
Quan el Destí la mort envia, ningú no pot lliurar-se'n;  
ningú, ni la nissaga de pares immortals.  
Sovint el qui defuig combatre i al brogit va amb recança,  
a dintre casa seva la mort el colpirà.  
Aquest, però, no gens el poble l'estima ni l'enveja,  
i si patia l'altre se'n planyen xics i grans.  
Que tots els seus veïns l'enyoren quan mor l'home magnànim,  
i mentre viu merita que el tinguin per l'heroi.  
Baluard en els ulls del poble és ell per la defensa:  
ço que entre molts farien és ell tot sol qui ho fa»

Aparentment, i a jutjar per la disposició, semblaria, efectivament, que hi ha un intent de reproduir l'hexàmetre i el pentàmetre. Però si ens posem a analitzar mètricament els versos, veurem que l'hexàmetre, almenys a la manera com el solem entendre, no hi és. De fet, almenys pel que fa al vers heroic, semblarien versos lliures. Carles Miralles dedicà un extensíssim article a aquesta insòlita provatura mètrica d'un dels hel·lenistes més insignes que ha tingut la cultura catalana, provant de trobar algun patró mètric que expliqués el perquè de la construcció i l'elecció d'aquests versos. Comencem pels hexàmetres i cenyim-nos a l'anàlisi de Miralles.

El primer que reconeix Miralles és que, davant de la suposada irregularitat dels hexàmetres, «escandir aquests [versos] de Nicolau és una operació que presenta problemes de molt difícil solució». Això li fa pensar en els hexàmetres de Maragall i la llibertat que es prenia el poeta en la construcció del vers. Malgrat això, Miralles proposa la següent escansió:<sup>131</sup>

vers 1: 1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13 14 15 (16)  
vers 3: 1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 (17)  
vers 6: 1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13 14 (15)  
vers 8: 1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13 14 (15)  
vers 10: 1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13 14 15 (16)  
vers 12: 1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13 14 15 (16)  
vers 14: 1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13 14 15 (16)  
vers 16: 1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13 14 15 (16)  
vers 18: 1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13 14 15 (16)  
vers 20: 1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13 14 (15)

Alguns versos, escandits així no tenen sis accents. El vuitè, per exemple, en té set, cosa que sembla condemnar «a la desesperació qualsevol intent d'interpretar-lo com a hexàmetre» (1986: 95). Miralles, però, després d'una llarga i complicada digressió, aconsegueix suprimir un accent del vers llegint «vindrà quan sigui l'hora, amb només dos accents», perquè, a parer seu, la cesura i el final de vers impedeixen la lectura d'aquest vers com a iàmbic.

De l'anàlisi de Miralles, també sorprèn que mai veu clars els accents en primera posició. El vers 12, per exemple, començat per una tònica molt clara, no l'accentua fins a la síl·laba

---

<sup>131</sup> Miralles utilitza un sistema numèric, en què cada nombre apareix en cursiva per marcar els accents forts. El nombre entre parèntesi marca l'última síl·laba mètrica.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

quarta («Quan el Destí la mort envia, ningú no pot lliurar-se'n»). En canvi, l'accent en la segona síl·laba sí que el dóna per bo en tots els casos.

La segona cosa que sorprèn és que Miralles veu una cesura sempre després de la sisena síl·laba, això és, després del tercer accent i, per tant, una cesura pentemímera «amb certa predilecció (es tracta de cesures inusuals, també en principi)» (MIRALLES 1986: 91). Tanmateix, accepta que hi ha una coincidència d'accentuació a la vuitena síl·laba en tots i cadascun dels hexàmetres i, doncs, «és difícil decidir si la pausa forta del vers és aquí o després de la sisena», però es decideix per la sisena perquè «la uniformitat ha de prevaler, però, en principi» (1986: 96), la qual cosa em sembla un error, perquè, segons em sembla, és prou clar que la cesura és després de la vuitena síl·laba en tots i cadascun del versos. Però no avancem esdeveniments i tornem a l'anàlisi de Miralles.

Sigui en sisena o en vuitena posició, el que és clar és que totes dues estan accentuades. Això el porta a pensar que Nicolau «deixa fixos tres accents: en sisena, en vuitena i en penúltima posició» i que deixa més llibertat a la col·locació dels altres tres. Així, doncs, recapitula Miralles, «l'hexàmetre de Nicolau és, d'entrada, un vers acabat en síl·laba plana, heterosil·làbic (de catorze a setze síl·labes); és un vers amb dos accents fixos (sisena i vuitena síl·laba) i un accent relativament fix (darrera síl·laba mètrica, penúltima gramatical); amb una cesura després de la síl·laba sisena» (MIRALLES 1986: 100). Aquests tres accents són els que Nicolau fixava per construir un vers més o menys regular i «per tal de produir un efecte rítmic» entenent, també, el vers a la manera dels anglosaxons. Era feina del rapsode, de llegir bé els versos de Nicolau, amb la intensitat corresponent sobre els tres accents forts. Aquests tres accents anaven acompanyats per dos accents més, movibles, de la mateixa manera que un decasíl·lab té dos accents forts imprescindibles (quarta i desena o sisena i desena). L'hexàmetre de Nicolau, ve a dir Miralles, vindria a ser una cosa així:

«un vers de dos accents fixos i un de relativament fix i amb dos altres accents principals que es reparteixen un a la primera part del vers (a les cinc primeres síl·labes) i un altre a la segona (col·locat entre les síl·labes 10 i 13). Pot haver-hi un o dos accents més, abans i després de la cesura, però això em sembla que és adjectiu» (MIRALLES 1986: 103)

Tres més dos fan cinc i, per tant, a Miralles no li surt l'hexàmetre. I, per resoldre-ho, planteja la teoria, que no és nova,<sup>132</sup> que l'hexàmetre català canònic, el de Ribà, tampoc no té sis accents, sinó cinc. En efecte, un vers com «els companys del magnànim Telèmac, vingué el metallaire» (*Odisea* III, 432) si hom no el busca perquè sap, prèviament que hi ha de ser, no troba el sisè accent, que és el de l'article inicial, que s'hauria d'investir d'un accent secundari perquè surti el vers. El lector que el llegeixi sense coneixements de mètrica clàssica, però, llegirà un vers de cinc accents amb ritme inicialment anapèstic. Doncs bé, el vers de Nicolau vindria a ser el mateix: «aquest vers em sembla que deu haver quedat clar que té cinc accents

<sup>132</sup> Valentí i Fiol ja s'ho preguntava en uns termes semblants: «¿caldria, potser, considerar que l'hexàmetre té solament cinc accents i no sis, en vista de la freqüència de la base no accentuada, i seguint l'exemple de Pabón en castellà?» (VALENTÍ I FIOI 1973: 119-120). Oliva, en la mateixa línia, analitza un vers com «de moment delitem-nos sopant i no hi hagi cridòria» d'aquesta manera: «el lector normal [...] llegirà amb cinc accents que són els que corresponen a les síl·labes 3, 6, 9, 12 i 15. És més probable que si fa alguna pausa, aquesta estigui situada després de *moment* i/o després de *sopant*. I també és més probable que li suggereixi, conscientment, o no, una tirada de cinc anapestos» (OLIVA 1980: 16). Ferrater (1971) explicava el perquè d'aquest fenomen, no tan sols específic de l'hexàmetre. Balasch (1972: 35-36) defensava, des d'un altre punt de vista, hexàmetres de cinc accents.

definidors» (MIRALLES 1986: 104), per bé que «sistemàticament prescindeix de la mètricament preceptiva clàusula heroica final del vers». Ja tenim l'hexàmetre, perquè l'hem buscat, després d'una llarga i minuciosa anàlisi de quasi una quinzena de pàgines. Passem a la seva anàlisi del pentàmetre.

El primer que nota Miralles és que, efectivament, tots els pentàmetres són, com marca el model prescriptiu, versos masculins, però «la distribució d'accents és realment inesperada, amb predomini de les síl·labes segona i quarta» (MIRALLES 1986: 98). Troba, en definitiva, que els dos hemistiquis del pentàmetre tenen dos accents i que sempre estan separats per la dièresi medial corresponent:

«si tenim en compte la seva interpretació de l'hexàmetre, el seu pentàmetre no pot ésser considerat arbitrari: com l'hexàmetre presta poca atenció a la mètrica, però distingeix els hemistiquis fent acabar el segon sempre en mot agut, i sempre hi ha dos accents a cada hemistiqui» (MIRALLES 1986: 107)

Malgrat la poca atenció a la mètrica, resulta que cada hemistiqui, acaba admetent Miralles, és un hexasíl·lab i, per tant, unit a un altre hexasíl·lab, un alexandrí:

«El que és clar, però, és que va sortir-li un alexandrí. En comptes d'un pentàmetre? Com a pentàmetre? En principi cal pensar que intentava de fer un pentàmetre, i que el resultat fou un vers que, d'acord amb les nostres habituds mètriques, anomenem alexandrí» (MIRALLES 1986: 99)

Nicolau d'Olwer, però, hauria arribat a l'alexandrí, creu Miralles, de forma inconscient, ja que, com amb l'hexàmetre, «intentava de fer un pentàmetre», cosa que considera un èxit: «adaptem un vers estrany i ens resulta un vers nostre, com podem trobar-ne tants a Verdaguer» (MIRALLES 1986: 100).

Conscientment o no, però, és evident que els pentàmetres són tots i cadascun d'ells uns alexandrins. Que els primers hemistiquis siguin tots femenins i no hi hagi cap voluntat d'acabar-los en aguda, crec que també ajuda a veure que la construcció de l'alexandrí i no del pentàmetre (que hauria requerit tots dos hemistiquis masculins) era plenament volguda. L'argument principal de Miralles per defensar el contrari és que amb l'hexàmetre sí que havia intentat l'adaptació accentual a la seva manera, no com Riba, sinó d'una manera més intuïtiva, «hereva de Maragall» (MIRALLES 1986: 115), cosa que li quadra molt bé amb un cert modernisme de Nicolau d'Olwer. Ara bé, mirem-nos, de nou i de prop, “els hexàmetres” de Nicolau d'Olwer.

Tots els versos, em sembla evident intentar negar-ho, tenen la cesura (o almenys una pausa), després de la vuitena síl·laba. La sintaxi crec que ho demostra clarament, però si això no fos prou concloent, resulta que Nicolau d'Olwer es va preocupar prou de marcar-la amb un signe de puntuació (una coma, dos punts o un signe d'exclamació) en molts casos. Només els versos 6, 14, 16, 18 i 20 no tenen, com a argument definitiu, aquest signe de puntuació. Ara bé, la cesura no és menys clara, ni molt menys. Al vers 6, la hipotètica cesura a la sisena separa el CD del seu CI. Mentre que a la vuitena, separa les dues oracions coordinades copulativament. Semblantment, al vers 14, la cesura a la sisena tallaria una perífrasi verbal pel mig, mentre que, a la vuitena, separa en dues meitats les dues oracions coordinades. Al vers 18, la situació es repeteix i la cesura a la vuitena separa l'oració principal de la subordinada.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

La cesura a la sisena és, simplement, inexistente. Al vers 20, la cesura a la vuitena permet tenir el subjecte a la primera part de l'hexàmetre, i el predicat a la segona.

No hi ha, doncs, cesura possible a la sisena, però això Miralles no li quadrava, perquè això hauria donat un vers amb cesura heftemímera, però sense cap mena de rastre de la cesura triemímera que un principi d'habituds la fa prescriptiva. La col·locà, doncs, després de la sisena i, per tant, fent una cesura pentemímera, coincidint amb el model d'hexàmetre clàssic més habitual.

Aquesta voluntat de trobar un hexàmetre accentual (o alguna cosa que se li assembla) en els versos de Nicolau d'Olwer no li permeté veure que l'explicació dels seus "hexàmetres" era molt més senzilla. Així com per al pentàmetre Nicolau d'Olwer havia utilitzat un alexandrí, per a l'hexàmetre, Nicolau d'Olwer s'havia cenyit també a la mètrica romànica, però de manera més dissimulada. Tan dissimulada que els podia fer passar per versos clàssics, fent acabar el vers que correspon a l'hexàmetre en plana (com prescriu la norma) i en aguda el vers que correspon al pentàmetre i que ja hem vist que és un alexandrí.

Resulta que la mètrica utilitzada no és altra que la romànica: així com l'alexandrí, per forma, s'assembla prou al pentàmetre (per la dièresi) i n'hi ha prou de fer-lo masculí perquè passi per pentàmetre, no hi ha cap vers que, per longitud, pugui acostar-se a l'hexàmetre. La solució de Nicolau va ser d'allò més senzilla: combinar-ne dos, la suma de les quals donessin un vers entre 14 i 16 síl·labes. I, en efecte, tots i cadascun dels seus "hexàmetres" es poden reduir a versos romànics. I, a més, als mateixos versos. Totes són línies formades per la unió d'un octosíl·lab i un hexasíl·lab. Només en un cas no es compleix la norma. El vers tercer no està format per un vers de 8+6, sinó de 8+7. L'excepció, però, no invalida la norma, perquè, de fet, l'heptasíl·lab és també un vers perfectament romànic. Això sense comptar, és clar, que no es tracta d'una badada de l'editor, amb un «ja» del tot prescindible. En tot cas, fent que el primer octosíl·lab pogués ser tant masculí com femení, ja aconseguia les 14 o 15 síl·labes i, per tant, l'anisosíl·làbia de l'hexàmetre. Si hi sumem el vers format per 8+7, com que l'octosíl·lab és femení, arribem a les 16 síl·labes.

Amb aquesta combinació aconseguia la cesura a la vuitena i, de manera automàtica els sis accents,<sup>133</sup> a més, d'és clar, d'un pentàmetre de 3+3 accents («que això **dóna renom a l'hom** / i il·lustra el **fa**, combatre»). Els sis accents, però, com dic, no crec que fossin *sine qua non* per a Nicolau. La mateixa tria dels dos versos ja hi solia dur.

Aquesta lectura resol totes i cadascuna de les excepcions de Miralles, que aquí no es tornen excepcions, sinó normes, d'una manera molt més senzilla. I si queda algun dubte sobre les meves afirmacions, crec que ha de quedar dissipada per "l'hexàmetre" que, amb raó, a Miralles «li semblava condemnar d'entrada a la desesperació qualsevol intent d'hexàmetre». No s'hi han de voler buscar els sis accents. La construcció del vers no va per aquí, ni pels tres accents fixos i els dos mòbils ni res que se li assembla. El vers, simplement, consta d'un octosíl·lab perfectament iàmbic («La **mort** vindrà llavors, no abans») i un hexasíl·lab també perfectament iàmbic («vindrà quan sigui l'**hora**»).

Igualment, l'últim "hexàmetre", en paraules del mateix Miralles, «a fi que surtin els sis accents, cal llegir "*baluard*"», amb una lectora amb accent secundari inicial molt forçat, cosa que admet que és «realment àrdua» (MIRALLES 1986: 96). Doncs bé, de nou, l'error de Miralles

<sup>133</sup> Només el vers catorzè té 7 accents: 4 l'octosíl·lab i tres l'hexasíl·lab.

era el de buscar-hi l'hexàmetre accentual. La lectura de 8+6 resol el problema, perquè no busca, necessàriament, els sis accents: «Baluard en els ulls del poble / és ell per la defensa».<sup>134</sup>

A Miralles l'ençegà la voluntat de l'hel·lenista de trobar en els versos de Nicolau una imitació accentual de l'hexàmetre que no hi era; una crítica que Marçal ja feia als estudiosos que l'havien precedit analitzant els *Himnes* de Maragall:

«És a dir, irregularitats fortíssimes des del punt de vista de l'hexàmetre, amaguen, de fet, una rigorosa regularitat mètrica subjacent: cas del tot invers al de «La sardana» que he retret al començament. Dit d'una altra manera, voler aplicar l'esquema hexamètric de vegades ens cega davant del veritable ritme dominant» (MARÇAL 2018: 96)

Ara s'entén millor, em sembla, l'experiment de Nicolau d'Olwer, que no s'havia tornat boig ni havia canviat de parer sobre la possibilitat de les adaptacions accentuals. Si per a l'*Heros i Leandre*, a Carrión li reclamava l'ús d'un vers romànic, en aquell cas el decasil·lab, era perquè no creia en la possibilitat de l'adaptació dels versos clàssics: «No em plauen aquestes aclimatacions —que no ho són més que superficials i enganyadores— dels metres quantitius», deia Nicolau. I, en efecte, quan es decideix a traduir en díctics elegíacs, tampoc no se separa de la mètrica romànica. I si ho amaga usant un vers compost per a l'hexàmetre és perquè, per si sol, cap vers romànic li permetia una traducció línia per línia. Així com en la traducció d'un poema heroic, el traductor pot allargar tants versos com li calgui perquè el poema (o el cant) en sí és l'única unitat, en una elegia, cada díctic conté una idea poètica i sintàctica que no supera gairebé mai la unitat del díctic. Si Nicolau volia mantenir aquest tret tan característic, li calia un vers prou llarg per a l'hexàmetre i per això optà per un vers compost. A més, recordem que Nicolau trobava que els versos de Carrión i Maragall definitivament no eren hexàmetres per les llicències que es prenien. Amb la diferència que el primer els anomenava així i el segon no. L'únic hexàmetre accentual possible continuava sent el de les *Bucòliques*:

«Amb totes aquestes regles hi compleix exacte en Riba, de manera que com els seus hexàmetres han d'ésser tot els que en català vulguin compondre's. Més val, però, que no se'n vulgui compondre cap» (NICOLAU D'OLWER 1916: 12)

La seva traducció no contradiu, doncs, aquesta idea, al contrari. La reafirma. Quan Nicolau es troba en la necessitat de trobar un equivalent per a l'hexàmetre i el pentàmetre, es refugia en la seguretat de la mètrica romànica i no prova de reproduir l'hexàmetre de Maragall, com volia Miralles, ni el de les *Bucòliques* (l'únic, a parer seu, correcte) ni, òbviament, el de la primera *Odissea* que, anisossil·làbia a banda, és prou semblant al de Carrión. Ni tan sols l'èxit de la primera *Odissea* ribiana, doncs, publicada un any abans, no van fer donar el seu braç a tòrcer. O més ben dit, sí que el va torçar, però el volgué evocar tipogràficament, i no adaptar, a la seva manera: restringint-se a la mètrica romànica.

El primer pentàmetre accentual, doncs, tampoc no fou el de Nicolau.

---

<sup>134</sup> Això a banda, a més, la vall accentual del segon hemistiqui, necessàriament s'ha de resoldre amb un accent secundari que, de fet, acabaria donant els sis accents que buscava Miralles, sense tanta complicació.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

Si ens hem aturat tant, doncs, en les seves provatures, malgrat que els resultats poètics que obtingué no van ser especialment rellevants ni fecunds, com tampoc no ho foren el fragment i l'autor triats (ni el mitjà de publicació, una revista), és perquè la seva aproximació mètrica és feta amb coneixement de causa directe. Ni Costa i Llobera, ni Maragall, ni Carrión, ni Zanné tenien el coneixement de grec que tenia Nicolau d'Olwer, només comparable al de Riba. I és aquí on trobem el fet més interessant. Perquè tots dos, coneixent de prop el model de l'original, arriben a unes propostes mètriques del tot oposades, tant en el concepte, com en l'aplicació.

#### 4.6. Els primers pentàmetres accentuals: el Hölderlin de Carles Riba

Nicolau d'Olwer no podia conèixer, en principi, l'intent de Costa i Llobera d'imitar l'hexàmetre i el pentàmetre, que restà inèdit fins a la publicació de l'obra completa, l'any 1924. Hem dit més amunt, parlant de les imitacions de Costa i Llobera, que el seu passa per ser el primer intent accentual,<sup>135</sup> un xic abans o contemporàniament a les provatures de Nicolau d'Olwer. Ni l'un ni l'altre, però, van fer servir el mètode accentual, sinó que empraren la mètrica romànica per acostar-s'hi, d'una manera o altra. El mallorquí se serví d'un pentasíl·lab masculí i un hexasíl·lab femení, mentre que el barceloní, en canvi, se serví d'un alexandri amb el primer hemistiqui femení i el segon masculí. Opcions, doncs, contràries. Però Nicolau s'hi acostà més, almenys en l'alternança femení-masculí que suposa la combinació de l'hexàmetre i el pentàmetre, mentre que en Costa i Llobera, els dos versos del díptic quedaven igualats en un final femení.

Cap dels dos, doncs, pot considerar-se el primer pentàmetre accentual, com tampoc ho eren els de Zanné. Cal esperar, un cop més, a Riba, per trobar-ne. Efectivament, el poeta de les *Estances*, durant el seu viatge a Alemanya, publicada ja la primera *Odissea*, descobrí Hölderlin, que el marcà profundament:<sup>136</sup>

«La importància de la troballa del poeta alemany marca l'inici d'una nova etapa en la producció ribiana: d'una banda, es posa a traduir algunes composicions d'aquell autor; d'una altra, en resoldre la crisi que se li havia plantejat durant l'estada a Itàlia» (MEDINA 1989, v. I: 51)

Aquestes traduccions Riba les trameté a López Picó, amb la petició de presentar-los als Jocs Florals de l'Empordà, segons explica Ferrater,<sup>137</sup> curador de les traduccions ribianes de Hölderlin, sota el títol de *Set poemes de Hölderlin*.<sup>138</sup>

Hi havia, de fet, cinc poemes sencers de Hölderlin, i dos fragments de *Planys de Menó per Diotima*, un poema en díctics elegíacs en què Riba assajava, ara sí, les primeres versions

<sup>135</sup> Així, MEDINA 1978A: 28 i MIRALLES 1986: 87 i 97-98.

<sup>136</sup> En una carta a López-Picó, datada el 3 de juliol del 1922, Riba deixa constància d'aquest interès: «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» (Riba, citat a MEDINA 1989, v.I: 51). Vegeu també GARRIGASAIT 2020: 36-37.

<sup>137</sup> Vegeu FERRATER 1971: 5.

<sup>138</sup> Riba es presentà finalment amb èxit als Jocs Florals i demanà a López Picó que fes les oportunes gestions per assegurar-se el premi. Efectivament, el guanyà, però com que Riba no s'hi va poder personar (atès que era a Alemanya), sembla que no el va poder cobrar (MEDINA 1987: 20-23).

accentuals dels versos clàssics prenent per model el que havien fet els alemanys. Tal experiment Riba reconeixia que li havia suposat un esforç duríssim. En una altra carta a López Picó de 1922, li admetia l'esforç i l'apassionament amb què havia començat l'empresa: «Aquests poemes m'han tingut apassionat tots aquests dies. No havia traduït mai una cosa que em costés tant» (Riba, citat a MEDINA 1987: 20).

Les traduccions de Hölderlin no van ser acompanyades d'una nota on expliqués ni que sigui mínimament com havia procedit a adaptar un vers, el pentàmetre, que no s'havia provat mai en català. Fonamentalment, com veurem, el pentàmetre de les versions de Hölderlin i el de les *Elegies de Bierville* és el mateix, de manera que em sembla que podem prendre les paraules de Riba al pròleg de l'obra esmentada, per traçar el principi pel qual es va guiar.

Riba hi reconeix el deute amb els alemanys, de qui cita, no casualment, les *Elegies romanes* de Goethe, que havien estat traduïdes pel seu admirat Maragall en decasíl·labs tant per a l'hexàmetre com per al pentàmetre. D'aquest últim vers, també n'oferia una visió particular:

«El ritme de les *Elegies de Bierville* és una adaptació al nostre sistema sil·làbic i accentual del ritme quantitatiu de l'elegia antiga. Goethe, per exemple, hi va recórrer en les seves *Elegies Romanes*. La composició es distribueix en díctics, cadascun d'ells format per dos hexàmetres dactílics, el segon dels quals té dos silencis: un després del tercer temps marcat i un després del sisè; en el segon membre, a més, d'aquest segon vers mal anomenat pentàmetre, mai no es fa la substitució dels dàctils per espondeus. En principi, cada díctic ha de presentar un sentit complet; però l'encavallament ja es troba en l'elegia clàssica. Jo n'he fet un ús, que als ulls dels rigoristes apareixerà segurament ultrat» (RIBA 1965: 239)

Efectivament, el pentàmetre té sis arsis i, per tant, accentualment, sis accents, de manera que Riba té raó quan parla de «dos hexàmetres dactílics». Ara bé, el nom té raó de ser i s'explica per la durada de les mores. El valor temporal de l'hexàmetre sembla que era de 24 mores, mentre que les del pentàmetre, de 20. Internament, però, l'estructura ja sabem que canvia força. Es tracta, en realitat, de la repetició de la pentemímera dactílica. En el primer hemístiqui s'admeten les contraccions i, en canvi, en la segona, s'han de mantenir els dos dàctils purs. Les dues pauses, és clar, fan referència a la dièresi medial que separa el pentàmetre en dos. Mirem, doncs, com va adaptar Riba el díctic elegíac a partir del mètode de l'accent rítmic aquí descrit amb el primer fragment de l'elegia de Hölderlin, amb l'escansió vers per vers que proposo per al poema:

«Cada dia surto i cerco sempre altra cosa,  
TA TA T A/ T A T (A)A TA  
He interrogat ja tots els viaranys del país;  
T A A T (A)T ||. (T) AA. T A AT  
Els comellars refrescants, les ombres totes jo rodo,  
(T) A A T A A T/ A T A TA(A). TA  
I les fonts: amunt erra i avall l'esperit,  
(T)A T A T || T A A T A AT  
Pau demanant: així fuig la fera encertada pels boscos  
T A A T/. A(A) T/ A TA A TA A TA  
On a migdia ha dormit tan refiada a l'obac;

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

T A A T A A T || T AAT. A. A T  
Ara però la jaça verda no l'aconhorta,  
T A AT/A T A T A/(T) A A T A  
Desvetllada i planyent de l'agulló que l'empeny.  
(T) A T A A T || (T) AAT A A T  
Ni la calor de la llum ni la fresca nocturna li valen,  
T A A T A A T / A A T A A T A A T A  
I a l'oneig del torrent banya les nafres en va.  
(T) A T A. A T || T A A T A A T  
I com debades la terra li allarga ses herbes  
(T)(A) A T A A T A/(T)AT A A T A  
Pies, i dels oreigs cap no li calma la sang,  
T A A (T) A. T || T A A T A A T  
¿Tal a mi, amorosos, ha de semblar-me, i ningú no  
T A T A T A / T A A T A A T A  
Pot arrencar-me del front el dolorós somnieig?»  
T A A T A A T ||(T) A A T A A T

L'hexàmetre ja l'havia assajat a les *Bucòliques* i l'havia retocat a l'*Odissea*, aplicant-hi alguns dels conceptes que havia après dels *Himnes* de Maragall. Però tot i ser les traduccions de Hölderlin, només, tres anys posteriors als de l'*Odissea*, l'adaptació de l'hexàmetre ha tornat a canviar. No hi ha ni rastre de les anacrusis ni tampoc dels versos masculins en cap dels dos fragments del poema de Hölderlin.<sup>139</sup> La majoria dels versos comencen amb vers tònic pur, no sense algun recargolament sintàctic molt forçat («l'esperit / Pau demanant [...]»), que també recorda a les *Bucòliques*. També trobem, com a les *Bucòliques*, l'ús de l'accent secundari inicial («els comellars») i algun ús de l'accent secundari excessivament forçat per quadrar els sis accents prescriptius («I com debades la terra li allarga ses herbes»).

És essencialment, doncs, un vers igual que el que havia posat en pràctica per al poema virgilià. Mètricament entre l'un i l'altre no hi ha cap diferència ostensible. Ara bé, sí que hi ha una diferència substancial en la tècnica del poeta: Riba tenia 10 anys més d'experiència, una carrera de traductor de poesia ja consolidada (amb una *Odissea* i un volum de Sòfocles celebrats) i ja havia publicat el primer llibre d'*Estances* i treballava en el segon. A més, la subjecció a un model més ferri potser també s'ha de buscar en el model alemany del qual partia. Hölderlin, de fet, tenia fama de poeta enravenat i inaccessible.

I també s'ha de tenir en compte que donada l'acotada extensió del poema alemany, Riba es podia permetre una escansió més rigorosa que no pas en un poema narratiu com l'*Odissea*; però, en definitiva, aquest vers s'assembla més al de la segona versió del poema homèric que no pas a la primera. De fet, el veritable model torna a ser, com dèiem, el que ell mateix havia fundat a les *Bucòliques*.

Passem al pentàmetre, que és on trobem la innovació principal. Riba gira aquest metre amb un vers masculí de sis accents, en dos hemistiquis, tots dos masculins. Al primer hemistiqui s'accepten les contraccions d'un («He interrogat ja tots els viaranys del país;») o de tots dos dàctils («I les fonts: amunt erra i avall l'esperit»), però el patró tipus és igual a

<sup>139</sup> Hi ha, és cert, un vers aparentment masculí, l'últim hexàmetre, però en realitat trobem un nou recurs que encara no havíem trobat en els hexàmetres de Riba: l'ús d'un monosíl·lab àton per imitar el final femení.



banda i banda, sense contraccions («On a migdia ha dormit tan refiada a l'obac»). Sembla que amb els tres primers pentàmetres Riba ens hagi volgut donar un model de cadascun d'ells. El segon hemístiqui manté sempre els dos dàctils, sense cap mena de contracció, com reclama el vers antic.

El vers de Riba, doncs, segueix aquests quatre esquemes possibles, per al primer hemístiqui:

- Dactílic (sense contraccions): TAA TAA T
- Amb contracció del primer peu: TA TAA T
- Amb contracció del segon peu: TAA TA T
- Espondaic (amb contracció dels dos peus): T A T A T

El segon hemístiqui, en canvi, manté sempre l'estructura TAATAAT. La gran dificultat d'aquest vers, més enllà que, com amb l'hexàmetre, cal començar-lo amb tònica, és el contacte obligatori entre les dues arsis separades per la dièresi, una cosa que, com ja hem vist en el cas de Pascoli, és tan perfectament possible en mètrica quantitativa, com impossible en mètrica romànica, on es produeix un xoc accentual que es resol en favor d'una de les tòniques. Ho explica molt bé Parramon arran del vers desè de l'elegia sisena de les *Elegies de Bierville* («L'incalculable mot, pur en l'espera dels déus»):

«L'única dificultat pot sorgir quan el segon peu és bisíl·lab, perquè llavors cal evitar l'encavalcament sintàctic dels dos hemístiquis amb un reforçament de la dièresi. Així, si en el vers citat llegísim "l'incalculable mot pur", sense fer cap pausa, el ritme quedaria alterat precisament perquè la primera de les dues tòniques perdria l'accent rítmic i s'afegiria a l'àtona anterior per formar la tesi doble d'un dàctil, i el resultat final ja no seria un pentàmetre, sinó una pentapòdia catalèctica. La coma després de "mot", per tant, està plenament justificada» (PARRAMON 1999: 131)<sup>140</sup>

El vers de Riba, per evitar aquest problema, reclama una pausa severa entre els dos hemístiquis, cosa que fa que a la pràctica s'hagin de llegir com dos versos gairebé independents. A més, donada aquesta característica, el poeta es troba amb la necessitat de començar el segon hemístiqui amb un altre accent secundari que s'ha de considerar tònic, per vall accentual, com ara en el cas del primer pentàmetre («els viaranys»). Exigir una tònica inicial sobre una àtona a principi de vers, sigui hexàmetre o pentàmetre, és plausible, si entre aquest accent secundari i el següent hi ha més de dues vocals i per tant la vall accentual es resol amb la reaccentuació. Si només hi ha una síl·laba entre la primera síl·laba i la primera tònica real, el lector o rapsoda no avesat, com ja hem dit més amunt, llegirà un vers anapèstic. Aquesta opció es pot arribar a defensar com una convenció d'aquest tipus de vers, entesa la dificultat de començar amb tònica. Una dificultat que el lector ha de conèixer amb anterioritat a la lectura, conscient que tots els versos han de començar amb un accent fort. Doncs bé, aquesta exigència (ja discutible, com dic, a principi de vers) a la meitat del vers es faria difícil de justificar, si no fos perquè, com que el segon hemístiqui és sempre dactílic, si no investísim d'accent secundari la primera síl·laba àtona, en resultaria una vall accentual. Amb tot, el

---

<sup>140</sup> Igualment, GARCÍA CALVO 2006: 1671.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

pentàmetre accentual encara planteja més dificultats per ser recitat com volia el poeta per part d'un lector que desconeixi amb anterioritat la mètrica clàssica.

Potser per això, d'altres poetes miraren de trobar un altre model per a l'adaptació del pentàmetre que s'adaptés més a la forma catalana, però restaren en la pura anècdota. A banda dels intents ja esmentats de Zanné i Costa i Llobera, l'any 1932 apareix un llibre de poemes *Esplais*, de Fra Xavier d'Olot, on aquest poeta compongué «quant a la forma de cara a la versificació grega i llatina», però ho féu modificant tot allò que no s'adaptava a la mètrica i llengua catalanes i conservant, només, el nombre de síl·labes, ben poca cosa al capdavall:

«Quant a la realització de la mètrica, l'autor evità Costa i Llobera que entre nosaltres és qui més ha aportat en aquesta matèria i s'encarà amb els originals. I després d'aprendre-hi com Horaci de vegades modificà i fins perfeccionà els versos grecs, cregué que l'única manera de poder fer una mica nostra aquella mètrica, era la de certa modificació. I modificà no suprimint mai cap síl·laba, per bé que mudés els peus» (Fra Xavier d'Olot, citat a MEDINA 1978: 29)

Bastin quatre versos seus per il·lustrar el seu “mètode”:

«La dolor, estimada ha estat de mon ànima sempre;  
ha estat espremuda com un raïm suara.  
La solitud serena em difon el repòs en els membres,  
després d'acabar aquesta feixuga tasca.  
I la calma suau, lluminosa, començ de capvespre,  
a l'íntim ficada sento, bressant la idea»

Com es pot comprovar, els hexàmetre segueixen el model ribià de la primera *Odissea*, encara que no aconseguen gairebé mai començar amb un accent tònic inicial. Però en general els versos compleixen les normes de l'adaptació accentual que féu Riba. Per al pentàmetre, en canvi, Xavier d'Olot tria un esquema, sempre igual, format al primer hemistiqui per un iambe i un peó tercer; per al segon, en canvi, se serveix d'un dàctil i dos troqueus.

Fra Xavier d'Olot, en el llibre ara esmentat, intentà altres metres de la poesia grecolatina, amb un mètode i èxit semblant.<sup>141</sup> El deixem, doncs, en un segon pla i com una pura anècdota.

#### 4.7. Els díctics elegíacs de Josep Maria Llovera.

Més o menys contemporàniament a Riba i sense conèixer les proves que havia fet amb els poemes de Hölderlin, Josep Maria Llovera, capellà empordanès, publicà, a la premsa de Vic, diferents articles sobre la possibilitat de l'adaptació accentual dels versos clàssics. En un d'aquests articles, del juny del 1926, que comentarem més endavant, Josep Maria Llovera comentava les possibilitats diverses de reproduir l'hexàmetre català i hi dedicava, un *Post scriptum* (1926a: 515-516) sobre el pentàmetre.

---

<sup>141</sup> Vegeu, per exemple, MEDINA 1976a: 238.

En aquest annex, Llovera parlava del poema en díctics elegíacs de Prudenci que havia traduït Costa i Llovera i afirmava que contenia «els únics pentàmetres en català, que ens han vingut, fins ara, a mans».

Ja hem dit que, de fet, els pentàmetres de Costa i Llovera no són pròpiament accentuals. Josep Maria Llovera, però, potser per admiració a la venerable figura que havia posat de moda l'horacianisme, els hi considera, però afegeix que ell, sense tenir-ne coneixença, havia «també provat de fer-ne, i no pas d'esma, com en l'hexàmetre, sinó guiats pels de Goethe, Schiller i Geibel, que els tenen excel·lents», però considera que la solució és la mateixa de Costa i Llovera, «amb l'única discrepància que nosaltres, amb els alemanys, fèiem terminar en síl·laba aguda el segon hemistiqui igual que el primer» (LLOVERA 1926a: 515). I per demostrar-ho, adjuntava la seva traducció dels primers versos de l'elegia tercera del llibre primer de Tibul. Comprovem si el seu model de díctic elegíac realment és, com diu Llovera, el mateix model que el del mallorquí i només difereixen en el final masculí, o si les diferències van més enllà, per la qual cosa n'ofereixo l'escansió:

«Anireu sense mi, per les ones egees, Messala,  
(T)A(A) T A T/ A A T A A T A A T A<sup>142</sup>  
tant de bo que amb record —tu i els companys tots de mi.  
T A T A A T || T A A T (A) A T  
Jo resto malalt de Feàcia en la terra estrangera;  
A (T) A A T / A A T A A. T A A T A  
detén l'àvida mà —Mort tenebrosa, al present.  
(T)(A) T A A T || T A A. T A A T  
Detén-la, et prego, Mort negra; no hi ha aquí la mare,  
A T A T A / (A) T A / (A) T (A) A. T A  
que els meus ossos cremats —culli en sa falda amb sospirs,  
(T) (A) T A A T || T A A. T A A T  
Ni la germana, que arruixi, amb perfums de l'Assíria, mes cendres  
T A A T A / A T A / A T A A T A (A) T A  
i, esbullats els cabells, —versi en ma tomba el seu plor.  
(T) A A T A A T || T A A T A (A) T  
Dèlia em manca, també, que de Roma partir no em deixava,  
T A T A A T / A A T A A T A A T A  
diuen, sens consultar —tots els oracles abans.  
T A T A A T || T A A T A A T  
Del minyó el sortilegi tres voltes va treure; tres voltes  
T A T A A T / A (A) T A (A) T A (A) T A  
dava presagi segur —de la cruïlla el minyó.  
T A A T A A T || (T) A A T A A T  
Tot prometia al retorn; però mai no pogué contenir-se  
T A A T A A T / A (A) T A A T A A T A  
de plorà, esguardant —el meu viatge amb neguit.»  
(T) A T A A T || (T)(A) A T A A T

<sup>142</sup> Escandeixo tal com pretenia que fos llegit per part del seu traductor. Val a dir, però, que el ritme natural és anapèstic (AATAATAATAATAATA). El mateix val per als versos que segueixen.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

El primer que notem és que amb els hexàmetres, Llovera es troba el vers ja construït, i segueix, per tant, les mateixes normes que valen per als de Riba. En aquest mateix article, Llovera esmenta una traducció seva de l'Ègloga IV que va fer en hexàmetres i que publicà en el número d'Advent de *Vida Cristiana*, amb el títol de *L'ègloga messiànica de Virgili*. Segons informa el mateix Llovera, va fer aquesta traducció sense conèixer les *Bucòliques* ribianes i no obstant això van arribar a uns resultats idèntics, la qual cosa demostra, em sembla, la validesa del model ribià com a equivalent accentual de l'hexàmetre:

«D'En Riba, quan férem la nostra versió de la quarta ègloga, no coneixíem encara la seva de totes les *Bucòliques*, ni teníem esment que existís. Fàcilment, en cas contrari, no l'hauríem intentada» (LLOVERA 1926a: 511)

En efecte, els hexàmetres de Llovera són extremadament rigorosos i no accepten cap de les llicències que Riba va introduir a la primera *Odissea*. Només dos hexàmetres no són plenament correctes, que són els versos 3 i 5, que tenen cinc accents i no sis. Simptomàticament, són els versos que no comencen amb tònica, de manera que cal suposar que l'autor preveia un accent en la primera síl·laba, que a parer meu em sembla francament impossible de sentir. No és, doncs, que es tracti de la introducció del primer peu en anàclasi que introduí Riba ja a les *Elegies*. Segurament l'eclesiàstic creia en la possibilitat de l'espondeu català, això és, de dues tòniques seguides, i vol exigir al lector una escansió com aquesta:

«Jo resto malalt de Feàcia en la terra estrangera;»

— — — ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪

Aquesta escansió, impossible en un sistema accentual (d'aquí que em serveixi dels símbols de la mètrica clàssica), és tan imaginativa com faceciosa i, per tant, mantinc l'escansió proposada, encara que desfaci el pseudohehexàmetre.

Pel que fa a la resta, els hexàmetres són fets amb un rigor extrem i com que coincideixen amb els de Riba, no caldrà que hi dediquem més estona. Bastarà afegir, només, que és simptomàtic que Llovera parli específicament de les *Bucòliques* i no de l'*Odissea*, que ja havia estat publicada set anys enrere, amb gran èxit de crítica i de la qual valora que sigui «tan fresca, fidel, encertada de to, i rica i fina de lèxic, veritable monument de llengua», però, al mateix temps, ve a dir que aquells versos emprats amb tanta llibertat no es poden dir hexàmetres, i que són uns versos més aviat lliures com els de Maragall:

«el mateix autor en el pròleg no la dóna pas com a composta d'hexàmetres. Es el cas també dels *Himnes Homèrics* d'En Maragall, amb els quals s'empalma la segona obra d'En Riba» (LLOVERA 1926a: 511)

Ens interessava, però, sobretot, el pentàmetre. Josep Maria Llovera deia que els seus versos eren només diferents dels de Costa pel final agut d'ambdós hemistiquis, mentre el poeta mallorquí preferia el vers femení. Vegem ràpidament, però, que això no és així i que Llovera, al contrari de Costa, està intentant, ara sí, la reproducció accentual del pentàmetre, com ho havia fet Riba anys enrere traduint Hölderlin, en unes versions que Llovera sembla no conèixer. Els resultats a què arriba l'eclesiàstic són els mateixos que els de Riba, amb el segon

hemístiqui fix amb estructura TAATAAT i amb els tres models per al primer hemístiqui ja comentats:

- Sense contraccions («dava presagi segur»)
- Amb contracció d'un peu («diuen, sens consultar»)
- Amb contracció dels dos peus («de plorà, esguardant»)

Llovera és encara més exigent que Riba en la construcció rigorosa dels versos: el segon hemístiqui comença sempre amb una tònica real, excepte en els dos últims pentàmetres, on l'accent secundari és obligatori, per tal com, si no, es produiria una vall accentual. Per reforçar encara més la dièresi medial, a més (i per evitar el xoc accentual), Llovera posa un guió llarg en el lloc on ha d'anar la cesura, per ajudar el lector a llegir el vers com ell pretenia. Un recurs tipogràfic que Riba mai utilitzà i que em sembla que és denotatiu de les dificultats inherents en la construcció d'un vers que parteix d'un principi impossible en català: el del xoc accentual.

Els pentàmetres també solen començar sempre amb tònica natural i quan no ho fan sol ser per un xoc o una vall accentual (que implica la desaccentuació o reaccentuació, de vegades totes dues). A parer meu, només l'hemístiqui «i esbullats els cabells» està agafat, precisament, pels cabells, perquè hem de suposar un accent secundari gratuït que, un cop més, en una lectura sense prèvia escansió resulta improbable. En efecte, un lector no advertit, llegirà el vers com dos anapestos («i esbullats els cabells»).

De manera semblant, quant als segons hemístiquis, n'hi ha algun que no acaba de funcionar com en «el meu viatge amb neguit», que Llovera vol que el lector llegeixi segons l'escansió proposada (TAATAAT), quan en realitat el lector llegirà, normalment, un heptasíl·lab format per dos iambs i un anapest («el meu viatge amb neguit»).

Recapitulant, com crec que he demostrat, no té res a veure l'adaptació del pentàmetre de Llovera amb la del poeta mallorquí, que a banda de no respectar el final masculí, tampoc no feia un segon hemístiqui dactílic, sinó un format per un dàctil i dos troqueus, (TAATATA) això és, un hexasíl·lab de quarta i sisena.

En un misteriós article aparegut el mes següent d'aquest que ara comentàvem, intitulat «Epigrames de Marcial (diverses interpretacions rítmiques del pentàmetre)» i publicat a *La Veu de Catalunya*, Llovera ofería, com deia el títol, quatre esquemes que considerava vàlids per a l'adaptació del pentàmetre, sense, però, acompanyar-los de cap explicació. Simplement trobem quatre traduccions d'epigrames de Marcial, on s'empren diferents esquemes, que no sabem d'on surten i que, a més, només un d'ells concorda amb el vers emprat en la traducció de Tibul. Jaume Medina (1978: 29) ho il·lustra amb aquests quatre exemples, una per cada «interpretació del pentàmetre»:

- « - companys volent-los \* de caminades llargues
- tenint, pobre manyac, \* lloc en les nostres caixes
- Ton front no arruguis \* que és de l'Imperi senyor
- Qui et sofriria, però, \* ni et llegiria sencer?»

Més enllà de l'ús topogràfic (aquí un asterisc) per assenyalar la dièresi, no trobem rastre dels esquemes utilitzats en la seva traducció, excepte en l'últim cas, on sí que s'empren els dos hemístiquis accentuals del pentàmetre, amb el primer sense contraccions. També trobem, en

el segon hemistiqui del tercer vers, un segon hemistiqui correcte, però no el primer. La resta d'esquemes, no sabem d'on els treu Llovera, potser d'alguna mena de lectura a accents gramaticals, però no responen en cap cas a un pentàmetre accentual ni a res que se li assembli. Només un d'ells, sembla el de Costa i Llobera: el segon hemistiqui del primer esquema té l'estructura TAATATA que solia emprar el poeta mallorquí. Fora d'aquí, cap altra similitud amb els versos accentuals, però sí amb versos que s'assemblen molt als de Carducci, que sabem, per ell mateix, que havia llegit... seguint les indicacions de Riba.<sup>143</sup> Així, el primer hemistiqui «companys volent-los», concorda amb, per exemple, «il colle sopra» (v. 2, *Nella piazza di San Petronio*), mentre que el primer hemistiqui del quart esquema, s'assembla moltíssim (excepte pel final agut) a «e del solenne tempio» (v. 4, *Nella piazza di San Petronio*). No vol dir necessàriament que el copiés. Potser només era fruit de la lectura a accents gramaticals dels versos clàssics, però la qüestió és que arriba a uns resultats semblants als del poeta italià que tanmateix no aplica en traduir Tibul.

És, per tant, amb els intents de Riba que s'ha d'equiparar l'esforç de Llovera amb Tibul (no pas amb Marcial). I si aquest darrer no coneixia les traduccions de Hölderlin, aleshores queda de nou, em sembla, confirmada la validesa de l'adaptació accentual del pentàmetre, en tant que subjecte al model clàssic (encara que per via alemanya, com Riba).

Una altra cosa ben diferent és si un vers que va tan en contra de la naturalesa de la llengua és prou apte per compondre o traduir poesia en llengua catalana, quan una de les condicions indispensables d'un dels versos, el xoc accentual del pentàmetre, és simplement impossible de reproduir.

Per dir-ho amb paraules de Carles Miralles, que es referia als intents de Costa i Llobera (menys rigorosos, doncs, des del punt de vista de l'adaptació accentual, que els de Llovera i Riba): «el català no es resisteix als nombres severs, però alguna vegada sembla que es resisteixi senzillament a *dir*, dins aquests nombres severs» (MIRALLES 1986: 88).

#### 4.8. La polèmica sobre la possibilitat d'adaptació dels metres clàssics

Sobre la possibilitat o impossibilitat precisament de l'hexàmetre i del pentàmetre s'havia començat a discutir per primer cop en terres catalanes a nivell teòric en els anys en què Josep Maria Llovera feia les seves primeres provatures. Pot semblar curiós, tenint en compte que els primers intents es remuntaven al 1911 o, si es vol, fins i tot a les *Horacianes* de Costa i Llobera. Més encara quan l'*Odissea* de Riba ja s'havia publicat i s'havia assentat com una traducció de prestigi. De fet, com ja ha estat assenyalat, la traducció de Josep Maria Llovera que acabem d'analitzar formava part d'una publicació en què l'eclesiàstic es defensava dels atacs que havia rebut de Tomàs Bellpuig, que li recriminava la seva adaptació del vers heroic i que es titulava, justament, «Cap a l'hexàmetre català».

Aquesta sèrie d'articles, que ha estat recollida un cop més per Medina (2003), bàsicament tingué lloc entre la premsa vigatana i la barcelonina, sobretot a partir de l'any 1926. Tomàs Bellpuig escrivia la seva diatriba contra els hexàmetres de Llovera defensant-ne la pròpia

---

<sup>143</sup> A l'article de *Paraula cristiana* deia: «Poc temps fa (mercès a una indicació de l'esmentat Carles Riba) trobarem que Carducci traduïa rítmicament l'hexàmetre d'una fàisó semblant, amb més flexibilitat que Romagnoli» (1926a: 513).

adaptació,<sup>144</sup> mentre que el segon, al seu torn, li contestava.<sup>145</sup> Josep Fonts, catedràtic del seminari de Vic, entrava a la controvèrsia, negant qualsevol possibilitat d'adaptació dels metres antics i afirmant la necessitat d'escriure, si es volia poesia amb ritmes clàssics... en llatí, com d'altra banda feia ell. Finalment, Joan Franquesa, segurament Joan Franquesa Gomis, traductor de l'*Electra* de Sòfocles en versos catalans i catedràtic de literatura a la Universitat de Barcelona, entrava a la discussió de part de Fonts, mentre Llovera continuava contestant tots els atacs.<sup>146</sup> Encara s'hi afegiria Agustí Esclasans aportant la seva visió a partir del «Sistema» i, doncs, des d'una perspectiva i objectius totalment diferents, de com havien de ser els metres clàssics.<sup>147</sup>

Tot aquest guirigall acaba tenint un abast merament local, però obliga per primer cop els defensors de l'adaptació dels metres antics a escriure programàticament els seus postulats. Són els primers, diguem-ne, tractats mètrics sobre la qüestió fets mai en català.

Els primers articles que van encendre el polvorí, curiosament, no són publicats a Vic ni a Barcelona, sinó al País Valencià, a la revista *Boletín de la Societat Castellonense de Cultura*, de la mà del també eclesiàstic Joaquim Garcia Girona, que, com Llovera, també va ser traductor d'Horaci. Pel seu enfocament programàtic i alhora pràctic, ens poden fer molt de servei, de manera que convindrà que els analitzi més a fons.

#### 4.8.1. Els articles i les provatures de Joaquim Garcia Girona

Com Costa i Llobera i Josep Maria Llovera, Garcia Girona va ser un mossèn, llatí i poeta. Lluny de la transcendència del mallorquí, tanmateix, va ser un poeta reconegut i valorat, especialment al País Valencià. Per exemple, guanyà els Jocs Florals de la capital valenciana amb *Seidia*, un poema èpic de més de 6000 versos.

També com els seus homòlegs mallorquins i empordanesos, Garcia Girona era un profund admirador d'Horaci i, com a tal, el traduí durant els últims anys de la seva vida i n'anà publicant les versions que en feia al *Boletín* citat més amunt, en una secció anomenada «Del jardí d'Horaci», on d'altres col·laboradors com Revest Corzo hi havien publicat també sengles versions<sup>148</sup> en estrofes sàfiques d'accent gramatical, ja a principis de la dècada, només un any després de la publicació de l'*Odissea* ribiana.<sup>149</sup>

Inicialment, Garcia Girona per aconseguir l'objectiu de tenir un «Horaci valencià» se servia de mecanismes analògics per traduir els metres eòlics. És a dir, se servia de la mètrica romànica com, per exemple, ho feia contemporàniament Isidre Vilaró Codina en la seva traducció de les *Odes* d'Horaci (1922), on fins i tot se servia de la rima, un mecanisme que el poeta valencià, en un primer estadi, no s'està d'utilitzar.<sup>150</sup> Així, per exemple, aquell mateix any, assajà a les pàgines del butlletí castellanenc la traducció de l'oda quarta del llibre primer. Aquesta, en l'original llatí, està composta d'un arquiloquià més un trímetre iàmbic catalètic.

<sup>144</sup> BELLPUIG 1926.

<sup>145</sup> LLOVERA 1926a.

<sup>146</sup> Tots aquests articles es poden trobar reunits a MEDINA 2003 i a MEDINA 2004.

<sup>147</sup> ESCLASANS 1926a; 1926b; 1927a; 1927b.

<sup>148</sup> Revest Corzo firma les traduccions de les odes 30 i 38 del llibre primer.

<sup>149</sup> La primera traducció de Revest Corzo apareix al número corresponent a l'Agost de 1920.

<sup>150</sup> Totes les traduccions de Garcia Girona són analitzades a BERMÚDEZ RAMIRO 2009, a qui en gran part segueixo per a la discussió sobre l'anàlisi mètrica de les poesies traduïdes.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

Garcia Girona l'aboca també en díctics, però formats per un decasíl·lab i un hexasíl·lab, aquests últims aparellats amb rima consonant:<sup>151</sup>

«Ja amolla'l cruo hivern a l'alenada  
de nova primavera,  
i els àrguens trauen lentament, eixutes,  
les naus a la rivera»

Semblantment, per a l'oda 15 del llibre segon, Garcia Girona se serveix del decasíl·lab per a l'estrofa alcaica, no només com a equivalent de l'hendecasíl·lab alcaic, sinó que el poeta valencià uniformitza els dos hendecasíl·labs, l'enneasíl·lab i el decasíl·lab alcaics en el decasíl·lab català, de manera que la semblança passa a ser només tipogràfica. Introdueix, de nou, la rima consonant per als versos parells:

«Ai! qué afuats se'n van, oh Pòstum, Pòstum,  
los anys! ni la pietat lo pas atura  
a les arrugues i a la instant vellesa,  
ni menys a l'aspra mort, a tot fre dura.»

També se serví en alguna ocasió de l'alexandrí per substituir els hexàmetres (i els tetràmetres dactílics) de l'oda novena del llibre primer, que publica el 1924, aquest cop sense rima:

«Lloen alguns a Rodes gentil o a Mitilene,  
o a la famosa Efeso, o als murs del bell Corinte,  
qui veu dos mars, o a Tebes o a Delfos celebrades  
del gran Baco i d'Apolo, u a Tempe de Tessàlia»

La pèrdua de la rima pot marcar, segurament, la fi d'aquest primer estadi analògic de Garcia Girona, en què el poeta valencià se servia exclusivament de la mètrica romànica ja no per donar equivalents dels metres clàssics, sinó uniformitzant, si calia, dos versos tan diferents com els hexàmetres i els tetràmetres en alexandrins, o tots els versos que componen l'estrofa alcaica en decasíl·labs catalans.

De fet, aquesta evolució traductora d'una metodologia plenament analògica cap a una traducció cada cop més mimètica la podem percebre en una traducció d'un any abans de l'oda setzena del llibre II, en què Garcia Girona s'assajava en el conreu de l'estrofa sàfica a la manera de Costa i Llobera. No és estrany, doncs, que triés l'únic *carmen* que Costa i Llobera traduí a les *Horacianes* i que el fes servir de patró per imitar els versos eòlics. De fet, més que una traducció directa del poema llatí, sembla que Garcia Girona versioni la de Costa i Llobera per donar-li un toc més valencià, com fa notar Bermúdez Ramiro (2009: 62):

«Calma suplica el navegant qui es troba  
per la mar ampla, si ja negre núvol

---

<sup>151</sup> Es poden llegir totes les traduccions de Garcia Girona, així com també les de Revest Corzo, al segon volum de la tesi de Medina (apèndix documental, 1976).



tapa la lluna i cap estel propici  
guia li dóna». (Costa i Llobera, 1906)

«Calma als déus prega el navegant quis troba  
en la mar ampla Grega si un fosc núvol  
tapa la lluna i'ls estels dubtosa  
guia li donen». (Garcia Girona, 1923)

L'únic canvi important a nivell semàntic és el «dubtosa» que potser recull millor el *neque certa... sidera* de l'original. Això a banda, la traducció és gairebé calcada, també a nivell mètric.

Segurament és amb Costa i Llobera que Garcia Girona es planteja l'adaptació i no la substitució dels metres clàssics. Ell mateix explica aquesta decisió en un article de l'any 1925, excusant-se'n per la dificultat d'entendre ja el sentit del text llatí, cosa que ve a dir que ja feia prou d'entendre'l correctament i passar-lo a un esquema mètric nostrat per, al damunt, adaptar-ne també la mètrica:

«I ara entrant ja en l'objecte d'aquest article, diré que en les primeres versions d'aquesta Secció no's feya consideració de la mètrica horaciana per tindre-la tota ficada en el pensament del gran Mestre, freqüentment esquiu a l'aprensió. Per aquesta raó s'escudellava i enmolava aquell pensament en la forma de versos que primer ocorria, o l'exigència de la primera clàusula demanava» (GARCIA GIRONA 1925: 270)

Amb els anys, Garcia Girona s'anà plantejant a nivell teòric si la manera de traduir els metres clàssics a través del mètode de l'accent gramatical era la correcta. De fet, aquesta explicació ara citada data, com deia, de l'any 1925, en un article publicat també al «Jardí d'Horaci» del *Boletín*, en què Garcia Girona dóna compte de la seva decisió de canviar de mètode a l'hora de traduir els versos horacians.

Aquest article inaugura una sèrie de tres articles en què tractà a fons la qüestió de l'adaptació dels metres clàssics, intitulats «Unes explicacions», «Més sobre la imitabilitat dels metres llatins» i «La versió de l'estrofa alcaica».

En el primer, Garcia Girona es planteja si «el ritme horacià, font de suprema melodia, tal i com jo'l senc, pot fer-se perceptible en nostra vernàcula d'una manera prou acostada» (GARCIA GIRONA 1925: 269) i arriba a la conclusió que, atesa la desaparició de la distinció quantitativa, «la cantitat de la mètrica llatina no's pot imitar en nostra vernàcula més que en la deguda combinació de les síl·labes tòniques i de les àtones». I aplica aquest principi a la traducció de l'estrofa sàfica segons l'accent gramatical o segons el mètode de l'accent rítmic. Ja hi entrarem. Abans, però, ens és molt més interessant el segon dels articles, en què Garcia Girona aprofundeix en aquests punts a nivell teòric i dóna una perspectiva general de com s'ha de procedir a l'adaptació dels metres clàssics. És, segurament, la primera reflexió tan programàtica i de tant abast escrita en català i, a més, força ben documentada. Bàsicament, a banda de l'observació dels metres llatins, Garcia Girona treballa sobre materials italians. Així, aprèn bé el funcionament del ritme llatí en funció de l'oposició entre arsis i tesis de l'estudi introductori de Vincenzo Ussani, que precedeix la seva traducció de *Le liriche d'Orazio* (Torí, 1900) i que cita en el seu article de 1926. I encara més, sabem que coneixia les teories d'Ettore

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

Stampini,<sup>152</sup> un dels principals teòrics del mètode de l'accent rítmic, que hem esmentat al capítol corresponent. I malgrat que confon arsi amb ictus,<sup>153</sup> i el to una mica distès, l'argumentació és força acurada, amb uns tints que ens recorden a Pascoli i el seu mètode de l'accent rítmic i quantitatiu:

«I, primer de tot: la cantitat llatina, i ses filles les sílabes llargues i breus, son reproduïbles en nostra valenciana per les sílabes accentuades i les no accentuades, per quant l'accent fa llargues les sílabes, i la falda d'ell les deixa breus [...]. Vessant, doncs, una llarga llatina d'*arsis* per una accentuada valenciana, no fem altra cosa que una ecuació de duració» (GARCIA GIRONA 1926: 213)

I és només «ab lo jugament dels accents, i solamentes ab aquest» que es poden imitar les síl·labes de diferent durada, en tant que per Garcia Girona (igual que per Pascoli), una síl·laba accentuada és igual a una síl·laba llarga: «en quant tenen eficiència de duració», de manera que «el ritme d'accent se compenetra exactament ab lo ritme de cantitat, casen els dos a la perfecció» (GARCIA GIRONA 1926: 216). Això el portarà a provar l'adaptació de peus llatins, inadaptables en un mètode purament accentual, com l'espondeu o el jònic major.

Garcia Girona dedica les següents pàgines per fer una lliçó pràctica i comença, és clar, amb un hexàmetre de Virgili, concretament aquest, que escandeix posant una marca sobre l'accent gramatical de les paraules:

«Ílle volat símul árva fuga símul áequora vérrens.

Ei? ¿Els agrada als lectors la musiqueta? L'hai posada ab los accents gramaticals, com es costum llegir la poesia llatina en nostres centres de llatinitat [...]. Cel dels cels! ¿Si pareixen talment les potadetes del caminar d'un burret! Dona ganes de dirli: Arri! Arri! Pero això es un vers de Virgili? ¿Ditxosos accents gramaticals! Tiremlos al bordell i veurem si té el vers sanc-virgiliana:

Ílle vo | lát simul | árva fu | gá simul | áequora | vérrens.

Aixina, en tota sa puresa melòdica: cinc peus dáctils i un espondeu. Les sílabes accentuades son les llargues, los arsis; totes les demás son breus. Així resulta d'alat i preciós! Un hexàmetre que per si a soles canta. Sa marxa no es la del burro, sino el galopar del cavall andalús més pinturer» (GARCIA GIRONA 1926: 218)

Garcia Girona acaba conclouent que vista l'equivalència rítmica entre la llengua llatina i la catalana, la primera mesura que s'hauria de prendre és imposar la lectura no a accents gramaticals, sinó a arsis i tesis, encara que això vagi en perjudici dels accents prosòdics de cada paraula.

Vegem, doncs, com procedeix a l'hora d'aplicar aquesta teoria del mètode de l'accent rítmic. I per fer-ho, tirem una mica enrere i prenem les diferents mostres d'estrofes sàfiques

<sup>152</sup> Es cita, per exemple, a GARCIA GIRONA 1927, n. 1.

<sup>153</sup> «L'arsis se sòl sinyalar ab este signe, que indica l'*ictus* o accent rítmic. Lo ritme de la veu es cert *moviment* o *marxa*, o certa vicissitud (alternància) d'*alsament* i *descens*, o d'*impuls* (espenta) i colp (*ictus*). D'aquesta (vicissitud) ben composta consta majorment aquell (lo ritme), del qui, en veritat, lo comensament es l'impuls o arsis, pero la clàusula o conclusió es la tesis o deposició. Lo colp rítmic, en lo curs del cant, esdevé cada dos o tres temps simples (sílabes), no mai cada un; puix un colp no pot seguir immediament a un altre colp» (GARCIA GIRONA 1926: 212)

que donava com a exemple d'això, en traducció d'ell mateix, en concret de l'oda vintena del llibre primer, l'una seguint el mètode de l'accent rítmic, l'altra, amb el de l'accent gramatical:

«Jo tinc un vinet de Sabina terra,  
Que l'has de tastar, cavaller Mecenes,  
Mon amic volgut, i en grec cànter guarde  
Per a quan vingues.

¿No és veritat que l'airet d'eixos versos fa saltar millor de gust lo cor, que no aquest altre?:

«Tinc un vi pobre de Sabina terra,  
I has de tastarlo, cavaller Mecenes,  
Mon amic íntim, i en grec canter guarde  
Per a quan vingues»

Aquesta mateixa oda, Garcia Girona encara la va estar treballant duarnt temps per mirar de cenyir-la encara més als models rítmics. Per exemple, en la primera versió, el primer i el segon vers tenien l'accent fort en segona posició i no en primera, com requeriria una lectura sense anàclasi. Així ho féu en l'article de 1926 (p. 219), en què resolva aquests problemes:

«Te convide a un vi de Sabina terra,  
Molt pobret i moll, cavaller Mecenes,  
Car amic, i en grecs canterets jo guarde  
Per a quan vingues»

Amb aquesta nova versió, però, obtenia un primer hemistiqui sempre agut i, comptat a la castellana, això passava a ser un dodecasíl·lab i no un hendecasíl·lab, motiu pel qual es veia obligat a justificar-se:

«repetixc que no m'atenc a la mètrica de nostra vulgar. Si m'es llicit, diré que faig versos llatins en vocables valencians. Me es indiferent que resulten de dotze sílabes o de onze. Lo que vull es que'ls *temps* de la cantitat llatina se percibixquen igualment ordenats en la valenciana, ni un més ni un manco» (GARCIA GIRONA 1926: 219)

No obstant aquesta defensa del seu mètode, Garcia Girona, com Bermúdez Ramiro assenyala (2009: 66), continuà treballant fins aconseguir, al darrer any de la seva vida, el que considerava que era l'estrofa sàfica perfecta, amb el primer hemistiqui acabat amb paraula femenina i amb les cesures més ben delimitades que en les primeres versions. Així sonava la primera estrofa de l'*aurea mediocritas*, en la versió de Garcia Girona, que publicà el 1929:

«Tu més bé, Licini, faràs ta vida  
No a la mar de fóra llansant-te sempre,  
Ni, tement borrasques, quedant-se massa  
Prop de la costa»

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

Establerta la sàfica, seguint el camí de Costa i Llobera, i segurament per influència d'aquest, Garcia Girona prengué l'estrofa alcaica com l'altre cavall de batalla per a la correcta adaptació accentual en català. I no només hi dedicà diferents traduccions, sinó un article sencer.

En aquest article del 1927, Garcia Girona descarta les adaptacions analògiques que havien fet autors castellans com Fray Ruiz de León o encara d'altres, a base de la combinació de decasíl·labs i hexasíl·labs.<sup>154</sup> També descarta els models de Costa i Llobera, per molt que sigui «ensaigs mol més aproximats» (GARCIA GIRONA 1927: 176) a qui critica l'allargament sil·làbic de l'últim vers: «No sols no calia afegir-li una sílaba al vers quart, sino que aquest afegitó lo deforma». Ell planteja una estricta adaptació accentual, sense la intervenció quirúrgica del poeta mallorquí i es limita a fer una transposició d'arsi = accent. Vegem-ho amb l'exemple que ell mateix ofereix de l'oda tretzena del llibre II, amb escansió:

«Arbre, aquéll que en hóra fatídica  
Te vá plantár i en máns ay! sacrílegues,  
Ho féu dels póbres néts a nósa,  
I en deshonor de la humíl masáda.

Creuria'l jó tacát de l'infàmia  
de parricídi, o bé de perfídia  
De dár traïdora mort a l'hóste  
Dormínt al llit. La metzína infáme.

Sabria be i veríns de la Còlquide  
Qui vá plantàr-te en fóna malícia,  
Oh tronc funést corcát que un día  
Sense avisár sobre mí cauríes»

El seu és un model accentual gairebé perfecte, però se li nota molt la petja de Costa i Llobera (o de Carducci), perquè entén l'hendecasíl·lab alcaic com un vers acabat amb dos dàctils (i no com un anapest més un iambe), amb l'última síl·laba en tesi, sense estar dotada d'accent rítmic. Amb un dàctil en última posició, s'obliga a acabar, com feia Costa i Llobera, tots els versos en esdrúixola, de manera que li surt un vers amb accents en quarta, sisena i novena. No és que sigui incorrecte el vers resultant. De fet, es pot fer servir, puntualment, com a variació del l'hendecasíl·lab alcaic, que seria un vers exactament igual que el de Garcia Girona, però amb accent a l'onzena síl·laba i final masculí, perquè el model grec té una arsi en última posició.

En aquesta decisió, sens dubte, també hi deu influir que els models de què disposava Garcia Girona eren italians. Ja hem vist que aquests acceptaven l'equivalència esdrúixola en antepenúltima posició per aguda en última posició, per la poca quantitat de paraules agudes que existeixen en italià. De fet, Garcia Girona s'alegra de comprovar que la seva versió de l'estrofa alcaica concorda amb la de Stampini, que, segons conta (GARCIA GIRONA 1927: 69), descobreix quan ja tenia llesta la seva pròpia:

---

<sup>154</sup> Vegeu GARCIA GIRONA 1927: 175.

«I quina sorpresa més gojosa la meua veent al fi del capitol, com eixemple pràctic, reproduïda una oda ab los accents posats en la mateixa, idèntica distribució que jo hu havia fet! Aquesta coincidència d'autor que, sisquera per la seua modernitat i perteneixer a una nació de gran cultura clàssica, revestix gran mèrit, m'ha confirmat definitivament en la tèsi que vinc propugnant» (GARCIA GIRONA 1927: 177-178)

Sàfica i alcaica a banda, entre els versos horacians que intentà adaptar Garcia Girona,<sup>155</sup> i per als quals remeto a l'estudi ja citat de Bermúdez Ramiro, ens interessen sobretot l'asclepiadeu menor i el glicònic que conformen l'estrofa asclepiadea I, per tal com Costa i Llobera també intentà transportar aquest sistema a les *Horacianes*. Concretament ho va fer, ho hem vist, en una única composició («Vora una font») davant de les dificultats mètriques que es trobava.

Igual que el poeta mallorquí, Garcia Girona es va trobar amb la greu dificultat de fer acabar tots els versos, tant el glicònic com l'asclepiadeu, amb esdrúixola, perquè tots dos poetes entenien els dos últims peus d'ambdós versos com dos dàctils (entenen de nou la síl·laba en *anceps* com a tesi) en comptes d'un coriambe i un iambe, de manera que, en havent-hi un dàctil en posició final, només el podien substituir per una paraula paroxítona, amb el greu problema que «la frecuencia dels peus dàctils (esdrúixols) es tal, que promte s'arriba al fondo del sac, essent-ne la nostra llengua massa xorca i repelosa» (Garcia Girona, citat a BERMÚDEZ RAMIRO 2009: 72). Així, el glicònic, en comptes d'un octosíl·lab agut, es tornava, com amb Costa, un hexasíl·lab esdrúixol, amb accents a les síl·labes senars, mentre que l'asclepiadeu, en comptes d'un dodecasíl·lab agut, es tornava un enneasíl·lab esdrúixol, cesurat en dos hemistiquis, el primer amb accents en tercera i sisena i el segon amb accents en setena i novena.

Així sonen els primers glicònics i els asclepiadeus de l'oda tercera del llibre primer:

« Vullga Venus la Cípria  
i de Helena els germans, llúms del cel fúlgides  
I dels vents lo rei lóbregue  
Tots tancantlos al cau, fora el dolç Iàpiga,  
Governarte, nau frèvola,  
que Virgili te'n dus llesta vers l'Ática».

En conèixer el manual de Stampini, però, i veure que aquest sempre comptava com a dotada d'accent rítmic l'última síl·laba, intentà canviar tímidament la versió del poema de l'any 1925 amb una de nova l'any 1928, en què introduïa alguns (molt pocs) versos aguts:

« Vullga Venus la Cípria  
i de Helena els germans, àurics estels lluents,  
I dels vents lo Rei lóbregue.  
Tots tancant-se al cau, fora el dolç Iàpiga,  
Governar-te, nau frèvola,  
Que Virgili te'n dus llesta vers l'Ática.»

---

<sup>155</sup> Bermúdez Ramiro (2009: 52) xifra el corpus de traduccions de Garcia Girona en setze odes i quatre epodes, amb els diferents mètodes rítmics que hem anat comentant.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

Malgrat això, no devia quedar content amb la solució, perquè en les altres traduccions que féu dels asclepiadeus i dels glicònics «es decantà per posar tots els finals d'aquests dos versos en esdrúixola, interpretant-los com a dàctils» (BERMÚDEZ RAMIRO 2009: 74). Tornà així, al primer model que havia intentat.

Finalment, també pot ser d'interès fer una ullada ràpida a la traducció de l'oda dotzena del llibre tercer, en què Garcia Girona s'assaja en la traducció de sèries sincopades. En aquesta composició Horaci se serveix com a element mètric base el jònic menor (◡◡—), però no sabem si el poema està estructurat com una tirada de decàmetres jònics, o bé està agrupat en estrofes de versos diferents.<sup>156</sup> De fet, els períodes construïts en jònics menors són tan complicats d'interpretar i tan excepcionals (no és natural que, en grec, hi hagi en un mateix peu, dues llargues en arsi) que fins i tot s'ha pensat que el jònic menor té un origen forà.<sup>157</sup>

Garcia Girona, que no sabem quina edició d'Horaci feia servir, els interpreta com una estrofa de tres versos, formada per dos trímetres jònic menor i un tetràmetre jònic menor, que tenen les següents estructures:

◡◡—◡◡—◡◡— (trímetre)  
◡◡—◡◡—◡◡—◡◡— (tetràmetre)

Les sèries sincopades, com ara aquestes, impliquen que hi ha dues arsis en contacte, sense separació de cesura. En el trímetre, entre les síl·labes tercera i quarta, setena i vuitena i entre les dues últimes. Semblantment, en el tetràmetre, entre les síl·labes tercera i quarta, setena i vuitena, onzena i dotzena i entre les dues últimes.

Aquest tipus de versos, per tant, són tècnicament irreproduïbles en català, perquè no es toleren, ja ho hem vist, dues arsis accentuals (no quantitatives, per tant) en contacte directe, ja que provoquen un xoc accentual i la seva consegüent desaccentuació. Hi ha estudiosos, com Parramon (1999: 147), que consideren que fent una pausa prou forta (que no apareix al model grec) entre les síl·labes tòniques en conflicte (com ara en el pentàmetre) n'hi ha prou per recuperar el joc d'accents. Ara bé, accepta que «fer aquesta pausa cada tres o quatre síl·labes, segons el ritme binari o ternari que es vulgui imitar, a més de plantejar complicacions prosòdiques, resultaria monòton». Això a banda, la pausa hauria de ser tan llarga que es perdria la noció d'un sol vers i semblarien versos independents, com passa, segons com, precisament amb el pentàmetre, com ja hem comentat.

La solució que troba Parramon és sacrificar una de les dues arsis en base a una tendència, de la qual no tenim certesa absoluta, que «els antics destacaven la primera arsi sobre la segona» (PARRAMON 1999: 147). Segons això, la versió accentual converteix el jònic menor en un peó tercer (◡◡—◡). D'aquesta manera, l'adaptació accentual del trímetre jònic hauria de ser un vers d'onze síl·labes amb «accents màxims a la tercera i la setena» (PARRAMON 1999: 151) i amb final femení. Pel seu cantó, el tetràmetre l'entén «com la juxtaposició de dos dímetres», amb dièresi mitjana. Com que el vers original té fins a quatre parells d'arsis en conflicte, recomana «acceptar amb freqüència la dièresi després dels metres primer i tercer».

<sup>156</sup> Vegeu VERGÉS 1981: 11

<sup>157</sup> Per al jònic menor, vegeu KORZENIEWSKI 1998 115-118 I GENTILI & LOMIENTO 2003: 174-184.

Garcia Girona arribà a un vers exactament igual que el que avui demana Parramon. Així, l'any 1928 publica l'oda dotzena a la revista de Castelló. Vegem-ne les dues primeres estrofes, formades, recordem-ho, per dos trímetres i un tetràmetre:

«Son misèries de l'amor lo goi no beure,  
ni en la copa del vi dols los mals dissoldre,  
o escuallarse de la llengua flagelant d'un oncle en ira.  
Pero a tú, oh Neobula, el bon Cupido  
lo paner te pren, les teles, la faena  
de Minera, tot te hu roba l'hermós Hèbre de Lipara;»

Crec que cal admetre, però, que els trímetres jònics menors, en català, si hom els sent i, per tant, no els llegeix ni els veu disposats tipogràficament, el que sent és un heptasíl·lab i un tetrasíl·lab, el primer trocaic i el segon iàmbic. Queda lluny, doncs, cap semblança amb l'original.

Que la reproducció és totalment arbitrària ho demostra el fet que la versió accentual proposada per Garcia Girona coincideix en realitat amb la versió accentual del tetràmetre trocaic (no catalèctic), això és, la unió de dos heptasíl·labs de ritme trocaic: «de Minera, tot te hu roba l'hermós Hèbre de Lipara;». Així, coincideixen en un sol vers accentual dues formes tan diferents en grec com és un vers de tipus trocaic, que no és propi de la lírica eòlica, amb un vers purament mèlic. No hi ha, em sembla, ni tan sols una evocació del ritme de l'original, que en res s'assembla al ritme trocaic. De fet, el ritme jònic és clarament ascendent, mentre que les versions accentuals resultants tenen un ritme gairebé sempre descendent.

Les traduccions de Garcia Girona i, sobretot, els seus articles són importants i força valuosos, en el marc dels metres clàssics. I potser no han rebut tota l'atenció que es mereixen.<sup>158</sup> Especialment interessants són els seus tres articles en què aprofundeix bastant a fons i amb mètode els problemes que planteja l'adaptació accentual dels metres antics. Si ens cenyim a les traduccions, és cert que molt sovint els versos de Garcia Girona són cantelluts i molt difícils de dir i de llegir. De fet, de vegades l'únic de valor que hi ha en les seves traduccions és el ritme que hi imprimeix, que ja és molt. I amb Horaci és el primer de fer-ho.

Amb això, dirà algú, no n'hi ha prou per compondre poesia. I tindrà raó. Però deixa el camp adobat perquè algú amb més traça i sentit poètic, seguint o no el camí fressat per Garcia Girona, tradueixi més bé Horaci i amb ell els metres eòlics, havent après dels errors i encerts del poeta valencià. En paraules de Bermúdez Ramiro:

«Poc importa en aquest article la major o menor fidelitat al text llatí (matèria per a un altre estudi); allò que realment importa és sentir el ritme de les seves traduccions, com a principi generador de tota poesia. Les traduccions en prosa són útils per a conèixer el contingut del poema i per a l'aprenentatge de la llengua llatina, però deixen un gran buit en una cosa tan elemental, en aquest tipus de poemes, com és el seu propi ritme» (BERMÚDEZ RAMIRO 2009: 78)

---

<sup>158</sup> Parramon (1999), per exemple, no l'esmenta mai ni l'inclou a la bibliografia.

#### 4.8.2. La polèmica a la premsa del Principat

Com dèiem, més que no pas les seves traduccions, van ser els articles de Garcia Girona que van provocar la reacció, al Principat, de diferents intel·lectuals i escriptors, la majoria d'ells eclesiàstics, que van voler dir-hi la seva. El primer de fer-ho va ser Tomàs Bellpuig a la revista *La paraula cristiana*, en un article que data del mateix 1926 i en què reprèn, entre d'altres coses, els escrits i les traduccions de Garcia Girona per, aparentment, desautoritzar-los.

Bellpuig no sembla dominar gaire bé la mètrica llatina i, de fet, llegeix els versos llatins, almenys els eòlics, a partir del mètode de l'accent gramatical. Així, per ell, les versions de Costa i Llobera de l'estrofa sàfica, es corresponen bé al model antic, perquè «hi ha tantes síl·labes al vers sàfic català (11) com al llatí (quatre peus de 3 i un de 2) i tantes a l'adònic llatí (un peu de 3 i un de 2) com al català (5)» (BELLPUIG 1926: 396). I no només això, sinó que els accents prosòdics de Costa corresponen, segons Bellpuig, «a les síl·labes llatines on les exigències de la prosòdia imposen major força de veu». És per això que considera que les versions sàfiques d'un poeta valencià que no anomena no són tals, perquè tenen els accents en tercera i cinquena posició. A més, l'acabament agut abans de la cesura li sembla que converteix el vers en un dodecasíl·lab i no un hendecasíl·lab, perquè compta a la castellana, com es temia el poeta valencià. Així, analitza l'oda 20 del llibre primer (de la qual cita la primera estrofa), de Garcia Girona:

«a son autor (un dels més entusiastes i fecunds poetes moderns de la regió germana) li plau el donar a aquestes estrofes el nom de sàfiques. Ho són realment, en el sentit d'imitació de les formes gregues i llatines que porten aquest nom? Potser ho siguin; nosaltres, però, creiem preferible l'estructura, el ritme, la melodia de les usades per Mossèn Costa i Llobera. Trobem en les del poeta valencià a manca d'ictus en la primera, i ens sembla que la substitució de la quarta per la quinta en l'accentuació rítmica, i carregada precisament aquesta en paraula aguda, amb la qual cosa queda el vers bipartit, allarga innecessàriament d'una síl·laba el vers qui en llatí només en té onze, i no hi guanya gens la melodia» (BELLPUIG 1926: 397-398)

Bellpuig intenta fer befa de Garcia Girona, que tenia una formació mètrica molt més sòlida que no pas la seva, parafrasejant la seva teoria: «consisteix senzillament a emprar un accent tònic dels nostres per cada síl·laba llarga dels llatins» (BELLPUIG 1926: 404), de nou sense dir el nom de l'autor. No entén, però, que Garcia Girona diferencia entre arsi i tesi i entre síl·laba llarga i breu, que no són sempre la mateixa cosa, com s'ha vist, i intenta desautoritzar-lo a partir d'aquest concepte, de nou, caient en un error bastant elemental.

Partint d'aquesta premissa, no és estrany que Bellpuig trobi encara més rars els versos anisosil·làbics adaptats a partir del mètode de l'accent rítmic. Així, després de despatxar Garcia Girona sense ni tan sols esmentar-lo, dedica la resta de l'article a atacar els versos de l'*Ègloga messiànica* de Josep Maria Llovera, que he esmentat més a munt i que coincidien amb els de les *Bucòliques* de Carles Riba. No obstant això, Bellpuig sembla desconèixer-los i es declara sord a la música de tals versos:

«si volem ésser sincers hem de confessar que el ritme no li trobarem, que la melodia dels hexàmetres de Virgili ens apar molt distinta de la melodia de la versió, i encara més, que als avesats a la usitada metrificació de les llengües neo llatines ens caldria una llarga i penosa



reeduació d'oïda abans no ens decidíem a admetre com a veritables versos, i molt menys com a versos heroics, els qui no s'identifiquen o harmonitzen amb els altres de la composició en la cadència que ara com ara nosaltres no sabem trobar fora d'una regulació fixa de síl·labes i d'accents, regulació que manca evidentment en la traducció de l'Egloga que ens ocupa» (BELLPUIG 1926: 399)

Després d'intentar desautoritzar els hexàmetres llatins de Josep Maria Llobera (i amb ells, els de Riba i Costa i Llobera), amb uns arguments tècnics molt deficients, apareix de seguida el veritable objectiu de l'eclesiàstic, que no és sinó defensar la pròpia adaptació de l'hexàmetre que no concorda amb la d'aquests predecessors. El seu model d'hexàmetre parteix, segons ell mateix confessa, «no certament com a fruit exclusiu dels nostres estudis mètrics», sinó d'unes «imitacions de la versificació clàssica escrites en bable» (!). No sabem quines són aquestes traduccions en bable, però el cas és que les provatures de Bellpuig les publicà, segons la «retolació d'hexàmetres» en el llibre *Composicions eucarístiques* (Barcelona, 1926), aquell mateix any.

El seu model és isosil·làbic, com ens podia fer esperar la «regulació fixa de síl·labes i d'accents» que trobava a faltar als hexàmetres de Llobera. Vegem-ne uns quants versos, dels quals intento una possible escansió:

«D'un quàdruple afany sentia en mon cor el desfici,  
A T A A T / A T A A T A A T A  
o pur, diví Anyell qui beles d'amor sobre l'ara!,  
A T A A) T / A T A A T (A)A T A  
anhel de deutor, de fill, d'indigent i de súbdit  
A T A A T / A T A A T A A T A  
qui explora impotent al fons de sa gran mesquinesa;»  
(A) T A A T / A T A A T A A T A

De seguida es nota que aquests versos són tots iguals, no només en el nombre de síl·labes, sinó que tots i cadascun segueixen exactament el mateix patró accentual, amb una sonsònia martellejant insuportable, lluny de la variabilitat de l'original, com reconeix l'autor:

«La monotonia rítmica d'aquests versos sempre partits de la mateixa guisa en idèntics hemistiquis de sis i de nou sent la fretura, de les variades cadències melòdiques que hom no cospa prou bé, però l'endevina en la barreja irregular de dàctils i d'espondeus amb el seu escurçament i allargament en el nombre de síl·labes del d'hexàmetre llatí» (BELLPUIG 1926: 402)

Efectivament, els seus "hexàmetres" no són res més que la unió d'un pentasíl·lab masculí amb accent en segona i cinquena posició i un octosíl·lab femení amb accents en segona, cinquena i vuitena seu. La unió dels dos versos explica la cesura, sempre regular, després del segon accent fort. El vers resultant té cinc accents i no sis i, més enllà de l'observació de la clàusula heroica, és difícil veure en aquests versos una versió accentual de l'hexàmetre.

Amb uns arguments teòrics tan poc consistents, i amb una proposta pràctica tan limitada, no és estrany que Josep Maria Llobera, que de tots els personatges esmentats fins ara era el qui més coneixements tenia de mètrica clàssica, li sortís al pas amb un article on es

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

dedica a contradir punt per punt (concretament 13) el pamflet de Bellpuig, amb arguments i exemples la majoria de les vegades molt sòlids.

Després de tot el que hem vist fins ara, no caldrà que inverteixi gaire més espai en els punts en què Llovera dedica a defensar els hexàmetres accentuals. Ressaltaré, en canvi, els autors alemanys i italians de qui, segons Llovera, va aprendre el mètode accentual:

«Quan ell [Bellpuig] diu: “Si algú es determina a compondre hexàmetres o pentàmetre o qualsevol classe de versos dels que admeten variació regulada de peus de distint nombre de síl·labes, *no li queda més remei que fer-ho com nosaltres* en la nostra humil composició eucarística”, defineix massa. El que han fet els alemanys (no a base de síl·labes de diferenciades quantitativament, com algú sembla creure, sinó a base d'esquemes rítmics) el que així mateix han fet alguns italians, també possiblement es farà a casa nostra. Nosaltres, francament, entre l'exemple triomfador estimulante de Klopstock, Voss, Solberg, Goethe, Schiller, Geibel, Heyse, Meyer, Trendelenburg, Schroder, Rupé i Weiss, Romagnoli (omesos molts altres que sols coneixem per referències) que sovint amb llurs milers i milers d'hexàmetres rítmics han gronxolat i gronxolen encara el nostre cor, si! ja no d'adolescent, i ens han ajudat i ens ajuden a copsar l'ondulació inefablement vària de les cadències» (LLOVERA 1926a: 510)

Llovera, doncs, a banda dels sòlids coneixements que tenia de mètrica antiga, també havia conegut les composicions dels poetes que en llengua italiana i alemanya havien aconseguit el que ara ell començava a posar en pràctica (no per primer cop) en català. Simptomàticament, Carducci i els seus hexàmetres no accentuals no apareixen a la llista, tot i que sabem que els va conèixer per indicació ni més ni menys que de Riba. En efecte, diu més endavant «Poc temps fa (mercès a una indicació de l'esmentat Carles Riba trobarem que Carducci traduïa rítmicament l'hexàmetre d'una faisó semblant, amb més flexibilitat, ens sembla que Romagnoli» (LLOVERA 1926a: 513).

Temps després, publicà un poema en hexàmetres, on donà compte dels autors que més el van influir, i a través del qual sabem que, com Garcia Girona, conegué les teories de Stampini:<sup>159</sup>

«Veig d'Itàlia al Parnàs humanistes, Fagella, Stampini  
i sobretot Romagnoli, amb esforç igual. I no esmento  
de Carducci les Bàrbares Odes, labor exquisida,  
imitada amb no menys brillantor, per Costa i Llovera»<sup>160</sup>

És en aquest article on, a banda de poder-hi llegir la seva versió del díptic elegíac (coincident del tot amb la de Carles Riba), Llovera explica que ha començat la traducció de la *Iliada*, de la qual ha completat ja més de tres cants. Una empresa que anà fent al llarg de la seva vida i que hauria representat la primera traducció accentual del poema homèric, però que quedà incompleta. Llovera es quedà als 15 primers cants, que no veuran la llum fins a l'any 1975, evidentment de manera pòstuma, juntament amb el projecte que en aquell moment no

<sup>159</sup> De Stampini en parla també a l'article en resposta als atacs de Josep Fonts i al conjunt dels *Set articles sobre la imitabilitat dels clàssics*. Vegeu MEDINA 2003: 86 i MEDINA 2004: 103.

<sup>160</sup> «Als poetes dels Jocs Florals», dins de LLOVERA 1975: 18.

dóna compte d'haver començat i que representà la seva aportació més important: l'obra completa d'Horaci, traduïda tota accentualment i que coronà, sembla, l'any 1946, tres anys abans de morir.<sup>161</sup> En parlaré més endavant.

Aquell mateix any, Josep Maria Llovera va rebre el suport, amb reserves, de Josep Farran i Mayoral, qui des de les pàgines de *La ciutat*, publicava un article en què defensava les aportacions fetes des de Costa i Llobera fins a Llovera, passant per Maragall i Riba, com un laboratori per experimentar i trobar una manera de renovellar la mètrica catalana, sempre i quan es continués fent poesia «normal»:

«Belles temptatives a provar ens ofereix la mètrica grega i llatina que després de Maragall, de Costa i Llobera, de Carles Riba, l'il·lustre Dr. Llovera estudia fervorosament i mira d'adaptar a la llengua nostra. Com surt d'aquesta prova la llengua sobirana, ho podem veure en aquestes pàgines mateixes, una vegada més. Hereva del grec i del llatí, diríeu que ella també s'hi ha tornat formosa dintre d'aqueixes magnífiques formes: tan bellament ara s'hi adapta [...]. La nostra llengua retroba, doncs, els més augustos motllos, i grans experiències a fer són obertes al treball dels nostres poetes millors. Jo trobo molt bé que els nostres joves poetes es lliurin, per altra banda, a tots els experiments, per extravagants que puguin semblar, damunt la matèria poètica: però sense oblidar la gran poesia normal qui no passa; a la qual serà necessari sempre de tornar, enriquits de les noves experiències» (Farran i Mayoral, citat a MEDINA 1978: 13)

#### 4.8.3. Els negacionistes: Josep Fonts i Joan Franquesa

No tothom va ser tan indulgent amb les teories i les provatures de Llovera. Al contrari, Llovera va rebre crítiques de molts intel·lectuals, normalment de caire conservador. Un dels primers va ser el també eclesiàstic Josep Fonts, qui entrà a la discussió entre Bellpuig i Llovera al mateix any 1926 i a la mateixa revista, la *Gazeta de Vich*, on havien publicat els seus articles, però des d'un punt de vista molt diferent dels dos primers amb cinc articles en què es dedica a atacar la qüestió de la possibilitat d'adaptació dels metres clàssics.<sup>162</sup> Així com Bellpuig acceptava i donava la benvinguda a les imitacions dels versos antics, encara que no estava d'acord amb el mètode de Garcia Girona i Llovera (preferia el de l'accent gramatical), Josep Fonts simplement nega la possibilitat d'aquesta adaptació. El títol dels seus cinc articles, sempre el mateix, «Impossibilitat del hexàmetre català» no dona lloc a equívocs possibles. La seva tesi es basa simplement, en el fet que, atès que l'essència de la poesia llatina és l'oposició entre síl·labes de diferent durada, i que el que ell anomena la «quantitat prosódica» (FONTS 1926: 2) s'ha perdut en les llengües romàniques, produir versos en català a través de metres llatins és directament impossible i un absurd:

«Cada dia ens anem convencent més dels pochos (fins entre els que's creuen destres en aquesta materia, com hem llegit en articles darrerament publicats) que han comprés l'hermosura, l'esplendor, la valor de la mètrica llatina. Si aquesta fos un ser animat, se taparia la cara de

<sup>161</sup> El poema en hexàmetres en què cita els autors que l'han precedit fent hexàmetres és l'avantsala de l'obra completa d'Horaci i està signat a data de 1946.

<sup>162</sup> Publicats el primer el 12 d'agost de 1926. El segon, dos dies després. El tercer, el 24 d'agost. El quart, el 21 d'octubre del mateix any. I, finalment, el 16 de novembre publica l'últim.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

vergonya de veure que se la vol aplicar a llengües que son privades de la essència, de l'estructura propia y essencial que Deu mateix ha donat a la llengua llatina. [...] De lo dit ben clarament se despren que el vers llatí ni les seves diferents especies, per això mateix que es constituït per una essència especial y propi, com hem demostrat, no pot traspassar-se a cap altre llengua» (Fonts, citat a MEDINA 2003: 78)

Només salva les *Horacianes* de Costa i Llobera, qui «parlava sols d'una certa aproximació». La resta no té cap mena d'interès, a parer seu, «puix ja no queda mes que lo *accidental*, y, per consegüent l'importancia del assumpto resta sense força ni interès». En canvi, critica amb força els hexàmetres de l'autor de les *Horacianes* que Llobera havia inclòs al seu article «Cap a l'hexàmetre català» i que, a parer de Llobera, eren d'una «exquisida finor i pulcritud».

Per il·lustrar-ho, Fonts exposa un vers en llatí, que està compost com un hexàmetre accentual i no quantitatiu («*Inclyta prole clarus fuit et virtute sublimis*»). Un vers que, efectivament, a un llatí de l'època d'August, no hi veuria sinó prosa, però que en canvi un llatí del segle III d.C. com Comodià sí que podia percebre com a vers. Però això, Fonts no ho té en compte i, per tant, considera aquesta línia com un engendre:

«Aqueixa ralla, segons la técnica y oída catalana, té l'ondulació del hexàmetre, qu'es com l'ondolació del mar (segons suara hem llegit, fentnos la *mar* de gracia): hi ha les cesures necessaries, *cumplint son ofici de rompre*, ni hi falta la cadencia, rossolant y rápida [...] no's pot demanar més per obtenir el ritme del hexàmetre. Y, malgrat tot això, la ralla aqueixa no es un hexàmetre, ni ho será may, encara que hi sobrecaiguin totes les ondulations y zumzades del gran Atlántich» (Fonts, citat a MEDINA 2003: 79)

Si aquest vers no pot anomenar-se hexàmetre, ve a dir Fonts, per què ho pot ser qualsevol de Costa i Llobera que Llobera havia citat al seu article? Així, pren el vers 11 de la traducció de l'himne 7 de Prudenci («L'esperit avesat a baixar-hi d'un vol invisible») i el compara al vers llatí:

«Veus' aquí aquesta altre ratlla de Mossen Costa y Llobera, tinguda per un hexàmetre de exquisida finor y pulcritut. Donchs bé: els pares y padrins del hexàmetre catalá faran el favor de dirnos ¿per quins set sous aquesta ralla es un hexàmetre d'exquisida finor y pulcritut, y aquella altre que té tot lo que té aquesta segona, ni hexàmetre pot nomenarse?» (Fonts, citat a MEDINA 2003: 79-80)

El raonament de Fonts és perfectament lògic. Hexàmetre només ho és el vers llatí (i imaginem que també el grec). Partint d'aquesta premissa tan conservadora (conservadora com l'ortografia que empra),<sup>163</sup> res més pot ser considerat un hexàmetre, ni tan sols els versos dels alemanys de Klopstock, que també refusa explícitament, perquè les seves «amistats literaries d'allí, com la del famosíssim Andreu Heberl» mai no li han parlat «d'aqueixes imitacions» (Fonts, citat a MEDINA 2003: 84). El seu argument, trampós d'altra banda, es basa en el fet de considerar les síl·labes accentuades com si realment tinguessin valor quantitatiu. Així, pren l'esmentat vers de Costa i Llobera i planteja que a «L'esperit avesat», la primera síl·laba és

<sup>163</sup> Pensem que Pompeu Fabra publica les normes ortogràfiques el 1904.

“llarga”, mentre que la primera síl·laba d’«avesat» és breu. Però, en canvi, si girem el vers i diem «Avesat l’esperit» (que rítmicament és exactament idèntic), Fonts s’adona que compost així la primera síl·laba d’«avesat» ara és “llarga” i la primera d’«esperit» és “breu”. Això el porta a concloure la impossibilitat de l’hexàmetre català:

«es imposible que una mateixa cosa sigui y no sigui al mateix temps baix un mateix aspecte. Així, v. gr.: Pere es Pere y ensemps no es Pere, no pot ésser, no’s pot lograr. Donchs els propagadors del hexámetre català han tirat per terra el principi de contradicció, això que may encara cap philosoph havia lograt. Ara, en endavant, unes mateixes sílabes, sense canviar de significat, baix el mateix idéntich aspecte, tindran valor *llarga* y ensems *breu* y vici-versa.» (Fonts, citat a MEDINA 2003: 80-81)

En benefici de l’argument de Fonts s’ha d’admetre que el raonament, malgrat ser fal·laç, té, com deia, la seva lògica. És veritat que Costa i Llobera no considerava el seu vers format per síl·labes llargues i breus, sinó per síl·labes accentuades i no accentuades. I en l’hexàmetre rítmic, la primera síl·laba del vers està accentuada per posició (accent secundari), encara que sigui àtona. Però no és menys veritat que aquest vers té un ritme indiscutiblement anapèstic i que només per convenció podem afirmar que té un ritme contrari, això és, dactílic. Si Costa hagués utilitzat un inici plenament tònic, Fonts no hauria pogut fer aquest argument (tot i que una síl·laba tònica pot ser desaccentuada en un xoc accentual, és clar).

Per tot plegat, arriba a la conclusió que l’hexàmetre rítmic és «una mena d’enganyapagesos» (Fonts, citat a MEDINA 2003: 81) i que en res s’assembla al vers clàssic:

«Per això estich segur que si Horaci o Virgili vegessin un hexámetre català comparat ab un de seu, hi veurien la semblança que nosaltres veyem entre l’home y el mico; y que si se’ls hi feya veure que a un hexámetre català s’hi ha aplicat les cesures, só, bellesa y gracia dels seus, respondrían:

Aunque se vista de seda

*la mona, mona se queda»* (Fonts, citat a MEDINA 2003: 71)

La solució que hi troba, per un cantó, és refugiar-se en la mètrica romànica tradicional, «puix tenim nostra métrica catalana formosa, sumament atractívola y variada» (Fonts, citat a MEDINA 2003: 81). I, per l’altre, si es vol escriure hexàmetres o qualsevol altre vers llatí o grec, el millor que podrà fer és escriure’ls en llatí i servint-se del sistema quantitatiu... com feia ell a la seva producció.

Tot i la banalitat del discurs i els arguments adduïts, Fonts va rebre el suport, des de les mateixes pàgines de la *Gazeta de Vich*, de Joan Franquesa, que hem d’imaginar que era Joan Franquesa Gomis, catedràtic de literatura de la Universitat de Barcelona i traductor de l’*Electra* de Sòfocles (1912). Més que un article, Franquesa simplement envia una carta a Fonts, des de les pàgines de la revista, on fa un llistat als intents castellans que havien intentat reproduir d’alguna manera els metres clàssics, com la poesia de Villegas, la de Cabanyes o l’*Eneida* de Sinibaldo de Mas, que traduí en una mena d’hexàmetres. Esmenta Pau Alcover i Guitart, un poeta que escrivia en castellà, i de qui Franquesa diu que «també escribia hexàmetres y la seva tesis doctoral [sic] versá sobre la manera de elaborarlos» (Fonts, citat a MEDINA 2003: 85).

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

El 2 de novembre d'aquell mateix any 26, entre el quart i cinquè articles de Fonts, Josep Maria Llovera, la diana dels atacs de Fonts, respongué amb un article més aviat curt. L'empordanès, que tenia uns coneixements de mètrics molt superiors als de Fonts, no necessita gaire més espai per deixar-lo poc més que en ridícul. De fet, aquest article de resposta esgrimeix uns arguments tan bàsics i rotunds que no valdria la pena ni esmentar, si no fos perquè ens serveix per veure amb exactitud l'enorme formació mètrica que tenia Llovera per un home del seu temps, en un lloc com Catalunya.

Fonts, en el seu quart article, es dedicava a atacar Llovera per aparentment no conèixer bé l'estructura de l'estrofa alcaica, perquè llegia amb un iambe final i no amb el dàctil que, com tants d'altres, Fonts (i Garcia Girona) interpretaven:

«Probàrem en l'article anterior que *tothom* diu que l'últim peu dels dos primers versos de l'estrofa alcáica sempre es *dàctil*, perquè aixís ho diuen les gramàtiques, diccionaris y *Gradus ad Parnassum*» (Fonts, citat a MEDINA 2003: 83)

Llovera, però, que com hem dit, tenia una formació molt més completa, li demostra que segons els manuals de mètrica més moderns, la interpretació corrent és la seva, adduint els treballs de Christ, Dillenburger, Ritter, Müller, Nauck, Boeckh, Schütz, Graser i Stampini. I no només això, sinó que Llovera demostra estar al cas de la millor investigació acadèmica del moment, perquè cita també la *Griechische Metrik* de Maas, que amb prou feines havia sortit tres anys abans i que interpreta l'estrofa alcaica com ell mateix.

Finalment, Llovera, després d'una petita lliçó de mètrica clàssica, fa una defensa de les adaptacions dels metres clàssics dels alemanys i ataca al cor de l'argument de Fonts. Les adaptacions accentuals no volen ser versos clàssics, sinó imitar-los:

«I és precisament per això que els alemanys tenen incorporades a la seva literatura belles imitacions rítmiques (no s'escarrassi tant M. Fonts per provar impossibilitats; no volem pas res més que imitacions) dels metres clàssics; no perquè la seva llengua es presti a això més que la nostra, sinó perquè amb l'exercici de llegir escandint tenen el ritme ficat a l'orella. I nosaltres, que ens solem pensar ésser, gairebé per dret diví, els davanters en tot, anem restant enrere. No tinc res a dir, ans trobo molt lloable, que hom es dediqui al conreu dels versos llatins. Però no s'hi val de tenir-ne tanta gelosia que no es pugui deixar en pau a qui vulgui, sense molèstia de ningú, cercar d'imitar-los. I, sobretot, quan hom vol parlar del que diu "tothom", no s'hi val de viure massa prop de la lluna!» (Llovera, citat a MEDINA 2003: 87)

#### 4.8.4. El precedent de Fonts i Franquesa: Isidre Vilaró Codina

La postura absolutament contrària a l'adaptació dels metres antics, com ara la defensada per Fonts i Franquesa, de fet, no era pas nova. Ben al revés. Ja hem vist les reaccions que provocaren els versos de Riba, Maragall i Carrión en filòlegs tan solvents com Miquel Planas o Nicolau d'Olwer, que preferien les versions en traduccions analògiques dels clàssics antics, com ara les que duia a terme un poeta de l'Escola Mallorquina com ara Llorenç Riber i el seu Virgili, de qui traduí els seus tres grans poemes en decasíl·labs catalans, en un moment (1917-1918) en què l'adaptació dels versos clàssics i, en especial, de l'hexàmetre, estava a l'ordre del dia.

Prova d'això és la introducció, de caràcter programàtic, a la primera traducció completa en català d'Horaci per part d'un altre poeta i traductor que s'oposà frontalment a l'adaptació dels metres catalans força abans que Fonts i Franquesa. Parlo d'Isidre Vilaró Codina (1872-1930).

Aquest advocat de professió, ja havia mostrat el seu interès amb un llibre de poemes de caire profundament horacià, *De mon ermot i del verger d'Horaci* (1918), de títol ben simptomàtic. Però la seva fita poètica més rellevant va ser, com deia, l'obra completa d'Horaci, que publicà l'any 1922, «en rims catalans». L'afegitó, ja en el títol i a la portada, no és gratuït, sinó que deixa molt clara, des de bell principi, la postura del traductor envers una qüestió que, com deia, estava molt latent en els ambients cultivats de l'època.

En la seva introducció, Vilaró Codina fa una defensa aferrissada de la traducció en vers, atès que «els poetes no deuen traduir-se mai en prosa»; una solució que pot «molt bé servir per a reproduir el text; però serà sempre un medi deficientíssim per a reproduir la poesia, que és lo que més interessa tractant-se de poetes com Horaci, en qui el fons i la forma constitueixen com un tot inseparable» (VILARÓ CODINA 1922: X).

Un poeta català, que observés la unió indissociable entre forma i contingut abans de la publicació de les *Horacianes* de Costa i Llobera, no s'hauria plantejat mai cap altra forma que la dels versos catalans i, per tant, aquests mots introductoris no haurien ni tan sols existit. Vilaró Codina, però, després de Costa, Riba i Maragall, es veu obligat a donar unes explicacions sobre el perquè de l'elecció de la traducció analògica. Planteja, doncs, les diferents possibilitats mètriques a què es pot agafar el traductor a l'hora d'enfrontar-se amb Horaci, a saber: el mètode de l'accent rítmic que substitueix l'arsi quantitativa per l'arsi accentual, una traducció analògica en vers blanc i finalment una traducció en els diferents metres, ritmes i rimes que ofereixen els versos romànics per tal d'evocar la diversitat mètrica present en l'obra d'Horaci:

«Però encara hi han vàries maneres de traduir en vers. Uns són d'opinió, que és menester adoptar en les llengües modernes el sistema de versificació dels antics, basat en la quantitat sil·làbica de les paraules; altres són de parer que els escriptors clàssics deuen traduir-se en vers solt, l'únic que pot reproduir amb tota fidelitat la poesia dels grecs i romans-; i d'altres, per fi, són partidaris de que es gastin, en les versions, les mateixes combinacions mètriques que es solen usar en les obres originals» (VILARÓ CODINA 1922: X)

El primer mètode, Vilaró Codina el relaciona amb Maragall i Riba, a més de Villegas i d'altres precedents castellans, i sembla que no li desperta gaire simpatia, perquè considera que el seu mètode és «més obra de geòmetres que de poetes», i els seus versos, «pura prosa tots els versos d'aital faisó», que, a més, no han aconseguit «posar arrels en el camp de nostra mètrica».

El «vers solt» és el decasíl·lab blanc («hendecasíl·lab», en diu Vilaró Codina, a la castellana), que veu com un «medi excel·lentíssim» per «translatar les obres de Virgili i d'Homer, i fins les sàtires i epístoles del nostre poeta», com feren, entre d'altres, Llorenç Riber, a qui cita com a referent. No és en va que n'esmenti les *Epístoles* i les *Sàtires*, perquè aquest és, en part, el seu mètode per traduir els hexàmetres de l'*Art poètica*.

Però Vilaró Codina considera que aquest mètode no és vàlid davant la immensa variabilitat mètrica que planteja la traducció de les *Odes*, que quedaria reduïda a un sol vers.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

És curiós, però, que per justificar l'elecció de la traducció analògica Vilaró Codina es dediqui a explicar les bondats de la mètrica clàssica i la immensa varietat que ofereix, així com cada tipus d'estrofa eòlica emprada per Horaci té el seu perquè:

«ell destina cada un dels ritmes principals a un ús particular. Ja en les *Epodes*, sos primers assaigs lírics, es veu que els metres jàmbsics estan usats en les obres d'inspiració satírica, i els metres dàcil-jàmbsics en les peces anacreòntiques. En les *Odes*, les estrofes asclepiàdiques estan reservades a les cançons amoroses o bàquiques, als bitllets íntims i als records personals. El metre alcaic està esmersat en les grans odes patriòtiques o filosòfiques, i en les peces d'aparat o d'encàrrec. El metre sàfic, més monòton i sossegat amb sa clàusula, que marca una pausa, serveix per a produir una impressió de greutat i de pau; l'autor n'usa en les composicions de caràcter religiós, en les meditacions morals o en les odes amoroses d'un sentiment apaçuat» (VILARÓ CODINA 1922: XI)

Dic que sorprenen aquestes explicacions perquè, justament, les esperariem més aviat d'un traductor que vol defensar la seva estratègia mimètica. En canvi, amb l'elecció de la mètrica romànica, molt més reduïda en la varietat de versos i estrofes, Vilaró Codina es lligava molt de mans i peus per poder reflectir tota aquesta unió entre forma i contingut que planteja en aquests termes:

«El traductor, si vol eixir més o menys airós de sa escomesa, ha de procurar amb totes ses forces acomodar-se a l'índole especial de cada composició, buidant en cada cas els materials poètics en els motlles de nostra mètrica, que tinguin més retirança amb els de l'autor traduït» (VILARÓ CODINA 1922: XII)

Estranya encara més la insistència en l'adequació entre forma i contingut i en com el traductor s'ha d'adaptar a cada estrofa i traduir-la en l'equivalent en la «nostra mètrica», quan Vilaró Codina utilitza múltiples estrofes diferents per donar l'equivalent d'una sola de clàssica. Cenyint-nos, per exemple, a l'estrofa sàfica, l'adapta amb fins a 11 formes diferents, entre les quals, destaquen, per exemple, la famosa oda X del llibre segon, traduïda en quartetes formades per tres alexandrins i un hexasíl·lab, amb rima alterna ABAB:

«Si sempre no t'engolfes en l'alta mar, Licini  
ni les inquietes costes voreges constantment  
per a fugir tempestes prenyades d'estermini  
viuràs més rectament.

Qui en dolça mitjania viu, deslligat d'enveja,  
de sòrdida misèria no sent el rigor viu,  
i dels palaus de marbre que tot el món cobeja  
sobri i prudent se'n riu.

Més colps la tramuntana bat els grans pins furiosa  
i fa la torre al caure més fort terrabastall,  
i el llamp, que els cims altívols dels munts fereix, no gosa



baixà a la fonda vall.

En ses penes espera pit resignat mudança  
i tem en la ventura la negra adversitat:  
el mateix Déu qui ens porta les aures de bonança  
desclou la tempestat.

Demà et riurà Fortuna, si avui ferrenya et mira:  
no de son arc les cordes estira sempre Apol;  
a la callada musa despertar amb sa lira  
a voltes també sòl.

Monstra tu en l'infortuni coratjosa fermesa:  
mes si quan et gronxoli de la ventura el vent,  
de la nau de ta ditxa reculls la vela estesa,  
faràs molt santament»

L'arbitrarietat en la tria de les estrofes romàniques per evocar-ne una, la sàfica, de clàssica, es pot veure, sense anar més lluny, en les odes en estrofes sàfiques del llibre primer. Vilaró Codina utilitza 7 formes diferents per traduir les nou odes en estrofes sàfiques:

- 3 decasíl·labs i un hexasíl·lab amb rima alterna ABAb: I, 2.
- 3 decasíl·labs i un hexasíl·lab. Rima ABBA: I, 10.
- 3 decasíl·labs i un hexasíl·lab blancs: I, 12 i I, 25.
- 4 hexasíl·labs. Rima abba: I, 20.
- 3 decasíl·labs i un tetrasíl·lab (estrofa sàfica d'accent gramatical): I, 22 i I, 30.
- 2 decasíl·labs, 1 hexasíl·lab i un decasíl·lab. Rima assonant ABaB: I, 32.
- 1 decasíl·lab, 2 hexasíl·labs, 1 decasíl·lab, 1 hexasíl·lab. Rima AabAb: I, 38.

El traductor, contradient-se, doncs, no només no utilitza sempre la mateixa estrofa romànica per arribar a un equivalent de la llatina, sinó que en fa servir una de diferent en funció del poema concret, amb independència de l'estrofa de l'original. Més encara, en algunes ocasions, com en el cas de l'oda I, 20, la tria de versos sensiblement més curts que els de l'original (quatre hexasíl·labs per tres hendecasíl·labs sàfics i un adònic) l'obliga a augmentar en una estrofa el poema d'Horaci. I si bé és cert que Vilaró Codina no creia «sempre possible ni recomanable, el traduir Horaci amb el mateix nombre de versos de l'original», no és menys cert que considerava que el que no s'havia de fer era «donar aixamples a les estrofes, per a que així no es vegi forçat el traductor a tenir que replenar-les amb materials de falsejada marca» (VILARÓ CODINA 1922: XIII).

També desconcerta i molt, després de la introducció programàtica contrària al mètode accentual, l'ús per part del traductor de l'estrofa sàfica de l'accent gramatical que Costa i Llobera havia posat de moda seguint el model de Carducci i Villegas i que en el mateix pròleg Vilaró Codina afirmava que era «més pròpia de geòmetres que de poetes», citant justament el poeta castellà. I no només això, sinó que és la variant que utilitza més vegades (9) per girar l'estrofa sàfica en català en el total del llibre. Potser s'ha d'interpretar aquesta elecció com una

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

prova més que l'estrofa sàfica de l'accent gramatical ja es considerava part del catàleg de la mètrica tradicional.<sup>164</sup>

D'altra banda, la manca de versos i estrofes diferents en la mètrica romànica en comparació amb la variabilitat ingent de la mètrica clàssica, sumada a la decisió de traduir de formes molt diferents cada tipus d'estrofa, obliga el traductor, a banda de servir-se de combinacions diferents de versos, a introduir la rima,<sup>165</sup> que en aquells moments als Països Catalans era encara gairebé indissociable del gènere líric. Pensem, doncs, que les *Horacianes* eren encara una excepció.

La rima és introduïda per Vilaró Codina amb el pretext de la fluïdesa de la seva versió. S'associa el mètode accentual a l'acadèmia o al que ell anomena «els comptats intel·ligents», que llegeixen les seves traduccions «amb els originals als dits». No deixa de ser cert, com dèiem, que per llegir molts dels hexàmetres i pentàmetres de Llovera i de Riba s'ha de conèixer prèviament el patró mètric de l'original. Només així, recordem-ho, un vers com «i s'acoblin les aus amb les serps, els anyells amb els tigres»<sup>166</sup> es podrà llegir com un hexàmetre amb tònica inicial per accent secundari. Un lector corrent que no conegui aquesta obligació, llegirà, sens dubte, aquest vers amb un ritme anapèstic inicial.

Vilaró Codina vol evitar aquest aparentment elitisme del mètode de l'accent rítmic, i és per això que se serveix dels metres romànics i, sobretot, de la rima:

«Les estrofes líriques horacianes han d'ésser, entre nosaltres, en major o menor part també rimades. Si un traductor d'Horaci desitja que son llibre sigui llegit per algú més que per als comptats intel·ligents, qui gusten de llegir les traduccions amb els originals als dits, no li queda més remei que pagar algun tribut als cops de porra de l'immortal Xàuregui. Una traducció de les odes, feta per enter en estrofes blanques, per meritòria que sigui, no aconseguirà jamai eixir fora del cercle dels erudits, qui són cabalment, qui menys necessiten de les traduccions, per estar en estat de poder fruir directament de les bel·leses de l'original» (VILARÓ CODINA 1922: XII)

La introducció i la traducció de Vilaró Codina (no sempre conseqüent amb els propis postulats teòrics) representa el paradigma de la traducció analògica i de l'estratègia assimiladora o fluida, a nivell purament mètric. No obstant això i la sorpresa que pot provocar, avui dia, una traducció d'Horaci rimada, no deixa de ser una empresa traductora molt valorable i, en alguns casos, les traduccions de Vilaró Codina són de les que volen poèticament més alt encara avui en català. No obstant això, des del punt de vista de l'adaptació dels metres antics, que és el que aquí interessa, són molt poc rellevants. No deixa de ser sorprendre, però, que les seves traduccions, que recorden més a Lópiz-Picó o a Carner que no pas a Horaci, siguin gairebé contemporànies de l'Horaci parcial de Garcia Girona i de les primeres provatures de Josep Maria Llovera.

---

<sup>164</sup> Tot i així, convé aclarir que l'estrofa sàfica de Vilaró Codina no és, ni de bon tros, tan estricta com la de Costa i Llovera. De fet, se n'allunya en tot allò que la feia especial: l'accent a la primera i quarta síl·labes, la cesura obligatòria i l'adònic sempre amb tònica inicial. Vegeu, per exemple, la seva versió de l'oda XXII del llibre primer.

<sup>165</sup> Algunes d'especialment galdosa, com la que hem vist entre «Apol» i «sòl».

<sup>166</sup> *Epístola als Pisons*, v. 13, traducció LLOVERA 1975.

#### 4.8.5. L'outsider: Agustí Esclasans i el ritme de 3x5

Fins ara hem vist dues postures bàsiques en la qüestió dels metres antics: per un cantó, aquells que s'hi oposen (amb diferents graus d'aversion) i reclamen una traducció de tipus analògic, això és, en versos catalans tradicionals des del grau més conservador, radical i poc argumentat de Josep Fonts, fins a una postura molt més mesurada i fonamentada com la de Vilaró Codina o, sobretot, la de Nicolau d'Olwer. Per l'altre, els que creuen que la imitació dels metres clàssics no només és possible, sinó que serveix per renovellar el vell fons mètric de la llengua, sense deixar d'escriure versos regulats, com exposava Farran i Mayoral. En aquest grup que aposta per la traducció mimètica, hi trobaríem dos grups diferents. Des dels fonamentalistes absoluts del mètode de l'accent rítmic, com Garcia Girona i Josep Maria Llovera, més metricòlegs que poetes, fins als que propugnen una imitació dels metres antics a partir del mètode de l'accent gramatical, com Tomàs Bellpuig o el Costa i Llobera de les *Horacianes*. I entremig, Carles Riba i Joan Maragall. És cert que Riba, en definitiva, podria ser entre els fonamentalistes del mètode de l'accent rítmic. A ell devem la invenció i la normativització de l'hexàmetre, del pentàmetre i, com veurem, també dels versos recitats del teatre (el trímetre iàmbic, el tetràmetre trocaic catalèctic, i el dímetre anapèstic), però mai no fou, precisament, un fonamentalista. I hi renuncià quan creia que no era factible el trasllat rítmic, com ara a l'hora de traduir els metres corals de Sòfocles i Eurípides, on, com veurem, se serví de versos de la mètrica romànica. A més, mai no va assentar doctrina, almenys des d'un nivell teòric.<sup>167</sup>

Alienes a aquestes dues postures, destaquen, per la seva particularitat, les teories d'un personatge, l'enfocament del qual difereix absolutament de tots ells i que podríem tractar pràcticament d'*outsider*. Parlem d'Agustí Esclasans (1895-1967).

Aquest polígraf incansable havia publicat, a les pàgines de *La Revista* diferents escrits crítics, traduccions i poemes. D'entre els primers, ens interessen sobretot una sèrie d'articles que tracten sobre l'anomenat «Sistema» o bé «Sistema ritmològic de Catalunya», que es tracta d'una teoria sistemàtica de poesia que Esclasans anà publicant en uns articles llarguissims i inabastables des del 1915 fins al 1930. Per sort, «al cap de dos cents cinquanta articles» (ESCLASANS 1926a: 73), precisament, l'any en què esclata la polèmica de la imitació dels clàssics, intentà sistematitzar i resumir-lo en un article intítulat «Sistemes. Abreviatura».<sup>168</sup>

El seu «Sistema», com assenyala Subiràs i Pugibet (2002: 88), vol ser «teoria sistemàtica» que busca reformular la poètica catalana a través de la submissió de la poesia a la ritmologia, a una «àlgebra infal·libre» (SUBIRÀS I PUGIBET 2002: 90):

«Aquest fou el punt de partida de l'estructura sistemàtica. Anul·lar els punts mòbils de la poètica convertint-los en punts fixos. Matematitzar la fúria lírica, no pas eixalant-la sinó ensenyant-li de moure les ales segons compàs i mètode» (ESCLASANS 1926a: 73)

Esclasans era partidari d'una poesia intel·lectual, sense argument, simplement musical, rítmica i allunyada del maragallianisme. El seu era un sistema, fill de la voluntat d'ordre

---

<sup>167</sup> Les poques indicacions mètriques que donà les trobem als pròlegs de les dues versions de l'*Odissea* (i el de la primera és una refregit del seu article comentant els *Himnes de Maragall*), i al pròleg del volum en vers de Sòfocles que veié publicat en vida (1951), a més dels pocs comentaris que hem vist a propòsit de les *Elegies de Bierville*.

<sup>168</sup> ESCLASANS 1926a.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

orsiana: «No crec sistemàticament, en la lírica producte d'inspiració, i, per tant, de natura. Crec, cada dia més, en el fenomen líric producte de raó, i, per tant, de cultura» (ESCLASANS 1930: 4). Diguem-ho amb les paraules d'Edo (2007: 347), que parteix de la premissa que l'obsessió amb el ritme d'Esclasans tenia quelcom de carduccià, encara que el poeta no ho reconegués mai:

«Fou, la seva, la resposta més extremada a aquell reclam d'una versificació pròpia per al català que des de la primeria del segle feien diversos crítics (Montoliu, Ors, Martí Casanova) a cavall sempre del mot «ritmes» (descobrir uns ritmes nous, o els ritmes genuïns de la llengua), entès amb un esperit de regularitat i de sistema que en l'obra d'Esclasans va arribar a la seva expressió més grotesca. És el mot dels *Rime e ritmi*, i el del recull de Zanné, és a dir, el de la mètrica clàssica en general, però el de la mètrica carducciana» (EDO 2007: 347)

Segons Esclasans, la poesia havia de ser, simplement, «un motlle repetitiu» rítmic en què se sentissin els ritmes propis de la poesia catalana, sense importància del contingut. Perquè «la vida és, essencialment, ritme. [...] Al principi era el Ritme. I ho serà sempre».<sup>169</sup> Un ritme «disciplinat, matematitzat i arquitecturitzat per partit pres» (ESCLASANS 1927b: 351).

La seva teoria, però, era que els ritmes propis de la llengua catalana encara no s'havien trobat. Així com el francès tenia l'alexandrí, l'italià, l'hendecasil·lab i el castellà, l'octosíl·lab del *Romancero*, el català no tenia un vers que s'adeqüés a la forma intrínseca i natural de la llengua. L'objectiu de trobar-ne un, que ell anomena «per una mètrica viva» (ESCLASANS 1926a: 75) és «la conclusió i el punt més alt a ésser resolt pels Sistemes» (ESCLASANS 1926a: 74) i és definit d'aquesta manera:

«Malda per la consecució de les formes de veus catalanes, nostres en absolut, **basades en les formes poètiques dels grecs i els llatins**, però fugint d'elles després d'haver-los pres en compte. S'enllaça directament amb l'ordre sil·làbic» (ESCLASANS 1926a: 75, la negreta és meva)

És, per tant, en la recerca d'aquest ritme que Esclasans s'interessa per la qüestió de l'adaptació dels metres antics. De fet, la seva visió personal del vers i del ritme parteix, com bé diu Medina (1978: 15), de la topada amb els ritmes clàssics. Però aquests han de servir només, com diu, com a punt de partida i sempre per fugir-ne, un cop havent trobat el ritme connatural a la llengua catalana. Per trobar-lo i que esdevingui la forma clàssica moderna, Esclasans considera que cal mirar els models de l'Antiguitat. És per això que valora la feina de traducció dels grecs i llatins com a punt central del programa del Noucentisme del qual ell, en certa manera, també forma part, i que s'està duent a terme, sobretot en el si de la Fundació Bernat Metge.

«Convé que ens fem càrrec de la transcendència dels moments pels quals travessa la nostra literatura: cadascú de nosaltres, amb la seva manera peculiar pròpia i amb les seves maneres de veure i de pensar les coses, viu i treballa sota la llum de doble fama dels clàssics grecs i llatins, tancada dins la llanterna de la "Fundació Bernat Metge". Maldem per obtenir, cadascú partint dels seus punts d'albir propis, una forma clàssica-moderna i un fons clàssic-modern. [...] Ens juguem l'esdevenidor de la nostra literatura, prosa i vers. Jo no sé si tothom s'ha fet

<sup>169</sup> Vegeu per a la importància del ritme en el Noucentisme GARRIGA 2003.

ben bé càrrec, sobretot els crítics, de la responsabilitat que pesa damunt tots plegats» (ESCLASANS 1926b: 72)

Sense explicar com ha arribat a aquesta conclusió, Esclasans troba que el peu que s'adequa més al parlar i al català col·loquial és l'amfíbrac, que s'havia de repetir cinc vegades, o com ell ho anomenava, «un metre de 3x5, plana-aguda-plana» (Esclasans, citat a SUBIRÀS I PUGIBET (2002: 90), o dit d'una altra manera, un pentàmetre amfíbrac, que es repeteix sempre igual, inacabable. Així definia el seu «Sistema» rítmic a les pàgines del *Mirador*, l'any 1930:

«La seva psicologia lírica pel que fa a la forma, ha cristal·litzat en el període rítmic de 3 x 5. És el joc acompassat que s'avé millor amb la meua íntima manera d'interpretar aquest inefable cant pla que és el meu sil·labeig sistemàtic. Algú, en publicar-se el meu *Primer llibre de Ritmes*, parlà de monotonia. No ho entenc. És com si diguéssim que vint-i-cinc columnes dòriques posades en filera són monòtones. O que dotze atletes nus, ajeguts a la platja de cara al sol, l'un al costat de l'altre, són monòtons. D'altra part: tot Homer, tot Petrarca, tot Racine, entre cent altres, han vessat sempre el personalíssim contingut líric dins un mateix cànon formal» (ESCLASANS 1930: 4)

Així sonen tres versos de la seva poesia intitulada significativament *Ritme n<sup>o</sup>2* del seu *Primer llibre de Ritmes* (1929):

«[...] palpita un cos nu com una alta columna de muscles.  
La lenta manyaga subtil de les flames somortes  
li estreny els turmells i genolls amb lligams de martiri».

Això és un vers sempre isosil·làbic, de quinze síl·labes, amb accents en segona, cinquena, vuitena onzena i catorzena posicions.

Amb aquest ideari teòric i amb aquest vers com a solució per a tota la poètica catalana, Esclasans entra per primer cop a la polèmica sobre l'adaptació dels metres clàssics que estava tenint lloc a la premsa catalana de Vic i Barcelona, en publicar a la *Revista de Poesia* la ressenya del llibre de poemes *Pindàriques modernes*, de J. M. Casas de Muller (1926), de qui troba que per fi «ha donat un so de veu propi nuament personal», però ho ha hagut de fer en prosa. Si l'autor pretenia fer unes pindàriques modernes, ve a dir Esclasans (1926b: 72), ho hauria d'haver fet en vers, «però en vers també realment modern»:

«L'autor havia d'escriure en vers, en trobar un fons peculiar clàssic-modern propi; però l'autor ha escrit en prosa. Lamentem la fallida, que té totes les característiques d'una manca de fer o de valentia» (ESCLASANS 1926b: 73)

De vers, en l'obra de Casas de Muller només n'hi havia un, que cloïa el poema, intitulat *Hexàmetre d'ofrena a Tarragona Mare* i que imitava el vers accentual, que Riba i Llovera havien instaurat:

«Sabem perfectament ço que hom ens dona sota la denominació "hexàmetre", i tremolem cada vegada que llegim "coses" escrites pels nostres poetes sota la forma d'hexàmetre.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

Bàrbars per complet, passi; bàrbars a mitges i amb refinaments que fan somriure, no passa ni pot passar de cap de les maneres» (ESCLASANS 1926b: 73)

Troba, doncs, que els versos accentuals que es fan passar per hexàmetres no són ni una cosa ni l'altra i que no té cap sentit desenterrar velles formes mortes, sinó que calia «una forma nova» (ESCLASANS 1926b: 74), que no era sinó el vers del «Sistema», a qui, a parer seu, es feia el buit i que, aparentment, resolva «fins les darreres conseqüències tots aquests problemes de forma moderna», tot i que enlloc diu com. Per això retreu l'obsessió de tants poetes per recuperar un vers fossilitzat, en comptes de buscar un vers nou, segons el mestratge dels poetes antics. En particular, Esclasans centra la ira dels seus atacs en Josep Maria Llovera:

«Darrerament, J. M. Llovera (tots els meus respectes per a aquest home i per a la seva obra d'humanista en allò que tinguin o puguin tenir l'un i l'altra de bo i d'agraïble) s'ha entretingut parlant d'aquest tema i adaptant al català algunes de les formes mètriques poètiques clàssiques. Admirarem la bona voluntat inefablement angelical de J.M. Llovera i li desitgem molta paciència per a prosseguir en el conreu del nobilíssim art de daurar tortugues arqueològiques... a contracor de les pròpies tortugues» (ESCLASANS 1926b: 73)

De Llovera diu que és un indocumentat, indocumentat en el seu «Sistema», és clar, de qui repeteix que «resol en absolut aquesta part de la qüestió que tant sembla interessar-lo. I no pas adaptant, mesquinament, sinó recreant magníficament» (ESCLASANS 1926b: 73). Per això es dol de l'arraconament injust (a parer seu) del «Sistema», perquè la seva era la solució per a la poesia catalana i per al país sencer:

«A mi no em sap greu que s'oblidi el Sistema pel simple gust d'atacar-me o de fer-me el silenci. A mi em sap greu que, oblidant el Sistema, us entesteu a descobrir a mitges punts de vista que en el Sistema, i per mitjà d'ell, estan fa temps i resolts per complet. Pegueu, però escolteu. A mi no em feu cap mal. El mal el feu a Catalunya i a la seva literatura» (ESCLASANS 1926b: 73-74)

Segons relata Medina (1978: 15), Llovera no en devia fer gaire cabal, perquè per tota resposta, publicà a les pàgines de la mateixa revista un díptic de collita pròpia «A un inventor desolat», en què feia befa d'Esclasans, sense entrar en la disputa teòrica:

«Vas queixant-te perquè et fan el buit al "sistema" mirífic?  
Has de sentir-los-en grat: t'ha reeixit massa ple»

No és fins l'any següent que Josep Maria Llovera publica, instigat pels atacs d'Esclasans i Fonts, un conjunt de set articles en què dona per tancada la polèmica de la transportabilitat dels metres clàssics, amb un estudi important, documentat i que vol ser definitiu. Més endavant l'analitzaré.

Esclasans no romangué impassible a l'enèsim arraconament del seu «Sistema» i li dedicà un article sencer a la *Revista de Catalunya*, on atacava profundament altra vegada les adaptacions dels metres antics, d'on només salvava Ribà, «l'únic que ha portat les mans, amb finor i amb comprensió, damunt les mètriques antigues, i que ha resseguit amb els dits totes

les probabilitats d'incorporació a la poètica nostrada» (ESCLASANS 1927a: 472).<sup>170</sup> La resta «gairebé sempre sacerdots», és clar, s'equivoquen i només fan «arqueologia poètica»:

«Preneu, si us plau, les adaptacions àdhuc les recreacions dels nostres entusiastes dels ritmes clàssics. Això no són ritmes. Això són experiments rítmics. Pura curiositat documental, però res més. Això no és poesia» (ESCLASANS 1927a: 474)

A l'hora d'abordar els ritmes clàssics, Esclasans individua «tres procediments aclaridors del problema»: l'adaptació, la recreació i la fundació, d'entre els quals només li sembla acceptable el tercer. Els dos primers «es donen la mà; i, en el fons, es complementen i s'uneixen». El que ha de fer el poeta, diu Esclasans, no és adaptar els ritmes clàssics, sinó «fundar damunt el català els ritmes propis d'ell partint de l'exemple dels ritmes clàssics». La premissa no és nova. Els clàssics només serveixen com a model per trobar el ritme propi del català:

«cal anar als clàssics grecs i llatins per a considerar les mètriques llurs, avingudes exactament amb el ritme de les llengües respectives, i fer en català la mateixa feina, però treballant damunt el ritme del català, per a trobar les mètriques, una o varies, que s'avinguin exactament amb el ritme de la llengua catalana» (ESCLASANS 1927a: 472)

Esclasans, però, sembla ignorar que la mètrica llatina no és genuïna, sinó adaptada directament de la mètrica grega, amb totes les dificultats que això comportà. Tantes que encara avui no sabem quin paper jugava l'ictus amb l'accent gramatical, en el joc de les arsis i les tesis. Llavors, per què Esclasans demana seguir el model grec i llatí, si la mètrica llatina no és sinó una adaptació de la grega? Simplement, perquè la seva poesia es basa, només, en el ritme, sense la tirania de la rima, que, com dirà a una altra banda, «no és res més que un insignificant accident mnemotècnic» (ESCLASANS 1927b: 351). I la poesia antiga, justament, no en tenia, de rima:

«Car d'allò que es tracta és de fundar les mètriques catalanes segons el ritme, prescindint de la rima. Això és tot el botí que podem i havem de salvar de l'exemple dels clàssics» (ESCLASANS 1926b: 473)

No ritmes clàssics, doncs, sinó «ritmes clàssics del català».

El poeta dels ritmes no abandonà aquest tema, sinó que buscà anar a l'arrel de la qüestió, de manera que vint-i-un anys després de la publicació de les *Horacianes*, en publicà una ressenya a *La Nova Revista* en què analitzava l'obra fundadora de la polèmica, segons el «Sistema». L'article, però, no aporta res de nou. La premissa era la mateixa:

«No es tracta d'adaptar, sinó de fundar. Aquesta és la clau dels humanistes que s'entesten a reproduir en llengua catalana allò que no correspon a ella, sinó a les llengües antigues. El català té un ritme propi. Doncs, cal cenyir-se humilment al ritme del català; partint, si hom vol, dels ritmes clàssics, però prescindint d'ells, en absolut, en posar les mans damunt el català» (ESCLASANS 1927b: 350)

---

<sup>170</sup> Com d'altra banda, féu Oliva (1980: 143-144).

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

Per tot plegat, a parer seu, ni tan sols Costa i Llobera, que pròpiament només va evocar els versos antics, «no és mai, i això ho fem remarcar amb tossuderia, un veritable creador», sinó tan sols un adaptador que va pretendre «resoldre en formes d'avui formes d'ahir. I això no és això». I les *Horacianes*, «vives pel fons, són per la forma, malgrat tot, obra de museu. Una cosa és la poesia i una altra l'arqueologia» (ESCLASANS 1927b: 350). De nou, de les *Horacianes*, només en salva la manca de rima, que les fan susceptibles de moltes possibilitats, de tot el «tesor de possibilitats que dorm dintre elles». Un tresor que Costa i Llobera no sabé acabar treure a la llum, en opinió d'Esclasans. Tanmateix, les *Horacianes* es mantenen, això sí, com un «feix de nobles suggestions per a la creació dels perfectes ritmes poètics catalans futurs» (ESCLASANS 1927b: 351).

Òbviament, ningú no féu cas de les queixes d'Esclasans al menysteniment del seu «Sistema», tan eteri com abstracte, a l'hora de recrear (o fundar, com diu ell) els metres clàssics (i de compondre qualsevol poesia). Al contrari, tot i el seu refús total i absolut a l'adaptació dels metres antics, Esclasans va haver de veure com, en publicar el *Primer llibre de Ritmes* (1929), Ferran Soldevila relacionava la seva poesia justament amb els adaptadors dels ritmes clàssics:

«La primera cosa que crida l'atenció del llibre és el títol i amb ell la forma poètica a la qual es refereix. Aquesta forma descansa exclusivament en el ritme. Els assaigs rítmics no són nous en la nostra poesia. Maragall, en traduir els *Himnes homèrics*, es va trobar confrontat amb el problema de la mètrica i va optar, molt encertadament, per prescindir de la mètrica tradicional i per acollir-se a una tradició rítmica [...]. Després de Maragall, altres exemples podríem retreure, de la solució rítmica, en la nostra poesia. En seria el més remarcable la traducció de la *Iliada* [sic], feta per Carles Riba. [...] Però cap d'aquests i d'altres casos que podrien ser adduïts, no tenen el caràcter d'exclusivitat que té el d'Esclasans poeta» (SOLDEVILA 1929: 4)

Soldevila connectava Esclasans, a desgrat seu, amb els adaptadors dels metres clàssics perquè, a més de la manca de rima, els seus versos eren purament accentuals i s'assemblaven força als hexàmetres dels imitadors que tant repudiava. Amb una gran diferència: els versos d'Esclasans sonaven sempre igual i es feien massa repetitius: «la sensació de monotonia que alguna hora el llibre pot produir» que denunciava Soldevila (1930: 4).

Esclasans va haver de sortir-li al pas, un any després, també des de les pàgines del *Mirador*, mirant d'enterrar definitivament la qüestió i desmarcar-se, especialment, de la poesia intuïtiva de Maragall:

«He llegit una infinitat de vegades en la meua vida l'obra de Maragall. He rellegit fa poc els seus *Himnes homèrics*. No hi he sabut trobar ni un sol vers construït, segons la tècnica, tan simple i tan bella, dels meus *Ritmes*. S'erra, també, qui parla d'hexàmetres davant dels meus o dels altres. [...] El meu ritme de 3x5 és simplement, un engranatge verbal idoni per a suscitar, sistemàticament, la meua personal divagació lírica en jocs de voluptat verbal a l'entorn dels signes expressius. I això és tot. Les mètriques clàssiques són mortes i enterrades» (ESCLASANS 1930: 4)



Tot i els escarafalls d'Esclasans, el cert és que si comparem els versos d'Esclasans amb un hexàmetre veritablement accentual, trobarem que les similituds són moltes. Miquel Melendres, autor d'un bon nombre de versos heroics, com veurem, ja s'havia adonat que, en realitat, aquest vers, era «una mena d'hexàmetre catalèctic, ja que li falta mig peu— o una síl·laba— al començament» (MELENDRES 1965: 30). Jaume Medina, va fer una anàlisi semblant acarant uns quants versos del *Fragment de l'Eneida de Virgili, traduït en ritmes canònics del Sistema* (1954), amb un vers gairebé contemporani de l'*Eneida* en hexàmetres accentuals de Miquel Dolç (1958). Vet aquí els versos en qüestió i el comentari de Medina:

«Les portes obertes lliuraven el pas a l'exèrcit.  
Eneas i Acates fidel, presidint l'avantguarda,  
guiaven les passes heroiques dels homes de Troia.  
I al mig de la tropa brillava, crinera daurada,  
Pal·lant, embolcat el seu cos amb la clàmide bella,  
cenyit amb les armes pintades, valent i magnífic.

Entre el cinquè d'aquests versos i el que li correspon en la versió de l'*Eneida* per Miquel Dolç: ell, Pal·lant, llua el mantell i les armes pintades, (VIII, 588) només hi ha una diferència rítmica: el de la versió de Miquel Dolç comença amb una paraula tònica a principi de vers. S'escau, però, que els hexàmetres de Dolç (com els hexàmetres grecs i llatins) admeten almenys setze possibilitats de variació, segons les combinacions dels quatre primers peus, mentre que el vers d'Esclasans és sempre subjecte a un mateix esquema rítmic» (MEDINA 1978: 17)

Els versos d'Esclasans s'assemblaven tant als hexàmetres que, de fet, coincidien plenament amb una de les combinacions que utilitza Carducci per a reproduir, vagament, la cadència de l'hexàmetre:

«De fet, coincideix amb una de les variants de l'hexàmetre carduccia, la de “senario” més “novenario”, amb l'accentuació típicament carducciana del “novenario”: de segona, de cinquena, de vuitena (de vuitena, onzena i catorzena en el còmput total del vers). Versos exactament idèntics als d'Esclasans serien, per exemple, el tercer i el novè de Mors: “E l'ombra de l'ala che gelida gelida avanza”; “Immobili quasi per brivido gli alberi stanno”. L'única diferència consisteix en la cesura-pausa després de la sisena síl·laba, que en Esclasans no és obligatòria. El que no sistematitza Carducci, en canvi, és l'accentuació dels peus inicials, ni la composició sil·làbica, car sobretot la mesura del primer hemistiqui acostuma a variar dins de cada composició. No sols d'una manera genèrica, doncs, sinó en la mateixa concreció del vers proposat, podem dir que Esclasans hiperregularitza una proposta mètrica que procedia, potser no únicament, però també de Carducci» (EDO 2007: 349)

Per aquesta hiperregularització i repetició absoluta i contínua del mateix ritme, objectiu última del «Sistema», Soldevila li retreia «la sensació de monotonia que alguna hora el llibre pot produir» (SOLDEVILA 1930: 4). Esclasans li replicava que Homer i Petrarca havien compost tota la seva obra en un sol vers: l'hexàmetre el primer, l'*endecasillabo* el segon (i el *settenario*). Però, prenent de nou la reflexió de Medina, els decasíl·labs, com els hexàmetres homèrics, tenien diferents possibilitats rítmiques dins del mateix vers, mentre que Esclasans confonia i, consegüentment, unificava metre i ritme.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

Esclasans confon, anàlogament, ritme i pulsació. Sota el pretext de trobar el ritme natural de la locució, de la parla quotidiana, per trobar el vers pròpiament català encunya un vers que imita, obsessivament, el pretès ritme de la parla normal, sense adonar-se que el vers busca organitzar la música, és a dir, el ritme, de manera precisament diferent de l'habitual, sota una certa organització i repetició per poder sorprendre l'orella del qui l'escolta a partir de la variació. És la variació el que és expressiu i no la repetició, o per dir-ho en paraules de dos contemporanis d'Esclasans, Alfons Serra i Baldó i Rossend Llatas, «el ritme és, no res menys, una distribució de parts *desiguals*. La igualtat porta en tot cap a la *simetria*, i és en aquest sentit que hom la pot contraposar a *ritme*» (SERRA I BALDÓ & LLATAS 1932: 56)

Tampoc en el camp de l'adaptació dels metres antics, no cal dir-ho les propostes d'Esclasans no van trobar continuïtat. Sorpren, però, en aquest punt, que en enfrontar-se el poeta dels *Ritmes* a la traducció del *Cant secular* horacià que publicà a les pàgines de la *Revista* l'any 1935, abandonés els ritmes del «Sistema» per servir-se precisament del model de l'estrofa sàfica que havia posat de moda «l'adaptador» Costa i Llobera, això sí, amb moltes més irregularitats que no pas el mestre mallorquí. Així acaba el *Carmen saeculare* en mans d'Esclasans (1935: 3-5):

«i la que regna en l'Aventí i en l'Algid,  
Diana, escolta atenta les pregueres  
dels decemvirs, i als vots d'infants aplica  
l'oïda amiga.  
Tals sentiments Jove i els déus acceptin;  
així ho espero de retorn a casa,  
jo, docte chor, que de Diana i Febus  
dic els elogis»

Ja es veu que Esclasans no respecta mai la regla de l'accentuació de la primera síl·laba, i tot i mantenir l'esquema d'accents en les posicions 4 i 8 com reclamava la sàfica de Costa i Llobera, no és capaç de mantenir sempre l'adònic. De fet, al llarg de la composició, dels 19 adònics, només 11 tenen l'escansió correcta.

En tot cas, aquesta petita mostra d'estrofa sàfica és de les poques composicions d'Esclasans que no se cenyien als ritmes del «Sistema», que, sortosament, no va ser seguit per ningú més que ell mateix. I els seus llibres, malgrat ser plens, segons Soldevila (1930: 4), «d'imatges frapants» i de bones troballes poètiques, van quedar enterrats sota el ritme dictatorial del poeta, que fou vist sempre com un fanàtic i la seva poesia, arraconada a una simpàtica anècdota. Bona mostra del menysteniment del «Sistema» són les queixes del mateix Esclasans:

«Fins ara, a Catalunya, els Sistemes han estat acollits amb so de facècia i de ralleria. Però jo pregunto: Per quina raó no poden, encara, ésser acollits i considerats amb to de serietat i de gravetat? Jo demano comprensió, comprensió, comprensió. Demano crítica comprensiva. Demano massa, tal vegada?» (ESCLASANS 1926a: 76)

#### 4.8.6. El corpus teòric de Josep Maria Llovera

Davant dels atacs que va rebre de Fonts i de Franquesa i, com acabem de veure, també d'Agustí Esclasans, Josep Maria Llovera, no prou content amb les respostes directes que els engegà a la *Gazeta de Vich*, escriví una sèrie de set articles sobre la imitació dels ritmes clàssics que publicà a *La Veu de Catalunya*, entre el setembre i el desembre de 1927 i amb què donava per tancada la polèmica. Jaume Medina els edità i els reuní en una sola publicació (2004), d'on cito.

En realitat, aquests articles, tan pedagògics, tracten sobretot de com funciona la mètrica clàssica i com s'han de llegir els versos de l'antiguitat per fer-ne sentir el ritme, això és, no a partir dels accents gramaticals, sinó escandint-los per arsis i tesis (mètode de l'accent rítmic), com ja havia reclamat Garcia Girona.

Els dividí en diferents capítols, cadascun corresponent a un article, a saber: 1- Proemial, 2- Transportabilitat dels ritmes, 3- Mètode de llur lectura, 4- Mètode de llur lectura (continuació), 5- Encara del mètode de llur lectura, 6- De la sintonia, VII- Més sobre sintonia.

En el primer capítol, Llovera es dedica a explicar, una vegada més, que la qüestió de l'adaptació dels metres antics ja ve d'antic i que no és una moda passatgera d'invenció pròpia. Al·lega el mestratge de Carducci i les seves *Odi barbàre*, que també generà unes postures semblants. Per un cantó, Carducci també hagué d'aguantar «un estol de *letteratuzzi*, ignorants de la mètrica i que amb treball reeixien a comptar amb els dits el pairal hendecasíl·lab» (Llovera, citat a MEDINA 2004: 98), que li negaren tota validesa a l'experiment, a més de suportar un segon estol «d'homes competents, però enemics de novetats», que admirà «l'exquisida perfecció de la forma carducciana desaprovant en principi la nova temptativa». A l'altre cantó, en canvi, hi hagué qui considerà que l'intent de Carducci «enriqueix de nous mitjans musicals, delicats, exquisits, tot altre que *bàrbars*» la poesia vernacle. I encara un quart estol, que li criticava la poca subjecció als esquemes clàssics:

«Un quart estol, per últim, ultra no escandalitzar-se de l'experiment que el nostre poeta volgué fer, anava més enllà: es planyia que ell no s'hagués preocupat de reeixir plenament en la prova; trobava que els seus ritmes eren sovint enormement distants dels clàssics, perquè no eren a base de la distinció i de la regular successió de les síl·labes llargues i les breus, de les *arsis* i les *tesis*; que, més aviat, amb poques excepcions, hi era en absolut falsejat el ritme clàssic» (Llovera, citat a MEDINA 2004: 98)

Llovera exposa, sense entrar-hi a fons, que un procés semblant passà a Alemanya i intenta relacionar ambdós processos amb el que es viu a Catalunya, des de l'aparició de les *Horacianes*. Per defensar la seva postura, que es correspondria amb la d'aquest quart estol, Llovera planteja, al segon article, si és realment factible o no l'adaptació dels ritmes clàssics. I ho fa, curiosament, partint d'una frase d'Ettore Romagnoli a *Libro della Poesia Greca* (Milà, 1921), que Llovera tradueix:

«Ací em limito a repetir que sempre, dintre els límits assenyalats per la tècnica diferent i la diversa índole de les llengües, he donat el ritme de l'original. Canviar el ritme d'una poesia significa alterar la seva més íntima essència; i, sortosament, *el ritme és element que pot*

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

*transportar-se sense alteració de qualsevolga a qualsevolga llengua» (Llovera, citat a MEDINA 2004: 100)*

Llovera intenta demostrar si l'asseveració de Romagnoli és correcte o no. Això és, si el ritme és transportable d'una llengua a l'altra. El ritme, ve a dir Llovera, no és una altra cosa que «una successió de sons, moviments», que té «un o diversos elements diferenciats dintre la successió» i una «regularitat en la reaparició d'aquests elements diferenciats». I l'element diferenciats «que reapareix periòdicament dintre la successió regulada» és «el suport del ritme» que pot ser diferent segons l'art que es conreï (dansa, poesia o música), però que, si manté «el mateix interval o distàncies en la successió», es pot reproduir igual, sigui quin sigui el suport del ritme: «per això una poesia, una música i una dansa (en les tres arts rítmiques) poden tenir un mateix ritme; i és llei que el tinguin quan la poesia, la música i la dansa s'acoblen per a una obra conjunta» (Llovera, citat a MEDINA 2004: 100). Si en dues arts diferents, el ritme és el mateix, insinua Llovera, també ho pot ser d'una llengua a l'altra, per molt que el suport del ritme sigui diferent.

En la poesia antiga, el suport és l'oposició de síl·labes basada en la distinció quantitativa o, en paraules de Llovera, «*la quantitat sil·làbica mesurable*, distribuïda de faisó que formés una grata alternància d'arsis i tesis». Les llengües romàniques tenen diversa quantitat sil·làbica, però han perdut la facultat de fer-la servir com a suport del ritme o «la facultat auditiva de mesuració». La seva solució (i la de Riba, i la dels alemanys i la de Solerti i, en el fons, Pascoli), doncs, és substituir el suport del ritme antic, la quantitat, pel modern, la intensitat, conservant «la mateixa llei de distàncies o intervals amb què els grecs i llatins disposaven les llargues i breus en llocs d'arsis i tesis», però intercanviant-la per «les tòniques i àtones dins el vers». Així, «amb altre suport, i amb altres elements materials; però, formalment, el mateix ritme. I, llavors, seran transportables *tots* els ritmes greco-llatins». Amb una condició, que puguin «fer-se'ns perceptibles» (Llovera, citat a MEDINA 2004: 100-101). Això sembla excloure'n els ritmes que impliquin, en la transposició accentual, més de dues síl·labes àtones, o dues tòniques seguides, per tal com implicaria les corresponents reaccentuació i desaccentuació:

«Hom dirà que mai les *llengües modernes* no podran reproduir transportat el ritme del vers proceleusmàtic, on van succeint-se peus tetrasil·làbics de breus soles, una darrera l'altra; ni el vers crètic, o els jònics (ascendent i descendent); ni el ritme pindàric. Algun d'aquests i d'altres semblantment difícils, potser no. Però llavors seria millor dir que l'*oïda moderna* no podrà percebre mai el ritme d'una poesia grega o llatina escrita en jònics, crètics, proceleusmàtics, etc.» (Llovera, citat MEDINA 2004: 101)

Per aconseguir reproduir el ritme, diu Llovera, el que s'ha d'aconseguir és sentir-lo en la llengua original, cosa realment difícil, sense disposar de distinció quantitativa. Encara avui no sabem com sonaven els versos antics i com hem de fer el joc entre l'accent gramatical i l'ictus intensiu que ha de substituir la quantitat: «Feu que un bon poeta arribi a percebre un ritme, baldament difícil, de la poesia greco-llatina, i trobarà, posant-s'hi, manera de transportar-lo.» (Llovera, citat a MEDINA 2004: 101).

Perquè el pugui percebre el poeta, l'ha de saber com llegir, de manera que orienta els següents articles, bàsicament a la següent qüestió: com llegir els versos antics. Planteja dues

opcions, la primera, reformulant Maas (1923: 21) «donant interpretació d'accent *dinàmic* l'accent *musical* o *melòdic* de les llengües clàssiques», com solen fer «els grecs moderns, els italians i altres nacions, àdhuc en la lectura dels poetes». O bé, la segona opció consisteix a transportar «l'accent dinàmic a la síl·laba d'ictus de cada peu o dipòdia, fent àtones les síl·labes restants». El primer, però, implica la renúncia del ritme original.

Cal, doncs, aplicar el segon sistema, com feien a Itàlia en aquell moment, estudiosos com Stampini, a qui demostra haver llegit, tant els seus estudis de mètrica llatina (com ara el seu tractat sobre la mètrica horaciana),<sup>171</sup> com els seus articles sobre la transportabilitat dels metres antics (el seu estudi sobre les *Odi barbare* de Carducci).<sup>172</sup> De Stampini, precisament, treu la necessitat de fer sempre una lectura escandint els versos i substituint l'arsi quantitativa per la intensiva:

«També nosaltres tenim l'arsi i la tesi, en la successió de les síl·labes accentuades i àtones; i, demés, quan volem percebre el ritme dels metres clàssics, som obligats a donar a l'arsi l'entonació de l'accent, se non vogliamo sentire un bel nulla» (Llovera, citat a MEDINA 2004: 102)

Llovera demostra estar al corrent de la discussió sobre l'adaptació dels metres clàssics que havia tingut a Itàlia, no feia pas tant. Així, ha llegit també el polèmic *Lo scimione in Italia* de Romagnoli, en què aquest també propugnava (1919: 214) la lectura dels versos negligint l'accent gramatical.<sup>173</sup> Tradueix Llovera:

«Jo recordo que vaig arribar a l'estudi dels poetes grecs amb el cap ple de les infinides lloances de la llur harmonia, de l'excel·lència de la forma llur. I en sentir llegir i llegir jo mateix Homer, i després, ara l'un ara l'altre, els lírics o tràgics, havia de tapar-me les orelles. Aquesta és la divina música dels grecs? Déu ens en lliuri i ens en guardi! I, per complement d'aquestes lectures barbàriques, em feien aprendre de memòria llargs esquemes de peus mètrics i repulsives terminologies, que sortosament mai no vaig arribar a digerir» (Romagnoli, traduït per Llovera i citat a MEDINA 2004: 103)

Sobre el problema de negligir l'accent gramatical en la lectura íctica, Llovera hi dedica, sobretot, el quart article, i, ve a dir que els llatins d'època imperial ja ho feien així d'alguna manera. I, en aquesta ocasió, recorre com a autoritat a la mètrica del P. Oleza integrada a la *Gramática de la lengua latina según el método del P. Manuel Álvarez*:

«És versemblant que els antics en la lectura dels ritmes (*in numeri lectione*), juntament amb els ictus, tenien també en compte d'alguna manera l'accent ordinari de les paraules; però és cert que atenien més a la quantitat, i màximament a l'ictus». I, a base d'una altra citació de Quintilià (I. 5. 28), observa: «L'accent, doncs, a voltes (desplaçant-se), seguia la quantitat; la quantitat era ordenada al ritme; però dins el ritme té predomini l'ictus». D'això lògicament

---

<sup>171</sup> STAMPINI 1923.

<sup>172</sup> STAMPINI 1881.

<sup>173</sup> Dels italians no només coneix la base més teòrica. També reconeix haver llegit la *Iliada* de Romagnoli i alguns poemes de Catul en versió del mateix Stampini.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

se'n dedueix que, perduda la concepció de la quantitat, la poesia clàssica ha de llegir-se a base d'ictus» (Llovera, citat a MEDINA 2004: 104)

Els següents articles encara versen sobre com funciona l'accent gramatical respecte a l'accent melòdic i l'ictus en la poesia llatina, en el que ell anomena la «sintonia». D'aquest article, però, el que ens interessa més és l'anàlisi que fa dels intents de Costa i Llovera de reproduir l'hendecasíl·lab sàfic, que ell considera espuris, per tal com reconverteix el vers eòlic en un hendecasíl·lab iàmbic, entenent la quarta síl·laba dotada d'accent rítmic, en comptes d'interpretar el vers com si estigués format per dos troqueus (el segon, també espondeu, a partir d'Horaci) i un dàctil en el peu tercer, que implicaria un accent a la tercera i cinquena síl·labes i no en la quarta. L'error de Costa i Llovera (i Carducci) és, ve a dir, interpretar el vers a partir dels accents gramaticals i entendre la quarta síl·laba com una arsi:

«Sigui com sigui, tant Costa i Llovera, com Carducci, com els anteriors a ells, donen només un hendecasíl·lab iàmbic. Tan hendecasíl·lab iàmbic és “Vora la mar de Lusitània un dia” (comença tònica-àtona), com “I ronca en l'altre assedegat de presa” (àtona-tònica). En parlarem més avant en exposar les varietats de l'hendecasíl·lab, on també parlarem, ajudant Déu, dels tres hendecasíl·labs no iàmbs que s'hi mesclen, donant-li la varietat.

Hom veu més clar el caràcter d'hendecasíl·lab iàmbic dels sàfics de Costa i Llovera, Carducci i anteriors poetes observant que mai no manquen el segon accent a la quarta en lloc de la tercera i a totes les altres parts donant un ritme ascendent, tal com ho és el iàmbic. Per això els manca sempre el dàctil com a peu tercer (cinquena-sisena-sèptima). Ara bé; el ritme sàfic veritable és ritme descendent pur, dos troqueus (substituïts, el segon en Horaci per espondeu, peu també descendent, en Horaci), un dàctil i dos troqueus [...] Qui llegeix accentualment els sàfics d'Horaci no cospa doncs un bel nulla. Cospa una bonica melodia (bell ritme); però no la sàfica sinó una totalment oposada: la de l'hendecasíl·lab iàmbic» (Llovera, citat a MEDINA 2004: 110-111)

Després d'aquest acurat estudi, Llovera interrompé sobtadament la sèrie d'articles. Per com acaba l'article («En l'article vinent») havia de tenir una continuïtat. Potser, simplement, va creure esgotada la discussió o va donar per tancada la polèmica de la imitació dels metres clàssics amb aquesta sèrie de set articles que ja era prou pregona i detallada.

Segons Medina, Llovera va interrompre la publicació d'aquests articles, perquè ja no en podia treure més de suc, sobretot davant de la manca d'estudis en mètrica catalana:

«En efecte, si bé podia estar al cas —i hi estava— dels tractats i d'altres estudis especialitzats sobre la mètrica clàssica, res no hi havia que pogués ajudar-lo pel costat de la mètrica catalana, que no ha començat a comptar amb estudis seriosos fins a l'època dels darrers decennis del segle XX. Tot amb tot, cal reconèixer a Josep Maria Llovera, juntament amb els altres autors que polemitzaren amb ell, el mèrit d'haver estat un dels pioners entre nosaltres en l'intent d'exploració del camp de la naturalesa del ritme» (MEDINA 2004: 97)

Efectivament, Llovera demostra en aquests articles un coneixement de la bibliografia molt actualitzat, si tenim en compte el que podia tenir a l'abast un intel·lectual de l'època a Barcelona. No només ha llegit (el 1926-27!) la mètrica de Maas apareguda tan sols tres anys abans, sinó que també coneix Stampini (i encara d'altres), o bé *La musique Grecque* de

Théodore Reinach (Payot, 1926), apareguda amb prou feines mig any abans. I, en més d'una ocasió, lamenta que moltes de les obres que vulgui consultar siguin introbables, com ara el *Traité de métrique grecque* de Paul Masqueray (Librairie C. Klincksieck, 1898). I no tan sols això, sinó que també ha estudiat les traduccions rítmiques de Romagnoli i una *Odissea* de Canfield (Bell and Sons, 1921) que, segons diu, busca reproduir els ictus.

En català, és cert, hi havia un desert en aquest camp, que no es començà a omplir fins cinc anys després, amb el manualet ja esmentat d'Alfons Serra i Baldó i Rossend Llates (*Resum de poètica catalana*, 1932), que tampoc no pretenia ser exhaustiu. No va ser fins la publicació de la *Mètrica catalana* (1980) de Salvador Oliva gairebé cinquanta anys més tard, amb Llovera mort i enterrat, que hi hagué el primer estudi seriós i modern sobre la mètrica catalana. Que la qüestió de l'adaptació dels metres clàssics estava a l'ordre del dia en aquells temps ho demostra el fet que el *Resum de poètica catalana* es clou amb un estat de la qüestió de la polèmica. Tanmateix, no crec que fos l'aparició d'aquest manual la causa de la interrupció dels articles de Llovera. A ell devem, de fet, la primera sistematització seriosa sobre la qüestió de la transportabilitat dels metres antics a una llengua moderna, després dels primers intents de Garcia Girona, tan sols un any abans a les revistes del *Boletín*, de to més informal i menys documentats.

Més aviat cal pensar en l'afartament de Llovera, que s'havia vist atacat per tots cantons per la seva defensa a ultrança dels metres accentuals i que amb aquests articles, podríem dir que gairebé definitius, donava per tancada la polèmica. Una polèmica ben sorprenent perquè data dels anys 1926-1927, vint anys després de les *Horacianes* i 15 anys després de les *Bucòliques* de Riba. Pensem que el primer article de Llovera, «Cap a l'hexàmetre català» era ja ben anacrònic tenint en compte que aquest metre ja havia estat encunyat per Riba l'any 1911 amb uns versos bucòlics que en res diferien dels de Llovera.

En tot cas, Josep Maria Llovera és, segurament, el teòric més important de tots els que hem vist fins ara i els seus articles en són la millor prova. Després d'aquesta polèmica, Llovera féu el sord a les crítiques que li continuaren arribant, sense anar més lluny, com hem vist, de part d'Esclasans, i es dedicà amb cos i ànima a la traducció d'Horaci segons el mètode de l'accent rítmic.

#### **4.9. L'Horaci complet de Josep Maria Llovera**

Després de tots aquests articles teòrics, Josep Maria Llovera, traductor, entre d'altres, d'Aristòtil (*Categorias i Peri hermeneias*, 1929) i Sant Agustí (*Confessions*, 1931), es decidí a aplicar tota aquesta teoria en una de les obres de més ambició i envergadura que pot emprendre un poeta-traductor que cregui fins a les últimes conseqüències en l'adaptació accentual dels metres antics: la traducció de l'obra completa d'Horaci. Perquè només amb les *Odes* i els *Epodes*, Josep Maria Llovera ja es trobava amb la tessitura d'haver de donar la versió accentual de vint tipus de versos diferents, la majoria dels quals no havien estat mai intentats

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

segons el sistema accentual,<sup>174</sup> i de fins a quatre sistemes estròfics diferents, a més de díctics de set menes diverses.<sup>175</sup>

La versió de Josep Maria Llovera no fou publicada sencera fins a l'any 1975, vint-i-sis anys després de la seva mort. Però Llovera hi començà a treballar, sembla, a finals dels anys vint, juntament amb una versió de la *Iliada*, que quedà interrompuda al cant quinzè. La majoria de poemes de les *Odes* daten entre el 1926 i el 1936. I la majoria d'*Epístoles* daten del 1946. Hi treballà, doncs, tota la vida i emprengué l'empresa exactament el mateix any en què començava la polèmica a la premsa sobre l'adaptació accentual dels metres antics, que he resumit més amunt.

Estudiar com Josep Maria Llovera va adaptar tots aquests ritmes requeriria, pràcticament, una tesi sencera i exclusivament dedicada a aquesta figura intel·lectual. No és el que ens interessa aquí perquè, avancem-ho des d'un principi, les versions de Llovera són tan perfectes rítmicament com maldestrament poètiques. Hi haurà qui pensi que els resultats obtinguts a nivell de ritme són fantàstics. I no deixa de ser cert que en la pràctica totalitat dels versos emprats, Llovera demostra un coneixement exquisit de la mètrica llatina i és, en aquest sentit, un pioner.<sup>176</sup> El seu atreviment, doncs, s'ha de valorar, però, alhora, demostra una manca d'intuïció flagrant: hipèrbats brutals, trencament de la sintaxi, arcaïsmes constants, o l'ús extremadament artificiosos de la llengua són alguns dels mals de què pateixen les seves versions d'Horaci, que avui dia cauen de les mans i resulten, gairebé, il·legibles. I segurament també ho eren quan van ser fetes o, almenys, quan es van publicar.

No obstant això. Ens pot resultar interessant analitzar breument com Llovera va adaptar alguns metres clàssics que han anat apareixent fins ara en motiu d'altres formes d'adaptacions, com és ara el cas de l'estrofa sàfica, l'estrofa alcaica o l'estrofa asclepiadea primera i segona. Igualment, ens faran servei, en primer lloc, veure com adapta alguns versos que apareixen en el teatre d'Aristòfanes, sigui als recitats (com ara el senari iàmbic, versió romana del trímetre), sigui als cors (com ara versos de la lírica eòlica, com el ferecràtic o l'aristofànic). O bé, versos que o bé apareixen com a tals en els cors de la comèdia, o bé contenen problemes molt semblants als que susciten els versos corals de la comèdia, com ara les formes sincopades (per exemple, els versos que pertanyen a la sèrie jònica menor). Un cop més, n'ofereixo l'escansió que vol Llovera que el lector llegeixi.

---

<sup>174</sup> I si ho havien fet, com passa amb els pocs versos de les traduccions accentuals de Garcia Girona, no sempre eren plenament correctes.

<sup>175</sup> Qualsevol edició una mica acurada d'Horaci du els sistemes mètrics. Segons la de Vergés a la Bernat Metge (1981: 7-11), els versos utilitzats per Horaci són: hendecasil·lab sàfic, adònic, hendecasil·lab alcaic, enneasil·lab alcaic, decasil·lab alcaic, asclepiadeu, glicònic, ferecràtic, aristofànic, sàfic major, hexàmetre, tetràmetre dactílic, arquiloquià, senari iàmbic catalèctic, quaternari trocaic catalèctic, asclepiadeu major, senari iàmbic pur, quaternari iàmbic, vers elegiàmbic (ternari dactílic catalèctic + quaternari iàmbic), vers iamboelegiàc (quaternari iàmbic + ternari dactílic catalèctic). Els sistemes estròfics són: l'estrofa sàfica, l'alcaica i l'asclepiadea primera i segona. Els díctics poden ser formats per un glicònic i un asclepiadeu, per un hexàmetre dactílic i un tetràmetre, per un arquiloquià i un senari iàmbic, per un quaternari trocaic catalèctic i un senari iàmbic catalèctic, per un hexàmetre dactílic i un senari iàmbic pur, per un hexàmetre dactílic i un quaternari iàmbic pur, per un senari i un vers elegiàmbic, i per un hexàmetre i un vers iamboelegiàc.

<sup>176</sup> N'hi ha prou d'obrir el manual de Jordi Parramon (1999) per veure que més de la meitat dels exemples adduïts per representar les imitacions dels versos clàssics són de l'Horaci de Llovera... o dels reculls de poesia del mateix Parramon.



**4.9.1. Estrofa sàfica accentual: II, 10**

«**Més a pler** viuràs no vogant, Licini,  
sempre en **alta mar**, ni per les tempestes,  
**caut i tímid**, massa a la perillosa  
costa arrimant-te.

El qui estima l'àuria mitjanja,  
**benestant**, es **paira** de les sutzures  
**del vell sostre**, i, **sobri**, de l'atri es **paira**  
esca d'enveges.

**Més** sovint el pi de gegant capçada  
és **batut pels vents**; i les **altes torres**  
cauen **amb més força**, i els **llamps** fereixen  
cims de muntanya.

**Tem afortunat**, malaurat **espera**  
**sort diversa** el **pit** ben **dispost**. Les **lletges**  
**hivernades Júpiter** torna a **dur-nos**,  
i **ell** les **aparta**

**altre cop**. Si et va **malament**, no **sempre**  
serà **així**. Hi ha **cops** que amb la **lira Apòl·lon**  
**deixondeix** la **Musa** **silent**, ni **tesa**  
l'**arc** a **tothora**.

En les **estretors** **coratgia** i **força**  
**mostra**; i, **assenyat**, tu **mateix**, quan **sigui**  
massa a **favor teu** l'**aura**, **les inflades**  
**veles amaina**.»

Es tracta d'un dels pocs models que Llovera ja es troba fets. Hem vist com Garcia Girona havia encunyat l'estrofa sàfica segons el mètode accentual i que coincideix plenament amb les que hem vist en Pascoli i Romagnoli (i que sabem que Llovera coneixia, almenys les d'aquest segon). Les versions d'un i altre, a nivell mètric, són pràcticament iguals. Decasíl·labs femenins amb accents teòrics en primera, tercera i vuitena posició, i una cesura masculina després de la cinquena per als hendecasíl·labs sàfics, mentre que per als adònics, un tetrasíl·lab amb accents en primera i quarta seu.

Sobre el paper, es tracta d'una adaptació accentual perfecta que fa coincidir una síl·laba dotada d'accent rítmica amb l'arsi llatina. Ara bé, a l'hora de fer casar el patró amb les paraules es demostra que el matrimoni no sempre funciona. Com amb l'hexàmetre, la principal dificultat de l'estrofa sàfica està en l'obligació de començar amb tònica cada vers, que es podria resoldre, per als decasíl·labs, amb anàclasi en segona posició, un recurs que Llovera sembla que refusa. Aquesta severitat provoca que el ritme inicial sigui no poques vegades la de l'anapest, en comptes del doble trocaic prescriptiu. Així com els primers peus de tota la primera estrofa són perfectes, cap dels versos de la segona estrofa té un ritme trocaic inicial,

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

sinó anapèstic. «El qui estima», «benestant» i «del vell sostre» tenen uns primers accents totalment imaginaris. Sense conèixer el patró prèviament, aquests versos no es poden llegir amb l'escansió proposada, ni «batent la mesura». El ritme anapèstic s'imposa igualment. El mateix passa amb la majoria dels primers peus d'aquesta oda.

Podria ser que, si el vers parteix d'un principi de màxima regularitat rítmica, el mateix ritme ens portés a sentir el troqueu inicial, com passa en la majoria de cançons populars catalanes, que tot i començar amb una síl·laba per naturalesa àtona, els cantem amb ritme trocaic perquè la resta de versos ens hi porten («A Aragó hi ha una dama / que és bonica com un sol»). El cas, però, és que això no es produeix, perquè els dos troqueus inicials (el segon, en funció d'espondeu) i els dos troqueus finals (el segon, en funció d'espondeu) han de ser interromputs per un dàctil.

Fins aquí només hem parlat de problemes mètrics. Si ens centrem a totes les constriccions a què obliga el rígid model horacià accentual, trobarem els mateixos defectes que a les versions de Pascoli: la sintaxi del poema és poc més que ridícula, com es pot veure especialment al tercer i quart vers, on Llovera es veu obligat a contorçar el català per aconseguir el final femení i lligar-lo amb el començament tònic de l'adònic, característica de l'estrofa sàfica més difícil d'aconseguir. El primer vers ja sembla un trencaclosques sintàctic i l'ús dels gerundis entre el primer i el quart vers també resulta encarceradíssim. Llovera està lluitant, mecànicament, contra la naturalesa de la llengua. I ho fa, a més, sense ser un gran poeta com Maragall o Riba. I els resultats se'n ressenten. «Tem afortunat, malaurat espera / sort diversa el pit ben dispost» sembla més llatí que català.

Hi ha, és cert, algun moment feliç, com el de la tercera estrofa i en menor mesura, el de la cinquena, però en general l'oda de Llovera fa la sensació d'un pur exercici rítmic amb una falta alarmant de sensibilitat poètica.

Si un patró rítmic així, tan encarcerat, difícilment podrà donar resultats satisfactoris escrivint poesia pròpia, amb l'obligació de cenyir-te a les paraules d'altri la cosa es converteix en un trencacolls. Pocs imitadors l'han seguit. Que jo sàpiga, només Medina i Parramon en les dues sàfiques de Catul l'han intentada,<sup>177</sup> amb una mica més d'èxit.

##### 4.9.2. Estrofa alcaica: II, 13, 1-12.

«En **jorn nefast**, oh arbre, et planà primer  
qui ho féu, i amb **mà sacrílega** et **conreà**,  
dels **descendents** per a ruïna  
i per a **oprobri d'aquest vilatge**.

D'ell jo creuré que al **pare** trencà el **bescoll**,  
i que aspergí la **cambra dels déus penats**  
amb **sang nocturna** del seu **hoste**.

**Prou** que **verins** manejava **còlquics**,

i **duia tota mena de mals intents**  
**que hom** pensar **pugui**, el **qui** et **trasplantà** al meu **camp**,

---

<sup>177</sup> La de Medina es pot llegir a MEDINA 1977. Parramon traduí l'obra completa de Catul per a Edicions 62 (Empúries, 1999). Vegeu CREUS 2018.

a tu, mal lleny, a tu, per caure  
sobre la testa innocent de l'amo [...]»

Llovera és el primer poeta català, que em consti, de construir estrofes alcaiques de manera completament normativa segons el mètode accentual. Garcia Girona interpretava els hendecasíl·labs alcaics acabats amb un dàctil, cosa que l'obligava a construir uns enneasíl·labs esdrúixols forçadíssims per aconseguir reproduir la sortida en TAA, sense adonar-se, però, que l'última síl·laba del model llatí sempre cau en posició d'arsi. Això ho observa Llovera per primer cop i es decanta per un hendecasíl·lab masculí, cosa que s'avé, no cal dir-ho, molt millor amb una llengua com la catalana, tan plena de monosíl·labs tònic i paraules agudes. L'enneasíl·lab esdrúixol de Garcia Girona és utilitzat només com a variant molt puntual, considerant l'última síl·laba investida d'accent rítmic, com hem vist que feien els poetes italians. En tota aquesta oda, només se'n serveix per incloure noms propis, com en el vers 21 («Quant poc mancà perquè de Prosèrpina») i 37 «Fins Prometeu i el pare de Pèlope».

Una lectura ràpida de l'oda sencera, de la qual només ofereixo l'escansió de les tres primeres estrofes, ja ens permet veure de seguida que l'estrofa alcaica accentual s'ajusta molt més a una estructura plausible que no la sàfica. Dic paradoxalment perquè l'equivalent accentual de l'hendecasíl·lab sàfic és un decasíl·lab (encara que amb accent en cinquena posició, ben estrany en català), mentre que l'alcaic dona un hendecasíl·lab inèdit en català. Però el ritme iàmbic, trencat per un peu anapèstic, s'ajusta molt més a l'estructura de la llengua catalana, que tendeix a tots dos ritmes.<sup>178</sup>

És evident com Llovera no es veu, ni de lluny, tan forçat a deformat la sintaxi per quadrar la mètrica. Una mètrica que, a més, en general, fora d'alguns vers amb anàclasi («i duia tota mena», v. 9), no té les vacil·lacions que tenia l'estrofa sàfica. L'enneasíl·lab alcaic és recollit en un octosíl·lab de ritme iàmbic, perfectament habitual a la mètrica romànica, mentre que el decasíl·lab és reproduït mitjançant un enneasíl·lab femení amb accents en primera, quarta i setena posicions, això és, amb ritme dactílic. I és en construir aquest primer dàctil que Llovera troba més resistència, obligat a recórrer a l'accent secundari o al desplaçament de l'accent,<sup>179</sup> per exemple al vers 24: «apart; i Safo, de les puel·les».

En general, el quart vers de l'alcaica lloveriana també difereix respecte al de Garcia Girona, perquè el primer fixa, com d'altra banda reclama el model clàssic, l'accent en primera seu i no en segona, com solia fer el segon.

Entre els traductors, no ha trobat qui l'imiti. La majoria d'escriptors com ara Brossa,<sup>180</sup> han optat pel prestigi de Costa i Llobera i han seguit la seva proposta.

#### 4.9.3. Estrofa asclepiadea primera: I, XXXIII.

«Albi, de la cruel Glícera pel record  
no et cal massa estar trist, ni ens has d'estar cantant  
elegíacs laments, si, fementida, a un  
de més jove t'ha postposat.

<sup>178</sup> Vegeu OLIVA 1980: 17.

<sup>179</sup> Una pràctica que Parramon considera poc recomanable. Vegeu PARRAMON 1999: 172.

<sup>180</sup> En els mateixos volums abans citats per a la sàfica. És singularment famosa l'oda dedicada a Xirinacs.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

Veus? Licoris, de front nítid i graciós  
ama a Cirus de cor; Cirus a Foloé  
desdenyosa pretén; i ans que a un d'així infidel  
vulgui el cor Foloé donar,

pau les cabres faran amb els Apúlics llops.  
Així Venus ho vol; plau-li ajuntar dispars  
formes i tarannàs sota un bronzini jou,  
divertint-se amb el joc cruel.

També a mi, quan volgut fui d'una amor millor,  
amb lligam delitós Mirtale em retingué,  
la lliberta, de més punxes que d'Àdria el mar  
als estrets de Calàbria fa»

La versió accentual de l'asclepiadeu consisteix en un dodecasíl·lab cesurat a la sisena, de tipus 6+6, com en els alexandrins. Els accents han d'anar col·locats en tercera i desena posició, a més de ser convenients d'afegir en la primera síl·laba de cada hemistiqui. Perquè les dues tòniques entre la sisena i la setena síl·laba puguin ser compatibles i no es produeixi el xoc accentual, cal fer la cesura molt marcada o bé fer anàclasi entre la setena i la vuitena síl·laba.<sup>181</sup>

El glicònic coincideix amb un octosíl·lab masculí amb accents en primera, tercera i sisena posició, ben habitual a la mètrica romànica. L'accent de sisena pot moure's a la cinquena, per anàclasi.

De nou, aquesta és la primera adaptació accentual normativa de l'asclepiadeu i del glicònic. Com ja passava amb l'alcaica, Garcia Girona llegia com a dàctils (com Costa i Llobera, d'altra banda) l'últim peu de l'asclepiadeu i del glicònic. Això l'obligava a acabar tots dos tipus de versos en esdrúixola, en una llengua, la catalana, que no n'és precisament curulla. I la traducció se'n ressentia.

Amb aquests petits canvis, Llobera aconsegueix ser, a la vegada, més fidel al model rítmic de l'original i construir un vers molt més flexible que s'avé millor a la prosòdia catalana. I no obstant això, no pot evitar tampoc encarcerar-se innecessàriament, fins a arribar a solucions més que discutibles, com en els dos últims versos de les estrofes parelles.

La seva adaptació del glicònic ha estat imitada, per exemple, per Jordi Cornudella en les seves traduccions d'Anacreont,<sup>182</sup> i per Parramon, en les de Catul (1999). Ara bé, és difícilment demostrable que sigui per influència directe de Llobera, perquè, en realitat, la lectura íctica del glicònic porta sens dubte a aquest vers tan propi de la mètrica catalana tradicional.

#### 4.9.4. Estrofa asclepiadea segona: I, V.

Quin minyó graciós, ple d'exquisits perfums,  
i de roses voltat, Pirra, et va fent festeig  
dins de l'antre placèvol?  
Per qui et trenes els cabells d'or,

<sup>181</sup> Vegeu PARRAMON 1999: 182.

<sup>182</sup> CORNUDELLA 1987a.

simple d'abillament? Ai! plorarà sovint  
sa fe en tu i ens els déus, quan, canviats, la mar,  
inexpert, veurà en tràngol  
per la fúria dels pèrfids vents.

Ell, que crèdul et té, ara, per son tresor,  
i heure't sempre vacant pensa, i amable ensems  
sempre; l'aura dolosa  
no capint! Ai, d'aquells, a qui

no provada relluus! Diu un tauler votiu,  
al mur sacre penjat, com jo del mar al déu  
poderós fiu ofrena  
dels vestits del naufragi, xops»

L'asclepiadea segona està formada per dos asclepiadeus, un ferecràtic i un glicònic, de manera que els dos primers i el darrer vers de cada estrofa no es difereixen en res respecte als que acabem d'analitzar.

Passem, doncs, al ferecràtic. En la versió accentual, hauria de ser un vers hexasíl·lab femení, amb accents en primera i tercera seu. De nou, es tracta d'un vers sense gaire més dificultat que el de començar amb tònica per fer notar el ritme desitjat. Si es recorre a un accent secundari, com que la segona posició forta és a la tercera i no hi ha vall accentual, el ritme serà, un cop més anapèstic, com assenyala Parramon: «Si no s'hi dona l'entonació emfàtica, doncs, sona com una dipòdia anapèstica pura seguida d'àtona» (PARRAMON 1999: 180). Ara bé, els versos 7 i 15 d'aquesta oda, per molta èmfasi que es vulgui donar a les primeres posicions, és impossible que no s'imposi el ritme anapèstic inicial. És el mateix model de vers que trobem, entre d'altres, a les traduccions de Catul de Parramon.

#### 4.9.5. Trímetre iàmbic i dímetre iàmbic: Epode IV.

Tan gran discòrdia com posà entre llops i anyells  
l'instint, jo sento entre jo i tu,  
que dels assots ibèrics costurat el flanc  
duus; i els turmells, dels durs grillons.  
Bé que et passeges arrogant, pels teus cabals,  
la sort no muda el natural.

El ritme iàmbic és dels més senzills d'aconseguir en català, que disposa d'una tradició de versos de ritme binari amb síl·labes parelles. Per aconseguir el ritme desitjat, «només cal procurar que cada dues o quatre síl·labes a partir de la segona o de la quarta hi hagi un accent màxim, qualsevol que sigui la tonicitat de els que queden emig» (PARRAMON 1999: 87). És a dir, que no cal que hi hagi un accent tònic fort en cada síl·laba parell, sinó que n'hi ha prou amb un accent secundari.

El trímetre iàmbic Llovera ja se'l va trobar adaptat no per Costa i Llobera, que feia servir decasíl·labs catalans femenins (seguint el model italià), sinó per Carles Riba, a les tragèdies de

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

Sòfocles publicades l'any 1920, de les quals parlaré més endavant. El trímetre accentual coincideix amb un dodecasíl·lab masculí de ritme iàmbic, amb accents en les posicions parelles i amb la possibilitat de començar el vers amb tònica per anàclasi, això és, substituint els dos primers iambs per un coriambe (com passa al cinquè vers ara citat). Les cesures i dièresis possibles són les mateixes que les del model clàssic: bé una dièresi després del segon metre (després de la quarta síl·laba), bé una cesura pentemímera (després de la sisena), bé heftemímera (després de la vuitena, si és un mot femení) o bé una dièresi després del segon metre (després de la vuitena, si és un mot masculí i hi ha un tall sintàctic).

En els tres trímetres aquí citats, el primer té una dièresi després del primer metre; el segon, la cesura pentemímera; mentre que el tercer, una dièresi després del segon metre.

El trímetre iàmbic de Riba accepta, com veurem, alguna resolució dels peus iàmbs, però el model líric horacià sempre és idèntic, de manera que Llovera tampoc no les accepta i sempre se serveix d'aquests versos de dotze síl·labes masculins.

El dímetre coincideix amb un octosíl·lab masculí, amb accents en les posicions parelles. No té cap cesura obligada.

Les limitacions a què obliga l'esquema d'aquests versos ja es veu que són molt poques i la traducció de Llovera no cau, com sol fer-ho en altres metres, en tantes contorsions i enravenaments (tot i que els hipèrbats i l'encavalcament dels versos tercer i quart són més que accentuats).

##### 4.9.6. Aristofànic i sàfic major: I, 8.

Lídia, digues, prec-t'ho  
pels déus tots, ¿per què tant d'afany poses a fer que es perdi  
Síbaris, estimant-lo?  
¿Per què el camp obert avorreix, fet ja a la pols i calda?

¿Com, ni soldat cavalca  
entre els seus iguals, ni amb els frens, llobidentats, les boques  
domta dels poltres gàl·lics?  
¿Per què tem tocar l'agilós Tíber? ¿Per què de l'oli,

L'aristofànic, que segueix l'estructura  $- \cup - \cup - \cup -$ , coincideix amb la forma accentual d'un hexasíl·lab femení que s'assembla, internament, amb el dímetre iàmbic que acabem de veure, però amb anàclasi inicial obligatòria i amb final catalèctic.

El sàfic major és un vers que encara no havia sortit, perquè, de fet, només apareix en aquesta oda. Sembla que devia existir també en grec, però no n'hem conservat testimonis. Horaci construeix un vers de dos hemistiquis, format per «la unió d'un dímetre II de base trocaica» (PARRAMON 1999: 164), això és, l'epíttrit segon, i per un aristofànic:  $- \cup - - - \cup -$  ||  $- \cup - \cup - -$ . El segon hemistiqui del sàfic major, doncs, coincideix amb el vers breu de l'oda.

Llovera opta per un vers amb cesura, que separa els dos hemistiquis, el primer masculí, de 8 síl·labes i el segon femení, de 6, cenyint-se, doncs, a les arsis del llatí. La cesura la desplaça en el cas del vers vuitè. Sense la cesura en la posició correcta, els accents de les síl·labes vuitena i novena entren en contacte i creen un xoc accentual, com el vuitè, ara comentat, en què el de «Tíber» es menja el d'«argilós».

Els accents cauen en posició tercera, cinquena i, secundàriament, en la primera. Si es fa anàclasi entre la cinquena i la sisena, el vers resultant coincideix amb un glicònic. Com passa al vers segon: «pels déus tots, per què tant d'afany». El segon hemistiqui té accents a la novena i a la dotzena posició. Com passa cada cop que Llovera s'enfronta amb un esquema que no és natural de la mètrica romànica, s'encarara constantment, fins al punt que els versos sis i set són un trencaclosques sintàctic.

#### 4.9.7. Dímetre i tetràmetre jònics menors: III, 12, vv. 1-6

«Són de plànyer les que viuen sense amor, ni s'esvaeixen  
amb vi dolç els neguits tètrics, i tothora temeroses  
són dels reptes de llur oncle.

El panê, a tu, el fill alat de Citerea t'arrabassa;  
i el telê i les arts difícils de Minerva, l'esclat d'Hebrus  
Liparenc, o Neobule»

Aquesta oda, de la qual cito tan sols les dues primeres estrofes, és la mateixa que hem vist en ocasió de les traduccions de Garcia Girona. Convé recordar que no sabem bé com interpretar mètricament l'estructura d'aquests versos, cosa que demostra la complicació que tenim encara avui per entendre les sèries sincopades. Garcia Girona l'entenia com una estrofa formada per dos trímetres i un tetràmetre, mentre que Llovera, que devia llegir una altra edició, opta per la versió més habitual, que és la de presentar l'oda també com una estrofa de tres versos, però de dos tetràmetres i un dímetre.

Hem vist l'estructura del tetràmetre en ocasió de les traduccions de Garcia Girona i hem explicat els problemes que comporta la unió entre les dues arsis de les posicions setena i vuitena, del tetràmetre, que no és reproduïble satisfactòriament en una versió accentual, perquè amb la impossibilitat de reproduir les dues arsis en contacte s'arriba a un vers que coincideix plenament amb el tetràmetre trocaic acatalèctic, que no té res a veure amb aquest metre de la sèrie jònica. Com que, fonamentalment, el vers de Garcia Girona i Llovera és el mateix (amb disposició diferent, però), no caldrà allargar-s'hi més i remeto a l'apartat on analitzo les versions del poeta valencià.

Pel que fa a l'estructura del dímetre, no són sinó la unió de dos jònics (vv—), en què es poden dissoldre una de les arsis i fins i tot totes dues. Si recordem que el jònic, en la versió accentual, premia la primera arsi per sobre de la segona i, per tant, es converteix en un peó tercer (vv—v), tenim que el dímetre accentual estaria format per un heptasíl·lab femení, amb accent en la tercera posició, com en «Liparenc, o Neobule». De nou, però, ens trobem amb un problema greu: si a la primera síl·laba hi introduïm un accent tònic, el vers prendrà ritme trocaic, com en «són dels reptes de llur oncle».

Els versos sincopats, com demostren aquests jònics tant en la versió de Llovera com en la de Garcia Girona, no es poden reproduir satisfactòriament. El ritme obtingut en la versió accentual en res s'assembla al de l'original i, sovint, el vers s'aboca al ritme trocaic, que és un ritme descendent, mentre que el jònic és ascendent. L'única semblança que queda, al capdavant, és la tipogràfica i, si es vol, un nombre aproximat de síl·labes. Potser, simplement, cal admetre,

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

com feia el mateix Llovera, en l'article abans citat, que «l'*oïda moderna* no podrà percebre mai el ritme d'una poesia grega o llatina escrita en jònics, crètics, proceleusmàtics, etc.» (Llovera, citat MEDINA 2004: 101) i si no el pot sentir, tampoc no el pot reproduir.

##### 4.9.8. Recapitulació

Les traduccions de Josep Maria Llovera ens deixen unes quantes evidències. Primer, que perquè el poema català traduït d'una llengua clàssica funcioni com a tal, no n'hi ha prou de reproduir-ne l'esquema mètric amb total exactitud, si amb això es violenta en excés el geni de la llengua. Un poema no pot ser un trencaclosques sintàctic per quadrar uns accents, com ja hem vist que denunciava Romagnoli.

Segon, que no tots els ritmes grecs es poden traspasar a un sistema accentual, si aquest implica un contacte entre dues síl·labes en arsi o bé tres síl·labes en tesi. És impossible, ras i curt, reproduir els ritmes sincopats, per molts coneixements de mètrica llatina i catalana que tingui el traductor.

Tercer, que per optar a una traducció realment mimètica, el ritme s'ha de poder sentir, sense exigir que el lector conegui prèviament l'esquema rítmic de l'original per poder-lo percebre. Exigir aquest coneixement previ demostra que no es confia amb la capacitat del propi vers per fer sentir el ritme desitjat.

Quart, el traductor s'ha de poder prendre certes llicències rítmiques. Llovera sovint aconsegueix el ritme desitjat, però sovint perjudica als seus versos l'obligació de quadrar exigències mètriques rellevants per a l'original, però sense gaire implicació en la construcció del ritme català. Així, per exemple, obligar-se a un final femení constantment en una llengua tan plena de paraules agudes i de monosíl·labs tòncics, pot lligar de mans i peus el traductor, que acabarà enravenant la llengua de la traducció. Observem com Llovera sovint fa equilibris d'aquesta mena per fer acabar el vers en paraula plana, cosa que l'obliga a contorsions com les del primer adònic de l'estrofa sàfica de l'oda 10 del llibre segon: «costa arrimant-te».

Cinquè i últim, que la prosòdia triada pel traductor ha de ser prou manejable però hauria de seguir un esquema coherent. Llovera, com d'altra banda feia Riba, normalment prefereix una prosòdia no lírica, però no l'evita, si ho necessita per exigències mètriques. Per tant, un xic més de coherència, en ambdós casos hauria de ser desitjable, per no embolicar el lector. Vegem-ho amb un exemple clar: a l'oda I, XXXIII, al vers quinze, Llovera se serveix d'«Àdria mar» i perquè surti l'asclepiadeu, cal que fem un diftong no prescriptiu. En canvi, al primer vers de l'oda I, 8, «Lídia» s'ha de llegir amb el hiat normatiu si es vol que l'aristofànic tingui l'estructura desitjada.

##### 4.10. Hexàmetre i pentàmetre després de les *Elegies de Bierville*

Ja hem vist que amb els hexàmetres i els pentàmetres de les *Elegies de Bierville* (1942), Riba havia establert definitivament l'adaptació accentual d'aquests dos metres. Tothom o gairebé tothom que s'ha posat a fer hexàmetres ha seguit poc o molt l'adaptació ribiana al peu de la lletra. No és estrany, doncs, que, en el cèlebre llibre d'*Homenatge a Carles Riba en complir seixanta anys* (1954), Josep Vergés, el traductor d'Horaci en prosa per la Bernat Metge als anys setanta, girés, a mode d'homenatge, els 75 primers versos d'*El començament del món* d'Àlchim



Ecdici Avit en hexàmetres ribians, que no analitzaré perquè se ceneixen perfectament a les normes fins ara exposades.

Sí que faré, però, un breu repàs ara a les obres, traduïdes o de conreu propi, que utilitzaren versos clàssics en versió accentual. No caldrà que entrem a cap traducció concreta, fora de les que aporten alguna novetat a l'adaptació del vers, que són, de fet, molt poques.

#### 4.10.1. La polèmica entre Miquel Dolç i Manuel Balasch

Després de l'*Odissea* de Riba (1948), les adaptacions accentuals de l'hexàmetre han anat gairebé sempre a càrrec de professors de grec o de llatí, que l'han fet servir per traduir obres clàssiques. Que els versos de Riba, tant per a l'hexàmetre com per al pentàmetre, van esdevenir canònics fins al punt de ser la mesura que indicava la major o menor correcció en la construcció del vers, ho demostra la petita controvèrsia que van tenir Miquel Dolç i Manuel Balasch a la premsa a propòsit del model de vers que havien seguit en la traducció a primers dels anys setanta.

Miquel Dolç havia publicat una traducció poètica de *l'Eneida* l'any 1958, en hexàmetres catalans perfectes. Al pròleg, el poeta mallorquí despatxava la qüestió de la mètrica en poc més d'un paràgraf, on exposava el seu deute amb el vers ribià, que el feia indefugible per traduir el vers èpic dels clàssics, que definia així:

«Després del mestratge de Carles Riba, culminació d'una sèrie anterior de provatures més o menys reeixides o malanades, l'únic vers prou noble em semblà el mateix hexàmetre de la poesia greco-romana, basat, per a la nostra llengua, en el sistema accentual: el vers de sis accents –començ, cadascun d'ells d'una seqüència de tres o de dues síl·labes, és a dir, dels primitius dàctil i espondeu–, sense excloure els accents secundaris, distribuïts tots ells en una estudiada alternància i proveïts d'unes cesures, principalment “masculines”, que pretenen recordar les de l'hexàmetre clàssic» (DOLÇ 1958: 12-13)

El vers, segons això, és el mateix. Amb les mateixes cesures i els mateixos peus, però en realitat Dolç opta per una rigidesa encara major que la de Riba. Així, tot i que també se serveix de l'anàclasi inicial, ho fa de manera molt menys freqüent que Riba. Sense anar més lluny, en els 25 primers versos de la seva *Eneida*, només recorre a l'amfibrac inicial en una sola ocasió. La resta acostumen a ser tots plenament tònicos o bé ocupats per un accent secundari. A més, encara que l'obligui a algun forçament estrany de la llengua, tampoc es permet mai un final agut o bé esdrúixol, sense cap excepció, com sí que es permetia Riba, encara que molt puntualment:

«he evitat sempre els finals de vers agut –tret, deliberadament, dels versos inacabats– o esdrúixols, que no respondrien a la inflexió acústica del vers clàssic; si aquesta afecció abassegadora m'ha obligat a algun hipèrbaton insòlit, a transposicions una mica violentes per a la nostra llengua, no me'n sabria, ara, penedir» (DOLÇ 1958: 13)

En definitiva, el vers de Dolç no és altre que el de les *Bucòliques* de Riba, comptant amb el recurs de l'anàclasi inicial de les *Elegies* i la segona *Odissea*.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

Per tot plegat, quan Manuel Balasch publicà l'any 1971, la primera versió completa en català de la *Iliada* en hexàmetres, Dolç no podia restar impassible davant dels hexàmetres del prevere, construïts, sovint, amb cinc accents i amb seqüències interdites, com es pot veure en alguns d'aquests hexàmetres del primer cant (44-52), dels quals ofereixo l'escansió:

«cordolgut davallà per les olímpiques serres  
(T) A T A A T / A A A T A A T A  
amb l'aljava de doble coberta i l'arc a l'espatlla.  
(T) A T A A T A A T / A T A A T A  
Del déu indignat fressejaven els dards a l'esquena  
A T A A T A A T A / A T A A T A  
quan ell es movia; així com la nit avançava.  
(A) T A A T / A T (A) A T A A T A  
Lluny de les naus assegut disparà llavors una fletxa  
T A A T A A T / A A T A T (A) A T A  
i de l'arc argentat terrible bronzit va sortir-ne.  
(T) A T A A T / A T A A T (A) A T A  
Va escometre primer les bísties i els cans ivarsosos  
T A T A A T / A T A A T A A T A  
mes ben tost disparà contra els homes la fletxa puntuda  
T A T A A T / (A) A T A A T A A T A  
que engegava, i amb morts a desdir cremaven les pires».  
(T) A A T A / A T A A T / A T A A T A

D'aquests hexàmetres, n'hi ha almenys tres que tenen cinc accents i no sis (primer, tercer i quart). Si es vol, el primer es pot salvar considerant que la vall accentual es resol accentuant l'article femení, però és força discutible. Certament, si la barra de mesurar l'hexàmetre són els versos de Dolç, els de Balasch estan molt mal construïts i no són regulars. Hi ha qui, com Medina (1978: 25), deixeble de Dolç, ha anat més enllà i ha considerat que alguns dels versos de Balasch tenen fins i tot set accents. Medina addueix el vers 34 del cant XIII: «detingué allí Posidó, el déu que sacsa la terra». Medina compta, i bé que fa, la primera síl·laba de «detingué» dotada d'un accent secundari, tècnica que emprà Balasch al llarg de la *Iliada*. Però justament aquest vers no diria que tingui set accents, sinó que és un vers perfectament assimilable a un de Ribà: simplement s'ha de fer la sinèresi convingudes a «Detingué allí» i respectar la cesura (sense fer, justament, sinèresi) entre «Posidó, el déu», i no els hiats artificials que ha de comptar Medina, perquè li surtin els set accents. L'escansió correcta del vers hauria de ser semblant a aquesta:

«detingué allí Posidó, el déu que sacsa la terra,»  
(T) A (A) T A A T / A T A T A A T A

No és aquest, em sembla, un hexàmetre incorrecte, almenys des del punt de vista de la correcció acadèmica. Els que sí que podrien ser objectables són els versos de cinc accents, com els que hem vist més amunt, perquè no es tracta d'un vers de cinc accents com els que defensava Valentí i Fiol, que considerava atès que l'accent secundari inicial era sovint més imaginari que real (quan el primer accent tònic real cau en la tercera síl·laba i crea un ritme

anapèstic),<sup>183</sup> valia més la pena considerar l'hexàmetre català com un metre de cinc accents i no de sis. De fet, l'hexàmetre de Dolç que segueix seria, segons això, un hexàmetre de cinc accents, «de Lavini. Llarg **temps** el llançaren pel **mar** i la **terra**» (I, 3).

Però en el cas dels versos de Balasch, si descomptem els accents secundaris, obtenim versos de quatre accents i no cinc. Dolç això no ho acceptava i així li ho recriminava en un article a la premsa:

«Tenía que haber sido más exigente, a nuestro entender, en la regulación de sus hexámetros, sin admitir vacilaciones, movimientos forzados o soluciones provisionales. Se nos obliga a hacer demasiadas concesiones para medir como un hexámetro la secuencia “quan hàgim d'Ilion llançat els aqueus de perfectes gamberes” o “Andròmaca, filla d'Eetió molt magnànim”. A pesar, claro, de las explicacions preliminares con que Mn. Balasch justifica estos hexámetros de cinco —e incluso de cuatro— acentos» (DOLÇ 1971: 54)

El primer dels hexàmetres que cita Dolç em sembla plenament correcte, amb anàclasi inicial que el mallorquí també utilitza («quan hàgim d'Ilion llançat els aqueus de perfectes gamberes»). El segon, en canvi, sí que tindria quatre accents, si llegim «Eetió» amb diftong.

Balasch, de fet, ja avisava al pròleg d'aquestes llicències, tot i haver censurat prèviament Carles Riba per la seva excessiva llibertat en la construcció del vers heroic, oposant-la a un rigor que pretesament havia seguit:

«En el meu hexàmetre català, he estat intencionadament molt rigorós, perquè ho crec un element indispensable de bellesa, i opino que, en la seva segona versió de l'*Odissea*, Carles Riba va negligir excessivament aquest aspecte» (BALASCH 1971: 9)

Balasch, doncs, replicà les crítiques de Dolç amb un article a *Serra d'Or* en què justificava els seus hexàmetres, que partien, segons ell, d'una concepció diferent del vers èpic:

«el lector que compari els hexàmetres de la seva *Eneida* catalana i els de la meua *Ilíada* veurà que les nostres concepcions de com es pot compondre un hexàmetre divergeixen radicalment. Però el que no puc admetre és el que escriu referint-se al meu hexàmetre, quan afirma que per ell l'”exemple de Riba hauria hagut d'ésser [...] l'única regla justa, decisiva”» (BALASCH 1972: 35)

Balasch, que corregeix l'escansió amb diftong del vers adduït per Dolç («Andròmaca, filla d'Éetió molt magnànim») defensa els hexàmetres de cinc accents i s'escudava amb la tradició alemanya, que tenia dues escoles de traductors de l'hexàmetre homèric:

«Les traduccions homèriques en hexàmetres compostes per Voss i per Grafen van aparèixer, ambdues a principis del segle XIX; ja aleshores l'oposició Voss-Grafen marcava la dels partidaris de l'hexàmetre fèrriament concebut, el de sis accents, contra els qui, amb criteri més flexible, si bé construïen la majoria d'hexàmetres amb sis accents, no se'ls posava cap pedra al fetge si en feien també de cinc» (BALASCH 1972: 36)

---

<sup>183</sup> «Caldria, potser, considerar que l'hexàmetre té solament cinc accents i no sis, en vista de la freqüència de la base no accentuada, i seguint l'exemple de Pabón en castellà?» (VALENTÍ I FIOLE 1973: 119-120).

Uns hexàmetres de cinc accents que només apareixen «quan la primera síl·laba tònica del vers és la segona i no és tònica la quarta» (BALASCH 1971: 11). L'hel·lenista pren aquest model accentual de José Manuel Pabón, que, efectivament, componia hexàmetres de cinc accents com els seus: «marchó a la Ciudad y mansión de las gentes feacias».

I no només això, sinó que considera que Riba també acceptava, a parer seu, versos de cinc accents, per exemple, a les *Elegies*: «perquè vol la nit, i en arribar a l'esposa secreta» i «fet per a l'estiu i el triomf fastuós de la terra»; de l'*Odissea*, aquests tres: «els quals en altre temps habitaven l'ampla Hiperea», «torcent una filada color de porpra marina» i «llevant amb lleugeresa l'enorme batent, que tot d'una».

El cert és, però, que dels cinc versos que és capaç d'aportar Balasch, només dos tenen realment cinc accents i són, realment, una excepció: el segon de les elegies i l'últim de l'*Odissea*. La resta, per la regla de l'accent secundari que d'altra banda també aplicaven Dolç i ell mateix, té sis accents (una altra qüestió és si aquest accent secundari inicial és vàlid o no rítmicament parlant). Per tant, no és en absolut veritat això que diu que «a la meua *Iliada* catalana hi ha hexàmetres de cinc accents, però llur nombre relatiu és inferior als dels que es troben en la segona *Odissea* ribiana».

En tot cas, el criteri de considerar l'hexàmetre un vers de cinc accents, per tal com en català és molt més senzill de fer pel començament àton és tan arbitrari com el de considerar la primera síl·laba àtona d'un accent secundari quan la primera tònica real cau en tercera posició i no en la quarta. Balasch, per tant, podria defensar perfectament un hexàmetre de cinc peus. El problema, crec, és que barreja els dos criteris sense cap mena d'uniformitat, com no feia, de cap manera, Pabón.

Balasch continuà emprant el mateix model de vers per als *Himnes homèrics*, de l'any 1974 i, per tant, gairebé contemporanis a la seva *Iliada*. Aquí les irregularitats apareixen en menor mesura. Convé aclarir, segons m'ha explicat de viva veu Ramon Balasch, nebot seu, que els *Himnes homèrics* van ser revisats a fons per ell mateix i per Maria Mercè Marçal.<sup>184</sup> Les mancances estructurals de l'hexàmetre, en tot cas, desapareixen a la seva segona versió de la *Iliada* (1999).

#### 4.10.2. *L'esposa de l'anyell* de Miquel Melendres i les normes de Martí Inglès

Entremig de la publicació de l'*Eneida* de Dolç i la *Iliada* de Balasch, i llur consegüent polèmica, s'havia publicat l'any 1965, a Tarragona, una obra tan colossal com peculiar: el canonge Miquel Melendres, poeta místic, havia escrit una «epopeia sobre la Santa Mare Església» (1965: 13), en una «empresa de les màximes possibilitats en magnitud i força epicolíriques» (1965: 17), que es volia equiparar a la *Commedia* del Dante, però sent, aquest cop sí, una veritable «esglesíada» (MELENDRES 1965: 16).

Es tracta d'una obra amb voluntat total i universal. L'objectiu, de fet, és bastir un clàssic tan clàssic que pugui eliminar els antics, per tal de deixar de banda uns autors, els grecollatins, que podien induir a comportaments poc cristians. L'escriu en català per amor al país, però el seu objectiu és l'horitzó d'una futura traducció llatina que permeti exportar-la a la resta del

---

<sup>184</sup> Per indicació del mateix Ramon Balasch, nebot seu, he sabut que a l'arxiu de Manuel Balasch s'hi troben dues versions inèdites, també en hexàmetres, de l'*Odissea* i de l'*Eneida*, que no he pogut consultar.

món catòlic. I és en aquesta vessant d'universalitat que Melendres opta pels metres clàssics, tan vàlids (o invàlids) per a un català, com un castellà, un italià, un portuguès o un francès:

«Amb temor i tremolor poso, doncs, aquest primer intent d'obra original hexamètrica d'un cert buf —no versió— en llengua catalana, als peus de l'*Esposa de l'Anyell*.

I ho faig, a més, amb la il·lusió d'una idea agosarada que ha semblat providencial a la flor de la jerarquia eclesiàstica espanyola: una traducció llatina de la present epopeia, feta amb tota fidelitat als ritmes clàssics, podria oferir als seminaris i centres eclesiàstics de tot el món una obra, que dins el cristall d'una pàtera antiga, trinqués el vi nou del Crist i de la seva Esposa, i contrarestés, almenys, en la imaginació dels qui es preparen per a eclesiàstics, els molts inconvenients de l'encens a les Venus procaces i als Bacus embriacs, poc menys que inevitable en els poetes de l'antiguitat pagana» (MELENDRES 1965: 32)

D'aquí que el vers triat per a la majoria de cants sigui l'hexàmetre, que el feia perfecte per dotar de classicisme la seva obra monumental, com abans havien fet Homer, Hesíode, Ovidi, Virgili i «el malaguanyat Lucà» (MELENDRES 1965: 24):

«Em féu pensar molt el fet que el refinament artístic dels grecs —i ja se sap la fidelitat amb què els romans seguiren els models hel·lènics— s'hagués enamorat tan profundament del vers hexamètric. Això em portà a l'estudi detingut de l'hexàmetre i a la constatació, no ja de la seva graciosa, flexibilitat rítmica, sinó de la seva manifesta utilitat per a una obra on els sentiments poden variar a cada instant i el rigor teològic exigeix certa llibertat no sempre massa ajustable a la rima. Feta la prova, totes les prevencions, se m'esfondraren. Per això des del Cant VIII el vers fonamental de la present esglesíada és l'hexàmetre transplantat al català» (MELENDRES 1965: 25)

Inicialment, però, per als set primers cants, Melendres havia optat per l'alexandrí, segurament seguint la tradició que havia iniciat Verdaguer amb l'*Atlàntida*. L'abandonà, però, arran d'aquest enamorament amb l'hexàmetre i, també, per la influència que tingué sobre ell, el parer de Martí Inglès Pijoan, un «car amic, a més d'emparentat», «tan eminent com humil pròcer en llengües clàssiques», que li havia enviat, arran de la publicació del segon cant, una crítica furibunda de l'ús de l'alexandrí («No perdonaré mai a Verdaguer que escollís per a *L'Atlàntida* l'alexandrí» (Inglès Pijoan, citat a MELENDRES 1965: 23-24)). Amb la crítica, li adjuntava un assaig, intítulat, *Estructuració de versos llatins en català*, que convencé Melendres de la necessitat d'escriure la seva obra en hexàmetres, sense descartar els cants inicials, i encara algun altre, de darrer, en tercines d'alexandrins, en homenatge a Verdaguer i al Dante, «només que monorimes per tal de donar al poema, en els cants no clàssics, un cert sabor medieval» (MELENDRES 1965: 25).

Com a precedents de l'hexàmetre accentual català, Melendres cita, com he dit més amunt, els metres 3x5 d'Esclasans, a més dels *Himnes* maragallians i la primera *Odissea* de Ribà. Sols dóna per bo, però, la segona *Odissea*, l'*Eneida* de Dolç i les rapsòdies de Llovera de la *Iliada*. Ell, però, prefereix adaptar els versos a partir de les normes que li forneix Inglès, amb unes «normes per a l'estructuració de l'hexàmetre català més rígides, però sens dubte més fidels» (MELENDRES 1965: 31). No obstant això, paradoxalment, les normes de Martí Inglès en les quals es basen tots els versos clàssics de Melendres, contenen no poques imprecisions i afirmacions discutibles. Per exemple, de les normes 4 i 5 de l'adaptació de l'hexàmetre segons

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

Inglès, es desprèn que l'adaptació en què pensa no és pròpiament accentual, sinó accentual i quantitativa, una mica a la manera de Pascoli:

«4. Les llargues per posició han d'estar després de llarga per naturalesa, no davant, en el mateix peu; per tant, només poden formar la segona part d'un espondeu.

5. Després de síl·laba llarga per naturalesa no en poden seguir tres o més que es pronuncii breus, dintre del mateix peu, perquè el dàtil —el peu més llarg de l'hexàmetre— només té dues breus» (INGLÈS 1965: 518)

A més, Inglès es confon també en les cesures, a causa de la terminologia llatina, que l'indueix a error. Així, per exemple, la pentemímera cal posar-la «a la meitat dels cinc primers peus», mentre que l'heftemímera, es troba «situada al mig dels set peus (se'n suposa un de més)».

Els errors d'Inglès en la terminologia són força freqüents i no caldrà perdre-hi més estona,<sup>185</sup> perquè, al capdavall, no comporten cap implicació pràctica ni indueixen a error el traductor, que se cenyeix molt a l'esquema de l'hexàmetre que li oferia Riba, però, efectivament, enrigidint-lo. Amb una excepció: així com el jove Riba no acceptava l'amfíbrac inicial, Melendres, tampoc. Igualment, per indicació d'Inglès, no accepta tampoc l'accent secundari inicial sobre un element àton, si aquest no està separat de la primera tònica inicial per, almenys, dues àtones. El que hem anomenat «reaccentuació». Inglès ho justifica des del punt de vista de la mètrica quantitativa: es tracta, segons diu, de substituir el dàtil inicial per un tríbrac, perquè la vall accentual creada (que ell no anomena així) accentuarà la primera d'aquestes tres síl·labes àtones. Així s'evita el ritme iàmbic inicial (en cas d'acceptar l'amfíbrac), o l'anapèstic, segons la regla segona:

«No trenca el ritme dactílic de l'hexàmetre el fet de començar-lo amb síl·laba àtona [sic], amb la següent condició: que siguin tres les síl·labes inicials àtones (no dues, ni quatre) i que la quarta sigui tònica. O simplement: que el primer peu de l'hexàmetre sigui substituït per un tríbrac (^ ^ ^). Així s'eviten les iniciacions anapèstica i iàmbica de l'hexàmetre» (INGLÈS 1965: 519)

Inglès no s'adona, però, que el tríbrac és, directament, impossible en català, per la regla ja explicada de la vall accentual. Es tracta, només, d'una qüestió de terminologia. A la pràctica, l'hexàmetre de Melendres hi guanya en consistència del ritme, que s'allunya de la inversió anapèstica, però hi perd en diversitat, ja que s'acusen la monotonia i la contorsió sintàctica per la dificultat de començar amb tònica.

Segons aquestes normes, la majoria d'hexàmetres de Melendres comença amb tònica,<sup>186</sup> o bé amb àtona amb accent secundari per reaccentuació, que podem veure aplicada, excepcionalment, en quatre d'aquests cinc versos:

---

<sup>185</sup> Remeto a estudis que ja les han analitzat a bastament. Vegeu, per exemple, MEDINA 1978a: 25-26. També PARRAMON 1999: 17, que ho sintetitza així: «unes regles per adaptar l'hexàmetre i el pentàmetre al català, que, francament, és millor no tenir en compte».

<sup>186</sup> Febrer xifra el percentatge de tòniques inicials del cant VIII en un 86,7%. Els restants són tònicos per reaccentuació. Vegeu FEBRER 2013: 38.

«Nyicris pigmeus, els humans, davant de les portes eternes  
de la infinita Certesa, per què tossuts, turmentar-nos,  
amb petulants gambirols que acaben fent-nos traïda,  
a escodrinyar el ressò dels ecos segurs, que responen,  
ni que llunyans i potser gens clars, als nusos que tusten?» (Cant XI, 8-12)

Les cesures emprades són les normatives i s'observa gairebé sense excepció la clàusula heroica. Només quan opta per hexàmetres espondaics, es trenca aquesta norma.

El pentàmetre apareix poc sovint. El podem trobar, per exemple, en l'«Oració de Sant Antoni Tapiat en un sepulcre», del cant XVI, en què l'esquema del pentàmetre fornit per Inglès, que concorda exactament amb el ribià, és respectat escrupolosament:

«Onze dotzenes de fèrtils jornals, venies pels pobres?  
Quin negoci més clar, cor que compres l'Amor!  
Ara, sí que em sento pol·lent, sobreixint de pobresa;  
ben afranquit de l'or, corro amb llestesa d'isart.

Dolces donzelles a punt de pujar a l'altar de les noces,  
prou trobareu galans fàcils als besos ardents  
Al botavant, la carn que apaga flams més amables!  
Mori l'ase del cos sota agullons d'esperit!» (Cant XVI, 115-122)

Quant a la mètrica estricta, els hexàmetres i els pentàmetres de Melendres no ens ofereixen cap novetat més, doncs, respecte als versos que encunyà el poeta de les *Elegies de Bierville*. En canvi, ens pot ser molt interessant el valor que atorga Melendres al ritme predominantment dactílic i a l'espondaic (trocaic, en realitat). El primer és utilitzat per les idees «de joia, moviment, fugacitat, inseguretats i similars», mentre que el segon es reserva per a «les idees de manament, fre, quietud, contundència, repòs, eternitat, tristesa, derrota, admiració, i altres de semblants seran transvasades adequadament amb peus espondaics». Vegem l'exemple de Melendres per il·lustrar aquest fenomen que, a primer cop d'ull, semblaria força semblant al que Pretagostini entenia com a mimetisme rítmic (2011: 161-162):

«Mireu la creixent rapidesa dels quatre hexàmetres següents, des dels espondeus del primer amb la idea de súplica imperiosa, fins a la joia total del tercer, per a alentir-se en el quart amb la barreja de brindis, dactílica i d'eternitat, tan espondaica que fins l'hexàmetre es fa, excepcionalment, espondaic, passant el peu fonamental o forçat, el dàctil, al quart, des del quint lloc ordinari, i deixant espondeus el quint i el sisè:  
/ Cull-me'n / un, Fi / del! perquè / l'alci la / meva ale/gria, /  
/ dolç, bo/ nic fana / let que il·lu/ mini i al/ hora embri/ agui/  
/ totes les / festes d'a/ mor que al meu / cor enci/ sat se celebrin  
/ brindis i / cants alter / nant en / àgape e/ tern de / boda /» (MELENDRES 1965: 27)

Podem parlar, doncs, de mimetisme rítmic tal com l'entenia Pretagostini? No ben bé o no del tot, perquè les idees gairebé semàntiques que Melendres creu atorgar amb els peus «espondaics» vénen donades pel model clàssic, on, efectivament, una acumulació de llargues podia donar l'efecte de *grauitas*; el problema és que, en català, l'espondeu és impossible i el

trocaic que vol imitar l'espondeu gairebé que suscita unes sensacions quasi contràries, per tal com s'associa a la lleugeresa de la cançó popular.

Als cants narratius, sigui en hexàmetres o en alexandrins rimats en tercines, Melendres hi intercala altres versos resultants de l'adaptació dels metres clàssics segons les normes d'Inglès, per a les parts més líriques, com podrem veure més endavant, a més d'altres estrofes rimades pròpies de la mètrica romànica. El resultat és un volum de més de 600 pàgines, entre notes i l'estudi d'Inglès, d'escàs interès literari, per molt que fos beneït per Sa Santedat Pau VI. La traducció llatina, no cal dir-ho, no arribà mai a bon port.

#### 4.10.3. Dels anys setanta fins avui

La dècada dels setanta encara va veure néixer una altra *Iliada*, la de Miquel Peix, publicada a Alpha l'any 1978. Com no podia ser d'una altra manera tractant-se d'una traducció poètica s'hienprava l'hexàmetre català com a vers mimètic.

El vers de Miquel Peix és molt més estricte que el de Balasch i no es diferencia en res respecte al de Riba, si no és que, com Dolç, també és més estricte en la construcció de l'hexàmetre, que sol començar sempre amb tònica o bé amb un accent secundari real (això és, per reaccentuació amb una àtona que no troba la primera síl·laba tònica fins la quarta posició). Només puntualment, accepta hexàmetres amb accent secundari fictici, això és, amb només una àtona separant la primera arsi teòrica de la segona («Em preocupa, dona, igualment tot això», VI, 441), cosa que capgira el ritme en anapèstic. Són, doncs, segons em sembla, els hexàmetres més rigorosos de tots, almenys des d'aquest punt de vista.<sup>187</sup>

En el terreny de les composicions pròpies, els anys setanta també van ser fecunds en la composició d'hexàmetres i de pentàmetres. Medina (1978: 18-19) recull el llibre *Poemes* (1971) del mateix Balasch, on empra l'hexàmetre en alguna composició,<sup>188</sup> *Les elegies del marrec* (1973) de Bru de Sala, en díctics elegíacs ribians perfectes, el poema «Ménage à quatre» del *Llibre de Daniel* (1976), de Joan Ferraté, també en díctics, i algunes composicions de *Poemes* (1935-1936), de Josep Maria Marlès, a més de la publicació pòstuma de les traduccions d'Horaci i d'Homer de Josep Maria Llovera (1975), que ja hem comentat. A aquesta llista s'hi hauria d'afegir el recull de poemes del mateix Medina, *Temps de tempesta* (1974), que inclou composicions en díctics elegíacs (i algun altre en estrofes sàfiques). Ja fora de la dècada dels setanta, encara trobem aquests versos clàssics (entre d'altres metres) a *Ègloga-Cants de Geòrgic* (1983) de Parramon i a *Helena, amada* (1993) de Miquel Pérez-Sánchez, en díctics elegíacs.<sup>189</sup>

Contemporània al primer llibre de Parramon és la versió de Josep Ignasi Ciruelo i Jaume Juan (1982) de l'obra completa de Catul, on els hexàmetres són traduïts a la manera de Riba, però amb bastantes més llicències. Els pentàmetres i la resta de versos són traduïts en una barreja molt curiosa de mètrica romànica i mètrica accentual a conveniència dels traductors.

Jordi Cornudella publicà l'any 1986, a *Reduccions*, sis elegies gregues traduïdes en hexàmetres i pentàmetres accentuals a la manera de Riba, sense cap novetat especial, respecte al model de les *Elegies de Bierville*.

<sup>187</sup> Els hexàmetres iliàdics de Peix i de Balasch han estat tímidament analitzats a LÓPEZ BELTRÁN 2010.

<sup>188</sup> Per exemple a l'«Elegia de Hohenaschau», escrita íntegrament en hexàmetres i descartant, per tant, l'ús del díctic.

<sup>189</sup> Abans, hi ha algun poema en díctics elegíacs accentuals a l'obra *Claror* (1952), de Sebastià Sánchez Juan.



La següent obra traduïda en hexàmetres catalans no la trobem fins a finals de la dècada dels noranta, en què el mateix Jordi Parramon gira el 1996 les *Metamorfosis* d'Ovidi i un any després Balasch publica la seva segona versió de la *Iliada*. Parramon, hi afegeix, el 1999, a més de l'assaig *Ritmes clàssics*, del qual parlaré més endavant, una traducció de l'obra conservada de Catul, on aplica els mateixos esquemes de l'Horaci de Llovera i en què ofereix les seves primeres mostres del pentàmetre. Ja a la dècada del 2000, hi afegeix uns *Amors* (2000) i el *Llibre primer d'elegies* de Properci (2004).

Al pròleg de les *Metamorfosis* i dels *Amors* podem trobar algunes pistes dels mecanismes de les traduccions de Parramon, que, com ja es deu poder imaginar, és un ferm defensor de l'adaptació accentual dels versos clàssics, començant per l'hexàmetre, «el gloriós hexàmetre quantitatiu, un cop demostrat que la seva reconstrucció accentual no li produeix cap detriment en els camps de la sonoritat ni de l'expressivitat». El seu model de vers no és altre que el de l'*Odissea* de Riba, després de la qual, «l'hexàmetre quedà consolidat en el català modern, igual que en altres llengües de ritme accentual, i poques veus adverses han aparegut des d'aleshores» (PARRAMON 1996: 12). Ara bé, Parramon encara hi aplica «noves restriccions», com ja havia fet Peix. El llenguatge utilitzat per explicar-les és força simptomàtic: «el vers ja té una tradició i només ha calgut perfeccionar-lo: això hem fet en agafar el tipus d'hexàmetre ribià i sotmetre'l a noves restriccions, com ara mantenir la clàusula». No només restriccions, sinó submissions, que consisteixen a eliminar tot final que no sigui el de la clàusula heroica estricta (els hexàmetres espondaics són totalment bandejats, doncs), amb la prohibició de contraure els tres primers peus de manera simultània, de manera que hi hagi un peu dels tres primers que sigui ternari i el dàctil es deixi sentir a l'inici del vers per marcar el ritme de la resta de la línia. A més, només accepta la contracció dels dos primers peus si la cesura és heftemímera. Tot i així, se serveix, sovint, per un cantó, d'un anapest inicial que, en realitat, vol ser llegit amb accent secundari inicial (i, per tant, amb un primer peu contret), com feien Riba i Dolç constantment: «ajudeu-me a trobar quin fou l'origen del cosmos» (I, 3); i, per l'altre, de l'anàclasi, però en molt menor mesura respecte a Riba.<sup>190</sup>

Pel que fa al pentàmetre, Parramon reconeix, de nou, en Riba «el pare de l'elegia catalana moderna», qui «va restituir el vell gènere en el ritme que li era propi, per primera vegada en el nostre romanç» (PARRAMON 2000: 15). En aquest vers, Parramon reconeix no haver-hi fet cap modificació essencial respecte al vers de Riba, de manera que tampoc no troba solució al problema de tenir les dues arsis en contacte entre el final del primer hemistiqui i el començament del següent, «si hi ha encavalcament sintàctic d'un hemistiqui a l'altre, per tal que «el segon accent no eclipsi el primer» (PARRAMON 2000: 13).

L'única contribució aparent és la voluntat d'acabar l'últim hemistiqui amb una paraula bisíl·laba «per evitar al màxim les contradiccions accentuals». Això, que té sentit en llatí, pel joc entre accents i quantitats, esdevé, en el poema català, pràcticament irrellevant i una nova restricció a què sotmetre el pentàmetre.

Després de les traduccions de Parramon d'Ovidi i Properci, encara vingué una nova versió de l'*Odissea* en hexàmetres catalans per part de Mira, el qual intenta allunyar-se de Riba tant com pot en el fons, però no en la forma, sense que s'hi percebi cap aportació especialment

<sup>190</sup> Febrer (2013: 40) xifra en un minso 2,9% la recursivitat d'aquest mecanisme.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

nova ni interessant a nivell purament mètric, més que en l'enrigitment rítmic (els seus versos accepten menys contraccions dels peus dactílics).<sup>191</sup>

Al mateix any, apareix un volum amb els presocràtics traduïts per Joan Ferrer Gràcia, que al cap de cinc anys publicà un primer volum de *Poesia lírica*, amb els fragments iàmbics i elegíacs principals, que analitzaré per separat en el següent apartat.

Finalment, l'última traducció en hexàmetres, ha estat la *Iliada* de Pau Sabaté, que ha aparegut el 2019 i que representa, realment, la primera aportació significativa des de l'encunyament del vers per Carles Riba, amb un canvi de plantejament complet, per tal d'intentar obtenir un vers més manejable que el dels seus predecessors. De fet, els traductors posteriors a Riba, en la gran majoria, com hem vist, van anar enrigidint un vers que en unes mans no tan destres com les de Riba, corria el risc de tornar-se massa encarcerat per servir com a eina narrativa.

Sabaté presenta la seva versió afirmant que «el vers d'aquesta traducció és l'hexàmetre català», entenent que el seu vers «no difereix de l'hexàmetre fixat i consagrat per Carles Riba». Un vers, segons el traductor, que pot «començar amb síl·laba tònica o amb una síl·laba àtona (que no compta a l'hora d'escandir el vers, i, per aquest motiu, es coneix com a *anacrusi*) seguida de tònica» (SABATÉ 2019: 25). En realitat ja hem vist que això no és cert i que en la segona *Odissea*, Riba no accepta les anacrusis, sinó que se serveix de l'anàclasi inicial.<sup>192</sup>

Sabaté, però, considera que Riba accepta una síl·laba en anacrusi, i amb el seu exemple com a pretext i per tal de salvar la dificultat de començar el vers amb tònica, tolera no una síl·laba en anacrusi, sinó fins i tot dues. Així, alguns dels seus hexàmetres poden ser perfectament modèlics («Ara matem-los. Després robareu tranquils les despulles» (VI, 70), però la norma general és introduir aquestes anacrusis, fora del còmput, que li permeten salvar el problema de l'inici amb tònica. Així, un vers com «Llavors va fer-li en resposta Aquil·les de cames veloces» conté una síl·laba fora de compàs, i en «Els aurigues es van quedar esmaperduts en veure les flames», n'hi ha dues.<sup>193</sup>

Que estiguin fora de compàs no vol dir que no les pronunciem i, per tant, sentirem un ritme inicial iàmbic (si hi ha una síl·laba en anacrusi) o anapèstic (si n'hi ha dues), que s'estabilitza a partir del primer accent. A primer cop d'orella, això pot semblar molest, perquè trenca la cadència rítmica a què estem acostumats i, de fet, capgira el ritme, perquè se'n va fàcilment cap a l'anapèstic, però, a banda de permetre una llibertat clau per a la construcció de la frase, justament ofereix una variabilitat rítmica que evita una sonsònia massa monòtona. De fet, Sabaté, que demostra haver llegit molt Riba, no comet l'error d'usar versos amb un ritme invariable, sinó que sempre que pot en canvia l'esquema rítmic, acceptant sovint la contracció de les dues breus, que ajuden a dotar el vers de molta musicalitat. A més, Sabaté bandeja qualsevol vers espondaic (no n'hi ha ni un), de manera que el final amb clàusula heroica és respectat escrupolosament.

Hi ha, és cert, alguna decisió discutible, com la de deixar en aparent anacrusi síl·labes per naturalesa tònica, com en «tots els cops que els aqueus preparem pel consell d'ancians un tiberi» (IV, 344)», en què el primer accent tònic que has de comptabilitzar és el de «cops» si no

<sup>191</sup> Com la de Parramon, es pot trobar analitzada a FEBRER 2013.

<sup>192</sup> Recordem que no pot ser anacrusi, perquè «la tercera arsi (l'última de l'hemistiqui) no es desplaça mai més enllà de la setena síl·laba, com podria passar si la primera no entrés en el recompte» (PARRAMON 1999: 130).

<sup>193</sup> L'anàlisi de la mètrica de la traducció de Sabaté està extreta, parcialment, de la ressenya que li vaig dedicar (CREUS 2019b).

vols que et surti un vers de 7 accents; o bé el de combinar aquest tipus de versos amb anacrusi, amb d'altres començats per una àtona que has d'incloure dins del còmput i considerar-la investida d'un accent secundari per reaccentuació perquè surti l'hexàmetre: «que al campament espaiós dels aqueus et porti la contra» (I, 230). Venint d'una majoria de versos que reclamen la lectura amb anacrusi, aquestes línies poden despistar l'orella.

El segon canvi important que aplica Sabaté a l'hexàmetre té a veure amb les cesures, en les quals aplica un principi de la mètrica romànica. Així, com passa amb l'alexandri, en què les síl·labes posteriors a l'últim accent tònic d'ambdós hemistiquis no es compten, igualment així les cesures dels seus hexàmetres, que són les mateixes que les de l'hexàmetre clàssic, poden «eliminar síl·labes després de l'accent», com ara a «Hèctor, després que a Pàtrocle / va prendre les armes glorioses», en què hi ha una seqüència interdita entra «Pàtrocle» i «pren», si no tenim en compte la norma, val a dir que arbitrària, del traductor.

Malgrat totes aquestes llicències pensades perquè el vers guanyi «naturalitat i fluïdesa» (SABATÉ 2019: 25), en alguna ocasió no pot evitar que les exigències mètriques li torturin la sintaxi, que pot resultar confusa: «Polidamant que branda la llança va anar a defensar-lo / el fill de Pàntous, i Protoènor, fill d'Areílic, tocà amb la llança feixuga, que va passar-li l'espatlla, / i ell va caure a la pols [...]» (XIV, 449-452). O encara: «Aiant aleshores Forcis, el fill ple d'astúcia de Fènops / quan s'atansava a Hipòtous el va colpir al mig del ventre / i la placa de la cuirassa trencà, i va vessar-li les tripes / el bronze [...]» (XVII, 312-315).

En qualsevol cas: l'operació de Sabaté amb la mètrica és efectiva. Pot semblar senzilla, però és atrevida. Cap dels imitadors de Riba hi havia caigut o s'hi havia atrevit i aquests petits canvis ja li permeten una cosa tan òbvia i necessària com poder començar amb un «després» o un «també». L'hexàmetre català ja no va contra la llengua. Amb això, no cal dir-ho, el traductor guanya una fluïdesa molt important i aconsegueix fer d'aquest vers una eina molt apta per a la narració, i no un enemic que li vagi en contra.

Ara bé, les llicències que es pren impliquen a la pràctica, la inversió del ritme: del dàctil a l'anapest, cosa que permetria posar en dubte, realment, si val la pena continuar-lo anomenant hexàmetre i, sobretot, si valen la pena totes aquestes operacions per maquillar un hexàmetre dàctílic que ja no és tal. Al cap i a la fi, el que hi ha és una concepció accentual del vers, a la manera dels anglesos, i no sil·làbica. És indiferent quantes síl·labes hi hagi a l'inici. L'important és que després del primer accent fort, el lector trobi, sense esforç, els cinc següents, amb el ritme concret que demana el vers èpic.

#### **4.11. Versos lírics i iàmbics en la producció literària contemporània**

Salvador Oliva, en una de les seves polèmiques crítiques a les adaptacions accentuals, de la qual parlaré més endavant, considerava que l'accentual era «una mètrica per especialistes», i amb una «viabilitat reduïda» (OLIVA 2008a: 159), comparada amb la mètrica romànica. I si jutgem pel nombre de produccions en metres accentuals fetes en català, no sabrem sinó donar-li la raó. Tota la producció que ara hem revisat és feta, gairebé exclusivament, per professors de grec i de llatí o bé d'homes d'església; majorment, han traduït poemes èpics o elegíacs i, en alguns casos puntuals, han escrit poesia, que, a excepció de l'obra de Riba, ha quedat en pura anècdota.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

La mètrica accentual d'adaptació dels metres antics només s'ha imposat en la traducció d'obres antigues en hexàmetres i pentàmetres pel prestigi que van adquirir les *Elegies de Bierville* i, sobretot, la segona traducció de l'*Odissea*. El prestigi és un factor extramètric que, tanmateix, s'ha de tenir en compte per entendre l'assentament d'unes formes o unes altres. En castellà o en italià, que no disposen d'una traducció amb el prestigi que va adquirir la de Riba, no es va imposar l'hexàmetre accentual com l'únic metre comunament acceptat per traduir poesia antiga (molt menys per escriure'n de pròpia). En català, en canvi, totes les traduccions poètiques de l'èpica, posteriors a l'*Odissea* de Riba, han estat fetes en aquest metre. I encara per falta d'un model de vers romànic que se li assemblés prou, almenys en llargada, per fer-ne una traducció vers per vers.

Fora d'això, però, la producció és molt minsa. De fet, en altres metres que Riba no va conrear, o que va conrear, però sense un èxit comparable al de l'hexàmetre i el pentàmetre, no s'han utilitzat en absolut ni per traduir ni, és clar, per escriure poesia pròpia, fora de les composicions en estrofes sàfiques i alcaïques de l'accent gramatical, comentades anteriorment i d'alguns versos emprats per Parramon en la seva poesia pròpia, també esmentats més amunt.<sup>194</sup> Una de les poques excepcions les trobem en tres llibres residuals, dos dels quals són també traduccions, que analitzaré tot seguit. Vegem, en primer lloc, dels versos no hexamètrics de l'*Esposa de l'Anyell* de Melendres, pel cantó del conreu de la poesia pròpia, i dels *Himnes* de Prudenci, de J. M. Marlès i dels poetes lírics de Ferrer Gràcia, pel que fa a les traduccions.<sup>195</sup>

##### 4.11.1. Els versos no hexamètrics en *L'esposa de l'anyell*

Ja hem comentat que en l'empresa de Melendres hi hagué un abans i un després amb la descoberta de l'adaptació dels metres antics arran de l'*Estructuració de versos llatins en català* del seu amic Martí Inglès, que li forní una sèrie de models de versos, més enllà de l'hexàmetre, que Melendres aplicà rigorosament en «els himnes» i «en certs fragments lírics intercalats». Entre els models oferts per Inglès, Melendres podia triar entre el pentàmetre, el «díctic arquíloc primer», «el díctic primer piti-iàmbic», «el díctic segon piti-iàmbic», «l'estrofa sàfica primera (sil·làbica)», «l'estrofa sàfica de ritme prosòdic», «el díctic gran arquíloc», «l'epode», «l'estrofa alcaica» i «l'estrofa asclepiadeo-glicònica segona».

Les adaptacions accentuals de Melendres segueixen punt per punt les normes d'Inglès, que, en general, són força correctes, malgrat aquells problemes de terminologia exposats en el cas de l'hexàmetre i algun altre error greu que comentaré tot seguit.

Melendres no utilitza tots els metres descrits per Inglès i es limita sobretot, als dos tipus de sàfiques i a l'alcaica, a més del díctic primer pitiàmbic, i l'asclepiadeo-glicònica segona.

---

<sup>194</sup> A nivell de poesia pròpia, Francesc Vallverdú va fer ús d'alguns metres clàssics a *Retorn a Bìlbilis* (1974). També Parramon va experimentar amb diferents metres antics a *Ègloga-Cants de Geòrgic*. Pel que fa a la traducció, Cornudella (1987) va fer servir alguns metres antics en la traducció d'uns pocs fragments d'Anacreont i a algunes de les traduccions de les *Bones companyies* (2010), on, per cert, fa una interpretació del tetràmetre trocaic contrària a la que requeriria l'adaptació accentual, amb el primer hemistiqui masculí i el segon femení.

<sup>195</sup> Jordi Cornudella publicà, també en versos accentuals, uns pocs poemes d'Anacreont, a *Els Marges* (vegeu CORNUDELLA 1987a).

Atès que els versos resultants concorden punt per punt amb els obtinguts per Josep Maria Llovera en les seves traduccions d'Horaci, no caldrà que hi invertim més espai.<sup>196</sup>

Tot i que Melendres no l'utilitzi, fixem-nos tan sols en la definició d'Inglès del trímetre iàmbic acatalèctic, per tal com és, de tots els versos que tracta, l'únic que apareix correntment en el teatre d'Aristòfanes. En l'assaig d'Inglès, apareix formant part del «díctic segon piti-iàmbic», constituït per un hexàmetre, ja descrit, i per un trímetre iàmbic pur. Per bé que el nom de pur li hauria d'haver indicat que es tracta d'un vers que no accepta, en la poesia iàmbicolírica, substitucions rítmiques de cap mena, Inglès afirma que els «trímetres poden emprar-se purs o bé mixtes», això és, com els versos del teatre grec antic. Els purs «no admeten substitució per altres peus en cap lloc», mentre que «els mixtes» en els peus parells, solament admeten de substitut el tríbrac; però els peus imparells, «el tríbrac, l'espondeu, el dàctil l'anapest i el proceleusmàtic» (INGLÈS I PIJOAN 1965: 523).

Tanta variació, plausible en el vers clàssic (encara que no en poesia lírica o iàmbica) pot provocar que, en la transposició accentual, el ritme iàmbic quedi completament deformat i la línia esdevingui solament una ratlla de prosa més o menys rítmica. Potser per això, Melendres no hi experimentà, almenys en *L'esposa de l'anyell*.

Finalment, és digne d'esment la diferència que fa Inglès entre els dos tipus de sàfiques, la d'accent gramatical, que ell anomena, «sàfica primera (sil·làbica)», i la sàfica accentual o «de ritme prosòdic». La primera, és definida per Melendres com «aquella mena de sàfic d'antiga adaptació i de freqüent ús als nostres dies», mentre que la segona és «tal com l'empraren Safo, la seva creadora, i Horaci, que el modificà lleugerament (canviant el segon troqueu en espondeu) de manera immatisable en la nostra llengua» (INGLÈS I PIJOAN 1965: 25).

#### 4.11.2. Els himnes de Prudenci de Marlès

Josep Maria Marlès ja havia publicat un llibre *Records i pressentiments* (1935), on se servia de l'estrofa sàfica i d'algun poema en hexàmetres i tetràmetres dactílics. Era un fervent seguidor de Josep Maria Llovera, de qui es reconeixia deixeble. Amb ell aprengué l'adaptació catalana dels metres antics i l'aplicà, també, en el seu llibre *Poemes* (1976), on recollia composicions d'entre els anys trenta i els setanta.<sup>197</sup> Però l'obra seva que més ens interessa és, també, una traducció d'un llibre que Marlès no va triar a l'atzar: els *Himnes* de Prudenci del Cathemerinon, que publicà 1994, sota el títol de *Llibre Quotidià. Himnes*. Un dels llibres que Costa i Llobera, servint-se del seu mètode d'aproximació als metres antics, havia traduït gairebé setanta anys abans.

És simptomàtic, doncs, que es decidís a traduir, tants anys després, la mateixa obra. És difícil no veure-hi una voluntat d'esmenar la plana del poeta mallorquí, a través de l'adaptació "correcta" dels metres antics: el mètode de l'accent rítmic.

Costa i Llobera havia escrit un proemi poètic que encapçalava la seva versió de Prudenci, mentre que Marlès, volent donar un enfocament més tècnic des del principi, escrivia una breu nota introductòria on presentava Prudenci i la seva obra i explicava que havia realitzat

---

<sup>196</sup> L'única diferència important es troba, potser, en l'adaptació de l'asclepiadeu i del glicònic. Si bé Inglès dóna per bona tant la terminació en aguda com en esdrúixola (a la manera de Costa i Llobera), Melendres es decanta gairebé sistemàticament per la segona opció.

<sup>197</sup> Vegeu MEDINA 1978a: 19.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

«aquesta versió mantenint els metres originals», tot «seguint el criteri del meu mestre, el Dr. Josep M. Llovera» (MARLÈS 1994: 5), amb uns versos, però, diguem-ho d'entrada, no tan exactes com hauria volgut Llovera, segons em sembla.<sup>198</sup>

Pot ser un bon exercici analitzar himne per himne donant un cop d'ull a sengles versions de cada himne. El primer, el segon, l'onzè i el dotzè, en l'original estan escrits en dímetres iàmbics, i com que aquest metre, en la seva versió accentual, concorda amb un octosíl·lab masculí amb accents en les síl·labes parelles, la versió d'un i altre és exactament la mateixa, encara que Costa i Llovera és menys rigorós i no pot evitar algun accent fort en cinquena posició: «ja a viure bé ens crida Jesús» (v. 3) per «Crist ens invita a ressorgir» de Marlès, on podem veure el recurs de l'anàclasi que tots dos poetes utilitzen.

A l'himne III, en canvi, escrit en tetràmetres dactílics catalèctics, hi podem veure les diferències de criteri entre les traduccions d'un i altre poetes. Mentre Costa i Llovera se serveix del decasíl·lab masculí que ell anomenava «de gaita gallega», amb accents en primera, setena i desena («**causa de tot, pietós, Verb de Déu**»), Marlès opta per una versió accentual del tetràmetre catalèctic i, per tant, es permet contraccions de les dues síl·labes àtones del dàctil en una de sola («**font de claror pel Verb engendrat**»). Per tant, els versos de Costa i Llovera són isosil·làbics i els de Marlès, anisosil·làbics. Amb la voluntat d'acostar-se més als metres antics, però, Marlès no s'adona que, en realitat, ho està sent menys que Costa i Llovera, perquè resulta que el model de l'original, el de Prudenci, no es permet cap contracció en tot el poema.

L'himne IV està escrit en falecis, un vers que havia estat profusament usat per Catul. Aquest metre, en la seva versió accentual, es converteix en un decasíl·lab femení amb accents obligatoris en tercera, sisena, i optatius en primera i vuitena. De nou, aquí podem veure la diferència de plantejament entre un i altre poeta: Costa i Llovera utilitza el decasíl·lab femení, amb totes les seves possibilitats, amb accent en quarta i sisena («**Pres l'aliment, nodrides les entranyes**»), o bé amb tercera i sisena («**com demana la llei del cos mesquina**»). En canvi, Marlès opta per la versió accentual del vers: «**Hem nodrit les entranyes amb la menja / que la llei corporal, per dret, demana**» (vv. 1-2).

L'himne V està escrit en asclepiadeus. Marlès no ha d'agafar sinó el model que Llovera li havia ofert en innumerable ocasions en les traduccions d'Horaci, amb un vers de 6+6 masculí amb accents en tercera, sisena, setena i desena posició. El xoc entre la sisena i la setena, si no es resol amb una pausa sintàctica, un dels dos accents queda eclipsat, com li passa constantment a Marlès: «**Creador de la llum fúlgida, guia bo, / que parteixes el temps amb moviments fixats**».

No puc comparar la seva versió amb la de Costa i Llovera perquè, aparentment, aquest últim no l'arribà a traduir, perquè no apareix a cap de les edicions de l'obra completa.<sup>199</sup> O, en tot cas, el manuscrit es devia perdre.

Tornem a trobar a l'himne VI els dímetres iàmbics, però aquest cop catalèctics. La versió accentual d'aquest metre no planteja cap problema perquè coincideix amb un hexasíl·lab femení amb accents a les síl·labes parelles. De nou, Costa i Llovera l'adapta a través del mètode sil·làbic, però no accentual. És a dir, fa hexasíl·labs romànics i, per tant, no tenen un ritme fix. De fet, que se serveix de la mètrica romànica és molt evident quan decideix alternar, com un

<sup>198</sup> Han estat analitzats i censurats a PARRAMON 1999: 103.

<sup>199</sup> Recordem que van aparèixer per primer cop als anys vint, formant part ja de l'obra completa. A més de l'himne V del *Cathemerinon*, falten també el V i el VII del *Peristephanon*.

principi d'habituds sol recomanar en la lírica catalana moderna, versos femenins i masculins. Així, poden tenir ritme anapèstic («Assisteix-nos oh Pare», v. 1) com iàmbic («que aquí ningú ha vist mai», v. 2). Marlès, en canvi, opta sempre pels versos femenins i amb ritme plenament iàmbic: «Roman prop nostre, Pare, / pels homes, invisible».

Prudenci escriu l'himne VII en trímetres iàmbics. Ja hem vist que aquest vers dóna un dodecasíl·lab iàmbic, amb les corresponents cesures, i que el primer que l'emprà, com a tal, fou Riba en les primeres traduccions de Sòfocles als anys 20. Costa i Llobera, que tradueix aquest himne sis anys abans, no podia conèixer-les, però opta per un vers que se li assembla molt i que fins en alguns casos és exactament igual. Així com en les *Horacianes* havia optat per un decasíl·lab blanc, aquí prefereix un dodecasíl·lab iàmbic, però que tant pot ser femení com masculí. Ja hem vist tractant la mètrica de Costa i Llobera que fins hi introduïa la rima:

«Oh Nazareu, llum de Betlem i del Verb del Pare,  
tu qui ens nasqueres d'un pur ventre virginal,  
les nostres castes abstinències rep i empara;  
i al nostre obsequi fes, oh Rei, benigna cara  
quan de dejunis t'oferim tribut penal» (vv. 1-5)

Fixem-nos que els versos segon i cinquè podrien ser perfectament versos de Riba, amb dièresi després del primer metre.

Marlès, en canvi, se cenyeix no al model de Riba, sinó al del seu mestre Llovera, que només es diferencia en el fet que no accepta cap mena de resolució dels peus iàmbics, amb l'únic canvi de ritme permès per l'anàclasi. Tampoc, és clar, no hi introdueix la rima:

«Oh Natzarè, llum de Betlem, verb de l'Etern;  
tu, per un ventre virginal afaiçonat,  
Crist, a la casta parquedat fes-te present;  
la nostra festa, rei, atén amb serenor  
mentre l'ofrena dels dejunis t'oferim»

L'himne VIII està compost en estrofes sàfiques. L'estrofa sàfica d'accent gramatical de Costa i Llobera ja la coneixem, amb accents en primera, quarta, vuitena i desena. També coneixem la de Llovera, que és feta segons el mètode de l'accent rítmic, amb accents en primera, tercera, cinquena, vuitena i desena. No cal, per tant, allargar-s'hi, més que veient la primera estrofa de l'himne de cadascú:

«Crist, qui benigne tos sirvents governes  
i, conduint-nos amb riendes blanques,  
bé nos enfrenes i ta llei ens lligues  
fàcil i dolça» (Costa i Llobera)

«Crist, oh davanter per als qui et serveixen,  
amb bridó suau dolçament ens menes,  
contenint-nos amb les barreres d'una  
lleï assequible» (Marlès)

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

L'himne IX està escrit en tetràmetres trocaics catalèctics, que recordem que en la seva versió accentual coincideixen amb dos heptasíl·labs de ritme trocaic repartits en dos hemistiquis, el primer femení i el segon masculí (per representar la catalexi). Ja hem vist que Costa i Llobera reproduïa aquest vers, encara que potser ho feia intuïtivament, perquè els distribuïa en dos heptasíl·labs diferents:

«Jove, dóna'm ara el plectre,  
per tal que en choreus gentils  
canti amb dolça melodia,  
gestes ínclites de Crist:  
sols el Crist la nostra musa  
amb la lira ha d'enaltir!»

Rítmicament, es corresponien, com es veu, perfectament a l'original, encara que la disposició tipogràfica fos diferent.

Marlès respecta la unió dels dos versos, però, en canvi, elimina gairebé sistemàticament la dièresi mitjana, permetent-se acabar el primer hemistiqui amb agut i compensar la síl·laba àtona que manca, amb la primera síl·laba àtona de la paraula següent com si fos encara del primer hemistiqui. Aleshores, però, la pausa mètrica i la sintàctica no van alhora:

«Dóna'm nen, el plectre, entonaré en coreus, fidel un cant  
T A T A T A T A/T AT AT A T  
per lloar melodiosament els fets heroics de Crist!  
(T) AT A(T)ATA/ T A T A T A T  
Canti sols a ell la musa, i la lira en faci esment»  
T A T A T A TA/ (T)ATA T A T

D'aquests versos, rítmicament parlant, només seria plenament correcte el tercer. El primer i el segon són senzillament impossibles de pronunciar com vol l'autor. Fixem-nos que la cesura mètrica hauria de ser entremig de «to» i «na» d'«entonaré», cosa que és absurda. El mateix passa amb «melodiosament».

Una altra cosa seria acceptar, puntualment i com a llicència, acabar el primer hemistiqui amb aguda, seguida d'un monosíl·lab àton, a condició que coincideixin pausa sintàctica amb dièresi mètrica, com passa al vers dotzè amb la conjunció copulativa: «tot allò existent; que ha estat i que serà en el temps futur».

En general, però, les solucions adoptades per Marlès (més encara que les del seu mestre) són profundament artificioses, mentre que els versos de Costa i Llobera serien tots tetràmetres trocaics perfectes només de disposar-los en una sola línia.

Finalment, a l'himne X, trobem un dels versos que ens poden resultar més interessants: el dímetre anapèstic catalèctic, això és, el paremiac. Ja hem vist que Costa i Llobera utilitzava sempre i sense excepció l'enneasíl·lab amb accents en tercera, sisena, i novena que ja es troba en Carner o en alguns dels versos de la *Sardana* de Maragall i que coincideix plenament amb la versió accentual sense contraccions del paremiac. Que es tracta de substitució per un metre romànic que se li assembla, i no adaptació ho demostra el fet que no es permeti mai cap contracció, ni una sola, dels peus originals, com sí que fa Prudenci:



«Déu, ardent fontanal de les ànimes,  
qui, ajuntant en un ser de dos principis,  
esperit i matèria, has fet l'home  
a ta imatge vivífica, oh Pare!

Teves són eixes dues essències,  
per tu un vincle vital les acobla:  
cal que, mentre adherència conservin,  
l'esperit i la carn te servesquen»

La versió accentual, per contra, accepta la substitució de l'anapest pel iambe (en funció d'espondeu). Marlès ho du a terme sovint. Tan sovint que de vegades substitueix els tres peus del paremiac en tres iambe, de manera que el ritme ternari es perd completament:

«Oh Déu, foc de les ànimes nostres,  
unires dos principis;  
ajuntant el vivent al perible,  
oh Pare, plasmarets l'home;

teus són, teus, oh Cabdill, l'un i l'altre,  
per tu, lligats es completen,  
és per tu que, junyits en la vida,  
l'esperit i la carn serveixen.»

Així, en aquestes dues estrofes, trobem quatre paremiacs perfectes sense contraccions (1, 3, 5 i 7), un amb tots els peus contrets (2), un amb el primer i el tercer peus contrets (4), un altre amb els dos primers peus contrets (5) i encara un darrer amb la contracció de l'últim peu (8).

Amb tantíssima variació, però, es fa difícil trobar un ritme ternari a aquests versos accentuals, fora dels que tenen el ritme anapèstic complet (1, 3, 5 i 7) o una sola contracció (8). En canvi, els versos de Costa i Llobera són claríssims a nivell de ritme i de vers, però és cert que sense permetre's cap variació, poden resultar excessivament monòtons.

#### **4.11.3. Les traduccions mètriques de Joan Ferrer Gràcia**

Joan Ferrer Gràcia publicà, com hem dit, l'any 2011, una traducció dels presocràtics que es volia poètica, amb versions en hexàmetres, per exemple, de Parmènides, i en díctics, de Xenòfanes, en una traducció que, en paraules del traductor, resultava «d'una adaptació a la mètrica accentual o qualitativa de la mètrica quantitativa». Una adaptació que consisteix «a fer correspondre a les alternances de síl·labes llargues i síl·labes breus, que constitueixen el ritme dels textos originals, alternances de síl·labes tòniques i síl·labes àtones» (FERRER GRÀCIA 2016: 31).

Aquesta explicació sobre la mètrica utilitzada és tretada del primer volum d'una sèrie de *Poesia lírica grega*, amb els poetes iàmbics i elegíacs, que ha quedat, sortosament, interrompuda: la qualitat de l'edició, amb l'omissió de fragments molt importants, una

traducció més que deficient i les males crítiques rebudes, devien acabar provocant aquesta decisió editorial. Ens interessen, doncs, molt poc les versions de Ferrer Gràcia i només dedicarem un breu espai a veure com adapta accentualment els versos que es troba en un i altre títol, això és, bàsicament, l'hexàmetre i el pentàmetre, el dímetre i el trímetre iàmbic, i el tetràmetre trocaic catalèctic.

#### 4.11.3.1. Hexàmetre i pentàmetre

Anem per ordre. L'hexàmetre de Ferrer Gràcia és fonamentalment el mateix que el de Riba, amb l'ús de l'anàclasi inicial ja prevista pel poeta de les *Elegies* amb les mateixes cesures. La principal diferència la trobem en el fet que, en general, el vers comença sempre amb tònica o amb àtona investida d'accent secundari per reaccentuació, amb el primer accent tònic real en la quarta posició i s'evita sempre o gairebé sempre el que he anomenat el fals accent secundari, que provoca el ritme anapèstic inicial. En general, doncs, el vers de Ferrer Gràcia s'assembla més al de Peix que al de Riba, però la seva habilitat en l'aplicació dista molt del traductor de la *Iliada*, i trobem veritables nyaps sintàctics com en el vers 15 (i principi del 16, un pentàmetre) del fragment 1D de Xenòfanes: «I un cop l'ofrena enllestida, més demanat poder justos / actes obrar».

Al pentàmetre és on trobem els canvis més substancials respecte al vers de Riba. Perquè al costat de versos perfectament normatius, des del punt de vista accentual, com els de les elegies de Xenòfanes (que ja apareixien al volum dels presocràtics), en tenim d'altres que no responen als esquemes ribians. Els que podrien passar per normatius, però, també són peculiars. Vegem-ho amb els primers versos del fr. 1D de Xenòfanes que ara citàvem:

«Ara que el terra i les mans de tothom i les copes  
netes estan; i un vailet cèrcols trenats ens ceneix  
mentre perfum aromàtic l'altre en un vas va fent córrer;  
s'alça ben dret el crater ple d'alegria a vessar;  
vi a disposar que paraula dóna de mai no trair-nos,  
dolç i melós i olorós, gerres omplint, com de flors;  
flaire sagrada l'encens llança al bell mig de la sala;  
d'aigua ben freda n'hi ha, dolça i de cos cristal·lí [...]»

La particularitat dels pentàmetres és que no ofereixen ni una sola variació respecte al model rítmic. El primer hemistiqui, recordem-ho, pot contraure els dos primers peus dactílics en espondeus (troqueus a la traducció), mentre que és el segon que està format permanentment de dos dàctils purs sense possible contracció. Però Ferrer Gràcia no es permet cap substitució tot al llarg dels fragments de Xenòfanes. Ni una de sola en els fragments traduïts. Això fa que el pentàmetre sigui igual sempre en els dos hemistiquis, amb la conseqüent monotonia que implica, a més d'obligar-lo a fer construccions sintàctiques ridícules. En realitat el vers no és sinó un heptasil·lab doble, amb accents a primera, quarta i setena posició. Un sol pentàmetre de tots els presents als fragments de Xenòfanes no s'ajusta del tot a aquest esquema, perquè hi ha una anàclasi inicial. Es tracta del fragment 4D: «tirant sinó aigua, i després, per damunt, doncs el vi».

Al costat d'aquests versos tan rigorosos, trobem versos d'escansió misteriosa, almenys com a pentàmetres. Són versos que tenen el primer hemistiqui exactament igual com els que

acabem de veure, però en el segon hemistiqui és on trobem uns canvis incomprensibles. És a dir, justament el contrari que el del model original. Uns canvis que, a més, no es corresponen a les contraccions previstes (per al primer hemistiqui). Per exemple, els versos 458 i 460 del «Llibre primer» de Teognis: «car del timó no fa cas com faria el vaixell»; «moltes vegades un port diferent té de nits», en què el segon hemistiqui d'ambdós versos no és sinó un hexasíl·lab amb ritme anapèstic, o si es prefereix la terminologia accentual, un monòmetre anapèstic. Altres cops, el segon hemistiqui només està format per un dàtil: «no et deixis vèncer pel guany, si és vergonyós» (v. 466).

Hi ha altres vegades que, directament, desisteixo de saber com escandir-los, així com ara el pentàmetre anterior a l'últim citat (v. 464): «ni bona: la glòria, en l'acte que és dificultós», que només sé llegir com un primer hemistiqui format per un troqueu, un anapest i un amfibrac, i un segon hemistiqui, d'un troqueu més un crètic. Aquests esquemes estranys es repeteixen aquí i allà, constantment, amb variacions aparentment totes arbitràries: «i fossis tan assenyat com desassenyat» (v. 454), «tant com ara mateix mereixedor ets de res» (v. 456), d'estructura també enigmàtica.

Una possible resposta la podem trobar, potser, als seus mots introductoris, en què Ferrer Gràcia esmenta que «en força casos» ha convertit «el mal anomenat pentàmetre dels dístics elegíacs en un efectiu pentàmetre dactílic catalèctic» (FERRER GRÀCIA 2016: 31). És a dir, que Ferrer Gràcia, entén que com que el pentàmetre té, aparentment, un nom mal posat, perquè té sis accents reals i no cinc (recordem que es diu pentàmetre perquè és un vers de sis temps, i no de sis peus, amb un valor de 20 mores, per les 24 de l'hexàmetre),<sup>200</sup> decideix canviar directament el vers per ajustar-lo al nom, i el converteix en un vers de cinc accents, ell en diu, «pentàmetre catalèctic», però que difícilment es pot considerar com a tal, perquè el ritme dactílic es perd completament, i passa a ser, aparentment, del tot arbitrari, si no és que considerem una anacrusi inicial, com en «ni bona: la glòria, en l'acte que és dificultós», que s'hauria de llegir, suposo, així: (A)TAATAATAATAAT.

#### 4.11.3.2. Trímetre iàmbic, dímetre iàmbic i tetràmetre trocaic

El trímetre iàmbic de Ferrer Gràcia és exactament el mateix que el de Carles Riba, que estudiaré més avall. No ofereix, doncs, cap aportació ni es permet ni una sola variació de l'esquema original, a saber, un vers format per sis accents, amb ritme iàmbic o, el que és el mateix, un vers de dotze síl·labes iàmbiques, respectant, doncs, la manca de resolucions del patró utilitzat pels poetes iàmbics.

Les cesures també són les mateixes: dièresi després del primer metre, pentemímera, heftemímera i dièresi després del segon metre. Igualment, també recorre a l'anàclasi inicial, quan ho necessita:

«El geni de la dona déu el féu a part,  
d'inici. L'una, de la truja de llarg pèl,  
per qui a la casa, amb porqueria barrejat,  
tot és desordre i va per terra rodolant;

<sup>200</sup> PARRAMON 1999: 124. Encara es pot trobar una explicació més extensa d'aquest fenomen a PARRAMON 2000: 13: «Per començar, el nom que se li ha donat és equivoc, ja que no es compon ben bé de cinc metres, sinó de quatre metres complets i dos mitjos metres: té sis temps marcats, com l'hexàmetre, però ho compensa amb només quatre temps sense marcar, de manera que en el recompte suma com si fossin cinc metres complets».

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

i aquesta, bruta i amb vestits igual de bruts,  
ben ajaguda als munts de merda, es va engreixant» (Semon. 7D, vv. 1-6)

Per a l'únic epode inclòs, Ferrer Gràcia se serveix de la mateixa versió per al trímetre iàmbic, i de l'octosíl·lab agut amb ritme iàmbic per al dímetre, amb un vers exactament igual que els que emprava Llovera:

«Licambes pare, ¿com se t'ha acudit això?  
¿Qui t'ha llevat l'enteniment  
que abans tenies? Ara, en canvi, t'has tornat  
la gran riota als ulls de tots» (Archil. 88D)

Pel que fa al tetràmetre trocaic catalèctic, sí que hi trobem alguna lleugera modificació respecte al model de Riba, que recordem que estava format per un doble heptasíl·lab, el primer femení i el segon masculí, dividits per una dièresi mitjana. Vegem un exemple de com els adapta Ferrer Gràcia, amb el fragment 67D d'Arquíloc:

«Cor, oh cor, per maldecaps de mala eixida sacsejat,  
surt-te'n, d'enemics empenta, plantant cara, l'enfrontat  
pit, de trampes dels qui et nouen just davant atura't dret  
fermament; i ni vencent ensenyis l'urc als quatre vents,  
ni vençut, quedat a casa, donis corda a planyiments:  
tingues gaudi de les coses que fan gaudi i plora mals  
sense excés: coneix que els homes presa som d'aquest vaivé»

Si ens cenyim a la mètrica utilitzada i podem aïllar-nos de la qualitat d'aquesta traducció, veurem que Ferrer Gràcia se cenyeix amb força precisió al model rítmic establert per Riba, amb algunes petites llicències. La més evident és que accepta un primer hemistiqui masculí, a condició que la segueixi una síl·laba àtona que fa la funció d'una última síl·laba àtona d'una paraula plana, encara que això difumini la dièresi, com ara al vers primer, en què la pausa rítmica ve després de la preposició «de», i no concorda, per tant, amb la pausa sintàctica:

«Cor, oh cor, per maldecaps de mala eixida sacsejat»  
T A T A (T) A T A / T A T A (T) A T

Hi ha una altra llicència, potser encara més agosarada, que consisteix a considerar la primera síl·laba àtona d'una paraula trisil·làbica com si fos el final femení del primer hemistiqui, seguit de la tònica inicial del segon, com en el vers quart, en què la dièresi mètrica cau al mig del mot «ensenyis»:

«fermament; i ni vencent ensenyis l'urc als quatre vents»  
(T) A T A (T) A T A / T A T A T A T

D'altres vegades, trobem, simplement, dos hemistiquis masculins, com ara al vers primer del 60D: «No vull alt el general, ni un que es planti camaobert». Si no és que, molt artificiosament, considerem que hi ha una dièresi imaginària entre «ni» i «un», evitem la

sinèresi, i considerem el «ni» com l'última àtona del primer hemistiqui. De nou, però la suposada dièresi no es correspondria amb la pausa sintàctica.

Les traduccions de Joan Ferrer Gràcia, encara més que les de Josep Maria Llovera, són il·legibles avui, per bé que són del 2016 i ens serveixen per demostrar una cosa tan òbvia com que per traduir el ritme no n'hi ha prou de casar síl·labes de diferent qualitat, independentment de la sintaxi i de la llengua, com si aquestes no existissin i li fossin alienes.

#### 4.12. Les traduccions dels versos teatrals en català

No pretenc fer aquí una panoràmica històrica sobre totes les traduccions que s'han fet del teatre grec antic,<sup>201</sup> sinó que el meu interès és, com fins ara, en la mètrica utilitzada per girar-los en català. Especialment m'interessen les traduccions amb mètrica accentual. No entraré, doncs, en les traduccions en prosa. N'hi haurà prou de fer una ullada a la base de dades «Traduccions catalanes dels clàssics» de l'Aula Carles Riba,<sup>202</sup> que encara és incompleta, però que conté gairebé totes les traduccions de tragèdia i comèdia fetes en català.

En total, trobem que hi ha 53 publicacions que contenen traduccions catalanes del teatre grec antic, de les quals només 10 són en vers. Una anàlisi més a fons ens fornirà de més dades interessants.

Les deu publicacions són totes de tragèdia i, per tant, no n'hi ha cap d'Aristòfanes o Menandre en la seva forma original, això és, en vers.<sup>203</sup> Set de les vuit traduccions en vers es van fer abans de la segona meitat del segle XX i només tres s'han fet després: l'Èsquil de Balasch (1986), el Sòfocles de Casas i Formosa (2019) i l'Eurípides de Montserrat Nogueras (2019).<sup>204</sup> D'aquestes deu publicacions n'hi ha tres que són del mateix autor, Carles Riba, qui contemporàniament a la seva primera versió de l'*Odissea* (1919) va publicar, només un any més tard, a la mateixa Editorial Catalana que dirigia Carner, dues traduccions mètriques de Sòfocles, *Antígona* i *Electra*. Anys més tard, i després de fer tot Èsquil en prosa per a la Fundació Bernat Metge i de refer el seu Homer (1948), Riba va tornar a abordar el text de Sòfocles, tant en prosa per a la mateixa Fundació, com en vers, i traduïa, en un primer volum de l'any 1951, les tragèdies tebanes d'*Èdip rei*, *Èdip a Colonos* i *Antígona*. Riba anostrà encara les quatre tragèdies restants conservades de Sòfocles i tota l'obra conservada d'Eurípides, que van restar inèdites fins a les edicions de Carles Miralles (Curial, 1977). Riba, doncs, hi treballà durant els anys cinquanta i fins a la seva mort, de manera que, si es vol, es podrien considerar ja de la segona meitat del XX.

Després de les de Riba, totes les traduccions del teatre grec antic fetes en català han estat en prosa. Només Manuel Balasch va voler continuar el camí iniciat per Riba i, com ja va fer

<sup>201</sup> Per a una aproximació d'aquesta mena, vegeu MALÉ 2003.

<sup>202</sup> AULA CARLES RIBA 2019-2021.

<sup>203</sup> Les traduccions de C. Carandell de la comèdia antiga són en prosa, excepte alguns passatges corals, en què el traductor se serveix d'heptasil·labs trocaics. Pel que fa a Menandre, l'editorial Adesiara ha publicat recentment una traducció meva d'*El malcarat* de Menandre a Adesiara (2020). Els criteris de l'adaptació accentual allí aplicats són els mateixos o molts semblants que els que faig servir aquí per a Aristòfanes i, per tant, no hi entraré. Vegeu CREUS 2020c: 31-41 per a una exposició detallada de l'adaptació dels metres còmics.

<sup>204</sup> El 2016 es va publicar a la Fundació Bernat Metge, un volum amb la *Medea* i els fills d'Hèracles, a càrrec de Jaume Almirall. Malgrat que la disposició sigui aparentment en prosa, la traducció és en vers i com a tal serà analitzada.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

amb Homer i la seva versió de la *Iliada*, va completar l'empresa traduint en vers tot l'Èsquil, en una edició avui descatalogada. Després d'ell, el desert, fins a les traduccions ara esmentades de l'any 2019. La resta, només traduccions en prosa que han oblidat el caràcter essencialment poètic i musical de l'original i que s'han centrat a transmetre un contingut despullat completament del ritme original o bé d'un que el substitueixi.

En canvi, si ens fixem en les traduccions fetes abans de la creació de la Fundació Bernat Metge, veurem que hi ha gairebé un empat entre les traduccions en vers i les prosificades, però mentre les primeres van ser publicades en el circuit editorial corrent, les segones van restar inèdites o es publicaven a la premsa. Així, apareixia un *Lo Ciclop* d'Eurípides, en prosa, a càrrec d'un tal J.R.R.<sup>205</sup> a *Lo Gay Saber*, on Enric Franco també publicava també en prosa i en fascicles *l'Èdip rei* de Sòfocles (1878), la *Ifigènia a Tàurida* d'Eurípides (1880) i *Els cavallers* (1882-83) d'Aristòfanes. Més endavant, en una versió manuscrita i inèdita, Bulbena i Tosell anostrava *Les assembleistes* (ca. 1910) i *Lisístrata* i *Oresteia* a principi dels anys vint. En vers, Riba a banda, trobem les versions d'Èsquil d'Artur Masriera (*Els Perses* i *Prometheu encadenat*, 1898), *l'Edip rey* traduït per cinc traductors (1909) i *l'Alkestis* de Salvador Vilaregut (1911).<sup>206</sup> La majoria d'elles estrenades al teatre d'Adrià Gual. Finalment, encara hi hem d'afegir *l'Electra* sofoclea de Franquesa i Gomis (1912).

Aquest canvi de mentalitat respecte a la traducció del teatre antic a partir de, sobretot, els anys trenta s'explica per diverses raons. La primera, perquè a mitjans del segle XX s'imposa un teatre en prosa: quan es tradueix o es confegeix un text per a l'escena, se sol fer amb criteris de versemblança moderna: quan parlem, no ho fem en vers i, per tant, el text de la traducció ha de ser en prosa. No es té en compte, però, que, com deia Ferraté, «la tragèdia antiga no es presenta, doncs, sota cap criteri modern comparable al teatre modern. Per això els personatges parlen en vers, canten i ballen»,<sup>207</sup> perquè el vers funciona com un mecanisme més que serveix per posar una pantalla entre la realitat quotidiana de l'espectador i la realitat figurada de l'escenari.

La segona, perquè no hi ha, entre els filòlegs clàssics, una tradició traductora en vers que s'hagi assentat per resistir aquests criteris de versemblança. Fixem-nos que això no passa amb la traducció de Shakespeare o Molière, en què la norma és el vers i l'excepció, la prosa.<sup>208</sup> En català hi va haver de seguida una tradició de traduir aquests dramaturgs moderns de llengües "accessibles" en vers. Tot i que hi va haver experiències de traduir-lo en prosa, com la d'Alfons Par o les versions de la Biblioteca Popular dels Grans Mestres,<sup>209</sup> Shakespeare, al Principat, va tenir un Morera i Galícia que s'hi va posar de seguida amb una dignitat molt remarcable, i el van seguir tot un Sagarra i, més cap ençà, un Oliva, un Desclot i un Sellent,

<sup>205</sup> Versemblantment, Josep Roca i Roca, segons afirma MEDINA 1978b, 103.

<sup>206</sup> Els anys indicats són els de publicació. El 1903 es va representar el *Prometheu encadenat* de Masriera al teatre d'Adrià Gual, que també duria a escena *l'Edip rey* a deu mans aquell mateix any, i *l'Alkestis* de Vilaregut el 1906. Aquestes últimes traduccions, doncs, són prèvies a la publicació.

<sup>207</sup> FERRATÉ 1955: 97.

<sup>208</sup> Molière ha estat anostrat en vers per traductors de la talla de Ruyra, Sagarra, Sala-Sanahuja o Desclot, entre d'altres. En prosa, la traducció més paradigmàtica és la de Maseras, que el traduí sencer. Shakespeare ha tingut molta sort amb el vers, amb traductors com Masriera, Morera i Galícia, Montoriol, Triadú, Sagarra, Oliva, Vergés, Martínez, Sellent o Desclot, entre d'altres. En prosa, potser són dignes de destacar els noms de Carner, Cebrià Montoliu, Bulbena i Tosell, Anfòs Par o Jordana.

<sup>209</sup> Carner, Puig i Ferrater i Vilaregut, entre d'altres, van traduir entre 1907 i 1910 setze obres, totes en prosa, de Shakespeare.

per cenyir-nos al teatre.<sup>210</sup> Molière, que també conegué la prosa de Maseras, tingué el vers d'un Ruyra i un Sagarra, i així anar fent.

En canvi, l'èpica clàssica, ja ho hem vist, sí que va tenir de seguida una ferma tradició traductora en vers que li va permetre resistir la prosificació pròpia de la narració moderna, amb Joan Maragall i Carles Riba com a majors exponents, cosa que explica que, després d'ells, totes les traduccions poètiques de l'èpica hagin estat en el model d'hexàmetres que aquest darrer assentà, amb l'excepció del Virgili de Llorenç Riber.<sup>211</sup>

Per contra, el teatre grec antic, o més ben dit, la traducció poètica de la tragèdia atenesa, si bé va tenir també el Riba poeta com a únic model de certa autoritat, no va crear escola. Només cal veure la recepció que tingué ja la primera *Odissea* de Riba, i el poc ressò, en comparació, que reberen les seves dues tragèdies de Sòfocles als anys vint, l'*Antígona* i l'*Electra*. No, l'acostament a la traducció del teatre que es va imposar va ser la que proposava la Fundació Bernat Metge (on el Riba professor hi traduí Èsquil i Sòfocles), que emmirallant-se en el model francès de la col·lecció Budé, traduïa sistemàticament en prosa, per a una major i suposada «literalitat» i «invisibilitat» del traductor.<sup>212</sup>

Balasch, que, fora del si de la Fundació, havia volgut fer una *Iliada* a imatge i semblança de la de Riba en hexàmetres que volien ser ribians per fer-li de parella, quan es va posar a traduir Èsquil (amb una clara voluntat també de traduir allò que Riba no havia pogut o volgut traduir) renegà del model accentual que havia fet servir el mestre en les seves traduccions de Sòfocles i Eurípides, i el substituï per la mètrica romànica tradicional.

Que el model poètic de Riba per a la tragèdia no s'assentés no s'explica, només, per la qualitat pretesament menor de les seves traduccions dramàtiques. Segurament és cert que les versions de Riba del teatre no estan a l'alçada de les homèriques, però l'explicació no és tan banal i s'ha de buscar en una causa contextual. Per un cantó, mentre que l'èpica és un gènere en desús al segle XX (amb comptades excepcions), de teatre se'n segueix escrivint i, en un procés no pas específic de Catalunya (al contrari), es va prosificant cada vegada més.

Efectivament, el teatre del segle XX a Occident cada cop se serveix menys del vers i veu en la prosa el mecanisme perfecte per aconseguir una realitat representada més versemblantment. Al capdavant, com deia, ningú no parla, quotidianament, en vers. Aquesta, diguem, naturalització del teatre d'obra pròpia també s'exporta en la traducció dels drames. Per un procés d'assimilació, es gira sistemàticament en prosa l'original i se n'oblida el caràcter poètic, sobretot si, com en el cas del teatre grec en català, no hi ha una tradició traductora ja imposada prèviament. En canvi, com que l'èpica és un gènere exhaurit, es continua veient la necessitat de mantenir aquest caràcter poètic, quasi mític, del text primitiu.

Per l'altre, s'ha de pensar en la situació del teatre a Catalunya, on predominava un teatre d'idees i naturalista, amb molt poca presència del drama dit poètic, entès a la manera

---

<sup>210</sup> Alhora que Montoriol, Triadú, Vergés, el mateix Oliva o Txema Martínez, entre d'altres, ho feien amb els sonets.

<sup>211</sup> Així, l'*Eneida* de M. Dolç (1958), la *Iliada* de M. Peix (1978), les dues *Iliada* de M. Balasch (1971 i 1997), les *Metamorfosis* de J. Parramon (1996), l'*Odissea* de J.F. Mira (2011) i la *Iliada* de Pau Sabaté (2019).

<sup>212</sup> Ja hem parlat de la impossibilitat de l'anomenada traducció literal. Recordem com dos estudiosos de la traducció de signe tan contrari com Nida (1964: 156) i Venuti (2013: 192) ja negaven l'existència de tal traducció. Si el cas de Riba pot ser paradigmàtic, pot ser interessant veure com les traduccions en vers són tan o més "literals" que les seves pròpies versions en prosa, com ja va fer notar Garrigasait: «Seria un error, doncs, creure que la traducció en prosa de la Bernat Metge, per la seva presentació filològica, és més precisa o més "literal" que la versió en vers. De fet, sovint passa el contrari» (GARRIGASAIT 2017: 20).

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

nietzschiana. De manera que els renovadors del teatre melodramàtic a Catalunya van girar el cap als grans clàssics de la tragèdia universal, els tràgics grecs, Shakespeare, Racine, D'Annunzio, etc. Tots, autors de teatre poètic. És per això que les primeres traduccions catalanes del teatre grec antic de principi de segle acostumen a ser en vers, perquè obeïen a aquesta mateixa voluntat de renovament de l'escenari teatral català.<sup>213</sup>

Veurem ara, doncs, les postures dels primers traductors catalans a l'hora d'adaptar els metres de la tragèdia grega en l'empresa de convertir un altre cop el teatre català en un teatre en vers.

##### 4.12.1. Les primeres traduccions poètiques del modernisme

La majoria dels traductors que estudiaré a continuació no sabien grec o en sabien molt poc. Hem de pensar que l'escola de grec de Barcelona encapçalada per Segalà, per molt que es vulgui fer-la venir de molt més enrere i amb una importància molt més gran de la que realment tenia,<sup>214</sup> encara havia de donar els seus millors fruits.

D'aquesta manera, els traductors anteriors a Riba, amb més sentit del deure que armes reals per abordar el text grec, es van posar a traduir els tràgics grecs més importants (Aristòfanes quedava fora del cànon) per incorporar-los per primera vegada al català, amb la intenció de contribuir a l'empresa d'enriquir i millorar la llengua i la cultura catalanes, en el seu conjunt, però especialment, el teatre català de l'època. I per fer-ho van optar pel vers, com demanava Carner,<sup>215</sup> però, com es podia esperar, van seguir una aproximació analògica, i no mimètica. Així s'han d'entendre l'Èsquil de Masriera, l'*Alkestis* de Vilaregut, l'*Edip rey* a deu mans estrenat al teatre d'Adrià Gual i l'*Electra* de Franquesa i Gomis.

##### 4.12.1.1. L'Èsquil d'Artur Masriera (1898)<sup>216</sup>

Artur Masriera, humanista, historiador, escriptor i poeta, va ser, també, un traductor prolífic, amb versions no només d'obres teatrals de les quals parlaré aquí, sinó que també sabem que va traduir, entre d'altres, una *Iliada* íntegra en quintets rimats, avui perduda,<sup>217</sup> i *Les Syracusanas* de Teòcrit (1921).

Com a traductor, Masriera es va interessar per la traducció del teatre clàssic amb la clara intenció, descrita més amunt, de renovar el panorama teatral català. Així, en un sol any (1898) publicà tres traduccions en vers d'obres que considerava cabdals per a aquesta funció: la primera versió catalana íntegra de *Hamlet* i dues tragèdies d'Èsquil: *Els perses* i *Prometheu encadenat*,<sup>218</sup> que es van publicar a la Biblioteca Dramàtica de l'Avenç. Aquesta última, a més, es va representar en l'innovador teatre d'Adrià Gual el 30 de desembre 1903.

<sup>213</sup> Hom pot trobar una esplèndida revisió de la situació del teatre de l'època a MALÉ 2006: 237 i ss.

<sup>214</sup> Vegeu la disputa entre Medina (1978b: 102-103) i Miralles (1986: 128-133) sobre aquesta qüestió.

<sup>215</sup> Vegeu CARNER 1986: 103.

<sup>216</sup> Una crítica a fons d'aquesta traducció, sobretot a nivell lingüístic i d'adequació al grec, es pot trobar a MUSSARRA 2014a, feta des d'un punt de vista, em sembla, un punt massa sever.

<sup>217</sup> Només en conservem uns pocs versos (molt meritoris) de «La mort de Patrocle», publicada diverses vegades en la premsa de l'època, i també en el recull de les seves poesies completes (1913).

<sup>218</sup> L'interès en aquestes dues obres d'Èsquil, realment curiosos per al gust de l'època,<sup>218</sup> s'explica per la influència francesa i dannunziana en la «revifalla classicista que es va produir durant la darrera fase del Modernisme», que motivà, segurament, la traducció de Masriera, «ja que el novembre de 1896» el Théâtre de l'Oeuvre havia ofert una representació d'aquesta obra» (MALÉ 2003: 235).



Així doncs, i amb un bon coneixement del llatí (va ser doctor en Filosofia i Lletres amb una tesi doctoral sobre crítica textual a l'*Ars poetica* horaciana), però, en canvi, amb un domini del grec limitat,<sup>219</sup> Masriera s'acosta al text d'Èsquil amb una mínima consciència de la mètrica de l'original, i amb una voluntat clara de normalitzar-lo dins d'uns paràmetres versemblants per al panorama teatral de la seva època. Per això tria el decasíl·lab femení blanc com a metre per reproduir els recitats iàmbsics. Aquesta elecció era la més coherent amb els costums de l'escena catalana del moment (recordem les tragèdies de Guimerà en aquest metre), com demostra el fet que també Maragall triés el decasíl·lab femení blanc («endecassylab», en diu ell, que compta a la castellana) per girar la *Ifigènia a Tàurida* de Goethe o, més endavant, per a la *Nausica*: «L'endecassylab lliure ns ha semblat més acomodat al vers jàmbic en que la major part de les tragedies d'Aeschyl estan escrites» (MASRIERA 1898: 15).

El problema, com bé assenyala Mussarra (2014a: 49), és que no utilitza el decasíl·lab com un equivalent analògic, només, del trímetre iàmbic (el vers a què es refereix Masriera que, efectivament, era utilitzat per als recitats),<sup>220</sup> sinó que Masriera pren el decasíl·lab com a vers general del teatre i redueix tota la variabilitat rítmica dels metres de l'original (que tenen una funció dramàtica diferent) en un sol vers, que aplica fins i tot en la traducció de les parts corals, que queden difuminades i igualades a les parts parlades.

Vegem els sis (set, en la traducció) primers versos del *Prometeu esquilià* en la traducció analògica de Masriera:

«Ja hi som al darrer limit de la terra  
a l'aspre soletat de Schythia ombrosa.  
A tu, Vulcà, complir ara t pertoca  
les ordres del teu pare, i aquest miser  
ab fortissims grillons d'unes cadenes,  
més dures que l diamant, en la més alta  
i abrupta penya, per a sempre lliga.»

Les combinacions rítmiques que permet el decasíl·lab podrien ser diverses, però, com es pot comprovar, aquí hi ha una clara voluntat de fer prevaler el ritme iàmbic. Cinc versos de set tenen un ritme exclusivament iàmbic i només el tercer i sobretot el cinquè introdueixen variacions. Especialment evident és el cas del cinquè, en què trobem, per començar, dos anapestos seguits d'un coriàmbic. Tot i que tant l'estructura del català, que com Oliva ha subratllat sovint,<sup>221</sup> és d'estructura binària, com l'estructura mateixa del decasíl·lab, que demana accent sobretot a la quarta o la sisena, faciliten la natural introducció del ritme iàmbic, hi ha una voluntat expressa de fer del iàmbic el ritme recurrent. Tanmateix, Masriera introdueix de tant en tant altres combinacions previstes en el decasíl·lab català, que trenquen amb la monotonia d'un sol patró mètric. La variació rítmica respon força bé a la de l'original, però mentre que el text català és isosil·làbic sempre, el grec varia segons les resolucions que introdueix el poeta.

---

<sup>219</sup> Com d'altra banda ell mateix confessava al pròleg de *Les Syracusanes*: «no vull passar per hel·lenista; però sí per dexeble (poc aprofitat malhauradament) de grans hel·lenistes». Vegeu MUSSARRA 2014a: 45 i ss.

<sup>220</sup> Arist. *Po.* 1449a.

<sup>221</sup> Vegeu OLIVA 1980: 17 i OLIVA 2008a: 94.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

Si bé, com dic, el decasíl·lab ofereix unes combinacions mètriques molt atractives és sensiblement més curt que el trímetre iàmbic grec i obliga el poeta, en aquest cas, a augmentar en un vers l'original per encabir el grec en la nova forma catalana. La proporció, aquí, és força exacta, però la primera tirada de Cratos, que en grec és d'onze versos, s'acaba convertint en catorze versos catalans, malgrat les paraules de l'autor a la introducció, on assegura el contrari:

«Per confirmar lo que tenim dit en llaor de la concisa expressió de la llengua catalana, ens plau afirmar que més de la meitat de nostres endecassylabs se corresponen, un per un, a un jambic del original» (MASRIERA 1898: 15)

No es tracta d'una pèrdua greu, però impossibilita la traducció vers per vers que hom considera desitjable en la traducció de tot poeta clàssic.<sup>222</sup> En tot cas, seria fàcilment defensable l'elecció del decasíl·lab com a substitut equivalent del trímetre iàmbic. En canvi, com bé assegura Mussarra (2014a: 50), la reducció de «tota la riquesa mètrica de la tragèdia grega a la uniformitat d'una obra composta íntegrament en un vers» representa un problema evident.

En la línia de l'elecció analògica del metre també podem percebre la voluntat de construir una traducció assimiladora a través de la llatinització dels noms grecs per tal que al públic, més avesat a la tradició llatina, no se li faci estranya la traducció, en una tria molt comuna en aquell temps. El mateix Segalà ho havia fet així en les primeres versions en prosa castellana dels poemes homèrics.

Fora de l'anàlisi mètrica, i encara que no sigui l'objectiu d'aquest article, podem percebre un esforç prou important per mantenir l'ordre de l'original fins a un extrem molt envejable, per tal de reflectir l'estil d'Èsquil, que Masriera, com la crítica de l'època, considerava encarcerat.<sup>223</sup> Veiem, però, com «λεωργός», 'malfactor' s'ha convertit en «miser», que ofereix una lectura esbiaixada de la postura de Cratos, que podria semblar piadosa. Fora d'això, el passatge es cenyeix de prop a l'original grec.<sup>224</sup>

La versió de Masriera és meritòria en tant que representa el primer intent de girar un original grec tan complex en un text que es pugui llegir (i representar) autònomament i literària. Una intenció que, a parer meu, aconsegueix llargament, tot i els problemes que pugui tenir d'aprehensió del text grec i de la tria mètrica, encara no del tot pensada ni afinada; un defecte, el de la (no) variabilitat rítmica, que les versions successives van mirar de resoldre.

##### 4.12.1.2. L'*Edip rey* traduït a deu mans (1909)

Masriera havia publicat el seu Èsquil el 1898, però no s'estrenà al Teatre Íntim fins al desembre de 1903, gràcies a l'empenta que havia donat al seu director, Adrià Gual, l'èxit de l'estrena, el 10 de març d'aquell mateix any, d'un *Èdip rei*.

Gual havia tornat de París, on havia assistit a una representació d'aquesta obra que l'havia impactat tant que la va voler dur a escena immediatament.<sup>225</sup> En aquell moment, no

---

<sup>222</sup> Vegeu FERNÁNDEZ GALLANO 1983.

<sup>223</sup> Vegeu MUSSARRA 2014a: 48.

<sup>224</sup> Hom pot trobar una anàlisi extensa, com dic, molt severa, de la traducció de Masriera i les seves inexactituds a l'article ara citat: MUSSARRA 2014a.

<sup>225</sup> Conta Gual: «Jo arribava fortament impressionat dels afectes que podia assolir la realització de la tragèdia hel·lènica davant els públics actuals. L'*Edip rei* de Sòfocles, interpretat per Monet Souli de la Comèdia Francesa,

n'hi havia cap traducció catalana disponible, i per poder-la tenir enllestida el més aviat possible, la va encarregar a cinc traductors diferents: Xavier Viura, Eugeni d'Ors, Carles Capdevila, Jaume Pahissa i Josep d'Ors.<sup>226</sup>

Sabem, pel que ens diu Gual, que van treballar a partir del francès, atès que cap d'ells sabia grec.<sup>227</sup> Pel que fa a la mètrica, però, va representar un pas endavant respecte al que havia fet Masriera uns anys abans. No sabem si coneixien el seu Èsquil (presumiblement sí, tenint en compte que es va estrenar pocs mesos després), però en tot cas, en la traducció de l'*Èdip* hi trobem un canvi en el tractament rítmic de l'original: el decasíl·lab blanc femení continua sent el vers teatral i, com a tal, no només és el substitut del trímetre iàmbic, sinó de tots els altres metres recitats no usats pel cor, siguin tetràmetres trocaics, dímetres anapèstics o altres versos recurrents. On trobem la innovació és en les escenes corals, en què l'ús constant i indiscriminat del decasíl·lab és abandonat:

« Estrofa:  
Dolsa paraula de Jove  
de Delfos a Tebas vinguda,  
que'ns has anunciat? Nostre cor palpita  
devant ta grandesa; palpita poruch.  
Oh déu de Delos, que farás per mi?  
Tement t'ho demano. que farás per mi?  
Parlam, veu immortal, filla de l'esperansa!

Antístrofa:  
A tu, Minerva, filla del deu,  
em dirigeixo primerament;  
y't prego a tu y a ta gentil germana,  
la protectiu Diana,  
que'n l'Agora s'asseu gloriosament.  
Y també a tu Febus brillant  
que desde lluny fereixes»

És cert que trobem dos decasíl·labs amb cesura a la mitjana als versos quart, sisè i setè de l'estrofa. No són, però, del mateix tipus de decasíl·labs que els versos blancs dels recitats, que no accepten accent a la cinquena ni tampoc cesura. De decasíl·labs com aquests aquí només en trobem tres (el cinquè de l'estrofa, i el tercer i el cinquè de l'antístrofa).

Hi ha, doncs, una clara voluntat de defugir el decasíl·lab, i es recorre, en alguns casos, a versos poc freqüents com els decasíl·labs cesurats que acabem de veure i octosíl·labs amb

---

va confirmar aquell criteri i acréixer el propòsit que per endavant ja tenia, d'integrar al català una de les obres d'aquell famós repertori» (Gual, citat a MEDINA 1978b: 104).

<sup>226</sup> Segons relata el mateix Gual: «Però el temps era just, i la nostra frisança a tal punt accentuada, que decidíem cercar i acoblar un traductor per a cada acte, capaços de fer una revisió final entre ells que li donés la unitat indispensable» (Gual, citat a MEDINA 1978b: 104). En realitat, Viura es va encarregar de la primera meitat del primer acte i Eugeni d'Ors s'encarregà de la segona. Pahissa, de la primera meitat del segon acte i Capdevila de la segona meitat. Josep Ors, germà del teòric del Noucentisme, féu tota la traducció del tercer.

<sup>227</sup> «Per endavant se'ns feia indispensable una traducció d'aquella tragèdia, que vaig estimar oportú que fos feta d'acord amb l'adaptació francesa, perquè la creia fidel i ben repartida en actes» (Gual, citat a MEDINA 1978b: 105)

cesura (encara més insòlits) als dos primers versos de l'antístrofa. De fet, amb tantíssima variabilitat rítmica, quasi podria semblar que són versos lliures.

La majoria de versos són blancs i la rima només apareix esporàdicament. Si repetim l'anàlisi als altres cors, veiem que hi ha una tímida tendència de la rima a fer-se més assídua, però no és sistemàtica, sinó més aviat circumstancial.<sup>228</sup>

No hi ha, d'altra banda, cap voluntat de respectar la responsió estròfica del text grec, potser per desconeixement de l'estructura mètrica de l'original.

Si l'hem de valorar globalment, és una traducció certament poc atractiva, amb un interès purament arqueològic, massa limitada per les circumstàncies concomitants. Ara bé, mètricament és, de llarg, molt més agosarada que Masriera o que l'*Alkestis* de Vilaregut, que pocs anys després estrenà Adrià Gual. En tot cas, però, no és, com a tal, una «traducció de cap volada», com afirmava Miralles (1986: 124).

#### 4.12.1.3. L'*Alkestis* de Salvador Vilaregut (1911)

Salvador Vilaregut, col·laborador habitual del Teatre Íntim, traductor de Molière i de Conan Doyle,<sup>229</sup> va traduir —cal pensar que del francès— l'*Alcestis* d'Eurípides per ser representada en el Teatre Principal de Barcelona el 16 d'octubre del 1906.

Mètricament, la traducció de Vilaregut és poc atrevida i no cal que m'hi allargui gaire. Com els seus antecessors, tria el decasíl·lab com a vers per als recitats. Els corals, que li devien resultar molestos, no apareixen, pròpiament, a la seva versió i són reduïts a cançons aparentment monòdiques d'un vell o d'una veu anònima. Per marcar la diferència amb els recitats, per a aquestes cançons, evita el decasíl·lab i se cenyeix sempre a un sol vers, el tetrasíl·lab blanc, que tot i donar força bé una sonsònia *cantabile* per als cors, no reflecteix la variabilitat rítmica de l'original. çó de l'Acte segon:

«Mes que cap altre,  
l'amor d'esposa,  
bella florida,  
treu de ventures  
y sacrificis,  
quan del cor brolla.  
¿Com del rey, tos pares,  
que sos caps tenen,  
blanchs de vellesa,  
no consentiren  
en ser les víctimes?  
¿Per què deixaren  
que la flo hermosa  
de juvenesa  
fos esfullada!...  
Fidel companya  
la sort va darte!...»

<sup>228</sup> Preneu, com a exemple d'això que dic l'estrofa primera de l'escena VI del segon acte.

<sup>229</sup> El dia de l'estrena de l'*Èdip rei*, per exemple, s'estrenà també *El casament per la força* de Molière en traducció seva per al teatre d'Adrià Gual.

Es tracta, com l'anterior, d'una traducció indirecta, que s'inscriu clarament en el que hem anomenat una traducció analògica i assimiladora, amb voluntat d'adaptar tot allò que no es considerava digerible per als estòmacs barcelonins de l'època, fins i tot, si calia, eliminant totes les parts corals o adaptant-les com convenia, com passa aquí.

Mètricament no ens és més interessant i la qualitat de la traducció tampoc em sembla especialment rellevant. S'ha de jutjar, només, tenint en compte el context en què es va fer i l'objectiu amb què es va fer: el de la representació en un teatre molt concret. Recollint, per concloure altre cop, les paraules de Miralles per valorar aquesta traducció:

«podia donar lloc a una representació potser important però, com a traducció, pot passar al purgatori de les intencions (bones, diguem-ne, però costa una mica: com es fa, traduir del grec sense saber-ne?) condemnades d'entrada al fracàs» (MIRALLES 1986: 124).

#### 4.12.1.4. L'*Electra* de Franquesa i Gomis (1912)

Franquesa i Gomis, poeta i catedràtic de literatura de la Universitat de Barcelona, i, pel que sembla, un dels crítics amb les adaptacions accentuals en els articles més amunt estudiats, traduí l'*Electra* de Sòfocles per a l'Acadèmia Calassància, a la Tipografia de l'Avenç. Aquesta col·lecció la dirigia el mateix Segalà i consistia en un llibre amb el text original, una traducció castellana interlineal i, després, traduccions literàries en diverses llengües de la península ibèrica,<sup>230</sup> encara que en el cas de l'*Electra* es va publicar només la «versión directa y literal al castellano» a càrrec de José Alemany, i amb les traduccions en vers castellà de Vicente García de la Huerta i en vers català de Franquesa i Gomis. Hem de creure, doncs, que la traducció de Franquesa i Gomis va ser encarregada o, almenys, acceptada, pel mateix Segalà.

Sembla que, com Masriera, tenia bons fonaments de llatí i coneixia el grec, encara que no sabem fins a quin punt. En tot cas, en la «Nota devantera» que acompanya la seva traducció, refusa considerar-se hel·lenista i admet que ha trobat passatges que no ha acabat d'entendre.<sup>231</sup> En tot cas, però, Franquesa i Gomis confegeix una traducció, al contrari que Vilaregut i els cinc traductors de l'*Èdip*, no per al teatre, sinó per a la lectura i refusa retallar-la com havien fet altres per tal d'adaptar-la a l'escena,<sup>232</sup> només afegint «algunes indicacions escèniques que's desprenen de sa lectura y dividirla, una mica arbitràriament, en tres parts o actes» (FRANQUESA I GOMIS 1912: 175).

De tots els traductors que el van precedir és el que es planteja una traducció més ambiciosa, amb voluntat de recrear l'original en tota la seva complexitat i amplitud i donar-ne «una justa equivalència».

---

<sup>230</sup> S'hi publicaren, per exemple, el ditirambe *Teseu* de Baquilides (1911?), en versions en català, castellà (de Bosch Gimpera, per cert), gallec i euskera o bé també uns fragments Safo (1910) amb traduccions, entre d'altres, de Rubió i Lluch, en estrofa sàfica de l'accent gramatical.

<sup>231</sup> «No vol dir axò que m'hagi permès grans llibertats, sino que no sempre podria respondre de si es ben encertada l'interpretació que he donat a molts passatges que se m'han ofert com dubtosos» (FRANQUESA I GOMIS 1912: 173)

<sup>232</sup> «Com lo teatre grech y l nostre modern obehexen a cànons tan distints, no mancan traductors que per volguer fer encara avuy representable l'obra de Sòfocles l'han esporgada de tot lo que 'ls ha semblat més artificiós esborrant les repeticions innecessàries, les sofisticques subtileses del diàlech, la excesiva llargaria de les relacions y fins algún d'ells (Martinon, per exemple) tota intervenció del Chor [...] Però aquestes amputacions [...] no tenen cap dret a ser admeses per un traductor conscient y desinteressat» (FRANQUESA I GOMIS 1912: 174).

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

Com a crític que era de l'adaptació accentual dels metres antics, la seva havia de ser per força una traducció analògica. Així doncs, l'elecció mètrica per als recitats no és nova i se ceneix també al decasíl·lab blanc femení. Però, en canvi, per a les parts líriques, desplega una quantitat de recursos poètics i mètrics gens menyspreables. Així, és el primer (i únic) traductor que inclou, conscientment i sistemàtica, la rima en els versos lírics, cosa que, admet, l'obliga a apartar-se del text «alguna vegada ja ab omissions obligades, potser per la rima, ja ab petites afegidures o ràpides desviacions que m' han semblat oportunes», però sense permetre's «grans llibertats» (FRANQUESA I GOMIS 1912: 173). Aquesta pràctica, tan natural a altres països, en les traduccions catalanes dels tràgics clàssics no s'havia posat encara en pràctica i, de fet, no es tornarà a fer, almenys que jo conegui.

Franquesa i Gomis defineix així el seu mètode mètric, que considera deutor d'alguns traductors italians que hem tingut ocasió de trobar-nos pel camí:

«En quant al metre, he cregut que debia adoptar l'endecasíl·lab lliure, per tractarse d'una obra clàssica, però reservantme altres varietats axís com l'us de la rima pera la part lírica de la tragedia, en la qual he anat senyalant la distribució de sos components (estrofa, antistrofa, epodo). Es lo sistema de versificació dels italians que han dexat traduccions tan notables com les de Angelelli y Bellotti». (FRANQUESA I GOMIS 1912: 174)»

Tenint en consideració les seves paraules, prenem la pàrodos de la seva versió:

«  
Estrofa:  
Oh bona filla d'una mala mare,  
Electra sens ventura,  
per què't consumes plorant de nit y día  
a Agamenón ton pare  
mort a trayció y al tall d'una eyna impura?  
Si gosés jo diria  
que dèu morir qui feu tal fellonia.  
[...]

Antistrofa:  
Mes ton plor y ta quexa llastimosa  
no'l faran pas reviure a qui va caure  
en la negra llacuna esgarrifosa  
hont tots hem d'anâ a raure.  
Si aqueixa aflicció immensa que sufrexes  
no ha de ser profitosa  
per què tan sens pietat te consumexes?»

Fixem-nos com no es persegueix una responsió entre estrofa i antístrofa, i que cadascuna és tractada com a independent. La variabilitat mètrica és significativa, amb hexasíl·labs, alexandrins, però sobretot amb preponderància de decasíl·labs, rítmicament iguals que el dels recitats, però amb la introducció de rimes femenines, que els distingeixen d'aquells, sempre blancs.

Si ens cenyim a una traducció analògica i assimiladora, el cert és que aquesta és la que funciona més bé de totes les que hem vist, amb la recreació d'una peça lírica grega amb els recursos propis de les cançons de la tradició catalana.

I la veritat és que, en contra del que afirmava Miralles,<sup>233</sup> no s'allunya tant del text com ens podria fer pensar el rigorós esquema de rimes, almenys aquí. Si el comparem amb els versos blancs de Riba (1920), que passen per ser una traducció molt «fidel» al contingut del grec,<sup>234</sup> veurem que la llibertat no és gens exagerada:

« Estrofa:  
Oh filla, filla d'una mísera  
mare, Electra, ¿en quin insadollable  
plany vas sempre fonent-te  
per Agamèmnon, tan impiament  
un dia embolicat en els enganys  
de la mare arterosa,  
i amb àvol mà traït? Així qui tal féu  
perterís, si lleu que imprequi jo tal cosa!  
[...]

Antístrofa:  
Tota vegada, ni amb llàgrimes  
ni amb precés trauries el teu pare  
de l'estany infernal,  
a tots comú. Però sense mesura,  
en un dolor impossible, tothora  
sospirant, vas perdent-te,  
i en els teus mals no hi ha cap deseiximent.  
Per què tens delit del que és incomportable?»

Entre l'*Electra* de Franquesa i Gomis i la de Riba, només passen nou anys. I l'aproximació és fins a tal punt diversa que, en llegir-les, no semblen traduccions de la mateixa època. Riba s'hi acosta mimèticament i Franquesa i Gomis, analògicament. Els coneixements mètrics i de llengua grega de l'un i de l'altre no es podien ni comparar i el geni poètic propi, tampoc. No obstant això, i sense gosar equiparar-les, atès que són fetes des de supòsits gairebé antagònics, l'intent de Franquesa i Gomis és prou meritori i no s'ha de menystenir, atès que, en paraules seves, només era «una primera provatura que es d'esperar algú d'ells [dels hel·lenistes) corretgexi y mellori ab una versió més acabada» (FRANQUESA I GOMIS 1912: 173), cosa que farà, efectivament, Riba només uns anys més tard.

L'intent de Franquesa i Gomis és, de lluny, el més interessant de tots i la seva *Electra* és digna de rebre l'atenció d'un estudi futur molt més a fons. El resultat obtingut és fruit de la llibertat i la gosadia, molt envejables, amb què va operar el traductor i que ningú, amb uns coneixements millors de grec i amb una llengua catalana ja assentada, no s'atrevis a seguir. El

---

<sup>233</sup> «Aquesta traducció fa servir versos més curts per a les parts líriques i recorre a rimes (només en aquestes parts líriques) que sovint constitueixen un exercici en opinió meua molt excessiu per a les possibilitats del traductor» (MIRALLES 1977: 9).

<sup>234</sup> Prenem els de la segona versió de Riba (1951) que, al capdavall, és la que donà com a definitiva.

pes de la rigidesa i l'altivesa de l'Acadèmia, que ell ja temia,<sup>235</sup> encara s'imposa i avui dia continuem sense poder disposar, en català, d'una alternativa poètica i moderna a la de Riba.<sup>236</sup>

#### 4.12.2. Pressupòsits dels tràgics en vers de Riba

Tots els traductors que hem vist fins ara s'acostaven a la traducció del teatre grec antic, o més ben dit, als tràgics,<sup>237</sup> des d'un coneixement del grec nul o precari. La qüestió afectava no només la traducció del contingut, que solia efectuar-se a través d'una tercera llengua que feia d'intermediària, sinó que també impossibilitava ni tan sols el plantejament d'una traducció que no substituís el ritme per un altre, sinó que l'imités. Bàsicament, perquè, amb l'excepció, potser, de Masriera, que parla explícitament del «vers jàmbic», la resta devien desconèixer del tot com funcionava la mètrica dels metres grecs.

El fet que, a més, totes les traduccions, amb l'excepció de la de Franquesa Gomis, eren pensades per al teatre, tampoc no ajudava a una reflexió rítmica d'aquesta mena. El decasíl·lab blanc de Guimerà o de Maragall era l'únic possible.

Riba, en canvi, es posa a traduir Sòfocles per a Editorial Catalana amb un bon coneixement de la llengua grega i després d'haver fet diferents provatures sobre el sistema accentual: un hexàmetre més ferri per a les *Bucòliques*, un de més lliure a l'*Odissea*. Ho fa, doncs, en vers, en un volum despulat de tot l'aparat acadèmic. Sense introducció ni pròleg, i amb unes notes sumàries sense crida, que aclareixen alguns passatges o personatges més obscurs. Hi publica, tan sols, dues tragèdies amb protagonistes femenins: *Antígona* i *Electra*. Apareixen el 1920, tan sols un any després de l'*Odissea*, a la mateixa editorial, dirigida per Josep Carner.

Sabem pel pròleg de 1951 que acompanya el Sòfocles en vers que publicà en vida, i on refeia l'*Antígona*, que dels tres tràgics, aquest era el seu preferit «per no sé quina afinitat» (RIBA 1977a: 11). Només així s'entén que Riba, com amb Homer, hi tornés dues vegades, per traduir-lo en vers (encara que només un cop de manera completa), i encara hi afegís una traducció en prosa per a la Fundació Bernat Metge que se situa, cronològicament, entremig de les traduccions en vers.

No ens interessa aquí quines van ser les condicions ni el gènesi d'aquestes traduccions,<sup>238</sup> que al capdavall han estat analitzades des de molts punts de vista diferents, però gairebé mai

---

<sup>235</sup> «Sé que mon treball no satisfarà les exigències de nostres excel·lents helenistes, freturosos d'una transcripció fidelíssima del text que dongui a cada frasse la correspondència exacta catalana, però sé també que ells més que ningú se faran càrrec de les grans dificultats d'aquella empresa y, per altra part, ma traducció no preté ser més que una primera provatura que es d'esperar algun d'ells corretegi y melloriab una versió més acabada» (FRANQUESA I GOMIS 1912: 173)

<sup>236</sup> La versió polimètrica de Formosa acaba de publicar (2019) de l'*Electra* és retallada i pensada per al teatre.

<sup>237</sup> Aristòfanes no entrava en el cànon dels noucentistes per raons òbvies, i la traducció de Menandre de Nicolau d'Olwer, no va arribar mai a bon port, tot i ser anunciada per Estelrich (vegeu GARRIGASAIT 2020: 31). Fins i tot Carles Riba, en una entrevista a *La Veu de Catalunya* (29-XII-1931) anuncia que Menandre ha estat encarregat a l'insigne hel·lenista, que, de fet, havia traduït ja com a part de la seva tesi els fragments disponibles en aquell moment del representat de la Comèdia Nova, però en castellà.

<sup>238</sup> Bastarà, tan sols, remarcar que, malgrat l'afinitat de Riba amb aquest poeta tràgic, la traducció d'aquestes dues obres va arribar en un moment delicat, de crisi per al poeta, quan es plantejava deixar de girar els clàssics en català. Quan ja tenia enllestida l'*Antígona* escriu aquestes paraules a López-Picó al juliol del 1920: «Sòfocles em dóna una absurda feinada. Estic rumiant la manera més elegant de deixar de fer literatura. Començaré per deseixir-me de traduir grecs». Uns dies després, li escrivia encara en aquests termes: «A penes escric; la traducció de Sòfocles se m'enduu totes les energies; tinc ja llesta l'*Antígona*, però no és això. M'he engegat també, altra



des d'un punt de vista mètric,<sup>239</sup> que és el que ens concerneix en aquesta discussió. Contrasta la diferència, per exemple, amb el nombre d'estudis que s'han dedicat a l'hexàmetre i al pentàmetre ribians, que hem vist més amunt.

Riba, com li era habitual, no dedicà gaires línies a explicar les seves adaptacions accentuals dels versos clàssics. De fet, a la notícia (que es troba al final d'aquest primer volum) només dona aquestes poques indicacions:

«Per al diàleg corrent, era usat el metre iàmbic, el qual hem imitat en aquestes versions nostres. Per a les parts cantades, essent la varietat de ritmes prodigiosa, i de difícil, si no impossible adaptació, hem creat ritmes que recordessin, baldament de molt lluny, l'amplitud i la llibertat dels logaèdics grecs, intermitjós entre el vers i la prosa. Hem conservat, però, la simetria d'estrofa i antístrofa, corresponents, tal vegada, a dos moviments contraris del chor, total o partit en dues meitats» (RIBA 1920: 168)

Trobem, doncs, que com amb l'*Odissea* primera, sobre una base accentual, Riba decideix adaptar el vers principal del teatre grec antic, el trímetre iàmbic, fent ús d'una traducció mimètica, i refusant l'opció més natural, per tradicional, que li oferia el teatre de l'època: el decasíl·lab, com hem vist que havien fet els seus predecessors. El trencament és agosarat, com també ho va ser molt la decisió d'emprar un nou vers, l'hexàmetre accentual, en comptes del decasíl·lab o l'alexandrí. Sobre aquesta decisió, que repetiria en refer aquestes dues tragèdies (i completar les altres cinc) trenta anys després, en podem trobar més informació al pròleg que acompanyava l'únic volum de Sòfocles que Riba va poder publicar en vida l'any 1951.

En aquest pròleg, que he tingut ocasió de citar ja, anteriorment, en veure la importància que atorgava al ritme per a la correcta i completa traducció d'un original poètic, Riba donava compte del com i el perquè havia adaptat els metres antics. L'aproximació, com tindrem ocasió de veure, no havia canviat, en essència, respecte a la primera versió dels anys vint:

«Un traductor —no m'aturo a parlar dels adaptadors— no pot, doncs, pretendre ésser més lliure, si no vol ja per principi traïr. No penetrarà en la substància de la poesia, de cap mena de poesia, qui sigui indiferent als seus externs artificis. Per això en aquesta versió de les *Tragèdies* de Sòfocles ja havia optat per imitar una vegada més, sobre la base accentual, els metres quantitius de les parts parlades. No per un purisme acadèmic: l'objecció seria banal, perquè el problema, en el que té de soluble i insoluble, no és senzill. Ans per fidelitat al respir, a la ponderació i a la manera de caminar del mateix estil dramàtic. (RIBA 1977a: 15-16)

L'ús del sistema accentual no s'explica, doncs, «per purisme acadèmic», sinó per la voluntat d'acostar-se més a l'original a partir d'una concepció mimètica de la traducció. Descarta, doncs, la traducció analògica, almenys per a les parts «parlades», tot i que admet haver-ne fet una prova, hem de pensar que per als trímetres iàmbics:

---

vegada de vers; he començat el *Segon llibre d'estances*; però tampoc no és això» (Riba, citat a MEDINA 1978b: 107). No cal dir que Riba continuà amb la tasca de traduir els clàssics. I, de fet, no gaire temps després, passaria a col·laborar amb la recent Fundació Bernat Metge.

<sup>239</sup> Vegeu, per exemple, els dos articles de Pòrtulas (1977a i 1977b), Medina (1978b), Galiano (1983) i Miralles (1986). Sobre la mètrica, només en parla molt sumàriament Medina (1978b: 109-110), Galiano (1983: 193) i Parramon (1999) en tractant els versos adaptats accentualment en qüestió.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

«N'he volgut tenir, quant a mi, el cor net, fent abans una prova en hendecasíl·labs: l'únic metre que un començament d'habituds recomana entre nosaltres per a la tragèdia. Em fou insuportable» (RIBA 1977a: 15)

Recentment, hi ha qui ha volgut entendre que l'elecció de Riba venia motivada per la immensa popularitat que havien guanyat les traduccions de Shakespeare del seu amic i rival Josep Maria de Sagarra, escrites en aquest metre:

«Aquest “començament d'habituds” —Riba escrivia la introducció l'any 1951— ha de fer referència, sobretot, a les traduccions de Shakespeare que havia fet Josep Maria de Sagarra als anys quaranta. Quant a la prova de les parts parlades en versos decasíl·labs (ell encara en deia hendecasíl·labs, comptant a la castellana) que tan insuportable li va resultar, no cal dir que ens hauria agradat molt veure-la, perquè en substància és el que hem provat de fer nosaltres» (CASAS & FORMOSA 2019: 26)

No és gaire probable, però, que sigui així. A les seves traduccions de Sòfocles dels anys vint, un joveníssim Riba ja no va triar el decasíl·lab, sinó que optà pel mateix vers exacte que tornà a emprar en la segona versió dels anys cinquanta. I Sagarra als anys vint no havia traduït Shakespeare.

No; si Riba, als anys 19-20, no va optar pel decasíl·lab ni per a l'èpica (com havia fet, dos anys abans, Llorenç Riber amb Virgili) ni per al teatre, és perquè el trobava ja als anys vint massa connotat per tota la tradició anterior. El fet de descartar l'hendecasíl·lab s'explica perquè l'ús d'aquest vers assimilaria en excés en un sols vers dos metres tan diferents com l'hexàmetre i el trímetre iàmbic. En el decasíl·lab, Riba devia sentir massa en boca dels seus herois grecs la cantarella, posem per cas, del *Canigó* de Verdaguer, de la *Ifigènia* i la *Nausica* de Maragall, del teatre en vers de Guimerà. Renunciar al decasíl·lab era una estratègia traductora que buscava allunyar-se de l'assimilació.

És per això que Riba, ja a l'any 1920, renuncià a aquest vers i, presumiblement per les mateixes raons, també a l'alexandrí, tot i que estructuralment aquest últim i el trímetre iàmbic accentual tenen alguna similitud.

Tant en el pròleg dels anys cinquanta com en la nota que acompanya a les versions primerenques, Riba parla sempre de l'ús del sistema accentual o de versos «mesurats», però els limita, com hem vist, als metres dels recitats o de les parts parlades. Ja en la breu nota de l'any vint, els ritmes sincopats de la lírica coral eren deixats (gairebé) per impossibles a l'hora d'adaptar-los a partir del sistema accentual. Optava, doncs, per uns versos, que sil·làbicament s'ajustessin força als de l'original i amb què, sobretot, pogués respectar la correspondència estròfica de l'original.

Tampoc no ha canviat, doncs, l'aproximació, almenys a nivell teòric, entre unes versions i unes altres. Vegem les paraules del pròleg dels anys cinquanta quant a les parts líriques (que ja no restringeix només a les corals):

«Quant a les parts líriques, no he vacil·lat a usar ritmes lliures o lliures combinacions de versos sil·làbics, sempre tanmateix mantenint les degudes simetries. Tota persona mitjanament versada sap que els mestres dels cants grecs, sobretot dels corals, constitueixen

un estudi summament complicat i difícil, per la desconeixença de la música composta per a ells, o millor dit junt amb ells» (RIBA 1977a: 15-16)

No només la nostra incapacitat per llegir adequadament el ritme de les parts corals devien influir Riba per descartar el mètode de l'accent rítmic. De fet, la principal impossibilitat és purament tècnica. Ja hem vist que els metres lírics, especialment els corals, són plens de ritmes sincopats que impliquen seqüències de dues, tres, quatre o més de síl·labes llargues en arsi, a més de seqüències gairebé infinites de síl·labes breus, tant en arsi com en tesi.

Trenta anys després, l'objectiu i el camí per aconseguir-los continuen sent, fonamentalment, els mateixos. Guardar una certa simetria de nombre de síl·labes i, sobretot, mantenir, tant com es pugui, la correspondència estròfica, característica essencial (i reproduïble) de la poesia grega coral.

Pel que fa als altres versos dels recitats, com el tetràmetre trocaic o el dímetre anapèstic, a la breu nota preliminar de l'any vint, Riba no en fa referència. L'absència d'al·lusions al primer metre és òbvia i no cal perdre-hi més el temps: aquest metre, tan usat per Aristòfanes, directament no apareix ni en l'*Antígona* ni en l'*Electra*. La manca de comentaris sobre el metre anapèstic a la nota de l'any vint sí que resulta ben sorprenent perquè és un vers que apareix sovint, especialment en diàlegs entre el cor i algun dels protagonistes.

El silenci respecte a aquest metre potser es pot explicar perquè Riba el considera com a part dels metres mèlics, tot i no ser un vers propi de la lírica coral. Com hem vist, de fet, no sabem si era cantat o bé semicantat en els recitatius acompanyats amb música. En qualsevol cas, era usat tant pel cor com pel corifeu. D'aquí, potser, la inclusió en aquest grup més ampli i heterogeni que representen les «parts cantades». Veurem, però, que l'adaptació dels dímetres anapèstics, en aquestes primeres versions dels anys vint, és molt ambigua.

En tot cas, és una qüestió que va voler aclarir en el pròleg al seu segon Sòfocles en vers. Ja no hi parla, només d'adaptació del metre iàmbic, sinó de «certs metres anomenats "bàrbars"», que defineix a partir del ritme dels seus peus: «el iambe, l'anapest, el troqueu, el dàctil [...]» (RIBA 1977a: 15). Encara especifica de manera més clara la versificació d'aquests ritmes en una carta de l'any 1949 a Paul Mazon, traductor de Sòfocles, quan ultimava aquest segon Sòfocles en vers, a més de les versions en prosa per a la Fundació:

«C'est que j'ai traduit les sept pièces en vers: des iambes, des anapestes, des trochées etc. pour les parties parlées; des rythmes libres (avec l'arrangement symétrique quand il s'est de rigueur) pour les parties chantées» (Riba, citat a MEDINA 1989, v.II: 241)

Partint, doncs, de totes les poques pistes que Riba va donar arran del seu mètode per adaptar els metres del teatre, mirem com va adaptar els diferents versos de la tragèdia que apareixen en les seves versions de Sòfocles i Eurípides, i quina diferència, si n'hi ha, entre els metres emprats a les tragèdies del primer dels anys vint i les dels anys 50. Centrem-nos, en primer lloc, en els metres dels recitats i recitatius, amb un protagonisme especial per al trímetre iàmbic.

#### 4.12.2.1. L'adaptació accentual del trímetre iàmbic en Sòfocles

Després de l'hexàmetre, aquest és el vers accentual més emprat per Riba. Pensem que les tragèdies de Sòfocles i Eurípides estan compostes, en les parts parlades, gairebé de manera íntegra per aquest vers, del qual he tingut ocasió de parlar a bastament.

No ens havíem trobat encara, però, cap poeta que fes l'adaptació accentual d'un vers que, en el teatre, té molta més llibertat en la construcció interna que no pas en la poesia d'Arquíloc o de Catul o d'Horaci, en què les resolucions, especialment en el cas dels poetes lírics llatins, són, directament, prohibides.

En el teatre, en canvi, per evitar l'excessiva monotonia d'un vers que, recordem-ho, Aristòtil deia que era el que s'acostava més al parlar normal de la gent,<sup>240</sup> se servien d'un bon nombre de substitucions dels peus iàmbics originals, molt més nombroses en els comediògrafs que en els tragediògrafs. La raó és prou evident. Els protagonistes de la tragèdia són «millors» que el ciutadà normal i, per tant, parlen en un vers més pur i ben construït que no pas en la comèdia, on els protagonistes són «pitjors». La plasticitat de la comèdia en contrast amb la rigidesa de la tragèdia també ajudava a aquesta diferència mètrica.

Riba, doncs, es troba l'any 1920 amb un camp verge. Com li havia passat en adaptar l'hexàmetre accentual a les *Bucòliques*, no disposa de cap model que li ofereixi la tradició. Tots els seus precedents han utilitzat el decasíl·lab, de manera que el vers que prova és, de nou, encunyat per ell, almenys en aquesta forma i intenció. Amb la diferència, però, que el vers base per al trímetre iàmbic concorda molt, per estructura i nombre de síl·labes, amb un de prou comú en català: una línia de dotze síl·labes, amb accents a les síl·labes parelles i final agut. Aparentment, doncs, podria ser un alexandrí amb el primer hemistiqui agut, però la cesura de l'original no solia caure després del primer peu del segon metre. De manera que el vers format per un hemistiqui de 6+6 és descartat sistemàticament per Riba, encara que amb alguna excepció.

El resultat és, doncs, bàsicament, un vers dodecasíl·lab iàmbic masculí amb accents a les síl·labes parelles, però amb les cesures típiques de l'original: la pentemímera, després de la primera tesi del segon metre, o bé l'heftemímera, després de la segona tesi del segon metre. A més, podem trobar també dièresis després del primer peu, després del primer metre o després del segon metre.

El vers tipus de Riba, sense aparents resolucions, doncs, és com aquests:

«Germana Ismene, oh companyonívol cap,  
 A T A TA/ T A (T) A T A T  
 ¿saps tu quin és, dels mals que desfermava Edip,  
 (A) T (A) T | A T A (T) A T A T  
 que en vida nostra Zeus no hi doni compliment?» (*Ant.* 1920: vv. 1-3)  
 A T A T A / T (A) T A. (T) A T

En aquests tres versos inicials de la primera *Antígona*, podem veure clarament el funcionament del metre que ara definíem. En concret, aquí tenim tres trímetres iàmbics accentuals purs. Amb les dotze síl·labes totals accentuades com pertoca i amb cesura

<sup>240</sup> Cf. Arist. *Poet.* 1449a.

pentemímera en el primer i tercer versos, i una dièresi després del segon metre, en el cas del segon.

Les regles de reaccentuació i desaccentuació són les mateixes que les que hem vist en l'hexàmetre. No tolerant-se, doncs, més de dues síl·labes àtones seguides, entren en joc els accents secundaris; per contra, en el xoc de dues síl·labes accentuades, una d'elles perd l'accent rítmic, condicionada per la sintaxi i el ritme general dels versos, de manera que la substitució més corrent del patró original, la del peu iàmbic per l'espondeu, és irreproducible.

Les úniques variacions aparents d'aquest model tan estricta (cesures a banda), que no es correspondria amb la variabilitat de l'original, els trobem, per un cantó, amb la possibilitat d'introduir algun decasíl·lab esdrúixol com a alternativa puntual al dodecasíl·lab masculí, com en «A mi no m'ha arribat cap veu, | Antígona» (v. 11). La monotonia del vers, però, no es veu alterada. Per l'altre, la possibilitat d'introduir una anàclasi inicial, amb la substitució dels dos primers peus del primer metre per un coriambe, com en «justa adient-se,| i a la llei, l'ha soterrat» (v. 24).

Compararem ara, per exemple, la primera intervenció d'Ismene (11-17) entre la primera *Antígona* de Riba dels anys 20 i la segona, dels anys 50. La primera fa així:

«A mi no m'ha arribat cap veu, Antígona,  
A TA T A T A T| A T A(T)  
ni dolça ni penible sobre els estimats,  
A T A(T) A T A/ T A (T)A T  
des que les dues fórem de tots dos germans  
(T) A A TA T A /(T) (A) T A T  
privades, en un dia morts de mutu cop;  
A T A (T).(A) TA/ T A TA T  
ni en ser que aquesta nit l'exèrcit dels argius  
A T A T A T| A T A (T) A T  
es feia fonedís, no he sabut res més  
A TA (T)A T| A T A T (A) T  
que em fes més venturosa ni més mísera»  
A T (A) (T) A. T A (T)(A) TA(T)

Fixem-nos que el model es compleix en gairebé tots els versos i Riba només introdueix una substitució: en el cas del primer i l'últim vers, es permet el decasíl·lab acabat amb esdrúixola amb la mateixa estructura iàmbica.

Tots són versos isosil·làbics i isorítmics. No hi ha, doncs, resolucions. Sí que trobem el recurs ja descrit de l'anàclasi en el tercer vers. Les úniques irregularitats les trobem, per una banda, en l'últim vers (17), que pot ser rítmicament ambigu, atès que es pot llegir amb ritme anapèstic inicial si es dona preponderància a l'accent de «més» que pot convertir el ritme en anapèstic «que em fes **més** venturosa». Per l'altra, en els versos 15 i 16 trobem dues dièresis no permeses pel trímetre iàmbic, amb dos mots aguts tònic en la posició sisena, que converteixen el vers en un alexandrí de dos hemistiquis iguals.

Ara vegem aquestes mateixes línies retraduïdes per Riba trenta anys després:

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

«A mi cap nova, Antígona, dels que estimem  
A T A T A / T A (T) A (T) A T  
no m'ha vingut, ni dolça ni punyent, d'ençà  
T (A). A T | A T A T A T A T  
que totes dues hem perdut tots dos germans,  
A T A T A T A T | (A) T A T  
en un sol dia morts per una doble mà;  
A T A T A / T A T A T A T  
des que l'exèrcit dels argius aquesta nit  
T A A T A (T) A T | A T A T  
s'és retirat, cap altra cosa jo no sé  
T A A T | A T A T A T A T  
que més sortosa em faci, ni més mísera»  
A T A T A T A / T (A) T A (T)

Podem comprovar que, com assenyala Garrigasait, «no hi ha cap replantejament dràstic; hi ha més aviat tot de matisacions, modulacions, correccions o millores. La sintaxi es fa més segura; els neologismes més arriscats desapareixen; el ritme es torna més clar» (GARRIGASAIT 2017: 22). Amb «el ritme es torna més clar» vol dir que les vacil·lacions del jove poeta han quedat resoltes en aquesta segona versió per unes mans més expertes. Així, Riba ha resolt l'ambigüitat rítmica de l'últim vers i ha convertit en dodecasíl·lab el primer per evitar dos decasíl·labs esdrúixols massa pròxims. Així mateix, el canvi més important s'observa en el tractament de les cesures medials. Riba ha esborrat la que convertia els versos 15 i 16 en alexandrins.

No trobem, però, tampoc aquí cap resolució. Es podria objectar que es tracta tan sols de set versos i que és una mostra petita. Però si ho comparem amb els hexàmetres de Riba, ens trobarem que en poquíssimes ocasions trobem un vers holodàctil. Les contraccions en totes les posicions del vers (menys al cinquè peu) són tan freqüents com les de l'original. Aquí, si prenem els set versos analitzats no trobem cap mena de resolució. Mentre que en el grec, només dos dels set versos són purs. La resta té substitucions de diferent mena, normalment de iambe en espondeu, cosa que, per tant, fa que no afecti al recompte sil·làbic. Només al vers 11 trobem, en el grec, la substitució del cinquè peu per un anapest, per aconseguir encabir un nom propi, un recurs d'altra banda freqüent en els poetes tràgics i còmics.<sup>241</sup>

Si fem extensible l'anàlisi als primers 25 versos de la primera *Antígona* veurem que tots els versos se ceneixen a l'esquema ara descrit. No hi ha, doncs, lloc per a les resolucions, cosa que contrasta i molt, com deia, amb l'hexàmetre ribià, i confereix al vers un martelleig, potser, excessivament monòton.

Semblaria, doncs, que Riba es va cenyir sempre al dodecasíl·lab iàmbic. Fins i tot podríem arribar a pensar que va triar la forma d'un vers que, en realitat, tot i ser poc comú, apareixia en la literatura catalana (més endavant, sense anar més lluny, Carner el faria servir per al *Nabí*). Però, en realitat no és així. Si seguim escandint els versos trobarem que, de tant en tant, es permet, com l'original, alguna resolució, sobretot en el cas d'haver d'encabir un nom tetrasil·làbic. El vers 26 de l'*Antígona* dels anys vint és el primer en què trobem una resolució d'aquesta mena: «però del cos de Polinices, | que tristament», on trobem la inclusió de

<sup>241</sup> Vegeu GENTILI & LOMIENTO 2003: 254.

l'anapest en cinquena seu. Al vers 45 la situació es repeteix, amb l'anapest en el cinquè peu, encara que sense que hi hagi un nom propi que serveixi d'explicació: «perquè de traïdora / no me'n faran retret». És difícil saber si hem de llegir el vers tal com l'he escandit, respectant el hiat de «traïdora», o bé fent el diftong que Riba mateix es permet en altres casos («misèries i les meves jo no hagi vist»). Però Riba, com passa en el cas dels hexàmetres, se serveix tant de la prosòdia corrent com de la lírica, segons la necessitat de cada cas. En el vers en qüestió, però, la lectura de «traïdora» en fals diftong no canviaria res. L'anapest passaria del cinquè al segon peu, en comptes del cinquè. En tot cas, crec que l'escansió que desitjava Riba era la proposada primer (amb hiat), atès que, per un cantó, aquest tipus de resolució Riba la sol encabir, com veurem, en el cinquè peu. Per l'altre, perquè tan sols dos versos més amunt ens fa llegir, inequívocament, «justícia» amb tres síl·labes («Etèocles, hom diu, a la justícia»).

Amb tot, la proporció d'introducció de variacions de l'esquema original de Riba és molt baix. Que dels primers 137 trímetres dels 200 primers versos de l'*Antígona* només n'hi hagi quatre amb resolucions ja és prou denotatiu. A part dels dos ja comentats, en trobem un altre amb anapest en cinquena posició per encabir un nom propi («però el germà carnal d'aquest, Polinices, dic», v. 198) i un altre, de nou, en cinquena posició, però sense nom propi («Quin cor ardent que tens en coses que fan gelor», v. 89).

Amb un percentatge tan baix de freqüència en l'aparició de resolucions, podria tractar-se d'errors? De versos hipermètrics? Per respondre aquesta pregunta i comprovar la diferència de tractament en les resolucions (i en altres elements fonamentals del vers) entre la primera i la segona versió, he escandit els primers 50 versos de les dues traduccions de l'*Antígona*, a més de comparar els quatre versos amb resolucions dels 200 primers versos, amb els corresponents en la segona versió. A banda de les resolucions, m'he dedicat a analitzar també, altres elements fonamentals del vers: com l'ús del decasíl·lab esdrúixol pel dodecasíl·lab, la posició de la cesura i l'ús de l'anàclasi. Em sembla que així podrem comprovar si, realment, la concepció del vers, com he fet amb el cas de l'hexàmetre, en els diferents estadis, ha canviat, amb trenta anys de diferència. Vet aquí els resultats:

a) Sobre el tipus de vers:

Tipus de vers	<i>Antígona</i> (1920)	<i>Antígona</i> (1951)
Dodecasíl·lab agut	90%	96%
Decasíl·lab esdrúixol	6%	2%
Vers amb resolucions	4%	2%

b) Sobre les cesures

Tipus de cesures	<i>Antígona</i> (1920)	<i>Antígona</i> (1951)
Pentemímera	36%	50%
Heftemímera	28%	34%
Dièresi post 1er metre	12%	10%
Dièresi post 2n metre	8%	4%
Cesura 6+6	16%	2%

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

##### c) Presència d'anàclasi inicial

	<i>Antígona</i> (1920)	<i>Antígona</i> (1951)
Anàclasi inicial	14%	26%

A la llum d'aquestes dades podem comprovar que ens trobem amb el mateix vers, essencialment, tant en una traducció com en una altra. No hi ha hagut, com en les dues versions de l'*Odissea*, un canvi en la manera de pensar i dir el vers. S'ha mirat de perfeccionar, això sí, amb la menor presència de versos decasil·làbics o amb l'eliminació gairebé absoluta de la dièresi en sisena posició amb mot agut o monosíl·lab, que convertia el vers en un alexandrí. De fet, el salt de la cesura heftemímera entre una i altra versió s'explica, justament, per la substitució del mot agut en sisena posició, per un de pla, amb què elimina els vers 6+6 i obté una cesura, l'heftemímera, que no es pot confondre amb un alexandrí.

Les resolucions, però, no només no han augmentat, sinó que s'han reduït, almenys en els versos escandits. Riba ha corregit els dos versos amb resolucions que hi havia a la versió de 1920: «però del cos de Polinices, que tristament» (v. 26), en «però de Polinices, que tan trista mort»; i ha fet el mateix amb «perquè de traïdora no me'n faran retret» (v. 46), que ha quedat amb «germà; i de traïdoria no em convenceran». Que no es tractava d'errors, però, sinó de resolucions, ens ho confirma un vers que abans no en tenia: «Etèocles, hom diu, a la justícia» és un decasil·lab esdrúixol que ha quedat regularitzat en dodecasíl·lab agut, però amb resolució del segon iambe en anapest: «Etèocles, diuen, atenint-se al que és de dret».

Per reafirmar que no es tracta d'errors, he fet més àmplia la mostra i he agafat tots els versos que he pogut detectar de l'*Antígona* que inclouen noms propis i que en una i altra versió apareixen amb resolucions, per veure com es va comportar Riba en el tractament dels versos que, en l'original, són més propensos a acceptar resolucions.

Vet aquí els canvis que fa Riba en els versos detectats:

- v. 194: «Etèocles, el qual lluitant per la ciutat» (sense resolució) es converteix en «Etèocles, que batent-se per la nostra urbs» (amb resolució anapèstica del tercer iambe)
- v. 198: «però el germà carnal d'aquest Polinices, dic» (amb resolució del quart iambe en anapest), s'ha convertit en «ara, el seu consanguini, Polinices, dic» (amb anàclasi i resolució del tercer iambe en anapest).
- v. 549: «Pregunta-ho a Creó, que tan curosa n'ets» (sense resolució), s'ha convertit en «A Creont demana-ho, ja que ets tan curosa d'ell» (amb resolució del primer iambe en anapest).
- v. 654: «a l'estatge d'Hades. Car havent-la jo sorprès» (amb resolució del primer iambe en anapest) és corregit en «i deixa-la que cerqui nuvi a l'altre món» (sense resolució i amb una opció traductora més assimiladora).
- v. 902: «la tomba les ofertes. I ara, Polinices» (amb resolució de l'últim iambe en amfíbrac o, simplement, amb iambe i final pla) es converteix en «l'oferta; i ara, Polinices, perquè el teu cos» (amb resolució del cinquè anapest).



- v. 1198: «estiregat de cans, el cos de Polinices» (de nou, amb resolució de l'últim iambe en amfíbrac o, simplement, amb iambe i final pla), ha estat corregit en «estirallat pels gossos, Polinices mort» (sense resolució).
- v. 1241: «a l'estatge d'Hades, ensenyant entre les gents» (amb resolució del primer iambe en anapest), convertit en «i és dins el regne d'Hades, pobre, que ha obtingut» (sense resolució).

No crec que es pugui treure cap conclusió d'aquest pocs canvis, que no són consistents. En alguns casos (3), a la versió dels anys cinquanta elimina resolucions, en d'altres, fa el contrari (2). Sovint, la resolució es manté, però en llocs diferents (2). Sembla clar, doncs, que el Riba dels anys vint acceptava les resolucions i el dels anys cinquanta, també. Sí que podem observar, però, dues coses d'aquests exemples: per evitar que es perdi en excés el ritme iàmbic, el poeta accepta tan sols una sola resolució per vers i sempre en forma d'anapest, en qualsevol posició, excepte l'última, com marca la norma de l'original, cosa que demostra que no són versos hipermètrics, sinó resolucions fetes a consciència i emparant-se amb el model grec.

Els trímetres de Riba, en el cas de Sòfocles, tenen, doncs, sempre 12 síl·labes totals, sense resolució, i 13 com a màxim en el cas de recórrer a aquest recurs. L'única excepció la representen els dos versos femenins que serveixen per incloure «Polinices» i que en la primera versió suposaven una resolució en amfíbrac de l'últim iambe, no prevista per la norma grega i que, per aquest motiu, Riba s'encarrega d'eliminar en la segona.

Tot i així, convé admetre, em sembla, que el ritme iàmbic d'aquests versos amb resolució és difícilment discernible per una orella catalana, amb l'excepció, justament del final amb amfíbrac que Riba, precisament, va eliminar. Les resolucions són tan poc freqüents que el lector/oient no pot catalogar l'esquema de variacions que ofereix aquest vers que no forma part de la tradició.

Riba, doncs, tenia mala peça al teler. La immensa majoria dels seus versos són rítmicament idèntics i això causa una monotonia molt pronunciada que no sembla existir en l'original grec, que, ni que sigui fent un canvi de peu iàmbic en espondeic en les posicions senars, varia sovint. Però l'espondeu és inimitable en català. De manera que les variacions que podia introduir Riba a través del mètode accentual eren poques. Essent el tríbrac també impossible de reproduir, el dàctil o l'anapest en primera seu (o aquest segon, en totes les posicions menys la darrera si era per encabir un nom propi) eren les més factibles de reproduir. Segurament fugint del ritme de l'hexàmetre, Riba es decidí per aquest últim que, a més, constituïa un ritme ascendent, com el del iàmbic. En introduir la resolució anapèstica amb tan poca freqüència, però, el lector/oient quan, per fi, es troba que li trenquen la llarguíssima monotonia iàmbica, és fàcil que senti una línia de prosa més o menys rítmica.

Aquest nombre reduït de resolucions (que denota, em sembla, poca confiança de Riba en les possibilitats d'aquest recurs en la mètrica catalana) no és una qüestió única d'una sola obra. Si repetim l'anàlisi amb la primera vuitantena de versos de l'*Electra*, tant en la de 1920 com en la de 1951 (vv. 1-86), trobem que el percentatge de freqüència de resolucions és del 3,49% en la primera versió i de l'1,16% en la segona. Crec que em sembla evident que l'orella no es pot acostumar a un patró que no se'ns martelleja amb prou consistència per sentir-lo, per catalogar-lo com a vers (com sí que passa amb els seus hexàmetres), per dir-ho en paraules de Ferrater:

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

«No es tracta doncs pas tant de conjuminar *versos*, sinó de combinar *peus*. Mirada així, la diferència entre els versos tradicionals i el “vers lliure” es fa molt secundària, o, millor dit, el vers lliure deixa d'existir en el moment que es fa vers (és això que semblen no comprendre els poetes d'ara). L'única diferència és que el vers tradicional, o sigui les combinacions de peus que el lector ja té catalogades i preveu, es pot manifestar amb discreció, mentre que el vers que es pretén lliure ens ha de martellejar fins a convèncer-nos que existeix» (FERRATER 1971: 28)

Fora de les resolucions, les dades no ofereixen cap canvi mètric perceptible en la construcció dels versos, més enllà d'aquest perfeccionament del poeta madur. Així, per exemple, a l'*Antígona* dels anys vint trobem trímetres acabats amb monosíl·labs àtons que, amb encavalcament, lliguen amb l'oració anterior, però que mètricament ocupen una posició forta, com en «quan vora seu et colguis. Però deixa'm amb / aquest dolent consell [...]» (vv. 95-96). Aquesta opció, si bé possible (es pot considerar amb accent secundari l'última síl·laba, i el mateix ritme obsessiu ja t'hi porta) és denotatiu d'un poeta que encara no ha afinat del tot els seus recursos poètics. El Riba de 1951, en canvi, no es permet aquestes badades i mira de reduir-les al mínim, corregint aquest vers ara esmentat en «Au, doncs, permet-me que amb el mal consell que em surt».<sup>242</sup>

Aquest perfeccionament del vers també es nota amb l'ús de la prosòdia. A la primera versió, Riba feia sinèresis o hiats segons li convenia, de vegades en les mateixes vocals en contacte. Així, un infinitiu de la primera conjugació podia no fer sinalefa (tu fer-ho, no et sabria dolç d'obrar amb mi) al vers 71 i deu versos més avall podia canviar de comportament (i, per tant, també de grafia): «amb força per obrâ a despit dels ciutadans». Aquestes vacil·lacions (així com l'ús de la prosòdia lírica o la teatral aquí i allà indistintament), tot i no ser eliminades completament de manera conseqüent, s'han reduït molt notablement. Així, aquests dos versos ara citats s'ha corregit en: «Però tu pensa com et sembli, jo, el que és ell» i en «a amuntegâ una tomba pel germà estimat», on sí que es fa la sinalefa més natural, pròpia del català estàndard. Així, versos com «que ve aquí a anunciar-ho clarament» (33), que s'ha de llegir separant cada paraula amb un hiat totalment artificiosos, han estat corregits en llur majoria («i que ve ara a declarar-ho aquí ben net»). S'accepten tot tipus de sinèresis entre vocal –i i –a, fins i tot separades per puntuació: «per tu i per mi mateixa, sí, per mi, ha fet fer».

Tot plegat respon, com dèiem, a la voluntat de fer lliscar més el vers, de fer-lo menys recargolat i més viu, menys líric i més dramàtic. Els canvis a nivell de vers, entre unes i altres versions, però, són, efectivament, pocs i poc perceptibles.

##### 4.12.2.2. L'adaptació accentual del trímetre iàmbic en Eurípides

Recordem que Riba treballà amb les dues tragèdies de Sòfocles als anys vint, i que entre aquestes dues obres i la traducció del Sòfocles complet en vers, van passar trenta anys i, en l'endemig, una traducció en prosa de tot Èsquil i una altra de tot Sòfocles per a la Fundació,

---

<sup>242</sup> Tot i això, en alguna ocasió molt puntual també en podem trobar, com en «no hi ha, ni infàmia, ni vilesa que entres tes / misèries i les meves jo no hagi vist» (vv. 5-6). Dos dels pocs versos que es mantenen exactament iguals en una i altra versió.

que quedà en un calaix durant la guerra civil i que retocà de cap i de nou. La publicà al mateix temps que el primer volum del segon Sòfocles en vers.<sup>243</sup>

Amb Eurípides s'hi posa del 1949 fins a finals del 1954, pocs anys abans de morir, més enllà d'un primer intent l'any 1929 amb una *Medea* inclosa a la *Miscellania Creixells*.<sup>244</sup> De fet, no arribà a veure'n publicat cap volum, malgrat que deixà les traduccions llestes per a la impremta. Són l'obra, per tant, d'un poeta en plena maduresa intel·lectual i havent passat per dues traduccions de l'obra conservada de Sòfocles i una de les set tragèdies d'Èsquil. El seu coneixement del teatre grec era, doncs, molt profund.

Sembla que, volgudament, deixà Eurípides per al final de la seva vida. No només per una raó cronològica, sinó justament per tenir aquest *background* de traductor dels tragediògrafs a les espatlles. Durant l'exili, sembla que ja havia tingut la idea de traduir tot Eurípides: «Aquesta [...] feina [la de traduir Eurípides] m'encanta; me la reservava per a la meua maduresa» (Riba, citat a MEDINA 1989, v. II: 25), deia en una carta a P. Rouquette el 24 de febrer del 1939.

Les obres d'Eurípides, en aquell moment, amb prou feines es podien llegir en català, més enllà de l'*Alkestis* ja comentada de Salvador Vilaregut i un *Ciclop* (1868) a càrrec d'un tal J.R.R.<sup>245</sup> i una *Ifigènia a Tàurida* d'Enric Franco (1880), publicades totes dues a *Lo Gay Saber*. Cal suposar que totes dues en traducció indirecta.<sup>246</sup>

La Fundació Bernat Metge no tenia previst traduir-les,<sup>247</sup> i hi ha qui ha considerat que Riba, curador dels volums d'Èsquil (1932-1934) i Sòfocles (1951-1964), no l'hauria traduït mai per a la Fundació, perquè Eurípides, per a Riba, devia ser intraduïble en qualsevol altra forma que no fos el vers, de la mateixa manera que Èsquil només podia ser girat en prosa. Així ho defensava Pòrtulas en un dels primers articles que ressenyaven l'Eurípides pòstum de Carles Riba:

«perquè, encara que sembli una paradoxa, la prosa resulta més apta per transposar l'abrupta imatgeria d'Èsquil, de la qual s'ha dit alguna vegada que ens hi estavellem i que és a través d'un aspre cos a cos que emmotlla la nostra sensibilitat —quelsom molt distint de l'efecte immediat, instantani, d'un altre tipus de metàfores. [...] En canvi, en el cas d'Eurípides i la seva sensibilitat “moderna”, que pugna per transmetre una veritat que ja és només humana a base d'efectes artístics més deliberats, al traductor, li cal reflectir d'alguna manera l'impacte devastador que tenen en grec certs canvis de ritme —per exemple el salt dels trímetres normals als tetràmetres trocaics de l'exasperació: i malgrat tota la càrrega d'infidelitat que comporta passar del sistema quantitatiu a l'accentual, el vers esdevé imprescindible. [...] Sense l'ajuda del vers seria del tot impossible de donar una idea del to de la lírica eurípidea, que oscil·la entre l'expressió del dolor salvatge, mantingut en una tessitura gairebé insuportable, i una suau melangia, apta per a compassar la sofrença immediata, mossegair, a una bella tonada consirosa, per a abaltir la seva punyida a través del paradigma mític de tots els patiments esvaïts en el cant» (PÒRTULAS 1979b: 449-450)

<sup>243</sup> Per a les vicissituds de les traduccions dels tràgics, vegeu MEDINA 1989, v.II: 235-267.

<sup>244</sup> Vegeu MEDINA 1987b: 108.

<sup>245</sup> Sembla que les sigles, segons Medina (1978b: 103), correspondrien a Josep Roca i Roca.

<sup>246</sup> Vegeu l'article de Roger Aluja (2017) per a una panoràmica de les traduccions al català d'Eurípides.

<sup>247</sup> En una entrevista a la *Veu de Catalunya* de l'any 1931, Riba feia la llista de traduccions previstes per a la Fundació i hi llistava un volum amb les dues primeres tragèdies d'Eurípides a càrrec de «la Srta. Anna M. de Saavedra». Aquest volum, però, com el Menandre que també cita a càrrec de Nicolau d'Olwer no va ser mai publicat. Vegeu MEDINA 1989, v.II: 234 i ALUJA 2017.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

No sabem si Riba hauria fet mai un Eurípides en prosa i un Èsquil en vers, si hagués pogut viure més temps, de manera que la hipòtesi de Pòrtulas se sustenta per si sola perquè d'Eurípides només en tenim un, en vers, i d'Èsquil també un, en prosa, i no tenim cap mena de notícia que afirmi el contrari.<sup>248</sup> El que és segur és que, ho intentés o no, vint anys després de publicar l'Èsquil, no va decidir refer-lo en vers.

És, doncs, impossible dissentir-hi. Sí, però, que discrepo en les raons adduïdes. Si en Eurípides és indispensable que es vegin reflectits els salts de ritme, com Pòrtulas afirma encertadament, també ho ha de ser, necessàriament en Èsquil, per a qui, segons l'estudiós, «la prosa, pauta tan sols per la distinció regular d'estrofa, antístrofa i epode i acompanyada d'unes sumàries indicacions musicals és sens dubte més adequada per fer justícia al caràcter tectònic dels Cors» (PÒRTULAS 1979b: 450). Més aviat el contrari, a parer meu. Si hi ha un mitjà per reproduir el caràcter arcaic i tosc d'un poema és girar-lo, segons em sembla, en vers, que obliga el lector modern, acostumat al teatre en prosa, a distanciar-se'n necessàriament a través d'un mitjà, el vers, que cada dia li és més aliè.

Més aviat, si Riba no va traduir-lo en vers devia ser, primer, perquè el devia trobar tan impenetrable i inaccessible, que va preferir mantenir-ne sols el contingut, amb «un honest trasllat» que permetés mantenir «un mínim suficient del seu poder de produir efectes», objectiu per al qual la prosa s'hi adiu millor, a banda que, si volia fer-ho en el si de la Fundació, no tenia més remei. Descartava així la possibilitat de fer-ne una traducció total, això és, poètica «que valgui per ella, anàloga en la seva economia, en el seu to, en el seu moviment i en la relació dels seus elements» (RIBA 1977a: 11). I, després, pel mateix caràcter obscur de l'autor: com hem vist en el seu moment, Riba s'havia decidit per una postura radicalment estrangeritzadora per traduir Èsquil i, perduda la forma original, la prosa li servia, justament, per remarcar la ruptura irreparable entre l'antic i el nou i la distància entre el lector i el text conservat:

«La prosa és més franca a fer veure el caràcter de cosa provisòria que té sempre per força la versió d'una obra poètica», per la qual cosa «fer-la en vers o en prosa esdevé una qüestió més secundària que no creuen molts» (RIBA 1932: XXIII)

En qualsevol cas, en haver-se d'enfrontar de nou, només setze anys després, a una traducció d'un poeta antic, Homer, Sòfocles o Eurípides, Riba no va dubtar de triar el vers, tractant-se com es tractava de poesia (aquest cop potser no tan impenetrable): «la qüestió d'optar entre el vers i la prosa deixava d'ésser secundària, com ho és per a qui roman en el de la relativitat de tota versió d'un poema. Calia el vers» (RIBA 1953: 11), cosa que, em sembla, deixa clar que la prosa sempre va ser el sistema triat només pel tripus de traducció científica que buscava la Fundació Bernat Metge.

Per tot plegat, més aviat cal pensar que l'Èsquil i el Sòfocles en prosa no haurien existit si el seu sentit de país i les normes de la Fundació no l'hi haguessin obligat, com confessava a la carta a Paul Mazon, que ja hem citat en una altra ocasió:

---

<sup>248</sup> Les idees de Pòrtulas són repeses punt per punt a MIRALLES 2007: 50-52.

«Plus je me jetais dans le mouvement du vers sophocléen, plus je découvrais la merveille de son économie dramatiques ce qu'il a de serré dans sa trame, de noble, de sombre, d'implacable dans son expression, et dans ses cadences [...] Après cet exercice, **comment éviter que ma première version en prose ne me paraisse pauvre, ténue, même disloquée? Mais c'est la seule qui puisse avoir de place dans la collection Bernat Metge**» (Riba, citat a MEDINA 1989, v.II: 241. La negreta és meva)

Així mateix ho defensava Malé (2006: 37-38), que considerava que les traduccions d'Èsquil de la FBM s'inscriuen en el context del Riba professor, tant a la Universitat de Barcelona (des del 1927) com a la càtedra de grec a la Fundació (des de 1925):<sup>249</sup>

«Riba, tanmateix, ara no havia d'afrontar el problema —com s'havia esdevingut en el cas de l'*Odissea*— de trobar una forma poètica amb què recrear la d'Èsquil, perquè les normes de la Fundació Bernat Metge, que obligaven a traduir en prosa, l'hi estalviaven. Només que li creaven una altra dificultat: havent de treballar en prosa, com podia mantenir l'aspiració a la màxima fidelitat tenint en compte que les tragèdies són, essencialment, textos poètics?» (MALÉ 2006: 36)

Potser no que, com afirmen Pòrtulas al text esmentat i també Miralles, no hi hagués hagut mai un Èsquil en vers fet per Riba, encara que hagués pogut viure més anys,<sup>250</sup> però no és menys cert que el poeta remarcava que es tractava d'una primera aproximació al text, un «assaig» en paraules seves, que no serà «fàcil»; com a tal, la seva traducció «haurà de ser desplaçada més endavant per altres versions» (RIBA 1932: XXIII) que busquin, aquestes sí, valdre's per si mateixes, de manera autònoma respecte a l'original, «anàloga en la seva economia, en el seu to, en el seu moviment i en la relació dels seus elements» (RIBA 1977a: 11).

Tampoc no sabem si hauria existit mai un Eurípides en prosa. És possible que no, si, com ja hem vist en el seu moment, l'Èsquil en prosa va ser producte d'un moment i unes circumstàncies professionals molt concretes de Riba. Un cop els feixistes li van haver destruït aquestes circumstàncies, li costà déu i ajut, com hem vist que confessava a Mazon, acabar l'empresa de traduir Sòfocles en prosa per a la Fundació, una empresa que havia començat poc després de publicar l'Èsquil.

En qualsevol cas, traduí Eurípides només en vers i, de nou, per als recitats, ho féu amb el mateix vers que havia fet servir per traduir Sòfocles només uns anys abans. Exactament el mateix vers? Hem de pensar que el metre de Sòfocles i Eurípides, essent essencialment igual, és utilitzat pels dos poetes de manera diferent. Amb una llibertat que és producte d'una recerca d'una «maggiore aderenza del linguaggio alla reatà descrittà» (GENTILI & LOMIENTO 2003: 254), Eurípides introdueix moltes més resolucions que els seus predecessors, amb versos, per tant, amb una variabilitat rítmica molt més pronunciada. Així, alguns dels trímetres d'Eurípides, especialment de les últimes tragèdies, poden tenir fins a tres resolucions en un mateix vers. Gentili i Lomiento (2003: 255) documenten un trímetre de l'*Ifigènia a Tàurida* (v. 1392) amb un

---

<sup>249</sup> Una època de la qual també surt el Sòfocles en prosa que, per les causes històriques romangué en un calaix, mentre que l'Homer, el Sòfocles i l'Eurípides en vers són producte del Riba poeta, «desposseït de la càtedra i de la plaça de professor» (MALÉ 2006: 38)

<sup>250</sup> MIRALLES 2007: 52.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

tríbrac en primera i quarta seu i un dàctil en tercera; un vers, doncs, que s'estira de les dotze síl·labes previstes pel patró de base a les quinze del vers resultant.

Per comprovar si Riba intentà reflectir aquesta major llibertat en la construcció del trímetre respecte al vers de Sòfocles, he estudiat quasi una setantena de versos del *Cíclop* (vv. 382-450), i vora un centenar de versos de l'*Orestes* (vv. 356-445), centrant-me en els elements abans analitzats: tipus de vers, cesures i ús de l'anàclasi i de les resolucions. Vet aquí els resultats obtinguts:

a) Quant al tipus de vers:

Tipus de vers	<i>Cíclop</i>	<i>Orestes</i>
Dodecasíl·lab agut	91,18%	75%
Decasíl·lab esdrúixol	2,94%	1,12%
Vers amb resolucions	5,88%	23,6%

b) Quant a les cesures i dièresis:

Tipus de cesures	<i>Cíclop</i>	<i>Orestes</i>
Pentemímera	48,53%	37,08%
Heftemímera	30,8%	32,58%
Dièresi post 1er peu	14,41%	7,87%
Dièresi post 1er metre	7,35%	7,87%
Dièresi post 2n metre	8,82%	12,36%
Cesura 6+6	0%	2,25%

c) Presència d'anàclasi inicial

	<i>Cíclop</i>	<i>Orestes</i>
Anàclasi inicial	16,18%	18,85%

Si comparem els resultats d'aquestes dues obres d'Eurípides amb els versos de Sòfocles escandits sols hi ha una dada que cridi realment l'atenció: l'enorme pujada de percentatge de versos amb resolucions que apareixen als versos analitzats de l'*Orestes*, una de les últimes tragèdies d'Eurípides, en contrast amb el minso 4% i 2% de les dues versions de l'*Antígona* i el 3,49% i el 1,16% de les dues versions d'*Electra* de Sòfocles, i el 5,88% del *Cíclop*.

En l'afany de trobar un comportament radicalment diferent en el tractament del vers, vaig seleccionar dues obres que em van semblar propenses per als versos amb resolucions. Per un cantó, l'*Orestes* perquè es tracta d'una obra tardana (408 aC). Si suposem que Riba era conscient de la major llibertat mètrica en les obres de maduresa d'Eurípides, aquesta tragèdia era susceptible d'oferir uns resultats més alts que la resta. El que no esperava, però, venint d'uns nombres tan baixos de resolucions en Sòfocles era trobar que més d'un 20% dels versos tindrien resolucions.

En canvi, en la tria del *Cíclop*, que pot resultar sorprenent per la recepció que ha tingut aquesta obra, no hi va entrar en joc la datació (que continua sent incerta).<sup>251</sup> L'elecció del drama satíric era motivada perquè, essent un gènere, diguem-ne, molt més desenfadat i pròxim a la comèdia, em va semblar que era, en principi, més propens a un tractament de la mètrica (i la llengua) més lliure per part del traductor, en un intent de reflectir aquesta major llibertat que clarament s'observa en l'original.<sup>252</sup> El més curiós del cas és que les últimes investigacions han datat el *Cíclop*, segurament, cap al 408 aC, formant part de la mateixa trilogia de l'*Orestes*. Serien, doncs, si Seaford té raó,<sup>253</sup> obres estrictament contemporànies.

En temps de Riba, però, per al *Cíclop* se solia considerar una datació més alta, sovint fent part de la trilogia de l'*Hècuba* i, per tant, del 424 aC.<sup>254</sup> Potser per això les resolucions del *Cíclop*, sent poc més altes que en Sòfocles, continuen dins d'uns límits, diguem, força semblants als de les *Antígones*. Els versos resolts que apareixen al *Cíclop* són tots per encabir un nom propi, com ja passava amb la segona *Antígona*, amb la resolució d'un dels peus iàmbics en anapest: «i greals de l'Etna, per al queix de les destrals» (v. 305, resolts el primer peu), «Dionís, que, el que és al Cíclop, no hi retira pas» (v. 436, resolts el primer peu), «més dolç a l'orella que la fi de Polifem» (v. 444, resolts el segon peu), «els Cíclops: aquest beuratge bàquic l'ha engrescat» (v. 446, segon peu resolts). Res, doncs, que no coneguem pel Sòfocles, amb un percentatge potser major per la concentració de noms propis d'aquest passatge.

L'*Orestes*, en canvi, supera qualsevol expectativa. Estem parlant d'un percentatge vint-i-dues vegades més alt que la segona *Antígona*, gairebé contemporània en la traducció de Riba, i cinc vegades més alt que el *Cíclop*.

A més, les solucions adoptades no s'expliquen, només, per la presència d'un nom propi, sinó que s'accepten altres tipus de resolucions. Fins i tot, se salta la norma no escrita d'una sola resolució per vers que havia seguit, pel que hem vist, en el Sòfocles i en els versos escandits del *Cíclop*. Arriba així, a versos de fins a catorze síl·labes. Per tant, al costat de versos amb nom propi amb una resolució anapèstica («Menelaos, jeu en terra el teu germà, difunt», v. 366, amb resolució del primer peu) com els que ja coneixem, trobem versos de diferent índole. Només en cito un per tipus:

- versos sense nom propi, però amb resolució anapèstica i tretze síl·labes totals: «caigut a mans de l'esposa en el seu últim bany» (*Or.* 367, amb resolució del tercer peu). Apareixien excepcionalment a la primera *Antígona*, però havien estat corregits, majoritàriament, en la segona.
- versos amb nom propi amb dues resolucions anapèstiques i catorze síl·labes totals: «Orestes, el fill d'Agamèmnon, i la mare, els dos» (*Or.* 372, amb resolució del segon i del tercer peus).
- versos sense nom propi amb dues resolucions anapèstiques i catorze síl·labes totals: «que suplico— penjant-hi els precés d'uns llavis sense ram» (*Or.* 383, amb resolució del primer i el segon peus).

---

<sup>251</sup> Vegeu SEAFORD 1982: 163-172. Per a un bon estat de la qüestió de l'estudi d'aquesta obra és molt útil l'estudi introductor de la traducció catalana a la Fundació Bernat Metge (NOGUERAS 2019).

<sup>252</sup> Vegeu GUZMÁN GUERRA 1997: 70-71.

<sup>253</sup> SEAFORD 1982: 163-172; 1984: 58-50.

<sup>254</sup> Vegeu NOGUERAS 2019.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

- versos sense nom propi amb tres resolucions anapèstiques i quinze síl·labes totals: «Sis dies: encara és calenta la pira funeral» (*Or.* 422, amb resolució del segon, del tercer i del quart peu).

La variació respecte al model iàmbic és, ara sí, molt freqüent. Tanta, que en els versos amb més d'una resolució, el ritme iàmbic és gairebé imperceptible. En l'últim vers citat, per exemple, si hom l'escolta, sent més aviat un ritme anapèstic que no pas iàmbic. Les resolucions les podem trobar en qualsevol posició del vers menys l'última.

El canvi respecte al que ens havíem trobat fins ara és majúscul. Per comprovar que no es tractava d'una excepció, he analitzat altres obres d'Eurípides, de datació diversa, per veure si podia repetir els resultats. Vaig triar una de les últimes obres conservades, l'*Ifigenia a Àulida* (406 aC), per confirmar que no es tractés només d'una qüestió cronològica. A banda dels trímetres de l'*Ifigenia a Àulida* (vv. 49-115), per contraposar-los amb els d'obres de la producció inicial i mitjana, hi vaig afegir els primers versos (1-76) de l'*Alcestis* (438 aC), els primers (vv. 1-94) de la *Medea* (431 aC) i els primers (vv. 1-70) de l'*Helena* (412 aC). Tractant-se de les primeres parts de l'obra, amb el pròleg que presenta la situació i els personatges (i, per tant, curulles de noms propis) vaig creure que serien propensos a oferir resolucions.

Els resultats de l'*Alcestis* (1,52%) i de la *Medea* (1,06%) anaven molt més en consonància amb els obtinguts en l'anàlisi de les traduccions de l'*Antígona* i l'*Electra* dels anys cinquanta. Tampoc el tipus de resolucions (una màxim per vers) no difereixen en absolut dels versos de Sòfocles, tot i que les podem trobar tant per encabir un nom propi («dels colcs, les blaves Simplègades hagués passat», *Med.* 2, amb resolució del tercer peu) com sense («No, que ajornessis la mort als qui s'estan morint», *Alc.* 50, amb anàclasi inicial i resolució del tercer peu).

En canvi, les dades obtingudes de l'escansió de l'*Ifigenia a Àulida* i de l'*Helena* confirmen el canvi en el tractament de les obres més tardanes, atès que el resultat obtingut és, en el primer cas, del 13,64% i del 15,71%, en el segon. No arriben, però, a la xifra de l'*Orestes*, i el tractament dels versos, val a dir, que no és el mateix: no hi he detectat cap vers amb més d'una resolució i, per tant, superior a les 13 síl·labes totals.

Podríem pensar que Riba, simplement, era conscient que Eurípides componia les últimes obres amb major llibertat i aquest era el criteri que aplicava per traduir, indistintament, les obres de maduresa, sense aturar-se a escandir cada vers de l'original. Però la llibertat amb què tractà Riba el trímetre de l'*Orestes* podria continuar sent sorprenent si ens guiàvem pel criteri únicament de la cronologia. I, efectivament, resulta que aquesta obra de totes les tragèdies d'Eurípides «è la più ricca di trimetri con tre soluzioni» (GENTILI & LOMIENTO 2003: 255), amb la qual cosa podem arribar a fer-nos una idea de fins a quin punt Riba coneixia bé la mètrica grega i amb quina cura es prenia la tasca de traduir els grecs, amb independència de quin tràgic es tractés.

##### 4.12.2.2.1. Encara sobre les resolucions

Per tot el que s'ha exposat, em sembla evident que Riba utilitza la resolució conscientment tant per al Sòfocles com per a l'Eurípides. No es tracta mai d'un error. Les substitucions, amb l'excepció (corregida en la versió del 51) de l'amfíbrac final, són sempre previstes pel model original. Encara que les limitacions del mètode accentual facin que



redueixi les possibles resolucions. Si l'hexàmetre ofería només la contracció del dàctil en l'espondeu (troqueu en la traducció), el trímetre grec plantejava la possibilitat, com hem vist, d'introduir tríbracs, espondeus, dàctils, anapestos i, excepcionalment, troqueus. Descartats els dos primers perquè són impossibles de reproduir en català, per les lleis de la desaccentuació i la reaccentuació, Riba va decidir centrar-se en una sola de les possibilitats, la de l'anapest, segurament per evitar la similitud rítmica amb el propi hexàmetre accentual.

Més enllà d'això, la variació rítmica dels trímetres de Riba és gairebé inexistent. De vegades, si es vol, es poden trobar alguns accents que ballen, i que Riba devia voler en posicions parelles, però que, sovint, sembla que caiguin més aviat en posicions senars. Així, aquest vers amb ritme anapèstic: «Per'xò vull explicar-te els nostres plans, i tu» (*Electra* de 1951, v. 30), que en corregia un encara més maldestre, amb accent fort a la setena: «Per'xò mon entenent vull palesar-te, i tu» (*Electra* de 1920, v. 30) o aquest amb accent a la cinquena: «els altres, com uns ocellets agenollats» (*Cyc.* 407). El més freqüent és trobar versos amb accents forts en la novena seu: «Oh sales admetees, on he consentit» (*Alc.* 1), «el pare Tíndar, amb això estava perplex» (*I.A.* 55), «cap on la portin els suaus vents de l'amor» (*I.A.* 69). Fa l'efecte, més aviat, que es tracta de síl·labes que Riba no volia que es llegissin amb accent fort, tot i que la pròpia lectura t'hi porta inevitablement, si no és que, és clar, es tracta de descuits.

Però tornem a la variació rítmica que donen les resolucions. La poquíssima presència de versos amb resolucions en el Sòfocles i en el primer Eurípides fa pensar, gairebé, que més que un mecanisme per evitar la monotonia, Riba l'utilitza per fer encabir tot el que diu el grec (més sintètic) quan amb dotze síl·labes no en té prou, especialment amb els noms propis de tres o més síl·labes. Amb l'*Orestes* d'Eurípides, però, la resolució implica un canvi de paradigma.

De fet, que la resolució sigui l'excepció i no la norma ha portat alguns estudiosos a considerar, com deia, erronis aquests versos de més de dotze síl·labes. Així, Medina (1978b: 110) considera que, en els versos tràgics de Riba, i sobretot en els d'Eurípides, «hi ha freqüentíssims casos en què el poeta no hauria d'haver cedit el pas al professor i que certament haurien pogut esdevenir més ajustats al model si haguessin estat supervisats». Alguns dels exemples adduïts són, inequívocament, resolucions volgudes i pensades per Riba, com a «És la Tindàrida que excel·leix en formosor»,<sup>255</sup> que segons Medina «dóna, també, catorze síl·labes» i en el qual el ritme iàmbic «es resisteix a ésser-hi trobat». Segons Medina, hauríem de llegir aquest vers amb hiat entre «que» i «excel·leix», la qual cosa és molt forçada, perquè surtin les catorze síl·labes. Més aviat el que trobem és una estructura que hores d'ara ja coneixem de sobres i que respon a la substitució d'un anapest pel iambe al tercer peu, amb anàclasi inicial: TAATAA / (T)ATA(T)AT. Tretze síl·labes totals, doncs.

D'altres versos adduïts per Medina són encara més discutibles: a «Dones trezènies, que habiteu aquí l'extrem»<sup>256</sup> hi torna a trobar catorze síl·labes fent un hiat forçadíssim entre «que» i «habiteu». Aquest vers, a més, és plenament normatiu, sense resolucions, si el llegim amb una prosòdia teatral, que Riba utilitza aquí i allà, escandint «trezènies» com un mot trisil·làbic pla. Si, però, la lectura amb diftong sembla excessivament forçada, trobaríem, de nou, un anapest pel iambe al tercer peu, en un vers amb estructura idèntica que l'anterior,

<sup>255</sup> La referència que dona Medina és *Tragèdies*, vol. II, p. 14, v. 19.

<sup>256</sup> *Tragèdies*, vol. I, p. 209, v. 22.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

amb anàclasi inicial i la cesura al mateix lloc exacte. Dotze o tretze síl·labes, segons l'escansió volguda, però, en tots dos casos, un vers que entra dins dels paràmetres previstos.

Medina també condemna el vers «El brut, que donant-me el seu beuratge m'ha negat».<sup>257</sup> L'absència del ritme iàmbic exclusiu, de nou, s'explica igualment per la introducció d'un anapest en segona posició. No sembla, doncs, que el vers, des de la perspectiva ribiana, sigui incorrecte. Medina sí que l'hi considera, i fins i tot n'ofereix la correcció: «el brut, que dant-me el seu beuratge m'ha negat» tan plausible com, em sembla, innecessària.

No es tracta d'errors, que Medina bàsicament només troba a l'Eurípides i que explica perquè Riba no els havia pogut fer l'última correcció. Segons ell, si l'hagués poguda fer, «no li haurien passat desapercebuts els exemples esmentats». Però resulta que aquests versos que, com hem vist, són molt més nombrosos en l'Eurípides, ja apareixien aquí i allà en els dos volums de traduccions de Sòfocles en vers que Riba va poder veure en vida i, per tant, corregir: l'*Antígona* i l'*Electra* dels anys vint, i el volum de tragèdies tebanes del 1951.

En qualsevol cas, el que em sembla innegable és que el trímetre iàmbic de Riba, el vers en què estan escrites més del 75% de les tragèdies traduïdes, és molt monòton. Pateix, em sembla, dels mateixos errors que els epígons dels seus hexàmetres: la manca de variació rítmica. I això que els imitadors de l'hexàmetre de Riba, enrigidint i tot l'hexàmetre, oferien versos amb molts més possibilitats rítmiques que el trímetre de Riba, que, fora de les excepcions ja comentades, és sempre isosil·làbic i isorítmic.

Les restriccions imposades pel model accentual (el final amb aguda i les cesures) i les autoimposades (la manca de variació rítmica), sumades a la llengua i la sintaxi emprada per Riba fan que sovint hagi de recórrer a no pocs encarcaments sintàctics, que no sempre són a l'original.

Podem agafar, com a exemples, els primers versos de l'*Edip rei*, per cenyir-nos a obres que Riba va poder veure publicades i, per tant, va poder corregir:

«Fills meus, de Cadme el fundador la nova estirp,  
¿quina asseguda tan pressosa feu aquí,  
amb rams cenyits de llana, com per suplicar?  
I en tant la vila és plena arreu d'encensaments,  
arreu de lletanies i de gemegor.  
Això, no estimo que per missatgers, fills meus,  
jo hagi de saber-ho, i surto jo mateix  
Edip el de la fama, com me diu tothom.  
Bé, doncs, explica't, ancià: t'escau, pels anys,  
que portis la paraula: ¿en quin estat veniu,  
tement o desitjosos? Car voldria a tot  
bastar, no dubtis: ben de mal adolorar  
jo fóra, que una instància tal no em commogué».

O bé, l'entrada de Creont (vv. 96-99):

«CREONT: [...] El príncep Febos ha manat expressament  
que allò que ensutza aquest terror, que hi és criat,

<sup>257</sup> *Tragèdies*, vol. I, p. 64, v. 7.

llevem tot d'una, i no ho criem sense remei.  
EDIP: ¿Per quin neteig? La mena ¿quina és del mal?»

O encara, a l'*Edip a Colonos*, les paraules de Teseu (vv. 1139-1142):

«Si cap llargada has fet, i massa, de raons,  
joiós d'aquestes filles, no n'estic sorprès,  
ni si per llurs paraules no has pensat en mi.  
Pesar, no creguis que d'això ens en vingui gens [...]»

El mèrit extraordinari d'un poeta de la talla de Riba és que aquests encarcaments no es trobin constantment i a cada vers, com passa en altres traduccions, que l'han volgut imitar, com les de Ferrer Gràcia, ja comentades.

#### 4.12.2.3. El tetràmetre trocaic catalèctic

Com amb el trímetre, Riba es troba amb un vers que, a propòsit i a consciència, ningú no havia adaptat accentualment. Hem vist que Costa i Llobera, en la traducció de l'himne IX del *Cathemerinon*, feia servir una forma, la de l'heptasil·lab femení seguit d'un heptasil·lab masculí amb ritme trocaic que es correspon exactament amb la forma accentual, sense resolucions, del tetràmetre trocaic catalèctic de l'original llatí. Però Costa i Llobera els disposava com a dos versos diferents, perquè es tracta d'una forma ben pròpia de la cançó tradicional. Una disposició gràfica que, per cert, de vegades també trobem en segons quina tradició manuscrita dels textos antics.<sup>258</sup>

Riba és el primer, doncs, que s'hi enfronta, des del punt de vista accentual, en traduir Eurípides, atès que en el Sòfocles que hem conservat és inèdit. L'estructura bàsica que segueix la podem trobar en els següents versos de les *Bacants* (vv. 616-628) d'Eurípides, amb la següent escansió:

Vet aquí la meva burla, que, pensant tenir-me pres,  
T A T A T A T A | (T) A T A T A T  
ni tocar-me, ni agafar-me: s'ha pascut d'il·lusions!  
T. A T A (T) A T A | T A T A (T) A T  
A les gripies on m'havia fet tancar, hi troba un brau;  
(T) A T A T A T A | T A T A T (A) T  
me li va passant uns llaços pels genolls i pels unglots,  
(T) A T A T A T A | (T) A T A (T) A T  
respirant urc, regalant-li la suor per tot el cos,  
(T) A T (A) (T) A T A | (T) A T A T A T  
mossegant-se els llavis, mentre jo m'estava allí present,  
(T). A T A T A T A | T A T A T A T  
assegut tranquil mirant-m'ho. I en això ve el nostre déu,  
(T) A T A T A T A | (T) A T (A) T A T  
al sepulcre de la mare. Quan ho veu, es pensa que és  
(T) A T A (T) A T A | T A T A T A T

<sup>258</sup> Vegeu GENTILI & LOMIENTO 2003: 264.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

el palau que crema, i corre aquí i allí i vol que el servei  
(T) A T A T A T A | T AT (A) (T) A T  
porti un riu; i tots s'hi esforcen, els esclaus, però és en va.  
T A T AT A T A | (T) A T AT A T  
Deixa està aquesta fatiga, com si jo hagués fugit,  
T A T (A)(T)ATA | T A T A T A T  
i, empunyant la negra espasa, va, engegat, dins el palau.  
(T) A T A T A T A | T A T (A) (T). A T  
El Clamorós, llavors, em sembla —dic la meua impressió— [...]»  
(T) A A T A T A T A | T A T A (T)A. T

Es tracta, doncs, d'un vers compost per dos hemistiquis separats per una dièresi mitjana i formats per dos dímetres, el segon catalèctic, això és, per quatre peus trocaics cadascun d'ells, amb l'últim coix de mig peu. En l'original, s'accepten gairebé totes les resolucions dels peus originals, excepte la del proceleusmàtic. La més corrent és la de l'espondeu i l'anapest, encara que el dàctil, si bé estrany, també pot admetre's.<sup>259</sup>

Aquí, Riba, com amb els trímetres, no n'accepta gairebé cap mai i dissenya un vers que respon exactament al patró bàsic, amb dos heptasil·labs, el primer femení, el segon, masculí, separats per una dièresi molt marcada, que es correspon sempre amb la sintaxi, no com passava amb els himnes traduïts per Marlès o amb els versos de Ferrer Gràcia. De vegades, es pot esborrar parcialment la cesura, amb una sinalefa entre els dos hemistiquis com en «el palau que crema, i corre aquí i allí i vol que el servei». Només en una ocasió, aquí, Riba l'elimina gairebé del tot: «A les grípies on m'havia fet tancar, hi troba un brau», on la pausa sintàctica real és després de l'infinitiu, mentre que la mètrica hauria de caure entre «m'havia» i «fet».

Riba, encara que aquí no aparegui, accepta, com en el cas dels decasil·labs proparoxítons per als trímetres, un final esdrúixol, enlloc del prescriptiu masculí. Aquí, un pentasil·lab esdrúixol: «Oh la nostra llum més pura, de la festa bàquica» (*Bacants*, 608).

Les arsis, la posició forta, les ocupen, com és normal, síl·labes sobre les quals recau un accent rítmic. Per imitar un ritme trocaic, les arsis han de caure en posicions senars. En aquestes seus, doncs, hi podem trobar síl·labes completament tòniques, en la majoria dels casos, però sobretot als inicis dels hemistiquis, davant de la dificultat de començar amb tònica, s'accepten síl·labes àtones sobre les quals recau un accent secundari, com en «**me** li va passant uns llaços **pels** genolls i **pels** unglots», en què les primeres síl·labes d'ambdós hemistiquis són àtons per naturalesa, però sobre els quals recau, per ritme general, un accent secundari. Si no es diu, però, «amb èmfasi, batent-la mesura, *cantant-lo*» (RIBA 1919: 11), podria imposar-se, inicialment, un ritme anapèstic inicial. La resta de versos, però, inequívocament trocaics, porten al lector, sense que necessàriament hagi de conèixer el patró de l'original, a llegir-lo correctament. És un cas, em sembla, diferent al de l'hexàmetre, perquè, per una banda, com que Riba no accepta gairebé mai cap resolució, el vers no pot tenir cap altra variant que la del ritme trocaic. Després d'uns versos de ritme molt clar, el lector llegirà també com toca els inicis aparentment àtons. Per l'altra, es tracta d'un ritme molt propi de la cançó popular catalana (al contrari del dàctilic), de manera que no caldrà que l'orella s'hi acostumi. Això es nota, també, en la fluïdesa de la construcció del vers, amb una sintaxi molt més natural i menys

<sup>259</sup> Vegeu GENTILI & LOMIENTO 2003: 264.

encarcarada, tot i l'obligació d'acabar amb aguda que, alguns cops, l'aboca a encavalcaments («[...] Quan ho veu, es pensa que és / el palau que crema») que, d'altra banda, són prou naturals en grec.

Tanmateix, i ha alguns casos en què, com passava amb els trímetres, hi ha un accent massa fort en la posició parella. Així m'ho sembla a «respirant urc, regalant-li la suor per tot el cos» i «Deixa està aquesta fatiga, com si jo hagués fugit», en què l'accent en la quarta posició em sembla tan fort que converteix el ritme en coriàmbic. La presumible intenció de Riba, però, era que el llegíssim segons l'escansió proposada.

Deia que Riba no sol acceptar resolucions. L'única que es troba en tots aquests versos apareix a l'últim citat, en què per encabir l'epítet, Riba es permet la resolució menys habitual, la del dàctil, pel primer troqueu. Reservat l'anapest per la resolució del trímetre, i sent impossibles de reproduir l'espondeu i el tríbrac, és força lògic, doncs, que triés el dàctil, que, com el troqueu, forma un ritme descendent.

Si amb el trímetre Riba es prodigava poc en les resolucions, no ho fa més amb els tetràmetres. De fet, hi ha qui, com Parramon, considera que ho fa «amb tanta circumspecció que la seva presència pot resultar dissonant» (PARRAMON 1999: 102). En tot el passatge en tetràmetres de les *Bacants* (vv. 604-641) que he escandit només he detectat aquest vers amb resolució (2,70% de freqüència). Al costat d'uns versos tan regulars, un de sol de ritme irregular agafa desprevingut el lector/oient, que difícilment copsarà la cadència rítmica del vers ni tampoc el seu esquema mètric.

He repetit, tanmateix, l'escansió amb altres passatges compostos en tetràmetres, com els de *La Follia d'Hèrcules* (vv. 855-874), *Les Fenícies* (vv. 588-637), de l'*Orestes* (vv. 1506-1536) i de l'*Ifigenia a Àulida* (vv. 855-916). Tots ells moments àlgids o culminants de la tragèdia, amb un patetisme molt adient per a aquest metre. El percentatge de freqüència de versos amb resolucions ha crescut, exponencialment. A *La Follia d'Hèrcules* és del 15,79%, a *Les Fenícies*, del 18,37%, a l'*Orestes*, del 20% i a l'*Ifigenia a Àulida*, del 19,67%. En aquestes tragèdies hi trobem versos amb resolució d'un dàctil per un dels peus trocaics, en qualsevol seu del tetràmetre, excepte l'últim peu de cada dímetre que el conformen. Així, podem trobar:

- Versos sense nom propi i amb una resolució i setze síl·labes totals: «una espasa homicida sense que es guanyés un cop igual» (*Ph.* 597, amb resolució del segon troqueu)
- Versos amb nom propi i amb una resolució i setze síl·labes totals: «¿És a dreta llei, respon-me, que la Tindàrida ha caigut?» (*Or.* 1512, amb resolució del cinquè troqueu)
- Versos amb nom propi i dues resolucions i disset síl·labes totals: «De la que està davant la tenda: Tíndar, son pare, em va donar» (*I.A.* 860, amb resolució del primer troqueu de cada hemistiqui); «¿No us fan por les Fúries d'un pare? Al botavant tot el casal!» (*Ph.* 626, amb resolució del tercer i sisè troqueus).

Tot i permetre's una sola resolució i sent, per tant, un vers, el de Riba, molt regular, no és menys cert que ens movem en uns percentatges bastant alts tenint en compte que els passatges en aquest metre en les tragèdies d'Eurípides acostumen a ser poc freqüents i molt breus i, per tant, Riba, seguint la lògica de la construcció dels trímetres, no havia de sentir-se

necessàriament obligat a introduir resolucions, perquè difícilment podia fer-se monòton el ritme en tan pocs versos, si no és que necessitava més síl·labes per encabir un nom propi o un epítet. Fora de l'*Ifigenia a Àulida*, la resta són tots passatges força breus i, malgrat tot, amb un percentatge prou significatiu si el comparem a la regularitat extrema dels seus trímetres que, per contra, apareixen tot al llarg de la tragèdia.

Al capdavant, Riba, tot i que els tetràmetres trocaics catalèctics apareixen poc sovint, hi introdueix prou sovint les resolucions en les obres en què l'original també ho fa. Gentili i Lomiento (2003: 264-265) esmenten l'*Orestes* i l'*Ifigenia a Àulida* com les dues tragèdies on més resolucions accepta Eurípides en els tetràmetres, cosa que, em sembla, és, de nou, prou denotativa del profund coneixement de la mètrica dels textos amb què treballava Riba.

#### 4.12.2.4. Dímetres anapèstics i paremiacs

Hem vist més amunt com Riba, a la petita nota preliminar de l'any 1920, Riba no parlava més que del «diàleg corrent», en «metre iàmbic». De la resta de metres, no en deia res i semblava incloure'ls tots «a les parts cantades», que havia recreat a través de «ritmes que recordessin, baldament de molt lluny, l'amplitud i la llibertat dels logaèdics grecs, intermitjos entre el vers i la prosa». Si això realment és així, doncs, no n'hauria fet una transposició accentual exacta, tampoc dels versos anapèstics, que no en diu res i que, com que no sempre sabem del cert si eren cantats o dits en recitatiu,<sup>260</sup> Riba devia considerar que integraven les parts cantades.

Abans de res, recordem que una versió accentual del dímetre anapèstic pur, sense contraccions, hauria de ser un vers masculí amb accents en tercera, sisena, novena i dotzena posició, això és, un vers amb quatre accents en les posicions esmentades separats per dues síl·labes àtones. Les dues àtones es poden contraure en una de sola, per imitar la substitució més típica del vers grec: la de l'anapest per l'espondeu (iambe en la traducció, per mantenir el ritme ascendent). Les contraccions, doncs, haurien de produir-se a principi o interior de vers i deixar l'últim peu pur. Sol distribuir-se el vers amb una dièresi mitjana.

Pel seu cantó, el paremiac accentual pur és, en realitat, un dímetre catalèctic, això és, un vers de tres accents separats per dues àtones, de manera que concordaria amb un enneasíl·lab femení amb accents en tercera, sisena i novena. Les contraccions possibles són les mateixes del dímetre complet.

He intentat escandir els versos de Riba que corresponen al sistema (86-102) que diu (canta?) *Electra*, i en els quals barreja paremiacs i dímetres suposadament lírics. I si bé alguns versos resisteixen l'anàlisi com a paremiacs accentuals («i ma jaça avorrible sap ella», «les revetlles que faig sota cambra», «les vegades que ploro el meu míser», «tan indigna i pietosa has feta»), la resta no accepten, em sembla, cap escansió com a versos accentuals i més aviat fan pensar en versos propis de la mètrica romànica, sense cap intent de reproduir-los accentualment:

«Oh pur esclat de llum,  
i aire igualat amb la terra,  
Oh quantes cançons de lament  
i quants de cops a l'encontre

---

<sup>260</sup> Vegeu DALE 1968: 47-68.

del pit sangonent heu sentit  
de mi, tot d'una que ja  
s'endarrerí la nit tenebrosa!  
I ma jaça avorrible sap ella  
també si en són d'angoixoses  
les revetlles que faig sota cambra,  
les vegades que ploro el meu míser  
pare, a qui en bàrbara terra  
no hostatjà l'homicida  
Ares, sinó que la mare  
meva i el drud Egist,  
arriba i, com uns llenyataires  
un roure, li esbranquen el cap  
amb una destrat homeiera.  
I ningú sinó jo no te'n duu  
pietat, mon pare, que una mort  
tan indigna i pietosa has feta!»

Si bé és cert que algun d'aquests versos, com el segon i el tercer, podrien interpretar-se com un paremiac amb els dos primers peus contrets (i amb anàclasi inicial, en el primer cas), em sembla tibar massa la corda. Tots els versos d'aquest sistema poden ser reduïts a esquemes propis de la mètrica romànica: hexasíl·labs, heptasíl·labs, octosíl·labs i enneasíl·labs.

Si comparem, en canvi, aquest sistema amb la versió refeta anys després és evident que Riba, aquest cop sí, ha optat per l'adaptació accentual, com feia notar en el pròleg, on sí que parlava explícitament de l'anapest, entre d'altres metres, anomenats «bàrbars», que havia adaptat accentualment:

«Oh llum sagrada  
A T A T A  
i aire amb la terra igualat, que me n'heu  
A T A A T | A A T A A T  
sentides sovint de cançons de lament,  
A T A A T | A A T A A T  
que me n'heu sentits de cops adreçats  
A A T A T | A T A A T  
contra el meu pit que regala sang,  
T A (A) T | A A T A T  
llavors que la nit tenebrosa es fa enrere!  
A T A A T A A T A (A) T A  
I les meves revetlles, el jaç odiós  
A A T A A T A | A T A A T  
que tinc en aquest penible casal  
A T A A T A T A A T  
ja sap com les faig, planyent l'infeliç  
A T (A) A T | A T A A T  
del meu pare, a qui en terra bàrbara el déu  
A (A) T A (A) T A T A A T

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

dels carnatges, Ares, alberg no donà,  
A A T A T A|A T A A T  
sinó que la mare meva i el drut  
A T A A T A T A A T  
Egist, com un roure els llenyaters,  
A T A A T A| (T) A T  
li asclen el cap a sangosa destal;  
T A A T |A A T A A T  
i cap pietat d'una altra que jo  
A T A A T | (A) T A A T  
no s'exhala per tu, mon pare, caigut  
A A T A A T | A T A A T  
de tan vil i trista manera!»  
A (A) T A T A A. TA

Si exceptuem el primer vers, que podria ser ambigu, veurem com tots els versos es poden reduir a l'esquema del dímetre anapèstic explicat més amunt i, en l'últim cas, del paremiac. En canvi, gairebé cap d'aquests versos (excepte l'últim) pot reduir-se a esquemes romànics. La majoria hauria de ser formada per hendecasil·labs anapèstics, sense tradició en català. I els pocs deca-sil·labs que hi ha serien amb accent en cinquena, inèdits també. No són, doncs, versos romànics, sinó versions accentuals dels metres grecs.

El sisè i el catorzè s'han de considerar amb anàclasi inicial. Aquests a banda, tots els versos són perfectament anapèstics amb una o dues contraccions dels peus originals. Fins i tot, en algun cas excepcional, amb contracció de tres peus, cosa que aboca, al cap i a la fi, a un ritme iàmbic.

El primer vers, que en l'original és un monòmetre, és l'únic que ocasiona un problema real, perquè podríem considerar que es tracta d'un monòmetre amb contracció dels tres peus, però el vers hauria de ser agut. Sembla, doncs, que Riba, davant de la complexitat de fer encabir en tan poques síl·labes un adjectiu femení, ha decidit comptar fins la tònica, una llicència que sembla que també s'ha permès a «llavors que la nit tenebrosa es fa enrere!», que per ser un dímetre com diu la norma, hauria d'acabar en aguda. En ambdós casos, podem trobar la resposta a l'antisistema, on els versos sí que són regulars. Aquest correspon a «faré el meu plor davant dels batents» acabat, aquest sí, amb final masculí, però rítmicament igual. Aquell, a «però no espereu», amb contracció d'un dels peus. És l'únic vers del sistema que no concorda antistròficament amb la seva parella de manera exacta, i, per tant, pot ser que sigui un descuit del poeta.

Ens trobem, doncs, ara sí, encara que amb alguna llicència, amb l'adaptació accentual del dímetre, del monòmetre i del paremiac, per bé que aquests dos últims versos només els trobem en dues ocasions, mentre que el paremiac apareix a l'original almenys en quatre ocasions. Sembla, doncs, que Riba decideix traduir en metres anapèstics, amb preferència pels dímetres acatalèctics i recurrent, només quan cal, al paremiac, sense buscar una correspondència exacta amb l'alternança de metres de l'original.

En altres ocasions, però, fila molt més prim. Per exemple, a *Les dones de Traquis*, Hèrcules i Hilos dialoguen entre ells en dímetres anapèstics i paremiacs. Doncs bé, la proporció i l'alternança de dímetres i paremiacs és exacta a la del grec. Així, l'última



intervenció d'Hil·los està composta per vuit dímetres recitats, un monòmetre i un paremiac, que són replicats exactament per Riba.

«Aixequeu-lo, companys, posant-me una gran  
A A T A A T | A T A A T  
indulgència a mi, però sabent  
A A T A A T | A T A T  
alhora una gran repugnància als déus  
A T A A T | A A T A T  
per aquestes coses que estan succeint:  
A A T A T A | A T A A T  
engendren un fill, reclamen el nom  
A T A A T | A T A A T  
de pare es miren aquests sofriments!  
A T A T A | A T A A T  
L'esdevenidor, ningú no hi té els ulls;  
A A(T)AT | A T A T A T  
el que ara és, per nosaltres és dol,  
A T A T | A A T A (A) T  
per ells vergonya;  
A T A T A  
però cruel sobretot, dels humans,  
A T A T | A A T A A T  
pel qui endura aquesta desgràcia»  
A A T A T A A T A

L'única llicència és, de nou, el monòmetre amb contracció dels tres peus, però amb final femení, en comptes de masculí. La resta de versos es corresponen exactament amb el model grec. Potser l'explicació per a aquesta diferència de tractament s'ha de buscar en el fet que els anapestos de l'*Electra* són lírics i més lliures, ja en l'original, pel que fa a la construcció mètrica. Per exemple, la dièresi mitjana no és obligatòria i en poques ocasions es respecta, tant a l'original com a la traducció. A això hi hem de sumar, a més, que el traductor està constret per l'obligació de fer-los correspondre amb l'antisistema. En canvi, els anapestos de les *Traquínies* ara citats són clarament recitats i, per tant, més estrictes en el patró rítmic, amb dièresi mitjana quasi sempre obligatòria. Riba hi respon amb uns versos impol·luts des del punt de vista mètric, que també observen sempre la dièresi mitjana. Com que, a més, no té la necessitat d'aparellar-los amb cap sistema estròfic pot ser encara més exacte.

La quantitat de substitucions dels peus rítmics originals contrasta amb la manca de variació en els trímetres i els tetràmetres. En tot cas, però, acceptar sovint contraccions li permet ser molt més flexible en els dímetres, i la traducció se'n beneficia molt. La segona versió no només ha guanyat en fidelitat rítmica, sinó també en fluïdesa en la transmissió del contingut.

Els seus versos concorden, per cert, rítmicament de manera exacta amb els de Pontani, l'únic de tots els traductors que conec en qualsevol llengua que arriba a la mateixa o més precisió rítmica que Riba. Amb tot, la dificultat intrínseca de l'italià per acabar amb aguda li dificulta la feina, i es veu obligat a recargolar-se molt més que el poeta català:

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

«Sollevatelo, servi, nutrendo per me  
indulgenza per quello che adesso farò,  
risentiti mostrandovi verso gli dèi  
per gli eventi. Figlioli li mettono, sí,  
al mondo, e si chiamano padri: però  
permettono simili calamità.  
Nessuno può scorgere ciò che sarà:  
il presente, penoso per noi, per gli dèi  
è un'onta, per lui,  
che a questa sventura soggiace, è ben piú  
doloroso che agli uomini tutti»

El canvi en l'adaptació accentual dels dímetres, d'intuïtiva a conscient, em sembla una altra prova, si en calia cap més, del perfeccionament, no només de la tècnica del poeta-traductor que era Riba, sinó dels seus coneixements de la llengua i la mètrica gregues.

##### 4.12.2.5. Els metres de la lírica coral

Riba va preferir l'adaptació accentual per a tots els metres de la poesia grega que creia susceptibles de ser imitats, això és, tots aquells que, com l'hexàmetre o el trímetre iàmbic, eren recitats o semicantats en recitatius. Deixà fora de l'equació, només, els versos de la lírica que contenen, com ja hem vist, ritmes sincopats. Tant a l'edició de les dues tragèdies del 1920, com al Sòfocles i l'Eurípides complet, Riba opta sempre per «ritmes lliures o lliures combinacions de versos sil·làbics» (RIBA 1977a: 16) que recordin, «baldament de molt lluny, l'amplitud i la llibertat» (RIBA 1920: 168) dels metres corals, que considera «intermitjos entre el vers i la prosa». Aquesta afirmació, tan sorprenent, s'ha d'entendre en el sentit que, despullats de la música per a què estaven compostos aquests metres, encara avui no sabem ben bé com organitzar-los i trobar-hi un patró rítmic convincent que ens recordi el que nosaltres entenem per vers.<sup>261</sup> D'aquí les paraules de Riba sobre la dificultat d'entendre els metres i *cola* de la lírica coral:

«Tota persona mitjanament versada sap que els metres dels cants grecs, sobretot dels corals, constitueixen un estudi summament complicat i difícil, per la desconeixença de la música composta per a ells, o millor dit junt amb ells» (RIBA 1977a: 15-16)»

Entenem, doncs, en principi, que davant d'aquestes dificultats, Riba optà pel vers romànic o, almenys, per un vers lliure, sense intentar imitar uns metres de ritme sincopat, per natura, irreproduïbles a través del sistema accentual. Uns versos romànics que, segons Riba, volen mantenir «les degudes simetries» (RIBA 1977a: 16). Amb això, fa referència, com deixa clar al pròleg de 1920, a la «simetria d'estrofa i antístrofa». És a dir, que els criteris entre el

---

<sup>261</sup> Ja hem vist, al seu moment, com Thavez, que bevia de D'Annunzio (i Pound) equiparava la mètrica coral, justament, al vers lliure i la rèplica corresponent de Romagnoli. I, de fet, el mateix Ciceró hem vist que deia que la poesia grega, despullada de la música, semblava poc més que prosa: «cum cantu spoliaueris nuda paene remanet oratio» (Cic. *Orat.* LV, 183).

primer Sòfocles i el segon, a tenor de les paraules de Riba, no han canviat en absolut. Tampoc en l'Eurípides.

Vegem, doncs, com adapta el primer sistema estròfic de la *pàrodos* (vv. 100-107 i 117-125) de l'*Antígona*, en la versió de 1920. Per fer més evident l'operació de Riba amb aquest text de naturalesa logaèdica,<sup>262</sup> introdueixo també el text grec amb l'escansió mètrica segons la colometria de Mazon que imprimí Riba en la seva edició de la Fundació Bernat Metge:

ἀκτὶς ἀελίου, τὸ κάλ-  
λιστον ἑπταπύλῳ φανέν  
Θήβᾳ τῶν προτέρων φάος,  
ἐφάνθησ ποτ', ὃ χρυσέας  
ἀμέρας βλέφαρον, Διρκαί-  
ων ὑπὲρ ῥεέθρων μολοῦσα,  
τὸν λεύκασπιν Ἀργόθεν  
φῶτα βάντα πανσαγία  
φυγάδα πρόδρομον ὄξυτέρῳ  
κινήσασα χαλινῶ:

[...]

στὰς δ' ὑπὲρ μελάθρων φονώ-  
σαισιν ἀμφιχανῶν κύκλῳ  
λόγχαις ἑπτάπυλον στόμα  
ἔβα, πρὶν ποθ' ἀμετέρων  
αἰμάτων γένυσιν πλησθῆ-  
ναί τε καὶ στεφάνωμα πύργων  
πευκάενθ' Ἥφαιστον ἐλεῖν.  
τοῖος ἀμφὶ νῶτ' ἐτάθη  
πάταγος Ἄρεος, ἀντιπάλου  
δυσχείρωμα δράκοντος.

—υ —υυ —υ —  
—υ —υυ —υ —  
—υ —υυ —υ —  
—υ —υ —υυ —  
—υ —υυ —υ —  
—υ —υυ —υ —υ  
—υ —υ —υυ —  
—υυ —υυ —υυ —  
—υ —υυ —

Es tracta, doncs, d'un sistema format, bàsicament, a partir de glicònics, un vers de la lírica eòlia que no conté ritmes sincopats i, per tant, accentualment, és prou plausible de ser adaptat, com ja hem vist, a partir d'un octosíl·lab masculí, amb accents en les síl·labes tercera

<sup>262</sup> Vegeu JEBB 1888: lviii

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

i sisena. No és, doncs, en general un sistema estròfic que, a primer cop d'ull, ocasioni gaire problemes per a l'adaptació accentual, a excepció del vuitè vers amb aquests dos tríbracs seguits. Malgrat això, però, Riba no intenta ni tan sols reflectir aquests versos:

« Estrofa I

Raig de sol, la més bella  
llum que per Tebes dels set portals  
fins ara resplendís, lluires [sic]  
ja, Oh parpella  
del dia d'or, damunt les correnties  
dircees arribant, després d'empènyer  
l'home del blanc escut, que d'Argos  
venia amb tot l'arnès, a córrer  
davant ta presència, fugívol  
amb brida més rabent.

[...]

Antístrofa I

Planà damunt els sostres  
amb homeieres piques, badant  
la gola als set portals en cercle,  
però se n'és anat,  
abans que mai de nostra sang els queixos  
s'hagués omplert, o fos a la corona  
de torres la pinenca flama  
calada: tal a ses espatlles  
l'estrepit d'Ares s'estenia,  
aspre pel Drac advers.»

Com és fàcil d'observar, no hi ha correspondència sil·làbica (molt menys rítmica) entre el grec i el català. Trobem tetrasíl·labs (4a), hexasíl·labs (1, 4b i 10), octosíl·labs (3, 7, 8 i 9) i decasíl·labs (5, 6), i un enneasíl·lab (9) que no deixa de ser sorprenent, atès que, a part de ser un vers amb poca tradició en català, és l'únic vers de nombre senar de síl·labes. Això, enmig de tants versos de nombre parell, se sol intentar evitar en mètrica catalana.<sup>263</sup> Potser, efectivament, Riba està fent servir versos lliures «intermitjos entre el vers i la prosa» (RIBA 1920: 168), com ell mateix diu al pròleg, amb uns ritmes creats expressament.

La simetria, doncs, de què parlava Riba ha de ser, per tant, només entre estrofa i antístrofa. Ara bé, si ho observem atentament veurem que la correspondència estròfica és lluny de ser respectada completament. Majoritàriament, cada vers coincideix amb la seva parella en nombre de síl·labes, però no sempre amb accents. És a dir, hi ha un ritme diferent en cada vers. Vegem-ho:

---

<sup>263</sup> Vegeu OLIVA 2008a: 133-133.

- vv. 100 ~ 118: hexasíl·lab anapèstic ~ hexasíl·lab iàmbic
- vv. 101 ~ 119: enneasíl·lab amb accents en 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> i 9<sup>a</sup> ~ enneasíl·lab amb accents en 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> i 9<sup>a</sup>.
- vv. 102 ~ 120: correspondència exacta.
- vv. 103 ~ 121: tetrasíl·lab iàmbic ~ hexasíl·lab iàmbic
- vv. 104 ~ 122: correspondència exacta.
- vv. 105 ~ 123: correspondència exacta.
- vv. 106-124: correspondència parcial: octosíl·lab iàmbic amb anàclasi inicial ~ octosíl·lab iàmbic.
- vv. 106 ~ 125: correspondència exacta
- vv. 107 ~ 126: octosíl·lab amb accent en 5<sup>a</sup> ~ octosíl·lab iàmbic.
- vv. 108 ~ 127: correspondència parcial: hexasíl·lab iàmbic ~ hexasíl·lab iàmbic amb anàclasi inicial.

No és, per tant, certa l'afirmació de Riba quant a la simetria de l'estrofa i de l'antístrofa. Almenys no en la correspondència d'accents (i de ritme) i de vegades, encara que sigui una excepció, tampoc en la correspondència sil·làbica. Almenys en la versió de 1920.

Vegem ara la de 1951:

«*Estrofa 1*: Raig de sol, la més bella  
llum que per Tebes, la dels set portals,  
ha resplendit fins avui, et mostrares  
ja, oh parpella  
de l'auri jorn, damunt les correnties  
dircees arribant, després de moure  
l'home del blanc escut, que d'Argos  
vingué amb tot l'arnès, a córrer  
davant de ta presència fugitiu,  
amb una més ràpida brida.

[...]

*Antístrofa 1*: Planà damunt dels sostres  
amb les piques mortals en cercle obertes  
voltant dels nostres set portals la boca;  
però se n'ha anat,  
abans que de la nostra sang els queixos  
hagués complert, o fos a la corona  
de torres la pinosa flama  
calada: tal a ses espatlles  
l'estrèpit d'Ares s'estengué — difícil  
és de vènce' el drac adversari»

Els versos s'han tornat rítmicament més clars i s'han corregit imperfeccions, amb l'eliminació dels versos senars, a més de la correspondència, ara sí, sil·làbica entre versos. La

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

simetria, des d'aquest punt de vista, es compleix. Ara bé, és lluny de complir-se en del pla rítmic. Repetim l'escansió:

- vv. 100 ~ 118: hexasíl·lab anapèstic ~ hexasíl·lab iàmbic
- vv. 101 ~ 119: decasíl·lab iàmbic amb anàclasi inicial ~ decasíl·lab amb accents en 3<sup>a</sup> i 6<sup>a</sup>.
- vv. 102 ~ 120: decasíl·lab amb accents en 4<sup>a</sup> i 7<sup>a</sup> ~ decasíl·lab iàmbic.
- vv. 103 ~ 121: tetrasíl·lab iàmbic ~ tetrasíl·lab iàmbic amb anàclasi inicial.<sup>264</sup>
- vv. 104 ~ 122: correspondència exacta.
- vv. 105 ~ 123: correspondència exacta.
- vv. 106-124: correspondència parcial: octosíl·lab iàmbic amb anàclasi inicial ~ octosíl·lab iàmbic.
- vv. 106 ~ 125: correspondència exacta.
- vv. 107 ~ 126: correspondència exacta.
- vv. 108 ~ 127: correspondència parcial: octosíl·lab iàmbic amb anàclasi inicial ~ octosíl·lab iàmbic.

Abunden els octosíl·labs i els decasíl·labs i, com en la versió de 1920, s'accepta la correspondència de versos amb anàclasi amb versos sense anàclasi, però no sembla que hi hagi cap mena d'intent de fer correspondre exactament els versos en responsió antistròfica d'una manera similar a com ho fan en l'original.

Vegeu ara, encara, un altre cor, en aquesta ocasió la pàrodos de l'*Edip rei* (vv. 151-166), que ja hem analitzat en ocasió dels corals de Pontani. Recordem que l'escansió mètrica proposada era la següent:

- 151 ~ 159: 6 dàctils (hexàmetre)<sup>265</sup>
- 152 ~ 160: dímetre iàmbic
- 153 ~ 161: 6 dàctils (hexàmetre)
- 154 ~ 162: –D– (–∪∪∪∪∪∪–)
- 155 ~ 163: 4 dàctils (alcmanià)
- 156 ~ 164: 4 dàctils (alcmanià)
- 157 ~ 165: 2 dàctils (dímetre dactílic)
- 158 ~ 166: 6 dàctils (hexàmetre)

Riba, sorprenentment, no segueix la colometria de Mazon, que imprimí al seu volum de la Fundació Bernat Metge, i prefereix la lectura de versos més llargs:

«*Estrofa 1*: Oh paraula de Zeus, dolçament proferida, ¿què portes  
de Pito, rica en or,  
a l'esplèndida Tebes?  
Tinc l'esperit tibant de paüra, en temença palpito,

<sup>264</sup> Sempre que llegim «però» en una síl·laba. Si no, el segon seria un pentasíl·lab i la correspondència síl·làbica seria inexacta.

<sup>265</sup> Sobre les particularitats de l'hexàmetre cantat, vegeu el capítol de Pontani en què s'analitzen aquests versos.

remeier guaridor, príncep de Delos,  
amb basarda pensant què em reserves,  
avui, o en el girar que fan els anys encara!  
Digues-m'ho, Veu immortal, oh filla de l'àuria Esperança!

*Antístrofa 1:* Tu, la primera invocada, immortal que de Zeus ets la filla,  
Atena, i tu, germana,  
patrona de la terra,  
Àrtemis que en el mercat té el seu tron circular, ple de glòria,  
i Febos, el qui tira lluny, ió!  
triples socorredors, acudiu-me!  
Si mai, per un flagell llançat damunt la vila,  
foragitàreu el flam de la pena, veniu també ara!»

No trobem cap novetat tampoc en aquest sistema estròfic, respecte a la correspondència accentual, més enllà de la sil·làbica, a banda que aquí sí que s'accepta la correspondència estròfica fins a l'última tònica («de Pito, rica en or», ~ «Atena, i tu, germana»). El que sí que veiem és que Riba aquí sí que intenta reproduir, en un sol cas, la mètrica de l'original. Així, els 6 dàctils que conformen alguns dels versos (primer, quart i últim vers del sistema estròfic) són reproduïts a través del mateix vers accentual que el mateix poeta de les *Elegies de Bierville* encunyà: l'hexàmetre.

Resta, però, un misteri: quina és la colometria que seguia Riba per a la traducció en vers,<sup>266</sup> perquè els sis dàctils, en qualsevol cas, es troben, a banda del vers primer i últim, en el tercer vers del sistema estròfic, i no en el quart.

En la resta de versos Riba utilitza, de nou, versos diversos: hexasíl·labs (2 i 3), decasíl·labs (5), i dodecasíl·labs (7). Tornen a aparèixer els enneasíl·labs (6), en ritme clarament anapèstic i, semblaria, reproduint uns paremiacs que no apareixen a l'original.

Aquest passatge és il·lustrador de com Riba concep l'adaptació dels metres corals. Aquells que són més propis dels recitats, com un vers conformat per sis peus dactílics, encara que siguin usats en les parts corals, són adaptables i adaptats, sempre i quan hi hagi hagut un precedent en les seves composicions anteriors. En canvi, tot i que hi ha versos de la lírica eòlica, com el glicònic, que podria igualment adaptar, per la manca de seqüències sincopades, Riba, automàticament, ho descarta. Fins i tot amb metres que, com l'alcmànica o el dímetre dactílic, no són sinó components d'un hexàmetre parcial, Riba no n'intenta l'adaptació. Tampoc amb el dímetre iàmbic, que és, a la pràctica, la primera part d'un trímetre iàmbic amb dièresi després del tercer metre, això és, un octosíl·lab masculí accentuat a les síl·labes parelles, ben usual en català i que el mateix poeta utilitza sovint a *Salvatge cor* (p. ex. «Aquest matí, fantasma adust», III, v. 12).

#### 4.12.2.6. Recaptulació: Riba, traductor en vers dels tràgics

Les traduccions en vers dels dos tràgics més joves que ens va deixar Riba han estat la referència en la literatura catalana, des de la seva publicació completa a finals dels anys setanta

---

<sup>266</sup> Sabem, per una carta a Mazon, que Riba havia fet servir l'edició de Pearson i la de Masqueray, però aquesta colometria no concorda amb les edicions franceses i angleses ni tampoc amb la posterior de Mazon, que imprimí a la versió pròpia de la FBM. Vegeu MEDINA 1989, v.II: 240.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

i vuitanta; potser més per manca d'alternativa que per imposició en el cànon. Així com l'*Odissea* de Riba, en especial la segona, sempre ha estat considerada una de les fites de la literatura catalana, les traduccions dels tràgics no han gaudit d'aquesta condició pràcticament atemporal. Tot i això, perquè ens en fem una idea, no hi ha hagut una traducció en vers de Sòfocles fins a finals del 2019, quan Feliu Formosa i Joan Casas han girat totes les tragèdies, en una versió indirecta. D'Eurípides, de fet, a banda de les traduccions escolars a la Magrana i a Prósopon, no n'hi hagut cap traducció, en prosa o en vers, fins que la Fundació Bernat Metge volgué reprendre la publicació de les tragèdies, interrompuda després de l'*Alceste* de Joan Alsina (1966).<sup>267</sup>

Tot i ser, les de Riba, traduccions excel·lents, almenys des del punt de vista mètric i d'aprehensió del grec, han estat sempre tingudes per poc teatrals. Massa encarcerades i amb poc sentit dramàtic, sigui per la fèrria construcció mètrica dels versos de les parts parlades, sigui per la llengua utilitzada. Una llengua i una mètrica que Riba creia, però, justament allunyades d'aquest estigma:

«el català ofereix una proporció prou equilibrada de mots plans i aguts, breus i llargs, perquè es puguin formar esquemes iàmbics, anapèstics, etc. sense forçar l'idioma ni caure en la temptació –ah! tots hi hem caigut– d'un llenguatge classiquejant que n'alteri el color i la fesomia» (RIBA 1977a: 15)

Més aviat, Riba devia pensar que la seva era una opció traductora no gens assimiladora, de tradició alemanya, sense fer cap mena de concessió al lector. De les dues opcions que Pòrtulas encertadament planteja a l'hora d'abordar la traducció d'un tragediògraf és evident quina escollí Riba:

«Davant aquests tipus de debats són possibles diverses opcions per al traductor: o bé normalitzar al màxim l'*allure* del diàleg, enfortir la seva plausibilitat, vitalitzar-lo fins i tot al preu de fer-li perdre una mica la seva tensió, o bé esforçar-se a ser fidel a una certa idea del seu hieratisme i de la seva remota dignitat formal» (PÒRTULAS 1979a: 53)

Tot i que, per a uns ulls d'un lector modern, em temo que Riba forçà un xic més del que es pensava la llengua i optà per un llenguatge més classicitzant del que creia, les seves traduccions de teatre antic són admirables, les més excel·lents en català encara avui, per la llengua utilitzada, per la claredat i l'atreviment mètric, així com un cenyiment rigorosíssim al sentit dels poemes grecs (més i tot que en les versions en prosa).

Ara bé, l'auto-imposició de seguir fins a les últimes conseqüències l'estructura del model mètric, sense acceptar, com en el cas paradigmàtic dels trímetres, gairebé mai cap resolució, provoca que les seves traduccions resultin poc manejables com a textos dramàtics, a banda de no reproduir la variabilitat sil·làbica de l'original. Així ho notaven, per un cantó, Maurici Serrahima i per l'altre, Vidal Alcover. El primer, en vida encara de Riba, després de sentir com el poeta havia recitat per a un petit públic d'amics les seves traduccions de Sòfocles, s'expressava així:

---

<sup>267</sup> A banda d'una traducció, també en prosa, de Maria Rosa Llabrés Ripoll, publicada a Adesiara (2013). Hom pot consultar el detall de totes aquestes traduccions a la base de dades de l'Aula Carles Riba (2016-2021).



«La traducció de l'*Èdip Rei*, de Sòfocles. Magnífica. M'ha agradat més que la de l'*Odissea*. Potser li és més fàcil de reproduir el to enlairat i una mica declamatori del vers tràgic que el to narratiu del poema homèric. En tot cas, n'he sortit meravellat. Només em queda un dubte: què passaria, amb el llenguatge d'aquesta traducció, si era portada a una representació normal, al teatre? Si més no, en un país com el nostre, on hi ha tan poca tradició de representar i de recitar obres d'aquesta mena» (SERRAHIMA 1972-1974: 303)

El segon, pel seu cantó, en la presentació d'una versió seva de l'*Èdip rei*, posava en dubte, al programa de mà, la viabilitat de portar a escena les traduccions de Riba que considerava «justes», però no escrites «per a l'escena» (Vidal Alcover, citat a MIRALLES 1986: 125). Carles Miralles en aquest mateix article,<sup>268</sup> contesta Vidal Alcover, a través d'un atac que fonamenta tot el seu argument a considerar que una traducció no pensada per a l'escena vol dir necessàriament una adaptació. Com si no poguessin existir les traduccions que, cenyint-se a l'original, es volen teatrals; posem per cas: el Shakespeare de Sagarra.

No dubto gens que Riba volia que fossin llegides en veu alta, i així pensà les seves traduccions. D'aquí la seva obsessió de clarificar el ritme iàmbic dels recitats fins a l'últim extrem, però no crec que, quan les escrivís, pensés mai en una posada en escena, tant per la llengua utilitzada com pels seus escrits, on sempre parla de les seves traduccions en el marc d'un llibre o d'una lectura.<sup>269</sup> En tot cas, i deixant de banda la intenció original de Riba, impossible de saber amb certesa, el que és evident és que no era un home de teatre i l'intent de posar en escena les seves traduccions és francament decebedor. També s'ha de tenir en compte, però, que estem jutjant amb criteris d'avui unes traduccions molts anys després de l'època en què i per a què van ser concebudes. El mateix Riba creia que cada generació havia de traduir els clàssics i, des d'ell, pocs traductors s'han encarat a les dificultats de la versificació del teatre clàssic, en general, i del trímetre iàmbic, en particular.

#### 4.12.3. Les traduccions en vers del teatre després de Riba

Que el model de Riba no s'imposà, contràriament al que passà amb la seves versions de l'*Odissea*, ho demostra, ja ho hem dit, que ningú més hagi seguit les adaptacions accentuals

---

<sup>268</sup> Vegeu MIRALLES 1986: 125-126. Especialment: «El mes de juliol de 1977 fou representada a Barcelona una versió de Jaume Vidal Alcover de l'*Èdip rei*, i en un imprès d'un sol full que era distribuït, segons em sembla, entre els assistents a les representacions, l'autor hi manifestava: "No pos ni he posat mai en dubte la justesa de les traduccions de Carles Riba. Però em permet desconfiar del seu llenguatge. Carles Riba no escrivia per a l'escena...". O sigui, que aquí la justesa sembla entrar en conflicte amb la representabilitat d'una tragèdia. Vidal i Alcover creu que Riba, a qui anomena mestre, "escrivía per una bona lectura reposada i per a la ciència filològica", però que posar en escena els textos que ell donà a la impremta és tota una altra història [...] Que a més pensés en una representació dramàtica de les seves traduccions, no és cosa que em consti. Potser no hi pensava. [...] Jo no sóc home de teatre i no em sento amb prou autoritat per a afirmar que el fet que Riba no pensés, quan traduïa, en una representació de les seves traduccions, ja les desqualifica automàticament com a peces teatrals, cosa que voldria dir que les traduccions ribianes, si hom vol representar-les, cal adaptar-les a l'escena. Però justament perquè no sóc home de teatre i he patit de vegades amb les variants d'actor, amb les omissions i amb algunes maneres diguem-ne dramàtiques de remarcar segons quines idees o imatges, no em sembla que calgui postular com a dogma la irrepresentabilitat de les traduccions ribianes —ni de cap altra traducció».

<sup>269</sup> Per exemple i sense anar més lluny, al pròleg del primer volum de Sòfocles: «Basta per a mi la meua pròpia ventura de veure-les desagafar-se del meu destí personal i entrar en llur propi destí com a llibres» (RIBA 1977a: 14).

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

dels versos, almenys en el teatre. Així com l'hexàmetre es va imposar sense pal·liatius per a la traducció de l'èpica antiga, fins al punt que després de les seves traduccions de l'*Odissea* no hi ha hagut un sol intent de girar Homer o Virgili en un metre que no sigui en el metre que ell va establir, no va passar el mateix amb la seves propostes per a la traducció dels versos del recitat del teatre. De fet, totes les traduccions del teatre clàssic fetes fins avui han estat en prosa, amb tan sols quatre excepcions, totes molt modernes.

En primer lloc, Balasch, que, com ja hem dit, havia imitat l'hexàmetre i el pentàmetre en diferents ocasions, la més notòria, la de les seves versions de la *Ilíada*, volgué continuar, versemblantment, l'empresa traductora de Riba, anostrant en vers, també, el tràgic que li mancava en aquesta forma: Èsquil. L'any 1986, publicà, doncs, les set tragèdies que ens en queden, però, de manera simptomàtica, renuncià als versos accentuals i optà pel decasíl·lab per a les parts recitades en trímetres iàmbics, i per l'alexandrí per als tetràmetres trocaics catalèctics. Per a les parts corals, en canvi, se serví de versos catalans, majoritàriament, hexasíl·labs, octosíl·labs i, també, decasíl·labs, encara que això suposés utilitzar aquest últim vers tant per als recitats en trímetres com per a les parts corals, reduint molt, per tant, la variabilitat mètrica.

Des de la publicació de Balasch, no hi va haver cap intent de traduir poèticament el teatre durant dècades. Cristián Carandell va traduir algunes comèdies d'Aristòfanes, en prosa, per a totes les parts recitades, amb indistinció del metre original, i en heptasíl·labs trocaics per a totes les parts corals.<sup>270</sup>

No ha estat fins fa ben poc que han anat sorgint algunes noves provatures. Jaume Almirall, l'any 2016, publicava a la Fundació Bernat Metge la *Medea* i *Els fills d'Hèracles*, però amb una particularitat: encara que la disposició és en prosa, alguns dels versos són reproduïts a través del mètode accentual, per bé que amagats rere la prosa que marca la Fundació, com feia Pontani amb el seu Sòfocles i l'Eurípides.<sup>271</sup> Vet aquí els versos 89-95 de la *Medea*, en els quals marco l'hipotètic canvi de vers:

«Entreu a dins de casa, infants: no heu de patir. / I tu mira que en el possible estiguin sols; / no els portis amb la mare, en el seu trist estat. / L'he vista, ja, com els mirava de mal ull, a punt de fer-ne alguna, i el seu furor —ho sé— / no cessarà fins a rebatre'l sobre algú. / Si anés en contra d'enemics, i no d'amics!»

Es tracta, com es pot comprovar, de trímetres iàmbics, traduïts segons el model ribià, sense resolucions i amb final sempre agut. Totes les parts en trímetres estan girades seguint aquest model, amagat rere la prosa.

Però el trímetre no és l'únic vers imitat per Almirall. També els dímetres anapèstics són reproduïts segons el model ribià, però, al contrari de Pontani, també són disposats en prosa. Els versos que segueixen immediatament als trímetres ara citats, per exemple, en poden ser una bona mostra. Prenem, doncs, els versos 96-96: «Dissortada que sóc, m'aclaparen els mals,

<sup>270</sup> Publicà, a edicions de l'Institut del Teatre, *Lisístrata* (1988), *La Pau* (2000) i *Els ocells* (2002). Per a Adesiara, va refer la *Lisístrata* (2010) i va publicar *Les granotes* (2014) i *Els acarnesos* (2017).

<sup>271</sup> A aquestes dues tragèdies hi afegí, a més, seixanta trímetres de l'*Hèlena* (700-760), en una *Antologia de la literatura grega* (Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2015). En ambdós casos, el model per a l'adaptació del trímetre continuava sent el de Riba, també sense resolucions.

/ ai de mi, ai de mi, ¿com podria morir?». Fixem-nos que Almirall ha volgut deixar molt clar al lector l'estructura rítmica dels dos primers dímetres anapèstics que trobem al text, sense acceptar cap contracció dels peus originals, perquè no pugui perdre's en la nebulosa de la prosa.

Després d'aquests dos versos, en canvi, ja comencem a trobar contraccions, entre dímetres purs, amb la dièresi perfectament marcada, i un monòmetre, també perfectament adaptat. Vet aquí la intervenció de la dida (vv. 96-105), que aquest cop dispo en vers per facilitar-ne l'escansió:

«Vet aquí, els meus fillets, vostra mare; us ho he dit:

A A T (A) A T | (A) A T A (A) T

atia el seu cor, atia el furor.

A T A (A) T | A T A A T

A casa, de pressa, cuiteu cap a dins,

A T A A T A | A T (A) A T

i atenció, no us poseu a l'abast dels seus ulls

A A T A A T | A A T A (A) T

i no us hi acosteu; estigueu previnguts

A T A A T | A A T A A T

del caràcter feroç i del cruel natural

A A T A A T | A A T A A T

del seu ànim mesell.

A (A) T A A T

Au, vinga, passeu, cap a dintre rabents»

(A) T A A T | (A) A T A A T

Fixem-nos, per un cantó, que Almirall no es permet mai més d'una contracció per hemistiqui; sempre són repartides una a cada banda de la dièresi, per evitar el pas del ritme anapèstic al iàmbic, amb un màxim de dues contraccions per vers. Per l'altre, que evita sempre acabar el vers amb contracció; en posició final, doncs, sempre hi ha un peu ternari. Finalment, perquè l'escansió funcioni, hem de llegir «cruel» en una sola síl·laba. De fet, la prosòdia que utilitza Almirall en tota la tragèdia no és lírica, sinó noralment teatral.

Els versos corals són resoltos amb vers lliure o en prosa, sense que es pugui discernir de quin sistema es tracta, cosa que demostra, de nou, que el vers lliure, si es vol vers, no pot ser lliure. Tampoc no sembla que hi hagi correspondència estròfica.

Les d'Almirall han estat les úniques traduccions, després de Riba, en què s'ha seguit una traducció mimètica a partir del mètode accentual, encara que sigui parcialment. L'any 2019 aparegué una traducció indirecta en versos catalans a càrrec de Feliu Formosa i Joan Casas que utilitza el decasíl·lab per a tots i cadascun dels metres de les parts recitades, i diferents versos catalans per a les parts corals. Hi ha tragèdies senceres, però, com l'*Àiax* i el *Filoctetes*, traduïdes íntegrament en decasíl·labs amb indistinció entre versos corals i recitats.<sup>272</sup>

El volum neix amb la voluntat única, segons afirmen els mateixos autors, d'oferir les tragèdies de Sòfocles en vers català, davant de la inexistència d'una alternativa a la de Riba. Expliquen, en el pròleg doble que acompanya les traduccions, que, com a professors que eren

<sup>272</sup> L'anàlisi que segueix del volum de Casas i Formosa és extreta, en gran part, del meu article CREUS 2020d.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

de l'Institut del Teatre, es trobaven sense textos del teatre grec antic per fer «treballar» el vers als alumnes (CASAS & FORMOSA 2019a: 26).

Unes traduccions que basen tota la seva raó de ser en el vers, però que, en paraules seves, no són «fetes amb tot el rigor que exigeix la filologia» (CASAS & FORMOSA 2019a: 25). Potser per això han optat per anomenar-les «versions» i no «traduccions». No perquè, aparentment, no segueixin fidelment el text grec per via d'una traducció intermèdia, «amb garanties de rigor filològic», sinó, suposo, per humilitat davant la traducció indirecta. Només en el cas d'*Electra* ens trobem davant d'una adaptació reconeguda de l'obra, en una «versió reduïda» de Feliu Formosa, anterior al projecte de traduir tot Sòfocles en vers.

Per això també s'explica que només aquesta adaptació de la tragèdia estigui escrita en diferents metres, mentre que a la resta s'opti sistemàticament pel decasíl·lab. Així, Formosa signa l'*Àiax*, l'*Antígona*, el *Filoctetes* i una adaptació reduïda de l'*Electra*, mentre que Casas s'encarrega dels dos *Èdips* i de *Les dones de Traquis*.

Formosa i Casas van triar, com deia, el decasíl·lab blanc com a vers per traslladar gairebé tots els metres que integraven la tragèdia. Decideixen reduir tota la varietat dels metres recitats a un sol vers, el decasíl·lab, per la mateixa voluntat assimiladora que els traductors que opten per la prosa:

«Les habituds creades són de lector, sí, però sobretot d'actor i d'espectador de teatre. Els actors han anat trobant una respiració i una fisicitat als decasíl·labs escènics, han après a dir-los i a actuar-los, els espectadors hi han acostumat l'orella i la mirada. Si el vers dramàtic català del segle dinou va ser sobretot l'heptasíl·lab, el dels segles vint i vint-i-u és el decasíl·lab blanc» (CASAS & FORMOSA 2019b)

Com que el teatre català del segle XXI és en decasíl·labs blancs, també ho és la seva traducció. Per a les parts cantades del cor, en canvi, han triat versos diferents de la tradició romànica, amb l'excepció de l'*Àiax* i el *Filoctetes* de Formosa en què tota l'obra és girada en decasíl·labs, amb independència de si són metres recitats o cantats, amb la consegüent monotonia que comporta, en un retorn als criteris de fa un segle, quan Artur Masriera traduïa tot el *Prometeu encadenat* (1898) en decasíl·labs.

Amb el pretext de fer practicar als alumnes el vers, tots dos traductors trien el decasíl·lab assegurant que els «hauria agradat molt veure-la», la provatura frustrada de Riba en aquest mateix metre, «perquè en substància és el que hem provat de fer nosaltres» (CASAS & FORMOSA 2019a: 26).

Quina sorpresa, després d'aquesta defensa del decasíl·lab, quan comences a llegir el llibre i et trobes que tot el volum (*Electra* a banda) és ple de línies que volen ser decasíl·labs, però que de fet no ho són. Especialment en les traduccions signades per Casas, costa llegir més de deu versos sense línies amb problemes. Trobem, per un cantó, un bon nombre de versos hipermètrics: «Hades s'engreixa de gemecs i de plors» (*Èdip rei*), «cadascú pateix per ell mateix i prou» (*Èdip rei*); «a la recerca d'on és el teu marit?» (*Les dones de Traquis*).

Per l'altre, encara més sovint trobem línies de deu síl·labes que, de fet, no són decasíl·labs, perquè no tenen els accents on pertoca: «envoltant el doble temple de Pal·las» (*Èdip rei*), «ens adrecem tots a tu suplicant-te» (*Èdip rei*), «Jo faré el ritual. Però m'heu de dir» (*Èdip a Colonos*), «el meu nuvi era un riu, l'Aquelooos» (*Les dones de Traquis*).

Això sense comptar que, en un nombre elevadíssim de versos, perquè es puguin llegir com a decasíl·labs s'hi han de fer uns hiats impossibles, més propis d'un presentador de TN de TV3 que no pas d'un lector normal: «perquè si vols regnar amb bon profit» (*Èdip rei*), «per'xò he sortit aquí jo en persona» (*Èdip rei*). A alguns versos fins i tot se n'hi han de fer dos, de hiats d'aquesta mena: «i que em deixin acabar a mi» (*Èdip a Colonos*), «demana-ho tu, o algú en nom teu» (*Èdip a Colonos*). Aquests dos versos, sense anar més lluny, són octosíl·labs perfectes, però difícilment decasíl·labs. Aquí es fa palès que el traductor s'ha deixat endur pels dits més que no pas per l'orella.

En comparació, els decasíl·labs de Formosa són més ben construïts i els errors, tot i que n'hi ha algun, són molt reduïts i es troben amb comptagotes («més preuada. Tot i que no et puc veure» (*Àjax*), «fer contra ells, príncep, si tu no hi ets» (*Àiax*), «que ara s'acaba? Filla de Teleutant» (*Àiax*), «del palau, perquè ningú més no ens senti» (*Antígona*).

Sobta, però, la tria, en general, d'una prosòdia lírica que és tan normativa com poc teatral. Així, se'ns fa llegir «maledicció» en cinc síl·labes («ni cap dolor ni maledicció», *Antígona*) o «desgràcies» en quatre («Ignore les desgràcies que encara», *Antígona*); una lectura que difícilment farà cap actor o lector, però que ja trobem, també en les cèlebres traduccions de Shakespeare de Sellent. Sorpren més encara al costat de formes molt més populars com «pro» o «per'xò».

Finalment, l'any 2020 ha aparegut la primera traducció obertament en vers en el si de la Col·lecció Bernat Metge. Es tracta del *Ciclop* i del *Resos*, a càrrec de Montserrat Noguera, amb un ús força discret del dodecasíl·lab combinat amb l'alexandrí, de manera indistinta, per al trímetre iàmbic i el tetràmetre trocaic. Per als dímetres anapèstics sol utilitzar el decasíl·lab, mentre que per a les parts corals, se serveix d'hexasíl·labs, octosíl·labs i decasíl·labs, amb algun ús puntual de l'heptasíl·lab i el dodecasíl·lab.

També ha aparegut, el 2020, la meua traducció del *Díscol* de Menandre, en vers. Com que els criteris que s'hi segueixen per a adoptar els metres antics són pràcticament els mateixos que utilitzo en la traducció d'Aristòfanes, els tractaré en ocasió d'aquests. En tot cas, es troben explicats a bastament a la mateixa introducció de l'obra.<sup>273</sup>

Fora del marc del teatre, Maria Mercè Marçal el 1977, filòloga clàssica de formació, va traduir analògicament, a *Cau de llunes*, el «Iambe de les dones de Semònides» (7 West) i ho féu en decasíl·labs blancs. De manera semblant, el mateix Manuel Balasch, l'any 1987, només un després de l'Èsquil, s'exercità en la traducció de la lírica coral i publicà una traducció poètica dels *Epinicis* de Píndar, a Edicions del Mall, on és difícil discernir-hi cap patró mètric. Són en tot cas, versions en metre lliure.

#### 4.13. Les crítiques de Salvador Oliva a les adaptacions dels metres clàssics

En general, la imitació accentual dels metres antics no s'ha imposat ni integrat en els sistemes mètrics de la llengua catalana que encara es fan servir, més enllà de l'ús que n'han fet els filòlegs clàssics a l'hora d'afrontar la traducció de la poesia clàssica; i només si aquesta traducció era de l'èpica antiga, en què l'hexàmetre de Riba es va imposar sense pal·liatius.

Malgrat això, ni l'adaptació de Riba dels metres teatrals ni tampoc del pentàmetre iàmbic han tingut gaire seguidors. Encara menys n'han tingut els intents de Josep Maria Llovera amb

<sup>273</sup> Vegeu CREUS 2020: 31-41.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

els metres de la lírica, que només han rebut una tímida i freda continuació amb el Catul de Parramon.

Els únics metres que podrien reclamar una entitat pròpia en un manual de mètrica catalana moderna serien, doncs, els que van encunyar dos poetes que pel seu mateix prestigi com a poetes catalans van inspirar una sèrie de continuadors. Parlo, és clar, de les estrofes de Costa i Llobera i l'hexàmetre de Riba i, si es vol, potser també el pentàmetre.<sup>274</sup> Tota la resta de metres no van trobar continuadors i han quedat, actualment, com un apèndix valuós de les provatures, bàsicament, noucentistes.

A finals dels setanta, però, la qüestió encara era prou encesa, no només en àmbits específics de la filologia clàssica. De fet, a banda del petit *Resum de poètica catalana* de Serra Baldó i Rossend Llatas (1932) i que ja tractava la qüestió de l'adaptació dels metres clàssics, per bé que sumàriament, el primer manual seriós de mètrica catalana, el de Salvador Oliva (1980), dedicava un apartat molt important del seu estudi a intentar demostrar com aquestes adaptacions eren poc més que fal·làcies rítmiques que difícilment podien ser considerades versos, perquè destruïen «les característiques sintàctiques i accentuals del català» (OLIVA 1980: 15). Oliva centrava el blanc dels seus atacs únicament amb l'hexàmetre.

Segons aquest estudiós, si el que creava el ritme en aquest vers era la recursivitat creada per síl·labes d'una durada determinada, aquesta havia de ser irreproducible substituint només la quantitat per la intensitat perquè un accent intensiu no té, com a tal, durada. És a dir, si en l'hexàmetre clàssic, el ritme sortia, bàsicament, de la recursivitat de sis períodes idèntics de durada (entenent, doncs, que les dues breus del dàctil duraven exactament el mateix que l'espondeu), en l'hexàmetre català aquesta recursivitat no hi podia ser perquè entre un dàctil i un troqueu (que hauria de ser un espondeu) no hi ha la mateixa durada, de manera que si no hi ha oposició no hi ha recursivitat i, per tant, no hi ha ritme:

«el fet d'imposar a la llengua aquests patrons clàssics donava al discurs unes clàusules recurrents que el constituïen immediatament en discurs versificat. Però el fet que el discurs esdevingués mesurable no significa necessàriament que fos un discurs en vers» (OLIVA 1980: 15)

L'única recursivitat idèntica que es podia obtenir era si es componia un hexàmetre sense cap resolució: això és, o tot dactílic o tot espondaic (això és, trocaic), la qual cosa, adverteix, hauria estat insuportable. Per demostrar-ho, Oliva planteja que la majoria dels hexàmetres, també els de Riba, per ser llegits com a hexàmetres, necessiten que el lector conegui les lleis que fonamenten el metre grec, perquè amb la sola observació i recitació del vers català, mai no el podrà recitar com el poeta desitja, perquè, en català, no dividim cap vers en peus:

«Tot lector català agruparà les síl·labes clíiques a l'entorn de les tòniques sense fer cap referència a la divisió per peus del metre original; al contrari agruparà els clítics segons les possibilitats que li ofereixi l'organització sintàctica del vers. Només en el cas que aquest català coneixi a la perfecció el metre original podrà deixar, si vol, de banda els condicionaments de la sintaxi per adaptar-se a l'escansió clàssica» (OLIVA 1980: 16)

---

<sup>274</sup> I així és, per exemple, a la mètrica de Bargalló (2007: 239-252).

Dividir els peus a partir d'entitats rítmiques sense tenir en compte la sintaxi (com podien fer el llatí i el grec) és impossible de fer en una mètrica com la catalana que no funciona a partir de la combinació de peus i prou. Així, per exemple, en la poesia clàssica, el peu havia de coincidir amb frontera de mot, però un sol mot rarament formava un sol peu.

Això és gairebé impossible de fer en català i Oliva ho demostra amb un vers holodactílic de Riba: «Parla'ns-en, filla de Zeus, des d'on vulguis també a nosaltres». Impossible perquè, atès que la recursivitat en català l'hem de fer amb tòniques i àtones, «un període TAA només pot equivaler a un altre període TAA, ni tan sols podria ser equivalent a un període TT, suposant que això fos possible en català» (OLIVA 1980: 143).

Com que la recursivitat queda plenament conservada, perquè no hi ha hagut substitucions, la ratlla mencionada hauria de ser, segons els criteris d'Oliva, un vers, però «pretendre que aquesta ratlla és un vers perquè està format per cinc dàctils i un troqueu, això sí que és insostenible perquè també pot estar format per altres possibilitats». Oliva proposa (1980: 142), per exemple, un vers format per un dàctil, un coriambe, un peó tercer, un iambe i un altre peó tercer, que portarien a llegir el vers agrupant les unitats a partir de la sintaxi: «Parla'ns-en | filla de Zeus | des d'on vulguis | també |a nosaltres» i no pas, com pretén el traductor a partir de peus dactílics: «Parla'ns-en, | filla de | Zeus, des d'on | vulguis tam | bé a nos| altres».

Oliva retreu a Riba un altre defecte, que ja hem comentat, que és l'ús dels accents secundaris a principi de vers, sense que el primer accent del primer peu i el primer del segon peu estiguin separats per més de dues síl·labes i, per tant, no es produeixi la reaccentuació. Així, un vers com «De moment delitem-nos sopant i no hi hagi cridòria» Oliva demostra que no pot ser llegit com un hexàmetre si no es coneix prèviament l'estructura del vers, això és, que l'hexàmetre ha de començar amb una síl·laba tònica, que té una cesura pentemímera femenina que divideix el vers en dos hemistiquis desiguals, i que ha de marcar el sis peus de l'hexàmetre. Qualsevol lector que conegui això, ve a dir Oliva, és que «en sap massa, perquè “saber” que la preposició *de* porta un accent secundari és absolutament inconsistent» (OLIVA 1980: 15). Efectivament, aquest vers concret de Riba qualsevol lector (també l'especialista, si no l'escandeix prèviament) el llegirà com una pentapòdia anapèstica catalèctica («De moment delitem-nos sopant i no hi hagi cridòria») i no pas com un hexàmetre dactílic.

De fet, Oliva desestima totes les adaptacions dels clàssics i en salva només els hexàmetres ribians justament per les trampes que ja hem vist més amunt que es permetia, amb aquests versos anapèstics o bé amb el canvi del primer metre dactílic per un d'amfibaic. Segons Oliva (1980: 17), Riba era conscient que el model d'hexàmetre grec reclamava un vers femení, i un ritme dactílic o bé trocaic, i, com que el català prefereix, per naturalesa, un vers i un hemistiqui masculí més que no pas femení, i el iambe i l'anapest més que no pas el troqueu i el dàctil, el que va fer va ser crear la il·lusió d'un hexàmetre que no contravingués les normes bàsiques del català: «Es tracta d'un esforç claríssim per arribar a una solució de compromís: “que no sigui dit que no es tracta d'hexàmetres, però que funcionin al màxim com a versos catalans”» (OLIVA 1980: 17)

Així, per exemple, un vers com «i respongué llavors la deessa d'ulls clars Atenea», que és un hexàmetre dactílic perfecte amb contracció del segon peu i accent secundari a la primera síl·laba, seria en realitat la unió d'un hexasíl·lab (fins la pentemímera) i de tres anapestos (un enneasíl·lab femení anapèstic, per entendre'ns). Aquestes combinacions (que, per tant, si ens

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

el creiem, farien que l'hexàmetre de Riba s'assemblés més al de Carducci que no al de Pascoli o Klopstock) i la voluntat de conservar «la divisió artificial en peus clàssics», sense, però, que es desfessin «els constituents immediats de l'estructura sintàctica del vers» són les que creen, en l'*Odissea*, «la il·lusió d'estar feta en vers». Segons l'assagista, doncs, amb els versos de Riba, agafats en el seu conjunt, «l'única compensació que té l'orella és una recursivitat monòtona al final de cada vers». Riba evitava així un dels errors més flagrants que van cometre molts dels seus epígons (com hem vist de manera molt evident en Llovera i Marlès), això és, l'agrupació dels «clítics segons un esquema prefigurat sense tenir en compte si la sintaxi ho permet o no» (OLIVA 1980: 18).

Les asseveracions d'Oliva no van ser gens ben rebudes, sobretot per la parcialitat que mostrava en algunes ocasions, malgrat que no és menys cert que es va atrevir a tocar alguns punts que havien esdevingut dogma, com l'arbitrarietat d'algunes adaptacions dels metres antics o bé la creença, encara avui mantinguda, que una traducció de poesia clàssica només per ser feta en versos adaptats havia de ser necessàriament millor que la traducció en altres metres tradicionals.<sup>275</sup>

Les crítiques van ser especialment dures per part, és clar, dels professors de grec i llatí, com ara de Jaume Medina (1980) o Fernández Galiano (1983: 204). Cap dels dos entrava gaire a fons a les raons adduïdes per Oliva. De fet, Medina es limitava a afirmar que l'hexàmetre i el pentàmetre existien perquè així ho demostrava la mateixa existència de poesia escrita en aquests versos:

«Hi ha, doncs una realitat: en la poesia catalana, els díctics elegíacs (hexàmetres i pentàmetres) existeixen —i aquest fet constitueix la prova més fefaent que la llengua en què s'expressa no en rebutja la possibilitat» (MEDINA 1980: 106)

És a dir, que si l'hexàmetre i el pentàmetre de Riba havien pogut ser imitats i definits segons unes regles concretes volia dir que el vers es podia definir i, per tant, reproduir segons les mateixes regles que en definien l'existència. Això és, que el vers, per si sol, era capaç «d'establir un discurs específicament mensurable» (OLIVA 1980: 2) i, per tant, era perfectament acceptable, simplement que ni el vers com a tal ni les normes que el conformaven, no eren part de la tradició mètrica catalana.

Medina, però, no gosava anar més enllà i no s'atrevia a contradir les teories d'Oliva segons les quals la majoria dels versos clàssics eren impossibles de ser llegits com a tal, sense abans escandir-los, cosa que suposa que se n'ha de conèixer el patró prèviament. Una qüestió que Parramon sí que atacà, però que enllestia de manera molt sumària:

«basar la competència dels lectors de poesia per percebre un vers en uns determinats models fixats per la tradició, de manera que un text que els esmentats lectors no percebin com a vers no se'n pot considerar i que no siguin capaços de percebre'n cap que no s'ajusti a aquells models, condueix a un cercle viciós, a més de negar tota possibilitat d'ampliació i de renovació a un repertori de versos donat. D'altra banda, no és culpa del poeta que hi hagi lectors incompetents» (PARRAMON 1999: 12-13)

---

<sup>275</sup> Com ara: «Qui és que pot preferir, des del punt de vista dels resultats mètrics i prou, la versió de l'*Eneida* en l'anomenat hexàmetre adaptat que va fer-ne Miquel Dolç, a la versió en decasíl·labs que en va fer Llorenç Riber?» (OLIVA 1980: 144).



Parramon té tota la raó del món quan afirma que és absurd afirmar que una ratlla que sigui mesurable no pugui ser un vers només pel fet que es conforma per unes normes que no solen regir els versos de la tradició catalana (com l'anisil·labisme o la combinació de peus); però, a parer meu, erra del tot en considerar que la incapacitat del lector per sentir un ritme sigui insuficient per desacreditar un vers. Per a qui escriu, el poeta, si no és per al lector? I si una immensa majoria de lectors no poden llegir un vers com el poeta voldria potser és que aquell vers està mal construït o, almenys, construït a partir d'uns esquemes massa arbitraris perquè el lector, especialista o no, els pugui percebre sense haver-los d'estudiar.

Oliva em sembla que demostra molt bé com això passa en algunes adaptacions. El problema està en el fet que generalitza massa. És cert que alguns hexàmetres de Riba no es deixen llegir com el poeta voldria, però no és menys cert que una immensa majoria es poden llegir bé com pretenia, bé com Oliva proposa. I és que el vers, per dir-ho amb Ferrater (1971: 28), «és fet de duplicitat, i és per això que d'escriure en vers és si fa no fa l'única manera divertida d'escriure».

Potser per la reacció airada que van provocar les pàgines dedicades a la qüestió de l'adaptació dels versos antics de la mètrica d'Oliva, aquest mateix estudiós, en les successives monografies que ha anat publicant per escurçar l'obra i fer-la més accessible (a més d'esmenar els errors de la primera), ha reconduït la discussió i ha intentat corregir algunes qüestions arran de les crítiques (un punt provocadores, però algunes ben argumentades) que hi havia abocat.

En l'estudi (fins ara) definitiu, Oliva es retracta d'aquestes afirmacions en què negava la condició de vers a les adaptacions dels metres clàssics, tot i que fossin mesurables per unes estructures clares. Rectifica, doncs, i admet que encara que no siguin les pròpies de la tradició mètrica catalana les normes de les adaptacions catalanes són acceptables des del moment que es poden descriure i, per tant, «tota combinació és possible si és recurrent, si es martelleja» de manera suficient fins aclarir el nou vers (OLIVA 2008a: 139).

«Si tota mètrica consisteix, en la nostra llengua, a realitzar un joc amb les síl·labes i els accents, no hi ha cap dubte que l'adaptació de la mètrica clàssica és vàlida. [...] Es tracta de crear amb la llengua unes estructures secundàries, com deia Bierwisch, que donin relleu al discurs. I si aquestes estructures estan clarament definides i són suficientment recurrents, ja són prou vàlides. I l'adaptació les té prou definides i recurrents per guanyar-se aquesta validesa» (OLIVA 2008a: 154)

Ara, el problema, segons Oliva, només està en el prestigi que han agafat les traduccions en mètrica accentual a les quals s'atorga «una qualitat predominant pel sol fet d'utilitzar un metre anàleg al de les llengües clàssiques», respecte a altres possibles traduccions, per exemple, en decasil·labs o alexandrins, cosa que, d'altra banda, pot ser certa des del moment que no hi ha una sola traducció catalana de poesia èpica antiga que no sigui en hexàmetres des de les versions de l'*Odissea* de Riba.

Accepta, doncs, que la mètrica que busca l'adaptació dels clàssics és «molt poderosa, en el sentit que accepta moltes variants respecte al model», encara que «moltes d'aquestes variants xoquen contra les regles del joc de la nostra mètrica tradicional» (OLIVA 2008a: 158), cosa que provoca, insisteix, que només el «lector de bona fe que no sap llatí i grec» no pugui

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

«reconèixer sempre si l'hexàmetre adaptat és mètric o no, i que l'única cosa que sí que pot sentir és la cadència final de cada vers: TAA TA». Aquest argument, però, flaqueja en el sentit que en el vers original grec l'única regularitat fixa és precisament la seqüència rítmica de la clàusula heroica (— ∪ ∪ — ∪).

Un altre dels punts defectuosos connectats intrínsecament amb la incapacitat del lector per recitar-los com pretén el poeta és que l'elecció d'una traducció mimètica implica necessàriament una aposta, volguda o no, per una estratègia estrangeritzadora. Però Oliva és clarament partidari d'una opció assimiladora i, amb l'argument d'una suposada naturalitat, es carrega les adaptacions rítmiques:

«la mètrica adaptada és certament extravagant en relació amb la nostra mètrica tradicional. I pels estudis que s'han fet d'Homer, posem per cas, ni la *Iliada* ni l'*Odissea* no tenien res d'extravagant, ans al contrari. Per tant, és lícit de preguntar-se si l'adaptació en hexàmetres no desfigura un element important de l'obra» (OLIVA 2008a: 155)

Val a dir, però, que, avui, després de tantes traduccions en hexàmetres, el que seria realment «extravagant», per contrari als *interpretants* dominants de la tradició traductora, seria traduir èpica antiga, justament, en versos romànics.

Sense que Oliva deixi de tenir raó, el cert és que la traducció mimètica, si és ben feta, com és en el cas innegable de Riba, és l'única que no renuncia a les característiques bàsiques del vers de l'original, sigui centrant-se a reproduir el ritme o també el metre. La qüestió és que ho fa amb unes armes diferents respecte a la llengua original. En el nostre cas, substituint el sistema quantitatiu per un d'intensiu.

#### 4.14. Els *Ritmes clàssics* de Jordi Parramon

El pol oposat al negacionisme d'Oliva, quant a l'adaptació dels metres clàssics, el representa Jordi Parramon, que publicà el 1999 un tractat descriptiu dels principals metres grecollatins en què estudia com s'han adaptat accentualment en català o com s'haurien d'adaptar si mai algú volgués servir-se d'un vers encara inèdit en català, a través d'unes normes molt sumàries acompanyades, normalment, d'algun exemple.

És molt útil per poder disposar d'una sèrie de normes a partir d'uns criteris més o menys objectius, que òbviament, hom pot decidir seguir o no. Aquest manual ha estat, sens dubte, una pedra angular i bàsica per a tot el meu plantejament teòric i pràctic a l'hora d'abordar la traducció dels metres antics, encara que sigui per desmarcar-me'n en molts punts. Serà útil, doncs, que hi donem un cop d'ull.

El llibre de Parramon, després de cinc capítols previs dedicats a conceptes previs com la síl·laba, el ritme i un estudi de la prosòdia grecollatina, divideix tots els metres clàssics en set grans grups: els propis de la sèrie iàmbrica, els de la trocaica, els de l'anapèstica i els de la dactílica, a més dels versos de ritme sincopat (els que solen aparèixer a la lírica coral), i els de la sèrie eòlica de les estrofes que poden conformar aquests versos. Cada sèrie es clou amb una descripció sumària de com s'han adaptat o s'haurien d'adaptar a través del sistema accentual.

El seu, doncs, és un projecte molt ambiciós, molt més que, posem pel cas, el que he volgut posar en pràctica a les meves traduccions de metres antics que, recordem, només comprèn els

versos dels quatre primers grups, per les limitacions que pressuposa l'ús del sistema accentual pels motius que ja han estat explicats.

Aquests motius, però, no semblen desencoratjar Parramon, que pretén donar un vers accentual equivalent a cadascun dels metres grecs, fins i tot dels versos eòlics i dels metres corals més complicats, perquè «aplicant els principis de combinatòria als peus binaris i ternaris en sentit ascendent i descendent, encara es pot arribar a crear una gran varietat de formes que els antics no podien ni tan sols imaginar» (PARRAMON 1999: 188), això és, que el sistema intensiu podria oferir la mateixa o més varietat rítmica que el sistema quantitatiu i, per tant, poder obtenir una adaptació satisfactòria i singular per a cada metre grecolatí.

Això, però, ben aviat es demostra una quimera i l'aplicació del mètode accentual per reproduir la mètrica quantitativa es fa evident que té unes limitacions insalvables, cosa que provoca que Parramon hagi de començar a fer equilibris (i no pocs). De fet, tot el capítol dedicat a la sèrie eòlica parteix d'una impossibilitat fàctica: tots els metres de la versificació eòlica parteixen de l'anomenada base eòlica (—) que, com sabem, és irreproduïble en un sistema accentual (i es substitueix per un troqueu), com ja hem anat veient, cosa que admet l'autor:

«La base eòlica no té una equivalència exacta en el sistema accentual. En principi, consta de dues síl·labes de tonicitat indiferent seguides d'una tònica obligatòria. La primera, encara que sigui efectivament tònica (començament emfàtic), sempre cedeix en importància a la tercera, que és la primera arsi destacada. Això implica que en el sistema accentual la seqüència quantitativa base-coriambe, tan característica, s'hagi d'assimilar a la dipòdia anapèstica pura, i una de les seves conseqüències és que els versos anapestoiàmics, un cop adaptats, coincideixen amb els dactiloeòlics» (PARRAMON 1999: 178)

És a dir, que malgrat totes les possibilitats rítmiques del sistema accentual, per adaptar tota una sèrie de metres de la lírica eòlica resulta que el manual que havia de servir per marcar unes normes d'adaptació obliga a capgirar del tot el ritme d'una colla de versos, fins al punt de modificar-los del tot, passant de l'espondeu i el coriambe a una dipòdia anapèstica. És a dir, un gir complet del ritme. I això no és tot, sinó que, de resultes d'aquest canvi més o menys arbitrari, se'n deriva que tota la colla de versos pertanyents a la sèrie anapestoiàmica concordaran amb els de la dactiloeòlica.

Els problemes, però, com era esperable, no es redueixen als versos de la sèrie eòlica, sinó que també s'estenen (i s'agreugen) quan s'intenten adaptar accentualment els metres de ritmes sincopats que, de bell antuvi, Parramon ja admet que no es poden adaptar, malgrat que ell n'ofereix unes normes prescriptives:

«Cal confessar-ho de bon començament: no és possible l'adaptació de les sèries sincopades al sistema accentual, perquè el ritme d'intensitat no tolera dues arsis en síl·labes consecutives si no les separa una pausa, i fer aquesta pausa cada tres o quatre síl·labes, segons el ritme binari o ternari que es vulgui imitar, a més de plantejar complicacions prosòdiques, resultaria monòton» (PARRAMON 1999: 147)

La solució a què arriba per resoldre aquest escull és «sacrificar un dels temps marcats de cada metre a la coherència i eufonia del ritme». Parramon defensa que el temps marcat que

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

s'ha d'eliminar és el segon, perquè «sembla que els antics ja destacaven la primera arsi sobre la segona, i en llatí, si coincidía una arsi amb un accent de paraula, era generalment la primera del metre». Això li permet donar una taula d'equivalències rítmiques que, de fet no són tals: els baquis equivaldran a amfibracs, els antibaquis a dàctils, els crètics a anapestos i així anar fent amb la resta de ritmes de la sèrie sincopada.

Les solucions adoptades per Parramon per resoldre els problemes que planteja la sèrie eòlica i la sèrie de ritmes sincopats resulta, doncs, que no és adaptar-los, sinó canviar-los a partir d'uns criteris aparentment objectius. Així, però, resulta que hi ha una bona colla de versos resultants de les normes proposades per Parramon que tot i pertànyer originalment a una sèrie de ritmes concreta, a la pràctica, són exactament idèntics a un altre metre de la mateixa sèrie (malgrat ser completament diferents en grec) o, fins i tot, exactament idèntics respecte al metre d'una altra sèrie rítmica completament diferent.

Així, un vers de la sèrie eòlica com el dodrant I, en la seva adaptació accentual resulta que «és un hexasil·lab agut amb la mateixa accentuació que el ferecràtic» i que, a més, també es pot confondre «amb la dipòdia anapèstica pura». El dodrant II accentual, pel seu cantó, també «equivaleix a un aristofànic masculí i alhora resulta de la tripòdia iàmbrica per anàclasi del primer peu» (PARRAMON 1999: 180).

Igualment, el tetràmetre de la sèrie jònica menor resultant de l'adaptació accentual proposada per Parramon, per bé que no ho faci explícit, resulta que a la pràctica és exactament el mateix vers que el tetràmetre trocaic acatalèctic, com bé demostra l'únic exemple proposat de les traduccions d'Horaci de mossèn Llovera (*Odes*, III, XI, 1): «Són de plànyer les que viuen sense amor ni s'esvaeixen».

A aquest problema s'hi suma al fet que, com que les normes les prescriu ell, segons uns criteris, si més no, discutibles, l'autor, per donar exemples dels versos que proposa, sovint no en pot donar cap, més que algun dels seus propis llibres de poesia o, a tot estirar, dels versos de la traducció d'Horaci de Llovera.

De fet, una de les qüestions més sorprenents és que Parramon critica a Riba no haver-se atrevit a fer servir el mètode accentual en les traduccions de les parts corals dels tràgics, tot i acabar d'admetre obertament que els ritmes sincopats no tenen un equivalent en català (i que les imitacions que ell planteja com a norma donen, per un cantó, versos ben diferents dels de l'original i, per l'altre, iguals que d'altres versos d'altres sèries). La crítica és molt sorprenent quan el mateix assagista reconeix que «aquests càntics, en la seva forma original, són difícils d'analitzar i moltes vegades els especialistes mateixos no es posen d'acord sobre el ritme i els metres d'un passatge determinat» (PARRAMON 1999: 148). Malgrat tot, però, a Parramon el sorprèn que Riba no intentés l'adaptació accentual:

«Fins a un cert punt és curiós que les versions de les tragèdies gregues de Riba, tan exactes a l'hora de reproduir els versos dialogats i declamats i els càntics dàctílics i anapèstics, no donin un tractament similar als càntics en ritmes sincopats o en versos eòlics. [...] En aquests càntics, la correspondència estròfica es respecta sempre pel que fa a la mesura dels versos; no tant en la seva accentuació interna, i molt menys en el gènere dels versos i de les cesures» (PARRAMON 1999: 148)

El manual de Parramon, doncs, malgrat ser una eina utilíssima per a les quatre sèries de ritmes bàsics ja explicats, arriba a un nivell de dogmatisme que porta fins al darrer terme la

creença en l'adaptació accentual. A la pràctica, en certa manera, acaba donant raó a Oliva sobre l'arbitrarietat d'algunes adaptacions dels metres clàssics. Les seves equivalències en els metres sincopats poden ser considerades tan vàlides (o tan poc vàlides) com qualsevol altra opció. És el plantejament de Parramon, que les dóna com les úniques possibles i normatives, el punt més discutible de la seva premissa.

Efectivament, els versos i les normes proposats per Parramon tindran, si es vol, un valor en el pla acadèmic, però són tan arbitraris com les adaptacions dels clàssics que ell condemna, com ara les de Costa i Llobera, perquè, al capdavant, modifiquen, substituint-lo, un ritme concret per un altre, justificant-ho amb uns criteris, almenys, objectables. El valor d'aquests versos, que s'han de fer, sovint amb escaire i cartabó,<sup>276</sup> serà, sovint, només arqueològic, per tal com les subtileses de les adaptacions proposades per Parramon difícilment seran audibles a les orelles dels profans.

Més aviat cal admetre el que ell mateix reconeix com de passada, però sembla deixar de banda en altres punts del discurs: que el sistema rítmic basat en la intensitat ofereix «menys possibilitats rítmiques que la quantitat», com demostra el fet que «l'extens repertori de formes quantitatives» hagi quedat reduït «quan hem intentat basar-lo en l'accent». I més que no desanimar-nos, ser realistes davant d'aquesta impossibilitat que no fa «sinó confirmar que, essent la quantitat i la intensitat dos fonaments del ritme diferents, posseeixen lleis específiques que només actuen sobre l'un i que no són admissibles en l'altre» (PARRAMON 1999: 188). Cal acceptar, per tant, que l'adaptació accentual d'alguns ritmes i metres no és possible.

#### 4.15. García Calvo i la seva adaptació dels metres antics

Com a apèndix, i abans de parlar dels criteris que he seguit en la meva adaptació rítmica dels metres antics, he cregut convenient fer un petit excurs per parlar d'un dels pocs traductors moderns que ha intentat l'adaptació dels metres antics en llengua castellana, i que ha estat, també, una influència important en el procés d'establir els metres que apareixen a les comèdies d'Aristòfanes.

En castellà no hi ha gairebé cap tradició establerta d'adaptar accentualment els metres antics, més que mitges temptatives vagues com les de Villegas de reproduir algunes estrofes, com la sàfica, a través del mètode de l'accent gramatical. Hi ha altres noms, que intenten reproduir el mètode quantitatiu a la manera del Tolomei, com Gertrudis Gómez de Avellaneda o intents aproximatiu com els de Salvador Rueda, o els pseudoheptàmetres de Rubén Darío;<sup>277</sup> però poca cosa més, per molt que Pejenaute (1971) intenti defensar l'indefensable i l'únic que aporti són tímids intents analògics d'evocar els metres antics. Simplement, en època moderna, no hi ha hagut en castellà la tradició de traduir en vers accentual la poesia antiga. Val a dir també que tampoc és que hi hagi hagut excessiva tradició, modernament, de traduir la poesia antiga en cap mena de vers.

Gairebé es podria afirmar que l'adaptació dels metres antics com a tal neix amb García Calvo, quan l'any 1971 publica l'adaptació de Plaute, *Pséudolo o el Trompicón*. Com a prova, el

---

<sup>276</sup> Un bon exemple d'això pot ser, per exemple, les normes per adaptar el sàfic major, l'hendecasíl·lab alcaic, o el gran asclepiadeu.

<sup>277</sup> Hom els pot trobar recollits i estudiats per HERRERO LLORENTE 1968. També pot ser interessant per a aquesta qüestió, encara que des d'un enfocament totalment diferent PAMIES BERTRÁN 2000.

fet que Fernández Galiano en un article dedicat a les traduccions accentuals (1983) només pot donar com a antecedents, a banda dels hexàmetres de cinc accents de Pabón, a García Calvo i a si mateix, que en aquell moment estava traduint els tràgics en vers.<sup>278</sup> El mateix García Calvo explicava com havia hagut de treballar gairebé en un desert:

«Poco me ayudaban también allí las tradiciones poéticas a mi alcance: nada en castellano (pues en catalán algo había adelantado la práctica de C. Riba, de que no tenía noticia entonces), salvo las estrepitosas equivocaciones de E. Villegas y, 3 siglos más tarde, de Rubén Darío, en sus intentos de reproducción, y apenas, según iba entrando en las lenguas, podía aprender algo de los modos de hacer métrica Antigua de Carducci, de Longfellow o de Goethe» (GARCÍA CALVO 2006: 1665)

Efectivament, García Calvo va ser el primer de posar en pràctica l'adaptació accentual de manera sistemàtica i de plantejar-ne la teoria, encara que indirectament, en la seva obra *Del ritmo del lenguaje* (1975). Aquí, treballava diferents qüestions com el ritme de la prosa, del vers i el ritme intrínsec del llenguatge, sense entrar excessivament en la mètrica clàssica. Feia notar, però, que, en general, els ritmes grecs i, per tant, els llatins, eren, si fa no fa, els mateixos que es podien trobar en una llengua romànica com la castellana, i com a exemple prenia com a mostra un hendecasíl·lab sàfic que resultava coincidir totalment amb un vers de seguidilla de la tradició castellana, no per «coincidència genètica» (GARCÍA CALVO 2006: 1636), sinó perquè la seguidilla «responde a predilecciones y costumbres arraigadas en la lírica popular»: l'origen de tots dos era musical.<sup>279</sup>

Si els ritmes grecs i llatins coincidien amb alguns versos de la tradició castellana volia dir que almenys alguns d'ells es podien imitar. La manera com els va adaptar García Calvo, però, va anar canviant al llarg dels anys i la reflexió sobre com s'havia de procedir a l'hora d'adaptar-los també. Per sort, ell mateix ho explicà en el seu tractat de mètrica i versificació (GARCÍA CALVO 2006: 1668-1689).

#### 4.15.1. Els hexàmetres

Vet aquí les successives reproduccions d'aquest metre que va intentar García Calvo des dels seus primers intents a *Canciones y soliloquios* (1976), amb uns hexàmetres molt estrictes en què es tenien en consideració normes que afectaven els versos clàssics, però que no eren substancials en castellà, com ara qüestions quant a la naturalesa de la síl·laba («trabada» o «pesada»), i no la distribució d'accentos, que és la que, admetia, eren «el condicionante prosódico del ritmo» (2006: 1669); aquest sistema, semblant al de l'últim Pascoli, se cenyia per unes normes que, com reconeixia el mateix hel·lenista, no tenien un paper estructural del vers, sinó que només obeïen a raons d'eufonia «y pulimiento». És per això que aquest model, tan artificios, va ser abandonat ràpidament per García Calvo, que optà per un vers semblant al de

---

<sup>278</sup> Servint-se de l'alexandrí per substituir el trímetre iàmbic, optava, però, pel model accentual que havia vist en Riba i en García Calvo per a la resta de versos dels recitats. Per a les parts corals, en canvi, se servia de metres de la tradició castellana.

<sup>279</sup> Vegeu GARCÍA CALVO 2006: 1635-1636, on fa veure la coincidència entre l'hendecasíl·lab sàfic original amb la meitat de la *seguidilla* castellana, «a poco que la distribución de acentos (o la música usada) inviten a la marca en 8ª, como en “no sé si, mi madre, si me le abra” o bien “blanca me era yo cuando entré en la siega”».

Riba (a qui reconeix el mestratge i el caràcter pioner de la seva aproximació a l'hexàmetre),<sup>280</sup> amb l'exigència de començar l'hexàmetre amb tònica, com en les seves traduccions d'Hesíode, però acceptant un accent secundari inicial més que discutible:

«Musas las de Pieria, que dais cantando la gloria,  
ea, de Zeus decid, de vuestro padre loores:  
por quien son los mortales igual sin nombre y nombrados,  
bien afamados o infames, a gusto de Zeus soberano;» (*Trabajos y días*, 1-4)

Finalment, anà virant cap a un hexàmetre cada cop més lliure de les normes grecolatines. Primer, deixà estar l'obligació de començar amb temps fort cada vers, i, per tant, l'ús de l'accent secundari, acceptant una o fins dues síl·labes inicials àtones, com en les traduccions de Teòcrit:

«¡Ah, qué locura, Señor! Milagro, Praxínoa amiga,  
si llego con vida, de tanto barullo y tanta carroza;  
botazas por todas partes, por todas guardias de capa:  
la calle, imposible. Y tu cada vez te mudas más lejos.» (*Idilio XV*, 1-4)

Amb el temps, García Calvo anà encara més enllà i per demostrar que els hexàmetres, amb unes mínimes diferències, ja es trobaven, sense gaire més modificació, en la poesia castellana, va utilitzar el que ell anomenà «verso de brega», que no era més que la unió del doble vers dels romanços castellans que, units, sovint coincidien amb un model d'hexàmetre concret. Així, per exemple, en «Véte bajo el mirador donde bordava y cosía», del romanç *Enamorado y la Muerte*:

«el reconocimiento de la semejanza con el (doble) verso de los romances, que, pese a su variedad de ictuaciones (en la recitación y el canto) y a la igualación del número de sílabas, a menudo coincide con el esquema del hexámetro» (GARCÍA CALVO 2006: 1670)

Partint d'aquest esquema base, García Calvo encunya un vers molt semblant, però que evita la partició en dues parts iguals, es permet una o dues síl·labes en primera posició i introdueix la rima assonant. A part de la relació amb el vers del romanç, la rima es justificava per una qüestió de marca de final de vers: el fet d'acabar, com marca l'hexàmetre, amb una paraula plana, si el vers següent començava, com tants cops passa en els versos de García Calvo, amb una o dues síl·labes àtones, el qui sentís (i no llegís) aquests versos, podia confondre el final amb el principi de vers. La rima, doncs, servia com a fixació i marca del final de vers:

«se usa, en cambio, la rima asonante de los finales, habiendo vislumbrado una relación entre lo uno y lo otro, a saber, que la rígida norma antigua de arranque del verso en tiempo fuerte, obedeciendo al cuidado de asegurar la individualidad del verso por separación entre verso y verso, que, si no, terminando el precedente en una sola sílaba no marcada, amenazaba con

---

<sup>280</sup> Vegeu GARCÍA CALVO 2006: 1665.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

desdibujarse, podía en este verso de brega desatenderse en gracia a que la rima asonante del final dejaba ya aquella individualidad asegurada» (GARCÍA CALVO 2006: 1670)

Així traduí García Calvo l'hexàmetre en les versions rítmiques del *De rerum natura* i de la *Iliada*, amb la diferència que en el primer poema acceptava dues síl·labes en la primera posició, que evitava en el poema homèric, «en atención al peligro de que se recite, como haciendo anacrusis, marcando en la 1a, y aumentando así el verso en un pie», això és, es corria el perill que es confongués l'anacrusi amb un accent secundari, com hem vist més amunt que podia passar amb alguns versos de la *Iliada* de Sabaté (2019):

«Y solo quedó entre Troes y Aqueos el hórrido asalto,  
y se encrespó la batalla de acá y de allá por el llano  
de unos a otros al enderezar bronceños venablos  
por medio del Simoente y de las corrientes del Janto» (VI, 1-4)

El problema més important dels versos de García Calvo és que són gairebé sempre isosil·làbics i amb un ritme gairebé sempre igual. La recursivitat de la mateixa rima, a més, fa excessivament martellejant el vers, que, en llargues tirades, pot esdevenir insuportable.

En qualsevol cas, però l'evolució dels versos de García Calvo també és molt il·lustrativa d'una altra manera de concebre el vers antic a partir, únicament, del ritme, amb una aproximació inicial gairebé quantitativa fins a un vers que no té res d'estrany en castellà, excepte la disposició en dos hemistiquis i no en dos versos independents.

##### 4.15.2. El trímetre iàmbic

Aquesta transició també la podem notar en la seva adaptació dels trímetres iàmbics i els tetràmetres trocaics, des de les primeres temptatives accentuals a la seva traducció de Plaute (*Pséudolo o el Trompicón*, 1971, on, en realitat intentava trobar l'adaptació del senari iàmbic romà) fins a la versió rítmica d'*Els acarnesos* d'Aristòfanes (*Los carboneros*, 1981).

El model tipus d'aquest primer estadi de l'adaptació del trímetre és una adaptació accentual que coincideix plenament amb la de Riba, tant en les cesures, com en l'estructura rítmica:<sup>281</sup> un vers dodecasíl·lab iàmbic, amb cesura pentemímera o heftemímera i amb final masculí:

«no voy aquí a contarles quién me envía aquí  
ni cuál es mi mensaje, porque no lo sé» (*Pséudolo o el Trompicón*, 2-3)

García Calvo accepta, com Riba, l'anapest com a resolució dels peus iàmbics del patró original. Ara bé, si en Riba la resolució anapèstica sol ser excepcional (almenys en Sòfocles i en el primer Eurípides) i, normalment, limitada a una sola resolució per vers, García Calvo, que busca, al capdavall, l'equivalent del senari còmic (molt més lliure) accepta l'anapest en qualsevol dels primers cinc peus, a més de l'anàclasi inicial:

<sup>281</sup> Es pot trobar explicat per ell mateix a GARCÍA CALVO 2006: 1674-1675.



«de todos modos, si pudieran descansar

A T A T A / (T) A T A (T) A T

de masticar sus chicles respectivos y

(T) A A T | A T A (T) A T A (T)

de arrimar el pie a la prójima de al lado, yo

A A T A T | A A T A (T) A T A T

se lo agradecería y podría decir también

A (T) A (T) A T / A T A A T A T

que además, por otra parte..., ah sí, que, aunque aquí

A A T A T A T A / A T A T A T

quisiera yo ofrecerles una explicación

A T A T A T A / T A (T) A T

al fin, la mayoría ni podrán oír

A T A (T) A T A / (T) A T A T

con el ruido que arman ésos que entran por allá

A A T A T A T A / A T A (T). A T

con su acompañamiento de acomodador.» (*Pséudolo o el Trompicón*, 5-13)

A T A (T) A T A / (T) A (T) A T

Amb aquests versos i prou, podem veure que malgrat que García Calvo s'encarrega d'anar intercalant versos sense cap resolució iàmbica, amb versos amb substitucions anapèstiques. Val a dir que amb tants canvis del patró rítmic tipus es perd sovint el ritme iàmbic i l'alternança binària del ritme.<sup>282</sup> Unes substitucions que es poden donar en qualsevol lloc del vers i, per tant, com que no són repetides, no permeten la recursivitat. De fet, és difícil reconèixer un vers amb un ritme clar, precisament, en una de les línies que ell mateix dona, al pròleg (GARCÍA CALVO 1971: 29), com a model del senari amb resolucions anapèstiques del primer i el tercer peus («Si de los galanes y los derrochadores hoy», v. 415).

Tot això sense comptar, a més, amb els greus problemes que troba García Calvo per resoldre una qüestió irresoluble com ara la manca de paraules oxítones i de monosíl·labs tònic que té el castellà per poder fer un vers masculí, fins al punt que ha d'acceptar com a tòniques conjuncions àtones com «y» i abusar d'adverbis i infinitius. Manuel Fernández Galiano, que analitzava (1983: 194-196) amb ull clínic les impossibilitats del castellà de poder imitar el trímetre iàmbic en la seva forma pura, criticava, precisament, les contorsions dels versos de García Calvo per acabar amb aguda i apostava, en canvi, pels alexandrins, per no doblegar ni contorsionar el geni de la llengua castellana.

Potser justament davant de la impossibilitat d'acabar amb aguda, García Calvo apostà, d'aleshores endavant, per un vers que deixés estar aquesta limitació absurda per a una llengua com el castellà, tot i que es cenyís, pel que fa a la resta, a les mateixes normes que el trímetre clàssic:

«La versión más libre, a la que llamo verso llano o liso, abandona la obligación del final en tiempo fuerte (aprovechando, en la tradición versificatoria española sobre todo, la práctica equivalencia de verso “en agudo”, “en llano” y “en esdrújulo”) y usa como alternativa normal el final en sílaba no marcada (rara vez 2 o “esdrújulo”), como un trím. yámb. anticataléctico

<sup>282</sup> També ho pensa així Parramon (1999: 90)

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

o con sílaba añadida, lo cual no hace sino llenar o duplicar el silencio métrico entre verso y verso» (GARCÍA CALVO 2006: 1675)

Aquesta és l'adaptació del trímetre que aplicà, entre d'altres, en la seva versió d'*Els acarnesos* d'Aristòfanes (1981) o en la seva versió rítmica de l'*Èdip rei* (1982). Aquí, els versos guanyen amb molt fluïdesa. El fet de poder acabar amb paraula plana li permet major llibertat, però les resolucions excessives fan que, sovint, sigui difícil trobar cap ritme iàmbic (o tan sols binari) en els seus versos:

«¡La de penas que ya lleva mi corazón pasadas,  
A A T A (T) A T A / T A A T A T A  
y las pocas alegrías! Muy poquitas: cuatro.  
A A T A(T) A T A / T A T A T A  
Pero mis penitas, como arenitas de la mar.  
T A (T) A T A / T A T A (T) A T  
A ver, ¿qué gozos tuve que una risa valgan?  
A T (A) T A T A / (T) A T A T A  
¡Ah, sí!: cuando en escena vi el año pasado  
A T (A) (T) A T A / T (A) (T) A A T A  
al Rey de la Chachina vomitar sus cinco  
A T A(T) A T / A (T) A T A T A  
millones del impuesto: eso sí fue juerga» (*Los Carboneros*, 1-7)  
A T A (T) A T A T A T A (A) T A

En aquestes línies, a més, les primeres de l'obra, no trobem el primer vers purament iàmbic fins a la quarta línia, cosa que provoca una desorientació rítmica en el lector/oient molt evident, que no té un vers regular que pugui establir com a referent. A més, hi ha un abús de la reaccentuació i dels accents secundaris. Fins i tot accepta una resolució entremig d'una anàclasi inicial, com en el vers tercer, que és plenament trocaic, amb una inversió completa del ritme. De fet, el vers coincideix del tot amb un tetràmetre trocaic catalèctic.

Fixem-nos també com la cesura tendeix a ser heftemímera i a coincidir, en la forma iàmbica plena, amb un alexandrí, cosa també prou simptomàtica.

##### 4.15.3. El tetràmetre trocaic catalèctic

Com Riba, García Calvo partí d'una concepció accentual del vers, que en aquest cas, però, no modificà més que en la disposició tipogràfica. Essencialment, per tant, el vers és el mateix tant en les versions de Plaute com d'Aristòfanes. En tots dos casos, disposa el tetràmetre dividit en dos versos que subratlla la semblança extrema (i potser el parentiu) amb els heptasíl·labs de les cançons castellanques tradicionals, per bé que, en el cas dels versos castellanques, es regeixen per un esquema isosil·làbic i no accentual:

«las parejas de octosílabos castellanos (que es verso que, en efecto, hemos visto derivarse de éste) vienen a ajustarse al tipo de este metro, como en los 2 primeros del romance "Que por Mayo era, por Mayo / cuando hace la calor". Claro está que ni los octosílabos de copias o romances se atienen al esquema (tampoco en la ejecución cantada) ni se atiende al tipo métrico

de este verso al computo de sílabas, que, yendo por pies y con sustituciones, oscila de las 15 (=16) a las 20 (=21)» (GARCÍA CALVO 2006: 1673).

El vers de García Calvo és el mateix que el de Riba, això és, un vers format per dos hemistiquis, en principi, heptasil·làbics, el primer femení i el segon masculí, amb la diferència que es permet molt més sovint la supressió de la dièresi medial, endarrerint-la o canviant-la per una cesura anterior, i amb les possibles resolucions dactíliques en gairebé qualsevol posició (que, per tant, allarguen el nombre de síl·labes totals), sobretot en la seva versió de Plaute:

«Miro con esa condición: pues  
T A (A) T A (T). A T (A) |  
si aun rezando estoy al dios  
T A T A T A T  
más altísimo y en las manos  
T A TA A(T) A T A |  
tengo la ofrenda, y en punto tal  
T A A T A A T A T  
algo a ganar se ofrece, al punto  
T A A T A T A T A |  
los sacrificios dejaré:  
(T) A AT A (T)AT  
tal religión no admite espera,  
T AA T A T A T A |  
ande como ande lo demás» (*Pséudolo*, 266-269)  
T A (A) T A (T) A T

Menys sovint es permet aquestes substitucions en Aristòfanes. Així, en les primeres 20 línies en tetràmetres trocaics no trobem ni una sola resolució dels peus trocaics que marquen el patró original. Més endavant, però, sí que n'apareix alguna, encara que excepcionalment:

«Pártame un rayo si te oigo!  
T A (A) T A (T)A TA |  
¡Eso no, héroes del carbón!  
TA T A T A T  
Vas aquí a morir al punto.  
T A T A T A T A |  
¿Sí? Pues yo os lo pagaré:  
T (A) T A(T)A T  
que os mataré a mi vez a aquéllos  
T A A T A. T A T A |  
que entre todos más queréis;  
T A T A T AT  
porque os tengo yo rehenes,  
T A T A T A T A |  
que agarraré y degollaré»  
(T) A A T A(T)A A T

4.15.4. Dímetres i tetràmetres anapèstics

Una de les operacions més interessants de García Calvo és la que du a terme amb els dímetres anapèstics i paremiacs (i, consegüentment, amb els tetràmetres anapèstics). No perquè l'adaptació sigui excessivament diferent de la de Riba, sinó pel camí que pren el poeta castellà per arribar-hi.

García Calvo exposa com una de les estrofes més típiques de la balada anglesa coincideix plenament amb una estructura formada per un dímetre i un paremiac (que units en un sol metre, formen el tetràmetre anapèstic catalèctic), no només amb el ritme, sinó també amb les possibles cesures i dièresis, com en el famós poema *The Hunting of the Snark* de Lewis Carroll, del qual pren, com a exemple, aquesta estrofa de «Fit the fifth», en què el vers llarg seria assimilable al dímetre pur, i el curt, al paremiac, i que escandeixo per recalcar el paral·lelisme amb els versos grecs:<sup>283</sup>

«They returned hand-in-hand, and the Bellman, unmanned  
 (A) A T (A) A T | A A T A A T  
 (For a moment) with noble emotion,  
 A A T A (A) T A A T A

Said "This amply repays all the wearisome days  
 (A) (A). T A A T | A A T A(A) T  
 We have spent on the billowy ocean!"»  
 A (A) T A A T A A T

Correspondrien, doncs, respectivament a dímetres anapèstics purs (amb la dièresi subratllada per la rima interna a final d'hemistiqui) i a paremiacs, també purs, això és, sense cap mena de contracció iàmbica, però amb final agut; una resolució, però, que sí que apareix en altres versos, per exemple, de les primeres estrofes del poema, les de «Fit the first», que també escandeixo per a l'ocasió:

«"Just the place for a Snark!" the Bellman cried,  
 (A) A T A A T | A T A T  
 As he landed his crew with care;  
 A A T A A T A T  
 Supporting each man on the top of the tide  
 A T A (A) T A A T A A T  
 By a finger entwined in his hair.  
 A A T A A T A A T

"Just the place for a Snark! I have said it twice:  
 A A T A A T | A(A) T A T  
 That alone should encourage the crew.  
 A A T (A) A T A A T

<sup>283</sup> Per comoditat, segueixo fent servir la nomenclatura pròpia de la mètrica romànica, encara que no s'adeqüi del tot a l'anglesa.

Just the place for a Snark! I have said it thrice:

A A T A A T | A (A) T A T

What I tell you three times is true."

A(A)T A (A)T A T

The crew was complete: it included a Boots—

A T (A) A T | A A T A A T

A maker of Bonnets and Hoods—

A T A A T A A T

A Barrister, brought to arrange their disputes—

A T A A T | A A T A T A T

And a Broker, to value their goods.»

A A T A A T A A T

Fixem-nos com trobem la contracció iàmbica en qualsevol dels peus, encara que aquí veiem la tendència de fer-la en l'últim; en el cas del primer vers (que equivaldria al dímetre), sempre tenim quatre accents separats preferentment per dues síl·labes àtones o una (si hi ha contracció); pel que fa al segon vers (que equivaldria al paermíac), tres accents forts separats per dues síl·labes o un a síl·laba àtona.

S'hi observa la dièresi dels dímetres regularment i, si no fos pel final amb aguda dels paremíacs i de la presència de la rima, seria una còpia perfecta del model rítmic per a aquests metres grecs. A més, la unió de tots dos metres en una sola línia, conformaria el tetràmetre anapèstic catalèctic propi de la comèdia.

Impressiona, doncs, la semblança extraordinària entre aquests versos i els metres grecs. Amb tot, García Calvo reconeix que no s'ha de pensar que aquest esquema, que «resulta que reproduce exactament el de los anapestos del griego antiguo», tingui «ninguna relació derivativa» amb el vers clàssic, sinó que s'explicaria per un origen paral·lel: l'origen musical, cantat o en una mena de recitatiu:

«es una coincidencia, y por ello mismo reveladora del origen, en uno y otro caso, a partir de la canción o melopeya popular acompañante de la danza, luego pasando a usos como el de las melopeyas teatrales antiguas o para el contar cantando en la tradición inglesa» (GARCÍA CALVO 2006: 1650)

García Calvo, doncs, amb els models que podia tenir presents, aquests i els de Riba i Fernández Galiano, l'empra en els dímetres i paremíacs dels *Perses* d'Èsquil o de l'*Èdip rei* de Sòfocles, i també els tetràmetres anapèstics catalèctics d'*Els acarnesos*, però cenyint-se a l'alternança de vers masculí (dímetre) i vers femení (paremíac):

«Porque antes, llegando un embajador

(A) T A / A T A (A) (T) A A T

a enredaros aquí, lo primero

A A T A A T A A TA

“de violetas ceñida” a vuestra Ciudad

A A T A A T A | A T A A T

la llamaba, y de que eso decía,

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

A A T A A T A A TA  
con las violetas, al punto ya  
(A) A (T)ATA| A T A T  
no os cabía un Piñón por el culo»  
(A) A A TA A T A A TA

Aquestes són les adaptacions utilitzades per García Calvo en el traspàs accentual dels metres clàssics, tot i que se n'hi podrien afegir més, com alguns metres de la lírica eòlia (Safo) o del tetràmetre iàmbic (*Los carboneros*), però que no canvien excessivament respecte al que ja hem vist. Com que no apareixen en *Els ocells* i no difereixen respecte al que hem anat veient en català, els deixarem de banda.

La lírica coral podria interessar-nos més, però és força simptomàtic que García Calvo no intentà la reproducció accentual del que ell anomenava «la gran estrofa coral», simplement es limità a una «repetición rigurosa del esquema métrico y comático en díadas de 'estrofa/antístrofa'» (GARCÍA CALVO 2006: 1681), això és, repetint el mateix patró mètric en cada vers de l'estrofa i el seu corresponent de l'antístrofa, però sense intentar reflectir accentualment els metres sincopats del grec:

«Ya lo ves, oh Ciudad,  
ya lo ves al varón prudente, al  
inteligente de corazón,  
cuántos bienes  
al amparo de su tratado  
recibe en tráfico comercial,  
unos útiles al hogar,  
otros que deliciosos son  
en caliente de consumir [...]

Ya encrespándose está,  
como un gallo que va a la presa y  
se pone en facha de valentón  
y estas plumas  
ha soltada a la puerta nuestra  
como por muestra de su valor.  
Oh tú, hermana de la gentil  
diosa Cípride y de las Tres  
Gracias, oh Reconciliación,  
¿cómo pude no ver qué cara  
tan hermosa tenías tu?» (*Los Carboneros*, p. 58-59)

Sovint hi introdueix la rima, assonant o consonant, per donar un caràcter més *cantabile* a les seves cançons, com en la següent peça lírica:

«¿Cómo puede esto ser,  
que haya de penar  
bajo los cuadros del Poder  
un veterano militar?:

él, que hubo de sudar  
en gloriosos Maratones,  
para salvar a  
la Patria y los patrones,  
¡tener que andar tragando espinas  
por esas oficinas!» (*Los Carboneros* (p. 44)

#### **4.16. Sobre la meva adaptació dels metres antics**

En la meva pretensió de traduir mimèticament els metres d'Aristòfanes (almenys els dels recitats) que ha motivat tot aquest vast estudi sobre les adaptacions italianes i catalanes dels metres antics, he intentat posar en pràctica un model d'adaptació dels metres antics que parteix, com es veu, de la directa observació de la reflexió teòrica i pràctica que s'ha dut a terme en català i també en italià.

Ara bé, tot i que els models, sobretot en català, han estat ja assentats i, com hem vist, tenen unes prescripcions tan clares que fins hi ha qui les ha definit i n'ha escrit unes normes preteses sobre com escriure els versos de les adaptacions clàssiques, jo he intentat apartar-me'n en molts punts que crec que no funcionen. He mirat, per tant, d'aprofitar totes les aportacions que m'han semblat positives de l'adaptació accentual segons el mètode de l'accent rítmic, el que em sembla més adequat si el traductor es decideix per una traducció mimètica, però n'he rebutjat un bon nombre, com detallaré més endavant, bé perquè m'han semblat arbitràries, bé perquè eren normes que lligaven en excés les mans del traductor sense ser productius en els resultats rítmics.

Entre la negació de la viabilitat de les adaptacions clàssiques d'Oliva i la creença absoluta de Parramon de poder traslladar i imitar absolutament tots els ritmes de la mètrica antiga, entre aquests dos pols, hi ha d'haver un punt intermedi que permeti la traducció mimètica, sense haver de recórrer a un sistema mètric encarcaradíssim i aliè a la nostra versificació que només pot percebre un reduït nombre de lectors amb unes competències prèvies a la lectura.

##### **4.16.1. Sobre la validesa de les adaptacions accentuals dels metres antics**

Un dels grans desencerts de la traducció mimètica que hem anat veient en la majoria d'adaptadors dels metres clàssics és el purisme acadèmic que els porta a voler a adaptar fins a l'última característica del model grecol·latí, fins i tot quan són, algunes d'elles, irrellevants en la producció i percepció d'un vers en català. Cauen, doncs, en l'error de voler imitar per sobre de tot el metre, sense adonar-se que l'element fonamental, el ritme, se'n pot veure perjudicat, amb unes línies que, com bé demostra Oliva, sovint són difícils de llegir com a versos si no s'escandeixen (per a la qual cosa necessites conèixer-ne les normes que els conformen). Fan, en definitiva, la sensació auditiva de prosa més o menys rítmica.

Alguns d'aquests adaptadors sembla que pretenguin escriure versos directament grecol·latins, però amb el defecte que ho han de fer en la seva llengua, oblidant-se que el que n'ha de resultar és un vers que es deixi llegir i funcioni en la llengua que escriuen, i no un esbós sota el qual es van col·locant síl·labes mecànicament, com sembla massa vegades que fan molts adaptadors: «naturalmente non deve limitarsi a farlo meccanicamente, ma deve

**cercare di contrariare il meno che sia possibile l'indole della sua lingua»** (ROMAGNOLI 1965: 251. La negreta és meva)

Es tracta, com assegurava Romagnoli, de no violentar la sintaxi ni fer-la entrar en contradicció amb el ritme sintàctic, perquè ja hem vist que el lector reunirà els clítics «segons les possibilitats que li ofereixi l'organització sintàctica del vers» (OLIVA 1980: 16) i no, com en llatí, amb una combinació rítmica de peus que se separi del ritme sintàctic.

La solució que ofereix Oliva, però, no és pas satisfactòria, perquè negant la validesa total de l'adaptació aboca únicament a la traducció analògica que, sense ser dolenta *per se* (de fet, té l'avantatge que el lector no haurà d'entrenar l'orella), sí que, per un cantó, ofereix una variabilitat mètrica amb la qual es fa impossible mantenir la correspondència entre els metres grecs i llatins, per tal com la mètrica romànica és molt reduïda quant a nombre de metres; per l'altre, no busca reproduir el ritme de l'original, com sí que pretén la mimètica, sinó substituir-lo.

Raül Garrigasait ha plantejat (2017: 18), una mica en la línia d'Oliva, que les opcions mètriques corresponents a la traducció mimètica són tan artificioses i arbitràries com les d'una traducció analògica, perquè, en realitat, els peus quantitius i accentuals no són autènticament equivalents i, per tant, és tan vàlida la tria d'una traducció mimètica com una d'analògica en funció de l'efecte d'assimilació o d'estranyesa que busqui el traductor:

«[A]questa tria mètrica és artificiosa, perquè un iambe quantitiu (com els del grec antic) i un d'accentual (com els del català) tenen ben poc a veure, i no representa cap guany diguem-ne acadèmic, ni tampoc en el pla de la "correcció", com se suposa de vegades, perquè no hi ha cap opció mètrica més correcta que cap altra; només n'hi ha de més adequades a determinats propòsits» (GARRIGASAIT 2017: 18)

En efecte, no és més correcta una forma que l'altra, però no és del tot cert que un peu iàmbic quantitiu i un d'accentual no tinguin res a veure. Devien sonar del tot diferent, això sens dubte, perquè l'element generador del ritme d'un i altre ho són molt, de diferents, però en el pla de seqüències rítmiques són idèntics: un temps no marcat i un temps marcat. Com es marca aquest temps i si és equivalent o no la quantitat a la intensitat és una altra qüestió.

G. Vergara, el gran teòric italià modern sobre el mètode de l'accent rítmic, advertia, semblantment, que l'equivalència entre la quantitat i la intensitat era, segurament, un «compromesso»:

«Se, per tanto, noi non percepiamo più la quantità latina, e pure, riusciamo ugualmente a gustare l'armonia ritmica dei versi quantitativi, perché non dovremmo, nella poesia barbara, accontentarci di riprodurre solo tale armonia, trascurando completamente la quantità? Se accetiamo tale compromesso, ché, lo si ammette con la massima franchezza, di nient'altro che di un compromesso si tratta, resta da esaminare in cosa consista questa armonia che noi avvertiamo, ed in che modo possiamo riprodurla» (VERGARA 1977: 21)

Els temps marcats i no marcats de cada peu tenen una distinció quantitativa, en grec, i en català, intensiva. Per tant, en un iambe grec, la tesi està ocupada, en principi, per una breu i l'arsi per una llarga, de la mateixa manera que en un de català, la tesi l'ocupa una síl·laba mancada d'accent rítmic, i l'arsi, una síl·laba sobre la qual recau un accent màxim. L'«armonia»



que sentim, doncs, en ajuntar sis iambes no és pas gaire diferent de l'harmonia resultant de la recursivitat que devia sentir un romà amb un senari iàmbic.

Així doncs, podem imitar els cinc ritmes fonamentals del sistema rítmic del grec antic, perquè són els mateixos del català: el iambe, el troqueu, l'anapest, el dàctil i l'amfíbrac, és a dir, tots aquells que no impliquen, en el trasllat accentual, un xoc accentual. Devien sonar de manera molt diferent? Segur que sí, però en el pla rítmic són el mateix i la substitució, per tant, no és arbitrària:

«Translations from quantitative into accentual-syllabic verse generally preserve the metre of the original in broad terms, replacing long syllables with stressed syllables, and short syllables with unstressed ones. In technical terms, this principle of imitation of the metre by the substitution of one characteristic (a quantitative one, based on the alternation of long and short syllables) by another characteristic (an accentual one, based on heavily and lightly stressed syllables) is fairly straightforward [...]» (LEVÝ 2011: 205)

Atenent-nos, doncs, només el ritme, no és del tot cert que sigui «un compromesso» tan arbitrari el fet de triar una opció mimètica més que no una d'analògica, perquè la primera parteix de la directa observació del ritme antic i intenta conservar-lo, mentre que la segona, directament el substitueix per un que pot no tenir res a veure amb el de l'original. No són, doncs, totes dues igualment arbitràries, però sí que són totes dues igualment vàlides segons els efectes concrets que vulgui el traductor.

Així doncs, un ritme que es fonamenti en aquest peus rítmics bàsics, en línies generals, es pot imitar, en el pla musical i en el pla lingüístic. Ara bé, una cosa són els peus i el ritme que conformen aquests peus, i una altra són els metres, que estan regits per unes lleis concretes en grec, que sovint no tenen cap mena de correspondència en català, de manera que més aviat caldria dir, tornant a les paraules de Garrigasait, que ben poc tenen a veure un trímetre iàmbic quantitatiu i un d'accentual, perquè la majoria de normes segons les quals es construeix el metre en grec no funciona igualment per al vers català.

La impossibilitat de reproduir exactament un metre no ens ha de desanimar, mentre puguem conservar, tant com es pugui, allò que Romagnoli anomenava l'«ossatura rítmica» (ROMAGNOLI 1911a: 12). És el ritme i no el metre el que està en indissoluble relació amb el contingut, si és que preferim continuar separant-los:

«Therefore, if the relationship between the verse form and its content is not to be altered, its actual acoustic expression (rhythm, tempo etc.) should be the point of reference, not its formal structure (the metre), since it is the former which is closely associated with the content. In cases where certain forms of the target language have different acoustic values and therefore evoke moods and semantic values that are different from those of the source language, it is more appropriate to render the rhythm of the original than the metre of the original. So far, our approach to the translator's task has varied according to whether the prosodic systems are related or unrelated» (LEVÝ 2011: 202)

Evidentment, és el metre, de bracet de la sintaxi, qui regula el ritme. De manera que, si es pretén conservar el ritme, no podem anar contra la pròpia prosòdia ni contra la mètrica i la sintaxi pròpies, amb unes normes tan rígides com improductives i que aboquen, sovint, el

traductor a utilitzar una sintaxi i un lèxic que difícilment poden apel·lar als lectors contemporanis, que és el principal error que han comès, a parer meu, adaptadors com Llovera, Balasch, Marlès, Ferrer Gràcia o, en ocasions, fins el mateix Parramon. Un defecte especialment greu en la traducció d'un poeta tan vívid i directe com és Aristòfanes.

#### 4.16.2. Objectiu: traduir el ritme

Calia trobar, doncs, la manera d'adaptar els ritmes antics, sense violentar les normes bàsiques de la mètrica i la sintaxi catalanes que denunciava Oliva. No tant per eliminar l'efecte d'extravagància que produeixen els versos resultants d'aquestes adaptacions (OLIVA 2008a: 155), sinó per produir un metre que, sense abandonar el ritme de l'original, pugui ser entès i sentit com a tal pel lector/oient català, sense necessitat de conèixer les normes que el conformen, encara que no sigui un metre de la nostra tradició. Al cap i a la fi, els ritmes són els mateixos en una i altra llengua.

Es tracta de poder produir en el lector/oient la cadena de reconeixement, expectativa i compliment del ritme, per dir-ho en els termes d'Aviram.<sup>284</sup> Per fer-ho, però, el lector/oient, en primer lloc, l'ha de poder comprendre i sentir. Si no és recurrent, per molt que el vers sigui mesurable, la línia serà percebuda com prosa més o menys rítmica.

L'objectiu, doncs, és el d'evitar la sensació de prosa retallada o, en el millor dels casos, de «vers lliure», un dels problemes principals que ja assenyalava Levý a la majoria de les adaptacions dels clàssics:

«The third fundamental issue is whether contemporary readers, amongst whom familiarity with classical metre continues to decline, are at all capable of apprehending many complex stanzas (alcaic, sapphic etc.) and how far they consider these free verse» (LEVÝ 2011: 209)

Per evitar la sensació de vers lliure, calia aconseguir que el mateix ritme de l'original pogués sentir-se de manera prou clara i recurrent en la traducció, de manera suficient perquè el lector, sense comptar síl·labes ni escandir el vers prèviament en pugui sentir un, de ritme i que aquest sigui més o menys equivalent al de l'original. Això és, que estigui prou ben construït perquè la cantarella se l'endugui, sense necessitat de conèixer-ne les normes que el conformen. Ferrater ja advertia que en el joc de la mètrica, «no es tracta doncs pas tant de conjuminar *versos*, sinó de combinar *peus*». “L'únic” que ha de fer el poeta, si es tracta d'un vers no admès en la tradició de la llengua en què escriu (ell parla, justament, de versos lliures), és inventar un vers que martellegi el ritme perquè el lector el pugui percebre.

Es pot, doncs, preservar el ritme, encara que potser no es pugui fer amb totes les característiques del vers com l'entenien els antics. Justament per això els escrivim en català i no en grec i llatí. I és aquí, potser, on cometen l'error els adaptadors clàssics: esforçar-se (i contorçar la llengua i el vers en conseqüència) a reproduir una sèrie d'elements als quals som sords i amb els quals és difícil construir cap mena de recursivitat; pretenen, doncs, canviar els elements pertinents de la mètrica de la llengua en què aboquen l'original. Per dir-ho amb Riba, «per crear un ritme, no pot demanar a un llenguatge més del que aquest llenguatge li pot oferir» (RIBA 1967: 44).

---

<sup>284</sup> Vegeu la pàgina 134 d'aquesta tesi.

Així doncs, el meu objectiu ha estat mirar d'aconseguir versos que funcionessin en català i que alhora traslladessin poc o molt el ritme de l'original, sense obsedir-se a reproduir totes les normes que regulaven el metre antic, sobretot si aquestes no són productives en la construcció i percepció del ritme en la traducció. Abandonar, doncs, l'obsessió de preservar els elements subsidiaris del metre antic que només interessen per pura correcció acadèmica i centrar-se en el ritme. Una mica el que deia Riba dels "hexàmetres" de Maragall: més que metres antics, traduir la música dels metres antics, però amb mètode, i no intuïció.<sup>285</sup> Això és, precisament, el que sembla valorar Valentí i Fiol dels hexàmetres de Riba, que es permetia les llicències («trampes», deia Oliva) necessàries perquè el vers funcionés en català, estructurant-lo amb unes normes pròpies:

«L'hexàmetre ha esdevingut, doncs, un vers català, sotmès a unes lleis pròpies. De les regles antigues s'han conservat només les que són més aptes a la nostra llengua. [...] És lícit, doncs, de preguntar si hem de seguir escandint-lo segons el sistema antic, o si no fóra millor de prescindir del seu origen històric i definir-lo segons les seves notes actuals. [...] caldria, potser, considerar que l'hexàmetre té solament cinc accents i no sis, en vista de la freqüència de la base no accentuada, i seguint l'exemple de Pabón en castellà? Segon, en lloc de mesurar-lo per peus, ¿no seria millor [...] de fer-ho per grups rítmics, del tipus de combinacions complexes com crètics i coriambes? Tercer, atès l'ús dels accents secundaris a l'interior del vers, potser convindria distingir entre peus forts i febles, i regularitzar l'ús dels peus substituïbles, amb possibilitat d'invertir el ritme. L'exemple en seria el vers parlat de la tragèdia i la comèdia antigues» (VALENTÍ I FIOI 1973: 119-120)

Parafraçant les paraules del mateix Valentí i Fiol sobre el tractament lèxic de Riba (1973: 89-90) i aplicant-los a la mètrica, si «el contacte ha d'ésser directe i lliure de convencionalismes» el ritme «antic se'ns ha de presentar com alguna cosa de vivent»: la seva forma de generar i percebre el ritme «serà diferent de la nostra, però necessàriament haurà d'expressar-se amb les formes amb què en la nostra llengua s'expressa» el ritme.

#### 4.16.3. Criteris generals de l'adaptació dels metres d'*Els ocells*

Els meus versos d'*Els Ocells* són el resultat d'aquests pressupòsits teòrics ara esmentats. Resulten de la síntesi entre els models estrictament accentuals que parteixen de Riba i que van ser sistematitzats per Parramon, però tenen en compte les crítiques que han rebut al llarg del temps, en especial les de Salvador Oliva, tan polèmiques com, en part, certeres. La influència no s'atura, com deia, en la tradició catalana, sinó que he mirat d'incorporar tot el que he estudiat dels grans poetes i traductors italians que es van preocupar en algun moment pels ritmes antics (i que van influir tants poetes i traductors catalans). Especialment ha estat important l'experiència mètrica adquirida arran de la lectura del Catul d'Alessandro Fo, que és l'intent modern més reeixit de congeniar les lliçons apreses de la mètrica accentual tant de Carducci com de Pascoli amb les de la pròpia tradició per aconseguir uns versos accentuals que funcionin com a versos italians. La seva màxima sobre la pretensió de fer un Catul modern

<sup>285</sup> «Més que hexàmetres tradueix una música d'hexàmetres» (RIBA 1967: 45).

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

i italià, però que conservi els ritmes antics podria ser també la que ha regit les meves provatures mètriques:

«Il mio maggiore impegno si è rivolto comunque a cercare un compromesso in virtù del quale mentre il materiale verbale che traduceva un'opera di poesia veniva disciplinato in un parallelo sistema ritmico, l'obbedienza a ragioni metriche non contringesse a un italiano troppo inconsueto o aulico, fitto di troncamenti o analoghi *escamotages*» (FO 2017: 182-183)

Seguint el seu exemple, he pres una sèrie de llicències per construir accentualment cadascun dels versos dels recitats que apareixen a *Els ocells*, per tal que els versos resultants poguessin ser entesos sense necessitat de conèixer prèviament el model clàssic.

Abans d'analitzar la meua adaptació vers per vers, com he anat fent amb els poetes i traductors fins ara estudiats, hi ha una sèrie de normes generals mètriques i prosòdiques que he aplicat en gairebé tots ells i que són les següents:

- a) Com recomanava de fer Levý (2011: 202) he mirat de conservar tant com he pogut el ritme de l'original i no, com ja he dit, el metre. Això vol dir que he donat preponderància al ritme i no a elements subsidiaris del vers, seguint els models que proposava Kochol per a una correcta adaptació dels metres forans.<sup>286</sup> La meua premissa, de fet, ja l'havia esbossat Angelo Solerti al seu manual sobre la mètrica accentual: conservar «almeno la distribuzione dei tempi, migliore non per riprodurre il verso metrico antico, ma per far sentire soltanto le vibrazioni essenziali che quello aveva nel suo ritmo» (SOLERTI 1886: 11). Amb aquesta premissa, he procurat seguir el procediment d'Ettore Romagnoli en traduir el ritme dels antics: reproduir «l'ossatura ritmica», fent coincidir als temps forts del grec «le sillabe che in quella lingua hanno maggiore importanza», buscant «contrariare il meno che sia possibile l'indole della sua lingua» (ROMAGNOLI 1965: 251).

Un bon exemple d'una gran traducció rítmica d'aquesta mena és el recent *Eugeni Oneguïn* d'Arnau Barios, que intenta reproduir el *txetirekhstopni iamb*, la tetrapòdia iàmbrica russa, amb la combinació d'un octosíl·lab i un decasíl·lab, segons la necessitat de fer encabir el rus en una llengua molt menys sintètica com és el català: «Un vers, en rus, sol tenir més cabuda que un vers del mateix metre en català: l'octosíl·lab va petit. Tanmateix, transportar-ho tot a decasíl·labs imposaria farcits innecessaris i afeixugaria el to general». El que no canvia mai, però, és la sonsònia iàmbrica de l'original: «la traducció manté la rima i el iambe, si bé amb algunes violències, i renuncia a la quantitat fixa de síl·labes i a la disposició de rimes planes i agudes» (BARIOS 2019: 12).<sup>287</sup> És un cas esplèndid d'adaptació rítmica en què no s'imposa el metre, sinó el ritme, en funció de les necessitats de la llengua catalana.

- b) En l'intent d'adaptar-me a la prosòdia catalana, he comptabilitzat els versos accentuals fins a l'última síl·laba tònica, partint, doncs, d'un model de vers agut, seguint l'exemple d'Alessandro Fo i el seu *Catul*. Per tal de congeniar les lleis rítmiques dels versos antics

---

<sup>286</sup> VEGEU KOCHOL 1970: 106.

<sup>287</sup> En el cas d'*Els ocells* no he optat per la polimetria per a un sol metre grec (a qui correspon un sol vers accentual), però el principi fonamental és el mateix.

sense forçar en excés la prosòdia italiana, Fo opta per mesurar i construir els versos prenent el model de vers femení, encara que el metre original sigui masculí o bé esdrúixol. Salvava així el problema d'acabar, per exemple, el trímetre iàmbic necessàriament amb una paraula oxítona, a més de permetre's també finals esdrúixols, per exemple, en els hexàmetres:

«Innanzitutto ho talora ibridato il criterio barbaro di tipo ritmico con la norma della metrica italiana che, regolandosi sulla misura piana, a fini prosodico-metrici computa per piane anche le parole tronche, sdrucchiole e bisdrucchiole. Nel dettaglio: in alcuni casi in cui una sequenza postulava un ultimo *metron* di due elementi, uno 'forte' (e ictato) e a seguire uno 'debole' (non ictato), ho ammesso sequenze sdrucchiole (in rarissimi casi anche bisdrucchiole). [...] Inversamente, in alcuni casi in cui una sequenza richiedeva un ultimo e conclusivo elemento ictato, ho ammesso a realizzarlo, oltre a parole tronche, anche parole piane o sdrucchiole» (FO 2018c: CXXXIV)

He fet, doncs, l'operació equivalent en català que, com el francès i l'occità, pren com a model el vers agut i compta fins a l'última tònica.<sup>288</sup> És cert que el català, pel gran nombre de monosíl·labs, pot combinar més bé els versos femenins i masculins que el castellà, l'italià o el portuguès, però no és menys cert que tenim una colla molt nombrosa de mots plans, a més de molts pronoms àtons que solen ocupar l'última posició de la frase o dels sintagmes i, per tant, del vers. Al capdavall, acostumats com estem a comptar i a sentir fins a l'última síl·laba tònica, el ritme inicial i interior del vers no se'n veu gens afectat i, per altra banda, això confegeix un caràcter anisosil·làbic al text traduït que casa bé amb el model de l'original, sense haver de recórrer a recursos estranys. Carles Riba, en aquest sentit, en la segona *Odissea* sembla que prova a adoptar aquest mateix criteri, tot i que, amb comptagotes, en considerar com a plans versos acabats amb esdrúixola: «Mentre Perimedes i Euríloc aguanten les víctimes (XI, 23)» o bé versos acabats en aguda: «amb un terrible rot i ho cobrien tot els ruixims» (V, 403)». L'únic però que crec que es pot posar en aquesta tria és que pot fer que coincideixin un sol model de vers accentual adaptat amb dues variants (masculina i femenina) amb el que en grec eren dos metres diferenciats. Així, per exemple, un heptasíl·lab femení de ritme trocaic correspon a un dímetre trocaic, mentre que la versió masculina d'aquest mateix vers correspon a la del *leciti*.<sup>289</sup> Però no és menys cert, per un cantó, que l'adaptació accentual pura tal com l'entén Parramon també dona lloc a aquest problema; per l'altre, convé aclarir, com detallaré més endavant, que en la majoria de metres recitats d'*Els ocells* que he adaptat, una síl·laba de més o de menys després de l'última tònica no implicava que el vers resultant coincidís amb cap altre metre antic emprat per Aristòfanes.

- c) En l'adaptació accentual dels versos principals del diàleg teatral, el trímetre iàmbic i el tetràmetre trocaic, he evitat per sistema les resolucions interiors de vers. Aquest mecanisme servia, com hem vist, per evitar un ritme massa martellejant i per donar més llibertat al poeta, però, en un sistema sil·làbicoaccentual com el nostre és un recurs

---

<sup>288</sup> Vegeu BARGALLÓ 2007: 91.

<sup>289</sup> Vegeu PARRAMON 1999: 101.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

inèdit i massa versos amb resolucions provoquen justament la percepció de prosa (rítmica, si es vol). He seguit així el consell de Solerti, quan reclamava cenyir-se a l'adaptació de metres susceptibles «di variazioni secondo un solo schema, guardandosi dallo sciogliere le arsi o contrarre le tesi» (SOLERTI 1886: 32). L'anisil·làbia, a més, ja queda salvaguardada, precisament, per la norma explicada al punt anterior. Tan sols he acceptat les contraccions, que s'escauen només en versos de ritme ternari, en el cas de l'hexàmetre i dels metres anapèstics, per les raons que explicaré més endavant.

- d) Pel que fa als accents secundaris que ja va posar en pràctica Riba, me n'he servit, però d'una manera molt concreta. Me'ls he permès, sobretot, quan es produïa una vall accentual. En els meus versos, doncs, no es trobarà un ús de l'accent secundari inicial, sense que el separin més de dues àtones. Així, no he acceptat cap hexàmetre com el que denunciava Oliva: «De moment delitem-nos sopant i no hi hagi cridòria», en què la primera paraula «de» havia de ser considerada tònica quan, clarament, qualsevol lector català llegirà «de moment» (i, consegüentment tot el vers) amb un ritme anapèstic perfecte.
- e) En estreta relació amb el joc d'accents secundaris, he mirat que el ritme resultant de la combinació de peus no entrés en contradicció amb el ritme sintàctic natural que llegiria un lector català sense formació clàssica, agrupant els clítics segons l'ordre natural de la sintaxi.
- f) Seguint el mestratge de García Calvo, he mirat, si m'era possible, de fer coincidir el vers resultant de l'adaptació rítmica accentual amb un model propi o semblant de la tradició catalana. O més ben dit, servir-me per a l'adaptació accentual, d'un model propi que coincideixi parcialment o total amb les normes del ritme clàssic adaptat accentualment. Amb aquest recurs aparentment tan senzill (però tan poc explorat) s'aconsegueix adaptar el ritme clàssic sense que, pràcticament, el lector noti que està llegint mètrica accentual.
- g) He fet un ús desigual de les cesures i les dièresis. Les segones les he respectat tant com he pogut, per tal com suposen una pausa molt forta i, per tant, afecten de manera decisiva el ritme. Sobretot, m'ha semblat important conservar-les quan apareixen en metres especialment llargs que l'utilitzen com a element distribuïdor del vers. Pel que fa a les cesures, i veient com en els adaptadors catalans que m'han precedit són sovint poc més que imaginàries (en efecte, sovint només les trobes si saps on les has de buscar),<sup>290</sup> les he descurat bastant, malgrat que si algú es dedica a buscar les cesures dels meus trímetres i dels meus hexàmetres, veurà que en moltíssims casos coincideix amb la prescripció normativa. He renunciat, però, a estratègies tipogràfiques com les que empra Fo. Si la cesura i la dièresi no és prou discernible per a l'orella, no m'ha semblat necessari marcar una pausa irreal.
- h) M'he servit d'una prosòdia teatral i no lírica. Això vol dir que he fet ús constant de la sinèresi tan popular en la parla col·loquial, com estranya en la majoria de textos literaris. Això vol dir que per llegir i escandir els meus versos, paraules com «alcíó», s'han de llegir com a mots bisíl·labs, i no trisíl·labss; «clemència», com una paraula plana de tres síl·labes i no com una esdrúixola. Aquest recurs obeeix a diferents raons.

---

<sup>290</sup> Vegeu OLIVA 1980: 14-15.

En primer lloc, per no lligar massa de mans i peus el traductor, amb una pronúncia tan artificiosa com poc productiva, atès que allarga innecessàriament el nombre de síl·labes del vers, quan ja és prou complicat fer encabir una línia grega en una de catalana. En segon lloc, per pura naturalitat del vers. Una traducció d'una obra teatral ha de ser pensada, almenys, per ser recitada i cap actor o rapsode actual llegiria, per instint, unes paraules com les ara esmentades de la manera normativa. Sé que és una pràctica habitual i majoritària. Per exemple, les cèlebres traduccions de Sellent opten per combinar la prosòdia lírica amb la teatral segons la conveniència. Així, podem trobar versos com «i aquells propòsits que la passió ha dictat / es perden quan la passió ja s'ha acabat» (*Hamlet*, Acte tercer, escena II) o bé «a un llit de violetes i els el torna» amb els hiats prescriptius, al costat d'altres en què s'usa la sinèresi, com ara «Doncs molt semblant a aquesta passió vostra» (*Nit de Reis o el que vulgueu*, Acte tercer, Escena III) o bé «genera grans despeses, expropiarem» (*Ricard II*, Acte segon, Escena I). De fet, ja hem vist en el seu moment, que també Carles Riba optava per un criteri híbrid en els seus hexàmetres i pentàmetres, per bé que sembla haver-hi una tendència cap a la prosòdia col·loquial amb sinèresis no del tot normatives: «I meditant una astúcia, els digué l'enginyós Ulisses» (XVIII, 51); «Tirèsias, així m'ho tenen els déus filat per ventura» (XI, 139). En el meu cas m'ha semblat que si era per naturalitat, no es podia demanar als lectors i actors que llegissin cada vers amb una prosòdia diferent en funció de la conveniència del traductor i he mirat de mantenir sempre la coherència prosòdica, que, crec, dona un toc popular molt apropiat per traduir Aristòfanes.<sup>291</sup>

- i) M'he servit, encara que puntualment, de l'encavalcament, també en els versos que corresponen a metres estíquics, seguint l'exemple d'Arrowsmith.<sup>292</sup> Tot i que és un recurs que en el primer Aristòfanes és gairebé inèdit, amb l'evolució de la comèdia cada cop es fa més present i en Menandre és un recurs de ple dret.<sup>293</sup> Aquest mecanisme m'ha permès encara més flexibilitat en el tractament del material aristofànic.
- j) Pel que fa al ritme dels versos corals, m'he guiat, també, per les indicacions de Solerti: «In generale si può stabilire che sono adattabili quei versi nei quali la recitazione richiedeva un ritmo più spiccato e sopravvanzava la musica; quegli altri no, che, cantati specialmente in coro, si basavano più su di essa» (SOLERTI 1886: 22-23). Dit d'una altra manera: si no estaven conformats per ritmes sincopats, és a dir, si els componien els cinc ritmes essencials que conformen també els metres recitats, n'he intentat una adaptació mimètica amb els mateixos criteris ja exposats. En cas contrari, he optat per una traducció aproximativa (a la manera del que hem vist en el cas de la poesia hímica de Pascoli), quan no directament analògica (com la pràctica de Romagnoli). En ambdós casos, però, hi he introduït la rima, seguint un sender ben natural en totes les tradicions poètiques europees encara avui,<sup>294</sup> però que a casa nostra, només la va explorar

---

<sup>291</sup> Aquesta recerca per la naturalitat també es reflecteix molt en la gramàtica que he seguit, amb una aposta per una gramàtica popular. Així, la combinació de les preposicions «per a» en funció d'objecte indirecte o de finalitat sempre ha quedat reduïda a «per».

<sup>292</sup> ARROWSMITH 1961: 129.

<sup>293</sup> Sobre l'encavalcament, vegeu KORZENIEWSKI 1998: 27 i 38.

<sup>294</sup> Només cal veure les traduccions d'Èsquil i de Sòfocles de David Mulroy, rigorosament modernes, fetes segons un criteri semblant.

discretament Franquesa Gomis, en la seva versió d'Electra (1911). Després, la influència fonamental de la tradició traductora ribiana no ha permès cap desviació del model.

#### 4.16.4. L'adaptació del trímetre iàmbic

L'adaptació accentual normativa del trímetre iàmbic ja va ser formulada per Riba en les seves traduccions accentuals.

De dificultat en la construcció, des del punt de vista de la mètrica catalana, no en té cap, perquè, sense resolucions, coincideix plenament amb un dodecasíl·lab masculí amb accents a les síl·labes parelles (amb l'opció de començar amb anàclasi inicial) i amb cesures que solen caure després del segon (pentemímera) o del tercer accent (heftemímera). Un vers com «per fê un vol llarg, i d'altres per vellura lents» (*Èdip rei*, 18), amb dièresi després del primer metre, en res es diferencia respecte de «de tant de pes la meva destra s'ha cansat» (*Nabí* I, 8) o de «De tos carrers qui mai faria descabdell» (*Nabí*, VII, 3).

Tot i no ser especialment usual de la nostra tradició,<sup>295</sup> és un vers que es pot trobar fàcilment en la poesia mètrica catalana de la segona meitat del XX, per bé que és important no confondre'l amb l'alexandrí amb el primer hemistiqui agut, tot i que s'hi assembla, perquè la cesura de l'alexandrí divideix en dues parts iguals el vers, una qüestió que ja hem vist que va mirar d'evitar sempre Riba i que Parramon prohibeix: «L'única opció on no és admissible cap dièresi marcada és després de la tercera arsi: un dodecasíl·lab del tipus 6+6 no serveix com a alternativa del trímetre» (PARRAMON 1999: 89). Aquesta prohibició recordem que es deu al fet que aquesta cesura, pretesament, no es dona mai en els dramaturgs grecs, cosa que ja hem vist que no sempre és certa.<sup>296</sup>

En tot cas, en el model accentual establert per Riba i Parramon, una paraula aguda en sisena posició s'ha d'evitar per no fer dos hemistiquis iguals, però, en canvi, el dodecasíl·lab català amb cesura femenina a la sisena síl·laba sí que serviria com a alternativa al trímetre, perquè correspondria a un vers amb cesura heftemímera: «avui darà acollida amb el regal més just» (Riba, *Èdip a Colonos*, 4).

En mètrica catalana, però, aquest dodecasíl·lab és poc habitual perquè es podria confondre amb un alexandrí amb el primer hemistiqui femení, i el lector podria considerar extramètrica la síl·laba posterior a l'última tònica del primer hemistiqui. Tanmateix, Foix en feia un ús indiscriminat a *Les irrealms omegues* (1948). Així, un vers com «Braços enlaire. I dèiem: Tu, qui ets? I aquell?» (IV, 21) és un dodecasíl·lab i no un alexandrí 6+6 (seria hipomètric),<sup>297</sup> i és mètricament igual a un vers ribià com «Ja, quan vivia a casa del meu pare Eneu» (*Les dones de Traquis*, 6)».

Ara bé, en Foix i Carner aquests versos iàmbics no són mai emprats de manera única i continuada i són barrejats contínuament; en el cas del primer, amb alexandrins amb el primer hemistiqui agut («Damunt un mur de mar sense fossats ni portes», *Les irrealms omegues*, IV, 35), amb alexandrins amb cesura femenina, però amb sinalefa, de manera que no es diferenciïn dels dodecasíl·labs («En la gran nit comuna érem somni de tots», *Les irrealms omegues*, IV, 33) o

<sup>295</sup> Vegeu BARGALLÓ 2007: 116.

<sup>296</sup> Vegeu les pàgines 195 i 197 d'aquesta tesi.

<sup>297</sup> En tot cas seria un alexandrí bímembre de 4+8. Vegeu BARGALLÓ 2007: 124.



bé amb dodecasíl·labs de ritme anapèstic («Matinada i crepuscle del dia indistint», *Les irreals omegues*, IV, 29) o també amb decasíl·labs.

En el cas de Carner, la polimetria encara és major, perquè es combinen amb hexasíl·labs, octosíl·labs, decasíl·labs, dodecasíl·labs (iàmbics i anapèstics) i alexandrins,<sup>298</sup> però el dodecasíl·lab amb paraula femenina en el tercer peu (o en la sisena posició, si es preferix) se sol evitar per no confondre'l amb l'alexandrí.

Avui dia, aquests versos han estat emprats sobretot per Oliva i Sellent en les seves traduccions de Shakespeare. De fet, el primer troba que no hi ha cap problema a combinar dodecasíl·labs amb paraula femenina en la sisena posició sense sinalefa i alexandrins purs, perquè considera que «qualsevol lector amb un mínim de competència mètrica (passiva o activa)» (OLIVA 2008a: 119) ja podrà adonar-se de les diferències i recitar-los en conseqüència. Recordem, però, que l'exigència de la necessitat de competència mètrica prèvia era un motiu (ben) adduït per Oliva per criticar les adaptacions accentuals. I, de fet, com hem vist, un mestre excel·lent del vers com Foix (juntament amb Carner i Riba, «els tres grans mestres de la poesia catalana contemporània» (OLIVA 1980: XIII)) amb bon criteri, no els arriba a barrejar mai, per a major estupefacció d'Oliva:

«És curiós que Foix no vulgui combinar aquests dodecasíl·labs amb alexandrins d'un primer hemistiqui femení, cosa que fan molts poetes actuals que no veuen cap problema a combinar dodecasíl·labs que no poden ser alexandrins i alexandrins que no poden ser dodecasíl·labs» (OLIVA 2008a: 118-119)

Aquests poetes actuals, però, no se'ns especifiquen i l'únic exemple adduït és el de Verlaine (OLIVA 2008a: 120).<sup>299</sup>

En qualsevol cas, el que és evident és que es requereixen coneixements significatius de mètrica per llegir correctament combinacions de versos com aquests, cosa que Oliva retreia, precisament, als versos accentuals. Dèiem, però, que malgrat aquests problemes, per Oliva qualsevol vers de síl·labes parelles combina bé amb l'alexandrí; ell i els que han vingut darrere com Sellent els han barrejat indiscriminadament. Per exemple, aquest segon, traduït Shakespeare, combina un primer vers dodecasíl·lab i un segon inequívocament alexandrí: «genera grans despeses, expropiarem / per al nostre subsidi, la plata, les monedes» (*Ricard II*, Acte segon, Escena I), cosa que provoca que el lector o senti que el primer és hipomètric o que el segon és hipermetrí.

<sup>298</sup> Per no parlar, és clar, dels passatges purament accentuals. Vegeu, per a aquests, CORNUDELLA 1987b.

<sup>299</sup> Si en busquem en la literatura catalana, és clar, se'n poden trobar. En el *Nabí* carnerià n'hi ha uns quants. També en el sonet «Ronda amb fantasmes» de la *Imitació del foc* (1938) de Rosselló-Pòrcel, es combinen alexandrins de primer hemistiqui femení «Les filles del silenci present i vigilant» amb dodecasíl·labs «em porten sempre a la perversa llunyania» o, si es prefereix, alexandrins bimembres de 4+8. Aquesta combinació, però, és, com dèiem, problemàtica, amb versos d'escansió complicada com «l'hora impura de les aspres angúnies mudes» (v. 7), que lliga molt poc amb els versos que l'envolten perquè ni acaba de ser un alexandrí 6+6, ni un dodecasíl·lab. Potser caldria suposar un hiati a «hora impura» i una cesura eliminatòria de 4+8 (l'hora impura / de les aspres angúnies mudes), o de 8+4 (l'hora impura de les aspres / angúnies mudes). La lectura de 8+4, com m'assenyala Dídac Pujol, oferiria recursivitat amb els versos següents: «amb la por de morir tot sol / en el carrer» i «Terror entre les sales buides, / quan veig el llit».

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

En qualsevol cas i tornant a Riba, el seu és un vers que no és gens estrany, com hem pogut comprovar, en la poesia catalana moderna. No se'ns pot fer, doncs, estrany a l'orella ni en sentir-lo ni tampoc reclama massa exigències fer-ne un.

Ara bé, Riba no només n'ha de fer un, sinó que ha de traduir tragèdies que gairebé en la seva totalitat estan compostes per aquest metre. Per fer-ho sempre fa servir aquest mateix vers masculí de dotze síl·labes iàmbiques amb les diferents cesures, però amb l'única variació prevista de l'anàclasi inicial i la possibilitat de combinar-los amb decasíl·labs esdrúixols de ritme exclusivament iàmbic: «que més sortosa em faci, ni més mísera» (*Antígona* II, 17). La presència d'aquests versos, però, recordem que es redueixen en el cas de l'*Antígona* al 2%, i en cas de l'Eurípides tardà, d'entre un 1 i un 3%.<sup>300</sup>

La isosil·làbia dels versos ribians contrasta i molt amb l'anisosil·làbia dels metres grecs. Al contrari del que va fer amb l'*Odissea*, on rarament hi trobem hexàmetres holodactílics, en les versions dels tràgics ja hem vist que les substitucions rítmiques del patró original són raríssimes. En el cas de les tragèdies analitzades del Sòfocles definitiu, no arribaven al 2%. En el primer Eurípides, els versos amb resolucions no arriben al 2% del total, cosa que demostra la poca confiança de Riba en aquest recurs. Només en l'Eurípides tardà trobàvem una xifra significativa que s'acostava al 15-20%, una freqüència encara lluny de la de l'original.

Per tant, amb aquest model de vers tan exageradament monòton, que difícilment casa amb l'anisosil·làbia del teatre grec i, en especial de la comèdia, se'm feia impossible traduir els trímetres iàmbics d'Aristòfanes, tan àgils i tan variats en nombre de síl·labes.<sup>301</sup> Sobretot si es té en compte que el trímetre iàmbic és el metre més utilitzat per a tota la comèdia amb diferència i que es produeixen tirades de més de 200 versos només en aquest metre, el vers de Riba és excessivament inadequat per al trímetre d'Aristòfanes que, en paraules d'Arrowsmith, reclama ser «flexible enough to sustain the illusion of colloquial speech and yet be able to adapt itself to the formal parody of tragedy or traditional 'eloquence'» (ARROWSMITH 1961: 128). Recordem que els trímetres còmics accepten resolucions en gairebé tots els peus menys l'últim, amb una mal·leabilitat important que es pot enrigidir, com a recurs còmic, en els passatges paratràgics. En canvi, els versos tràgics de Riba, amb poquíssimes excepcions ja explicades, són sempre exactament iguals.

La varietat rítmica que presenta Riba, les poquíssimes vegades que l'ofereix, tampoc no era una solució que em convencés, perquè introduint, com fa ell, resolucions en qualsevol dels peus (excepte en l'últim), sense que hi hagi una regularitat marcadíssima que el lector pugui copsar, amb el consegüent allargament de l'interior del vers (que passa a 13, 14 o 15 síl·labes), es desfà la unitat rítmica del vers i l'efecte resultant és el de prosa, (rítmica si es vol). De fet, Riba, menys en algunes obres de l'Eurípides més madur, no les introdueix per variació rítmica, sinó només per encabir normalment un nom propi.

Com bé deia Oliva (2008a: 139), que parafrasejava Ferrater, «tota combinació és possible si és recurrent, si es martelleja —per dir-ho d'alguna manera— la sonsònia que es tracta de donar». I aquest és, fonamentalment el gran problema que tenen els versos de Riba. Podríem arribar a percebre com a versos línies com «caigut a mans de l'esposa en el seu últim bany»

<sup>300</sup> Vegeu les pàgines 506-507 i 513 d'aquesta tesi.

<sup>301</sup> Recordem que el trímetre de la comèdia gairebé mai no es presentava en la seva forma plena. Vegeu la pàgina 197 d'aquesta tesi.

(*Orestes*, 367), però per aconseguir-ho caldria que el poeta ens repetís i martellegés aquest model «fins a convèncer-nos que existeix» (FERRATER 1971: 28).

La solució, per tant, implica repetir exageradament el model que en principi era pensat per a la variació, com en «les tirallongues anapèstiques de Pavese», «tan regulars com els *endecasillabi* de Montale, però [...] molt més monòtones» (FERRATER 1971: 28), de manera que tornariem altre cop al cap de carrer de la monotonia.

Estudiant, doncs, la combinació rítmica i mètrica de Foix, però sobretot, del *Nabí* carnerià, em va semblar una millor opció combinar els dodecasíl·labs masculins de Riba amb accents a les síl·labes parelles, amb altres versos dodecasil·làbics iàmbics, però amb final femení o esdrúixol, prenent-me la llicència, doncs, de compondre'ls sobre la base de l'última síl·laba tònica, com en aquests versos de Carner: «Ja no sé fer, sinó minvat per la tristesa» (*Nabí*, I 23) o «després amb la parpella encar no ben desclosa» (*Nabí*, VIII, 78). Ambdós versos són exactament iguals que els trímetres iàmbics de Riba; el primer, amb dièresi després del primer metre, i el segon, amb cesura heftemímera. L'única diferència important és, efectivament, el final pla que allarga una síl·laba el còmput total, a banda d'eliminar un constrenyiment mètric que, sovint, obliga el poeta a un recargolament innecessari de la sintaxi tan sols per cenyir-se a un model isosil·làbic que només correspon parcialment al model grec, atès que aquest varia constantment el patró original.

D'aquesta manera, els meus versos poden tenir des de 12 a 14 o 15 síl·labes totals; i encara que el ritme sigui gairebé sempre el iàmbic, em permeto alguns accents en posicions senars, com detallaré més endavant, i que permeten una mínima variació que, juntament amb les síl·labes fora de còmput (que no deixem de sentir d'alguna manera) dels versos femenins (amb un amfíbrac final), eviten en bona mesura la monotonia exasperant dels versos ribians, que cauen en un error semblant als ritmes d'Esclasans: l'ús, amb poquíssimes excepcions, d'un sol patró mètric.

Pel que fa a la cesura, com ja he dit abans, l'he observada, però sense obsedir-m'hi. Ja he comentat en el seu moment, que en molts versos d'Aristòfanes sovint no s'hi pot detectar cap mena de cesura.<sup>302</sup> A part d'aquests casos, però, les cesures més habituals són les pentemímeres, les heftemímeres i les dièresis després del primer peu i després del segon metre. La mateixa construcció del dodecasíl·lab, de fet, ja aboca a aquest esquema rítmic a què respon la majoria dels meus trímetres.

Tanmateix, no he mirat d'evitar la cesura després del tercer accent amb una paraula aguda, això és, una estructura de 6+6, que Riba encara acceptava excepcionalment a les traduccions de Sòfocles dels anys vint, però que va anar esborrant a les dels anys cinquanta. L'accepto, en primer lloc, perquè ja he assenyalat que no és veritat que no apareguin versos d'aquesta mena en el teatre grec. Per bé que no són nombrosos, llur mateixa existència en justifica la reproducció; en segon lloc, perquè permetent-me un final femení, sovint l'estructura de dos hemistiquis iguals que horripila a Parramon, no sempre es compleix, perquè es pot donar el cas en què el primer hemistiqui sigui masculí, però en canvi el segon sigui femení, en una estructura 6+7 (sí·labes totals).

D'aquesta manera, els meus trímetres ofereixen, respecte als de Riba, una variació sil·làbica i estructural molt pronunciada que respon molt millor a la irregularitat dels versos

---

<sup>302</sup> Vegeu la pàgina 197 d'aquesta tesi.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

d'Aristòfanes.<sup>303</sup> Vet aquí totes les variables de versos que es pot trobar el lector de la meua traducció d'*Els ocells*:

a) Model ribià, amb cesura pentemímera:

«Per què, tros d'ase, fem marrada, amunt i avall?» (*Els ocells*, 3)

«alguna cosa. Hi ha d'haver ocells prop d'aquí» (*Els ocells*, 52)

b) Model ribià, amb cesura heftemímera:

«Ens l'ha fotuda bona el del mercat d'ocells» (*Els ocells*, 13)

«també de murtra i menta i fins i tot cascall!» (*Els ocells*, 160)

«i clapa-hi i m'envies un herald a dalt» (*Els ocells*, 843)

c) Model ribià, amb dièresi després del primer o del segon metre:

«La dinyarem, de tant desfer camí per res!

Pobre de mi, i pensar que per voler fer cas» (*Els ocells*, 4-5)

«no ensopeguem ni un sol camí perquè ens hi dugui!» (*Els ocells*, 29)

«als déus, i també un altre als homes, allà baix» (*Els ocells*, 844)

d) Decasíl·lab esdrúixol segons el model ribià:

«i ara en Menip li diuen l'Orenètida» (*Els ocells*, 1293)

«els cors d'ocells volàtils d'en Famèlicles» (*Els ocells*, 1406)

e) Model ribià, però amb cesura medial:

«Nosaltres, senyors meus que ens escolteu avui» (*Els ocells*, 30)

«Quin gran futur que veig per l'estirp dels ocells!» (*Els ocells*, 162)

f) Dodecasíl·lab iàmbic, amb final femení i cesura pentemímera:

«que és gran i pròsper, i que acull tothom que vulgui» (*Els ocells*, 38)

«Quina manera de parlar més poc polida!» (*Els ocells*, 63)

«Aquesta pesta crec que ens portarà problemes» (*Els ocells*, 931)

g) Dodecasíl·lab iàmbic, amb final femení i cesura heftemímera:

«que parlen d'uns negocis que he estat fent amb Pèrsia.

Cobra-la i marxa, corre, que aquí tens la paga!» (*Els ocells*, 1028-1029)

«així que us cal trobar ales pels colons que us vénen» (*Els ocells*, 1307)

h) Dodecasíl·lab iàmbic, amb final femení i dièresi després del primer o del segon metre:

«Tot recte, dius? On l'arbre aquell es deixa veure?

Me cago en tot! Aquesta em gralla: "gireu cua"!» (*Els ocells*, 1-2)

«I digue'm, què és això que dus? Un regle d'aire!» (*Els ocells*, 999)

«Ho juro, amb una condició: he de guanyar el premi» (*Els ocells*, 444)

«Llavors quin nom li posarem? Algun que vingui» (*Els ocells*, 817)

---

<sup>303</sup> Les traduccions angleses d'Eurípides de Rex Warner segueixen un esquema mètric molt semblant al que proposo aquí per als trímetres iàmbics. Per exemple, a la seva *Medea* (1946).

i) Dodecasíl·lab iàmbic, amb final femení i cesura medial:  
«que quan la rosegueu us sortiran les ales» (*Els ocells*, 655)  
«Mentre sacrificuem, preguem als déus de plomes» (*Els ocells*, 904)

j) Dodecasíl·lab iàmbic, amb final esdrúixol i cesures diverses:  
«Per Zeus que jo he vist moltes coses estranyíssimes» (*Els ocells*, 860)  
«Tu t'has cagat en la constitució. Recorda-te'n» (*Els ocells*, 1054)  
«cabells llargs, morts de gana, bruts, com Sòcrates» (*Els ocells*, 1282)

Com es veu, dels quatre models usats per Riba i acceptats per Parramon, es passa a nou variables més pel cap baix, atès que el vers esdrúixol, amb diferència el que menys utilitzo, també es podria dividir i classificar en funció de les cesures. Això, com deia, permet una llibertat al traductor que em sembla clau per poder traduir un autor tan juganer com Aristòfanes, a més de coincidir més bé, em sembla, amb la construcció anisosil·làbica del vers grec, sense, però, que el lector deixi de sentir un vers, el dodecasíl·lab, que li és molt familiar, amb la característica cantarella iàmbica.

He evitat, però, la polimetria que barregi versos de diferents tipus. No hi ha, doncs, alexandrins amb el primer hemistiqui femení, ni tampoc decasíl·labs (si no és que són esdrúixols) ni, és clar, octosíl·labs o altres versos emprats per Oliva i Sellent en les seves traduccions. En primer lloc, perquè em sembla que aquesta excessiva polimetria desorienta el lector, que, si no és expert en mètrica, es perdrà en aquest desgavell de versos que, si bé són mètrics, dalt d'un escenari poden acabar creant la sensació de laxitud i, consegüentment, de prosa rítmica,<sup>304</sup> en segon lloc, no he volgut introduir versos de menys de 12 síl·labes, perquè, al cap i a la fi, jo seguia buscant l'adaptació accentual del trímetre iàmbic, i no l'ús de qualsevol vers català. Quant als alexandrins amb el primer hemistiqui femení, no els he volgut barrejar amb dodecasíl·labs per la confusió mètrica que provoca i que ja ha estat explicada.

#### 4.16.4.1. Variacions accentuals del trímetre iàmbic

Més enllà de l'anàclasi inicial, sí que m'he permès algunes variacions accentuals que ajuden, per un cantó, a variar, si cal, la monotonia iàmbica i, per l'altre, a encabir jocs de paraules o noms propis que no concorden amb el patró iàmbic previst, a la manera de les resolucions de Riba. El trencament del vers i la consegüent sensació de prosa rítmica que pot succeir amb els trímetres amb resolució ribians (d'altra banda tan natural perquè la resolució ni és prou constant per ser martellejada ni és un recurs habitual en la mètrica catalana) no es produeix en els meus versos amb variació accentual, perquè, de fet, el lector ja té registrats aquests canvis perquè es donen en versos que són prou corrents en la literatura catalana moderna.

Així, em permeto, encara que molt rarament, versos amb accents a la cinquena, la setena i la novena posició. On miro de no acceptar cap accent màxim és a la tercera posició, atès que aleshores implicaria començar amb un ritme anapèstic i trencar la cadència iàmbica inicial a què cal acostumar el lector.

---

<sup>304</sup> Una excel·lent mostra d'això hom la pot trobar al Shakespeare d'Oliva i Sellent. Per a una magnífica anàlisi de la traducció dels sonets olivians i dels problemes mètrics que hi presenta la polimetria, vegeu PUJOL 2004: 229-230 i PUJOL 2016.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

Els versos amb variació accentual que es poden trobar en la meua traducció d'*Els ocells*, per bé que molt rarament, són les següents:

a) Amb accent a la cinquena:

De Súnion t'evoco de lluny, Voltor pelàrgic! (*Els ocells*, 868)

A T A AT A A T | A T AT [A

b) Amb accent a la setena:

« Filòcrates, l'ocellaire tocat de l'ala! (*Els ocells*, 14)

A T A(T)/ A A T A A T A T[A

«I com podria ser una ciutat amb bon ordre» (*Els ocells*, 828)

A T A TAT A A T | A (A) T [A

c) Amb accent a la novena:

«I, encabat, vas a prendre pel cul. Estimat» (*Els ocells*, 846)

(T). A(A)| T A T A A T AA T

«D'on surt el déu pairal del vell Sensepapèricles» (*Els ocells*, 1527)

A T A T A T | A (A) T AA(T)[AA

Aquests canvis accentuals no impliquen canvi de metre, en la concepció de la mètrica catalana, perquè continuaran essent percebuts com a dodecasíl·labs i, com deia, coincidiran amb una combinació «de peus que el lector ja té catalogades» (FERRATER 1971: 28). Per exemple, els versos del tipus c) coincideixen amb versos com «com qui de tan somort ja no sent enyorança» (*Nabí*, I, 35), «tos gossos vora el munt de deixalles perdudes» (*Nabí*, VII, 7).

Aquests canvis permeten una variació accentual clau per disposar d'una major llibertat en moments puntuals, alhora que modifiquen en cert grau el martelleig iàmbic, sense provocar cap efecte d'estranyesa, encara que teòricament, suposin la pèrdua d'un peu, atès que es passa de sis iambes, a tres iambes i dos anapestos.<sup>305</sup> De fet, el mateix Riba, de tant en tant, n'accepta alguns amb accent a la novena, encara que els camufla molt bé: «Jo, de la meua, sense anà al món dels difunts» (*Les dones de Traquis*, 4); «oh sales admetees, on he consentit» (*Alcestis*, 1); «el pare Tíndar, amb això estava perplex» (*Ifigènia a l'Àulida*, 9).

##### 4.16.5. L'adaptació del tetràmetre trocaic catalèctic

En *Els ocells*, el tetràmetre trocaic catalèctic és un vers molt menys utilitzat que el trímetre iàmbic. De fet, en el total de l'obra n'hi ha, només, vora 160. Això sí, sempre que apareix aquest metre és en un moment especialment mogut o eufòric, perquè, recordem-ho, és un metre que estava profundament associat al cor i a la dansa. En el cas d'*Els ocells*, apareix en el combat que mantenen ocells i els protagonistes i en les dues paràbasi. De fet, és ben simptomàtic, per un cantó, que els dos protagonistes engeguin el tetràmetre trocaic catalèctic en el moment en què, en un fet excepcional en la comèdia, el cor vagi entrant un per un,<sup>306</sup> per l'altre, que l'escena de batalla i confusió sigui íntegrament en tetràmetres trocaics (267-

<sup>305</sup> O, si fem el recompte total, dos iambes, dos anapestos i l'amfibrac final.

<sup>306</sup> DUNBAR 1995: n. ad vv. 267-326.

386),<sup>307</sup> només interromputs per dues cançons en ritmes anapèstics i que el metre canviï just en declarar-se la pau entre els dos bàndols (vv. 387-434).

No deu ser casualitat, com ja notava García Calvo, que un metre tan musical i coral coincideixi, en la seva variant accentual, com hem vist, amb una combinació de versos que és molt habitual en les nostres cançons corals: la unió de dos heptasil·labs de ritme trocaic, el primer femení i el segon masculí, separats per una dièresi medial.

Per posar-ne un exemple, els versos de Riba que hem vist més amunt de les *Bacants* (616-618) i aquests versos d'*Els ocells* que segueixen, més enllà de la manca de rima, no difereixen en res d'aquests altres versos de la cançó popular catalana *Llarg i prim parent d'en bufa*, disposats, tipogràficament, com una sola línia.

«Vet aquí la meva burla, que, pensant tenir-me pres,  
ni tocar-me, ni agafar-me: s'ha pascut d'il·lusions!  
A les grípies on m'havia fet tancar, hi troba un brau;» (Riba, *Les bacants*, 616-618)

«Que les ales et floreixin és el bé millor i més dolç.  
Per exemple, si entre el públic hi ha algú d'ales ben dotat,  
que, cansat de les tragèdies, té una fam que no s'hi veu» (*Els ocells*, 785-787)

«Llarg i prim, parent d'en Bufa, el seu pare és un pagès  
carallot, que s'estarrufa i s'enfarina com si res [...]»

El mateix es podria dir de moltes altres cançons populars, des de *La gata i el belitre* («De la gata i el belitre / jo us diré el que ha passat [...]»), fins a un romanç com *La dama de Mallorca* («A Mallorca hi ha una dama / que és hermosa com el Sol [...]). De fet, l'himne nacional de Catalunya, *Els segadors*, té el mateix esquema, només que invertit, amb el primer vers masculí i el segon femení. La majoria de romanços catalans, com assenyala Parramon (1999: 102) tenen aquesta organització, i per bé que «la seva accentuació vacil·li, se solen cantar amb ritme trocaic».<sup>308</sup>

Amb aquesta connexió tan estreta entre aquest ritme i metre amb la música i la cançó, m'ha semblat que valia la pena mantenir exactament el mateix esquema, sense oferir les resolucions que Riba feia raríssimament, més encara quan són tan pocs els tetràmetres trocaics catalèctics que apareixen en aquesta obra, sempre intercalats per cançons del cor (la major tirada de tetràmetres no arriba a la cinquantena de versos).

El tetràmetre trocaic, en estar dividit en dos hemistiquis tan marcadament separats, sembla format per la unió de dos versos independents. Sil·làbicament, doncs, el lector/oient sent dos versos de set síl·labes.

<sup>307</sup> Cosa que ens podria fer pensar que almenys aquests tetràmetres eren efectivament ballats.

<sup>308</sup> Òbviament, aquesta estructuració no només la trobem a la poesia popular. Milers de poemes s'han escrit en heptasil·labs trocaics femenins i masculins. I fins i tot trobem exemples en la poesia culta de versos que uneixen en un sol vers, a la manera de l'alexandri, dos heptasil·labs. Josep Carner, per exemple, en el seu poema *El pescador i l'artista*. Sense anar tan enrere, Teresa d'Arenys escriu els sonets de *Murmuris* (1981) en un metre que uneix dos heptasil·labs de ritme generalment trocaic, encara que el primer hemistiqui sol mantenir-se masculí: «Vaig i vinc —fa— com l'aiguat. Si no plou, qui se n'adona? / (prou en terra retornem sempre més per poca estona)» (XI).

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

Les resolucions de Riba en aquests vers, per tant, per la mateixa estructuració del vers, provoquen molta menys dificultat que en el trímetre iàmbic: introduir una resolució en un dels dos hemistiquis, tot i que trenca clarament el ritme, fa allargar l'hemistiqui fins a vuit síl·labes, de manera que coincideix amb un vers que també sonarà familiar al lector i espectador. Tanmateix, com deia, he preferit mantenir sempre el patró rítmic pur, per poder conservar el ritme trocaic tan característic de la cançó popular.

Només en el cas que m'hagués trobat una obra amb una tirada de tetràmetres trocaics més llarga, em plantejaria introduir, de tant en tant, una resolució, en un dels hemistiquis, sigui a la manera de Riba, sigui desplaçant l'accent, a la manera dels meus trímetres iàmbics. Així ho vaig fer, per exemple, amb la traducció d'*El malcarat* de Menandre, on em vaig trobar amb 75 tetràmetres trocaics seguits.

En *Els ocells*, però, tots els tetràmetres responen a l'esquema encunyat per Riba i establert per Parramon: un vers format per un dímetre trocaic (heptasíl·lab femení) i un lecití (heptasíl·lab masculí), això vol dir, dos hemistiquis separats per dièresi medial i amb accents màxims en les posicions senars. En ocasions, m'he permès una síl·laba inicial de naturalesa àtona, que la mateixa cadència trocaica reconverteix en tònica. O dit d'una altra manera, que l'expectativa del lector, formada pels versos que l'envolten, imposa al vers el ritme dels veïns: en aquest cas, el trocaic. No cal sinó pensar amb els primers versos de les cançons populars abans citades: «De la gata i el belitre» o «A Mallorca hi ha una dama», on les primeres posicions són ocupades per elements àtons que sonen clarament tòncics, per la mateixa sonsònia del ritme dominant en la cançó. Així mateix en els meus tetràmetres:

« I si algú com en Cagacles, ha d'anar a buidar de cop,  
no s'ho hauria de fer a sobre, que s'envolaria al punt  
i, petant-se i revifant-se, tornaria aquí d'un vol.  
Si hi ha algú entre tots vosaltres, que les banyes va posant,  
i que veu que a la tribuna seu el marit de l'amant,  
doncs faria anar les ales, per sortir volant d'aquí,  
i, després de tragar-se-la, tornaria aquí d'un vol» (*Els ocells*, 790-796)

Només en casos molt excepcionals, m'he permès algun desplaçament d'accent, com en el cinquè vers ara citat, i algun segon hemistiqui format per un pentasíl·lab esdrúixol, normalment per introduir, també, un joc de paraules. Les úniques variacions, doncs, són aquestes:

«Si hi ha cap esclau de Cària, com Sensepapèricles» (*Els ocells*, 764)  
T (A) T A T A T A | (A) T A A T A (T)  
«i que veu que a la tribuna seu el marit de l'amant» (*Els ocells*, 793)  
(T) A (T) A (T) A T A | T A A T A A T

Els tetràmetres trocaics, com deia, en aquesta obra són tan pocs i tan poc seguits, que crec que la sonsònia no esdevé insuportable. Al contrari. Ajuda, i molt, a donar aquest caràcter festiu, ballable o agitat d'aquest metre, en conserva el caràcter eminentment musical i els diferencia molt marcadament del veritable metre dels recitats, el trímetre iàmbic.



Pel que fa a l'alternança entre un hemistiqui femení i un de masculí, l'he respectada sempre i només en una sola ocasió, m'he permès un primer hemistiqui masculí, seguit d'un monosíl·lab àton, per introduir una rima interna a final dels hemistiquis que ja apareix al text grec: «Enemics per condició, sí, però amics per intenció!» (371), que reproduïx aquest vers de l'original: «εἰ δὲ τὴν φύσιν μὲν ἐχθροὶ τὸν δὲ νοῦν εἰσιν φίλοι».

#### 4.16.6. Sobre els metres anapèstics: dímetres, paremiacs i tetràmetres

El català, com assenyala Ferrater i han corroborat metricòlegs com Oliva (1980: 17) i Bargalló (2007: 221), tendeix, per naturalesa, a l'anapest (i al iambe), més que no al dàctil i al troqueu (d'aquí les dificultats de construir l'hexàmetre). Ferrater diu, concretament, que és «un dels ritmes que estem més exposats que se'ns tirin a sobre» (1971: 27). No sembla, per tant, que hagi de ser excessivament difícil imitar accentualment els dímetres anapèstics i els paremiacs.

De fet, el dímetre anapèstic ple coincideix amb un vers dodecasíl·lab (o alexandri amb primer hemistiqui masculí) també usat a bastament tant per Foix com per Carner, Els exemples són nombrosíssims. Per dir-ne uns pocs: «Al primer traspuntar d'un ventós solixent» (*Nabí*, I, 1); «en havent-hi bastit cercaria muller» (*Nabí*, I, 45); «Dels abismes vesprals, en errívols trencalls» (*Les irreals omegues*, IV, 6); «Matinada i crepuscle del dia indistint» (*Les irreals omegues*, IV, 29).

Per tant, l'adaptació accentual del dímetre sense resolucions no presenta cap mena de problema i és el model que he seguit, en versos com ara «Que s'esmunyi la teva sagrada cançó» (*Els ocells*, 210), o «per al meu i el teu Itis, el nostre minyó» (*Els ocells*, 212).

Una cosa semblant succeeix amb el paremiac sense contraccions, que coincideix amb un enneasíl·lab femení «bastant usual a les llengües romàniques des de fa un parell de segles» (PARRAMON 1999: 113). No cal sinó recordar un dels enneasíl·labs més cèlebres de la literatura catalana (no sempre tan fecunda, fins llavors, en aquest tipus de vers): «La sardana és la dansa més bella», que coincideix plenament amb «I ma jaça avorrible sap ella» (Riba, *Electra* (Sòfocles) I, 93).

Tot i la facilitat aparent en la construcció d'aquests metres, el cert és que m'he servit del mateix criteri que en el dels trímetres iàmbics i els he construït sempre sobre la base de l'última tònica i, per tant, m'he permès el final pla, en el cas dels dímetres, i agut, en el dels paremiacs.

Així, al costat dels versos purs esmentats fins ara, podem trobar dímetres com ara: «al palau del gran Zeus, on el déu de daurada» (*Els ocells*, 216) o paremiacs com «les certeses dels fets celestials» (*Els ocells*, 690); uns versos que també tenen paral·lels ben normals, en català: «Mar vital quan floreja l'aurora; i obscura» (*Les irreals omegues*, XIII, I) o «se m'ha mort sense pena ni plany» (Carner, *L'elegia d'una rosa*, 4). Fixem-nos que ambdós versos comencen amb una claríssima primera síl·laba tònica que el propi ritme predominant s'encarrega d'enfosquir. El ritme anapèstic és claríssim (i la cesura del vers de Foix que separa els quatre peus en dos i dos, també).

La decisió de considerar el vers i construir-lo fins a l'última tònica té el gran avantatge, com passa amb els trímetres, de no lligar excessivament les mans del traductor i en el cas d'aquests metres és molt important, tenint en compte que si sumem els dímetres i paremiacs

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

als tetràmetres anapèstics (formats per la unió d'un i altre vers), ens trobem d'un nombre molt considerable de versos (vora 400).<sup>309</sup>

De desavantatges pràctics no n'hi ha gairebé cap. El ritme es manté i només a nivell d'un purisme acadèmic es podria criticar que el paremiac masculí coincideixi amb la tripòdia anapèstica, un metre que, d'altra banda no apareix gairebé mai en Aristòfanes i, en aquesta comèdia en concret, ni un sol cop.

Unint, doncs, un dímetre que tant pot ser agut com pla i un paremiac, tant pla com agut, obtinc el tetràmetre anapèstic catalèctic, un dels metres més corrents de la comèdia antiga, però mai adaptat accentualment en català. Només amb la llibertat de fer femenins o masculins els versos, com passava amb el trímetre, ja obtenia una anisosil·làbia comparable amb la del grec. Però a diferència del que havia fet amb els trímetres iàmbics o amb els tetràmetres trocaics, que sempre presentava en la seva forma plena, sense introduir resolucions, en els dímetres anapèstics i en els paremiacs sí que he acceptat els canvis dels peus originals, com fa el grec. Aquesta diferència de criteri es deu al caràcter ternari dels metres anapèstics, que pateixen contracció i no resolució. El vers no augmenta, sinó que s'escurça, és a dir, que un o dos peus anapèstics es contrauen en peus iàmbics (en funció d'espondeus) i això provoca que la majoria de versos resultants coincideixin plenament amb versos de la tradició catalana perfectament discernibles pel lector/oient i, per tant, el mecanisme, tot i estrany, pot ser assumit sense cap esforç.

Per exemple, en el cas del paremiac, per evitar que es perdés el ritme majoritàriament ternari, m'he limitat a introduir una sola contracció per vers, i mirant de fer-la caure, sempre que he pogut, en segona posició, per mantenir el començament i el final ternari. Malgrat això, excepcionalment, també les he acceptat en primera o última posició, com d'altra banda Parramon accepta que es pot fer (1999: 113):

- Paremiac amb contracció del primer peu (ATAATAAT[A]: «abans que els titans i la terra» (*Els ocells*, 469). Cf. «Abans dels teus ulls, estimada» (Riba, I, *Salvatge cor*)
- Paremiac amb contracció del segon peu (AATATAAT): «primavera, hivern i tardor» (*Els ocells*, 709). Cf. «Cap triomf no pesa en el vent» (Riba, VII, *Salvatge cor*)
- Paremiac amb contracció de l'últim peu (AATAATAT[A]: «governaven la raça humana» (*Els ocells*, 481). Cf. «¿D'on venim, que no fos tornada?» (Riba, VII, *Salvatge cor*).

En el cas del dímetre anapèstic, he acceptat, com a màxim, dues contraccions, també per no perdre el ritme ternari. Un dímetre anapèstic amb dues contraccions no presenta cap mena de problema, perquè coincideix amb un decasíl·lab ben usual de les llengües romàniques: «entre els llavis divins que entonen plants» (*Els ocells*, 211). Només en el cas de produir-se en el primer peu una contracció i que en el segon es mantingués l'anapest, es donaria el cas d'un vers inèdit en català.

Tanmateix, he intentat introduir, també per al dímetre, com a màxim una sola contracció per vers, de manera que els peus anapèstics sempre fossin més nombrosos que els peus iàmbics i així no perdre el ritme ternari predominant. No obstant mirar de fer caure les contraccions,

---

<sup>309</sup> De dímetres i paremiacs n'hi ha 55, però de tetràmetres anapèstics, 168, és a dir: 168 dímetres i 168 paremiacs.

també, sempre en l'interior del vers n'he acceptat, rarament, al final del vers i molt excepcionalment, al principi del vers, per no interrompre la cantarella anapèstica inicial i final. Així, els dímetres anapèstics que el lector es pot trobar són els següents:

- Dímetre anapèstic amb contracció del primer peu: «Humans que viviu per natura en penombra» (*Els ocells*, 685)
- Dímetre anapèstic amb contracció del segon peu: «Us engeguen pedres i fins als llocs sacres» (*Els ocells*, 525)
- Dímetre anapèstic amb contracció del tercer peu: «I si els sembla prou bo de fer, no només» (*Els ocells*, 531)
- Dímetre anapèstic amb contracció de l'últim peu: «van llaurant i també dels ramats com a mostra» (*Els ocells*, 583)

Una sola contracció per vers, però, dóna com a resultat un vers tan usual en anglès (com hem vist en els versos de balada de Carroll) com insòlit en català, l'hendecasíl·lab, que té una escassíssima tradició com a tal, encara que es puguin espigolar en algun poema de Maragall, com en el *Cant del retorn*, on trobem versos que coincidiren amb un dímetre anapèstic amb contracció del primer peu: «Duem per estela taurons i dofins / Germans que'en la platja plorant espereu».

La sola existència d'aquests versos de ritme marcadíssim ja podrien justificar l'ús d'aquest "dímetre", però és cert que en Maragall, el ritme martellejant ve donat per un començament iàmbic i els successius anapestos són iguals sense interrupció.

Ara bé, si deixem estar l'encasellament de l'hendecasíl·lab (i faríem bé, perquè recordem que es busca l'adaptació accentual del dímetre), veurem que la combinació dels peus ara proposada no és gens estranya, en realitat, en la llengua i la mètrica catalanes.

Fixem-nos en un dels cants més famosos de *Canigó*, «Tallaferro» (cant cinquè). Verdaguer hi empra el decasíl·lab heroic o èpic, amb cesura femenina a la sisena. Les síl·labes post-tònica del primer hemistiqui es consideren fora del còmput i així s'obté un vers com: «Per la porta forana baixa a Castell» (7). Una cesura que elimini les síl·labes post-tònica del primer hemistiqui és molt poc habitual en un decasíl·lab, però s'ha de fer perquè puguem escandir el vers com a tal.

Deixem de banda, però, com deia la concepció sil·làbica de la mètrica catalana i llegim aquest mateix vers sense cap coneixement mètric. En resultarà aquesta seqüència de peus: AATAATA|TAAT. La seqüència rítmica és, doncs, exactament la mateixa que la d'un dímetre amb contracció del tercer peu, encara que la cesura no hi coincideixi.

Igualment, un vers com «tan bon punt ahir vespre deixà l'aplec» (v. 154, amb cesura gairebé imperceptible) respon a un esquema de dímetre anapèstic amb contracció de l'últim peu, respectivament.

Veiem, doncs, com aquestes combinacions rítmiques de iambs i anapestos, tot i no correspondre's exactament amb el vers grec, s'hi acosten força i em sembla que demostren que poden funcionar perfectament com a versos catalans, perquè, tot i no ser-ho, parteixen d'unes combinacions de peus que, com es veu, el lector sí que pot tenir catalogades. És cert que els versos de Verdaguer i Maragall tenen un element aliè a la poesia grega que reforça la idea del vers i que ajuda a delimitar-ne el final i, per tant, a fer notar l'estructura accentual

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

interna: la rima. Uns quants dels meus dímetres anapèstics, però, resulta que també en tenen de rima.

Recordem que aquests metres anapèstics estan associats amb el cor, encara que en la tragèdia els facin servir també els actors, però normalment amb interacció en el cor. En la comèdia, generalment, i en *Els ocells*, en particular, són emprats pel cor i sempre integrant una cançó o precedint-la immediatament per algun personatge en interacció amb el cor.

White (1912: 111) Pretagostini (2011: 25-50) dividien els anapestos entre lírics i no lírics. Els primers eren, evidentment, cantats, mentre que el segons, se suposa que eren semicantats en *parakatalogē*. Les diferències purament mètriques entre uns i altres són molt reduïdes i és, sovint, difícil dir amb certesa de quin tipus de dímetres parlem. En qualsevol cas, com deia, en *Els ocells* tots els sistemes que hi ha en dímetres anapèstics formen part d'una cançó o en precedeixen una. I n'hi ha un que segurament era cantat: el sistema dels vv. 209-222, els anomenats anapestos de lament de Procne.

La resta sembla que tots seria recitada en *paracatalogē*, just abans d'iniciar una cançó pròpiament dita.<sup>310</sup> Preparaven, per dir-ho així, el terreny líric.

Doncs bé, totes aquestes característiques, havent perdut completament la música que acompanyava el text, no només són impossibles de reconstruir, sinó també de fer-les notar més enllà d'una nota a peu de pàgina. Per tal de resoldre-ho parcialment, he decidit introduir la rima assonant en el cas dels dímetres anapèstics no lírics, i la rima consonant en els dímetres cantats, com he fet amb totes les cançons que apareixen a l'obra, com explicaré més endavant. Crec que així s'aconsegueix un valor musical diferenciat entre uns anapestos i uns altres, alhora que diferencia ambdós tipus dels metres propis dels recitats. La rima, assonant o consonant, per tant, també ajudarà el lector, com passava en els versos de Verdaguer i Maragall, a identificar el final de vers. Així sonen, per tant, els meus dímetres accentuals semicantats en *parakatalogē*:

«Al contrari, estarem al vostre costat  
per donar-vos a tots, i als fills que us vindran,  
i als seus fills, benestar i salut, i bon viure,  
joventut i pau, danses i festes i riures,  
i prosperitat i fins llet de gallina» (*Els ocells*, 730-734)

I, en canvi, els dímetres cantats sonen així:

«Va, desperta, companya de niu i de cants!  
Que s'esmunyi la teva sagrada cançó  
entre els llavis divins que entonen plants  
per al meu i el teu Itis, el nostre minyó  
tan plorat. Si, en vibrar-te, la gola refila  
amb enyor una vítria i fluida tonada,  
per l'arítjol frondós el seu eco s'enfila  
al palau del gran Zeus, on el déu de daurada  
cabellera t'escolta la recança

<sup>310</sup> Pretagostini considera que potser els sistemes vv. 1726-1730 i 1743-1747 podrien ser també cantats, però els cataloga simplement com a «anapesti sicuramente lirici».

i la lira d'ivori llavors polsa  
en resposta i els déus esperona a la dansa.  
I d'uns llavis eterns, amb una dolça  
harmonia, ens arriba una veu amb la teva:  
el clamor dels beats que, feliç, ens eleva» (*Els ocells*, 209-222)

Els tetràmetres anapèstics, integrats, recordem-ho un cop més, per dímetres i paremiacs, tampoc no sabem del cert en quin mètode d'execució eren dits. En qualsevol cas, i tot i que són el metre distintiu de la comèdia, per tal com la paràbasi és dita pel cor en aquest metre únic, són pronunciats, també, pels actors i, normalment, es consideren que eren dits en recitat o, com a molt, en recitatiu (*parakatalogē*).<sup>311</sup>

No sembla, doncs, que en cap cas tinguessin cap valor líric i, per tant, els he compost sempre com a versos blancs. Les regles que regulen el vers són exactament les mateixes que el dímetre i el paremiac per separat, simplement que dividits per una dièresi medial que pot difuminar-se, com en el grec, per sinalefa entre un i altre.

Com que es tracta d'un vers inèdit fins ara en la mètrica catalana, per marcar-ne el funcionament, el primer cop que apareix l'ofereixo sense resolucions ni ambigüitats accentuals, com recomanava de fer Ferrater:

«el lector ha de partir d'un principi de màxima regularitat per cada poema, i el poeta li ha de donar un vers o uns quants versos sense cap ambigüitat accentual, a partir dels quals el lector reconeixerà la gamma d'accentuacions possibles dels altres» (FERRATER 1971: 28)

Així he adaptat, accentualment, aquests versos per primer cop en català (i diria que en qualsevol llengua romànica, fora de l'ús per part de García Calvo del vers de la balada com a dos versos independents):

« Així que ara, coratge, i explica'ns els plans que t'han dut fins aquí per convence'ns  
I no cal que pateixis. Abans del discurs, no pensem trencar pas aquest pacte» (*Els ocells*, 460-461)

Després d'aquests primers versos, s'introdueixen les variables ja comentades per al dímetre i el paremiac. Així, per exemple, engega la paràbasi:

«Humans que viviu per natura en penombra, que caieu en tardor com les fulles  
que sou poca cosa, figures de fang, indefensa raça en la fosca,  
privats d'ales, efímers, mortals dissortats, que viviu en l'ombra d'un somni.  
Feu-nos cas a nosaltres, que som immortals, els que eternament existim,  
els que som eteris i no envellim mai, amb sabers que mai no es marceixen» (*Els ocells*, 685-689)

---

<sup>311</sup> Vegeu WHITE 1912: 121-122.

#### 4.16.7. Els hexàmetres

Els hexàmetres dactílics que apareixen en la Comèdia antiga, en general, són tots paròdics. En el cas d'*Els ocells*, són hexàmetres que caricaturitzen l'estil oracular. N'apareixen ben pocs, tan sols catorze. És per això que l'únic joc plausible i paral·lel al del grec era imitar la mètrica dels hexàmetres de Carles Riba i dels seus epígons, a més de l'estil, per la qual cosa he introduït hipèrbatons innecessaris i un estil més o menys ampul·lós.

Les regles que s'apliquen als meus hexàmetres són, doncs, les mateixes que les dels seus versos, amb l'excepció, com he dit al seu moment, que no accepto l'ús d'un fals accent secundari inicial que converteix el vers en una pentapòdia anapèstica. Sí que faig servir, però, els accents secundaris sorgits d'una vall accentual, com ara en «i al que us arribi primer i les meves paraules desxifri» (*Els ocells*, 972).

En aquest afany rigorista propi de l'acadèmia, no m'he permès aquí, doncs, finals que no siguin estrictament els que preveu l'hexàmetre, és a dir, finals plans amb la clàusula heroica. I les cesures són totes les normatives:

«Jove pels déus inspirat, si el que ordeno portes a terme,  
entre els núvols seràs l'aligot. En cas que no ho fessis  
no esdevindràs una tórtora, ni un pigot o una merla [...]  
Quan un farsant, que no hagueu convidat, aquí se us acosti,  
per molestar els qui immolen i vulgui partir les freixures,  
cal que llavors li pegueu al bell mig d'on té les costelles» (*Els ocells*, 978-980; 984-986)

#### 4.16.8. Sobre les cançons corals i les monodies d'*Els ocells*

Ja he comentat a bastament que els ritmes sincopats són irreproduïbles en català. La gran majoria de les cançons corals o monòdiques de la comèdia i de la tragèdia, parcialment o total, són compostes en aquests ritmes, de manera que la traducció d'aquestes parts és especialment espinosa des del punt de vista accentual.<sup>312</sup>

Hi ha, és clar, excepcions i, per exemple, les cançons finals d'*Els ocells* (1470-1481 ~ 1482-1493 ~ 1553-1564 ~ 1695~1705) que precedeixen l'himeneu són totes en metres trocaics; concretament s'hi utilitzen (dímetres i lectis alternats) i, per tant, no només són perfectament reproduïbles a partir del mètode accentual a través d'un heptasíl·lab trocaic masculí i un de femení, sinó que l'estructura que en resulta coincideix plenament, com hem vist, amb la dels romanços populars catalans:

«Moltes noves prodigioses  
hem vist i sobrevolat,  
i prodigis de substància.  
Creix un arbre excepcional  
que Cleònim s'anomena  
i cau lluny de Corgallard  
És estèril i inservible,

<sup>312</sup> Per als problemes generals que implica qualsevol traducció d'una cançó, vegeu la magnífica monografia de Low (2017). Especialment interessants són els capítols segon (20-39), cinquè (78-94) i sisè (95-113).

un covard, que a sobre és gras.  
Cada primavera brota  
amb denúncies que ha nodrit.  
Quan l'hivern ja s'acarnissa  
perd, com fulles, els escuts» (vv. 1470-1475)

Igualment, les primeres peces corals de l'obra (327-335 ~ 343-351) estan compostes en una barreja de ritmes: anapestos, docmis, peonis i crètics.<sup>313</sup> D'aquests ritmes, només el primer és reproduïble a través del sistema accentual. En aquests casos, doncs, he optat per traduir accentualment els metres que es basaven en ritmes iàmbics, trocaics, anapèstics i dactílics i substituir la resta per metres propis de la tradició catalana que poguessin acostar-s'hi per llargada i per similitud rítmica, com explicaré de seguida. Hi he combinat, per tant, la traducció analògica amb la mimètica.

Cada cançó, doncs, que és única i diferent de la resta en l'original, ha rebut també un tractament específic i concret en la traducció, de manera que no s'ha igualat, com massa sovint se sol fer,<sup>314</sup> totes les cançons a un sol esquema, seguint el camí d'un grandíssim traductor d'Aristòfanes com va ser William Arrowsmith:

«Aristophanes wrote superlative lyrics, magnificent march-anapests, doggerel, patter-songs, catches and comic arias for virtuoso performance, and the translator's job is to match as frequently as possible the variety and wit of his original» (ARROWSMITH 1961: 138)

Tot seguit analitzaré el tractament que han rebut en la meua traducció totes les peces líriques de l'obra, una per una. Totes, però, si formen part d'un sistema estròfic, mantenen la correspondència estrofa-antístrofa, no només sil·làbica, sinó també accentual (acceptant, però, finals masculins que es corresponen a d'altres de femenins, com ja he explicat), encara que les separin molts de versos, amb poquíssimes excepcions allà on el grec també és més lliure en tal correspondència.<sup>315</sup>

Això sí, tant si hi he fet servir, per al vessament de l'estructura rítmica, un enfocament propi de la traducció mimètica com un de la traducció analògica, he optat per introduir sistemàticament la rima consonant, com a element definitori de les cançons de l'obra. Perduda la música que acompanyava les cançons, m'ha semblat l'única opció vàlida per donar un caràcter *cantabile* a les cançons. És també per això que he renunciat sistemàticament al vers lliure, que tot i que és l'ús habitual en la traducció poètica moderna en qualsevol llengua dels versos corals (començant per Riba),<sup>316</sup> em sembla la pitjor decisió possible tractant-se de peces pensades per ser cantades i amb un caràcter, normalment, paròdic. La rima i el ritme marcat permeten accentuar aquests trets i donar-los un caràcter específic i reconeixible de cançó:

«In formal comic verse, however, the very neatness of the form with its chances of rhymed emphasis and harsh contrast, the possibilities of flirtation, with a familiar pattern and a

<sup>313</sup> Vegeu DUNBAR 1995: n. ad v. 327.

<sup>314</sup> Com fan massa sovint els italians amb l'*endecasillabo* i el *settenario*, els anglesos amb el pentàmetre iàmbic o, a casa nostra, amb l'heptasil·lab. En aquest metre, Carandell gira totes i cadascuna de les cançons de les comèdies que ha traduït d'Aristòfanes.

<sup>315</sup> Vegeu, per exemple, DUNBAR 1995: n. ad vv. 327-335 ~ 343-351 i 1265-1266.

<sup>316</sup> Vegeu ARROWSMITH 1961: 137.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

recurring beat, permit starker suprises and explosive incongruities. And the completeness, the necessity for right resolution, make responses direct and immediate, releasing the outright laugh or open pleasure in formal wit. It is precisely this formal effect at which many Aristophanic choral passages aim» (ARROWSMITH 1961: 138)

Massa sovint hem sentit que les cançons del teatre molesten l'espectador/lector modern perquè sovint tenen un caràcter reflexiu i sembla que no tinguin res a veure amb l'avançament de l'acció (sobretot els de la tragèdia). Això es produeix perquè la traducció no sol donar un tractament únic i específic a les cançons que les diferenciï clarament de les altres parts de l'obra que sí que fan avançar l'acció. Tampoc les àries de l'òpera estan connectades sempre amb l'acció i a ningú se li acudiria prescindir-ne. Si s'enfoca la traducció d'una obra de teatre entesa només com una trama, les cançons de la tragèdia i de la comèdia esdevenen insuportables perquè alenteixen el ritme de l'acció i no solen aportar-hi cap novetat.

Sense disposar de la música que acompanyava les cançons, l'únic recurs que queda al traductor, més enllà de marcar d'alguna manera tipogràfica (la cursiva que fa servir la Fundació Bernat Metge i també jo) és la d'introduir l'únic element que determina totes les cançons populars en la seva llengua: en el nostre cas, la rima, un element molt juganer que, tot i pertànyer a la tradició del traductor, paradoxalment, serveix també com a factor resistent, o, si es vol, «visibilitzador», en el sentit que hi dona Venuti (2008a: 1-34), atès que va contra la tradició traductora moderna del teatre (del teatre clàssic en particular) i de les expectatives del lector, com ja assenyalava Giovanni Greco, traductor de *Lisístrata*:

«la rima è l'impronta digitale della poesia, la grana della voce del traduttore "visibile" che genera cortocircuiti nel passaggio della lingua e dal ritmo di partenza alla lingua e al ritmo di arrivo. L'effetto di cantabilità, che complessivamente ne risulta, vuole alludere a quello del teatro in musica e più nello specifico dell'opera buffa, di cui per alcuni aspetti la *Lisistrata* può dirsi un'antesignana» (GRECO 2016: 28)

Efectivament, la rima vol remarcar uns passatges que sobretot en una traducció en prosa, però també en una traducció en vers que no la diferenciï d'alguna manera, solen quedar apagats, igualats als diàlegs recitats i, per tant, marginats i negligits. Amb la rima es crida l'atenció del lector perquè les llegeixi com el que són: peces musicals per ser cantades. La rima ve, doncs, a substituir la música avui perduda.

Aquest mecanisme sonor, a més, té un component clarament còmic, en tant que obliga dos significants amb els seus respectius significats a mesurar-se l'un amb l'altre «creando trasfusioni che vanno dal comico all'ideologico, cioè dalla dissacrazione alla variazione dello stereotipo», diu Greco (2016: 28) parafrasejant Weston (2013).

L'oposició de significants dona al traductor la possibilitat d'introduir jocs homofònics que, a més de dotar el text de caràcter *cantabile*, ofereixen un munt de possibilitats traductores, amb un caràcter juganer i divertit clau per traduir un gènere com el de la comèdia antiga, com crec que demostra l'ús que en fa el millor traductor d'Aristòfanes que conec en qualsevol llengua romànica, almenys des del punt de vista poètic: Ettore Romagnoli, que introduïa sempre «una veste melica» a tots els versos de les peces cantades per intentar suplir la pèrdua de la música de l'original:



«Ma, ad ogni modo, l'armonia così ottenuta è sempre assai lontana da quella dell'originale. E per avere un'idea di questo, il metodo migliore è sempre quello di ricostruire la forma ritmica nella sua integrità mediante l'aggiunta di una veste melica. Ad esso mi sono attenuto» (ROMAGNOLI 1965: 251)

D'altra banda, com ja he comentat, el sistema rímic té uns beneficis ben obvis quant a la mètrica, atès que, si bé no és definitòria d'un vers (una línia no és un vers per la presència o no de rima), ajuda a delimitar-lo, cosa que, si ens trobem davant d'adaptacions accentuals inèdites, que no tenen tradició en la llengua d'arribada, pot ajudar molt a marcar el final d'un vers i el principi del següent: «rhyme highlights the conclusion of the line; a monosyllabic rhyme can emphasise a rising final intonation, whereas a polysyllabic assonance can emphasise the 'soft' ending of a line» (LEVÝ 2011: 232).

Totes les cançons de la meva traducció d'*Els ocells* tenen algun tipus de rima consonant, mentre que l'assonant la reservo, com ja he explicat, als fragments semicantats en dímetres anapèstics que precedeixen aquestes cançons. El lector va entrant, doncs, en el camp de la música primer amb una rima més tènue que li assenyala la porta, i després amb una del tot identificable que li fa franquejar el llindar.

Com que cada cançó rep un tractament mètric diferent, les diferents rimes que pot tenir una cançó també varien. En funció de la intensitat lírica de la peça, hi ha cançons rimades en una sola rima als versos parells (327-335 ~ 343-351; 451-459 ~ 539-546); n'hi ha d'altres que rimen amb un parell de rimes i prou tots i cadascun dels versos (209-222; 227-262; 737-752 ~ 769-784; 851-858 ~ 895-902; 1058-1071 ~ 1088-1101), i encara d'altres que rimen en tots i cadascun dels versos amb rimes diferents (406-433; 1313-1322 ~ 1325-1334; 1553-1564 ~ 1695-1705).

Així, per exemple, els versos 769-784 formen part d'una cançó en què només s'empra la rima consonant amb *-ia* i amb *-ent* (més enllà dels versos onomatopèics), a més de correspondre's accentualment i sil·làbica amb la seva estrofa (737-752):

Un exemple de cançó en què s'emprin diferents tipus de ritmes és el duet entre el Puput i el corifeu (406-433), en què, en l'original, a cada vers del corifeu li correspon un vers exactament idèntic mètricament del Puput, per la qual cosa suposem que es devien cantar amb la mateixa música. Com veurem, en la traducció, no només s'ha mantingut la correspondència d'accents i de síl·labes, sinó que a cada vers del corifeu, n'hi ha un del Puput que hi rima.

Fins i tot, en els sistemes estròfics, quan estrofa i antístrofa no estan separades per cap vers entremig, com passa amb la lírica coral arcaica, he intentat reforçar la connexió entre estrofa i antístrofa introduint la rima dissoluta,<sup>317</sup> això és fent que cada vers de l'estrofa correspongui no només sil·làbicament i accentualment amb el de l'antístrofa, sinó que també coincideixin exactament amb la rima utilitzada, en una estructura ABCDEFGH ~ ABCDEFGH com passava en moltíssimes cançons trobadoresques, com ara en aquest poema d'Arnaut Daniel:

«En cest sonet coind'e leri  
fauc motz e capuig e doli,  
e serant verai e cert  
quan n'aurai passat la lima;

---

<sup>317</sup> Vegeu BARGALLÓ 2007: 70-71.

qu'Amors marves plan'e daura  
mon chantar, que de liei mou  
que pretz manten e governa.

Tot jorn meillur et estmeri  
car la gensor serv e coli  
del mon, so-us dic en apert.  
Sieus sui del pe tro qu'en cima,  
e sitot venta-ill freid'aura,  
l'amors qu'inz el cor mi plou  
mi ten chaut on plus iverna.»

Aquesta mena d'estructura de rimes, poc habitual en la literatura catalana, però que, per exemple, Andreu Febrer encara feia servir a *Combes e valls, puigs, muntanyes e colls*, és la que he fet servir per traduir els dímetres trocaics i els leclitis de 1470-1481 ~ 1482-1493, com tot seguit exposaré. El lector (i encara menys l'espectador) potser no podrà apreciar la correspondència estròfica en les cançons en què estrofa i antístrofa estan separades per massa versos, però, en canvi, en cançons com aquestes en què estrofa i antístrofa van seguides, la rima introdueix una nova variant per ressaltar el caràcter musical tan propi de la poesia grega coral.

Crec que amb la introducció de la rima, tot i que m'hagi obligat a (poquíssimes) desviacions respecte al text original, s'aconsegueix fer lluir les cançons d'Aristòfanes, algunes de les quals han estat considerades obres mestres de la literatura grega,<sup>318</sup> i que, d'una altra manera, quedarien en la grisa indiferència del lector/espectador.

Tot seguit analitzaré un per un el tractament mètric que han rebut totes les peces líriques de l'obra que he traduït seguint aquests principis globals ara esbossats. Només en deixo fora la primera cançó del puput (209-222) per tal com són, en realitat, dímetres anapèstics lírics i, més enllà de la rima, no difereixen en res de la meua adaptació dels dímetres anapèstics no lírics. Per al text grec segueixo Wilson (2007), tot i que per a la colometria sovint em decanto per Dunbar (1995) o Henderson (2000).<sup>319</sup> Les escansions solen ser les de Parker (1997), per bé que en cas de dubte també em serveixo de Zanetto (1987) i de Dunbar (1995).

#### 4.16.8.1. La segona cançó del puput (Av. 227-259)

Piseter i Evèlpides ja s'han trobat amb el Puput-Tereu i li han demanat que convoqui els ocells.<sup>320</sup> Aquest, després de cridar la seva parella, el rossinyol (Procne), surt d'escena per entonar la monodia del puput, una peça de tanta complexitat mètrica i tècnica que hom ha pensat que havia de ser executada per un cantant professional i no per l'actor (cosa que explicaria per què l'actor que fa de Puput surt d'escena i canta des de darrere de l'escenari).<sup>321</sup>

---

<sup>318</sup> La cançó amb què entra el cor a escena a *Els núvols* (vv. 275-290), per exemple, diferents crítics literaris l'han considerada un dels passatges lírics més bonics de la literatura àtica o, fins i tot, una de les creacions líriques més belles de tota la literatura grega. Vegeu FRAENKEL 1962: 198 o SEGAL 1969: 148. Per a una opinió contrària, vegeu SILK 1980; 2000: 160-206. També PARKER 1997.

<sup>319</sup> El text grec es pot consultar al final d'aquest treball, acarat a la traducció.

<sup>320</sup> Tal com explico a les pàgines 724-730 i 760-767 d'aquesta tesi, els noms dels protagonistes són aptònims i, per tant, els he anostrat. En la traducció, d'ara endavant, Piseter es converteix en Becdor i Evèlpides en Benastrux.

<sup>321</sup> Vegeu RUSSO 1984: 245.

Només cal pensar que en la trentena de versos que la conformen, es veuen representats «every type of metre», excepte el coriàmbic, i que tots aquests metres estan «clearly demarcated, and, except where there is a corruption, each individual section is metrically simple and coherent» (PARKER 1997: 303). L'escansió és de Dunbar (1995), modificada mínimament per Parker (1997):

A)

227: *extra metrum*

228: trímetre iàmbic (o *extra metrum*?): ∪-∪-∪-∪-∪-∪-

229: trímetre iàmbic: ∪-∪-∪-∪-∪-∪-

B.1)

230: dipòdia de docmis: ∪-∪-∪- ∪-∪-∪-

231: *iambelegus*: ∪-∪-∪- ∪- ∪-∪-

232: hemíepes: -∪∪ -∪∪ -

233: trímetre trocaic: ∪∪∪∪∪-∪-∪-∪-∪ ||

234: docmi: ∪∪∪∪∪

235: trímetre trocaic: -∪-∪-∪-∪-∪-∪

236: docmi: -∪∪ -∪∪

237: *extra metrum*

B.2)

238: trímetre jònic: ∪-∪-∪-∪-∪-∪-

239: docmi: ∪ ∪∪∪∪-

B.3)

240: trímetre trocaic: ∪∪∪∪ ∪∪∪∪ ∪∪∪∪

241: dímetre anapèstic: ∪∪∪ ∪∪∪ ∪-∪-∪-

242: *extra metrum*

B.4)

243/244: tetràmetre crètic: -∪- ∪-∪- ∪-∪- ∪-∪-

245: tetràmetre crètic: -∪- -∪∪∪ -∪- ∪-∪-

246/247: tripòdia de crèdits + espondeu: ∪∪- ∪-∪∪ ∪-∪∪ ∪-∪

248: glicònic (?): - - -∪∪-∪∪

249: dímetre crètic: -∪- ∪-∪-

250: tetràmetre dactílic: -∪∪ -∪∪ -∪∪ --

251: tetràmetre dactílic: -∪∪ -∪∪ -∪∪ --

C)

252: tetràmetre dactílic: -∪∪ -∪∪ -∪∪ -∪∪

253: -∪∪ -∪∪ -∪∪ -∪∪

254: paremíac: ---- ∪∪ --

255: dímetre anapèstic: ---- ----

256: anapest: ----

257: dímetre anapèstic: ---- ----

258: dímetre trocaic: -∪-∪ -∪-∪

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

259: dímetre trocaic: — — — — — — — —

260: *extra metrum*

261: *extra metrum*

262: *extra metrum*

Cada secció mètrica (separada en l'escansió alfabèticament) serveix per cridar i representar un ocell diferent, en el que hem anomenat ja un cas extrem de mimetisme rítmic, segons l'anàlisi magnífica que fa Pretagostini d'aquesta peça lírica:<sup>322</sup>

«Uno degli elementi caratteristici della monodia dell'Upupua, come vedremo meglio in seguito, è il mimetismo ritmico, l'uso cioè per ciascuna categoria di uccelli da convocare di un ritmo metrico e musicale sempre diverso e tale da richiamare ogni volta una qualche caratteristica della specie in quel momento chiamata» (PRETAGOSTINI 2011: 162)

En els primers tres versos, Tereu crida els seus congèneres de plomes amb una seqüència onomatopèica que vol imitar el cant del puput, primer, i després un cant estàndard d'ocell («ιὼ ιὼ») que es converteix brillantment en l'imperatiu plural del verb εἶμι ('anar' o 'venir'): «ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ».

Acabada la invocació general, el Puput-Tereu crida el primer grup d'ocells (230-233), els moixons menjadors de gra i ordi, de vol ràpid i tendra veu. Se'ls crida, com es veu en l'escansió, amb una gran variabilitat mètrica en què, fora dels docmis, predomina «l'andamento ritmico dei κατ' ἐνόπλιον-epitriti» (PRETAGOSTINI 2011: 163). D'aquest primer grup, destaca el gir virtuós per descriure el vol ràpid d'aquests ocells («ταχὺ πετόμενα», v. 233), el poeta se serveix d'una successió, justament, de sis breus, amb una correspondència «del piano linguistico/semantico e di quello metrico/ritmico» completa.

Segueix el segon grup d'ocells (234-237) que canten en torn dels solcs del camp. No se sap en concret de quins ocells parla, si és que és cap en concret. Podrien ser les orenetes, perquè Aristòfanes emprà el terme «ἀμφιτιτυβίζεθ'» (v. 235) i, segons Hesiqui,<sup>323</sup> «τιτυβίζει» és el verb propi per designar el cant de les orenetes. L'afinitat d'aquest grup amb l'anterior no és només en el pla fisiològic (ocells menuts menjadors de gra), sinó també en el pla mètric: comença igualment amb un docmi, hi ha també un trímetre trocaic i una seqüència mètrica ambigua que Parker interpreta com un dímetre anapèstic amb resolucions. Tanca aquest grup un altre vers onomatopèic *extra metrum* (potser, si es vol, un tetràmetre trocaic) que «segna un netto stacco rispetto a ciò che segue» (PRETAGOSTINI 2011: 164).

I el que trobem a continuació és el tercer grup, els moixons de jardí (238-239), i els de les muntanyes i els boscos, que mengen olives salvatges i arboços (240). La invocació es concreta en els versos 240-241 amb una tirada ininterrompuda de 27 síl·labes breus que, per força, ha de ser significativa i relacionada amb la mida i el moviment d'aquests ocells. Clou, de nou, el grup, una altre vers onomatopèic.

Toquen ara els ocells carnívors dels pantans, que mengen rantells (244-245) i els que habiten les zones plenes d'aigua (245-247). «L'estrema omogeneità di *habitat*» entre les dues espècies d'ocells es respecta també en el pla rítmic, ja que és l'únic cas en què s'empra el

<sup>322</sup> Vegeu PRETAGOSTINI 2011: 161-170.

<sup>323</sup> Hesych. s.v. «τιτυβίζει» (IV, p. 160 Schmidt). Vegeu PRETAGOSTINI 2011: 164, n. 8.

mateix metre, el crètic, «articolato in tre tetrametri, l'ultimo dei quali è catalettico» (PRETAGOSTINI 2011: 165-166).

Un canvi de ritme marca el pas a la següent espècie d'ocell: el francolí, aquest sí cridat pel seu nom («ἄτταγῶς», segurament, també, onomatopeic) i que serveix d'avantsala, previ pas a un altre canvi de ritme, a la invocació de l'última categoria d'ocell: els marins. Per parlar dels ocells del mar (250-253), de vol majestuós i grandiloqüent, s'utilitza un ritme solemne i cerimonial que va d'acord amb les característiques de l'ocell, com és ara el ritme dactílic, en el mateix metre d'un fragment d'Alcman, on apareix, com aquí, l'alció (frag. 90, vv. 2-3 Calame).

Amb una transició anapèstica arribem a la tercera part de la cançó, l'explicació del perquè de la reunió: han arribat dos vells plens d'idees originals. I el ritme triat per introduir-los són deu espondeus seguits (255-257), és a dir, 20 llargues que alenteixen molt significativament el ritme. Tampoc aquí, és clar, el ritme és casual ni decoratiu.

La cançó acaba amb una nova crida als ocells en general a assistir a la reunió, amb dos dímetres trocaics i tres versos onomatopeics de ritme crètic.

Evidentment «this metrical and musical *tour de force* is designed to imitate bird-song» (PARKER 1997: 303), per bé que Aristòfanes té temps de fer-hi, com hem vist, una al·lusió a Alcman. Es tracta d'una peça d'orfebreria pròpia d'un poeta i d'un músic extremadament virtuós. Sembla ben bé una demostració tangible, davant de les noves modes musicals de l'època «di come si potesse realizzare una monodia che suscitasse l'ammirazione e l'entusiasmo degli spettatori servendosi di un ritmo metrico che diventa esso stesso musica del canto» (PRETAGOSTINI 2011: 169).

La immensa majoria dels versos i dels ritmes d'aquesta cançó són totalment irreproduïbles des d'un punt de vista accentual, per tal com gairebé tots o bé són sincopats o bé han patit resolucions i contraccions les quals per les regles de la vall i el xoc accentuals no es poden girar en un sistema rítmic com el nostre. Reproduir el mimetisme rítmic és impossible, doncs, i traduint-ne només el contingut semàntic obtindrem una cançó que no aconseguiria captivar ni el més trist pardal desorientat. L'estratègia ha d'anar per una altra banda.

Com que reproduir el ritme, aquí, esdevé impossible, m'he decantat directament per metres de la tradició romànica (traducció, doncs, completament analògica) combinats de diferent manera perquè cada macrogrup d'ocells estigui representat per un ritme i un metre diferent, reservant, per exemple, l'heptasil·lab, el vers més *cantabile* que tenim, per als ocells més petits, els de jardí i les muntanyes, que el poeta identifica, ja ho hem vist, amb una tirada de 28 síl·labes breus seguides, i inventant-me una combinació doble d'octosíl·labs per als ocells més grossos de la mar.

Però amb això no n'hi havia prou. Els metres i ritmes catalans no estan prou connotats ni permeten les filigranes dels grecs per poder imitar el vol o els refilets d'un moixó. És per això que si no es podia recórrer al mimetisme rítmic de l'original, m'ha semblat pertinent substituir-lo per un mimetisme «rímic»: tota la cançó està rimada consonantment amb dues rimes i prou: «iu» i «í», els sons que més associats tenim amb les onomatopeies dels ocells (que també tradueixo, i no transcriu com la majoria de traductors).<sup>324</sup> D'aquesta manera, amb la

---

<sup>324</sup> Vegeu les pàgines 756-760 d'aquesta tesi.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

repetició obsessiva de l'onomatopeia dels ocells, al final de cada vers, sembla ben bé una cançó cantada per un ocell, el Puput-Tereu:

«Pupupuput, Pupupuput!  
Piu, piu, piu, piu, piu, piu, veniu!  
Emplomallats, veniu aquí!

Els que als camps del pagès feu un festí,  
tribus nombroses que us nodriu  
d'ordi i esbarts de piular cristal·lí  
i vol rabent que gra engoliu.  
Els que als solcs del terròs trobeu botí,  
refilant un cant fi i joliu.  
Tiu, tiu, tiu, tiu, tiu, tiu, tiu, tiu!

Els que teniu el pastiu  
en l'heura d'un verd jardí  
Els que a les serres viviu,  
on mengeu el fruit bosquí.  
Al meu crit prest acudiu.  
triutriutri, triutriutri!

Els que a les valls i als pantans us cruspiu  
tants mosquits d'agut espasí.  
Els que al bon Marató teniu el niu,  
banyat per l'humit serení,  
i l'au de plomes de color tan viu:  
francolí, francolí!

I tots els esbarts i les tribus, que per damunt el blau marí  
amb l'alció l'atzur compartiu.  
Per conèixer noves tan noves, veniu, sí, veniu cap aquí!  
Reunim ocells de coll altiu!  
Ens planteja noves idees un ancià d'esmolat magí  
que de plans nous en sap un niu.

Al nostre col·loqui assistiu!  
Aquí, aquí, aquí, aquí!  
Tiritiritirití!  
kikkabiu, kikkabiu  
tirilitirilí!»

4.16.8.2. Primera cançó coral (Av. 327-335 ~ 343-351)

Es tracta de la primera cançó que canta el cor durant la pàrodos. És una cançó marcial, en què els ocells es preparen per a la batalla per expulsar els dos vells que han gosat penetrar als seus territoris. La cançó segueix aquest esquema rítmic, segons l'escansió de Dunbar (1995) i Parker (1997):

vv. 327 ~ 343: *extra metrum*

vv. 328 ~ 344: tripòdia anapèstica: ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

vv. 329 ~ 345: dímetre anapèctic: – – ∪∪ – ∪ ∪∪ – –

vv. 330 ~ 346: tripòdia anapèstica: ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ – –

vv. 331 ~ 347: dímetre anapèctic: ≡ – – – – – – –

vv. 332 ~ 348: paremiac: ≡ – – – – – – –

vv. 333a ~ 349a: docmi = dímetre crètic: – ∪∪ ∪∪ ∪ ∪∪ = – ∪ ∪∪ – ∪ ∪∪

vv. 333b ~ 349b: docmi = dímetre crètic: ∪ ∪∪ ∪∪ ∪ ∪∪ = – ∪ ∪∪ – ∪ ∪∪

vv. 334a~350a: docmi = dímetre crètic: – ∪∪ ∪∪ ∪ ∪∪ = – ∪ ∪∪ – ∪ ∪∪

vv. 334b ~ 350b: docmi = dímetre crètic: ∪ ∪∪ ∪∪ ∪ – = – ∪ ∪∪ – ∪ –

vv. 335~351: docmi = dímetre crètic: ∪ ∪∪ ∪∪ ∪ – = – ∪ ∪∪ – ∪ –

Fixem-nos que la cançó es divideix entre dues parts molt diferenciades: una primera amb ritmes anapèstics diversos i una segona amb ritmes sincopats. Els ritmes anapèstics, però, estan molt difuminats per múltiples resolucions de l'arsi en els tres primers versos: «a furious rush of short syllables» (PARKER 1997: 304) que concorda amb l'agitació bèl·lica de l'escena. El ritme canvia completament i els anapestos passen a contraure's en un ritme espondeiac. La segona part de la cançó, en canvi, està composta per docmis, també amb una gran acumulació de breus, per a l'estrofa. En canvi, a l'antístrofa, hi trobem un ritme crètic. No es respecta, doncs, la correspondència estròfica. Almenys aparentment, perquè hi ha qui l'ha considerada una rara llicència d'agrupació sil·làbica (DALE 1968 i WEST 1982: 124). Es tracta, però, d'una qüestió discutida i potser més aviat cal creure que Aristòfanes està «deliberately changing the rhythm in the second half of the antistrophe» (DUNBAR 1995: 263) per a un efecte dramàtic concret.

Evidentment, ni els ritmes sincopats ni els anapestos contrets o resolts es poden imitar en un sistema accentual que no tolera més de dues àtones seguides (vall accentual) ni dues tòniques en contacte (xoc accentual).<sup>325</sup> És per això que he optat per traduir els dímetres anapèstics com a dímetres accentuals, amb la resolució dels dos últims peus (AAT AAT AT AT). Això permet mantenir el ritme anapèctic inicial, que com sabem estava associat amb la marxa militar, per tal que el lector/espectador se situï. El vers, és cert, té una mínima variació final (contracció iàmbica) per evitar els dímetres anapèstics en la seva forma pura (com passa en la cançó original). No he fet distinció, aquesta vegada, entre els paremiacs i els dímetres, de manera que els cinc primers versos tant de l'estrofa com de l'antístrofa concorden amb un decasíl·lab de ritme anapèctic i iàmbic 6+4 força corrent en català. Per als ritmes sincopats, la qüestió era més complexa i he optat per un hexasíl·lab que varia entre el ritme anapèctic i

<sup>325</sup> Dues tòniques seguides, ja ho he dit, només no incorren en xoc accentual si estan separades per una pausa significativa.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

iàmbic, per diverses raons. La primera és perquè l'equivalent accentual del dímetre crètic, segons Parramon, s'aconseguiria «assimilant aquest ritme a l'anapest sense contraccions». Així, l'adaptació del dímetre «consistiria en un hexasíl·lab agut accentuat a la tercera i amb menys força a la primera» (PARRAMON 1999: 149). Això, però, donava massa uniformitat anapèstica a la cançó, cosa que no té l'original. He optat, finalment, doncs, per trencar puntualment el ritme anapèstic. Com en l'original, la segona part de la cançó no té una correspondència exacta entre estrofa i antístrofa, si bé sí que mantenen el mateix tipus de vers: un hexasíl·lab, tant masculí com femení, de ritme iàmbicoanapèstic. La combinació entre decasíl·lab i hexasíl·lab, d'altra banda tan fecunda en català, m'ha semblat que s'adequava força a un passatge líric com aquest:

«  
[Estrofa]  
Ai, ai!  
Impius crims ens colpegen: la traïció!  
Aquell que era amic nostre als camps sembrats,  
compartia el pastiu que ens alimenta,  
i ha gosat trencar lleis de temps passats  
i ha trencat les promeses dels ocells.  
Hem estat enxarxats:  
ens fa cridar i ens ven  
al poble dels malvats,  
impius que des que neixen  
hi creixem enfrontats.  
[...]

[Antístrofa]  
Au, au!  
Endavant, a la càrrega, a l'atac!  
Que vull sang, que vull fetge a rebentar!  
A les ales! Volteu-los amb les plomes!  
Que aquests dos de dolor els farem cridar,  
fins que siguin pastura pel meu bec.  
No hi ha espès pujolar,  
ni cap eteri núvol,  
ni cap canosa mar,  
que els rebi, quan de mi  
es vulguin amagar»

Com ja he explicat, en aquesta cançó, com en totes les altres, he introduït la rima consonant per tal de diferenciar del tot els passatges corals dels recitats (versos blancs) i dels semicantats en recitatiu (rima assonant). Al contrari de la majoria de cançons, en aquesta, però, només rimo els versos parells. Tant en l'estrofa com en l'antístrofa em serveixo d'una sola rima consonant masculina. El caràcter agressiu i inestable d'aquestes primeres cançons, d'altra banda tan resolutives (fins al punt que no impliquen un trencament amb l'acció dramàtica, com altres vegades passa en els cors del teatre), m'ha fet creure que aquesta forma híbrida era la millor opció per reproduir aquest punt intermedi entre la lírica i l'acció dramàtica.



4.16.8.3. Duet coral (Av. 406-434)

Després de les primeres investides dels ocells, la situació es comença a tranquil·litzar i els ocells accepten parlamentar amb el Puput-Tereu (no encara, doncs, amb els dos humans). Després d'una sèrie de rèpliques en tetràmetres trocaics recitats (vv. 364-385), i d'un passatge anapèstic en recitatiu en què criden a refer la formació (vv. 400-405), comença el parlament en un duet líric deliciós: cada vers del cor és replicat pel Puput bé amb un vers rítmicament exacte o gairebé:

406: dímetre iàmbic: ◡— ◡— ◡— ◡—

407: dímetre iàmbic: ◡— ◡— ◡— ◡—

408: dímetre iàmbic: ◡— ◡— ◡— ◡—

409: dímetre iàmbic: ◡— ◡— ◡— ◡—

410-411: monòmetre iàmbic + pentapòdia crètica: ◡— ◡— —◡— —◡—  
—◡— —◡— —◡—

412-414: monòmetre iàmbic + pentapòdia crètica: ◡— ◡— —◡— —◡—  
—◡— —◡— —◡—

415: dímetre iàmbic: ◡— ◡— ◡— ◡—

416: dímetre iàmbic: ◡— ◡— ◡— ◡—

417-420: 9 metres iàmbics: ◡— ◡— ◡— ◡— ◡— ◡— ◡—  
◡— ◡— ◡— ◡— ◡— ◡—  
◡— ◡— ◡— ◡— ◡— ◡—

421-425: 9 metres iàmbics: ◡— ◡— ◡— ◡— ◡— ◡— ◡—  
◡— ◡— ◡— ◡— ◡— ◡—  
◡— ◡— ◡— ◡— ◡— ◡—

426: docmi: ◡◡— ◡ ◡◡

427: docmi: ◡◡— ◡ ◡◡

428: docmi: ◡◡— ◡ ◡◡

429: docmi?: ◡◡— ◡◡—

430: trímetre iàmbic: ◡— ◡— ◡— ◡— ◡— ◡—

431: dímetre iàmbic: ◡— ◡— ◡— ◡—

432: dímetre iàmbic: ◡— ◡— ◡— ◡—

433: dímetre iàmbic catalèctic: ◡— ◡— ◡— —

Com es pot veure, el ritme iàmbic és predominant tot al llarg de la cançó, si bé el ritme crètic i dòcmic tenen una aparició fugaç. Els primers es poden imitar sense problema i així ho he fet: tots els metres iàmbics tenen el seu equivalent exacte en la traducció, sense excepció. Per als ritmes sincopats, he fet servir diferents aproximacions rítmiques: per al monòmetre iàmbic + la pentapòdia crètica m'ha semblat útil correspondre-hi amb dos decasíl·labs amb ritme iàmbic inicial, acabat amb dos anapestos (AATAATATAT = «I quin atzar els ha fet arribar...»), que s'acosta aproximativament al ritme grec (◡— ◡— —◡— —◡—), per tal com

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

l'anapest és el ritme que en el sistema accentual més s'acosta al crètic, segons Parramon (1999: 148).

Per als docmis, he fet prevaler el ritme anapèstic inicial (de fet, el vers 429 del puput, és un dímetre anapèstic pur que no s'ajusta exactament amb el context dòcmic en el qual està situat), de manera que m'he servit d'un hexasíl·lab (tant agut com pla) amb accents en tercera i sisena posició:

«Cor

[...]

*Ei, tu, sí, et crido a tu, puput!*

**Puput**

*Per què voleu el meu ajut?*

**Cor**

*Qui són, d'on és aquesta gent?*

**Puput**

*Forans de Grècia la sapient.*

**Cor**

*I quin atzar els ha fet arribar  
on els ocells hem fet niu, a ca nostra?*

**Puput**

*L'anhel de viure com tu, radicar  
aquí per sempre i trobar-hi el seu sostre.*

**Cor**

*Què dius?*

*I quin relat va predicant?*

**Puput**

*Un de poc més que inversemblant.*

**Cor**

*Que potser veu algun profit de restar aquí?  
Què li fa creure que si viu amb mi, aquí al niu  
podrà ajudar l'amic i l'enemic guanyar?*

**Puput**

*Augura una riquesa enorme, de no dir,  
inversemblant, perquè és tot teu, segons et diu,  
el que hi ha allà i aquí i encara més enllà.*

**Cor**

*Que no gira rodó?*

**Puput**

*És viu sense parió.*

**Cor**

*Hi té seny a la testa?*

**Puput**

*No hi ha guilla més llesta,  
murri i truà amb vivor  
sagaç del bo i millor.*

**Cor**

*Fes-lo parlar, parlar, moixó!  
I és que pel que he sentit que dius*

*ja estic somiant perdius!»*

Per accentuar el caràcter de duet de la peça i sempre que m'ho ha permès la distribució de rèpliques de l'original (això és, sempre a excepció dels últims tres versos), he fet que el puput respongués sempre amb el mateix acabament que el del cor, és a dir, amb la mateixa rima consonant, cosa que, segons em sembla, dóna vivacitat i reforça el caràcter dialògic de rèplica i contrarèplica.

#### 4.16.8.4. Segona cançó coral (Av. 451-459 ~ 539-547)

En aquest punt de l'obra, els ocells fan un primer vot de confiança a Piseter i li deixen exposar el seu pla, malgrat el recel que els genera la naturalesa dels homes («τρόπον πέφυκεν ἄνθρωπος»), sempre tramposa («δολερὸν»). Es tracta d'una cançó plena de *grauitas*, perquè els ocells, després del discurs de Piseter, se senten ultratjats i injuriats pels olímpics. Evidentment, aquest tint èpic o tràgic que insereixen els ocells en les seves paraules genera una situació d'incongruència còmica «in the fact that the beings who give vent to these classic human sentiments of injured nationalism are birds» (PARKER 1997: 312). Aquest contrast entre el que s'explica i qui ho explica es veu reforçat per l'ús d'un metre que en Aristòfanes és estrany: «The song is one of Aristophanes' two surviving compositions (cf. *Ran.* 674ff. = 706ff.) in a rare type of tràgic metre which Dale correctly classified with dactylo-epitrite» (PARKER 1997: 312).<sup>326</sup> L'anàlisi mètrica i la colometria són de Parker (1997):

451 ~ 539: ◡◡— ◡◡— ◡◡— ◡— ◡—  
 452 ~ 540: ◡— ◡— — ◡◡— ◡◡— ◡◡—  
 453-455 ~ 541-543: ◡— — — ◡— — — ◡◡— ◡◡—  
                   —◡◡ —◡◡ — —  
 456 ~ 544: ◡◡— ◡◡— ◡◡— ◡◡— ◡◡—  
 457 ~ 545: ◡◡— — ◡— — —  
 458 ~ 546: ◡◡— ◡◡— —  
 459 ~ 547: ◡◡— ◡◡— —◡— ◡— —

Com ja sabem, els dàctiloepitrits, metres sincopats, no són reproduïbles a través d'un mètode accentual. Això no obstant, hi ha diferents versos aïllats que sí que podem replicar en un sistema accentual. Per exemple, el primer (451 ~ 539), clarament anapèstic, l'he traduït seguint exactament l'esquema rítmic del grec: «Ha estat sempre arterosa la condició dels homes ~ Greu, molt greu i terrible ha estat aquest teu discurs» (AATAATAA(T)AATAT). O bé en el segon, en què l'aproximació rítmica del meu vers és gairebé calcada al metre grec però amb pèrdua de l'últim peu («en tota cosa. Parla, però. A la millor ~ que ens has portat, bon home, que em fa lamentar», ATATATAATAAT). El mateix passa en els versos 456 ~ 544 (en, realitat, assimilables a dímetres anapèstics purs), on les meves solucions són calcades a l'esquema rítmic del grec, amb la pèrdua de l'últim peu («que la meva ment nècia no ha vist ni coneix ~ Però tu com a salvador nostre ens arribes», AAT AAT AAT AAT AAT).

<sup>326</sup> Vegeu DALE 1968: 191-194).

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

Per a la resta he emprat versos propis de la tradició romànica que poguessin acostar-se, ni que sigui mínimament, als ritmes sincopats del grec. Així, per exemple, l'últim vers de la meua traducció (459 ~ 547) té un començament rítmic igual que el del grec (AAT AAT), però se'n desmarca a la segona meitat (ATAT): «serà un guany comunal per tot moixó ~ caganius i el meu propi benestar».

L'efecte resultant de la cançó, combinant metres accentuals purs amb d'altres propis de la tradició, lliga força amb els ritmes grecs, sense fer l'efecte de prosa retallada, malgrat que l'intent de reflectir l'encavalcament del grec per mantenir aquest caràcter continu del període mètric grec (la correntia rítmica, per entendre'ns) hi pugui fer pensar. De fet, l'ús de la rima també vol servir per pal·liar la cosa prosaica resultant de la combinació de versos tan diferents:

«[Estrofa]  
*Ha estat sempre arterosa la condició dels homes  
en tota cosa. Parla, però. A la millor  
dins meu hi descobreixes alguna virtut,  
una potència superior  
que la meva ment nècia no ha vist ni coneix.  
Del que vegis, tu fes-ne relació  
en comú, que tot guany que ens donis  
serà un guany comunal per tot moixó.*  
[...]

[Antístrofa]  
*Greu, molt greu i terrible ha estat aquest teu discurs  
que ens has portat, bon home, que em fa lamentar  
els greuges dels meus pares que aquests privilegis  
dels avis van dilapidar.  
Però tu com a salvador nostre ens arribes  
pel voler d'algun déu o un bon atzar.  
I viuré confiant-te els meus  
caganius i el meu propi benestar».*

La rima, de nou, s'empra tan sols en els versos parells. És l'última cançó en què faig servir aquest recurs. Tota la resta de peces líriques de l'obra estan rimades de manera completa. Si aquí hi torno a recórrer és per raons estructurals de l'obra: el cor d'ocells encara no ha donat el braç a tòrcer: comença a creure en Piseter, però encara estan previnguts i no l'han convertit en el seu líder. De fet, la següent peça lírica del cor (629-636) apareix quan els ocells ja han fet de Piseter el seu líder, fins al punt de llançar el jurament de seguir els seus consells (627-628). A partir d'aquest moment sí que totes les cançons seran rimades en tota la seva complexitat. Aquí, però, es tractava de subratllar d'alguna manera el caràcter incomplet de la unió entre homes i moixons.

##### 4.16.8.5. Tercera cançó coral (Av. 629-636).

Les habilitats sofisticades de Piseter han tingut efecte: els ocells, com acabo d'indicar, han acceptat els plans del protagonista i estan disposats a seguir-lo fins al final. El cor pronuncia el jurament de lleialtat amb una cançó monostròfica (sense antístrofa) en un ritme iàmbic

sincopat que permet fer de transició entre els tetràmetres anapèstics de l'agon i l'escena iàmbica que segueix fins a la primera paràbasi. De nou, l'anàlisi mètrica és la de Parker (1997), que segueix la colometria de Meineke:

629: trímetre iàmbic sincopat: ◡- -◡ ◡-◡- ◡-

630: trímetre iàmbic sincopat: ◡- -◡ ◡-◡- ◡-

631: trímetre iàmbic (amb resolucions): ◡- ◡◡ ◡◡ ◡◡ ◡-◡-

632: trímetre iàmbic (amb resolucions): ◡- ◡◡ ◡◡ ◡◡ ◡-◡-

633/634: trímetre iàmbic: ◡-◡- ◡-◡- ◡-◡-

635: trímetre iàmbic sincopat catalèctic: ◡-◡- -◡- ◡-

Les resolucions dels versos 631-632 i els peus espondaics dels dos primers i els crètics del 635, no es poden reflectir en la traducció en un sistema accentual. És per això que per als trímetres iàmbics sincopats he optat per un decasíl·lab de ritme iàmbic («De tant entusiasmat pels teus dictats», «més temps el ceptre que pertany als meus», ATATATATAT) que es correspon exactament al model grec (amb la substitució de l'espondeu pel iambe), per bé que en el segon vers no he pogut evitar una anàclasi inicial (tanmateix, una pràctica habitual, com hem vist, en els trímetres recitats) i un desplaçament de l'accent en setena posició («un avís llanço en tan greu jurament», TA(A)TA(A)T AAT). D'altra banda, per als trímetres amb resolucions i per al trímetre iàmbic pur faig servir un dodecasíl·lab masculí de ritme iàmbic («vas just, honrat i pietós contra els déus, casats / els pensaments de tots dos, no tindran els déus», A(T)ATAT(A)TATAT), amb un desplaçament accentual per al primer trímetre amb resolucions: («si havent pactat uns termes d'igual pensament», ATATATAATAAT):

*«De tant entusiasmat pels teus dictats  
un avís llanço en tan greu jurament:  
si havent pactat uns termes d'igual pensament,  
vas just, honrat i pietós contra els déus, casats  
els pensaments de tots dos, no tindran els déus  
més temps el ceptre que pertany als meus».*

Com ja he comentat, és la primera cançó en què tots els versos de la peça estan rimats entre ells. L'aliança entre homes i ocells ja és completa i la rima, també.

#### 4.16.8.6. Tercera cançó del cor (Av. 676-684)

Una altra peça coral astròfica, aquesta vegada en metres eòlics i coriàmbics, assenyala l'equador de l'obra: el cor demana al músic que ha entrat a escena i que representa Procne que comenci els anapestos, això és, els tetràmetres anapèstics catalèctics que conformen pròpiament la primera part de la paràbasi (685-722):

676: dodrant: -◡◡ - - - ||<sup>H</sup>

677: telesil·leu: - - ◡◡-◡-

678: glicònic: - - - ◡◡-◡-

679: ferecràtic: - - - ◡◡- - - ||<sup>H</sup>

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

- 680: itifàl·lic: —○—○—  
681: glicònic: ———○—○—  
682: glicònic: ———○—○—  
683: glicònic: ———○—○—  
684: ferecràtic: ———○—|||

Els metres eòlics, en general, poden adaptar-se, com hem vist, si bé cal deixar estar el ritme espondeaic de la base eòlica i premiar, en la versió accentual, les arsis davant de les tesis, cosa que acaba provocant, entre d'altres, que el dodrant coincideixi amb un aristofànic. Aquesta arbitrarietat, sumada a la dificultat inherent de traduir metres curts d'una llengua tan sintètica com al grec, a més de la introducció de la rima consonant, m'ha portat a desistir de reproduir ni que sigui aproximativament el ritme concret d'aquests versos i optar per versos de la tradició romànica propis de la cançó: aquí l'hexasíl·lab i l'octosíl·lab que, en gairebé tots els versos (amb excepció dels ferecràtics), es corresponen, sil·labicament, als de l'original. L'aproximació mimètica, aquí, m'obligava a retorçaments i envitricollaments sintàctics que no lligaven amb la senzillesa d'aquesta cançó tan joiosa i vitalista:

*«Oh cantora estimada,  
la preferida dels ocells,  
companya d'himne i de tonada,  
rossinyol amic de cants bells.  
Et puc veure, ets aquí, ets aquí!  
I portes dolços sons per mi!  
Trena notes de primavera  
amb la dolçaina fetillera,  
i als anapestos fes camí»*

##### 4.16.8.7. Quarta cançó coral (Av. 732-752 ~ 769-784)

És la primera cançó de l'obra que s'aparta, en certa manera, de l'acció dramàtica: a l'estrofa, els ocells canten a la seva musa, el rossinyol (Procne), i li fan de torsimany per invocar els déus de la mare naturalesa: Pan i la Mare de la Muntanya (745-746). Hi ha, també, una menció a Frínic que «tempts one to wonder whether a metrical or musical debt is being acknowledged» (PARKER 1997: 320). L'antístrofa reprèn un dels motius propis de l'alta poesia: el cant del cigne. S'hi recreen, com en la cançó del puput, diferents sons d'ocells, *extra metrum*:

- 737 ~ 769: dímetre dactílic: —○— —  
738 ~ 770: *extra metrum*  
739 ~ 771: trímetre trocaic: —○—○—○—  
740 ~ 772: tetràmetre dactílic: —○— —○— —○— —  
741 ~ 773: *extra metrum*  
742 ~ 774: pentàmetre dactílic catalèctic: —○— —○— —○— —○— —  
743 ~ 775: *extra metrum*  
744 ~ 776: pentàmetre dactílic catalèctic acèfal (= dímetre anapèstic): ○— —○— —○—  
○—

745 ~ 777: tetràmetre dactílic: — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — —

746 ~ 778: tetràmetre dactílic: — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — —

747 ~ 779: *extra metrum*

748 ~ 780: dímetre trocaic: — ∪ — ∪ — ∪ — ∪

749-750 ~ 781-782: heptàmetre dactílic catalèctic: — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — —

751 ~ 783: dímetre iàmbic catalèctic: ∪ — ∪ — ∪ — —

752 ~ 784: *extra metrum*

Com en la cançó anterior, i malgrat imitar alguns dels metres aquí descrits («Musa boscana» ~ «Com simfonia» = dímetre dactílic inicial), he desistit de nou, davant de la dificultat de la cançó, de respectar el ritme metre per metre i he preferit acostar-m'hi des d'una estratègia analògica. Es tracta d'una peça de poesia elevada i la voluntat de rimar tota la cançó amb dues rimes soles em semblava que ja era una limitació suficient per, a sobre, afegir-hi la dificultat de quadrar exactament el ritme. Per això m'he servit de versos que aproximadament tinguessin, almenys, el mateix nombre o semblant de síl·labes que l'original, fent-hi predominar els ritmes iàmbics i anapèstics que són els més naturals en català, més, en tot cas, que els dactílics i els trocaics. Es tracta, en certa manera, d'una inversió del ritme, si bé crec que amb un efecte resultant positiu. Com que no es tracta d'un passatge èpic, sinó líric no m'ha semblat especialment greu sacrificar-hi el ritme dactílic.

D'altra banda, malgrat que cada vers de l'estrofa es correspon no només sil·làbicament, sinó també rítmicament al seu germà de l'antístrofa, m'he permès alguna excepció puntual (com en la dels versos 739 ~ 771):

« [Estrofa]  
*Musa boscana,*  
*tiu tiu tiu tiu tiu tiu tiu tiu!*  
*de veu tan multicolor*  
*M'aposto amb tu a la serra i a la plana,*  
*tiu tiu tiu tiu tiu tiu tiu!*  
*en la branca d'un freixe d'espessor.*  
*tiu tiu tiu tiu tiu tiu tiu tiu!*  
*De la gola que em vibra enlairo la cançó*  
*que entono a Pan en sagrada celebració,*  
*i per la Mare Serra, greus balls en rotllana.*  
*xiu xiu xiu xiu xiu xiu xiu xiu xiu!*  
*És aquí on com una abella, el cantor*  
*Frínic sadollava la gana*  
*amb l'ambrosíaca llavor*  
*de cançons que oferia amb la veu blana.*  
*xiu xiu xiu xiu xiu xiu xiu!*  
[...]

[Antístrofa]

*Com simfonia*  
*tiu tiu tiu tiu tiu tiu tiu tiu!*  
*de cignes que, alabatent,*  
*enlairen per a Apol·lo una harmonia,*

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

tiu tiu tiu tiu tiu tiu tiu!  
i s'aposten als marges del torrent...  
tiu tiu tiu tiu tiu tiu tiu!  
... entre els núvols d'aquest atzur la veu s'avia  
i s'encongeixen les feres de diferent  
natura i l'ona encalma un èter sense vent.  
xiu xiu xiu xiu xiu xiu xiu xiu xiu!  
L'Olimp retrona i un esbalaïment  
pren els supremes i l'alegria  
de Gràcia i Musa va en augment  
i en coregen la dolça melodia.  
Xiu xiu xiu xiu xiu xiu xiu!»

##### 4.16.8.8. Cinquena cançó coral (Av. 851-858 ~ 895-902)

Els protagonistes ja han tornat a escena, convenientment disfressats d'ocells i es disposen a fer els sacrificis que han de servir per fundar la ciutat. Piseter ja ha enviat Evèlpides de missatger, que no tornarà, i tot el protagonisme recaurà en ell com a nou líder del règim ornitocràtic. El cor s'hi adhereix amb entusiasme amb una cançó coral que comença i acaba amb dignitat paratràgica, per bé que entremig trobem una inusitada acumulació de síl·labes breus que fan pensar en agitació i excitació:

«The metre of this strophe and antistrophe presents striking contrasts, reflecting (a) the bird's attempt to match in song the dignity of a solemn sacrifice, and (b) their excitement at the prospect, which breaks out after two lines into runs of short syllables, as sometimes before (cf. 310-12, 314-16, 333a-334a ~ 349a-350a), until in the last two lines they compose themselves again and end with dignified tragic style and rhythm» (DUNBAR 1995: 504)

Aquest ritme tràgic que comenta Dunbar contrasta, còmicament, amb l'«absurdity of content, with the naming of Aristophanes' favourite target, Chaeris, in the strophe and the punchline to the description of the victim in the antistrophe» (PARKER 1997: 322). L'anàlisi mètrica torna a ser la de Parker (1997):

851 ~ 895: dímetre iàmbic sincopat (o iambe + crètic):  $\bar{\cup}\bar{\cup}\bar{\cup}\bar{\cup}$   $\bar{\cup}\bar{\cup}$

852 ~ 896: leçiti:  $\bar{\cup}\bar{\cup}$   $\bar{\cup}\bar{\cup}$

853-854 ~ 897-898, 855 ~ 899, 856 ~ 900: hexàmetre iàmbic + bàquic:

$\bar{\cup}\bar{\cup}$   $\bar{\cup}\bar{\cup}$   $\bar{\cup}\bar{\cup}$   $\bar{\cup}\bar{\cup}$   $\bar{\cup}\bar{\cup}$   $\bar{\cup}\bar{\cup}$   
 $\bar{\cup}\bar{\cup}$   $\bar{\cup}\bar{\cup}$   $\bar{\cup}\bar{\cup}$   $\bar{\cup}\bar{\cup}$   
 $\bar{\cup}\bar{\cup}$   $\bar{\cup}\bar{\cup}$

857 ~ 901: trímetre iàmbic pur:  $\bar{\cup}\bar{\cup}\bar{\cup}$   $\bar{\cup}\bar{\cup}\bar{\cup}$   $\bar{\cup}\bar{\cup}\bar{\cup}$

858 ~ 902: trímetre iàmbic sincopat (o bàquic + crètic + bàquic):  $\bar{\cup}\bar{\cup}$   $\bar{\cup}\bar{\cup}$   $\bar{\cup}\bar{\cup}$

En aquesta ocasió, he mantingut el ritme de tots els versos imitables a través del mètode accentual. El primer vers de cada estrofa és una còpia rítmica de l'original grec (en el de l'estrofa, mantenint fins i tot el xoc accentual, almenys sobre el paper): «Hi estic d'acord, penso igual ~ Llavors caldrà una cançó», ATAT (A)AT. També el leçiti ha estat reproduït segons



l'esquema accentual marcat per Parramon: un heptasíl·lab masculí amb accents en tercera i cinquena posicions: «aplaudeixo el teu parer ~ que, segona, entonaré», (T)ATATAT. El mateix passa amb el trímetre iàmbic pur de tipus tràgic: «Amunt, amunt, que pugui el dèlfic aliret» (ATAT/ATATATAT amb dièresi després del primer metre) ~ «Que aquesta víctima d'aquí, no és sinó» (ATATA(T)ATATAT, amb cesura pentemímera). L'últim vers, que en grec és de nou síl·labes, i que conforma un trímetre iàmbic sincopat, he optat per girar-lo en un octosíl·lab de ritme iàmbic, que en calca l'esquema rítmic (a excepció de l'espondeu i de l'última síl·laba): «i Queris guii el nostre cant ~ un xic de banya i un mentó» (ATATATAT). Òbviament, la successió de breus és impossible de reflectir en una llengua accentual i m'he decantat per un decasíl·lab i dos octosíl·labs masculins de ritme preferentment iàmbic: A(T)ATAATA(A)T / ATATATAT / (T)A(A)TATAT (amb anàclasi inicial). Això implica, doncs, la inclusió en la traducció d'un vers total extra respecte al grec, per tal de compensar el gran nombre de síl·labes breus dels versos 853-854 ~ 897-898, 855 ~ 899, 856 ~ 900 i poder encabir així tot el contingut de l'original.

« [Estrofa]  
Hi estic d'acord, penso igual!  
Aplaudeixo el teu parer  
d'entonar un himne sant, processional  
per acostar-nos als déus i així haver  
el seu favor sacrificant  
en honor seu un dolç xaïet.  
Amunt, amunt, que pugui el dèlfic aliret  
i Queris guii el nostre cant!  
[...]

[Antístrofa]  
Llavors caldrà una cançó  
que, segona, entonaré,  
piadosa i sacra, per a l'ablució,  
per convidar-te els beats, o potser,  
amb un n'hi ha prou, si prou menjar  
voleu que hi hagi a disposar.  
Que aquesta víctima d'aquí, no és sinó  
un xic de banya i un mentó».

#### 4.16.8.9. Les cançons del poeta (Av. 904-952)

La ciutat ja ha estat fundada i batejada i els primers humans arriben per intentar-se'n aprofitar. És el cas del poeta que arriba a la ciutat citant Píndar i intervenint cada vegada amb una cançó. En aquest cas, com en el de Cinèsias, tot el joc de l'escena és la constant paròdia de l'estil i el metre pindàrics que, com explicaré, he intentat reflectir amb diferents jocs verdaguerians i carnerians. Això ha provocat que en els casos d'intervenció més pregona, hagi deixat de banda, tant aquí com sobretot en el passatge de Cinèsias, el metre original, per tal com aquest era una paròdia d'uns textos (o d'un estil) pindàrics que avui hem perdut i que ningú reconeix com a propis. No obstant això, i malgrat que la majoria dels versos emprats

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

són sincopats, he intentat una aproximació rítmica i sil·làbica (com sempre, comptant fins a l'última síl·laba tònica), en alguns casos força exacta:

Primera peça:

904a: doble epítrit (o doble crètic):  $\cup\cup\cup- \cup\cup- \rightarrow$  «Dolça Cucutclan alegre».

904b: glicònic:  $---\cup\cup\cup- \rightarrow$  «pàtria del meu cor, tu celebra».

905-906: aristofànic + bàquic:  $\cup\cup \cup\cup- \cup\cup- \rightarrow$  «Musa amb els cants dels himnes que et pertanyen».

Segona peça (en dàctiloeptítrits):

908:  $\cup\cup \cup\cup - \cup\cup\cup - \cup\cup - \rightarrow$  «Jo sóc el que encimbella cançons amb veu melosa».

910:  $--- \cup\cup\cup \cup\cup - \rightarrow$  «de les Muses servent sol·lícit».

$\cup\cup \cup\cup\cup \cup \rightarrow$  «com Homer deixà dit».

Tercera peça (en dàctiloeptítrits):

913:  $---\cup\cup\cup\cup\cup - \rightarrow$  «de les Muses servents amatents».

$\cup\cup \cup\cup\cup\cup \rightarrow$  «com Homer deixà dit».

Quarta peça (en dàctiloeptítrits):

924:  $\cup\cup\cup - \cup\cup - \cup\cup \cup\cup \rightarrow$  «Presta és la veu de les Muses, rabent»

925:  $\cup\cup\cup - \cup\cup\cup - \rightarrow$  «com el galop dels destrets en esclat»

926:  $\cup\cup\cup - \cup\cup - \rightarrow$  «Pare, que l'Etna vas fundar»

927:  $\cup\cup\cup - \cup\cup\cup - \cup\cup \cup\cup \rightarrow$  «d'igual nom que el seu culte consagrat»

928-929:  $\cup\cup\cup - \cup\cup\cup - \cup\cup\cup\cup\cup - \rightarrow$  «Atorgueu-me amb el vostre assentiment»

930:  $---\cup\cup \cup\cup - \rightarrow$  «el que us plagui atorgar».

Cinquena peça (en dàctiloeptítrits):

936:  $\cup\cup\cup - \cup\cup\cup \cup\cup - \rightarrow$  «No a contracor la meva Musa amada».

937:  $\cup\cup\cup - \cup\cup\cup - \rightarrow$  «vol acceptar aquest teu present»

938: dodrant II:  $\cup\cup\cup - \cup\cup \cup\cup \rightarrow$  «Però tu grava't a la ment»

939: dodrant II:  $\cup\cup - \cup\cup\cup \rightarrow$  «la pindàrica paraula...»

Sisena peça (en dàctiloeptítrits):

941-942:  $\cup\cup\cup - \cup\cup\cup - \cup\cup\cup - \cup\cup\cup - \rightarrow$  «Amb la nòmada gent escita vaga, distant».

943:  $\cup\cup\cup - \cup\cup\cup - \cup\cup\cup \cup\cup - \rightarrow$  «del seu poble el qui no té abrics de tela; i marra»

944a:  $\cup\cup - \cup\cup - \rightarrow$  «trist i atziac, trescant»

944b:  $\cup\cup \cup\cup - \cup\cup\cup - \rightarrow$  «quan sols va amb samarra»

945:  $\cup\cup \cup\cup - \cup\cup - \rightarrow$  «tu ja em vas copsant».

Setena peça (en dàctiloeptítrits):



#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

que he girat la cançó en metres anapèstics diferents: paremiacs («que la terra vetllem conservant ~ i els seus raigs no ens rosteixen les pells»), amb un peu contret («Els mortals d'avui endavant ~ Benaurada estirp dels ocells») o bé dímetres amb contracció en totes les posicions («als omniscients i omnipotents», «i a qui la roentor estival») per tal d'adequar-se a les contraccions del grec. Els metres crètics, segons Parramon (1999: 148), en una versió accentual, haurien de mudar-se en anapestos. I així ho he fet en els versos restants («que devoren a terra el que als calzes floreix / o bé el fruit que a la branca de l'arbre llueix ~ en el temps en què crida estrident melodia / la cigala embogida pel foc del migdia»). Així igualment per als tres versos finals en crètics. El problema d'aquesta solució és que uniformitza dos tipus de ritme que en grec són clarament diferents (i que evidencia l'arbitrarietat de la solució). Per tal de ressaltar la diferència que hi ha en grec entre els diferents ritmes, he fet rimar tots els versos que en grec són en metres anapèstics (espondaics, en realitat) entre si en només dues rimes, i els crètics també entre ells, en dues rimes tan sols:

« [Estrofa]  
*Els mortals d'avui endavant  
amb els seus vots i juraments,  
a nosaltres sacrificaran,  
als omniscients i omnipotents  
que la terra vetllem conservant  
els fruits verds i matem a tot clan  
de bestioles d'àvides dents  
que devoren a terra el que als calzes floreix  
o bé el fruit que a la branca de l'arbre llueix.  
Matem qui amb plagues malvolents  
desfan jardins de perfum fragant.  
Tot rèptil i rosegador que existeix,  
per la força del meu plomatge,  
troba mort i carnatge.*  
[...]

[Antístrofa]

*Benaurada estirp dels ocells  
alats que al fred hivern no cal  
que ens cobrim amb grossos mantells,  
i a qui la roentor estival  
i els seus raigs no ens rosteixen les pells:  
als prats verds hi tenim el casal,  
en un niu de fulla i poncells,  
en el temps en què crida estrident melodia  
la cigala embogida pel foc del migdia.  
I hiverno en un profund coval  
jugant amb nimfes del cimadal.  
I la primavera amb murtons ens cria  
d'un blanc límpid i a les acàcies»*

4.16.8.11. Setena cançó coral (Av. 1188-1195 ~ 1262-1266)

Després de la descripció de la construcció fantàstica de la ciutat entre els núvols, un missatger arriba amb la terrible notícia que un déu (Iris) ha penetrat les defenses dels ocells. Amb la violació del seu espai aeri, els ocells primer declaren la guerra als olímpics i celebren després la fugida d'Iris en una peça composta únicament en docmis, cosa realment estranya en les comèdies d'Aristòfanes: «this is the only concentrated use of the metre with its ordinary function of expressing violent excitement» (PARKER 1997: 336). Es tracta de la imitació d'un estil tràgic que casa molt bé amb la gravetat (còmica) de l'escena:<sup>329</sup>

1188-1189 ~ 1282-1263: dímetre dòcmic: ◡◡◡— ◡◡◡—

1190-1191 ~ 1264-1265: dímetre dòcmic: ◡◡◡— ◡◡◡—

1192-1194 ~ 1266-1267: dímetre dòcmic: ◡◡◡◡◡ ◡◡◡◡◡

1194-1195 ~ 1268: dímetre dòcmic: ◡◡◡— ◡—◡—

Davant de la impossibilitat de reproduir les sèries sincopades (com les que impliquen els docmis), Parramon (1999: 149) proposa traduir un docmi per un «pentasíl·lab masculí amb accent a la tercera». Com que en tenim dos, de docmis, el resultat seria un decasíl·lab cesurat a la mitjana, això és, un doble pentasíl·lab, amb accents preferentment a la tercera.<sup>330</sup> Això és, doncs, el que he intentat en la traducció d'aquesta cançó, amb un decasíl·lab format per dos pentasíl·labs, amb dièresi mitjana i amb accentuació forta a la tercera. No m'ha recat, però, si així m'ho demanava el grec, traslladar l'accent a la segona.

« [Estrofa]  
Guerra, esclata! Guerra! Guerra de no dir  
entre jo i els déus! Tothom a rondar  
l'aire espès dels núvols, que l'Èreb parí.  
Que cap déu, a furt, se'ns pugui escapar.  
[...]

1190

[Antístrofa]  
Hem fet fora els déus, de Zeus el plançó.  
No passareu més per nostra ciutat;  
ni del sol devot, ni un sol moridor  
enviarà amunt el fum consagrat»

4.16.8.12. Duet coral (Av. 1313-1322 ~ 1325-1334)

Després que el missatger hagi donat notícia a Piseter del que passa a Atenes i de la nova moda ocellaire que s'ha instaurat a la ciutat davant de l'èxit dels dos protagonistes, els ocells entonen una cançó de celebració, mentre Piseter es preocupa de coses més pràctiques. És una peça lírica que no serveix sinó de transició amb la penúltima part de l'obra que consisteix en l'arribada dels candidats a esdevenir ocells: el parricidia, el poeta Cinèsias i el sicofanta, tots tractats a baqueta pel protagonista, que els expulsa.

<sup>329</sup> Un ús del docmi semblant, per exemple, es pot trobar a Ar. *Th.* 78-102.

<sup>330</sup> Vegeu BARGALLÓ 2007: 120. D'exemple, Bargalló posa aquest vers de López-Picó: «Si n'és una dona // qui canta en la nit».

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

Es tracta d'un sistema estròfic cantat pel cor i el protagonista, que es responen en metres molt semblants, per bé que de difícil classificació. El ritme, com es veu en l'anàlisi mètrica de Dunbar (1995) i Parker (1997), que coincideixen, és clarament anapèstic, però el metre no pot ser-ho:

«The sequences in single-long-double-short rhythm are certainly not anapaestic: the regularity of the movement (∪-∪-...) and the absence of diaeresis between metra are both uncharacteristic of that metre. Not is ∪-∪-∪- an anapaestic length» (PARKER 1997: 338)

És per això que ambdues estudioses han cregut que s'ha de tractar de dàctilopítrits acèfals, això és, amb la pèrdua de l'arsí inicial del primer peu. En qualsevol cas, sigui quin sigui el terme tècnic per al metre el que és clar és que el ritme resultant és l'anapèstic:

- 1313 ~ 1325: pentàmetre dàctilic catalèctic acèfal: ∪∪- ∪∪- ∪∪- ∪∪-  
1314 ~ 1326: dímetre iàmbic + espondeu: ∪-∪- --  
1315 ~ 1327: dímetre iàmbic + bàquic: ∪-∪- ∪--  
1316 ~ 1328: pentàmetre dàctilic catalèctic acèfal: ∪∪- ∪∪- ∪∪- ∪∪-  
1317 ~ 1329: dímetre iàmbic + bàquic: ∪-∪- ∪--  
1318 ~ 1330: trímetre dàctilic acèfal: ∪∪-∪∪--  
1319 ~ 1331: trímetre dàctilic acèfal: ∪∪-∪∪--  
1320 ~ 1332: pentàmetre dàctilic catalèctic acèfal: ∪∪- ∪∪- ∪∪- ∪∪-  
1321 ~ 1333: pentàmetre dàctilic catalèctic acèfal: ∪∪- ∪∪- ∪∪- ∪∪-  
1322 ~ 1334: dímetre iàmbic + bàquic: ∪-∪- ∪--

He mirat de seguir de prop els ritmes originals. Així, per exemple, els versos 1320 ~ 1332 i 1321 ~ 1333 en la meua traducció calquen el ritme grec: «Que hi ha Gràcies eternes, Saviesa i Passió / i la cara contenta de la Serenor ~ Les d'ocells que reflen aquí. I allà els clubs / dels de mar i endevins. I després, has d'alar» (AATAATAATAAT). La resta de versos, si bé aproximativament, responen força a l'esquema rítmic original: per exemple, els primers versos «Aviat la ciutat serà anomenada ~ Que algú porti les ales! Ràpid, aquí!», amb ritme AATAATATAAT, serien un dímetre anapèstic amb contracció del tercer peu i, com veiem, es correspondrien gairebé exactament amb l'escansió del primer vers grec (dos metres anapèstics sense contracció). El mateix es pot dir dels versos 1315 ~ 1527 (i en tots en què la combinació és dímetre iàmbic + bàquic): «Només que ens rigui la sort ~ Així ho faré a cop de bota», amb ritme ATATAAT. Mentre que la primera part del vers és exacta a la del grec, el bàquic ha estat substituït per un anapest amb iambe inicial.<sup>331</sup> Els trímetres dàctilics acèfals han rebut el mateix tractament: «per qui es vulgui fer aquí el niu ~ les aletes en tres grups», amb esquema AATAAT(A)T, respectant fins i tot el xoc accentual (que en català es desfà) que comporta l'espondeu grec:

<sup>331</sup> Com recomana PARRAMON 1999: 148.

«Cor

[Estrofa]

*Aviat la ciutat serà anomenada  
la molt habitada.*

**Becdor**

*Només que ens rigui la sort.*

**Cor**

*Per la meva ciutat l'amor es fa fort.*

**Becdor** (A Manes, l'esclau)

*Va, porta-ho! Fes-ne més via!*

**Cor**

*Quin encant ens faltaria  
per qui es vulgui fer aquí el niu?  
Que hi ha Gràcies eternes, Saviesa i Passió  
i la cara contenta de a Serenor  
de cor suau i joliu.*

[...]

[Antístrofa]

**Cor**

*Que algú porti les ales! Ràpid, aquí!  
Tu, torna-l'hi a dir!*

**Becdor**

*Així ho faré: a cop de bota!  
(Clavant una puntada de peu a Manes)*

**Cor**

*És més dropo i més lent que un ruc. No es mou gota.*

**Becdor**

*No, aquest, per res no serveix.*

**Cor**

*Tu, d'entrada, divideix  
les aletes en tres grups.  
Les d'ocells que refilen aquí. I allà els clubs  
dels de mar i endevins. I després, has d'alar  
tothom com més li escaurà»*

Com en el duet líric entre el cor i el puput, miro que el protagonista respongui al cor amb la mateixa rima, cosa que accentua les rèpliques i contrarèpliques picades entre cadascun d'ells. En les parts més llargues del cor, els versos, de nou, rimen entre si.





1479 ~ 1491 ~ 1562 ~ 1703: dímetre trocaic: -u----u---

1480 ~ 1492 ~ 1563 ~ 1704: dímetre trocaic: -u----u---

1481 ~ 1493 ~ 1564 ~ 1705: leciti: -u--u-u|||

Ja sabem que els metres espondaics no es poden reproduir en un sistema accentual, però el ritme trocaic sí i, de fet, ambdós versos resultants de l'adaptació accentual (l'heptasil·lab femení per al dímetre i el masculí per al leciti) són els més usuals de les cançons populars catalanes, per bé que distribuïts no arbitràriament, com aquí, sinó amb la combinació de vers femení-vers masculí. Això, sumat al fet que, per sistema, introdueixo per als sistemes lírics la rima consonant, m'ha portat a fer una aproximació exacta del dímetre i del leciti, però distribuïnt-los sempre de manera alternada (vers femení-vers masculí), sense que necessàriament concordi amb la disposició del grec. Això dota de coherència rítmica al text traduït i aparença de cançó, sense allunyar-se del ritme grec:

1470-1481 ~ 1482-1492:

« [Estrofa]

*Moltes noves prodigioses  
hem vist i sobrevolat,  
i prodigis de substància.  
Creix un arbre excepcional  
que Cleònim s'anomena  
i cau lluny de Corgallard.  
És estèril i inservible,  
un covard, que a sobre és gras.  
Cada primavera brota  
amb denúncies que ha nodrit.  
Quan l'hivern ja s'acarnissa  
perd, com fulles, els escuts.*

[Antístrofa]

*Hi ha un indret, en les negroses  
regions d'un desert privat  
de fanals, en la distància,  
on l'heroi amb el mortal  
comparteix dinar i conversa  
fins que és fosc al capaltard.  
A aquella hora, és molt temible  
si algú els troba per un cas.  
Si un mortal de nit es topa  
amb Orestes el bandit,  
marxará amb una pallissa,  
sense roba ni atributs»*

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

1553-1564 ~ 1695-1705:

« [Estrofa]

*Al país dels Peus-d'ombrel·la,  
hi ha un estany on el marrà  
Sòcrates els morts apel·la.  
En Pisandre va anar allà  
buscant l'ànim que tenia  
i que en vida anà extraviant.  
Un camell els oferia  
i li talla el coll d'infant  
com Ulisses, i es fa enrere  
i de l'orc li ve, excitat  
per la sang de la gorgera,  
Querefont el ratpenat.  
[...]*

[Antístrofa]

*Hi ha al país de Delatona  
una raça deslleial  
que amb la llengua s'empanxona.  
Seguen, sembren el bancal  
amb la llengua i hi fan vinassa  
i arpleguen alvocats.  
Bàrbara és aquesta raça  
de sofistes molt malvats,  
que amb la llengua es treuen penes  
com els Gòrgias i els Felips.  
És per ells, arreu d'Atenes,  
que la llengua acaba a estrips»*

Com he explicat més amunt, en la primera peça he emprat la rima dissoluta, això és, fent rimar el primer vers de l'estrofa amb el primer de l'antístrofa. Atès que estrofa i antístrofa, en aquest cas, van seguides, em semblava una manera de representar la responsió estròfica amb la mateixa música que desprenen les rimes.

En la segona, en canvi, com que estrofa i antístrofa estan separades per més d'un centenar de versos, he cregut que no valia la pena i he optat, com en la resta, per rimar els versos entre ells.

##### 4.16.8.15. Cançó final (Av. 1720-1765)

L'obra es tanca amb la gran cançó final de celebració, formada per diferents peces: un primer preludi líric astròfic (1720-1725), seguit d'una intervenció sigui del cor o del corifeu en un sistema anapèstic en recitatiu (1726-1730) que condueix a l'himeneu (1731-1742), al qual segueix, de nou, un sistema anapèstic en recitatiu (1743-1747). Després, encara una cançó astròfica (1748-1754) i l'èxode final (1755-1765). Les analitzaré per separat.

1720-1725:

El preludi comença amb un ritme trocaic, en què la resolució completa provoca una acumulació de breus important. De nou, el ritme ràpid denota agitació (en aquest cas, positiva) per a la celebració del casament. S'estronca, però, amb un ritme contrari: els versos 1723-1724 estan conformats tan sols de síl·labes llargues «expressing the solemn awe of the birds at their closer view of the lovely Basileia» (DUNBAR 1995: 753):

1720: dímetre trocaic: ∪∪∪∪ ∪∪ ∪∪

1721-1722: trímetre trocaic catalèctic: ∪∪ - ∪ ∪∪∪∪ -∪-

1723-1724: tres molosos: --- --- ---

1725: trímetre coriàmbic + espondeu: -∪∪- -∪∪- -∪∪- ---

Cap d'aquests versos poden adaptar-se accentualment en català. Els metres trocaics sí, però sense resolució, mentre que els coriambes, segons la proposta de Parramon, poden passar a «iambes amb accentuació forta als peus parells; a més, tendència a l'anàclasi dels peus inicials» (PARRAMON 1999: 148). Els molosos, és clar, no es poden representar de cap manera en un sistema que no tolera el xoc accentual. Tot plegat m'ha portat a girar el dímetre trocaic en la seva versió accentual sense resolució (TATATATA). Per diferenciar-lo d'aquest primer vers, el trímetre trocaic catalèctic ha estat substituït arbitràriament per un ritme anapèstic (AATAATAATAAT). Els molosos els he traduït analògicament per un decasíl·lab iàmbic, mentre que a l'últim vers he assajat la proposta de Parramon, amb un dodecasíl·lab iàmbic amb anàclasi inicial: (TAATATATATAT):

«Endarrere, als flancs, en fila,  
obriu pas, envolteu aquest home beat!  
Ai, quina joventut, quina beutat!  
Quina ventura el seu casori per la vila!»

1731-1736 ~ 1737-1742:

L'himeneu com a tal està compost bàsicament en telesil·leus, el mateix metre que en l'himeneu que clou *La Pau* (1329-1366), per bé que amb la substitució dels reizians que tanquen aquesta peça per ferecràtics:

1731 ~ 1737: telesil·leu: ∩-∪∪-∪-

1732 ~ 1738: telesil·leu: ∩-∪∪-∪-

1733 ~ 1739: telesil·leu: ---∪∪-∪-

1734 ~ 1740: telesil·leu: ---∪∪-∪∪||

1735 ~ 1741: ferecràtic: ---∪∪-∪∪||<sup>H</sup>

1736 ~ 1742: ferecràtic: ∪---∪∪-∪∪||<sup>H</sup>

1736a ~ 1743: ferecràtic: ∪---∪∪-∪∪||

El telesil·leu accentual pur (sempre, doncs, sense contraccions ni resolucions) coincideix amb un «heptasíl·lab masculí amb accents a la segona i a la cinquena» (PARRAMON 1999: 180),

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

amb la possibilitat de desplaçar l'accent de la cinquena a la quarta posició. Aquest és el vers que he intentat reproduir en els versos corresponents amb l'esquema ATAATAT o ATATAAT, amb una excepció («d'Hera fausta i Zeus diví»), en què no he pogut evitar el ritme trocaic. Per al ferecràtic, que en principi hauria de ser un «hexasíl·lab femení amb accent fix a la tercera» (PARRAMON 1999: 179-180), he preferit servir-me de l'hexasíl·lab amb accentuació diversa, per tal com l'expressió que s'havia de traduir en quatre dels sis ferecràtics («Ὑμῆν ὦ Ὑμέναι ὦ») no em donava gaire més llibertat. La solució del mateix Parramon per a l'expressió de Catul (1999) «oh Himeneu, oh bon himen» no em resultava gaire engrescadora. De nou, i tenint en compte que estrofa i antístrofa tornen a anar seguides, he emprat la rima dissoluta per subratllar la correspondència estròfica (que només es trenca parcialment al quart vers de l'antístrofa, ja esmentat):

« [Estrofa]

*Temps era temps van casar  
les Moires el gran senyor  
dels déus, d'aïllat tron, al jaç  
de l'Hera Olímpia i així  
l'himeneu féu llavors:  
Oh himen, himeneu.  
Oh himen, himeneu.*

[Antístrofa]

*I Eros florent, en mà  
les regnes duia amb tensió,  
com a padrí de l'enllaç  
d'Hera fausta i Zeus diví,  
amb ales d'or al dors.  
Oh himen, himeneu.  
Oh himen, himeneu»*

1748-1754:

Després de l'himeneu segueix un himne a Zeus. Tant el to com la llengua s'eleva d'acord amb el tema de la peça i tota la cançó està en ritmes dactílics (per tant, associats amb l'èpica), per bé que s'evita l'hexàmetre:

1748: tetràmetre dactílic: -uu -uu -uu -uu

1749: trímetre dactílic: -uu -uu --

1750: tetràmetre dactílic: -uu -uu -uu -uu

1751a: trímetre dactílic: -uu -uu --||<sup>H</sup>

1751b: trímetre dactílic: -uu -uu --

1752: trímetre dactílic: u u u - uu--

1753: tetràmetre dactílic: -uu -uu -uu -uu

1754: ferecràtic: u--uu--|||

Si ens hi fixem, els finals dactílics obligarien a un final accentual esdrúixol que en català és gairebé impossible d'aconseguir (recordem els equilibris que havia de fer Costa i Llobera a,

per exemple, *Vora una font*). Per això he preferit reproduir el ritme i no el metre i uniformitzar tots els versos en decasíl·labs de gaita gallega (TAATAATAAT), en què el ritme dactílic és molt evident (un recurs que hem vist que feia servir Costa i Llobera, sense anar més lluny).<sup>335</sup> M'ha semblat que d'aquesta manera s'aconseguia un vers amb una dignitat rítmica semblant a la de l'original, alhora que coincidia amb una forma pròpia de la tradició romànica que el lector o espectador pot identificar de seguida. Finalment, el ferecràtic és el mateix que he fet servir per cloure l'himeneu anterior:

*«Llum gegantina i daurada de flama,  
llança de foc del gran Zeus, immortal,  
i també el tro eixordador que quan brama  
sacsa l'infern i du l'aigua pluvial.  
Ell, amb vosaltres, la terra remou.  
Amo i senyor de la hisenda de Zeus,  
té la Princesa d'esposa al tron nou.  
Himen, oh himeneu!»*

1755-1765:

L'obra es tanca amb aquesta peça composta per la combinació d'un metre iàmbic amb un de trocaic. L'anàlisi mètrica és de Parker (1997), però prefereixo la colimetria de Henderson (2000):

1755: dímetre iàmbic: ◡-◡-◡-◡-◡-  
1756: leçiti: -◡-◡-◡-◡-  
1757: dímetre iàmbic: ◡◡◡◡◡◡-◡-  
1758: leçiti: -◡-◡-◡-◡≡||  
1759: dímetre iàmbic: ◡-◡-◡-◡-◡-  
1760: leçiti: -◡-◡-◡-◡-  
1760: dímetre iàmbic: ◡-◡-◡-◡-◡-  
1762-1763: leçiti: -◡-◡-◡-◡-||<sup>H</sup>  
1763: leçiti: ◡◡-<sup>H</sup>◡-◡-◡-  
1764: dímetre iàmbic: --◡-◡-◡-◡-  
1765: leçiti: -◡-◡-◡-◡≡|||

El dímetre iàmbic coincideix amb un octosíl·lab masculí amb accents a les síl·labes parelles («seguiu la festa conjugal», ATATATAT) i aquest és el vers que he emprat per a tots els dímetres iàmbics. El leçiti, recordem-ho, és un heptasíl·lab masculí amb accents a tercera i cinquena («del vell Zeus i al jaç nupcial», A(A)TATAT). Com sempre, per a cadascun dels versos, he acceptat també finals femenins:

---

<sup>335</sup> Vegeu la pàgina 373 d'aquesta tesi.

#### 4. Sobre l'adaptació dels metres antics en català

##### «Becdor

*Seguiu la festa conjugal  
tots vosaltres, tribu alada,  
companys del cant, a la contrada  
del vell Zeus i al jaç nupcial.*

*Dóna'm la mà, oh benaurada,  
pren-me per l'ala reial  
i compartim el ball coral,  
quan t'enlairi amb l'abraçada.*

##### Cor

*HURRA! HURRA! TRALARALÀ!  
Visqui i visqui el vencedor  
que dels déus és el millor!»*



## 5. L'humor i la seva traducció

*«When something is said to be ‘untranslatable’, be skeptical. What this claim often means is that it would be impossible for a dullard to translate the work in question: that it takes some thought and intelligence to recreate it in another language. In short, to translate something witty requires a witty translator. This is hardly profound, and yet witty translators don’t seem to be in the mind of people who prematurely pronounce so many works ‘untranslatable’»*

DOUGLAS HOFSTADTER<sup>1</sup>

### 5.1. Uns conceptes preliminars

Com he dit en la introducció d'aquest treball, si hi ha un lloc comú en els estudis de traducció és que la poesia i l'humor són intraduïbles. Basti recordar la citació de Diot (1989: 84) segons la qual, en traduir l'humor, l'operació es demostra tan desesperada i inútil com la traducció de poesia, per bé que tant de poesia com de textos humorístics se'n continuen traduint.<sup>2</sup> Fins ara he tractat el tema de la traducció de la poesia, en general, i de la clàssica en particular, si bé és cert que m'he centrat especialment en l'adaptació dels metres que conformen les comèdies d'Aristòfanes; però si hi ha alguna cosa que caracteritza l'obra d'Aristòfanes i que la diferencia de, posem per cas, les tragèdies, és l'ús constant de l'humor. Al capdavant, i més enllà de l'obvietat, estem parlant d'un gènere (si en podem dir així), la comèdia, que es caracteritzava perquè feia riure, que sol ser la reacció fisiològica principal (per bé que no única) que associem amb l'humor. De fet, com s'ha assenyalat sovint,<sup>3</sup> el riure pot ser també una reacció natural a altres situacions, «such as relief, tickling social awkwardness, intense joy, fear or even grief» (ROBSON 2012: 50).

Els experts en teoria de l'humor solen insistir en la no confusió entre els conceptes de riure i humor,<sup>4</sup> no només perquè el riure és una manifestació neurofisiològica i, en canvi, l'humor és un fenomen mental, sinó també perquè a l'humor s'hi pot reaccionar de la manera més diversa, no necessàriament amb riure, sinó amb sorpresa, o fins i tot indignació, de manera que s'ha d'evitar (una recomanació d'altra banda tan òbvia) una assumpció simètrica segons la qual com que l'humor fa riure, tot allò que fa riure és humor. No és menys cert que associem de manera prou natural riure i humor i que el context ens aclareix gairebé sempre si aquell riure de què parlem és producte o no d'una situació humorística.

---

<sup>1</sup> HOFSTADTER 1997: 394.

<sup>2</sup> Recordem també les paraules de Jakobson on comparava la traducció dels jocs de paraules a la traducció de la poesia: «The pun [...] reigns over poetic art, and whether its rule is absolute or limited, poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible: either intralingual transposition —from one poetic shape into another, or interlingual transposition —from one language into another [...]» (Jakobson, citat a SCHULTE & BIGUENET 1992: 86). Vegeu també, sobre la impossibilitat de la traducció de l'humor, LAURIAN 1992.

<sup>3</sup> Vegeu, per exemple, ROBSON 2012: 50-53.

<sup>4</sup> Per exemple, ATTARDO 1994: 10-11 i VANDAELE 2002 i 2010.



En aquest sentit, convé tenir en compte que les comèdies d'Aristòfanes tenien un origen clarament ritual i s'estrenaven en el context del culte a Dionís. Recordem que tot el teatre grec era un teatre d'Estat i, com a tal, tenia una funció clarament educativa i de cohesió social, en el qual el riure de les comèdies tenia una importància cabdal.<sup>5</sup> Per tant, difícilment haurien estat considerades com a humorístiques pels grecs, almenys des del punt de vista "lleuger" que solem assignar als textos humorístics avui dia, per molta crítica social i mala bava que puguin tenir. Els grecs, de fet, si bé tenien diferents paraules per referir-se a l'acte de riure o a allò que els semblava divertit i que avui podríem englobar dins de l'etiqueta d'«humor»,<sup>6</sup> no en tenien cap d'equivalent al que avui entenem per humor,<sup>7</sup> d'aquí que el títol d'aquesta tesi faci referència al riure i no a l'humor i que al llarg de la discussió es puguin utilitzar ambdós conceptes de manera gairebé indistinta. Si em serveixo del concepte d'«humor» per a aquest capítol és, primer, per comoditat a l'hora de classificar un gènere com el de la comèdia amb una etiqueta que, almenys avui, se li assigna comunament. Després, i en estreta relació, per la tradició que té el terme en els estudis de traducció, on la traducció del riure o del còmic, que podrien haver servit igualment, no són d'ús freqüent i s'inclouen en l'etiqueta de textos humorístics: «in literature, "comic" and "comedy" are used in a restricted sense, often to denote "plays of humorous content"» (ATTARDO 1994: 5). Finalment, perquè, malgrat que els estudis sobre l'humor encara no s'hagin posat d'acord sobre què és ben bé això de l'humor, tothom entén fàcilment que les obres d'Aristòfanes se serveixen de manera clara de situacions humorístiques per fer riure l'espectador o, més comunament avui, el lector, entenent, doncs, l'humor «in the least restricted sense» (RASKIN 1985a: 8). O dit d'una altra manera, «in folk psychology, such a concept of humour translation may seem evident, since everybody knows 'the humour feeling'» (VANDAELE 2002: 151).

No és aquí el lloc per tractar a bastament els aspectes sociolingüístics de l'humor i el riure. Segons el mateix Vandaele, els traductors i els estudiosos de la traducció «should not be afraid to accept the minimal definition of humour (in terms of effect)» (VANDAELE 2002: 155), per bé que reclama un mínim de marc teòric bàsic per tal que el traductor pugui analitzar els mecanismes de l'humor i com traduir-los. Bastaran, doncs, unes quantes línies mestres que poden semblar simplificadores, però que han de ser suficients a l'hora de parlar de la traducció de l'humor i no tant de l'humor en si, per tal com és el que ens interessa.

Per a Vandaele (2010: 147), una definició possible i senzilla podria ser que l'humor és el que causa «amusement, mirth, a spontaneous smile and laughter». Com ell, hi ha qui ha definit l'humor, que, com veurem, és una cosa totalment abstracta i subjectiva, a partir dels seus efectes, com ara Kerbrat-Orecchioni (1981) o Raskin (1985a: 8), quan afirmen que l'humor és tot allò que provoca un efecte humorístic: quan hom riu, somriu o experimenta l'humor de la manera que sigui, de manera que aquest es fa tangible:

«It offers a provisional way out of the vicious circle into which disciplines may fall with their objects of study (do they study or construct the object? Or both?). The safest place to break that circle for humour is the point at which effect, with its 'realist' appeal, becomes tangible (in the form of laughter, for instance)» (VANDAELE 2002: 154)

<sup>5</sup> Per a una bona introducció a aquest fenomen del teatre d'Estat com a model educatiu, vegeu RIU 1999: 11-48; 229-270; 2007a i 2007b.

<sup>6</sup> Per a un estudi complet de l'humor a l'Antiguitat, vegeu JOUANNA 2016.

<sup>7</sup> Vegeu sobretot HALLIWELL 1991 (esp. 283-284) i 2008: 1-38. També ROBSON 2012: 48-55.

Malgrat que l'efecte humorístic (normalment, el riure o la sorpresa) sigui clau per definir l'humor i fer-lo tangible, és la capacitat de desencadenar l'humor i de reconèixer-lo el que és, precisament, una capacitat pròpia i única de l'home. D'aquí que sigui important diferenciar el riure (l'efecte) de l'humor (la causa), per tal com el segon és exclusiu dels éssers humans, i el primer, en canvi, també el trobem en altres mamífers, com amb la hiena o els simis, on actua com a element cohesionador i característic de la identitat del grup.<sup>8</sup> Pel seu cantó, l'humor, com el riure, «is also a form of social play» que normalment desencadena aquesta reacció neurofisiològica, però, com dèiem, «is not just laughter» (VANDAELE 2010: 148).

Com a forma d'interacció social, l'humor ha estat analitzat des del punt de vista de la «superioritat» (BERGSON 1945) o de l'«agressió mitigada» (FREUD 1970).<sup>9</sup> Aquestes teories parteixen de la idea que l'humor ridiculitza gairebé sempre algú (el blanc de la broma) i que això produeix «a heightened self-esteem in those who appreciate the humor», de manera que, així s'explota, es confirma o es crea «inclusion (or in-groups), exclusion (out-groups), and hierarchies between persons (between comprehenders and non comprehenders, between "normal" and "abnormal persons"». <sup>10</sup> L'humor, per tant, pot produir un sentiment de superioritat i d'agressió mitigada si els involucrats entenen que l'humor és «a form of social play rather than outright aggression» (VANDAELE 2010: 148-149).

Ara bé, què és el que fa que una cosa sigui humorística? Què desencadena l'efecte humorístic? Normalment s'ha estudiat el fenomen de l'humor a partir de les teories de la incongruència, això és, que l'humor ocorre quan les «cognitive rules are not being followed» (VANDAELE 2010: 149), quan l'expectativa o les normes pactades implícitament entre els involucrats en la broma es trenquen de manera inesperada i es resolen després.<sup>11</sup> Ara bé, i entrem aquí en un punt clau per a la traducció, això implica que aquestes normes preconcebudes, referencials o lingüístiques, han de ser conegudes i assimilades pels participants en la situació humorística; altrament la comunicació es trenca i, per tant, l'humor no s'entén i no es desencadena cap reacció. Això ens porta, doncs, a la consideració de l'humor com a quelcom no universal ni atemporal, atès que es basa en un coneixement suposat que canvia en funció del lloc i de l'època, perquè depèn «on *implicit* cultural schemes (to be breached for incongruous purposes; to be known for the purpose of comical "solution") and has its rules and taboos for targeting (telling what or whom may be laughed at)» (VANDAELE 2010: 150). De fet, Benedetto Croce creia que era impossible definir teòricament l'humor, per

---

<sup>8</sup> Vegeu DEACON 1997: 419.

<sup>9</sup> Vegeu sobretot la perspectiva que s'ofereix a VANDAELE 2002.

<sup>10</sup> El concepte de superioritat o d'agressió és en gran part equiparable al que Halliwell va anomenar «consequential laughter»: «Consequential laughter, on the other hand, is marked by, first, its direction towards some definite result other than autonomous pleasure (e.g. causing embarrassment or shame, signalling hostility, damaging a reputation, contributing to the defeat of an opponent, delivering public chastisement); secondly, its deployment of an appropriate range of ridiculing tones, from mild derision to the vitriolic or outrageously offensive; finally, its arousal of feelings which may not be shared or enjoyed by all concerned, and which typically involve some degree of antagonism. This last point is critical: once the playful is exceeded, laughter is invariably regarded in Greek texts as having a human object or target, and it is the intended or likely effect of 'pain', 'shame' or 'harm' on this target (either in person or through his reputation and social standing) which is the primary determinant of its significance.» (HALLIWELL 1991: 283)

<sup>11</sup> Vegeu, per al tema de la incongruència com a desencadenant de l'humor, SULLS 1972, FORABOSCO 1992 i RITHICIE 2004: 46-57.

tal com aquest depenia estrictament de cada moment i lloc, de manera que només es podia estudiar i entendre des d'una perspectiva històrica.<sup>12</sup>

Si tenim en compte, com hem vist, que la traducció és descontextualitzadora tant de la capa verbal com de la intertextual i que molt sovint les assumpcions culturals canvien de manera radical, fins i tot entre cultures pròximes geogràficament i temporal, és ben clar quin és el problema principal en la traducció de l'humor: les bases que el suporten i el permeten, en la immensa majoria dels casos, no estan disponibles de la mateixa manera (o de cap) en la cultura i la llengua de la traducció, una dificultat que, és clar, s'accentua quan parlem de textos compostos fa més de dos mil anys en el marc d'unes celebracions en honor d'un déu.

L'humor que ens interessa aquí és l'humor verbal, això és, aquell que es pot fer a partir de les paraules (escrites o dites) i que, és clar, pot veure's matisat o intensificat a través d'elements com l'entonació o la gestualitat, però que, en tot cas, és essencialment fet a partir de la capa verbal del text, el que en teoria de l'humor s'ha anomenat el VEH («verbally expressed humour»), una terminologia que s'usa per tal d'evitar la confusió comuna segons la qual humor verbal és només el propi dels jocs de paraules.<sup>13</sup> El VEH es desencadena per: «jokes which are expressed by means of a linguistic system (or its derivatives, like writing)» (ATTARDO 1994: 96).

Com que, repetim-ho, estem traduint un text pensat per a l'escena, però que no estem duent a escena, em limitaré, doncs, a aquest tipus d'humor, sense entrar, més enllà de la problemàtica de les acotacions teatrals, en altres tipus d'humor, com el resultant de la gestualitat, l'entonació, la disfressa o l'atrezzo, entre d'altres.

### 5.1.1. El VEH: tipus d'humor verbal: referencial i lingüístic

Els coneixements implícits sobre els quals l'humor verbal es desplega, els materials a partir dels quals fa broma, s'han dividit ja des de l'Antigor entre dos grans blocs. Ja Ciceró, al *De Oratore*, plantejava, sembla que bevent d'Aristòtil,<sup>14</sup> la distinció entre dos tipus d'humor: el que es basava en els mots (*in uerbis*) i el que es basava en el fet (*in re*), això és, l'humor lingüístic resultant dels jocs de paraules (entre els quals, l'ambigüitat, la paranomàsia, les falses etimologies, etc.) o bé el resultant de la cosa explicada (la *narratio*, 'anècdota'), altrament dit humor referencial:

«Nunc exponamus genera ipsa summatim, quae risum maxime moveant. Haec igitur sit prima partitio, quod facete dicatur, id alias in re habere, alias in verbo facetias; (Cic. *De Or.*, II, LXI, 248)

Exposem ara, sumàriament, els gèneres mateixos que més fan riure. Sigui, doncs, aquesta la divisió primera: que el que es diu graciosament, adés té facècies de cosa, adés de paraula. [Trad. Salvador Galmés]»

Aquesta distinció, per bé que simplificadora (tant, que sovint una mateixa broma pot mesclar els dos tipus d'humor), és molt útil i encara avui s'utilitza en les teories de l'humor,

<sup>12</sup> Vegeu ATTARDO 1994: 7.

<sup>13</sup> Vegeu RITCHIE 2004: 13-14.

<sup>14</sup> Vegeu ATTARDO 1994: 19-25 i ROBSON 2007: 171.

que distingeixen, seguint Ciceró, entre «referential humor» (*in re*) i «verbal humor» (*in uerbis*).<sup>15</sup> L'etiqueta de «verbal», però, pot portar a confusions innecessàries, perquè l'humor referencial també s'expressa a partir de paraules i, per tant, també és verbal, encara que, estrictament, sigui el fet explicat i no cap joc de paraules el que desencadeni l'humor. És per això que aquí usaré la terminologia emprada per Eco (1983) en què s'inclina per la distinció entre humor referencial i humor semàntic o bé la de Raskin (1987), en què prefereix «linguistic humor», més que no l'equívoc «verbal humor».

L'humor lingüístic o semàntic és aquella mena d'humor «whose definition explicitly imposes conditions on the linguistic form of the joke, in phonetic, orthographic, or syntactic terms», mentre que el referencial «explicitly imposes conditions on the propositional content» (RITCHIE 2004: 14). Per «joke» ('broma', 'acudit'), és clar, entenem un text curt o llarg (normalment curt, fins i tot d'una sola paraula) que «for a given cultural group, is recognizable as having, as its primary purpose, the production of an amused reaction in its reader/hearer, and which is typically repeatable in wide range of contexts» (RITCHIE 2004: 15).

Ciceró fa aquesta distinció entre humor referencial i lingüístic, justament, en referència als canvis que pot sofrir l'humor en canviar els mots d'una broma concreta: l'humor semàntic o lingüístic és aquell que es perd quan es fa una traducció intralingüística (paràfrasi) o interlingüística, això és, quan es canvia o es destrueix la capa verbal del text, mentre que el referencial és aquell que resisteix la paràfrasi, això és, que manté les seves propietats humorístiques, malgrat canviar-ne els mots, perquè la gràcia es conserva en el fet explicat:

nam quod quibuscumque uerbis diaris facetum tamen est, re continetur; quod mutatis uerbis salem amittit, in uerbis habet leporem omnem. (Cic. De Or., II, LXII, 252)  
«car allò que, comsevulla que ho diguis, és graciós tanmateix, ho és en la cosa; allò que, mudats els mots, perd la sal, tota la gràcia està en les paraules» [Trad. Salvador Galmés]

quare ea quoque quoniam mutatis uerbis non possunt retinere eandem uenustatem, non in re sed uerbis posita ducantur. (Cic. De Or., II, LXIV, 258).  
«com que mudant mots no poden conservar la mateixa gràcia, cal considerar-los facècies, no de cosa, sinó de paraules» [Trad. Salvador Galmés]

La percepció de l'humor referencial com a durador i com a eteri el de l'humor semàntic és, també, des de Ciceró, un tòpic en les teories de l'humor i de la traducció:<sup>16</sup> mentre que l'humor semàntic o lingüístic «is wholly dependent on the language used, and is regarded as not translatable into another language», l'humor referencial basa la seva «amusing substance» en allò que la broma explica «the events described, the characters, the situations – rather than the details of the language used» (RITCHIE 2004: 14) i, per tant, es considera que pot ser parafrasejat i, per tant, traduït.

La qüestió és, però, molt més complexa, com tindrem temps de veure.

---

<sup>15</sup> Vegeu ATTARDO 1994: 27, on recull unes quantes teories modernes que encara parteixen, com ell, d'aquesta distinció.

<sup>16</sup> Vegeu ATTARDO 1994: 95-96; 2002, RITCHIE 2004: 14-15, ROBSON 2007: 173 o CHIARO 2017.

### 5.1.2. Elements constitutius de la broma

Com veurem més a bastament quan estudiem la Teoria General de l'Humor Verbal, tots dos tipus d'humor, tant el referencial com el semàntic o lingüístic, desencadenen l'humor de manera molt semblant: a partir de la sorpresa que genera el trencament de l'expectativa, això és, la incongruència resultant del trencament de l'ambigüitat de dos o més esquemes continguts en la broma que poden funcionar en dos o més plans:<sup>17</sup> un primer de més evident i que es pressuposa com a coherent en el context que planteja la broma, i un altre (o més d'un) que resten amagats i que són aparentment incoherents amb la situació plantejada. La resolució o «desambiguació», que és pròpiament el que desencadena l'humor, es produeix «when a progressive choice is made between various meanings (semes) of the lexical items (lexemes) that form it. When a coherent set of options (isotopy) is chosen, it yields the meaning of the sentence» (ATTARDO 1994: 94). El procés de resolució d'una broma consta de dos moments. En el primer, el lector/oient del text estableix un sentit primari (el més evident), fins que troba en el text un element que provoca el pas del primer sentit al segon (el menys evident). Aquest pas del sentit A al sentit B ha de ser inesperat i immediat.<sup>18</sup>

Aquest element «that causes the passage from the serious to the humorous sense, and hence is responsible for the humorous effect itself» (ATTARDO 1994: 89), en els estudis de traducció, sol rebre diferents noms, el més comú dels quals és *disjunctor*.<sup>19</sup> D'altres, però, han preferit altres termes, com ara «indicateur» (CHARAUDEAU 1972: 285) o bé «script switch trigger» (RASKIN 1985a), del qual parlaré més endavant.

Per posar un exemple aristofànic sobre això que diem. A *La Pau*, cap al vers 236, apareix a l'escenari amb un gros morter Pólemos ('Guerra'), divinitat que ha quedat a càrrec de l'Olimp mentre els déus pròpiament olímpics han marxat de vacances, farts que els grecs no s'aturin de matar-se entre ells. Pólemos amenaça de destruir definitivament les polis gregues fent-ne una picada al morter, però per fer-ho necessita una mà de morter (ἀλετριβανος), que encarrega al seu esclau, Kydoimós ('Tumult'), d'anar a buscar a Esparta (vv. 274-275). A Esparta, però, resulta que ja no n'hi ha. Fins aquell moment, la mà de morter es manté en el sentit no figurat: un objecte de cuina. Però Kydoimós explica que la van deixar al front de Tràcia («ἐς τὰπὶ Θράκης χωρία») i allà la van perdre («ἀπώλεσαν»). En aquell moment, es revela que la mà de morter era emprada en sentit figurat i que Pólemos es referia a Bràsidès, el general espartà més partidari de continuar la guerra, que havia mort l'estiu anterior a Tràcia. Aquest text juga amb l'ambigüitat dels dos plans que ofereix la broma, resultants del doble sentit, figurat i no figurat d'ἀλετριβανος i, al mateix temps, amb la polisèmia d'ἀπόλλυμι ('perdre/morir'). Totes dues ambigüitats es resolen amb la referència al front de Tràcia, que actua com a *disjunctor*, atès que fa pensar en Bràsidès i no en una mà de morter-objecte de cuina, absurd en aquest context bèl·lic i a la vegada prou incongruent amb la recepta de cuina i destrucció que preparava Pólemos (vv. 242-252).

L'exemple que acabem de veure seria classificat com a humor referencial (tot i que, atenció, juga amb la polisèmia d'un verb i, per tant, en certa manera també és lingüístic). Si preferim un exemple d'humor semàntic o lingüístic ens trobarem que el procés de la

<sup>17</sup> Entenem per ambigüitat quan un element lingüístic «has only one representation at one level (e.g. phonetically) but more than one representation at another level (e.g. semantically)» (RITCHIE 2004: 40).

<sup>18</sup> Sempre segons ATTARDO 1994: 95.

<sup>19</sup> Per exemple, ATTARDO 1994 o ROBSON 2007: 169-170.

desambigüació a través del *disjuntor* actua de manera molt semblant. Per exemple, a *La Pau*, als versos 961-967 es juga amb el doble sentit de la paraula κριθή ('ordi') que, en determinats contextos, també pot fer referència, metafòricament, al penis. En aquest passatge, el protagonista, Trigeu, està realitzant un ritual per al qual necessita grans d'ordi. I demana als seus esclaus que en reparteixin també entre el públic. Quan Trigeu demana si tothom ja en té, l'esclau respon que les dones no n'han rebut («οὐχ αἱ γυναικῆς γ' ἔλαβον»), a la qual cosa, Trigeu replica (vv. 966-967): «ἀλλ' εἰς ἑσπέραν / δώσουσιν αὐταῖς ἄνδρες» ('doncs al vespre ja els donaran els seus marits'). Des del vers 961-962, quan apareix per primer cop la paraula κριθή, el lector/oient pensa, perquè així ho vol l'autor, en el sentit literal de la paraula, que té sentit en el context sacrificial d'aquell precís moment. La referència de Trigeu al vespre i als marits (i segurament un gest convenientment obscè), però, desencadenen la incongruència i desfan l'ambigüitat de la polisèmia (això és, actuen com a *disjuntor*) de la mateixa manera que hem vist que passava en el cas de l'humor referencial. Amb una petita diferència, en el cas de l'humor lingüístic i semàntic, la paraula polisèmica o el conjunt de paraules a partir del qual es crea l'equívoc rep el nom de *connector* (ATTARDO 1994: 96-97). En el cas que acabem de veure, el *connector* seria κριθή.<sup>20</sup>

No és estrany, però, com assenyala James Robson (2007: 170) que el mateix mot pugui actuar de *connector* i de *disjuntor* a la vegada. A *Els núvols*, trobem el següent vers: «κἀγὼ μὲν τοιοῦτος ἀνὴρ ὢν ποιητῆς οὐ κομῶ» («I jo, que sóc un poeta d'aquesta categoria, no en presumeixo» [trad. Mercè Valls]). El terme κομῶ tant pot voler dir «presumir» com «tenir el cabell llarg». Hem de suposar que el corifeu que recitava aquest vers era calb (o bé, com se sol entendre, que la primera persona del vers feia referència al poeta, un conegut calb). En aquest cas, κομῶ actua alhora com a *connector* i com a *disjuntor*.

En tots dos casos d'humor, referencial o semàntic, podem observar que el *disjuntor* sol ocupar una posició preferent en el si de la broma, i que sol ser en una posició final (el que, en anglès, es coneix com a «punchline») o en qualsevol cas en un punt en què la informació que segueix és supèrflua i innecessària per a la comprensió de la broma i el posterior desencadenament de l'humor:

«in all the cases of jokes with non-final disjunctors, the linguistic material occurring after the punchline could be ellipsed and/or eliminated altogether without ruining the integrity of the joke. This fact shows that whatever linguistic material occurs after the punchline, it is superfluous for the fruition of the text as a joke» (ATTARDO 1994: 99)

Més tard, Attardo ha reconegut que hi ha bromes en què l'humor es desencadena a la meitat de la broma («jab line»), però constitueixen una excepció.<sup>21</sup> En qualsevol cas, i amb les possibles singularitats que poden oferir sempre els textos humorístics, difícilment previsibles i individualitzables, el *disjuntor* sempre es troba després del «connector» i sol coincidir amb el punt àlgid del text humorístic, això és amb la «punchline».

<sup>20</sup> Convé aclarir, però, que si bé l'humor referencial no té un element tan concret com el que, en humor semàntic, se'n diu «connector», sí que hi ha una sèrie de mecanismes abstractes que preparen el terreny per al *disjuntor* i que s'ha anomenat, per exemple, «set-up» (RITCHIE 2004: 59-68).

<sup>21</sup> ATTARDO 2001: 29.

## 5.2. L'humor segons la *Teoria General de l'Humor Verbal*

Més enllà d'aquests conceptes bàsics, per entendre més bé els procediments i mecanismes de la construcció de l'humor verbal, convindrà que ens endinsem més en la teoria lingüística de l'humor. Si hi ha una teoria que avui dia hagi estat realment influent en diferents camps, inclòs el de la traducció, aquesta és la *General Theory of Verbal Humor*, formulada per primer cop per Salvatore Attardo i Viktor Raskin l'any 1991, per bé que refosa, ampliada i llimada en successives ocasions per Attardo, l'any 1994, el 2001 i el 2017.<sup>22</sup> La seva teoria, que ens servirà de model i ens permetrà discutir moltes de les qüestions de l'humor aristofànic, està basada en gran part en una teoria de l'humor prèvia del mateix Raskin anomenada *Semantic-Script Theory of Humor*, que també serà útil de revisar. Ambdues teories en conjunt han estat considerades les «two most influential linguistic humor theories of the last two decades» (BRÔNE et al. 2006: 203) i «an essential mechanism to bear in mind when translating verbal humor such as jokes, gags, witticisms, etc» (CHIARO 2017: 421). D'altra banda, si ens centrem en aquesta teoria lingüística sobre el VEH i no en d'altres, més enllà de la importància que té i ha tingut en la història de la teoria de l'humor, i de la utilitat que pugui tenir per a la discussió de l'humor aristofànic, és precisament perquè una de les aplicacions que planteja la Teoria General de l'Humor Verbal és la traducció de l'humor.

### 5.2.1. Un pas previ: la *Semantic-Script Theory of Humor (SSTH)*

La *Teoria General de l'Humor Verbal*, d'ara endavant GTVH, d'Attardo i Raskin, busca entendre el funcionament intern de les bromes i els acudits per tal de trobar els elements que els conformen, de manera que es pugui analitzar totes les expressions de l'humor fet amb estructures verbals (sigui humor referencial o semàntic) a partir de la definició i classificació d'aquests elements, alhora que, si escau, es pugui produir nou humor sota aquests mateixos paràmetres.

La GTVH parteix d'un concepte, el de *script* o *frame*, que prové de la psicologia,<sup>23</sup> i que és a la base de la SSTH. Attardo el defineix com:

«an organized complex of information about something, in the broadest sense: an object (real or imaginary), an event, an action, a quality, etc. It is a cognitive structure internalized by the speaker which provides the speaker with information on how the world is organized, including how one acts in it» (ATTARDO 2002: 181)

És, per tant, un objecte semàntic que parteix de la idea que els éssers humans tenim a la memòria un inventari de *scripts* o *frames* incorporats i assumits que es fan servir inconscientment per estructurar, classificar i interpretar les experiències de cadascú i que s'activen per l'ús d'una sèrie de paraules i conceptes associades a aquest *script* o *frame*:<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Vegeu ATTARDO 1994; 2001; 2017b. També vegeu RUCH & ATTARDO & RASKIN 1993 per la primera aplicació pràctica de la GTVH.

<sup>23</sup> Vegeu GOFFMAN 1974. FILLMORE (1975, 1976 i 1985) va ser el primer d'incorporar el concepte en el camp de la lingüística. Per a l'aplicació del concepte de *frame* en la formulació i traducció de l'humor, vegeu RASKIN 1985a i ROJO LÓPEZ 2002.

<sup>24</sup> Vegeu ROJO LÓPEZ 2002: 36.

«Particular words or speech formulas, or particular grammatical choices, are associated in memory with particular frames, in such a way that exposure to the linguistic form in an appropriate context activates in the perceiver's mind the particular frame — activation of the frame, by turn, enhancing access to the other linguistic material that is associated with the same frame» (FILLMORE 1976: 25)

Un dels exemples més famosos de Fillmore per il·lustrar el concepte de *script* o *frame* és el de la *transacció comercial*, estructurat de manera que s'hi identifiquen una sèrie de rols semàntics (comprador, venedor, diners, béns, transacció, etc.) i una seqüència d'accions: el comprador paga diners al venedor per una possessió concreta. Així, la interpretació semàntica d'una frase es defineix amb el sistema de totes les combinacions possibles de *scripts* que inspiren els constituents de la frase, que representen una realització parcial de qualsevol d'aquestes combinacions,<sup>25</sup> de manera que qualsevol paraula relacionada amb aquestes accions com «comprar», «preu», «devolució», activa aquest *script* o *frame*.

#### 5.2.1.1. Superposició i oposició

Raskin desenvolupà ja l'any 1979 una primera teoria de l'humor (la SSTH) basada en aquest concepte de *script* o *frame* de Fillmore, per bé que més complex. Vet aquí el seu *script* per «metge» (RASKIN 1985a: 5):<sup>26</sup>

**Subject:** [+Human] [+Adult]  
**Activity:** > Study medicine  
= Receive patients: patient comes or doctor visits  
doctor listens to complaints  
doctor examines patient  
= Cure disease: doctor diagnoses disease  
doctor prescribes treatment  
= (Take patient's money)  
**Place:** > Medical School  
= Hospital or doctor's office  
**Time:** > Many years  
= Every day  
= Immediately  
**Condition:** Physical contact

Per a Raskin, els *scripts* «are designed to describe certain standard routines, processes, etc., the way the native speaker views them and thus to provide semantic theory with a restricted and prestructured outlook into the extra-linguistic world» (1979: 325). Partint d'aquesta definició de *script* que s'insereix, també, en el marc de la gramàtica generativa,<sup>27</sup> planteja que l'humor d'un acudit (Raskin treballava, per simplicitat, únicament amb aquest gènere humorístic) s'esdevé quan un mateix text està format per dos *scripts* superposats i oposats, un dels quals no és aparent a l'inici d'aquest text:

«each joke-carrying text would be identified as possessing a certain semantic property such that the presence of this property would render any text humorous. The main hypothesis is that this humorous element is the result of a partial overlap of two (or more) different and

---

<sup>25</sup> RASKIN 1979: 325.

<sup>26</sup> Vegeu també RASKIN 1985b.

<sup>27</sup> Vegeu ATTARDO 1994: 195.



in a sense opposite scripts which are all compatible (fully or partially) with the text carrying this element» (RASKIN 1979: 325)

És a dir, que la incongruència de superposar un *script* que pot ser compatible amb un altre de signe contrari és el que provoca que una situació descrita per un text pugui ser humorística (Raskin no entra en la qualitat d'aquest humor, només en els elements que la caracteritzen). No es tracta, doncs, només de la superposició de dos *scripts* qualssevol el causant de l'humor. Segons l'autor, les expressions «llevar-se», «fer-se un cafè», «sortir de casa» tant poden activar, almenys en part, un *script* d'anar a treballar com un d'anar a pescar. Els textos ambigus, metafòrics o al·legòrics (com els de la poesia) presenten *scripts* superposats, però no són necessàriament divertits.

És quan els dos *scripts* són intercanviables (i confusibles), però de signe contrari, que es pot produir l'humor: «Thus, if a text is compatible fully or in part with two scripts, and the two scripts happen to be opposed to each other, then, and only then, will the text be classified as “funny”» (ATTARDO 1994: 205). Mentre un *script* és evident, l'altre no és immediatament aparent. Quan es revela compatible amb la lectura del primer *script* genera incongruència. Dit d'una altra manera, l'humor es desencadena quan hom s'adona que el *script* que havia suposat inicialment, està superposat a un segon *script* que fins llavors havia quedat amagat i que és de signe oposat: «much of verbal humor depends on a partial or complete overlap of two or more scripts all of which are compatible with the joke-carrying text» (RASKIN 1979: 332). Aquesta compatibilitat entre dos *scripts* permet el pas del *script* inicial que s'havia assumit a un *script* contrari de manera inesperada, a través del que ell anomena «the script-switch trigger», això és, l'element que «causes the passage from the first to the second script actualized in the text» (ATTARDO 1994: 203) i que equival gairebé en tots els aspectes al concepte de *disjunctors* que hem vist abans i que sol estar situat al final de la broma («punchline»).

Raskin defineix tres tipus d'oposicions bàsiques entre *scripts*: real/no real, normal/anormal i possible/impossible. D'aquestes oposicions bàsiques i que Raskin considera universals, es bifurquen altres tipus d'oposicions més concretes, entre les quals Raskin en destaca cinc, d'entre les «essential to human life» (RASKIN 1985a: 113): bo/dolent, vida/mort, obscè/no obscè, ric/pobre i alt/baix. A aquests grups essencials, se n'hi han anat afegint més tard d'altres, com els de sexe/no sexe, escatològic/no escatològic, que Raskin havia exclòs dels grups bàsics perquè no eren presents d'igual manera en totes les cultures,<sup>28</sup> cosa que, per tant, implica que perquè l'humor es pugui desencadenar, el lector o oient de la broma o acudit ha d'estar familiaritzat amb els *scripts* que hi ha en joc i que ha de tenir assumit aquest joc d'oposicions, cosa que no sempre passa en totes les situacions i cultures per igual.

Intentem concretar totes aquestes idees amb un exemple dels que posa Raskin i que li serveix per explicar *in extenso* tots els mecanismes de la SSTH.<sup>29</sup> Es tracta del següent acudit:

«“Is the doctor at home?” the patient asked in his bronchial whisper.

---

<sup>28</sup> Per exemple, les bromes basades en excrements són pràcticament inexistentes en el món oriental. Vegeu ATTARDO 1994: 204. La incorporació d'aquestes noves categories d'oposició va ser duta a terme per Attardo (2002), recollint les idees de la tesi doctoral no publicada de S. Di Maio: *A structured data base for computational humor* (2002, Università degli studi di Siena).

<sup>29</sup> Per a un tractament extens, vegeu RASKIN 1985a: 117-127.

## 5. L'humor i la seva traducció

“No”, the doctor’s young and pretty wife whispered in reply. “Come on right in.” (RASKIN 1979: 332)

Al lector/oient que llegeix/sent aquest acudit se li apareixen dos *scripts* inicials: «Is» i «at home» suggereixen el *script* d'«espai» (l'acció passa en algun lloc concret), mentre que «doctor», «patient» i «bronchial whisper» fan aflorar el *script* de «metge» i totes les connotacions que això comporta i que hem vist més amunt. El *script*, predominant, doncs, és el d'un consultori mèdic, s'ha de suposar, privat, atès que passa a casa del metge. El lector/oient espera que la segona línia de l'acudit sigui la resposta de la pregunta inicial i que aquesta vagi d'acord amb el *script* prèviament assumit. Ara bé, les paraules que Raskin subratlla funcionen de *disjuntor*, i fan saltar del *script* inicial de «metge» i de «consultori» al de «casa» i «amant» o «adulteri», que Raskin representa de la següent manera (RASKIN 1979: 331):

**LOVER**  
Subject: [+Human][+Adult][+Sex: x]  
Activity: Make love  
Object: [+Human][+Adult][+Sex: x̄]  
Place: Secluded  
Time: >Once  
=Regularly  
Condition: If subject or object married spouse(s) should not know

El text, per tant, és compatible almenys entre dos *scripts* bàsics (el de «metge» i el d'«amant») que s'oposen entre si sobre la base de «sexe/no sexe» o, si ens ho mirem des d'una perspectiva moral (i tornem a entrar, doncs, en la subjectivitat personal del lector/oient), de «bo/dolent». El salt volgutament inesperat d'un *script* de «no sexe» a un de «sexe» és el que desencadena el to humorístic del text i és per això que sol anar sempre al final del text a manera de *punch*, per mantenir la sorpresa.

Com deia, el que no fa la SSTH, com la majoria de les teories de l'humor, és entrar a diferenciar entre diferents qualitats de l'humor, això és, si una broma és divertida o no. La SSTH analitza les bromes segons els paràmetres lingüístics que hem vist, sense importar si la broma és bona o dolenta,<sup>30</sup> perquè la percepció de l'humor és subjectiva i depèn de múltiples factors: biaixos culturals, actitud de l'audiència o del lector, etc. Ara bé, el que sí que considera universals la SSTH són els mecanismes que el construeixen, per bé que per percebre la incongruència que el desencadena, es requereixi una «humor competence»:

«humor competence that must be taught to non-native speakers. These will concern mostly what scripts are available in a given culture for humorous purposes, which scripts are unavailable (tabooed), and in which settings humor is considered appropriate» (ATTARDO 1994: 213)

Dit d'una altra manera, tots els acudits, siguin quins siguin, poden ser reduïts, per la SSTH, a aquest sistema de superposició i oposició de *scripts*. El que no és universal és el «coneixement» i l'«assumpció» d'aquests *scripts*, així com del joc d'oposicions sobre el qual està muntada la SSTH i que poden variar en funció de cada cultura i moment. Per exemple, el

<sup>30</sup> Vegeu ATTARDO 1994: 214-215. També RITCHIE 2004: 16.

munt d'acudits aixecats sobre la base d'atacar una minoria nacional a partir d'estereotips. Així, per als nord-americans, els «Poles», els immigrants d'origen polonès, són particularment estúpids, mentre que per als espanyols, els catalans som garrepes, i els andalusos són ganduls; mentre que per als italians aquesta característica seria típica de les regions del sud de la bota. Els *scripts* i les connotacions que aquests desperten, doncs, són radicalment diferents, però els mecanismes d'aquestes bromes referencials són exactament els mateixos. Per exemple, en l'acudit: «How many Poles does it take to screw in a light bulb? Five. One to hold the light bulb and four to turn the table he's standing on» (ATTARDO 1994: 220) a un nord-americà se li despertaran dos *scripts* inicials bàsics: el de «Pole», això és, el d'un grup de persones a les quals s'associa una estupidesa especialment marcada i a la qual va lligada tota una tradició d'acudits, i el de «canviar una bombeta» o més generalment, el de «treballs de lampisteria». Canviar una bombeta, però, és una activitat normalment individual contrària als cinc «poles» que diu l'acudit que es requereix. Els «cinc» sumats al fet que hagin de girar la taula per desenroscar una bombeta provoca el pas definitiu del script de «canviar una bombeta» a un d'«estupidesa». Perquè la broma funcionés en un altre context cultural, ve a dir la SSTH, només es necessitaria adequar el primer *script* a un altre que respongués a uns criteris semblants. En català, podrien ser els ciutadans d'Arbeca, mentre que en espanyol, serien els ciutadans de la cèlebre ciutat de Lepe. No obstant aquest canvi, però, el mecanisme d'*scripts* romandria inalterable.

La SSTH no fa diferenciació entre l'humor referencial o l'humor lingüístic, perquè tot es pot reduir al sistema semàntic dels *scripts*. Així, per exemple, en el clàssic acudit «Two fish in a tank. One says to the other, "Where's the gun?"», el primer sintagma fa despertar en el lector/oient un *script* semblant a «peixos en captivitat», sigui com a animals de companyia o per a una peixateria. En qualsevol cas, els peixos estan tancats en un «tank», això és, en una peixera. Ara bé, la pregunta «Where's the gun?» funciona com a *disjuntor* i, jugant sobre la base polisèmica de la paraula anglesa «tank» (*connector*), fa passar el *script* inicial de «peixos en captivitat» a un *script* de «guerra», amb l'evident incongruència que implica el fet que dos peixos estiguin en un tanc. Els dos *scripts*, doncs, estan muntats sobre la base d'una oposició «normal/anormal».

#### 5.2.1.2. Limitacions de la SSTH

La SSTH considera que totes les bromes i acudits poden reduir-se essencialment a aquest joc de superposar i oposar dos o més *scripts* de signe oposat. Fonamentalment, doncs, per a la SSTH, els mecanismes de totes les bromes són iguals, atès que les oposicions es poden reduir als esquemes que hem vist abans. Attardo, però, s'adona, per exemple, que entre tres acudits que comparteixen els mateixos *scripts* i el mateix joc d'oposicions, n'hi ha dues que s'assemblen més que la tercera. Vegem-ho a partir dels tres acudits següents:

- 1) How many Poles does it take to screw in a light bulb? Five, one to hold the light bulb and four to turn the table he's standing on.
- 2) The number of Pollacks needed to screw in a light bulb? Five – one holds the bulb and four turn the table.
- 3) How many Poles does it take to wash a car? Two. One to hold the sponge and one to move the car back and forth (ATTARDO 1994: 220).

Totes tres bromes comparteixen la mateixa oposició (normal/anormal), i el *script* resultant (el que està amagat i que surt a la llum gràcies al *disjuntor*, que és fonamentalment el mateix en tots tres) és el mateix: el d'«estupidesa». Però segons Attardo es pot convenir que el primer i segon acudits són més semblants entre si que el tercer, per bé que el *macroscript* de «treballs de manteniment» es podria aplicar a tots tres. Però 1 i 2 són la paràfrasi (traducció intralingüística) de la mateixa broma, amb la gràcia afegida d'incorporar dos *puns* diferents: el primer parteix de la polisèmia resultant de «pole» ('polonès' i 'pal'), mentre que el segon ho fa amb la similitud fonètica entre «pollack» ('polonès') i «pollock» ('peix carboner'). I no obstant això, diu Attardo, l'oient percep les dues primeres com a més similars que la tercera.

Semblantment, hem vist que Raskin intentava demostrar que l'humor lingüístic i el referencial impliquen la mateixa sèrie de mecanismes. Ara bé, a partir de la traducció (intralingüística), Attardo defensa que l'humor referencial es pot traspassar, sense gaire traumatisme (i sense entrar, per ara, en una reflexió de l'ètica de la traducció) a una altra llengua i cultura sempre i quan els *scripts* sobre els quals estava basada la broma o acudit estiguessin disponibles en el marc mental del lector o oient de la llengua traduïda. En canvi, l'humor basat en jocs de paraules, com el que acabem de veure, és, a parer seu intraduïble (ATTARDO 1994: 220), almenys des d'un punt de vista estricte de la traducció paraula per paraula, atès que un joc de paraules està construït a partir de la capa verbal del text que és, precisament, la primera que destrueix la traducció. Així, la substitució dels «poles» per «arbequins» dels acudits que hem vist ara seria plausible, però no el manteniment del joc resultant de les ambigüitats fonètiques entre els acudits primer i segon. Això suposa un problema, a parer seu, perquè demostra que els dos tipus d'humor «behave differently in certain situations (e.g., puns cannot be translated while non-punning humor can), and the SSTH cannot directly explain this fact» (ATTARDO 1994: 220). És a dir, que els jocs de paraules recorrien a patrons específics del significat, mentre que l'humor referencial només es preocupava del significat.

D'altra banda, i malgrat que la SSTH és útil en molts aspectes, es troba limitada també pel seu objecte d'estudi, que es redueix tan sols als acudits, sense pretendre que es pugui aplicar en entitats lingüístiques més àmplies com textos més llargs o obres literàries. La GTVH d'Attardo, que es basa fonamentalment en la teoria de superposició i oposició de *scripts* de Raskin, pretén corregir aquestes limitacions amb una teoria lingüística (i no només semàntica) de l'humor que n'ampliï les possibilitats.

### 5.2.2. La GTVH

Tot i que el pes de l'estudi i de les publicacions sobre la GTVH ha recaigut en Attardo, que és qui s'ha encarregat de desenvolupar-la, en realitat, la *Teoria General de l'Humor Verbal* no és sinó una perfecció i ampliació dels horitzons de la SSTH i, per això, sempre ha estat considerada una teoria a quatre mans entre Raskin i Attardo, com aquest segon mateix admetia: «The GTVH is an expansion of Raskin's (1985) SSTH, but it is also a part of Attardo's taxonomy of textual relationships» (ATTARDO 2017b: 126). Això sí, mentre la SSTH és una teoria semàntica de l'humor, la GTVH vol ser «a linguistic theory “at large” – that is, it includes other areas of linguistics as well, including most notably, textual linguistics, the

theory of narrativity, and pragmatics» (ATTARDO 1994: 222), partint, doncs, del model de *scripts*, però incorporant-hi, com a elements d'anàlisi per a la producció d'humor, informació fonològica, morfològica, sociològica i cognitiva.<sup>31</sup>

#### 5.2.2.1. Els 6 *Knowledge Resources* (KR) de la GVTH

Per resoldre els dos problemes principals de la SSTH (la no diferenciació entre humor lingüístic i referencial i els diferents graus de similitud de les bromes), la GTVH proposa que cada text humorístic pot ser desgranat, més enllà de la «Script opposition» de Raskin, en cinc components més que conformen la broma, anomenats tots sis «Knowledge Resources» (KR), anomenats així perquè són els mecanismes que hauria de conèixer i tenir en compte aquell qui vulgui analitzar o fer una broma des de zero.<sup>32</sup> Els sis KR són els següents:

- 1) Llenguatge/llengua (LA):<sup>33</sup> conté, «at the very minimum, a full phonological, morphological, syntactic and lexical description of the text» (ATTARDO 2017b: 128). Es tracta, doncs, de la capa verbal de la broma: la formulació precisa de la broma, paraula per paraula en un ordre concret: «It is responsible for the exact wording of the text and for the placement of the functional elements that constitute it» (ATTARDO 2001: 223). Això fa que el llenguatge sigui determinant en la posició clau de la «punchline», en tant que aquesta depèn de la morfosintaxi de la llengua en què s'expressa el text. Per exemplificar el KR de LA, Attardo recorre al concepte de la paràfrasi: «as any sentence can be recast in a diferent wording (that is, using synonyms, other syntactic constructions, etc.), any joke can be worded in a (very large) number of ways without changes in its semantic content» (ATTARDO 2001: 22). Per tant, el KR pot canviar, però la broma pot continuar sent essencialment la mateixa. Ara bé, si la paràfrasi serveix per veure que el LA és, només la capa verbal del text i es pot substituir, tant per una paràfrasi en la mateixa llengua, com en una traducció en una altra llengua, en quin lloc queden els jocs de paraules («puns») que, justament, basen el desencadenament de l'humor en la llengua? De fet, recordem que Attardo havia desenvolupat la GTVH perquè la SSTH no podia explicar com és que l'humor referencial i el lingüístic funcionaven de manera diferent, tot i compartir el sistema d'oposició de *scripts* (SO). Malgrat això, Attardo considera els jocs de paraules «a marginal exception» (ATTARDO 2001: 23). Si bé reconeix que aquests es basen, sobretot, en l'ordre de les paraules i en particularitats de la llengua (com ara la sintaxi ambigua, l'ús de paraules polisèmiques o homòfones) que depenen del LA, Attardo considera que l'ambigüitat i la incongruència resultant d'un joc de paraules (amb l'humor que aquests comporten) reposen sobre un «mecanisme lògic» (LM) que anomena «cratyism» i que estudiarem més endavant.

---

<sup>31</sup> Vegeu també ATTARDO 2017b: 126.

<sup>32</sup> ATTARDO 2017b: 127.

<sup>33</sup> Recordem que en anglès *language* tant pot voler dir llenguatge com llengua. Attardo utilitza els dos conceptes indistintament, com veurem.

## 5. L'humor i la seva traducció

- 2) L'estratègia narrativa (NS): descriu la manera en què s'organitza el text que conté la broma a través d'una forma concreta, sigui una simple estructura narrativa d'acudit, una conversa o endevinalla, etc. Aquí hi entrarien els tipus d'acudits i bromes basats en una estructura esdevinguda tradicional: els *limericks* anglesos, les «knock-knock jokes», etc. És temptador de fer equivaldre la NS a «gènere», però Attardo refusa aquest terme perquè creu que és impossible establir uns gèneres concrets de tots els tipus d'humor i bromes (ATTARDO 1994: 224).
- 3) El blanc o *target* (TA): es tracta del KR més senzill i concret. Descriu de qui es fa broma. Això implica, doncs, que el text es riu d'algú o d'alguna cosa. Ara bé, tot i que la majoria de les bromes tenen un caràcter agressiu i, per tant, un blanc, n'hi ha d'altres que no. És per això que Attardo considera el TA un dels KR opcionals «in the sense that it may be empty if the joke happens to be what Freud would call a “non-tendentious” joke, or, more simply a non-aggressive joke» (ATTARDO 2017b: 131). Un exemple de broma agressiva podria ser les que hem vist que feien befa de grups estereotipats, com els «Poles» a Nord-Amèrica. Molts dels jocs de paraules podrien incloure's en el grup de bromes no agressives. L'acudit dels dos peixos al tanc en podria ser un.
- 4) La situació (SI): descriu de què tracta la broma. El tema general. Fins i tot es podria considerar que és el *macroscript* que engloba els dos o més *scripts* que intervenen en el desencadenant de l'humor: els objectes, els participants, les activitats que s'hi descriuen. Es podria afirmar que la situació és el «background» sobre el qual se sustenten els dos o més *scripts* que entren en el joc de la SO, de manera que la SI «either will not be involved in the script opposition or it will provide the “normal” side of the opposition» (ATTARDO 2017b: 122). Per exemple, en l'acudit: «Un esquelet entra en un bar i diu: Per a mi, una cervesa i una fregona». La situació d'aquest acudit seria el de «Bar» (el *macroscript*), mentre que els *scripts* que participen en la SO serien els d'«esquelet», i el de «cervesa», en un joc d'oposició de normal/anormal o de real/irreal. La «fregona», a més, col·locada en la posició final a mode de «punchline» (LA KR) funciona com a *disjuncter* i fa definitivament explícita la incongruència.
- 5) El mecanisme lògic (LM): mecanisme abstracte a través del qual la incongruència es construeix i es resol: «in simple terms, the Logical Mechanism is the attempt by the text to explain away the incongruity by justifying it» (ATTARDO 2017b: 133). Dit d'una altra manera, el LM és la manera en què els dos *scripts* de la SO es sobreposen i es resolen. La resolució, és clar, no és completa o real, sinó que justament és parcial, cosa que desencadena l'humor. Com en el cas del TA, el LM és un recurs opcional de les bromes i no sempre apareix, com ara en l'humor absurd o «nonsense». Vegem com funciona, segons Attardo, el LM amb l'exemple amb què l'il·lustra en l'última revisió de la GTVH:

«Tres nens treuen pit dels pares respectius: “El meu pare és el més ràpid —diu el primer— pot córrer dos kilòmetres en quatre minuts.”  
“Això no és re —diu el segon. El meu ho pot fer en tres”  
“No sabeu què vol dir ràpid, vosaltres —diu el tercer. El meu pare plega de treballar a les cinc i és a casa a tres quarts de quatre”» (ATTARDO 2017b: 133. La traducció és meva).

«Here the Logical Mechanism works as follows: if shorter times mean faster speed, then negative times mean even faster speeds; therefore, because the third kid’s father is home an hour and 15 minutes before quitting time, he must be extremely fast. Needless to say, another inferential path is also possible and namely that the third kid’s father is home before quitting time because he does not work hard and cheats his employer out of more than one hour and 15 minutes of work time. Note how the resolution (shorter times mean faster speed hence negative time is even faster) is partial and non-serious» (ATTARDO 2017b: 133)

Com es veu, l’explicació i la definició d’aquest LM és el més problemàtic de tots, a causa del nivell d’abstracció, fins al punt que als estudis inicials de la GTVH només apareixia definit a base d’exemples com aquest. De fet, en les successives revisions i ampliacions de la GTVH, Attardo l’ha hagut d’anar modificant, i és una de les parts de la teoria que més crítiques aferrissades ha rebut, justament per aquest nivell de poca concreció.<sup>34</sup> Arran de les crítiques, Attardo ha intentat anar acotant i concretant els diversos LM que poden entrar en joc en la SO. Els que ha individuat són els següents (ATTARDO 2001: 27):

role-reversals	role exchanges	potency mappings
vacuous reversal	juxtaposition	chiasmus
garden-path	figure-ground reversal	faulty reasoning
almost situations	analogy	self-undermining
inferring consequences	reas. from false prem.	missing link
coincidence	parallelism	implicit parall.
proportion	ignoring the obvious	false analogy
exaggeration	field restriction	cratylism
meta-humor	vicious circle	referential ambiguity

Dins d’aquesta llista «of known Logical Mechanisms», convé destacar el que Attardo anomena «cratylism» i que és el LM que explica el funcionament dels «puns» del qual hem parlat més amunt. El «cratylism» és la capacitat d’una paraula de poder «freely switch from one sense to the other» (ATTARDO 2002: 180), amb la incongruència que això implica. Així, el «cratylism» seria el que determina i admet l’existència dels jocs de paraules a base de preseleccionar:

«some features of Language (i.e., it limits the options of the Language Knowledge Resource to any of the options which fulfill the requirements of the Logical Mechanism). Thus if the Logical Mechanism calls for a paronymous pair of items,

<sup>34</sup> Vegeu sobretot DAVIES 2004 i 2011.

only those items that have sufficiently close surface structures will be acceptable»  
(ATTARDO 2002: 189)

- 6) L'oposició entre *scripts* (SO): es tracta de la superposició i oposició de dos o més *scripts* ja descrites més amunt en ocasió de la SSTH. Només caldrà afegir que es tracta, de tots els KR, el més important, almenys per a la GTVH, i de tots el més imprescindible. Sense SO, no hi ha possible joc humorístic. Cada text humorístic, doncs, presenta una SO, per bé que «the specifics of its narrative organization, its social and historical instantiation, etc., will vary according to the place and time of its production» (2001: 26). En aquest sentit, i com ja s'ha dit més amunt, cada temps i cada cultura té una sèrie de *scripts* que no són aptes per a l'humor, és a dir, que són tabú.

#### 5.2.2.2. La GTVH com a mètode d'anàlisi dels textos humorístics

Una broma o un text humorístic, doncs, poden ser desgranats en aquests sis elements, que estan ordenats jeràrquicament de menor a major importància per l'anomenada «mètrica de la semblança» (ATTARDO 2002: 183), això és, que «to the order in the hierarchy corresponds the degree of similarity perceived by the speakers» (2017b: 127). Segons aquesta hipòtesi, el grau de diferència que hom percep entre dues bromes és major segons en quin KR difereixin. Si difereixen en els KR més importants, com els *scripts*, o en els mecanismes lògics, seran percebudes amb un major grau de diferència entre si que no pas si difereixen en la llengua o l'estratègia narrativa. Això permet explicar per què percebem com a més semblants dues bromes que no varien la SO (com en el cas dels dos acudits sobre canviar la bombeta, en què només canviava el LA), però, en canvi, percebem com a diferents dues bromes que canvien la SO, malgrat mantenir els altres KR, com en el cas de l'acudit sobre els cinc «poles» que havien de rentar l'automòbil.

Segons això, un acudit o un text humorístic, segons la GTVH, es pot reduir a la següent equació: «Joke: LA + NS + (TA) + SI + LM + SO», en què els KR estan ordenats en ordre creixent d'importància. Aplicant aquesta fórmula a l'anàlisi d'un parell de les bromes que hem vist, podria donar un resultat com el següent:

«Two fish in a tank. One says to the other, "Where's the gun?"»

LA: tots els components i l'ordre de la frase, amb una paraula polisèmica.

NS: Narrador + pregunta en estil directe.

TA: cap.

SI: peixos.

LM: *cratylism* basat en la polisèmia de «tank», que fa de *connector*.

SO: «peixos en captivitat» v.s. «guerra», en una oposició de real/irreal o, si es vol, de normal/anormal.

«A skeleton walks into a bar and says: "I'll have a beer and a mop"»

LA: tots els components i l'ordre de la frase.

NS: Narrador + afirmació en estil directe.

TA: cap.

SI: Bar.

LM: «ignoring the obvious»: els esquelets no tenen estómac.



SO: «esquelet» v.s. «beguda», en oposició real/irreal. «Mop» funciona com a *disjuntor*.

Amb la GTVH s'aprofundeix, en part, en l'anàlisi de les bromes de manera més profunda respecte a la senzillesa de la SSTH (val a dir que, de vegades, molt més pràctica). Aquesta profunditat permet l'anàlisi no només d'acudits, sinó també les bromes que es poden trobar en textos humorístics, amb la introducció de KR com el LA, la NS o la SI, claus per a textos més llargs que els acudits. No obstant això, Attardo reconeix que no tots els textos humorístics poden ser analitzats sota el prisma de la GTVH. Per un cantó, per exemple, reconeix (ATTARDO 2017b: 129) que la seva teoria no entra a valorar la comicitat produïda per exemple, pels canvis de registre, un recurs clau en l'humor aristofànic:

«I pointed out that the GTVH had had very little to say about stylistic humor because the type of texts analyzed (mostly jokes, but in the later works by Attardo [e.g. 2001] and also literary texts such as short stories, novellas, etc.) were not the type of texts that depend heavily on stylistic humor» (ATTARDO 2017b: 129)<sup>35</sup>

Per l'altre, Attardo divideix els textos humorístics en dos tipus: els que funcionen de manera similar als acudits (això és, que acaben amb la «punchline») i els que no. Els primers poden ser analitzats per la GTVH sense més problema. Els segons, en canvi, amb moments humorístics no reduïbles a una «punchline» o a una «jab line» s'escapen de la reducció matemàtica i lingüística de la GTVH, com ara moments humorístics suscitats per un insult aïllat, una obscenitat o una paròdia estilística,<sup>36</sup> recursos ben coneguts, com veurem, per Aristòfanes, com ja s'ha remarcat més d'una vegada per certs estudiosos de la comèdia antiga:

«Whereas modern humor theory is relatively good at accounting for the structure of 'canned jokes' like those quoted in this section, analysing the humour of Aristophanic comedy is not always straightforward. Nevertheless, incongruity, verbal puns, frustrated expectation and careful phrasing all play important roles in the humour of his plays» (ROBSON 2009: 53)

Podríem afirmar, doncs, que si bé la GTVH no pretenia cenyir-se només als acudits, com sí que ho feia la SSTH, a l'hora de la veritat Attardo només és capaç d'analitzar textos més llargs sota el prisma de la GTVH si funcionen, precisament, com a acudits. En casos en què l'estil, les bromes basades en citacions textuais d'altres autors o bé en jocs al·literatius (basats, per tant, en el LA), la GTVH no hi entra.

Com la SSTH, tampoc no discuteix la qualitat de l'humor de les bromes i és, per tant, purament descriptiva. No discuteix, doncs, consideracions sobre pragmàtica i sobre intensitat de l'humor amb unes regles que poden fer la sensació de voler aplicar una regla matemàtica a una qüestió tan abstracta i subjectiva com és l'humor.

---

<sup>35</sup> En realitat, però, aquest recurs humorístic, del qual parlaré més endavant, juntament amb altres recursos no tocats per Attardo, com les citacions d'altres autors, els jocs al·literatius poden ser explicats per la SO, com veurem. Així, si un autor utilitza un registre molt elevat, com ara en els passatges paratràgics aristofànics, el lector/oient es forma un *script* mental de «tragèdia» que és abruptament canviat per un altre *script*, el de la «comèdia».

<sup>36</sup> En aquests casos, Attardo admet que llavors «the study of humorous texts reduces then to the location of all lines (jab and punch) along the text *vector* (i.e., its linear presentation)» (ATTARDO 2001: 29).

En tot cas, la GTVH, a partir de la jerarquia mètrica dels KR preveu la capacitat d'encunyar un nombre infinit de bromes o de textos humorístics a partir de la combinació d'aquests sis KR. Aquí, però, ens interessa, sobretot, per un cantó, com a mètode d'anàlisi de les bromes, que ja hem vist, i, per l'altre, per la teoria de la traducció que planteja Attardo, tan limitada com il·lustrativa.

### 5.2.2.3. La teoria de la traducció de l'humor, segons la GTVH

La teoria de la traducció d'Attardo parteix del concepte de «semblança». Atès que, des de Hegel i Sussure sabem «that no two utterances even in the same language are ever the same, it follows that no two utterances in different languages can ever be exactly the same». Attardo, a qui, com tants traductòlegs, només el preocupa el manteniment del «meaning» sense entrar en consideracions d'ètica de la traducció, considera que, davant d'aquesta impossibilitat de la traducció absoluta «we have to relax our criterion of meaning persistence from identity to mere similarity» (ATTARDO 2002: 174). Amant de les fórmules, per a Attardo, la traducció respon a una fórmula semblant a la següent:

«a correspondence between two texts  $T_1$  and  $T_2$ , such that the meaning (M) of  $T_1$  ( $M_{T_1}$ ) and the meaning of  $T_2$  ( $M_{T_2}$ ) are similar (approximate):  $M_{T_1} \approx M_{T_2}$ » (ATTARDO 2002: 174)

Ara bé, aquesta fórmula, com ell mateix admet, obvia els aspectes pragmàtics del text, això és, les capacitats comunicatives no semàntiques (justament on la GTVH no entra).<sup>37</sup> Així, segons Attardo, l'expressió francesa de «merde, alors!», segons la primera fórmula, seria més semblant a «merda, allora», però, en canvi, tindria molta menys força que «cazzo», l'expressió que, malgrat perdre el sentit semàntic (l'escatològic) del text, respectaria «fully the pragmatic force thereof» (ATTARDO 2002: 174).<sup>38</sup> Segons això, doncs, la fórmula de la traducció d'Attardo, incorporant-hi els aspectes pragmàtics, faria així:

«a correspondence between two texts  $T_1$  and  $T_2$ , such that the meaning (M) of  $T_1$  ( $M_{T_1}$ ) and the meaning of  $T_2$  ( $M_{T_2}$ ) are similar (approximate):  $M_{T_1} \approx M_{T_2}$  and/or the pragmatic force (F) of  $T_1$  ( $F_{T_1}$ ) and the pragmatic force of  $T_2$  ( $F_{T_2}$ ) are similar/approximate:  $F_{T_1} \approx F_{T_2}$ » (ATTARDO 2002: 175)

La qüestió, doncs, seria aplicar aquesta fórmula a la traducció de l'humor, en base a la mètrica de la semblança, sigui del sentit o de la força pragmàtica. Ara bé, la GTVH no entra en la diferència entre «semantic and pragmatic information», de manera que la introducció d'aquesta variable, com es veurà, és bastant inútil, des del punt de vista de la traducció de l'humor que proposa Attardo.

---

<sup>37</sup> Com ell mateix admet: «The distinction between pragmatics and semantics is merely pedagogical: the semanticoprismatic theory underlying the theories of humour to be analyzed does not distinguish significantly between semantic and pragmatic information» (ATTARDO 2002: 174).

<sup>38</sup> Val a dir que em sembla un mal exemple, perquè a molts llocs d'Itàlia es fa servir l'expressió «merda» amb un sentit gairebé exacte al de «cazzo» amb total normalitat.

### 5.2.2.3.1. Traduint els Knowledge Resources

Segons la GTVH, recordem que un oient o lector percep una major diferència entre dos textos humorístics o acudits en funció de la importància del KR en què es diferencien els dos textos. Si només canvien el LA o la NS, són percebuts de manera prou semblant. Si, en canvi, varien en la SO o en el LM, són percebuts com a bromes diferents:

«To put it in a simpler way, two jokes that differ in Language are perceived to be very similar, whereas jokes that differ by Script Opposition are perceived as very different. The degree of perceived difference is assumed to increase linearly (i.e. regularly); in other words, there is much less perceived difference between two jokes that differ in Narrative Strategy than there is between two jokes that differ in Script Opposition, for example» (ATTARDO 2002: 183)

A partir de la mètrica de semblança, Attardo formula la seva teoria de la traducció de l'humor: cal intentar respectar els sis KR en la traducció, però com que això significaria la traducció absoluta, cosa que és impossible, «let your translation differ at the lowest level necessary for your *pragmatic* purposes» (ATTARDO 2002: 183).

Segons aquesta micro-teoria, una traducció que respecti la majoria dels KR, serà una traducció convenient i apropiada de l'humor, mentre que si no en respecta cap «is no longer translation» (ATTARDO 2000: 184), tant si el traductor desisteix de traduir l'humor, com si en crea un de diferent o en un altre lloc respecte al de l'original. Parteix, doncs, d'una concepció antiga (i antiquada, com hem vist), segons la qual la traducció pot preservar un element de manera invariable (o quasi) de l'original (en aquest cas, l'humor) i que s'ha de valorar en funció de com ha quedat aquest element, això és, en funció de la «faithfulness *and* the aesthetic effects that were originally present in the source text». Per respectar aquestes variables, com diem, s'ha de ser «fidel» (vulgui dir el que vulgui dir aquest concepte) als diferents KR que componen cada text humorístic, segons la GTVH. Vegem com es comporten els KR en la traducció, segons Attardo:

- 1) LA: recordem que, per a Attardo, «any of the Language variants of the specifications of the five higher Knowledge Resources is a paraphrase of a joke». Per tant, si una broma es podia mantenir a través d'una paràfrasi intralingüística, en principi, també es podia fer a través d'una d'interlingüística. Per a la GTVH, doncs, l'objectiu principal de la traducció de l'humor seria canviar el LA del text i mantenir els altres cinc KR de manera idèntica. Per a una teoria de la traducció de l'humor verbal és, si més no, sorprenent que es consideri que en el transvasament de l'humor la llengua sigui la variable que menys sofreix, tot i que és l'únic KR que ha de canviar per força en traduir d'una llengua a l'altra. Sobretot perquè, com el mateix Attardo admet, només es pretén mantenir una «simple meaning correspondence» que, sovint, pot obviar la qüestió de la pragmàtica i de la força de l'humor i estar ben lluny del manteniment del component humorístic del text original. Cal tenir en compte, és clar, que Attardo aquí no inclou les bromes basades en jocs de paraules o *puns*, que, recordem, per a Attardo formen una «marginal exception» (malgrat que és evident que, almenys en Aristòfanes, això no és així) i que, de fet, el KR que s'activa en els jocs de paraules és el LM («cratylism»). En parlaré, doncs, més endavant.

- 2) NS: segons Attardo, aquest KR no planteja gaires problemes, en tant que «the Narrative Strategy of a joke, since the ways in which the narrative is organized are language-independent» (ATTARDO 2002: 186). L'única dificultat amb què es pot trobar el traductor és que una estructura narrativa no existeixi com a tal en la cultura d'arribada o bé que no tingui les implicacions que té en la de l'original. Tal és el cas, per exemple, dels *colmi* italians.<sup>39</sup> En aquests casos, Attardo recomana una substitució analògica: una estratègia equivalent, si existeix, en la de la cultura d'arribada. No especifica, però, què ha de fer el traductor, si tal equivalència no existeix.
- 3) TA: la simplicitat de la teoria de la traducció es demostra encara més limitada per les solucions ofertes en la traducció d'aquest KR. La base de l'humor agressiu són, entre d'altres, els grups nacionals i les diferències ètniques o sexuals, uns elements que varien de forma clau d'una cultura a una altra, de manera que la traducció és impossible, almenys des de la perspectiva d'Attardo de la «meaning correspondence». N'hi haurà prou, segons Attardo, de canviar el TA per un d'equivalent a la llengua d'arribada. Així, l'acudit «How do you sink a Polish submarine? You knock on a porthole and wait for them to come open» es podria traduir en italià, aprofundint l'estigma policial, d'aquesta manera: «Come si affonda un sottomarinao dei carabinieri? Si bussa al boccaporto e si aspetta che vengono ad aprire» (ATTARDO 2002: 187). Aquesta solució, però, només podria ser aplicable en la traducció d'acudits descontextualitzats, i no en textos humorístics que formessin part d'una obra literària més extensa, on entrarien no només qüestions que ja hem tractat de l'ètica de la traducció, sinó també qüestions de pura lògica narrativa. Si emmarquem l'acudit en qüestió en una obra literària americana que passa, posem a Harlem, Nova York, i que ha de ser traduïda a l'italià és evident que la solució dels «carabinieri» no seria plausible.
- 4) SI: igual que passava amb el cas de la NS i el TA, el que ha de fer el traductor és intentar mantenir la situació i, només en el cas que aquesta no estigui disponible en la cultura receptora, es podria canviar per una d'equivalent. Així, per exemple, per a Attardo (2002: 187), el traductor s'hauria de limitar a la pura paràfrasi. De l'acudit sobre canviar una bombeta («How many Poles does it take to screw in a light bulb? Five, one to hold the light bulb and four to turn the table») se'n pot fer una mínima variació com la següent, on només es modifica la SI: «How many Poles does it take to empty the ashtray of a car? Ten, to turn the car upside down». En els dos acudits es manté la SO (normal/anormal), el LM («figure ground reversal»), NS

---

<sup>39</sup> L'exemple d'Attardo (2002: 186, n. 15) és el següent:

«Qual'è il colmo per...

una disoccupata: chiamarsi Assunta.

una dattilografa: ridere ad ogni battuta.

un viaggiatore: perdere il treno per essere andato al bar a prendere un espresso.

un venditore di camicie: sudarne sette per venderne una.

un subacqueo: avere la testa fra le nuvole.

un sordo: non sentire ragioni»

(pregunta/resposta), i el TA («els polonesos»). El traductor, doncs, en cas d'haver de canviar la SI s'hauria de comportar d'una manera semblant, canviant només «the offending Situation with another one, while respecting all other Knowledge Resources» (ATTARDO 2002: 188).

- 5) LM: segons Attardo, «there is little reason to believe that LM will not always be readily translatable from SL into TL», atès que, en general, els LM impliquen processos deductius o lògics totalment abstractes i independents de la llengua i, en general, també de la cultura. L'única excepció, importantíssima, que reconeix Attardo és la de la traducció dels jocs de paraules o *puns*, que implica el LM del *cratylism*. En aquests casos, Attardo planteja que la llibertat amb què ha de treballar el traductor ha de ser prou àmplia, amb l'excepció del KR més important, la SO, que s'ha de mantenir intacta. En qualsevol cas, Attardo, que redueix la traducció a l'equivalència del «meaning», més aviat sembla partidari de la impossibilitat de la traducció de l'humor estrictament lingüístic.
- 6) SO: Per a Attardo és l'únic KR que ha de mantenir-se com a tal, en la traducció. Recordem, per un cantó, que la GTVH parteix de la SSTH, que es basa justament en la SO, de manera que aquest és el pinyol de tota la traducció. Attardo defensa una mètrica de la semblança com a mesura per valorar una traducció d'un text humorístic i no pas de la qualitat o la força pragmàtica d'aquest humor resultant a la traducció. Segons això, si es canvia la SO per la GTVH, es canvia bàsicament tota possibilitat de semblança entre broma i broma i, per tant, el que en resultaria no seria una traducció. En tot cas, però, i com hem vist en el cas de la SSTH, hi ha una sèrie d'oposicions (escatològic/no escatològic) que al món oriental no estan disponibles i que ofereixen molts problemes, quant a la traducció d'obres literàries extenses i complexes que l'autor de la GTVH no afronta.

Attardo assegura que la seva teoria no està centrada només en els acudits, com sí que ho estava la SSTH, però a l'hora de la veritat només és capaç d'analitzar les bromes sota el prisma de la GTVH si funcionen com a tal. La seva teoria de la traducció acaba patint, per tant, del mateix mal.

#### **5.2.2.3.2. Problemes de la GTVH com a marc teòric per traduir l'humor**

La teoria de l'humor d'Attardo és especialment útil per analitzar el funcionament intern dels textos humorístics (i, per tant, verbals) juguin amb humor lingüístic, referencial o bé tots dos alhora. Ara bé, es revela escassament aprofitable en la qüestió de la traducció, perquè només pot ser aplicable com a tal en traduir acudits solts i no en textos humorístics més llargs, com els d'una novel·la o una obra de teatre, en què la majoria de les indicacions d'Attardo queden invalidades, sobretot perquè la majoria de situacions humorístiques no es poden individuar en una sola broma o acudit, sinó que funcionen en el marc d'un context concret, i poden ser desencadenades per elements que la GTVH no considera, com ara la paròdia d'un estil o un joc intertextual concret, o bé simplement l'ús inesperat d'un ex-abrupte o un insult obscè, sense que això constitueixi un acudit o una broma com a tal.

Malgrat que l'autor defensi que la GTVH no només funciona en acudits, el que és cert és que hem pogut comprovar que la seva teoria no té en compte cap mena de construcció lògica interna de les obres de les quals formen part aquestes bromes i acudits, sense entrar ara en consideracions sobre l'ètica d'una traducció completament assimiladora com la que planteja la GTVH.

Bàsicament, la teoria de la traducció resultant de la GTVH es podria resumir amb les següents paraules de Zabalbeascoa (2005: 188): «translate the words and/or the contents and then keep your fingers crossed and hope that the humor will somehow come across with the rest». Com a solució, quan un dels KR no està disponible en la cultura del traductor, només se'ns ofereix l'assimilació absoluta i mecànica dels referents de l'original, amb els greus problemes que això comporta. En el cas específic que ens ocupa, el d'una comèdia d'Aristòfanes, si parlem de traducció, i no d'adaptació, les teories d'Attardo ens resultaren poc més que inútils en situacions humorístiques complexes (formades per més d'una broma) com la següent extreta de *La Pau* (vv. 45-49), en l'edició de Wilson (2007), en traducció de Manuel Balasch a la Fundació Bernat Metge (1972):

Κᾶτ' αὐτῷ γ' ἀνήρ  
 Ἴωνικός τίς φησι παρακαθήμενος·  
 «Δοκέω μὲν, ἐς Κλέωνα τοῦτ' αἰνίσσεται,  
 ὡς κείνος ἐν Αἴδεω τὴν σπατίλῃν ἐσθίει»  
 Ἄλλ' εἰσιῶν τῷ καθάρῳ δώσω πιεῖν.  
 «I aleshores un home que seu al costat d'ell, un joni, li fa: “Sóc del parer que això al·ludeix a Cleó, la manera desvergonyida com s'empassa la merda d'home”. Però vaig a dintre a abeurar l'escarabat (*Surt d'escena*)»<sup>40</sup>

En aquest breu text d'encara no quatre versos (que, evidentment, forma part d'un text més extens) s'hi planteja una situació humorística en què entren en joc moltes qüestions que, tot i que es poden reduir a alguns dels KR que proposa Attardo, difícilment es poden traduir segons la mètrica de la semblança. En primer lloc, tenim un text articulat en una NS basada en un narrador pel primer vers i mig i un estil directe per al tercer i quart, i amb una SI que podríem definir amb el *macroscript* d'«al teatre». Dos TA són ridiculitzats en graus diferents: per un cantó, els jonis, aliats d'Atenes i que devien ser presents a les representacions de les Grans Dionísies, en el marc de les quals es representaven les comèdies d'Aristòfanes; per l'altre, Cleó, màxim dirigent del partit democràtic d'Atenes i principal partidari de continuar la guerra amb Esparta i que havia mort l'estiu anterior a l'estrena de *La Pau* (421 aC).

Els primers se'ls ridiculitza a través del LA, concretament amb formes pròpies de la llengua jònica (δοκέω, ἐς, αἰνίσσεται i κείνος) que Aristòfanes estrefà, com altres cops en les seves obres (basti recordar el megarès i el beoci d'*Els acarnesos*). El segon, mort de poc, se'l fa un golafre a qui el fan salivar els excrements, fins i tot mort. En el primer cas, es juga amb una SO de «normal/anormal» (àtic/jònic) i, en el segon, d'«escatològic/no escatològic». Aquest segon joc d'oposicions funciona també per a l'últim vers, en què es juga amb el sentit de πιεῖν ('abeurar') que en el context en què ens movem pren el sentit de «pixar». Aquest sentit devia

<sup>40</sup> Balasch llegeix al vers 48 la lectura dels manuscrits (ἀναιδέως) en lloc de la correcció de van Leeuwen (ἐν Αἴδεω, 'a l'Hades'), avui comunament acceptada.

quedar reforçat per la gestualitat i el fal·lus de l'actor. Balasch es veu obligat a afegir una nota a peu de pàgina per aclarir el significat del verb en qüestió. En aquest últim punt, el de la mímica, la GTVH, en tant que teoria de l'humor verbal, no hi entra, per bé que el joc amb  $\pi\epsilon\iota\upsilon\nu$  es podria encabir en el LM definit com a «cratylism».

La recepta d'Attardo, recordem-ho, és respectar els KR en ordre d'importància a partir de la mètrica de la semblança per tal que el lector hi trobi una broma el més semblant possible a la de l'original. El que seria preferible segons la GTVH seria només tocar el LA, que, de fet, és l'element essencial de la paròdia dels jònics. La NS, la SI, el LM i la SO es poden mantenir igual, atès que tots aquests KR els trobem tal qual també en la nostra cultura, per bé que amb uns valors clarament desplaçats (l'escatologia per als grecs era una qüestió clarament menys tabú que per a les societats modernes).<sup>41</sup> Ara bé, els dos TA difícilment diran res a un espectador o lector que no sigui filòleg clàssic. La Jònia pot dir alguna cosa a un lector culte, però la broma basada en el LA, es perdrà de totes passades, mentre que l'atac a Cleó tampoc no es caçarà, més enllà del fet divertit que algú sigui aficionat a menjar merda. Per a Attardo, això es resol intercanviant els TA de l'original per TA equivalents. Els «Poles» dels acudits americans es podien substituir per gent d'Arbeca o de Lepe, però tractant-se de personatges o ètnies històrics, no hi ha equivalents possibles. L'obra passa a l'Atenes del segle V aC i els referents, per tant, han de ser grecs, almenys aparentment. Substituir Atenes per Washington i Cleó per Trump o buscar referents nostrats pot funcionar, potser, per a una adaptació que prengui de referència el text aristofànic i se'n desviï,<sup>42</sup> però difícilment resistirà la traducció, que quedarà condemnada a l'obsolescència més immediata. En aquest sentit, el gran defecte de la GTVH és que es focalitza tant en l'entramat verbal del text que no s'adona que la traducció de l'humor és un problema, sobretot, intercultural.<sup>43</sup>

Això a banda, la teoria de la traducció que planteja Attardo parteix de la vella creença que en l'original hi ha un element invariable (en aquest cas, la comicitat) que es pot mantenir a despit del procés de deconstrucció que implica la traducció, fins al punt de proposar una teoria de la traducció que parteix d'una mètrica de la semblança, sense adonar-se que la similitud entre dues bromes no té res a veure amb la comicitat, fins i tot quan la seva fórmula inicial de la traducció incloïa un element, la força pragmàtica (F) que, però, no es té més en consideració. Més aviat sembla que Attardo pensi que respectant al màxim els KR i assimilant-ne els elements estrangers, la F es mantindrà més o menys intacta, sense tenir en compte el tipus de text que es tradueix, ni recursos com ara els de la compensació o bé les prioritats del traductor, que, com veurem, pot preferir substituir la broma per una de nova o replicar-la amb una altra en un punt diferent del text, com ja assenyalava el teòric Patrick Zabalbeascoa:

«It does not seem so clear that the hierarchical structure that he provides for the knowledge resources as a metrics for sameness can be applied mechanically by translators in all kinds of weather. First of all, an embedded joke may not be the translator's main priority in dealing with a text. Secondly, a translator may decide that funniness is more important than sameness of the joke, since the same joke may go down better in some places than in others, and Attardo's hierarchy involves preserving sameness, not funniness. On the whole, Attardo's

<sup>41</sup> Vegeu ROBSON 2009: 120-121.

<sup>42</sup> Com per exemple va fer la companyia La Calòrica en la seva adaptació («reescriptura» plantejava el programa de mà), d'*Els ocells* (2018), on Piseter era clarament assimilat a Albert Rivera.

<sup>43</sup> Vegeu CHIARO 2005: 136.

suggestions for applying the General Theory of Verbal Humor to translation only seem to take into consideration joke-texts, i.e. jokes that make up the whole text, but their validity does not seem so apparent for translating jokes or other forms of humor that are items of a larger text» (ZABALBEASCOA 2005: 202)

### 5.3. Un marc per a la traducció de l'humor

La GTVH, més enllà de ser una eina positiva per a l'anàlisi del VEH, podem convenir que com a teoria de la traducció de l'humor, en tractar d'obres literàries complexes (i no literàries, com ara els textos de comèdies televisives), no ens serveix, per les raons ja adduïdes. Si l'hem volgut tenir en compte és perquè és cert que el traductòleg (i també el traductor, en certa manera) «cannot afford to ignore the insights of their colleagues in humor studies (among others)» (ZABALBEASCOA 2005: 186).

El que sí que ens han ensenyat els diferents estudis de l'humor fins ara exposats és que l'humor en general, i en concret l'humor verbal (VEH), és lluny de ser quelcom concret i objectiu, sinó que depèn d'una infinitat de condicionants abstractes que, tot i que poden ser dissecionats amb més o menys èxit a través d'un mètode d'anàlisi com el que planteja la GTVH, difícilment resisteixen unes regles matemàtiques i jeràrquiques com les que propugna la mateixa teoria quant a la traducció de l'humor.

L'humor (i les reaccions que produeix) és, com ja hem dit i repetit, un fenomen abstracte que ni és universal, ni és atemporal ni, tampoc, és quelcom objectiu. De fet, la mateixa percepció de l'humor és condicionada pels coneixements i gustos del lector o espectador d'un text humorístic. Això vol dir —primer gran problema— que el traductor, en tant que lector, pot o no percebre l'humor que hi ha contingut en l'original, en funció del seu sentit de l'humor, de la seva personalitat i del coneixement que tingui de la llengua i la cultura de l'original. De fet, com diem, pot ben ser que ni tan sols pugui identificar un passatge com a humorístic. O, al contrari, pot ser que el traductor percebi una broma del text com a dolenta, malgrat que aquesta no era la intenció de l'autor. Fins i tot pot ser que el traductor vegi en el text un component humorístic que l'autor original no havia ni contemplat:

«we must think about the translator who has to actually identify the VEH in the text to be translated. Now, simple as this may sound, spotting VEH may well be easier said than done. The very ambiguity of certain forms of VEH are such that they may well pass the recipient by unnoticed and irony is just one example» (CHIARO 2005: 135)

En aquest sentit, un dels errors de la GTVH com a teoria de la traducció de l'humor, i que ve motivat pel fet de treballar amb acudits isolats, és no tenir en compte que en un text complex com el d'una obra literària les bromes no estan marcades com en un llibre que recopili diferents acudits (i que, per tant, ja els considera com a tals) sinó que la percepció de l'humor ve condicionada, en primer lloc, per la lectura que en faci el traductor i de la manera en què aquest reaccioni. Però és que, a més, la percepció subjectiva del VEH és un problema, però la producció (o la reproducció) d'aquest tipus d'humor (i de qualsevol tipus d'humor) també depèn de múltiples factors. I aquí trobem el segon gran problema: el traductor, com a lector, pot percebre l'humor, però, com a escriptor, pot ser incapaç de reproduir-lo, sigui perquè els



elements interculturals o verbals sobre els quals es fonamenta aquella situació humorística no estan disponibles en la llengua i cultura d'arribada, sigui per incapacitat de trobar-hi equivalents que puguin funcionar d'una manera semblant. Hi ha qui creu que, de fet, la capacitat de crear humor (del no res o recreant en una traducció) és innata i, per tant, no es pot ensenyar ni aprendre:

«Individuals may be very sensitive to humour but unable to produce it successfully; translators may experience its compelling effect on themselves and others (laughter) but feel unable to reproduce it. Thus, there are indeed good reasons to think of humour (re)production as talent-related, not learnable (hence not teachable) enough to be profitable, unlike, say, the skill of writing business letters, journalistic articles, academic papers, etc» (VANDAELE 2002: 150)

Aquí, lluny de regles com les de la GTVH que es volen imposar mecànicament i a discreció, com si haguessin de servir com una recepta per a tots els contextos, pretenc donar un cert marc teòric que em permeti, en primer lloc, exposar les prioritats que em sembla que haurien de guiar els traductors del comediògraf grec quant al tractament de l'humor, si volen enfrontar-s'hi des d'una perspectiva d'autonomia literària i, en segon lloc, un marc que permeti entendre les decisions que he pres com a traductor d'*Els ocells*.

Per començar, i atenent al fet que, com hem vist amb Venuti, la feina del traductor és descontextualitzar tota la cadena de significants i significats que constitueixen el text original i recontextualitzar-los perquè facin sentit per al lector/oient de la traducció, haurem de tenir en compte que aquest procés de recontextualització (i el treball de recreació que hi va implícit) encara haurà de ser més important si el traductor aspira a fer de la seva traducció un text humorístic.

Per obvi que pugui semblar, per tant, el primer que caldrà valorar és fins a quin punt és important, per al text original i per a les prioritats del traductor, l'humor en el text original. Si, posem per cas, ens trobem en un text en què l'humor és accessori o només apareix en un moment donat concret, sense ser vital per al desenvolupament intern de l'obra, i el fet de mirar de reproduir-lo pot anar en detriment d'altres aspectes més fonamentals, potser el més savi és desistir-ne o, el que és el mateix, renunciar-hi de la manera més palmària: amb la temuda N. del T.<sup>44</sup> Però diguem-ho a l'inrevés: si l'obra en qüestió és essencialment humorística o, millor encara, si l'humor és l'element central sobre el qual es basteix tota l'obra, la prioritat natural del traductor, en principi, hauria de ser mirar de replicar-hi amb un text que també pogués ser qualificat d'humorístic. Dit d'una altra manera, d'una obra que només té sentit en tant que humorística, el traductor no pot fer cap altra cosa que intentar replicar-ne l'humor, fins i tot a risc d'haver de modificar punts substancials del contingut, seguint les regles de la *Skopostheorie* (VERMEER 1989) «which advocates placing the intended function or Skopos of a text in pole position regardless of equivalence» (CHIARO 2005: 136). Cèsar August Jordana, en les seves reflexions sobre traduir Shakespeare, apunta en aquesta línia:

---

<sup>44</sup> «Our commitment to humor should not lead us to prioritize it in situations where it may have to be sacrificed to some extent to allow for a satisfactory rendering of other textual items that are actually more important» (ZABALBEASCOA 2005: 189).

## 5. L'humor i la seva traducció

«Hi ha casos en què la literalitat encara queda més mal parada, a menys que hom vulgui sacrificar-hi tota la vida de la traducció. Un d'aquests casos és el de la traducció de textos que giren entorn d'un joc de paraules. Poques vegades aquest joc podrà traduir-se literalment. Hom pot fer-ho i presentar al lector un paràgraf sense sentit, acompanyat d'aquella nota tan coneguda "Joc de paraules intraduïble. N. del T". Però també es pot fer una altra cosa: esmolar la intel·ligència i cercar en l'idioma de la traducció un moviment d'enginy semblant al que l'autor de l'obra original ens presenta; fer una obra de creació en lloc d'una obra de museu» (Jordana, citat a BACARDÍ et al. 1998: 124)

Fixem-nos que Chiaro, parlant de la *Skopostheorie*, parlava de «regardless of equivalence»; és a dir, l'única equivalència que considera vàlida la majoria de traductors o de traductòlegs és l'equivalència al sentit, cosa que, com ja hem vist, és només un dels punts vitals de la traducció i no necessàriament la prioritat de cada traductor. No s'entén, doncs, que l'equivalència no és unívoca i tampoc no es valora, més enllà d'aquesta «fidelitat» al sentit, la potencialitat de la creació per part del traductor de nous significats, de noves estructures i figures, «and thereby the creation of textual effects that go far beyond the establishment of a lexicographical equivalence to signify primarily in the terms of the translating language and culture» (VENUTI 2002: 7). Una equivalència alternativa, doncs, que no només busqui una transposició semàntica, sinó que també es guïï per l'efecte o per la funció d'aquell text, sobretot en el cas d'un text eminentment humorístic:

«The fact is that a joke (as an instance of humor, though not the only one, as many are quick to point out) can be told in lots of different ways, so where does that leave such a fearful respect for preserving the words? The point of a joke is often far removed from its semantic value, so where does that leave the importance of meaning and contents, and what is one to do about non-sense humor? [...] If, on the other hand, humor is the goal of the text (as in comedy) or social intercourse (breaking ice, gaining trust, salesmanship), what is the point in translating the contents if the humor is made to disappear in the process?» (ZABALBEASCOA 2005: 188)

Tractant-se d'un gènere com el de la comèdia antiga, no deu ser cap bajanada afirmar que si alguna cosa sabem segur era que feia riure o que, si més no, aquest n'era l'objectiu primordial, sigui per pura diversió i entreteniment, sigui com un element de cohesió social, sigui amb una voluntat seriosa, de manera que una de les prioritats del traductor sembla que hauria de ser clara ja des de l'inici:

«the important thing seems to be that though Aristophanes a Greek, and a poet, and a dramatist, and many other things besides, he was above all a comedian. Amusement, laughter was his immediate (though not his sole) aim, and the most important aim of a translation for the general reader must be to show how he created it» (SOMMERSTEIN 1973: 143)

Aquí no ens interessa determinar la possible serietat del còmic o el grau de veritat de les opinions polítiques que es troben a la Comèdia antiga.<sup>45</sup> La qüestió és que les comèdies

---

<sup>45</sup> Vegeu SOMMERSTEIN 2004a i 2004b, MASTROMARCO 1993 i 2002 o CANFORA 2017. Per a una postura radicalment diferent, RIU 1999: 113-155 o HALLIWELL 2008: 215-243.

d'Aristòfanes (i dels seus competidors que no hem conservat) feien riure els espectadors. No és tampoc, per tant, estúpid afirmar que l'objectiu número u d'una traducció que es vulgui autònoma i que pretengui ser quelcom més que una eina de servei per llegir i estudiar l'original des d'una perspectiva històrica o antropològica (el que hem anomenat la traducció filològica) haurà de buscar, en primer lloc, fer riure, poc o molt, el lector o l'espectador. En un text com aquest, hom podria arribar-se a preguntar quin sentit té buscar, prioritàriament, una equivalència de sentit, si aquesta equivalència a nivell purament semàntic destrueix l'element central de l'original: l'humor. Sobretot, si tenim en compte que un dels punts claus que hem vist en el procés de desencadenament de l'humor era el de la desambigüació, en què el *disjuntor* havia de funcionar de manera inesperada i mai no explícita, podem descartar, doncs, que l'humor es pugui mantenir a través de les notes a peu de pàgina. L'explicació destrueix l'espontaneïtat i, per tant, no hi ha res que faci menys riure que l'humor explicat. Té sentit una traducció d'Aristòfanes (no filològica, repetim-ho) que no faci riure? Dit d'una altra manera, acceptariem que la traducció d'una tragèdia ens fes riure?<sup>46</sup> Per què, doncs, acceptem que la d'una comèdia no ens en faci?<sup>47</sup>

Ara bé, fins i tot quan parlem d'equivalència d'efecte (diguem-ne humorístic o graciós, tant és), no podem caure tampoc en l'error de creure aquell vell aforisme, que ja hem mirat de desmentir al marc teòric d'aquesta tesi, segons el qual l'objectiu de la traducció és aconseguir la mateixa sensació que van tenir els lectors/espectadors del text original. Ja hem vist que el procés de descontextualització ho impossibilita i que aquesta pretensió absurda basada en el binomi "fidel/infidel a l'original" només limita el traductor i n'empobreix la feina. Més aviat cal pensar en el guany enorme que pot significar la recontextualització d'un text humorístic i les oportunitats que pot donar al traductor per esmolar l'enginy i la ploma per fer riure el lector o l'espectador modern per a qui escriu, i no tant la pèrdua (que també pot ser enorme) que suposa el procés de descontextualització d'un text còmic del segle V aC:

«Equivalence can be useful in analyzing and evaluating translations only if we avoid understanding it as a one-to-one or univocal correspondence between the foreign and translated texts. This sort of correspondence is seldom possible because the translating process usually involves a simultaneous loss and gain. It is in fact this loss and gain that defines the peculiar second-order status of a translation, its relative autonomy [...]. A gain occurs because translating is radically recontextualizing, actually exorbitant in its creation of another context. It adds formal and semantic features to the foreign text simply by rewriting it in another language with different linguistic structures and different literary traditions» (VENUTI 2002: 6-7)

Com que la correspondència unívoca entre el text original i el traduït és impossible, una traducció d'un text humorístic no ha de ser analitzada només comparant-la amb l'original, a un nivell d'equivalència purament semàntica, sinó examinant «the diverse relations that it establishes within the receiving language and culture» (VENUTI 2002: 15) per fer riure el lector,

---

<sup>46</sup> Amb l'excepció, és clar, d'una tragèdia que en l'original contingui moments humorístics.

<sup>47</sup> Vegeu LOW 2011: 69: «To translate a joke in a way that cannot elicit a smile is a betrayal, no matter how semantically accurate it may seem (just as, conversely, it is not acceptable to translate tragic dialogue in a way that provokes laughter)».

sobretot quan les bromes (més encara si són jocs de paraules) acostumen a ser «an operative text» i no «an informative text» (LOW 2011: 66) i, per tant, no té sentit fer una traducció que només mantingui el contingut, però deixi perdre l'humor.

En aquest sentit, un error especialment greu de la GTVH com a teoria de la traducció és el de creure que l'humor s'ha de desencadenar de la mateixa manera i en els mateixos llocs en què ho fa l'original i amb el mateix grau d'importància, com si això determinés el grau de "fidelitat" de la traducció respecte a l'original:

«Translators and scholars alike have to weigh the relative importance of humor, along with the importance of a given type of humor, when deciding how to deal with it. A dangerous simplification is to presume that humor will necessarily be equally important in both the translated version and its source text. Or that the nature of the humor must be the same in both source text and its translation» (ZABALBEASCOA 2005: 187)

Al contrari, tractant-se de traducció i de les limitacions que aquesta implica, justament el traductor pot accentuar determinats punts humorístics del text, fins i tot crear-ne de nous per compensar els que ha perdut pel camí. Són, de fet, aquestes restriccions «what distinguishes a translation from a photocopy» (ZABALBEASCOA 2005: 190), una pretensió, la de la fotocòpia, a què semblava voler arribar la GTVH amb la seva mètrica de la semblança aplicada a la traducció, la qual, recordem-ho, no tenia en compte que «funniness is more important than sameness of the joke, since the same joke may go down better in some places than in others, and Attardo's hierarchy involves preserving sameness, not funniness» (ZABALBEASCOA 2005: 202). No es tracta, doncs, d'aconseguir una identitat grisa respecte a l'original, sinó de traduir «well enough for it to be recognisable as humour and to have some chance of amusing people» (LOW 2011: 60) i acceptant la possibilitat que el traductor recorri a bromes que no són presents a l'original (o no en el mateix lloc) i, fins i tot, que pugui arribar a millorar l'acudit del text de partida.

En aquest sentit, i malgrat que l'humor sigui quelcom abstracte i subjectiu, alguns dels seus efectes fisiològics, la rialla o el somriure, no ho són i, per tant, en certa manera, podríem arribar a afirmar que aquella traducció d'un text eminentment humorístic, com el d'una comèdia, que no faci riure el lector serà una traducció fracassada. És clar que ho serà des del punt de vista d'aquell lector i prou, però serà als seus ulls fallida si no aconsegueix recrear de manera global (no necessàriament al mateix lloc ni en la mateixa intensitat) l'humor contingut en l'original:

«If comedies, ancient or modern, are to be funny and intelligible to audiences and readers in the target language/culture, their translators need to find ways of reproducing the allusive techniques deployed by their original authors in their original languages. Therefore, unless the goal is simply to produce a well-footnoted tome for scholarly study, the difficult task of the comic translator (especially one who translates for the stage) is to artfully repackage and sometimes even reinvent the key cultural facts and contexts that inform yet are only insinuated in the original texts, so that the action can be taken in with ease and pleasure by modern audiences» (SCHARFFENBERGER 2002: 432)

El traductor, per reeixir-hi, haurà de treballar, com veurem, tant l'aspecte textual de l'obra, com el contextual (el marc cultural) en el qual s'insereix, si és que realment es poden separar.

#### 5.4. La traducció del marc cultural

Un dels grans problemes de la GTVH com a teoria de la traducció del VEH és que es focalitza tant en l'entramat verbal del text que no s'adona que la traducció de l'humor suposa un problema, sobretot, intercultural. De fet, la traducció per si sola, per a molts traductòlegs, ja és un problema bàsicament cultural i no tant lingüístic.<sup>48</sup> No només requereix dominar les dues llengües, sinó també els dos mons culturals dels quals formen part aquestes llengües, cosa que s'accentua encara més en la qüestió de la traducció de l'humor.<sup>49</sup> I és que, perquè aquest es desencadeni, ja ho hem vist, cal que el receptor de l'acudit, sigui lector o espectador, tingui assumits els coneixements necessaris (lingüístics i culturals) que entren en joc, de manera no evident ni explícita, en el sistema d'ambigüitat i incongruència de l'acudit en qüestió:

«Las referencias extratextuales constituyen una importante fuente de humor en la mayoría de las comedias, pues con ellas el autor juega con las expectativas del público, despertando en él el placer que produce la identificación de lo conocido» (MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ 1995: 236)

Perquè l'humor funciona per via de l'al·lusió, d'allò que no es diu, «y para su trasvase cultural es fundamental que lo implícito lo siga siendo, pero que a su vez “comunique”» (MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ 1995: 175). D'aquí que tota nota a peu de pàgina que expliqui una de les bromes de l'autor immediatament destrueixi l'humor que contenen:

«Comedy—to be comic—must insinuate but never spell out its “frame”; a joke needs to be set up, but not explained, or else it is no longer a joke, and in the quest to create the shared laughter that will forge the audience into a community, the comedian must insinuate but not explicate the cultural facts and contexts against which his text plays» (SCHARFFENBERGER 2002: 431)

Si pensem que, en un món globalitzat com el que vivim, encara avui hi ha sèries i comèdies de televisió britàniques que han de ser doblades o gravades completament de nou perquè triomfin als Estats Units d'Amèrica i viceversa,<sup>50</sup> perquè les tradicions humorístiques són diferents i, sobretot, també ho són els referents culturals i històrics, què es pot arribar a perdre quan girem al català un text còmic compost el segle V aC? Un text que trobem escrit en una llengua, el grec antic, que ens queda ben lluny de la nostra tradició romànica, formant part d'un gènere que encara avui no entenem gaire bé i que consistia, en un marc ritual, a fer

---

<sup>48</sup> Lefevere i Bassnett són dos dels més grans defensors de la traducció entesa com un problema bàsicament cultural. Vegeu sobretot BASSNETT & LEFEVERE 1990 i 1998.

<sup>49</sup> Vegeu LAURLAN 1989.

<sup>50</sup> Vegeu CHIARO 2005: 137-138.

befa dels vicis de la societat i dels personatges públics (però també privats) de l'Atenes de l'època, la majoria dels quals només coneixem per les notícies que ens han donat els escolis.

Doncs bé, si el traductor vol que els seus lectors o espectadors trobin divertit el seu text, això és, si vol donar preponderància a la funció del text (fer riure) segurament es veurà obligat a una sèrie d'assimilacions inevitables que facin sentit per al seu públic d'avui, tan desconnectat i ignorant de la realitat atenesa del segle V. Ara bé, si el traductor, per arribar aquest objectiu, substitueix tots els referents culturals de l'Atenes clàssica per uns de moderns i propis, posem pel cas, els del Madrid d'avui (la recepta que proposa la GTVH com a teoria de la traducció), posarà una data de caducitat immediata a la traducció (per tal com els referents seran totalment efimers), i al mateix temps crearà una incoherència narrativa completa en el lector o espectador. No és que la incoherència narrativa, o el fet de despertar el lector de la ficció de llegir un original sigui quelcom que s'hagi d'evitar. Al contrari, ja hem vist que aquest era un dels punts centrals de la teoria de la traducció resistent de Venuti que per a la traducció d'Aristòfanes he defensat i que crec especialment útil. De fet, el trencament de la coherència narrativa i/o dramàtica és un recurs ben aristofànic que el traductor pot mirar de replicar amb anacronismes o referents moderns en el context de l'Atenes clàssica, cosa que provoca la incongruència que, de fet, desencadena l'humor. Però perquè això sigui possible, el context ha de continuar sent, essencialment, el d'Aristòfanes, sense una modernització i adaptació completa.

Aquesta pràctica, la de la versió i la modernització, és plausible i, fins i tot, com hem dit, segurament és l'única opció realista i plausible en una posada en escena de les comèdies d'Aristòfanes. No obstant això, no és aquí el que persegueixo. Aquí busco una traducció, això és, un text que, malgrat tot el procés de recontextualització que pugui patir, pugui ser reconegut encara com el d'Aristòfanes. Qui compri una traducció d'*Els ocells* d'Aristòfanes és d'esperar que hi busqui trobar el comediògraf grec i no el text que va fer la companyia La Calòrica per a la seva obra vagament inspirada en Aristòfanes que va estrenar a la Sala Beckett l'any 2018. Dit amb les precises paraules de Jeffrey Henderson, reputat estudiós de l'obra d'Aristòfanes i el responsable de les noves traduccions a la Loeb Classical Library:

«In practice the translation of theatricality means finding a way to save what is essential to the meaning of the original play even if that means sacrificing historical accuracy for intelligibility, style or humor. Saving the point of a joke often means making it in a different way, thus creating the means for theatrical communication for a contemporary audience. At the same time, a translation shouldn't sound entirely like something one of us could have written, transforming into the familiar what is interestingly exotic about the original, or worse, what is essential to its point. People who go to see a play by Aristophanes presumably want to learn something about the Greeks: otherwise they would stay home and watch television» (HENDERSON 1993: 84)

Justament perquè l'humor és un fenomen que no és intercultural ni universal ni atemporal, el tipus de VEH que més pateix a l'hora de ser recreat en una altra llengua i cultura, almenys si parlem de textos antics, no és pas l'humor lingüístic i semàntic, que, com veurem, pot ser efectivament traduït o, almenys, compensat, sinó justament l'humor referencial, que segons Ciceró i els teòrics de la traducció és precisament el que sobreviu al procés de

descontextualització que implica el procés de girar una obra a una altra llengua i cultura.<sup>51</sup> Ciceró, però, pensa en anècdotes universals i d'aquestes n'hi ha molt poques.<sup>52</sup> Bona part de l'humor referencial és «culture-specific».

Mirem de concretar-ho una mica amb alguns exemples: un cas d'humor referencial podrien ser els versos 827-831 d'*Els ocells*, en què el cor demana a Piseter quin déu podria ser el patró adequat per a la nova ciutat dels ocells, i aquest proposa Atena. Evèlpides, al seu torn, li respon que una ciutat que té una dona armada per patrona mentre és un home, Clístenes (TA), qui fa anar la llançadora no pot anar enlloc, en una SO de normal/anormal. En aquests versos no hi ha cap mena de joc de paraules, i la gràcia del passatge es basa tota en l'anècdota (*res*) que s'explica i, per tant, l'humor s'hauria d'haver conservat amb una traducció "literal" a l'ús, perquè la SO es troba perfectament disponible en la cultura d'arribada. El problema és que, com dèiem, l'humor depèn del coneixement implícit que es tingui d'aquesta *res*. En aquest cas, una traducció de servei com la següent pot mantenir paraula per paraula la situació que proposa Aristòfanes:

«Corifeu: És ben esplèndida aquesta ciutat! ¿I quina divinitat serà la seva protectora? ¿Per qui teixirem el pèplum?  
Evèlpides: ¿Per que no ho encarregueu a Atenea Pòlias?  
Piseter: ¿I com podria ser ben ordenada una ciutat on una divinitat femenina es dreça armada fins a les dents, i Clístenes hi té... la llançadora?» [Trad. Manuel Balasch]

Aquí, els mots han sobreviscut, però l'humor (i el ritme) s'ha evaporat, perquè per poder entendre l'humor d'aquest passatge resulta que s'ha de tenir un coneixement previ i suposat de tota una sèrie d'elements propis del món grec i atenès: que les ciutats solien tenir una divinitat poliada que les protegia, que Atenes, la ciutat en què s'emiralla la nova ciutat d'*Els ocells* (i on es representava l'obra) tenia com a dea protectora Atena, una deessa guerrera, a qui s'honorava cada any amb un pèplum nou en ocasió de les Grans Panatenees, que Clístenes era un personatge públic atenès ridiculitzat contínuament per efeminat, i que la societat grega era eminentment masculista, de manera que l'activitat bèl·lica era reservada als homes, i la de teixir, a les dones. De tots aquests elements, el lector modern no especialista només podrà tenir assumit, sense tenir coneixements previs d'especialista, aquest últim, per tal com continua vivint en una societat eminentment masculista, però, si no és filòleg clàssic o historiador, desconixerà la resta d'elements culturals necessaris perquè es desencadeni l'humor. En aquest cas, a més, el traductor ni tan sols explica els condicionants ara esmentats a través de les notes a peu de pàgina. És per això que només en els casos en què el coneixement dels elements culturals que es veuen implicats en la construcció de l'humor referencial sigui compartit entre els participants de la broma (en el nostre cas, text i lector), cosa que en les

---

<sup>51</sup> Una de les excepcions més interessants la representa LOW 2011: 60: «the biggest translating problems arise if the humour is language-specific or culture-specific. Other kinds of humour are generally translatable».

<sup>52</sup> Una excepció la poden representar els casos de l'humor absurd o estúpid, que solen funcionar amb independència de la llengua i la cultura. Vegeu LOW 2011: 61-62: «Absurdity and stupidity are only two areas that can be called universals of humour. Jokes often target general human foibles, such as sibling rivalry, or dimwitted neighbours or reckless teenage boys. Cowardly soldiers, pompous pedants and randy old men were the butt of humour in Latin comedy and ever since. And don't we all know about timidity, and stinginess, and snobbery, and cunning plans that backfire? Humour about those universal follies and failings tends to translate well, especially if it avoids complexity and wordplay».

obres d'Aristòfanes ocorre poc sovint, aleshores sí que la pura paràfrasi o una traducció basada en l'equivalència semàntica no aniran en detriment de l'efecte humorístic.

Per contra, els jocs de paraules, si entenem la traducció com una mera equivalència de diccionaris, com un simple trasllat de sentit paraula per paraula, seran, com dèiem, intraduïbles ja des de la base, perquè es fonamenten en el primer element que es destrueix en la traducció: la capa verbal del text, la paraula i els seus fonemes. Ara bé, si el traductor aconseguix crear-ne un, de joc de paraules, que pugui funcionar d'una manera semblant (o no), el lector no necessitarà cap coneixement cultural propi de la cultura d'origen per entendre el joc de paraules.<sup>53</sup>

Per exemple, en la mateixa obra d'*Els ocells*, als versos 65 i 68, Aristòfanes s'inventa dos noms d'ocell, Ὑποδεδιῶς i Ἐπικεχοδῶς, que provenen, respectivament de les arrels dels verbs ὑποδεῖδω i ἐπιχέζω, respectivament, 'tremolar de por' i 'cagar-se a sobre'. Els dos termes encunyats, l'autor els fa passar per noms d'ocell i sembla que havien de sonar de manera prou plausible al públic grec, que devia riure a cor què vols, si tenim en compte que els protagonistes s'han espantat tant, en aquell moment, que s'han cagat a sobre. Si el traductor aconseguix dos noms d'ocells prou plausibles, amb un joc de paraules semblant, el lector/espectador no tindrà cap altra barrera cultural per caçar el joc de paraules.

El problema, però, és que aquesta distinció tan clara entre humor referencial i humor lingüístic o semàntic difícilment és neta. De fet, sovint són indestriables. Ja ho notava Ciceró quan deia que aquests dos tipus d'humor solen anar junts, perquè l'efecte humorístic s'intensifica:

maxime autem homines delectari, si quando risus coniuncte re uerboque moueatur (Cic. De Or., II, LXI, 248).

«Sobretot es delecten els homes si alguna vegada es fa riure conjuntament, per la cosa i per la paraula» [Trad. Salvador Galmés]

Aristòfanes no és aliè a aquest fenomen. Tot al contrari. La majoria de vegades que apareix un joc de paraules està muntat, evidentment, sobre la base d'algun element de la cultura que li és pròpia, l'atenesa. El poeta, un virtuós de la paraula, acostuma a divertir-se amb paraules o expressions homònimes que, en funció del context, podien desencadenar la hilaritat. Per exemple, als versos 38-42 de *La Pau*, els dos esclaus, que es lamenten de la pudor que fan els fems amb què cuinen els pastissos per a l'escarabat gegant, es demanen de quin déu deu venir un flagell tan pudent. Descartades Afrodita i les Gràcies, per raons evidents, el primer esclau suggereix que no vingui de Zeus, a qui, com és costum, acompanya un epítet: Διὸς καταιβάτου, 'Zeus, el que descarrega' (i.e. el llamp). Aquest epítet és ben normal en Zeus i, per tant, aparentment no sembla que hi hagi d'haver cap broma. Ara bé, si l'actor allargava, oportunitat, la sigma final de Διὸς i l'ajuntava, sense pausa, amb l'epítet, el públic sentia σκαταιβάτου, on per força ressonava l'arrel de σκατός, 'fem'. Zeus el merdós és, per tant, el déu de qui per força ha de venir el flagell en forma d'escarabat que turmenta els esclaus: «οὐκ ἔσθ' ὄπως / τοῦτ' ἔστι τὸ τέρας οὐ Διὸς καταιβάτου».

<sup>53</sup> De fet, sabem que estadísticament, els jocs de paraules s'acostumen a traduir, com també veurem que passa en el cas dels traductors d'Aristòfanes en diferents llengües. Vegeu MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ 1995: 41.



Aparentment, el joc humorístic és només lingüístic (el que Attardo diria un LM de cratylism), però la broma té més gràcia, més enllà de l'escatologia, si es coneixen les referències a la religió grega i es reconeix la manipulació d'un epítet corrent i normal en Zeus, això és, si el lector reconeix els dos *scripts* possibles de la SO: el de l'epítet corrent de Zeus i el de l'epítet modificat, en una oposició de escatològic/no escatològic. El traductor, per tant, no en té prou creant un joc amb paraules homònimes que suggereixin la merda, com fan la majoria dels traductors consultats i que desfan la SO,<sup>54</sup> sinó que també hauria de poder aconseguir, a la vegada, un epítet plausible del rei de l'Olimp i que el lector reconegui com a tal per mantenir la superposició de *scripts* fins a la «punchline», on es produeix la desambigüació.<sup>55</sup>

En efecte, en un gènere com el de la comèdia, el context referencial és tan o més important que l'element lingüístic en la construcció del VEH:

«en las comedias, el contexto es doblemente significativo por el papel fundamental que éste desempeña a su vez en todo tipo de humor [...]. Incluso en aquellos chistes en los que la forma resulta imprescindible para indicar la intención humorística, es el contexto el que en realidad hace posible dicha relación de la forma con el contenido» (MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ 1995: 171)

El traductor que vulgui recontextualitzar el VEH present a les comèdies d'Aristòfanes, sobretot si és referencial (però ja hem vist que el lingüístic sol anar sempre lligat, poc o molt, al món cultural atenès), caldrà que d'alguna manera respecti l'imaginari cultural i històric de l'Atenes del segle V i que alhora manipuli aquells recursos damunt dels quals es fonamenten les situacions humorístiques de manera que el lector o espectador se'ls pugui fer seus (i així pugui riure'n), sense, però, desplaçar l'autor a la realitat moderna del lector, amb un fràgil equilibri entre els dos mons. En efecte, la traducció sempre és un procés «always doubly contextualized», perquè el text que en resulta sempre està a cavall de les dues cultures i de dos contextos, en els quals el text s'assenta, una història de la qual «a text emerges and into which a text is transposed» (BASSNETT & LEFEVERE 1990: 11)

La pretensió d'arribar a un equilibri entre mantenir el context original i manipular-lo perquè faci sentit al context de la cultura d'arribada, per tot el que hem explicat, sembla condemnada al fracàs: el traductor ha de mantenir l'obra dins de la complexa realitat històrica d'Atenes amb uns referents de la Grècia antiga que, a la vegada, facin sentit per al públic o lector modern. Per tal de parlar d'aquest procés, ens serà molt útil introduir un parell de conceptes: el primer, el de «domestic remainder» que encunyà Lawrence Venuti en un article, precisament, sobre la traducció de l'humor; i el segon, un terme molt comú en els estudis de traducció i que ja ha anat apareixent al llarg d'aquesta discussió: la compensació.

---

<sup>54</sup> «Zeus Merdoyant» (Van Daele, 1924); «Di Giove scatenaventri» (Romagnoli, 1925); «Zeus merdós» (Balasch, 1972); «Zeus himself, shitting enthroned in heaven» (Sommerstein, 1978); «Zeus cacasotto» (Savino, 1977); «Zeus che se la fa sotto» (Mastromarco, 1983); «Zeus of the Thunder Crap» (Henderson, 1998); «Zeus petant», (Carandell, 2000); «Zeus tiramiërda» (Macía Aparicio, 2007), «Zeus lanzamiërda» (Fernández, 2017).

<sup>55</sup> La meua proposta seria la següent: «No pot / sinó venir de Zeus que fa trons i t'empesta».

## 5.5. Estratègies en la traducció de l'humor verbal

### 5.5.1. El «domestic remainder». Víctor Mora, traductor d'*Astèrix*

El procés de traduir una obra literària és, com sabem, una pràctica lingüística i cultural que, ja ho hem vist, en el procés de fer aprehensible el text per al nou lector, implica la creació d'uns efectes que *sempre* modificaran, encara que es vulgui ser pretesament literal, «the semantic and formal dimensions of a foreign text» (VENUTI 2002: 7). Aquests efectes han estat anomenats per Venuti el «domestic 'remainder'» i són els signes més visibles del procés assimilador inherent al procés recontextualitzador de la traducció, en tant que «they exceed the communication of a univocal meaning and reflect the linguistic and cultural conditions of the receptors» (VENUTI 2002: 8).

Traduir, per molt que hom decideixi seguir estratègies dites estrangeritzadores, és essencialment un procés assimilador en tant que, per tal de fer accessible el text als seus lectors, els traductors inevitablement incrementen el «domestic remainder» a risc de suprimir els trets que precisament caracteritzen l'obra de l'original. La qüestió és, com ja hem vist, que el traductor no pot suprimir, tant per qüestió d'ètica de la traducció, com per simple coherència narrativa, els trets distintius de l'obra original que s'aparten d'aquells acceptats pel cànon de la tradició literària de la cultura d'arribada, però tampoc els pot mantenir intactes, sobretot si es tracta d'un text còmic, si vol que la traducció funcioni en clau humorística:

«If the task of translation is to inscribe the foreign text with a domestic remainder that compensates for, and at the same time signals, the linguistic and cultural differences of that text, then in the case of a humorous foreign text the remainder must recreate a particular discourse of humour in a different language and culture» (VENUTI 2002: 10)

Per construir aquest nou discurs humorístic en la llengua i la cultura d'arribada, el traductor ha de servir-se, *necessàriament*, d'un «domestic remainder», que no només no allisi els aspectes propis de l'obra original, sinó que els pugui ressaltar amb els mecanismes del que hem anomenat traducció resistent,<sup>56</sup> alhora que «compensates for the irreducible differences between languages and cultures». Dit d'una altra manera, el traductor ha d'assimilar els elements que construeixen l'humor que no són compartits en les dues cultures a través d'uns efectes «that both imitate those of the foreign text while maintaining their differences for readerships in the receiving culture» (VENUTI 2002: 15).

Un exemple d'això que diem ens el posa el mateix Venuti, en una seva traducció d'una prosa humorística italiana de Juan Rodolfo Wilcock, en la qual du a terme una sèrie de modificacions per fer el text digerible, humorísticament parlant, per al lector anglosaxó.<sup>57</sup> Una de cridanera que ens servirà per il·lustrar gràficament el que estem dient és el canvi de nom d'un dels carrers en què passa l'acció: la «via Piero Gobetti», un antifeixista conegut a Itàlia, però prou desconegut a l'exterior, és substituïda per la «via Dante Alighieri», en la traducció, un nom que clarament sí que farà sentit al lector anglosaxó mitjanament culte, a la vegada

---

<sup>56</sup> Això és, «not through literalisms or foreign borrowings, but through a disarrangement of the hierarchy of domestic values» (VENUTI 2002: 15).

<sup>57</sup> Vegeu VENUTI 2002: 10-13.

que manté el sabor italià de l'original, sense necessitat de traduir-lo a un referent anglès i que, a més, escau particularment bé al passatge d'aquest text dantesc en què s'explica com el protagonista es va trobant tot de gent vestida de dimonis.<sup>58</sup> El canvi d'un nom per l'altre manté la coherència de l'obra, que segueix passant a Itàlia, i, malgrat que la informació que dona és diferent a nivell d'equivalència semàntica, aconsegueix ser més recognoscible per al lector anglosaxó. Ara bé, la broma, com aquí, no acostuma a tenir una funció informativa, sinó operativa, lúdica i la substitució pot ser pertinent, en funció dels efectes que es busqui.

Un domini especialment agut del «domestic remainder» en equilibri amb l'estrangerització del text (entesa com l'entén Venuti),<sup>59</sup> el trobem en les traduccions al català d'*Astèrix* de Víctor Mora, la majoria d'elles excepcionals i que requeririen un estudi profund i seriós que no podem fer aquí, però que han guiat moltes de les meves tries en la traducció d'Aristòfanes.

En un text humorístic com el dels còmics de Goscinny i Uderzo, és essencial que els referents francesos amb què juga el guionista puguin ser entesos fàcilment pel públic que, a més, en principi, és infantil o juvenil i, per tant, té uns referents culturals, també en principi, més limitats que no els d'un adult. Més encara quan l'original francès ja juga amb el trencament volgut de la «coherència narrativa interna» amb anacronismes conscients i jocs intertextuals moderns, però que —i aquesta és la gràcia— passen emmascarats sota una pàtina antiga.

Vegem-ho amb un exemple molt clar tret del quart còmic de la sèrie de l'heroi gal, *Astèrix gladiador*, publicat l'any 1964, i traduït per Víctor Mora, escriptor i creador del *Capitàn Trueno*. En aquest còmic, el bard de veu terrible, Assegurançatòrix, és capturat pels romans, a qui castiga amb una sèrie de les seves composicions que, en l'original francès, són totes cançons populars a la França contemporània dels autors del còmic, però modificades perquè semblin gal·les, amb referències a Roma o a la cultura celta que hi ha en l'imaginari col·lectiu francès modern. Així, des de la seva cel·la, Assegurançatòrix canta, primer, «Menhir montant, mais oui Madame» i, després, «c'est le petit vin blanc, qu'on boit sous les dolmens».<sup>60</sup> Ambdós són dos jocs molt fins, especialment el primer, que juguen intel·ligentment amb dues peces de la *Chanson* francesa. El primer modifica el primer vers de la cançó de Charles Trénet: «Ménilmontant, mais oui Madame», sobre la base de la similitud fonètica entre «menhir» i «Ménil». La broma, que fixem-nos que és a la vegada lingüística i referencial, juga a substituir el referent del barri de París, per un dels elements més distintius dels gals, almenys a *Astèrix*:

---

<sup>58</sup> Per aquest article, a Venuti se l'ha acusat (SHURETEH 2015, per exemple), de defensar una traducció estrangeritzadora i alhora de contradir-se preferint realment una traducció assimiladora en exposar i posar en pràctica la traducció de l'humor. Aquests crítics llegeixen Venuti a partir de Schleiermacher i Berman, i creuen que són opcions no només oposades sinó contradictòries, però la qüestió és que, més enllà que Venuti defensi una traducció estrangeritzadora en tant que resistent i prou lluny de les idees d'aquests dos insignes precedents (vegeu nota següent), no és veritat que Venuti assimili a discreció els elements estrangers de l'original. Fer-ho hauria suposat traduir «Via John Keats» o quelcom per l'estil.

<sup>59</sup> No es tracta, recordem-ho, de provocar estranyesa al lector a base d'una literalitat extrema o de mantenir intactes paraules i conceptes de l'original, com defensaven Schleiermacher o Berman, sinó que «the foreignness of the foreign can never be manifested directly, in its own terms», sinó d'apartar-se dels *interpretants* que dominen la llengua i la cultura d'arribada, «disrupting the cultural codes that prevail in the domestic language» (VENUTI 2002: 9) per tal que el lector recordi que el que llegeix és una traducció i no un original i, d'aquesta manera, estigui atent als trets diferencials de l'original i a les operacions que ha fet el traductor a partir de la pròpia interpretació. És el que hem anomenat «traducció resistent».

<sup>60</sup> Per veure un estudi sobre l'ús de les locucions franceses manipulades per Goscinny i pels traductors al català de la sèrie *Astèrix*, vegeu SANCHO CREMADES 2008a; 2008b i 2012.

els menhirs. El segon, molt semblant, modifica el *ritornello* de la cançó de Jean Dréjac: «Ah! Le petit vin blanc». Així, «Ah! Le petit vin blanc / Qu'on boit sous les tonnelles» és substituït per «Ah! Le petit vin blanc / Qu'on boit sous les dolmens», en un procés gairebé idèntic, amb l'ús d'un referent gal, el dòlmen, per provocar la incongruència desencadenant de l'humor.

Doncs bé, si Víctor Mora hagués mantingut una traducció basada en l'equivalència semàntica, hauria donat un text als seus lectors que, tot i comprensible, no hauria tingut cap mena de gràcia. Per resoldre-ho, òbviament, incrementa el «domestic remainder» que assimila el joc, però mantenint la il·lusió de ser una cançó antiga que hauria pogut cantar Assegurançatòrix. Mora tria la Nova Cançó com a substitut de la francesa, amb dos jocs que funcionen de manera gairebé idèntica als de Gosciny. La cançó de Trénet ha estat substituïda per «No és això, companys» de Llach, convenientment modificada a «No és això, romans», aprofitant l'assonància fonètica, semblant al joc Ménil/mehir. La peça de Dréjac, en canvi, ha estat substituïda per «Ara que tinc vint anys» de Serrat, també modificada al segon vers: «Ara que tinc vint anys / i no tinc la lira torta», sobre la base del joc fonètic entre torta i força, suficient per fer pensar al lector en la peça de Serrat. El menhir i el dòlmen s'han perdut, però han estat substituïts per altres referents plausibles de ser cantats per un gal: els romans i la lira que sempre acompanya el bard.

El segon exemple, a més, fa un doble acudit que el francès no preveia. Davant de la cançó d'Assegurançatòrix, el guaita que vigila la cel·la, li implora, de genolls, que aturi la tortura amb un: «Pitié! Pitié! Je vous donnerai tout ce que vous voudrez, mais pitié!» que Mora gira en «Pietat! Pietat! Us donaré tot el que vulgueu, però pietat!». Ara bé, en el context de la Nova Cançó catalana i davant d'una manipulació de Serrat, posterior a una cançó de Llach, la resposta del soldat no pot sinó fer-nos pensar en el bandoler del segon. De fons, trobem, doncs, la rivalitat Llach-Serrat, amb el primer implorant al segon que aturi el cant insofrible. Conscientment o inconscientment, doncs, Mora ha generat un doble joc que ha excedit les expectatives del mateix autor, fent bona aquella remarca de Venuti:

«Translating, especially in the case of a literary text, always effects a linguistic and cultural gain that exceeds the foreign text and signifies primarily in the receiving culture, evoking domestic forms, traditions and values» (VENUTI 2002: 7)

La traducció de Mora ha reeixit. El joc humorístic s'ha mantingut i fins i tot s'ha accentuat. Totes les cançons d'Assegurançatòrix segueixen aquest patró. Quan el bard canta, al circ, davant dels espectadors que esperen veure'l devorat pels lleons, diu: «Salut, ô mon dernier latin», canviant el «matin» de Gounod per un referent romà que hi rima consonantment. Mora hi replica amb un altre Llach modificat: «I si canto al circ, és per protestar», aprofitant l'assonància «circ» i «trist», mantenint el joc i el referent romà, a la vegada que incrementa el «domestic remainder», però de manera plausible, com quan a *Asterix chez les bretons* Obèlix recita, embriac, «Ils ont des Tonneaux ronds, vive la Bretagne... Ils ont des tonneaux ronds, vivent les bretons» de *Vive la Bretagne* i que Mora resol destrament amb la cèlebre cançó tradicional «Muntanyes del Canigó / fresques són i regalades / sobretot ara l'estiu / que les aigües són gelades» modificada convenientment: «Vinyes del país bretó, fresques són i regalades... Encara més, ara a l'estiu, que els romans van a bufetades!».

Amb els aptònims, Mora tracta el «domestic remainder» de manera semblant. Els noms mantenen una forma falsament gal·la (amb els acabaments en -ix de l'original), però es modifiquen convenientment perquè continuïn *parlant* en català. Això ho veurem més extensament quan parlem de la traducció dels noms parlants en Aristòfanes.

Els referents són catalans, i gals a la vegada, amb el doble joc que això suposa. I en els casos en què aquest equilibri no és possible, els referents continuen sent catalans, però *semblen* gals. L'acció continua passant a Roma, o a Armòrica o a Lutècia, i amb ells, el context i la coherència narrativa es salven, però això no va en detriment de l'humor. Al contrari. L'ús d'uns referents catalans modificats perquè siguin mig gals i mig catalans provoca una doble incongruència que funciona com a recurs humorístic. En canvi, tant si les traduccions haguessin estat merament literals com si, al contrari, completament assimilades a cançons catalanes sense modificar, tot rastre d'humor s'hauria perdut irremeiablement.

En una obra còmica com la d'Aristòfanes, com veurem, plena d'aquestes tècniques humorístiques, d'allusions intertextuals i de noms parlants com els que hem vist, l'ús d'un «domestic remainder» modificat com fa Mora en el cas d'Astèrix pot ser un dels grans punts de suport on agafar-se el traductor, quan els referents culturals involucrats en l'humor (i només aquests) no són compartits pel lector català d'avui.

Amb aquesta estratègia s'arriba a un text que, sense deixar de mantenir el que Jordana anomenava «sabor local» (citada a BACARDÍ ET AL. 1998: 125), pot comunicar-se també al lector modern, atès que es mantenen els elements estranys de l'original, quan aquests no estan involucrats en la construcció de l'humor, alhora que intenta recrear l'humor, lingüístic o referencial, sense necessitat d'adaptar ni de modernitzar el text, amb una sèrie de mecanismes que situen el text resultant a cavall de l'autor i del traductor (com no pot ser d'altra manera, val a dir), entre l'original i de la llengua i la cultura de la traducció. Es tracta d'un punt intermedi que Schleiermacher avorria per sobre de tot, més encara que les traduccions assimiladores contra les quals pretenia lluitar, perquè s'arribava, segons ell, a una mena de Frankenstein:

«una cosa encara més repugnant i desconcertant, com és la barreja de traducció i imitació que fa rebotar el lector sense compassió, com si fos una pilota, entre el seu món i l'aliè, entre la inventiva i l'enginy de l'autor i la del traductor, cosa que no pot procurar al lector cap plaer, ans al contrari, mareig i cansament assegurats» (Schleiermacher, citada a GALLÉN et al. 2000: 281. [Trad. Àngel Tortadès])

Malgrat l'opinió de Schleiermacher, el cert és que aquesta barreja que tant detesta no és sinó el punt inevitable de qualsevol traducció. Amagar-ne el traductor només fa passar, ja ho hem vist, les seves decisions com si fossin les de l'autor, mentre que d'aquesta manera es segueixen estratègies pròpies del que Venuti anomena traducció «resistent» i que serveixen per cridar l'atenció del lector perquè llegeixi el text que té entre mans com el que és, una traducció i no un original. D'altra banda, «aquest rebotar el lector» entre les dues realitats (o més) que entren en joc quan es tradueix és un mecanisme més de la construcció de l'humor a partir de la incongruència. El món que es tradueix és, bàsicament i sense aparents modificacions, el de l'original (en el nostre cas, el grec) i a la vegada el lector hi troba, amagats i oportunament modificats, referents de la pròpia llengua i cultura, amb el plaer i la sorpresa que comporta reconèixer aquests instants d'humor.

És, potser, una estratègia que només es pot seguir de manera tan radical en les traduccions d'obres purament humorístiques, com és el cas de la comèdia aristofànica. El que és prou evident, però, és que aquestes incongruències, aquests anacronismes, aquests jocs intertextuals entre textos que no tenien res a veure, aquests trencaments de paret i de la realitat dramàtica i escènica són tots mecanismes que Aristòfanes adoptava un cop i un altre per fer riure el seu públic. Per què, doncs, se n'hauria d'estar el traductor que vulgui guanyar i no renunciar?

### 5.5.2. La compensació

Malgrat l'ús intel·ligent d'un «domestic remainder» controlat com el que ara hem exposat, hi ha cops que la traducció de certs elements de l'original es fa definitivament impossible, si no es vol recórrer a l'adaptació o modernització. Això ocorre amb elements contextuals i culturals de l'original que no tenen cap mena d'equivalència en la traducció, com ara institucions culturals desaparegudes, personatges ridiculitzats de qui amb prou feines tenim notícia o costums socials que avui no entenem.<sup>61</sup>

Si aquests elements contextuals en el qual s'insereix el text no tenen una incidència en el desencadenament de l'humor, la traducció pot no ressentir-se'n. Al revés, el traductor farà bé de mantenir-los per no allisar tots els elements estranys que caracteritzen l'original. Però si són part integrant clau de la construcció de la broma, el traductor, si vol replicar l'humor que se'n deriva, pot trobar-se en un atzucac impossible de superar. Per exemple, a *La Pau*, des del vers 403 es prepara el terreny (*set-up*) per a una broma que es desencadena als versos 414-415. Trigeu intenta convèncer Hermes que no delati els seus intents d'alliberar la dea Pau, argüint que sap un pla del Sol i la Lluna per traïr els olímpics i Grècia, i aliar-se amb els Perses. Com que aquests segons adoren els astres, així tots els sacrificis seran per a ells, un cop desapareguts els grecs. Hermes llavors replica amb un: «Vet aquí per què ja fa temps que ens escurçaven els dies i roseguen llur òrbita, per frau» [trad. Manuel Balasch]. Les notes a peu de pàgina d'altres edicions comentades ens aclareixen el sentit de la broma: el calendari atenès era doble: lunar i solar. Per evitar desfasaments, s'eliminaven quan s'esqueia uns dies determinats que podien coincidir amb jornades festives dedicades a un déu, que perdia l'oportunitat de ser venerat i rebre els sacrificis que li pertocaven.<sup>62</sup> Tota aquesta desena de versos porta tan sols a aquest acudit final. L'assimilació amb un vague equivalent, posem pel cas, el nostre any de traspàs, obligaria a la substitució, modificació o supressió de les referències al Sol i a la Lluna i de tots els versos anteriors que tan sols serveixen per conduir a la *punchline* de la broma sobre el calendari atenès.

En casos com aquest, deia, en què és impossible la traducció sigui del referent cultural implicat, sigui d'un joc de paraules que el traductor és incapaç de replicar, el traductor pot posar en joc la tècnica de la compensació:

---

<sup>61</sup> «Centrándonos ya en la codificación cultural en un sentido más restringido, es en aquellos casos en que los traductores se enfrentan a términos sin correspondencia en la lengua meta, por tener una gran carga cultural, donde surge la mayor complejidad en la traducción» (MATEO-MARTÍNEZ BARTOLOMÉ 1995: 176).

<sup>62</sup> Cf. Ar. *Nuv.* 610-619, on les divinitats es queixen precisament d'això.

«It is when faced with apparently inevitable, yet unacceptable, compromises that translators may feel the need to resort to techniques referred to as compensation —that is, techniques of making up for the loss of important ST [source text] features through replicating ST effects approximately in the TT [target text] by means other than those used in the ST. (HERVEY & HIGGINS 1992: 35)

En efecte, tradicionalment s'ha entès la compensació com una tècnica per remeiar no només problemes d'humor referencial, sinó qualsevol tipus de pèrdua, també lingüística: «any loss of meaning, emotional force, or stylistic effect which may not be possible to reproduce directly at a given point in the target text» (BAKER 1992: 78). De fet, sovint la compensació s'ha relacionat amb la traducció dels jocs de paraules:

«Compensation is a technique which involves making up for the loss of a source text effect by recreating a similar effect in the target text through means that are specific to the target language and/or text. Examples cited in the literature often involve the translation of puns» (HARVEY 2001: 37)

De Harvey és precisament l'estudi de més abast i consciència que s'ha fet fins ara sobre la compensació com a tècnica traductora, que aquí seguiré en gran part.<sup>63</sup>

Hervey i Higgins (1992), citats més amunt, van intentar una classificació molt bàsica, no exempta de problemes, dels tipus de compensació que es poden trobar en una traducció. En distingeixen quatre categories diferenciades, per bé que defensen que tots quatre tipus poden coincidir en una de sola: «compensation in kind», «compensation in place», «compensation by merging» i «compensation by splitting».

#### 5.5.2.1. Compensació «in kind»

En la compensació «in kind» el traductor se serveix de mecanismes lingüístics o culturals diferents dels que utilitza l'original per tal de recrear un efecte similar. Aquesta compensació pot prendre moltes formes diferents. Des d'un reforçament estilístic davant de la pèrdua d'un referent concret, amb un estil més recarregat i marcadament connotat respecte al de l'original, (com, per exemple, davant les citacions paratràgiques d'Aristòfanes), fins al canvi d'un tipus d'humor a un altre, com ara el reforçament d'un acudit de tipus referencial amb una broma lingüística. Per posar-ne dos exemples que ens incumbeixen. A *Els ocells*, als versos 924-930, el poeta que acaba d'arribar, es despenja amb la paròdia d'una cançó de Píndar en honor de Hieró, governant de Siracusa, que només hem conservat fragmentàriament (fr. 105a):

«Però la veu de les Muses és ràpida com l'esclat de la cursa d'uns cavalls. Tu, oh pare fundador de l'Etna! El teu nom evoca els santuaris divins! Dóna'm el que sigui, un dels teus presents que amb un signe de la teva testa vulguis, benvolent, atorgar-me» [Trad. Manuel Balasch]

En la grisa traducció de Balasch, on no només no s'ha accentuat cap registre, sinó que s'han allisat tots, difícilment ningú, per filòleg que sigui, podrà dibuixar ni un tímid somriure ni cap senyal d'admiració davant de la lírica impostada del poeta acabat d'arribar a la ciutat

<sup>63</sup> Són interessants, també, els treballs sobre la compensació que es poden trobar a NEWMARK 1988: 90, a HATIM & MASON 1990: 239 i a HERVEY & HIGGINS 1992: 34-40.

dels ocells. Més encara quan Balasch tampoc no hi afegeix cap nota a peu de pàgina explicant la paròdia. En canvi, al públic atenès, si reconeixia la citació, li devia fer gràcia veure Píndar ridiculitzat, en certa manera, així, a banda del plaer inherent que se sent quan es reconeix l'essència de la broma en un text que es té assumit. Doncs bé, el més plausible és que el traductor no trobi un text equivalent a la seva literatura que, sense apartar-se gaire de l'original, pugui provocar un efecte semblant. L'opció, doncs, pot ser, com dèiem, recarregar les tintes de l'estil, amb un registre més elevat, com he intentat en la meva traducció:

*«Presta és la veu de les Muses, rabent  
com el galop dels destrets en esclat.  
Pare, que l'Etna vas fundar,  
d'igual nom que el seu culte consagrat.  
Atorgueu-me amb el vostre assentiment  
el que us plagui atorgar»*

No només la introducció de la rima consonant apuja el to líric, que ja he explicat que és la norma que segueixo per a les parts cantades, sinó que també el registre lingüístic vol situar la cançó en un pla d'alta poesia, amb independència de la qualitat. Es tractaria aquí, doncs, d'una compensació estilística. La citació concreta de Píndar s'ha perdut, però s'ha reproduït vagament l'efecte de l'original de pintar el poeta com un personatge pedant i que es despenja amb una tonada lírica que contrasta molt amb el registre normal i col·loquial amb què s'hi dirigeix Piseter.

William Arrowsmith, segurament de tots els traductors, el que s'atreveix a unes compensacions més agosarades, intenta salvar la citació amagada de Píndar, afegint-hi, en primer lloc, una acotació a manera de nota a peu de pàgina («He turns to the altar and with outstretched hand invokes it in Pindaric parody») i, en segon lloc, el referent a qui anava dirigida l'obra original de Píndar (Hieró):

*«O father,  
Founder of Etna  
of the bounty give,  
O Hiero, O Homonym,  
Great Hero of the Fire,  
just one slender sliv-  
er to my desire,  
some tidbit to savor,  
some token of favor»*

Un altre exemple de compensació «in kind», pot ser la introducció d'un joc de paraules per pal·liar parcialment la pèrdua d'un acudit referencial. Per exemple, davant d'un referent contextual, com un *realia* que el lector modern no coneix. Com a mostra, valguin dos versos de *La Pau* (144-145). En aquest passatge, la filla de Trigeu intenta que el seu pare no se'n vagi volant al cel a llocs de l'escarabat merder que li ha de servir de vaixell (τὸ δὲ πλοῖον ἔσται [...] κόνθαρος). Per fer-ho, li vol fer veure uns quants inconvenients, entre els quals que no hi haurà cap port que el vulgui rebre. Trigeu replica que «al Pireu hi ha el port de l'Escarabat»



[trad. Manuel Balasch]. Aquesta traducció, sense més explicació, deixa el lector bastant perplex. La nota a peu de pàgina ens aclareix que un dels tres ports del Pireu, el més gran, es deia, precisament, «Κάνθαρος», però no en honor a un escarabat, sinó per Càntar, un heroi epònim d'un dels ports d'Atenes. El joc etimològic (i referencial a la vegada) és impossible de mantenir, més encara si tenim en compte que Càntar no és un heroi conegut ni tan sols per la majoria dels filòlegs clàssics. Més enllà de si es vol explicar la qüestió en una nota (cosa que, recordem, no serveix com a recurs per mantenir l'humor), una opció pot ser la de buscar una compensació «in kind» purament lingüística, que pugui salvar, almenys, la comprensió del passatge i fer notar al lector la *punchline*. Això és, substituir el joc d'humor referencial per un joc semàntic. Una proposta podria ser una com la que segueix:

«Filla

Quin port t'acollirà si vas a la deriva?

Trigeu

Doncs el Pireu, és clar! Allà hi ha cala Escarbat»

És a dir, jugar amb la identitat fonètica entra «cala» ('Entrada que fa el mar en una costa brava, a propòsit per a treure i avarar les embarcacions'), i l'expressió «ca l'Escarbat» ('casa de l'escarbat').

#### 5.5.2.2. Compensació «in place»

Hervey i Higgins defineixen la compensació «in place» com «an untranslatable pun in the ST by using a pun on another word at a different place in the TT» (HERVEY & HIGGINS 1992: 37). Evidentment, com es veu, se centren en els jocs de paraules, però, en realitat, pot fer referència a qualsevol tipus d'humor, referencial o lingüístic, que es recreï o es repliqui en un altre passatge diferent de l'original en el qual el traductor ha vist l'oportunitat de guanyar quelcom que en un altre punt havia perdut. O bé, ni tan sols això. Pot ser un joc que el traductor ha vist que podia recrear i que li ha recordat la manera de fer de l'autor que gira i ha decidit introduir-lo en benefici del text resultant i per pal·liar altres pèrdues. Posem-ne dos exemples més de *La Pau*. Un que es tracta pròpiament d'un joc de paraules, i un altre de tipus intertextual. Pel que fa al primer: quan Trigeu arriba a l'Olimp (vv. 178-179), truca a la porta i el rep Hermes, fent de porter, amb molt mala jeia. I només canvia la seva actitud quan Trigeu li ofereix un tros de carn (v. 192: «τὰ κρέα ταυτί σοι φέρων»), moment en què l'amabilitat d'Hermes s'exacerba davant d'aquell regal i li dona finalment la benvinguda («ὦ δειλακρίων πῶς ἦλθες»). En l'original, més enllà del fet que Hermes es deixi subornar, no hi ha cap joc humorístic especial en aquesta frase. Simplement es fa referència al costum grec de regalar als déus un tros de carn en el sacrifici. Ara bé, el traductor pot decidir introduir un equívoc obscè, que no és explícit en l'original, però que, en canvi, és molt propi d'Aristòfanes.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> De fet, κρέας apareix en alguns contextos precisament homosexuals (HENDERSON 1991: 129). Si hi hagués, doncs, en l'original, una obscenitat implícita, aleshores ja no parlariem d'una compensació.

«Hermes

I a què has vingut?

Trigeu

Us duia aquesta botifarra»

Tenint en compte que l'actor anava amb un fal·lus prominent, el sentit de la frase hauria quedat ben clar. En tot cas, un gest apropiat també reforçaria el doble sentit sexual de la broma.

Vegem ara el segon cas. No pròpiament un «pun», sinó un altre tipus de joc. En aquest cas, intertextual, com deia. Aristòfanes contínuament juga, ja ho sabem, a afusellar altres autors del seu temps que el públic culte (i probablement el no culte també) devia saber de cor, convenientment modificats per als seus objectius dramàtics. Per exemple, als versos 114-123 de *La Pau*, sabem que juga a parodiar un passatge de l'*Aelus* d'Eurípides, avui conservat només parcialment (fr. 17). Més enllà de les possibles compensacions «in kind» com les que hem vist abans que pot intentar, el traductor pot decidir imitar aquest joc tan comú en Aristòfanes en un altre punt, com he intentat fer en el pròleg de l'esclau segon, en què es queixa d'haver de tenir cura de l'escarabat golut (20-40). D'aquest parlament ens interessen els versos 25-28:

« τούτο δ' ὑπὸ φρονήματος  
βρενθύεται τε καὶ φαγεῖν οὐκ ἄξιοι,  
ἦν μὴ παραθῶ τρίψας δι' ἡμέρας ὄλης  
ὥσπερ γυναικὶ γογγύλην μεμαγμένην»

«però aquest té molts fums, fa el desmenjat, i no es digna embocar si el que li serveixo no ho he estat maurant tot el sant dia, com si fos un pastís maurat per a una dama» [Trad. Manuel Balasch].

Balasch ha traduït βρενθύεται ('bear oneself haughtily', segons el LSJ) amb una expressió idiomàtica («té molts fums»). La compensació «in place» que proposo en pràctica aquí vol mantenir el sentit primari de l'original, alhora que posa en joc una evocació maragalliana:

« Aquest, altiu,  
aixeca l'embanyada testa i no s'ho menja,  
que no s'hi digna, si no ho pasto tot el dia  
i li serveixo en bola: fi com una dona!»

L'únic «afegitó» de collita pròpia és l'adjectiu que acompanya «testa» que, d'altra banda escau prou tant a l'animal (un escarabat merder té dues banyes) com als canvis de registre a què Aristòfanes sotmet constantment el grec.

### 5.5.2.3. Compensació «by merging» i «by splitting»

Per a Hervey i Higgins, la compensació «by merging» és aquella per la qual les característiques del text són sintetitzades, mentre que, per contra, la compensació «by splitting» implica que el sentit del text s'expandeix en la traducció. Ambdues compensacions són contradictòries i, per tant, és difícil, com fa notar Harvey (1995: 74), que puguin coincidir.

Hervey i Higgins (1992: 38) posen com a exemple del primer el gir «in the event of fire» per traduir dos termes del francès «en cas de feux et incendies», perquè consideren que «in a

technical text like this one, a translation such as “little fires or big fires/ones”, or “fires and conflagrations/blazes” would be comically inappropriate or unidiomatic”» (HERVEY & HIGGINS 1992: 39). Per contra, la compensació «by splitting» és aquella que ocorre «in cases where there is no single TL word that covers the same range of meaning as a given ST word» (1992: 39). L'exemple que posen és la traducció del francès «papillons» per «butterflies and moths».

Els exemples i la definició que en donen Hervey and Higgins són altament problemàtics, fins al punt que Harvey ha posat en dubte que es tractin de cap mena de compensació, per tal com no són res més que la conseqüència natural de les diferències internes de cada llengua. És com si diguéssim, segons Harvey, que la traducció del diàleg «Ça va?; Ça va» a «How are you?; Fine» fos una compensació, quan en realitat només són maneres idiomàtiques de dir el mateix:

«It should be clear from the discussion so far that one of the central problems we face is establishing what does or does not count as an instance of compensation. We may be certain, for example, that we do not wish to include straightforward instances of grammatical transposition. These belong to systemic transfer between languages and do not have a stylistic, text-specific function. Similarly, where a word in the source language does not have a straightforward equivalent in the target language, we would not include a resulting paraphrase in the target text within our category of compensation» (HARVEY 1995: 77)

Seria, per tant, considerar qualsevol traducció que no fos mot per mot una compensació. Sembla més assenyat, doncs, considerar, amb Harvey, que la compensació «operates on stylistic, text-specific features» o bé quan «sociocultural practices (of which such a conventional exchange is a verbal example) require cultural substitution, which is itself another distinct category of transfer» (HARVEY 1995: 77).

Val a dir, però, que el problema de la classificació de Hervey i Higgins, en aquest últim grup, està en les definicions i els exemples, perquè amb una altra definició, almenys la compensació «by splitting», si l'entendem com «l'expansió de l'original per a major claredat» podria mantenir la validesa com a compensació.

En efecte, aquí hi podríem incloure el que es coneix com a traducció «exegètica» o «an intruded gloss», entre d'altres noms que ha rebut.<sup>65</sup> Robson (2007: 174) la defineix com «the device of including necessary information in the text». Es tracta, doncs, d'una petita explicació (o no tan petita) que s'afegeix al text a manera de nota a peu de pàgina, amb el gran avantatge que no interromp la comunicació entre lector i autor. Pot consistir des d'un sol adjectiu, a tota una oració. És una pràctica comuna en qualsevol dels àmbits de la traducció per pal·liar la manca d'informació, normalment per alguna diferència cultural insalvable o per aclarir algun concepte. Així, el terme εὐναι que apareix a la *Iliada* contínuament i que designa els rocs que, lligats a una corda, es feien servir d'àncora (i que val a dir que hauria pogut ser girat en «mort» o «pedral») és traduït per Montserrat Ros (2019) per «àncores fetes de pedra» de manera sistemàtica.

Tot i que és un recurs utilitzat sigui quin sigui el gènere del text que té entre mans el traductor, és cert que és un recurs freqüent en la traducció de l'humor:

---

<sup>65</sup> El concepte «intruded gloss» va fer fortuna sobretot a partir de les traduccions precisament d'Aristòfanes de William Arrowsmith i Douglass Parker. Vegeu ARROWSMITH 1961 i PARKER 1992/1993.

«Otras veces, los traductores optan por traducciones explicativas, añadiendo en el mismo texto algun elemento aclarador que consiga el efecto humorístico global. O deciden variar ligeramente —o totalmente— el contenido semántico de la referencia, con el fin de conservar el efecto pragmático del texto: se adapta el elemento cultural original a otro que desempeñe una función similar en la cultura meta» (MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ 1995: 236-237)

Aquesta mena de compensació per ampliació, però, en la traducció de l'humor, malgrat que no interromp la comunicació entre lector i autor, té el perill de deixatar-lo, de fer-lo evident i, per tant, de fer-lo malbé:

«We could try to mitigate the strangeness by writing in explanatory glosses (internal footnotes), a technique practiced by some translators. But this would cost us the original's pithiness, crisp pace and liveliness: all essential ingredients of any kind of humor [...] No scriptwriter should saddle performers with incomprehensible or otherwise unnatural words, or with statements explaining their words and actions. What would we gain by bending over backwards to keep what cannot be understood in the theater?» (HENDERSON 1993: 87)<sup>66</sup>

El traductor, doncs, ha d'arribar a un fràgil equilibri entre l'evitació de l'obscuritat i l'obvietat.<sup>67</sup> Per exemple, a *Els ocells*, 185-186, Piseter explica a Tereu que si construeixen una ciutat als núvols i tallen el subministrament del fum dels sacrificis als olímpics, els mataran de «gana mèlia» («λιμῶ Μηλίῳ»), que fa referència al setge a què els atenesos van sotmetre l'illa de Melos l'estiu del 416 aC. El traductor es podria veure temptat de posar-hi una exegesi, com ara fa Grilli a la seva traducció per a la BUR (2006): «gli dei li sfinirete per fame come all'assedio di Melo», que, si bé aclareix el sentit de l'expressió (però, en realitat, no evita la nota a peu de pàgina), dilueix la sorpresa i la concisió de la *punchline*.

Per contra, si es vol, es podria forçar el concepte de compensació «by merging» en tant que «condensació del text original» i considerar com a tal quan el traductor elimina la qüestió problemàtica (i amb ella, tot rastre d'humor), com Carandell (2002) quan tradueix el mateix vers d'*Els ocells* ara comentat: «I els déus... els fareu morir de fam, aquests». Ara bé, malgrat que Carandell fa servir la supressió com un recurs dramàtic (traduïa per a l'escena) es tracta més d'una renúncia que no pas d'una compensació, de manera que em sembla més prudent fer com Harvey i negar la condició de compensació a aquesta tècnica.

#### 5.5.2.4. Tipus de compensació, segons Harvey (1995)

Davant dels problemes de la classificació de Hervey i Higgins, Harvey en planteja una de pròpia dividida en tres eixos: l'eix tipològic, el grau de correspondència lingüística i el topogràfic.

- 1) Eix tipològic: el primer eix «tackles the question of elaborating criteria for recognizing instances of compensation» (HARVEY 1995: 78) i estableix dos tipus possibles de compensació: la «stylistic compensation» i la «stylistic-systemic

<sup>66</sup> Vegeu també ANTONOPOULOU 2004: 223: «the risk of jeopardizing the humorous effect through explicaction is considerable: explanations are infamous joke killers».

<sup>67</sup> Vegeu LOW 2011: 68.

compensation». La primera es produeix quan «the effects achieved in the source and target texts are text-specific and contribute uniquely to the colour, tone and register of that particular text» (HARVEY 1995: 78). L'exemple que posa Harvey és el de l'ús de l'al·literació diferent de l'original amb un efecte retòric. Així, la següent frase francesa «Voilà ce que veulent dire les viriles acclamations de nos villes et de nos villages, purgés enfin de l'ennemi» traduïda a l'anglès: «This is what the cheering means, resounding through our towns and villages cleansed at last of the enemy». Harvey considera que hi ha una «stylistic-systemic compensation» quan «the effects have a stylistic value where they occur in the text, but these draw upon part of the conventional systemic resources of the language». L'exemple el pren de Harvey & Higgins (1992: 35) i consisteix en el joc de temps verbals del següent text francès: «Quelques jours après la Libération, on retrouva son corps dans un charnier. Elle a été fusillée le 8 juillet 1944 à l'âge de 23 ans. Elle fut une militante exemplaire». L'ús del passat simple (o històric) (*retrouva, fut*) es combina amb el perfet perifràstic (*a été fusillée*) «to convey shock and immediacy». El sistema verbal de l'anglès no pot reflectir aquests efectes, per la qual cosa Harvey i Higgins proposen una traducció com la que segueix «This girl was shot on 8 July 1944, at the age of 23. She was an exemplary resister», en què el pronom demostratiu *This* combinat amb el substantiu *girl* enlloc del *Elle*, el canvi de puntuació i el manlleu compensen la pèrdua de l'«emotional impact of the ST's play on tenses» (HERVEY & HIGGINS 1992: 36).

- 2) Eix de correspondència: Descriu el grau de correspondència lingüística entre els mecanismes emprats per recrear l'efecte de l'original en la traducció. Harvey (1995: 79) hi distingeix tres tipus: la correspondència directa, analògica i la no correspondència. La primera es produeix «where a lost effect that is achieved by a given linguistic device in the source text is compensated for by the use of the same type of linguistic device in the target text» (HARVEY 1995: 79). Fixem-nos que el que interessa no és tant si l'efecte aconseguit és el mateix (cosa que ja sabem que és impossible), sinó si el mecanisme que s'ha seguit és el mateix. Un exemple pot ser el que hem vist més amunt dels versos 38-42 de *La Pau*, amb el joc de paraules sobre l'epítet de Zeus « οὐκ ἔσθ' ὅπως / τοῦτ' ἔστι τὸ τέρας οὐ Διὸς καταβάτου (i.e. σκαταβάτου)» i la meua proposta de traducció (No pot / sinó venir de Zeus que fa trons i t'empesta».

La correspondència analògica «occurs where the device used in the target text to compensate for a lost source text effect is derived from the same linguistic repertoire as that used in the source text, without being of an identical type». Per posar un altre exemple d'Aristòfanes, als versos 27-29 d'*Els ocells*, Evèlpides es lamenta que ara que justament volen anar «ἐς κόρακας» ('als corbs') no hi poden arribar. El joc està en el fet que aquí es pren la imprecació «ἐς κόρακας», que vol dir 'a l'infern', pel sentit no figurat de l'expressió: els homes volen arribar al món dels ocells i, per tant, ara sí que volen anar als corbs. Carandell (2002) intenta una compensació analògica com la següent: «Que estiguem disposats i preparats per anar a fer el papallona i que resulti que no podem trobar el camí» (la negreta és meua).

## 5. L'humor i la seva traducció

La no correspondència ocorre «where the loss of an effect generated by a source text device is compensated for by a target text device that shares no linguistic features with it» (HARVEY 1995: 81). Els exemples que he posat de compensació «in kind» entrarien en aquest subgrup.

- 3) Eix topogràfic: es preocupa de la posició de les compensacions respecte a l'efecte perdut en el text original. Harvey distingeix quatre tipus de relacions entre l'original i la traducció: compensació paral·lela, contigua, desplaçada i general.

La paral·lela consisteix en una compensació que ocorre «at exactly the same place in the target text as the effect that has been lost in the source text». L'exemple ara esmentat de l'epítet de Zeus a *La Pau* (38-42) en seria una.

La compensació contigua, com el seu nom indica, es produeix «within a short distance from the lost effect of the source text» (HARVEY 1995: 82). Per tant, abans o després de l'efecte perdut de l'original. Per seguir amb els exemples d'Aristòfanes i *La Pau*: Trigeu apareix per primera vegada a escena a llocs de l'escarabat merder gegant que cria als estables de casa seva (vv. 82-83) dient, en dímetres anapèstics semicantats, «ἤσυχος ἤσυχος, ἡρέμα, κἀνθων: / μή μοι σοβαρῶς χῶρει λίαν / εὐθύς ἀπ' ἀρχῆς ῥώμη πίσυνος» («Quiet, quiet, a poc a poc, haca meva. No et fiïs de seguida, ja al principi, de la teva força i no avancis amb empenta excessiva» [trad. Manuel Balasch]). Trigeu anomena la seva muntura «κἀνθων», un nom comú per a l'ase o el pollí, usat inesperadament per a un escarabat «in order to stress again the beetle's supposed equinity» (OLSON 1998: 84), a la vegada que juga amb la semblança fonètica amb «κἀνθάρων» ('escarabat'), una paraula que ha anat apareixent repetitivament en tots els passatges anteriors. En la meua proposta de traducció he estat incapaç de mantenir el joc amb una compensació paral·lela (al primer vers), però sí contigua (al segon): «Sooo, tranquil, sooo, tranquil, el meu noble cavall, / no t'embalis amb tant furor o escara... falls / ja d'entrada, fiant-te del teu vigor i ànim!». La compensació desplaçada es produeix «when the instance of compensation in the target text is a long distance from the source text loss» (HARVEY 1995: 84). Atesa la distància que se li suposa amb l'efecte de l'original perdut, Harvey admet la dificultat de saber si la compensació ha estat provocada per un determinat efecte concret que s'ha perdut en el procés de recontextualització o bé si ha estat vagament inspirat per les característiques del text o l'autor. És per això que proposa una quarta compensació en l'eix topogràfic, la general, «where the target text includes stylistic features that help to naturalize the text for the target reader and that aim to achieve a comparable number and quality of effects, without these being tied to any specific instances of source text loss» (1995: 84). L'exemple argüït de *La Pau* amb la referència intertextual amb la *Vaca cega* de Maragall (vv. 25-28) i el de la botifarra de Trigeu per a Hermes (v. 192), tots dos esmentats com a mostra de la «compensation in place», serien exemples, respectivament, de compensació desplaçada i de compensació general.

Hi ha qui, com Newmark, considera la compensació com el «procedure which in the last resort ensures that translation is possible» (NEWMARK 1991: 143). I segurament, en el cas de

l'humor, té raó. No es pot aspirar a traduir Aristòfanes de manera efectiva sense incloure-hi compensacions, generades o no com a resposta a un efecte concret perdut, o més generals. És, doncs, un dels procediments més importants i, com a tal, necessitava un cert marc teòric, per a la qual cosa m'he servit de l'estudi de Harvey, que sembla definitiu. La seva classificació, però, tan útil d'altra banda i de la qual ens servirem d'ara endavant, s'ha de matisar almenys en un punt que considero problemàtic: la compensació directa de l'eix de correspondència, si és paral·lela en l'eix topogràfic, no és, em sembla, una veritable compensació. Si l'efecte perdut es reproduïx de manera prou equivalent amb un mecanisme lingüístic idèntic respecte de l'original no estariem parlant, pròpiament, de compensació, sinó de pura traducció. Es tractaria del mateix fenomen que Harvey criticava a la classificació de Harvey i Higgins quant a la compensació «by merging» i «by splitting».

### 5.5.3. La traducció dels jocs de paraules

Fins ara hem anat parlant de joc de paraules sense oferir-ne cap definició, perquè sembla prou obvi de què parlem. Tanmateix, no anirà malament que en doni una de bàsica com la següent:

«Un jeu de mots est un énoncé qui contient un élément (ou plusieurs éléments de forme identique ou quasi identique) dont la plurivalence a été consciemment exploitée par l'émetteur» (LANDHEER 1989: 37)

Com que els jocs de paraules, doncs, es fonamenten en la capa verbal del text són els primers que es destrueixen en la traducció, fins al punt que el lloc comú en els estudis de traducció, ja ho hem vist, és considerar-los intraduïbles, fins al punt que hi ha qui, com Harvey, considera que qualsevol traducció d'un «pun» és una compensació, encara que es realitzi amb els mateixos mecanismes, en el mateix lloc i generi un efecte risible semblant. Ja he discutit la inconveniència de considerar aquest supòsit una compensació. La impossibilitat de la traducció dels jocs de paraules (no pas de l'humor referencial, que de vegades es demostra efectivament impossible), com ja he deixat entreveure, em sembla una fallàcia, producte bé de la incapacitat del traductor de reconèixer-ne el fracàs, bé d'una concepció massa estreta de la traducció, que s'entén com un procés basat en una equivalència de diccionaris, en què traduir una broma implica reproduir-la exactament igual en la llengua d'arribada, amb unes estructures lingüístiques idèntiques (cosa que no reclamem, per exemple, amb les frases fetes o les expressions idiomàtiques), com ja assenyala Peter Alan Low en un article precisament sobre la traducció dels «puns»:

«Jokes can be headaches. For a long time the literature about translation did not say much about them, or said things that were unhelpful: 'jokes are untranslatable' or 'it's far from easy' or 'these things get lost in translation' or 'humour doesn't travel well'. In my view, claims that jokes are untranslatable have two main sources: either translators' incompetence (jokes are indeed lost but no serious effort has been made to find equally humorous substitutes) or a narrow notion of translation, combined with an unrealistic standard of success. For those who see translating as an essentially verbal process using limited tools like synonyms and transpositions, translating a joke means creating an amusing target text (TT)

that is nearly identical to the source text (ST). In my view, however, that is unreasonable. **Translatability does not require that the TT use the same linguistic structures, but merely that it deliver, broadly speaking, the same joke.**» (LOW 2011: 59-60. La negreta és meva)

Dirk Delabastita és qui ha estudiat més en profunditat la tipologia dels jocs de paraules en relació amb la seva traducció.<sup>68</sup> Aquest estudiós divideix els jocs de paraules en dos tipus: verticals (o paradigmàtics), quan «the contrasting meanings» coincideixen «within one single occurrence of the two forms» o bé horitzontal (o sintagmàtica) quan els sentits oposats en una mateixa forma «are rather confronted through the syntagmatic connection of the two forms» (DELABASTITA 1987: 145). El primer cas, el més comú, el podríem il·lustrar amb qualsevol dels jocs de paraules que han anat sortint fins ara. Per exemple, amb l'acudit dels peixos: «Two fish in a tank. One says to the other, “Where’s the gun?”». El segon cas, menys comú (per més evident) el podem exemplificar amb els versos 719-722 precisament d'*Els ocells* d'Aristòfanes, en què es juga amb el doble sentit de la paraula ὄρνις (ocell/averany): «ὄρνιν τε νομίζετε πάνθ' ὅσα περ περὶ μαντείας διακρίνει· / φήμη γ' ὑμῖν ὄρνις ἐστὶ, πταρμόν τ' ὄρνιθα καλεῖτε, / ξύμβολον ὄρνιν, φωνὴν ὄρνιν, θεράποντ' ὄρνιν, ὄνον ὄρνιν. / ἄρ' οὐ φανερώς ἡμεῖς ὑμῖν ἐσμὲν μαντεῖος Ἀπόλλων». La traducció de qualsevol llengua que no tingui aquesta dualitat en el terme, desfà l'equívoc, com en la traducció de Balasch: «I tot el que es descobreix per endevinament ho judiqueu ocell: una dienda és per a vosaltres un ocell, un esternut l'anomeneu “ocell”, “ocell” un encontre fortuït, “ocell” una veu, “ocell” un servidor, “ocell” un ase. ¿No és evident que per a vosaltres som l'oracle d'Apol·lo?»

Com passa amb gairebé tots els problemes que implica la traducció, no hi ha una recepta per a traduir els «puns», però no és cert que sigui només qüestió d'enginy o de sort, sinó d'experiència, esforç i temps (amb la qual cosa entrem ja en el camp del sou i el reconeixement que reben els traductors). De fet, el procés mental que pot seguir un traductor davant d'un pun ha estat estudiat i analitzat magníficament per Low (2011: 65), al qual remeto.

Ens haurem de cenyir, un cop més, a la classificació descriptiva que proposa Delabastita (1987: 148-150), segons el qual, les diferents estratègies per traduir els jocs de paraules són les següents:<sup>69</sup>

- 1) «Pun translated into same pun» (Pun > Pun): el traductor troba un joc en la llengua d'arribada que parteix dels mateixos pressupòsits i amb els mateixos dos significats de l'equívoc original. L'exemple l'agafarem d'Aristòfanes, un cop més. Aquest cop, dels versos 1210-1211 d'*Els acarnesos* en la traducció anglesa de Sommerstein (1973): «Λα: τάλας ἐγὼ ξυμβολῆς βαρείας. / Δικ: τοῖς Χουσι γάρ τις ξυμβολὰς ἐπράττετο» («La: O dreadful, fatal charge — / Dic: What, you've been charged for your entertainment on Pitcher Day?»). El grec fa un joc de paraules vertical amb el doble sentit de ξυμβολή (*connector*) amb el sentit d'«encontre/combat», primer, i de tribut, després. L'ambigüïtat es resol amb el *disjunctive* que, en aquest cas, és «ἐπράττετο»: algú recol·lecta tributs (i no pas encontres).<sup>70</sup>

<sup>68</sup> Els seus treballs més interessants són DELABASTITA 1987, 1994, 2005 i 2014.

<sup>69</sup> Una bona anàlisi d'aquesta classificació que segueixo, amb munts d'exemples, es pot trobar a MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ 1995: 42-51.

<sup>70</sup> Aquest passatge i els problemes de traducció que planteja es pot trobar analitzat a ROBSON 2007: 169-170.



- 2) «Pun translated into other pun» (Pun > Pun): el traductor substitueix el joc de paraules de l'original amb un altre que hi comparteix les característiques estilístiques, els mitjans i el lloc (els tres eixos de la compensació de Harvey). L'exemple de *La Pau* (38-42) amb la traducció de Διὸς καταβότου per «Zeus que fa trons i t'empesta» s'inclouria aquí. Fixem-nos que Delabastita no considera que això sigui una compensació.
- 3) «Pun translated into non-pun» (Pun > Non-Pun): el traductor desisteix de traduir el joc de paraules i gira el terme de l'original en un sol dels seus sentits, com ara en la traducció de Balasch del joc amb ocell/auguri (*Els ocells*, 719-722).
- 4) Pun > Punoid: Delabastita (1987: 150) inclou aquí el que fins ara hem anomenat compensació, en el sentit dels mecanismes que posa en joc el traductor quan no pot traduir el joc de paraules amb un altre joc de paraules i hi afegeix altres elements: més jocs de paraules, traduccions exegètiques o jocs estilístics, com ara repeticions, assonàncies, etc. Entraria en aquest grup la traducció de Henderson del vers 928 de *Lisístrata* sobre la titola d'Hèracles, que ja hem comentat.
- 5) No traducció: el traductor escriu directament el terme de l'original, sense intentar girar-lo en la seva llengua. En seria un exemple la (no) traducció de Mercè Valls dels versos 668-671 d'*Els núvols*, en què es juga amb el gènere del mot «κάρδοπος» ('pastera'): «Estrepsíades: Només per aquesta lliçó t'ompliré de farina fins a dalt la "càrdopos". Sòcrates: Ja hi som, una altra vegada igual. "Càrdopos" ho fas masculí quan és femení». La renúncia sol anar acompanyada de la clàssica N. del T. com passa aquí: «El mot kárdopos vol dir "pastera", però aquest cop no ens ha estat possible trobar una paraula catalana que permeti el joc de paraules» (VALLS 1994: 64).
- 6) Traducció zero: s'omet directament el joc de paraules i el text en el qual s'insereix.
- 7) Non-Pun > Pun: el traductor incorpora un joc de paraules allà on l'original no n'inclou cap, en una altra mostra de compensació. L'exemple que he posat del vers 192 de *La Pau*, amb la introducció de l'equívoc obscè de la botifarra seria un cas d'aquest subgrup.

Hi ha altres classificacions que llisten els procediments que pot seguir un traductor, encara que la de Delabastita és potser la més cèlebre. La de Low (2011: 67) és gairebé idèntica amb l'afegit important d'establir una jerarquia entre les opcions plantejades: el traductor primer ha d'intentar replicar amb el mateix joc de paraules, o crear-ne un de nou si, després d'intentar-ho, es revela impossible. En cas que tampoc així se'n surti, intentar un altre joc humorístic, encara que no sigui un «pun». Només després es podrà plantejar la traducció exegètica (mai planteja, i fa bé, la possibilitat d'incloure-hi una nota que expliqui l'humor), que pot ser una bona opció «for informative texts which are not humorous in essence» (LOW 2011: 67). És clar que aquesta és una jerarquia ideal i, en cas que res d'això funcioni, el traductor

sempre podrà ignorar el joc de paraules i optar per premiar un dels sentits, opció que Low reserva com a últim i desesperat recurs.

En efecte, la traducció dels jocs de paraules no només no és impossible, sinó que és plausible, com he intentat demostrar amb tots els exemples adduïts a les quatre primeres estratègies (i l'última) descrites per Delabastita. Ell mateix adverteix de la falsedat de la impossibilitat:

«excellent solutions can be found for many puns, if only the translators use to the full the linguistic resources and textual leeway available to them in recreating the pragmatic function of the original wordplay (DELABASTITA 1994: 233)

A més, el traductor d'un text humorístic, especialment si s'enfronta amb «puns», té un gran avantatge: com que l'autor, presumiblement, haurà jugat amb tots els registres i possibilitats de la llengua, hi pot replicar escapant-se també de l'ús corrent de la llengua (a què solen obligar les tradicions de la fluïdesa) i aprofitant totes les armes de la llengua pròpia, amb anacronismes, dialectalismes, cultismes, manlleus, i fins i tot fent petites *trampes* lingüístiques, atès que la incongruència pot ser la més gran aliada en el trasllat de l'humor:

«Actually, the task of translating humour is facilitated by one fact: you can get away with unnatural wording. Although one normally follows a rule that states 'Write normally in the TL', here one can flout it. It is common for writers of humour to transgress the norms of bona fide communication, by their lying, misleading and trick-playing.<sup>71</sup> Translators can play the same tricks, especially with outrageous jokes. Incongruity can even be a bonus (for example, a far-fetched rhyme, a bold coinage, a deviant pronunciation, or a wayward spelling like 'kneady' – even when the ST contains no false spellings)» (LOW 2011: 67)

#### 5.5.4. Vuit estratègies per traduir jocs de paraules i bromes diverses

Per intentar ser més concrets estudiaré ara, a partir d'un article interessantíssim de Low (2011) en el qual desgrana vuit estratègies que pot seguir el traductor a l'hora d'enfrontar-se a un joc de paraules i que ens poden servir de colofó d'aquest capítol dedicat al plantejament que ha de fer el traductor davant d'un text humorístic i tots els problemes que se'n deriven.

Low planteja vuit estratègies molt generals que pot tenir en compte el traductor de l'humor (LOW 2011: 69-70). Lluny de la mecanicitat i els automatismes matemàtics que planteja la GTVH d'Attardo com a teoria de la traducció, les propostes de Low em semblen assenyades i són prou útils per tenir-les en compte quan hom ha d'afrontar la traducció de les bromes que contenen els textos humorístics. Vegem-les:

- 1) «Delivery, then preparation»: convé traduir primer la *punchline* i després retreballar el *set-up* de la broma, amb les ampliacions que calguin perquè es pugui entendre bé la *punchline*, sense que aquesta perdi força: «this may mean making the punchline tighter and punchier». Si, per tant, cal afegir una exegesi, millor fer-ho en el *set-up* de la broma per tal que el *disjunct* romanguí imprevisible.

---

<sup>71</sup> GRICE 1972: 45-46.

- 2) «Compensation in kind»: el traductor pot incorporar altres tipus de VEH en el lloc problemàtic en qüestió. Si es perd un joc referencial, es pot reforçar amb un de lingüístic o viceversa: «If you can't replicate an anagram, use a pun or a spoonerism or a silly mixed metaphor... Any statement can be made amusing just by adding an exaggeration, a malapropism or a simile as silly as a sausage» (LOW 2011: 70).
- 3) «Compensation in place»: la mateixa estratègia de compensació que l'anterior, però en un lloc contigu.
- 4) «Dilution»: en textos llargs no cal replicar el nombre exacte de bromes. En pot oferir menys (o més).
- 5) «Explicitation»: si cal, el traductor pot traduir expandint l'original per aclarir un concepte, amb el perill, però, de deixar l'humor: «That's less amusing, but it's better than nothing» (LOW 2011: 70).
- 6) «Exaggeration»: una traducció, sigui d'humor o un altre tipus, sempre tendeix a accentuar les característiques de l'original. Sol ser sempre més extremada, segurament per la tendència del traductor de reforçar conceptes i imatges davant del perill de perdre alguna cosa pel camí. En la qüestió de l'humor, millor que el traductor es passi amb una broma més potent que la de l'original, que no pas que es quedi curt.
- 7) «Signalling»: es tracta d'un últim recurs. El traductor pot deixar marcada la broma de l'original, sigui amb una nota a peu de pàgina, sigui, en el cas d'un intèrpret, assenyalant a l'audiència quan cal riure, pràctica d'altra banda que s'aconsella als estudiants d'interpretació, davant de la impossibilitat de reproduir un joc de paraules que s'ha de traduir al vol.
- 8) «Substitution»: és a dir, adaptar el text. Substituir «a completely different humorous text which will be equally entertaining». Low ja deixa clar que hauria de ser un últim recurs, perquè no el compta com a traducció «but I do condone it» (LOW 2011: 70).

## 5.6. L'humor d'Aristòfanes

De les comèdies d'Aristòfanes s'ha dit que, llegint-les, hom podia percebre el batec del dia a dia de la vida corrent a l'Atenes del segle V, per tal com l'acció de la majoria de les comèdies aristofàniques succeeixen a Atenes i tenen com a protagonistes herois anònims del poble atenès que s'enfronten a personatges reals i contemporanis del poeta còmic:

«Se lo si confronta con i testi teatrali conservati di tute le epoche, il testo aristofaneo è certo tra quelli che meglio esprimono la vita più immediata e totale del proprio popolo: saldamente legato alla storia civile e politica dell'Atene del V/IV sec. a.C., esso presenta una trama fittissima di riferimenti a evento, persone, istituzioni, espressioni culturali della polis

contemporanea. Riferimenti che, tradotti alla lettera, risultano talora incomprensibili, per lo meno al pubblico dei non specialisti» (MASTROMARCO 1991: 117)

Aquesta afirmació sobre «la vita immediata» és una exageració flagrant i fal·laç, perquè si alguna cosa és la comèdia antiga és una deformació de la realitat quotidiana a base del grotesc i de la manera pròpia del gènere. Ara bé, sí que és cert que la comèdia parteix, en bona part, de la realitat quotidiana de l'espectador per presentar-la convenientment caricaturitzada a la manera còmica per tal de fer les delícies dels espectadors. La connexió amb el dia a dia de la realitat històrica d'Atenes suposa un problema molt greu per al traductor que treballarà amb un entramat de personatges, d'institucions i de conceptes propis de l'Atenes clàssica que no només el lector potencial no coneixerà, sinó que fins i tot l'especialista (i, per tant, el traductor) pot ignorar. Una bona prova d'això és que només dos segles després de l'èxit d'Aristòfanes als concursos atenesos, els mateixos gramàtics alexandrins ja trobaven molt estranyes algunes de les expressions que feia servir el poeta.<sup>72</sup> També Plutarc es queixava a les *Qüestions convivials* (VII, 8) de la rabiosa actualitat d'Aristòfanes i de la incapacitat d'entendre-li les bromes, perquè eren massa cenyides a un espai i un temps concret.

A aquests problemes de context, cal sumar-hi que la majoria de mecanismes humorístics que planteja Aristòfanes estan basats en un domini virtuós de la llengua grega. Si tenim en compte que la capa verbal del text és la primera que desapareix en el trasllat de la traducció i que ens separen més de 2500 anys del context cultural de l'Atenes clàssica, s'entén un dels tòpics més freqüents en parlar de la comèdia, segons el qual Aristòfanes només fa riure els llicenciats en filologia clàssica (i, encara),<sup>73</sup> una afirmació que se sol atribuir ni més ni menys que a Umberto Eco.<sup>74</sup> Fins i tot hi ha hagut filòlegs-traductors que han afirmat que, donades les circumstàncies, el lector o espectador d'Aristòfanes només *ha de ser* un lector culte i ja familiaritzat prèviament, poc o molt, amb el text grec:

«Personalmente sono del parere che destinatario privilegiato di una rappresentazione aristofanea debba essere un pubblico formato da spettatori che non abbiano difficoltà a cogliere nella trama, si diceva, fittissima di riferimenti a eventi, persone, istituzioni, espressioni culturali dell'Atene aristofanea» (MASTROMARCO 1991: 117)

Aquesta pretensió, tan elitista com absurda (per què necessita la traducció aquell que suposadament ja està familiaritzat amb el text grec?), és, com hem vist en els capítols introductoris, força majoritària entre els filòlegs-traductors de les llengües antigues. En qualsevol cas, les dificultats tant contextuals com lingüístiques que planteja una sola comèdia d'Aristòfanes són vertaderament majúscules. Segurament per això s'ha escrit molt sobre les dificultats concretes que implica la traducció d'una comèdia d'Aristòfanes, sobretot des del punt de vista de l'humor (no gaire o no gens, en canvi, des del punt de vista de la poesia).<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Vegeu MASTROMARCO 1991: 105.

<sup>73</sup> Vegeu, per exemple, CAPRA 2012: 340: «ognuno avrebbe bisogno di un professore di lettere per spiegare chi sono i vari Lespodi, Cinesia, Lampone e insomma tutti quei personaggi storici che vengono presi in giro nella commedia».

<sup>74</sup> Vegeu CONDELLO 2017: 256.

<sup>75</sup> ARROWSMITH 1961; DEBIDOUR 1966; SOMMERSTEIN 1973; CHAPMAN 1983; SAVINO 1983; DEGANI 1991; MASTROMARCO 1991; PARKER 1992/3; HENDERSON 1993; HALLIWELL 1998: xlvii-lvi; LISU 2000; RADIF 2002;

El gran problema de la majoria d'aquests treballs, però, és que plantegen la qüestió des d'una renúncia prèvia: la traducció literària i autònoma d'Aristòfanes és *de facto* impossible. Per això, segons aquests estudiosos i traductors, el traductor es troba en una dicotomia inamovible: pot optar per mantenir una traducció basada en una equivalència de diccionaris i enciclopèdies que busqui la permanència del sentit com a única prioritat i que conservi, almenys, la lletra i, amb aquesta, l'estranyesa de l'original (fins al punt que el lector, de tan estranyat, es perdi en l'estranyesa de la qual només l'en pugui salvar un comentari a peu de pàgina llarguíssim que, evidentment, cancel·la tota possibilitat de recreació de l'humor); o pot preferir assimilar completament tots els elements que no fan sentit al lector/espectador modern per actualitzar-los-hi i així poder reproduir l'humor, en detriment, és clar, de tots els trets característics i propis del text original (del qual quedarà poc o res) i que són els que, en teoria, havien portat aquell lector/espectador a triar una obra d'Aristòfanes i no, posem pel cas, una obra de Brecht o una *sit-com* nord-americana.

Però en canvi, un camí del mig que intenti conciliar l'element estrany de l'original i el manteniment del gaudi i la recreació del joc humorístic tal com he intentat esbossar en parlar de controlar el «domestic remainder», amb prou feines si ha estat explorat,<sup>76</sup> perquè, per fer-ho, el traductor cal que, primer, es convenci que la seva feina no és impossible des de partida i, després, que podrà fer servei no només a un filòleg clàssic, sinó a qualsevol lector o espectador. És cert, és clar, que el lector mitjanament llegit podrà assaborir més tots els matisos del text aristofànic, però l'objectiu del traductor (i la matèria primera (la comèdia antiga) amb què treballa diria que ho permet bastant) és aconseguir que qualsevol que s'hi approximi pugui gaudir-ne d'una manera o una altra com passava, en part, ja en el mateix teatre antic o, més modernament, amb una comèdia de Shakespeare: és difícil de creure que el poble ras i analfabet pogués seguir totes les subtileses d'uns textos literaris tan rics en al·lusions i en una llengua tan elevada com les comèdies del bard anglès, però, justament, la riquesa lingüística i musical de la poesia de Shakespeare aconseguia fetillar tant el públic més refinat com el més ignorant a qui, a més, també es feien concessions amb obscenitats i *divertimentos* de tota mena. No cal dir que aquests trets (tant els de l'encant de la paraula, com els de les obscenitats i escatologies de tota mena) també es troben en les comèdies d'Aristòfanes, només que multiplicats. El que perdem és molt, sigui perquè no l'entendem o perquè som incapaços de reproduir-ho, però el que entenem i ens diverteix, en paraules de James Robson, també és molt:

«there are numerous comic allusions in the plays (to people, objects, works of literature, beliefs, and so on) that we do not fully comprehend. Given how much of the humour of the original performances we inevitably miss out on, though, what is perhaps extraordinary is the amount of humor that we *are* able to understand, appreciate, and, indeed, find amusing ourselves 2,500 years later» (ROBSON 2009: 49)

Tot seguit intentaré individuar alguns dels problemes específics que suscita la traducció de l'humor aristofànic i com es poden mirar de resoldre des d'aquest punt de vista intermedi

---

SCHARFFENBERGER 2002, WALTON 2006: 145-178; SILK 2007; ROBSON 2007, 2009: 188-218 i 2012; CAPRA 2010 i 2012; MANTELI 2011; FUNAIOLI 2011, GRILLI 2012, LEY 2013, GRECO 2016: 24-28, CONDELLO 2017.

<sup>76</sup> Una excepció, magnífica, la representarien Arrowsmith (1961), Debidour (1966) i, en certa manera, Henderson (1993) i Capra (2012).

que he proposat com a estratègia per traduir textos humorístics com el d'una comèdia aristofànica.<sup>77</sup> És per això que, seguint la divisió tradicional, presento els mecanismes amb què Aristòfanes desencadena l'humor, separats entre humor referencial i lingüístic, per bé que, com hem pogut comprovar i comprovarem, la immensa majoria de les vegades van intrínscament lligats.

El fet que miri d'individuï-los i classificï-los, però, és per poder-ne facilitar la discussió teòrica. Ara bé, el cert és que les comèdies d'Aristòfanes no es poden dissecar per acudits, per bromes o per jocs de paraules. És el conjunt de la peça el que fa que l'obra sigui divertida, en tots els matisos i en tota l'essència. I és aquí on crec que hi ha la clau d'un dels errors més importants de la majoria de traductors d'Aristòfanes: el de creure que el traductor només ha d'operar, sigui replicant-hi o compensant-les (o rendint-s'hi), les bromes de l'original allà on en detecta una. Si ho fa així, em temo que el fracàs serà, en major o menor grau, inevitable. No només perquè sovint el traductor no podrà replicar amb una broma que funcioni en la traducció en el mateix lloc i de manera semblant a la de l'original, sinó perquè, en llegir una obra del segle VaC, directament, al traductor, per molt filòleg que sigui, se li escaparan moltes bromes o referents humorístics que, per la distància temporal i cultural, ja som incapaços no només d'entendre, sinó, sovint, de detectar. El resultat serà el d'un parell o tres de bromes on el traductor potser haurà reeixit i que faran riure en aquell passatge concret, si s'extreuen com a *gags*, però difícilment la comèdia traduïda en el seu conjunt aguantarà per compte propi. Perquè, com ja he dit, l'humor d'Aristòfanes és, per sobre de tot, un artefacte verbal acumulatiu que, en el seu conjunt, funciona com a element còmic, sigui quan opera referencialment o lingüística. En efecte són els «verbal details of the text» que, acumulativament, «create the flavour of Aristophanic humour» (HALLIWELL 1998: lii).

### 5.6.1. L'humor referencial: els *realia*

Ja hem vist més amunt que, malgrat l'opinió general que l'humor referencial és el que es pot mantenir en la traducció (al contrari del lingüístic, ens diuen) aquest és el tipus d'humor més difícil de traduir,<sup>78</sup> per tal com està basat en una sèrie de fets, personatges i institucions propis de la cultura atenesa del segle V que amb prou feines avui coneixem i entenem, cosa que impossibilita que el lector modern entengui les bromes que Aristòfanes hi desplega:

«It is initially the hard facts of culture that most torment the translator of Greek comedy [...] Tragedy [...] keeps a decent distance from common life, but comedy dumps into the translator's lap an intolerable profusion of things —odd bits of clothing, alien cuisine... unfamiliar currency, etc» (ARROWSMITH 1961: 123)

---

<sup>77</sup> Val a dir, però, que no parlaré de totes les armes de què se serveix Aristòfanes per fer riure el públic, sinó d'aquelles que són potencialment problemàtiques des del punt de vista de la traducció. No parlaré, doncs, de recursos com l'*aprosdokia* (una seqüència coherent interrompuda per una broma que explota la incoherència), els trencaments de la quarta paret, la discontinuïtat, l'acumulació hiperbòlica o d'altres tècniques que no comporten una dificultat important per a la traducció, per tal com, en general, es poden mantenir sense més problemes. Vegeu per a aquests recursos, SILK 2000: 137-149.

<sup>78</sup> Com demostra el fet que gairebé cap traductor d'Aristòfanes en cap llengua intenti traduir-lo de manera significativa per al lector modern.

En efecte, hi ha tota una sèrie de bromes d'Aristòfanes que podríem catalogar com a «private jokes» o «restricted by audience profile traits» per seguir la terminologia establerta per Zabalbeascoa (2005: 190-193). Com el seu nom indica, són una sèrie de bromes basades en una sèrie de coneixements històrics, culturals i/o enciclopèdics que, si no es posseeixen implícitament, impedeixen el reconeixement de la incongruïtat i el trencament de l'ambigüïtat de la broma, cosa que a la pràctica significa que la broma no s'entén. Són els que en termes clàssics es coneix com a *realia*.

Entenem per *realia* el conjunt de referències socials, culturals (religioses, mitològiques, literàries), històriques, polítiques o econòmiques que es poden trobar en les comèdies d'Aristòfanes. En efecte, la comèdia antiga en general és un gènere que, al contrari de la tragèdia, viu en plena connexió amb la realitat de l'Atenes de l'època, a la qual es fa referència, explícitament o implícita, de manera constant per tal de ridiculitzar-la o parodiar-la còmicament.

Podem dividir els *realia* en diferents subgrups. Com que cap dels traductors consultats ofereix de manera sistemàtica un mètode per traduir els jocs referencials, em limitaré a plantejar, descriptivament i prescriptiva, les possibles solucions a partir de la meua pròpia proposta.

#### 5.6.1.1. Personatges i fets històrics

Una de les característiques principals de la comèdia antiga és l'atac personal *ad hominem* que en grec es coneix per ὀνομαστὶ κωμωδεῖν i que sembla que prové de la tradició iàmica de la qual la comèdia antiga beu.<sup>79</sup> Com hem anat veient, l'humor agressiu busca el riure de la comunitat per tal de reforçar els llaços socials, en detriment de l'atacat, que en queda exclòs (almenys durant el temps en què l'individu en qüestió és ridiculitzat en benefici de la col·lectivitat).

En general, els blancs preferits d'Aristòfanes són personatges notables que estaven en boca de tothom en el moment de l'estrena de l'obra o en el temps immediatament anterior. Es tractava de personatges que l'audiència coneixia perfectament perquè gaudien d'una alta popularitat, sigui perquè eren polítics o personatges que ocupaven càrrecs religiosos i que estaven al capdavant del govern de l'Estat sigui perquè hi estaven d'alguna manera relacionats. Només cal pensar, per un cantó, en *Els cavallers* (424 aC), que és tota ella un atac en forma de paròdia de Cleó, líder del partit democràtic després de la mort de Pèricles i ridiculitzat contínuament en el seu paper de partidari a ultrança de la guerra amb Esparta; per l'altre, en *La Pau* (421 aC), que explica la història de com els atenesos recuperen l'anhelada pau (en realitat, una treva, la de Nícias), gràcies precisament a la mort de Cleó i Bràsidias, líders d'un i altre bàndol, morts tots dos a la batalla d'Amfípolis l'estiu abans de l'estrena de l'obra i ridiculitzats pertinentment tot al llarg de l'obra.

Poden ser un bon exemple de les dificultats que això comporta per al traductor, els versos 268-275 de la *Pau*, ja comentats, en què *Pólemos* envia Kydoimós a Atenes i a Esparta a buscar una mà de morter per poder esclafar les ciutats gregues amb la mala sort que tots dos Estats les han perdudes a Amfípolis, en una referència velada, però prou explícita (per als

---

<sup>79</sup> Vegeu, per exemple, HALLIWELL 1984 i ROSEN 1988. Una bona lectura complementària pot ser la de BRELICH 1969.

atenesos, és clar) als dos líders de cada bàndol partidaris de la guerra, morts recentment.<sup>80</sup> És clar que en aquest cas la dificultat només es concentra en l'espai d'uns pocs versos, però s'agreuja molt més si, com és el cas ja esmentat d'*Els cavallers*, tota l'obra gira entorn d'una figura pública que avui ja no coneixem gaire. Potser per això, aquesta és una de les comèdies menys traduïdes, malgrat ser la més estripada i més cruenta i obscena. En aquest sentit, resisteix molt millor una comèdia com *Els núvols*, tot i que també se centra en la paròdia d'un sol personatge, només perquè aquest personatge, Sòcrates, el coneixem molt més bé gràcies a la història de la filosofia.<sup>81</sup>

També hi ha una sèrie de personatges reals de sobres coneguts per l'opinió pública atenesa (però molt més desconeguts per a nosaltres) que en algun moment devien fer-se famosos per alguna qüestió (un atac de cagarrines en una sessió de l'assemblea, un afer amorós extramatrimonial, una deserció en batalla, una ruïna econòmica, etc.) o bé per algun tret del seu físic o la seva orientació sexual. Aquests fets, sense importar si eren reals o no (una deserció en batalla era castigada amb la mort), eren *vox populi* i els comediògrafs els aprofitaven per fer riure de manera fàcil el públic. Això, és clar, els magnificava i els caricaturitzava, fins al punt de tornar-se personatges estereotipats de la comèdia, en un gag que la gent esperava a cada obra que anaven a veure. Tal és el cas de Cleònim, del partit demòcrata, convertit per Aristòfanes en el paradigma de l'obès golafre, efeminat i covard,<sup>82</sup> o bé de Clístenes, acusat d'efeminat i invertit pel comediògraf,<sup>83</sup> o encara de Càl·lias, convertit en el prototip de malgastador i de faldiller.<sup>84</sup>

En un tercer esglaó d'importància, trobem personatges reals de la vida atenesa, però de qui gairebé no sabem res: barbers, ganiveters, cistellers, mercaders, actors, soldats i generals, músics o poetes de segona fila (o de primera, però que no hem conservat) que, per alguna raó, devien ser famosos en una ciutat que, recordem, no era pas tan poblada com això, i que tenen una presència fugaç en les comèdies d'Aristòfanes. De fet, la majoria d'aquests personatges foscos, al contrari dels que acabem de veure, solen aparèixer concentrats en una o dues

---

<sup>80</sup> Normalment s'ha defensat que aquesta relació amb la realitat és més evident en les comèdies primerenques d'Aristòfanes que no pas en les de l'última producció que hem conservat, per tal com la comèdia estava evolucionant, cada cop més, cap a la comèdia de costums que coneixeríem, més endavant, per Comèdia Nova, amb Menandre com a màxim representant. Potser això és veritat per al *Ploutos*, però, en qualsevol cas, no ho és per a la resta. Només cal pensar en *Les tesmofòries* (410 aC), tota ella una paròdia de la festa homònima en honor de Demèter, en *Les dones a l'assemblea* (391 aC), una comèdia eminentment política com ho és *Lisístrata*, o bé fins i tot en *Les granotes* (405 aC), que al capdavant és una paròdia de dos dels tràgics més preuats per l'audiència atenesa.

<sup>81</sup> El fet que personatges amb tant de poder que dominaven l'Estat atenès (que, recordem-ho, era qui pagava els festivals teatrals en honor de Dionís) fossin ridiculitzats amb tanta vehemència i tan assíduament, ha estat explicat de diferents maneres. Hi ha qui, com Sommerstein (2004a), han considerat que això es permetia perquè el poeta tenia una certa llibertat d'expressió que, amb l'evolució de la guerra, es va anar endurint i reduint, fins al punt que Aristòfanes hauria estat perseguit per atacar Cleó. D'altres, com Bowie (1993) o Riu (1999) han preferit explicar-ho des d'un punt de vista ritual, com bé resumeix Robson: «Some scholars have suggested that the abuse of public figures in Old Comedy fulfilled something of a ritual function in this way – as well as providing an opportunity for hostility towards high-profile and powerful individuals to be played out in a public arena in a non-violent way: a collective letting off o steam» (ROBSON 2009: 131). En qualsevol cas, sembla evident que el ridícul de la persona atacada, més encara si era un personatge de la classe dominant, devia fer d'amalgama entre les classes populars de l'audiència, divertida de veure aquella gent tan poderosa caricaturitzada de manera tan brutal.

<sup>82</sup> Cf. Ar. *Eq.* 956-958, 1290-1299; *Nu.* 673-680; *V.* 19, 822-823; *Pax* 446; 673-678, 1295-1304, *Av.* 290 i 1477.

<sup>83</sup> Clístenes apareix ridiculitzat tot al llarg de la producció aristofànica des d'*Ach.* 117-121 fins a *Ran.* 48 i 57.

<sup>84</sup> Cf. *Eup.* frags. 157-158 KA, *Cratin.* frag. 81 KA o bé *Ar. Av.* 283.



comèdies i, després desapareixen, segurament perquè al carrer ja havia deixat de parlar-se'n tant. Casos com els que apunto podrien ser els de Tèleas (*Av.* 168; 1024-1025), Ditrefes (*Cratin.* frag. 251 KA, *Ar. Av.* 798), Espòrgil (*Av.* 300), Opunti (*Eu.* frag. 283, *Ar. Av.* 153 i 1294), Queris (*Ach.* 16 i 866; *Pax* 951; *Av.* 858), Escèl·lias (*Av.* 126), Formió (*Pax* 347; *Lys.* 804) i tants d'altres.

En plena connexió amb els personatges històrics d'especial rellevància, trobem les referències humorístiques d'Aristòfanes als fets històrics d'actualitat recent previs a aquella comèdia o no gaire anteriors en el temps. En el primer grup, trobaríem les referències a fets de la guerra del Peleponnès i a les bromes constants que se'n feien, normalment, és clar, per ridiculitzar el rival. Per exemple, la derrota espartana a Pilos, i el posterior empresonament de tot el contingent lacedemoni era objecte freqüent de les burles del comediògraf,<sup>85</sup> com ara a *Nu.* 186, en què Estrepsiades compara els alumnes del pensatori de Sòcrates als presoners espartans per la fila malgirbada que feien, o, en un sentit semblant, a *Pax* 219 i 479-480. Ja hem comentat també els fets referents al setge de Melos (*Av.* 186) o la pau de Nícias que sobrevola tota la comèdia de *La Pau*.

En el segon grup, trobaríem tots els referents a l'imaginari col·lectiu persa, i les referències tant a la seva cultura, com als personatges i esdeveniments principals de les guerres mèdiques, que són una constant en totes les comèdies d'Aristòfanes: des de les referències a Darios i Xerxes i els seus generals o lloctinents com Datis (*Pax* 289) o Megabazos (*Av.* 485), les batalles de Marató o Salamina i tota una rastellera de personatges o costums i estereotips típics del luxe persa, com ara Ecbatana com a símbol de la riquesa i la pompositat meda (*Ach.* 64; *Eq.* 1089; *V.* 1143-1144), el fet d'anar amb camell o ricament abillats (*Ach.* 64, 81-82 o *Av.* 282-283).

Des del moment en què Aristòfanes feia befa d'aquests personatges o fets històrics, sabem que el públic atenès (i els seus aliats que els visitaven) coneixien per força aquests noms i els ubicaven en el temps. No estaria tan lluny, en essència, i valgui la banalitat, dels programes de sàtira política d'avui.

#### 5.6.1.2. Déus, herois, referències al mite.

La comèdia atenesa no tenia cap mirament a l'hora de posar en escena personatges divins, tals com déus, titans o herois, a qui es ridiculitzava també convenientment a la manera còmica. No es tractava, doncs, d'una blasfèmia ni res que s'hi pogués assemblar. Al contrari, les regles del gènere així ho exigien i hauria estat fins i tot contraproduent que els déus no apareguessin en un gènere teatral que, recordem-ho, es celebrava en honor a un déu, Dionís, que tenia una escultura a dins del teatre. Els déus, els herois del culte, els reis mítics d'Atenes, tots ells eren parodiats, insultats i baquetejats en la comèdia.

Veure figures sagrades rebent un tracte tan impietós devia provocar reaccions hilarants entre el públic. Exemples d'aquests n'hi ha a balquena: Dionís essent apallissat pel seu esclau a l'inici de *Les granotes*, Hermes presentat com un porter vulgar fàcil de subornar (*Pax* 180-192) o bé el tracte que rep Iris (*Av.* 1202-1261) quan el protagonista l'amenaça de violar-la si la torna a enxampar, o bé fins Hèracles presentat com un imbècil que només pensa en el menjar i a qui se li pot prendre fàcilment el pèl (*Av.* 1565-1693). En realitat, més que ridiculitzar-los, el que fa la comèdia és accentuar totes les característiques pròpies dels déus i dur-les als

---

<sup>85</sup> Cf. Th. IV, 38-41

extrems: Dionís, déu de la disbauxa i element desestabilitzador de l'ordre, Hermes, déu dels lladres, Hèracles, fartaner insaciable, etc.<sup>86</sup>

És clar que aquests déus i herois amb uns apetits tan humans ja els trobàvem als poemes homèrics, però la caricatura extrema que en feien els còmics (i només permesa, en una societat profundament religiosa, en el si del gènere còmic) havia de ser, com la comèdia, gairebé carnavalesc. Això, és clar, genera un problema al traductor, no només per les referències i estereotips dels déus, que poden ser més o menys coneguts, sinó perquè si volgués arribar a un efecte humorístic equivalent (cosa que ja sabem que és impossible), gairebé només tindria el remei de posar en lliça l'Església catòlica i encara es quedaria curt, cosa que evidentment, fora d'una modernització per al teatre, no tindria cap mena de sentit.

D'altra banda, el traductor no sempre té la sort que els déus siguin els més coneguts de l'Olimp, o bé que els herois i titans que apareixen siguin tan famosos encara avui com Hèracles i Prometeu, sinó que podien aparèixer divinitats estrangeres i referències als seus cultes que avui ja no són precisament tan coneguts (cas dels déus frígis Sabazios i Cíbele, per exemple).<sup>87</sup> Igualment, hi ha referències al passat mític anterior als déus olímpics, això és, al dels gegants i titans, que, fora del cas de Prometeu, fins i tot els especialistes moderns coneixen vagament, però que el públic atenès devia saber de cor: com ara tota la sèrie d'al·lusions a protagonistes i episodis de la Titanomàquia o la Gegantomàquia, com ara la batalla a la plana de Flegras (*Av.* 824), o bé la invocació de Cebríones i Porfirí (*Av.* 553).

En aquesta mateixa línia, en la comèdia aristofànica hi ha referències a herois i al seu culte molt menys coneguts que Hèracles, almenys avui: són freqüents, per exemple, les mencions a tota una sèrie d'herois i reis mítics autòctons d'Atenes. Així, el rei mític d'Atenes, Crànaos, que donava nom a un dels epítets d'Atenes,<sup>88</sup> Erecteu, o bé el cas de l'heroi atenès Càntar (*Pax* 144-145) del qual hem parlat anteriorment.

En un grup semblant, hi podrien entrar personatges mig llegendaris de l'imaginari col·lectiu atenès com ara Cil·licont (*Pax* 363), paradigma del traïdor de la pàtria, Timó, prototip del misantrop (*Av.* 1549; *Lys.* 809), o Orestes, el bandit (*Ach.* 1166, *Av.* 712 i 1490-1493) que, a més, comparteix nom amb l'heroi argiu que, aquest sí, és força conegut, ni que sigui pel fet de donar títol a la trilogia d'Èsquil. No cal dir que la majoria d'aquests personatges no diuen res a la majoria de lectors d'avui.

De la mateixa manera, els esments a les celebracions religioses o als rituals en honor de diferents divinitats o herois del culte són també freqüents i encara són més difícils de caçar per als lectors o espectadors d'avui: bromes sobre els misteris eleusinis, sobre les Panatenees, les Dipolies, les Adònies, sobre el culte dels Cabirs a Samotràcia, etc.<sup>89</sup> El mateix val per a les fórmules oraculars (i els noms dels santuaris i dels oracles) o per a les fórmules sacrificials.

A totes aquestes dificultats, n'hi hem d'afegir una de majúscula: els déus o els herois sobretot apareixen citats en les comèdies d'Aristòfanes a base de renecs, malediccions i

---

<sup>86</sup> De fet, aquesta imatge d'Hèracles la trobem tot al llarg de la comèdia antiga. Tota excusa, fins i tot sexual (com en el cas de *Lys.* 928) és convenient per treure a col·lació la fam insaciable d'Hèracles, un dels herois més ridiculitzats.

<sup>87</sup> Per a Sabazios, cf. *Ar. V.* 9-10 o *Av.* 873. Per a Cíbele, cf. per exemple, *Av.* 746 i 876.

<sup>88</sup> Cf. *Ar. Av.* 122.

<sup>89</sup> Cf. sobretot *Pax* 277 i 418-420 o tot el rerefons de *Les tesmofòries* (misteris eleusinis) o totes les al·lusions a Adonis a *Lisístrata*.

interjeccions.<sup>90</sup> La majoria d'elles són idiomàtiques i s'han fossilitzat a la manera dels nostres «mare de déu», «verge santíssima», «cagum déu», «dimoni» etc, amb la diferència que, en primer lloc, la religió grega és politeïsta, cosa que provoca que de renecs n'hi hagi gairebé tants com déus o més i tot. En qualsevol cas, molts més que no pas en una religió monoteïsta. En segon lloc, molts juraments o invacions encara estan molt lligats a la situació en què es jura o s'invoca el déu en qüestió. Si es vol tenir un bon viatge per mar, el normal és jurar per Posidó, si es vol gaudir d'un bon àpat, per Hèracles, si hom vol sanar-se, per Asclepi o per Apol·lo, etc. I a això sumem-hi els cultes de cada ciutat: els atenesos juraran per Atena, els espartans pels Diòscurs, les espartanes per les dues deesses (Persèfone i Demèter), com Aristòfanes deixa clarament marcat en el parlar dels personatges masculins i femenins tot al llarg de *Lisístrata*.

I encara hi podríem afegir una dificultat extra per al traductor còmic, però que comparteix en part amb el de la tragèdia: la multitud de denominacions diferents que pot rebre un sol déu, a base d'epítets diversos: Apol·lo (Febus, Pean, el de la cabellera rossa, etc.), Zeus (Pare, Crònida, Salvador, etc.), Afrodita (la Cípria, la Citerea, etc.) per dir-ne uns pocs, o totes les altres denominacions o sincretismes de Dionís (Bacus, Evan, Leneu, Sabazios...).

És clar que una solució fàcil podria ser la de reduir tota aquesta polinòmia, com proposa Nicosia en la traducció de la tragèdia, sense que això impliqui un problema significatiu de comprensió del text:

«*Reductio ad unum* della straordinaria ma fuorviante polionomasia propria della mitologia greca, e scelta della denominazione più comune. Non, quindi, ora Afrodita, ora Citerea, ora Cipride (Ciprigna mai, neanche per scherzo) [...], ma solo e sempre Afrodita; non Cronide ma Zeus, non Ellade ma Grecia, non Bacco ma Dioniso, o viceversa, se si vuole» (NICOSIA 2009: 86-87)

Amb la petita diferència que en la comèdia respecte a la tragèdia, tot aquest joc de noms i epítets és usat amb finalitats humorístiques, com ara en jocs de paraules diversos, com ara en el cas d'Àrtemis Colènida (*Av.* 871-872), un epítet comú d'Àrtemis que és convertit, per similitud assonàntica, en Àrtemis «Ἀκαλανθίς», un ocell de difícil identificació.<sup>91</sup>

Encara hi ha qui ha proposat una solució molt més radical: assimilar totes aquestes invocacions a expressions idiomàtiques pròpies d'una religió monoteïsta com la cristiana i enllestir-ho tot amb un «God», com va fer Maurice Balme per a les seves d'altra banda interessants traduccions de Menandre (Oxford, 2001).

Mentre que la primera estratègia fa perdre matisos, però manté el sabor grec, la segona, en canvi, significa un allisament de totes les diferències de la religió politeïsta grega respecte a les religions monoteïstes que, em temo, caldria evitar de totes passades, no només per una qüestió d'ètica de la traducció, això és, de respecte cap a l'alteritat de l'original, sinó també perquè, com dic, Aristòfanes juga contínuament amb aquests juraments i invocacions de manera profundament còmica. Només cal veure Posidó jurant per si mateix en l'assemblea dels déus davant dels ocells (*Av.* 1614) o els jocs de paraules que desplega el poeta amb l'arrel de Prometeu (*Av.* 1511).

<sup>90</sup> Sobre aquesta qüestió és fonamental l'estudi de Dillon (1995). També GIL 1997.

<sup>91</sup> Hi ha qui ha proposat el passerell. Vegeu DUNBAR 1995: 511.

5.6.1.3. Llocs, estereotips i elements de la vida quotidiana.

En unes obres que solen transcórrer a diversos punts de l'Àtica i que solen tenir com a rerefons, gairebé sempre, el context bèl·lic de la guerra del Peloponnès, no és estrany que hi hagi referències constants a altres zones geogràfiques de l'Hèl·lada, algunes de més conegudes, com Esparta, Tebes, potser Corint o Mègara, si hi ha sort, d'altres que poden sonar al lector si coneix una mica els poemes homèrics, com Argos, Pilos o Quios, i d'altres de menys populars, quan no directament obscures del tot, com quan es tracta de dems petits com Pràxies (*Pax* 242), Crioia (*Av.* 645), Ornea (*Av.* 399) o Cefale (*Av.* 476), la majoria de les quals Aristòfanes les posa en lliça bé per fer-hi jocs de paraules diversos que només prenen sentit en el seu conjunt si són reconegudes pel lector o l'espectador, bé els utilitza per la fama que tenien aquests llocs a l'època, com ara les citacions del Ceràmic com a lloc on s'enterraven els caiguts en batalla per Atenes (*Av.* 395) o el Liceu, on es reunien les tropes (*Pax* 356). Per no parlar, és clar, de les metareferències teatrals que no són sinó part del ritual en honor de Dionís: la comèdia trenca contínuament la quarta paret i descriu les festivitats (les Grans Dionísies, les Dionísies del camp o les Lenees),<sup>92</sup> gent del públic,<sup>93</sup> o bé parts del teatre amb termes específics, com ara l'εἴσοδος o l'ἐκκύκλημα.<sup>94</sup>

A més, com és normal en una regió més aviat petita com la de la Grècia antiga que, a més, està en guerra permanent entre els pobles que la conformen (tots de parla grega) i que es reconeixen fills d'una mateixa cultura i d'una mateixa llengua (amb totes les variants dialectals), proliferen els estereotips i les discriminacions racials en clau humorística sobre la procedència territorial de les persones, més encara si aquesta procedència és estrangera. Així, en les comèdies d'Aristòfanes, els perses i els pobles orientals en general són covards (*Av.* 1244) i tenen un gust i una ambició exagerats pel luxe i les riqueses, mentre que els espartans, al contrari, són uns ascetes bruts i mig bàrbars (*Av.* 1280-1281) que només pensaven a guerrear, els megaresos, uns morts de gana (*Pax* 483), i els conciutadans d'Aristòfanes, els atenesos, tenen una fixació absurda amb els judicis i les delacions: només cal pensar en *Les vespes*, tota una comèdia dedicada a explotar aquest estereotip, que apareix constantment a la resta de comèdies conservades.<sup>95</sup>

El sùmmum per al traductor és quan Aristòfanes combina els jocs lingüístics de noms de ciutats o de punts geogràfics amb els clixés que hi estan associats. Basti pensar en la recepta de cuina que segueix Pólemos a *La Pau* (242-254), quan va tirant al morter una sèrie d'ingredients relacionats fònicament o referencialment amb els dems o les polis corresponents: per representar Pràxies, Pólemos hi tira porro, només per la similitud entre la paraula grega (πράσον) i el nom de la ciutat; per Mègara, hi tira alls, mentre que per Sicília hi tira formatge i finalment per l'Àtica, hi tira mel, tots ells productes nacionals de les respectives regions. Aquí, a més, no només s'hi barregen els noms de les ciutats i els estereotips, sinó que també hi entren en joc esdeveniments històrics. Pólemos ('Guerra') està tirant al morter, per aixafar-les, zones que efectivament havien estat devastades per la guerra: Pràxies era un dels

<sup>92</sup> Cf. *Ar. Ach.* 250, *Pax* 530 o *Av.* 786-800.

<sup>93</sup> Cf. *Ar. Pax* 543-555.

<sup>94</sup> Respectivament, el passadís que servia d'entrada al cor, i un mecanisme que servia perquè l'espectador pogués contemplar què passava darrere la σκηνή. Cf. *Ar. Ach.* 407; *Pax*; 173-176 o *Av.* 296.

<sup>95</sup> Per dir-ne uns pocs passatges, cf. *Ar. Nu.* 207-208 o *Av.* 39-40 i 1286-1289.

ports de Lacònia saquejat pels atenesos el 430 aC,<sup>96</sup> Mègara era considerada la culpable de l'inici de les hostilitats i el 424 aC havia perdut, també, el seu port i, amb ell, l'accés al mar, a més d'haver patit un cop d'estat oligarca;<sup>97</sup> l'Àtica era devastada cada estiu pels espartans, mentre que Sicília, a partir del 427 aC, ja era un dels escenaris habituals de la guerra del Peloponnès.

De clixés sobre els quals fer broma, no només trobem els referents a zones geogràfiques, sinó que dins dels estrats socials també hi ha els propis estereotips i fets culturals, especialment entre la part marginada de la societat: els esclaus són vius com centelles i intenten sempre aprofitar-se del patró (pensem en el Xàntias de *Les granotes*); duen el cabell curt, mentre que els ciutadans lliures, llarg (*Av.* 911). Les dones són inconstants, només pensen a beure i a cardar (*Lys.* 1-30). I així un llarg etcètera. Les dones de Corint acostumen a ser associades a prostitutes de luxe i els homes, a mercenaris.<sup>98</sup>

D'altra banda, si hem dit que la comèdia fa referència a la vida quotidiana d'Atenes, és ben evident per què en l'obra d'Aristòfanes trobem elements, conceptes o maneres de fer que avui ens són pràcticament desconeguts, des de menjars a dites populars passant per pors pròpies de l'imaginari col·lectiu. Una qüestió tan senzilla com la manera de vestir, amb abrics i vestits que no tenien butxaques ja pot posar en dificultats el traductor. Per exemple, a *Els ocells* (vv. 501-503) el poeta aprofita la circumstància per la qual els atenesos duïen diners a la boca per fer-hi una broma. Uns diners que, és clar, tenen noms grecs: dracmes, òbols, talents.

Les distàncies tampoc no es mesuraven pel sistema mètric, sinó en estadis, i així anar fent amb una sèrie de problemes innombrables: el poeta podia fer sortir en escena *delicatessen* pròpies de l'època, com ara els peixets fregits de Falèron (*Av.* 76), o pràctiques culinàries diverses (*V.* 510). De la mateixa manera, tan aviat podia fer referència als noms dels vaixells més famosos de l'Estat atenès, com ara la Salamínia o la Pàralos,<sup>99</sup> dues de les naus encarregades de les missions oficials, com parlar d'un model de trirrem concret que es construïa a les drassanes de Naxos.<sup>100</sup>

Parlem, és clar, d'una cultura i d'uns referents de fa més de 2500 anys, que avui no compartim i que se'ns escapen de les mans de manera contínua. El repte per al traductor, doncs, és majúscul.

#### 5.6.1.4. Tabús: obscenitats, escatologies, insults

Les diferents cultures d'arreu del món entenen de manera molt diferent entre si la construcció i la categorització del comportament sexual i escatològic. En efecte, varia molt d'una cultura a una altra «the acceptable context of usage and emotional registre associated with sexual and excremental language» (ROBERTS 2008: 278). Fins i tot quan són cultures pròximes temporalment i geogràfica. Només cal pensar la sorpresa de cultures pròximes com la italiana o la francesa davant del gust per l'escatologia de la cultura popular catalana.

Aquesta distància conceptual es fa més grossa per al traductor si, com passa amb Aristòfanes llegit avui, ens hem de remuntar a una cultura de mil anys enrere i a un gènere ple de tota mena d'obscenitats que devien fer les delícies dels milers d'espectadors que omplien

---

<sup>96</sup> Cf. Th. II, 56.

<sup>97</sup> Cf. Ar. *Pax*

<sup>98</sup> Vegeu CONDELLO 2017: 256.

<sup>99</sup> Cf. *Av.* 147 i 1204.

<sup>100</sup> Cf. *Pax* 145.

el teatre de Dionís i que anaven a veure les comèdies esperant, justament, trobar aquesta mena de llenguatge obscè i porc.

Per obscè entenem «both the sexual or scatological referent of an utterance and the social construction of that utterance as itself indecent, shocking, immoral, or inclined to corrupt, and thus as unspeakable at least in certain (usually public) contexts or to certain audiences» (ROBERTS 2008: 279). L'obscè «recall to us a pleasurable and uninhibited time of life, regression to which is a function of our occasional need to rebel against the repressions enforced by adulthood» (HENDERSON 1991: 38).

Evidentment, què es pot dir i què no es pot dir varia molt no només a causa de la cultura, sinó del context. I el context de la comèdia antiga ens és realment estrany.

Avui, entre amics, en un ambient festiu, una obscenitat serà ben rebuda i entesa en el marc de la broma, mentre que en un ambient religiós, com en un funeral, en principi, no. Doncs bé, l'obscenitat no només era permesa en la comèdia antiga (un acte eminentment religiós en tant que part de la celebració de Dionís), sinó que n'era un component que la conformava en tant que l'obscenitat i l'escatologia eren part dels rituals i les processons fàl·liques dels quals es creu que prové la comèdia antiga.<sup>101</sup> De fet, hom pensa que l'ús d'un vocabulari obscè era obligat, en tant que el gènere ho exigia.<sup>102</sup> El que era correcte en la comèdia (o en la poesia iàmbrica) era precisament insultar, dir porqueries i tota mena d'obscenitats, mentre que fora del teatre o de determinades ocasions culturals, això era terminantment prohibit.

En efecte, el que avui entenem per obscenitat era un tret particular d'un bon nombre de ritus religiosos i, per tant, també dels festivals dedicats a les divinitats venerades en qüestió. En aquestes festes, com ara en els rituals dedicats a Dionís o a Demèter,<sup>103</sup> sembla que se suspnien les normes de comportament habituals i que no només es permetien, sinó que s'incentivaven la burla i l'insult ritual, en què es recorria a l'obscenitat i a l'escatologia més extrema.<sup>104</sup> Aristòtil (*Política*, 1336b-32) va per aquí quan bandeja «all kinds of indecent language (*aischrologia*)» de l'Estat, amb l'excepció, «of some cults in which it is *nomos*, iambic poetry and comedy (*nomos* is a strong word: it is custom and it is law)» (RIU 2012: 258).

Aquesta obscenitat pròpia dels rituals que es creuen a l'origen de la comèdia es pot trobar encara en els festivals teatrals dedicats a Dionís com «a vibrant and central part of comic drama in the fifth century» (ROBSON 2009: 123-124). En mans dels comediògrafs, l'obscenitat és un dels components essencials de la invectiva i de l'insult *ad hominem* que hem comentat més amunt i que, de ben segur, desencadenava l'humor agressiu del qual ja hem parlat manta vegada: al públic atenès, durant les representacions còmiques, li era permès, uns pocs cops l'any, de riure i fer befa de figures públiques molt notòries que eren humiliades i vexades a nivells extrems, amb la fantasia de la humiliació sexual o de la violació:

---

<sup>101</sup> Sobre qüestions d'obscenitat, escatologia, tabú i pornografia a l'Antiga Grècia (i, en particular, a la Comèdia Antiga) vegeu HENDERSON 1991, RICHLIN 1992, HALLIWELL 2004, ROSEN 2006; 2015 i DUTSCH AND SUTER 2015.

<sup>102</sup> HEATH 1989: 345, JANKO 2001, RIU 2012: 258-260 i BOEDEKER 2016.

<sup>103</sup> Només cal pensar en els «γεφυρισμοί» (insults des del pont) que es duïen a terme durant les processons dels misteris eleusinis amb una intenció, sembla, apotropaica.

<sup>104</sup> Hi ha qui ha considerat que amb funció apotropaica: amb una intenció, sembla, apotropaica: «obscenity may well have fulfilled a so-called 'apotropaic' function in religious festivals; that is to say, ritual abuse was seen as warding off evil from the participants in a religious rite since the gods would not be envious of someone who had been insulted and degraded» (ROBSON 2009: 123).

«The uses of primary obscenities in Attic Comedy illustrate this process. Unlike other kinds of word that indicate sexual and excretory functions, they are simply equal-signs cutting through social barriers and pointing directly toward, and invoking in the listener, the basic emotions adhering to the organs and acts themselves. When the Sausage-Seller threatens Cleon (*Eq.* 364), “I’ll fuck your ass-hole like a sausage-case”, or bids him “bite off his own cock”, his use of primary obscenities is the nearest possible approach to actual violation; the power of the language to recall infantile directness of perception endows these threats against Cleon’s private parts with unique force, and in vividly recalling to us our own anxieties makes our laughter all the heartier» (HENDERSON 1991: 38)

L’obscenitat de la comèdia, per tant, obligava, per les mateixes regles del gènere, a trencar els codis que eren acceptables en la vida diària, no només pel tipus de llenguatge emprat, sinó també per les víctimes d’aquest llenguatge: els personatges públics i poderosos eren els primers a ser tractats a baqueta.

En definitiva, la comèdia, doncs, implicava, curiosament, un trencament de la norma social (la de la vida diària), a través d’una altra norma (la del mateix gènere poètic), d’una manera que avui ens és impossible d’entendre malgrat els intents que hi ha hagut de relacionar la comèdia amb el carnaval de la tradició cristiana, seguint, en part els postulats de Bachtin en l’estudi de l’obra de Rabelais.<sup>105</sup>

#### 5.6.1.5. Jocs intertextuals i paròdies del discurs

Recordem que la major part del que avui entenem per literatura grega, almenys en època arcaica i clàssica, tenia un component ocasional gairebé exclusiu. Els textos que hem conservat es componien per a una ocasió en què es recitaven, es cantaven o es ballaven en el si d’una comunitat. La comèdia, ja ho hem dit, no n’era una excepció: es representava en el marc d’uns concursos teatrals, en què, entre d’altres coses, el públic atenès que assistia en massa a les representacions no només podia sentir ditirambes, tragèdies, drames satírics i comèdies, sinó que hi prenia part activa en tant que cor.<sup>106</sup> En efecte, el cor estava format per ciutadans lliures d’Atenes que rebien formació musical des de petits i aprenien el text de la mà dels mateixos autors. L’exposició, per tant, al que avui entenem com a poesia, des de l’èpica homèrica fins al teatre, passant pel iambe, l’elegia i la lírica (sobretot, coral) era molt alta i, per tant, el coneixement actiu de tot el bagatge diguem-ne literari havia de ser, per força, molt important.<sup>107</sup>

Tot plegat és clau per entendre un altre dels mecanismes importants en la construcció de l’humor de les comèdies d’Aristòfanes: les referències extratextuals a obres que el públic devia conèixer en major o menor mesura justament per aquest bagatge cultural. En efecte, en les comèdies d’Aristòfanes hi ha una quantitat immensa de citacions directes o manipulades tant d’autors contemporanis com d’autors antics que el poeta utilitza per a diferents finalitats humorístiques, jugant amb les expectatives del públic que trobava gust en allò que, poc o molt, devien reconèixer. Un recurs que és present en molts gèneres humorístics:

---

<sup>105</sup> Vegeu RÖSSLER & ZIMMERMANN 1993.

<sup>106</sup> Vegeu RIU 2007a per una perspectiva molt acurada del context del teatre atenès.

<sup>107</sup> Sobre aquesta qüestió, vegeu REVERMANN 2006b.

## 5. L'humor i la seva traducció

«Las referencias extratextuales constituyen una importante fuente de humor en la mayoría de las comedias, pues con ellas el autor juega con las expectativas del público, despertando en él el placer que produce la identificación de lo conocido» (MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ 1995: 236).

Potser en cap gènere com el de la comèdia antiga, però, aquest mecanisme s'explota fins a uns límits tan insospitats. En qualsevol lloc i moment, Aristòfanes imitava o parodiava l'estil o el vers d'un autor conegut. I això que, malgrat l'ajuda dels escolis, moltes d'aquestes referències ens passen per malla perquè hem perdut tota aquesta literatura que conformava el pòsit cultural del públic atenès.

En general, la manera d'incloure una referència intertextual era la de manipular un vers famós d'un altre autor canviant-ne alguns mots (normalment el final d'un vers, a manera de *punch line*), però també podia fer-se imitant vagament l'estil d'un autor o bé inclouent un vers sencer d'un autor, sense aparents modificacions.

Un bon exemple del primer cas podria ser el vers 527 de *La Pau*, en què Aristòfanes canvia una sola paraula respecte a un vers del *Tèlef* d'Eurípides: allà on el tràgic deia «ἀπέπτυσ' ἐχθροῦ φωτὸς ἔχθιστον τέκος»,<sup>108</sup> Aristòfanes substitueix l'últim mot «τέκος» ('noi', 'jove') per «πλέκος» ('cistell de vímet') que, a més, s'assembla molt fonèticament al d'Eurípides, però que capgira el sentit de la frase i l'adapta al context del moment de la comèdia: la deessa Pau acaba de ser rescatada i, per tant, ja no caldran els cistells i els sarrons («γύλιοι») en què els soldats havien de carregar les vitualles.<sup>109</sup>

De citacions directes, sense aparents manipulacions n'hi ha menys, perquè justament la gràcia d'aquest recurs és el de manipular el text que el públic ja coneix. Sense que la citació sigui maliciosa, difícilment serà paròdica. Es necessita subvertir, com assenyala Robson (2009: 144), el text que coneix el públic per poder desencadenar l'humor. En tot cas, de citacions no «subverted» també se'n troben, especialment a *Les granotes*, durant la competició entre Eurípides i Èsquil i serveixen per caracteritzar ben realísticament els dos autors a partir dels versos propis. Així, el vers 1391 («Οὐκ ἔστι Πειθοῦς ἱερὸν ἄλλο πλὴν Λόγος») coincideix exactament amb el frag. 170 de l'*Antígona* d'Eurípides.

La imitació d'un autor sense citar-lo a partir d'un vers concret ens és molt més complicada d'identificar, però sí que és cert que podem intentar endevinar on hi ha una paròdia d'aquest estil per la pujada sobtada i inesperada del registre i la subjecció al metre tràgic o líric, com passa amb els diferents passatges paratràgics de les comèdies, com ara en el vol de Trigeu a llocs de l'escarabat (*Pax* 154-172), en què els primers versos parodien el frag. 307 d'Eurípides, o les caracteritzacions del poeta (que s'expressa amb un estil pindàric) i de Cinèsias (que fa una mescla de diferents lírics i poetes ditiràmics, entre ells Anacreont i Simònides) a *Els ocells* (vv. 903-953 i 1372-1409, respectivament). Fins i tot, ja ho hem vist, hi ha cops que els poetes apareixen com a personatges que parlen i actuen com l'autor caricaturitzat. Ho trobem no només en *Les granotes*, sinó també en *Els acarnesos* (Eurípides) o a *Les tesmofòries* (Agató i Eurípides).

<sup>108</sup> 'Avorreixo [escupo] de l'home més odiat el fill més odiat'.

<sup>109</sup> Es tracta, per tant, del que s'ha anomenat «modificació creativa interna d'una locució». Vegeu CORPAS PASTOR 1997: § 6.5. Vegeu també SANCHO CREMADES 2012: 81-82.



La paròdia d'autors o d'obres anteriors, o contemporànies, a Aristòfanes no només es troba en versos o passatges isolats, sinó que de vegades la paròdia afecta parts senceres d'una obra o l'obra en el seu conjunt: els passatges centrals d'*Els acarnesos* sabem que són un mirall del *Tèlef* d'Eurípides i *La Pau*, del *Bel·lerofont*.

Fixem-nos que gairebé només hem parlat d'obres d'autors tràgics dels quals conservem una ínfima part del que van compondre, però també hem vist que Aristòfanes no es reduïa només al corpus tràgic, sinó també al líric (i, en menor mesura, a l'èpic) que encara coneixem més precàriament.

La preferència del comediògraf respecte a la tragèdia (i, en particular, a la d'Eurípides) s'explica perquè el públic que tenia al davant era exactament el mateix que havia assistit o havia d'assistir a les representacions tràgiques.<sup>110</sup> Aristòfanes s'assegurava, doncs, que el públic conegués bé el material que manipulava. En general, les tragèdies parodiades són efectivament de pocs anys abans de la comèdia en què apareixen, cosa que explica també la preferència per Eurípides. No és pas, doncs, que fes més befa d'Eurípides que dels altres tràgics, sinó que justament, com que n'era estrictament contemporani, era el que coneixia més ell i, per tant, també el seu públic. De fet, si alguna cosa demostra Aristòfanes és justament que admirava l'art del tragediògraf.

En qualsevol cas, qualsevol gènere poètic elevat era un camp fèrtil per poder-hi fer jocs humorístics, especialment en el cas de la tragèdia, però també de la lírica. De vegades, com deia més amunt, sense intenció paròdica, sinó, al contrari, per donar un toc de solemnitat a un passatge concret (per exemple, a la paràbasi). Així «tragic poetry comprises a useful 'frame'» no només per «mocked or undermined to comic effect», sinó també per «evoke —but *not* undermine —the weightiness and solemnity of tragedy» (ROBSON 2009: 118). És clar que el contrast entre aquesta solemnitat i la lleugeresa còmica que l'envolta sí que havia de ser, per força, poc o molt humorística.

De paròdies d'estil, és clar, no només en trobem respecte a autors o gèneres concrets, sinó que Aristòfanes contínuament juga a caricaturitzar una sèrie de discursos formulars o sacralitzats no pròpiament literaris, com ara els dels sacrificis, els dels oracles, el tècnic o físic, el jurídic, etc. D'això n'és una mostra deliciosa, precisament, *Els ocells*, amb les intervencions del sacerdot,<sup>111</sup> de l'endeví,<sup>112</sup> de Metó,<sup>113</sup> o del venedor de decrets.<sup>114</sup>

### 5.6.2. Traduir l'humor referencial d'Aristòfanes

Les estratègies que pot seguir el traductor a l'hora d'enfrontar-se als problemes que suscita la traducció han estat ja comentades d'una manera més general en parlar de l'ús del «domestic remainder» i dels diferents tipus de compensació. Ara intentarem veure-ho aplicat de manera més específica als problemes concrets del text aristofànic per oferir així diferents solucions que crec que poden ajudar a salvar la distància temporal i cultural entre nosaltres i els grecs per tal de poder disposar d'un text resultant que faci sentit i, per tant, faci riure poc

---

<sup>110</sup> Sobre la paratragèdia en Aristòfanes, vegeu SILK 1993.

<sup>111</sup> Cf. Ar. *Ach.* 241-279 o *Av.* 863-888.

<sup>112</sup> Ar. *Av.* 959-990.

<sup>113</sup> Ar. *Av.* 992-1019.

<sup>114</sup> Ar. *Av.* 1035-1054.

o molt al lector modern, sense comportar una assimilació o modernització completa del text original. Per als exemples concrets em serviré, bàsicament, d'*Els ocells*, que és la comèdia que presento aquí en traducció, però en menor mesura també se n'ofriran d'altres comèdies on es poden trobar aquests fenòmens.

El primer que ha de valorar el traductor que s'hagi d'enfrontar a tots aquests problemes relacionats amb els referents culturals grecs és si realment afecten la construcció i desencadenament de l'humor. Evidentment, si no és així o si només afecta secundàriament i parcialment el *set-up* de la broma i no la *punchline*, els referents culturals convé mantenir-los tal qual sense que la comprensió del text en resulti gaire perjudicada: que la distància que un esclau que ha hagut de córrer per escapar del patró estigui en estadis o que el preu d'un suborn estigui en talents, tant és: el lector se'n podrà fer més o menys a la idea pel context, de la mateixa manera com abans llegíem novel·les italianes, franceses o britàniques i no ens perdiem entre lires, francs, o lliures (o, encara avui, amb les milles i les polzades angleses):

«if convention allows the translator of Italian to speak of *lire* rather than dollars, there is no reason why the Greek should not have his drachmas. *Lire* may be more familiar to modern ears, but a little shaping and emphasis by the translator, even an intruded gloss where required, will make of drachmas and obols a perfectly acceptable convention, since monetary contexts are almost second nature» (ARROWSMITH 1961: 125)

En canvi, si els referents culturals són claus per entendre una broma i, per tant, desencadenar-ne l'humor, el traductor es veurà amb la necessitat d'intervenir més enllà de l'equivalència semàntica, amb tota mena de recursos propis que facin sentit per al lector modern que incrementaran sens dubte el «domestic remainder»: parlem, és clar, de compensacions de tota mena: directa, analògica o sense equivalència en l'eix de correspondència de Harvey o paral·lela, contigua o general en l'eix topogràfic.

La segona qüestió important és plantejar-se fins a quin punt una broma en qüestió o una situació humorística té només un ús pragmàtic (fer riure) o també el té informatiu o bé totes dues coses a la vegada. En el primer cas, el traductor tindrà les mans molt més lliures que no en el segon i tercer casos, on haurà de valorar fins a quin punt és important per a la coherència narrativa i dramàtica de l'obra mantenir els *realia* sobre el qual s'assenta l'humor. Per exemple, en principi, haurien de ser intocables tots els referiments a figures de primera magnitud de la política i la vida pública d'Atenes, o a esdeveniments de la Guerra del Peloponnès que, per raons de l'estructura de l'obra i per importància històrica són impossibles de manipular o eliminar, sobretot si conformen el rerefons de la comèdia en qüestió, (com passa amb Cleó a *Els cavallers* o amb Sòcrates a *Els núvols*).

Per tant, en la transferència cultural que, amb menor o major mesura, sens dubte haurà de fer, el traductor convindrà que, cas per cas, estableixi uns graus de prioritat i importància. Dit d'una altra manera, hi ha d'haver una línia vermella, en la transferència cultural i la pervivència del «domestic remainder» que el traductor s'ha de proposar no creuar, en el sentit que, si bé una prioritat és el manteniment de l'humor, l'altra és el fet de mantenir l'obra en el seu context, en el nostre cas el de l'Atenes clàssica, com ja apuntava William Arrowsmith, traductor d'Aristòfanes, el qual pel que fa a la comèdia antiga recomanava al traductor «avoid like the very devil any attempt at total 'transfer'», que, si de cas, cal deixar sempre als experiments que un dramaturg pugui dur a l'escena:

«But how far should the translator of comedy go in the direction of total cultural translation? If we dislike the literal *Lysistrata* of the Bohn translator, with its hideous deformities of English idiom, do we really want a Sexual Summit Conference presided over by a committee of Russian and American womanhood? Or a *Knights* with a demagogue called McKleon? Or is the answer a compromise in which the translator draws a line and says: at this point no further concessions will be made, either to the conventions of my own culture, society, and age, or to the linguistic and social idiosyncracies of Greek culture?» (ARROWSMITH 1961: 125)

Dit d'una altra manera, en aquesta situació de compromís, en què el «domestic remainder» té una importància capital, el que és més important per al traductor no és convertir Atenes en l'Estat del qual ell forma part, sinó fer-hi notar, de lluny, les semblances. No es tracta de fer que *Els cavallers* passin a Manhattan, sinó de fer picades d'ullet al lector per fer-li notar les similituds entre la seva cultura i l'estrangera. No ha de *ser* Nord-Amèrica, sinó poder-ho *semblar* prou, perquè el lector nord-americà pugui sentir-s'hi interpellat i reflectit:

«What is wrong is the heavy and insistent topicality which asserts that Athens not merely resembles America but is America; for this emphasis destroys completely the only real advantage the translator enjoys – his happy and ticklish position between two disparate cultures and ages, his license to an allowed absurdity. What he wants is basically a simile, not an identity. Once he asserts that Athens *is* America, his title to an occasional but critical strangeness vanishes» (ARROWSMITH 1961: 126-127)

Un exemple magnífic del que denuncia Arrowsmith és el que trobem en la traducció (amb tantes altres coses positives) d'*Àlicia en terra de meravelles* que va fer Josep Carner, l'any 1927. Carner s'enfrontà a una sèrie de problemes molt semblants als que troba el traductor d'Aristòfanes: constants referències tàcites al context històric victorià o a poetes contemporanis. La decisió de Carner va ser apostar per una transferència gairebé total: així, Àlicia s'oblida de «parlar català fi» (CARNER 1971: 15), el «Cheshire cat» passa a «Marrameu castellà» i les paròdies d'autors britànics citats tàcitament per Carroll, Carner, malgrat girar-los sense apartar-se en excés del text original, explicita que són «versos de Maragall que solia dir quan era petit» (CARNER 1971: 118). La decisió, perfectament aprehensible si tenim el públic potencialment juvenil a qui anava dirigida la traducció, però, implica sempre, inevitablement, contradiccions amb la coherència de l'obra, massa marcada pel context cultural original (cosa molt més accentuada en les comèdies d'Aristòfanes). Així, malgrat que, arran de les decisions de Carner, pensàriem que ens trobem en un context o imaginari català, el Ratolí, per exemple, fa referència a Guillem el Conqueridor, i a l'arquebisbe de Canterbury o als comtes de Mercia i Northúmbria (CARNER 1971: 27). Canviar aquests referents per Jaume I el Conqueridor o per l'Abat de Montserrat ja es veu que no hauria tingut cap mena de sentit, amb tots els problemes d'incoherència que això hauria implicat.<sup>115</sup>

Un problema del mateix tipus es pot trobar a la recent traducció d'*Esperant Godot* de Josep Pedrals (Proa, 2020), en què s'ubica l'obra al Principat en traduir el joc de paraules entre «Vaucluse» (la Valclusa occitana) i «Merdecluse» («la merda resclosida en què de sobte s'havia

---

<sup>115</sup> Sobre els problemes que planteja la transferència cultural, pot ser interessant el capítol que hi dedica NEWMARK 1981: 70-83. També LEPPHALME 1994.

convertit aquella contrada per als exiliats i jueus que miraven de fugir-ne» VIDAL & PONS 2020) per «Empordanet» i «Empordabrut». Si bé el joc de paraules està molt ben trobat, en una obra tan connotada com aquesta que la Valclusa s'hagi convertit en l'Empordà «ens fa preguntar què significa literàriament i políticament el fet d'ubicar una obra (amb una historització tan radical com aquesta) en un lloc aliè i concret. Quines són les conseqüències hermenèutiques d'aquest 'anostrament'?» (VIDAL & PONS 2020). Què implica des del punt de vista de l'ètica de la traducció? Dit d'una altra manera, si l'obra està excessivament aferrada al context històric i cultural, substituir-lo pel propi comporta, sense voler-ho, caure en la incoherència estructural, sobretot si no es fa una reescriptura i una transferència absolutament completa, cosa, em temo, gairebé impossible en unes obres com les d'Aristòfanes, que només tenen sentit en el context de l'Atenes del segle V aC.

Més encara, si, com és el cas, es tracta d'un text humorístic, el traductor necessàriament haurà d'operar i manipular d'alguna manera aquest context si vol que faci sentit a la vegada per als seus lectors potencials i en l'estructura interna de l'obra. Descartada, per tant, la modernització i l'assimilació cultural completa per principi, el traductor caldrà que decideixi, abans de modificar o eliminar un *realia*, quin és el grau d'importància que té en la construcció de la broma i en el context històric que envolta la comèdia. Hi haurà, doncs, dos factors a tenir en compte: la importància històrica i el grau d'implicació que té aquell *realia* en la construcció de la broma, sigui en el *set-up* o en la *punchline*.

#### 5.6.2.1. *Realia* de primer i segon grau

En els casos en què la broma se centri en un personatge, un fet o un lloc històrics de primera magnitud que el traductor consideri que no es poden manipular ni compensar analògicament de manera paral·lela per la importància en la construcció o en la coherència dramàtica de l'obra, el traductor estarà lligat de mans i haurà d'admetre la pèrdua d'aquell instant d'humor i mirarà de replicar-lo amb una compensació desplaçada, o bé pot mirar d'introduir una compensació contigua introduint-hi un joc d'una altra mena (lingüístic, per exemple) o bé la informació necessària en el que hem convingut a anomenar traducció exegètica o «intruded gloss» per salvar almenys la comprensió del text. Un parell d'exemples d'això que diem podrien ser els següents extrets d'*Els ocells*:

1) al vers 1296, quan el missatger explica a Piseter la nova moda de posar sobrenoms d'ocells a la gent, de tan enamorats que estan de la nova vida que menen els ocells de la nova ciutat fundada entre els núvols, explica que a Querefont ara l'anomenen «Νυκτερίς», ('el ratpenat'). Per al gran públic, aquest deixeble de Sòcrates difícilment serà reconegut (i això que és dels més cèlebres).<sup>116</sup> De fet, ni tan sols els que estiguin familiaritzats amb l'obra de Plató entendran per què és adient que sigui un ratpenat: en efecte, Querefont és ridiculitzat pels còmics per la seva constitució pàl·lida, d'estar sempre tancat estudiant.<sup>117</sup> Això es pot resoldre, encara que, en certa manera, suposi evidenciar l'humor (i, per tant, deixatar-ne la sorpresa), amb una exegesi o «intruded gloss» que afecti, com recomanava Low (2011) el *set-up* i no a la *punchline*: «Querefont, que sempre està estudiant / l'han batejat el ratpenat».<sup>118</sup>

<sup>116</sup> Cf. Pl. *Ap.* 20e.

<sup>117</sup> Cf. Ar. *Nu.* 103-104; 594; frag. 584 Kassel-Austin. També apareix a Eupolis (frag. 253, Kassel-Austin).

<sup>118</sup> Altres «intruded gloss» d'aquesta mena per resoldre *realia* de primer i segon grau es poden trobar a la meua traducció d'*Els ocells* als versos 472, 553, 1296, 1296 i 1297, entre d'altres.

2) de la mateixa manera, al vers 648, Piseter apressa el cor i els reclama que no «s'encantin com Nícias», a través d'un compost encunyat pel poeta: «μελλονικιάων», que fa referència a la fama del personatge de ser excessivament cautelós i poc resolut en la campanya contra Sicília.<sup>119</sup> El traductor no podrà omplir tota aquesta informació si no és amb una llarga nota a peu de pàgina, però pot intentar incidir en el text de manera que faci sentit per ell sol, per exemple, incrementant el «domestic remainder». En aquest cas, jo he optat per traduir «com Nícias el Parsimoniós»:

«Llavors, per Zeus, no és hora d'adormir-nos ara,  
ni de badar com Nícias el Parsimoniós.  
Sinó que cal posar-nos mans a l'obra i ràpid!»

L'adjectiu permet que el text funcioni de manera autònoma, si bé és cert que el lector seguirà sense saber per què Nícias té aquesta fama. No obstant això, s'incorpora un joc que, amb sort, el lector viu podrà relacionar, encara que potser de lluny i només per la similitud fonètica, amb un personatge de l'imaginari col·lectiu nostrat com és Pere el Cerimoniós. Es tracta, com hem dit, de suggerir i no d'evidenciar en excés l'increment del «domèstic remainder». S'ha d'evitar, per tant, l'absurditat de voler substituir personatges com Cleó, Bràsides o Nícies per Eisenhowers, Pattons i d'altres personatges de la Guerra freda.<sup>120</sup>

3) Als versos 185-186 apareix la referència ja comentada de la «gana mèlia» («λιμῶ Μηλίω»), que fa referència al setge de Melos per part d'Atenes l'estiu del 416 a.C., que el gran públic és ben difícil que conegui. Una possible solució per salvar l'humor del passatge, com ja he dit, podria ser la d'incorporar un joc lingüístic que no és present a l'original, com ara el d'encunyar un terme molt a la manera d'Aristòfanes a partir de l'adjectiu famèlic: «deixar els déus famelis».<sup>121</sup>

Si, en canvi, el lloc, personatge o fet històric són de menor importància, fins al punt que manipular-los no afecta la comprensió del text ni la coherència de l'obra o el context grec que l'envolta, el traductor pot aplicar-hi diferents estratègies més agressives amb el text original. En primer lloc, un recurs que ja hem vist en parlar del «domestic remainder» pot ser el de canviar un *realia* desconegut per un de més conegut. No parlo ja d'evitar el terme lacedemonis (per espartans) o el d'hel·lens (per grecs), que també, sinó d'anar més enllà. Vegem-ho amb dos exemples més:

1) a Av. 484, Piseter acaba d'explicar als ocells que el primer sobirà dels perses va ser un gall, «molt abans que Darios i Megabazos». Evidentment, aquí s'estan utilitzant dos noms que eren reconeguts immediatament pel públic: Darios, a més de ser el nom dinàstic de l'estirp dels aquemènides, era el rei dels perses durant la primera guerra mèdica, mentre Megabazos era un general i sàtrapa persa. Evidentment, aquí no hi ha cap voluntat informativa o històrica: simplement Aristòfanes posa en lliça dos noms de personatges il·lustres dels Medes. Podrien ser aquests o uns altres. Darios no planteja un problema especialment greu, per tal com encara és prou conegut avui, fins al punt d'aparèixer a les recents adaptacions cinematogràfiques que

<sup>119</sup> Cf. Th. VI, 8, 4.

<sup>120</sup> Vegeu CHAPMAN 1983.

<sup>121</sup> Un altre exemple d'aquest recurs podria ser els versos 1009 o 1378 de la meua traducció.

s'han fet de les guerres mèdiques,<sup>122</sup> però, en canvi, Megabazos sí que és un total desconegut avui, excepte, si es vol, per als historiadors antics i per a alguns filòlegs. Una opció, doncs, seria substituir-lo per un personatge persa que sí que pugui sonar familiar, com ara Xerxes, el qual, val a dir, faria una parella ben coherent amb Darios. Aquesta tria seria recognoscible pel públic més culte i accentuaria el component reial persa del passatge.

2) Semblantment, una intervenció quirúrgica mínima per ajudar el lector en casos com aquests podria ser el d'Av. 558-559: Piseter acaba d'explicar al cor que barraran el pas als déus per evitar que vagin a tenir relacions sexuals amb les mortals i posa uns quants exemples del mite: Alcmena, Sèmele i Àlope. Les dues primeres són encara avui força cèlebres, fins i tot per a un públic no especialista, per tal com són mares d'Hèracles i Dionís, a banda que encara avui se sol identificar Sèmele amb les divinitats lunars. En canvi, la tercera sí que necessita un diccionari de mitologia: Àlope era filla de Cerció i mare d'Hipòtòu de resultes d'una violació de Posidó. La substitució d'Àlope per una altra heroïna del mite més coneguda avui com Europa permetria al lector mitjanament llegit entendre l'acudit sense necessitat de cap nota a peu de pàgina que l'expliciti. A banda, per reforçar el caràcter humorístic, el traductor pot mirar d'introduir alguna mena de compensació en forma d'acudit lingüístic, com el que proposo en la traducció, posant de costat l'expressió «posar banyes» amb «Europa» que, recordem, és violada per un Zeus sota la figura d'un bou.

Hi ha casos, però, que el *realia* no és de bon substituir perquè no hi ha cap possible equivalent disponible que pugui fer sentit per al lector modern, perquè tota la broma està fonamentada en una qüestió de *realia* molt concreta sense la qual la situació dramàtica exposada no s'entén. Per exemple, als versos 242-254 de *La Pau*, ja comentats, sobre les al·lusions a Pràxies, Mègara, Sicília o Atenes i als seus productes nacionals en la recepta de Pòlemos, que en traducció de Balasch, queden així:

«Pòlemos: Ah, Pràxies, tres, cinc, moltes desenes de vegades plena d'infortuni! Avui et deliràs! (*Tira unes quantes peres al morter*)

Trigeu: (*Als espectadors*): Homes! Això no ens afecta per a res, perquè aquest mal és per a Lacedemònia.

Pòlemos: Ai Mègara, Mègara! Et trinxaran tot seguit de dalt a baix; de tu en faran picada. (*Tira al morter un forcat d'alls*).

Trigeu: (*Als espectadors*): Babai! Babaix! Que grossos i picants, els gemecs que hi ha tirat per als megaresos!

Pòlemos: (*Tira un formatge al morter*): Au, Sicília, també t'has d'afollar, tu!

Trigeu: Ah, pobra ciutat! Com et ratllaran!

Pòlemos: Au, ara hi abocaré aquesta mel d'aquí, que és àtica.

Trigeu: Ep, tu, et recomano que, de mel, en facis servir una altra. Aquesta va a quatre òbols. Estalvia-la, l'àtica»

Òbviament, Balasch, més enllà de les peres que no sé d'on treu, es veu obligat a introduir una nota a cada broma (i potser li caldria fer el mateix amb les onomatopeies transcrites). Per tal d'arribar a una traducció més o menys autònoma, el traductor pot mirar d'introduir bromes

---

<sup>122</sup> Parlo, per exemple, de 300 (2006) o de 300: *The Rise of an Empire* (2014).

compensatòries per pal·liar la pèrdua referencial inevitable, si no es vol recórrer a la modernització:

«**Pólemos:** (*Brandant espàrrecs*)

Ui, ui, Esparta, tres vegades desgraciada,  
i cinc i deu mil cops! Us faran puré, avui!

(*Tira els espàrrecs al morter*)

**Trigeu**

(*A part*)

Ah, senyors meus, llavors això no és cosa nostra,  
que aquest és un afer intern dels de Lacònia.

**Pólemos**

Ui, Mègara, ui, Mègara, que us trinxaran  
d'un cap a l'altre fins a fer-vos picadeta!

(*Tira els alls al morter*)

**Trigeu**

(*A part*)

Uf, uf! Pels megaresos, quina allau coent  
i enorme d'allirets que en sortiran, d'allà!

**Pólemos**

Ui, ui, Sicília, tu també ja has begut oli.

(*Hi tira oli*)

**Trigeu**

(*A part*)

Ja l'han vessat! Quin gran estat líquidarà.

**Pólemos**

Au, hi posem també una mica de mel àtica.

(*Hi aboca mel*)

**Trigeu**

(*A part*)

Ah, melparit, una altra mel millor t'iria.

Que aquesta val quatre òbols! Deixa en pau la d'Àtica!»

Aquesta proposta pròpia de traducció em sembla que il·lustra, en pocs versos, algunes possibilitats que hem vist que té el traductor per intentar salvar l'humor, sense modernitzar ni assimilar. Fixem-nos que s'han canviat referents desconeguts per coneguts (Pràsies era un dels ports de la Lacònia i s'ha substituït, per tant, per Esparta), i s'han introduït jocs de paraules afins als que fa Aristòfanes en relació amb el port de Pràsies i «πράσον» (porros), però que s'han fet extensius a la resta de versos, per pal·liar la pèrdua d'humor referencial. La resta d'Estats (els TA de la broma) s'han mantingut. Això ha obligat, és cert, a canviar alguns dels productes que aquí intervenien, com ara els porros pels espàrrecs (per poder jugar amb Esparta) i el formatge de Sicília per l'oli i a encunyar termes, a la manera d'Aristòfanes, que permetin fer-hi jocs de paraules (allirets, allau, líquidarà, melparit), etc. Els canvis, però, no ofereixen cap incoherència, en tant que els «porros» només hi eren com a joc de paraules, mentre que l'oli podria passar per producte nacional de Sicília, alhora que permet el joc amb «líquidarà», que replica el de «διακναίω» ('ratllar', com a sinònim de destruir). Els òbols, per

cert, com es veu, es poden mantenir sense necessitat d'adaptar-los, perquè el context ja permet entendre que es tracta d'un producte de luxe.

#### 5.6.2.2. *Realia* de tercer grau

Fins ara hem vist quin tractament es podien donar a llocs, personatges o fets històrics d'importància (històrica o en la construcció de la broma) alta o mitjana: els primers, hem mirat de deixar-los intactes amb compensacions paral·leles (amb la inclusió d'un joc de paraules), contigües (amb la introducció d'una exegesi) o directament la possibilitat de perdre aquell instant d'humor i intentar replicar-lo en un altre punt diferent (compensació desplaçada), mentre que els segons hem vist que es podien manipular amb més llibertat, aplicant-hi substitucions d'un *realia* poc conegut per un de més reconeixible per al lector modern, a més d'introduir també jocs lingüístics complementaris (compensacions analògiques o directament no corresponents) als referencials.

Vegem ara el tractament que poden rebre per part del traductor els que he anomenat *realia* de tercer grau on incloc tots aquelles elements contextuals que fan referència a fets, personatges o llocs històrics (o mítics) que amb prou feines podem situar o reconèixer avui (i que, com hem vist, ja martiritzaven els gramàtics hel·lenístics o el mateix Plutarc), o bé tots aquells que, sent relativament poc coneguts, no tenen una implicació real en el desencadenament de la broma.

Pel que fa a aquests últims, els *realia* quotidians o d'importància històrica relativa que tenen un paper secundari en la construcció de la broma (*set-up*), de vegades es poden substituir per la cosa o el fet que designen sense que representi un problema greu, com assenyala Condello:

«Perfortuna, quando si tratta di *Realien* profani e quotidiani, funziona spesso – e non funziona male – una soluzione, diciamo così, ‘iperonimica’: si generalizza, si astrae, si dice il ruolo per la cosa o la specie per l’individuo; niente “etére di Corinto” o “mercenari a Corinto”, dunque, ma “puttane” magari “di lusso”, o “truppe all’estero”, e così via» (CONDELLO 2017: 256)

Així, a *Pax* 418-420, no cal traduir traduir «Panatenees», «misteris d'Eleusis», «Dipolies» o «Adònies», sinó que n'hi ha prou posant «festes» o «rituals» en honor d'Atena, Demèter, Zeus o Adonis, respectivament.

De manera semblant, l'arribada de la Salamínia que tem Evèlpides (*Av.* 147) per tal com era una de les naus, juntament amb la Pàralos, encarregades de notificar comunicacions oficials d'Atenes, es pot substituir per un més general «la nau d'Atenes», com proposo: «De cap manera una ciutat de mar, on vingui / a treure el cap amb l'agutzil a bord la nau / d'Atenes!». <sup>123</sup>

En aquest darrer exemple, el caràcter informatiu és més important que el pragmàtic, i amb el canvi que es proposa es facilita molt la comprensió al lector, sense fer dir en el text traduït res que no digui a l'original. Ara bé, què passa si aquest mateix *realia* sí que és part indispensable del desencadenant de l'humor, com passa a la mateixa obra, però més endavant?

---

<sup>123</sup> Substituir el *realia* per la seva definició és un recurs habitual. A la meua traducció d'*Els ocells* també es pot trobar als vv. 123, 126, 366 o 1106.



En efecte, al vers 1204, Piseter fa befa d'Iris i de la seva vestimenta i *atrezzo* (suposem que amb unes grans ales) i la compara a un vaixell, hem de creure que per les veles: «ets la Pàralos o la Salamínia?».

En aquest cas, explicitar què signifiquen aquests dos noms no és una opció, perquè suposaria, gairebé com una nota a peu de pàgina, explicar l'humor i, per tant, evidenciar-lo i deixar-ho. D'altra banda, en aquest context, i en contra del que passava en el vers 147, Aristòfanes no cita les naus pel caràcter oficial que tenen, sinó que simplement diu dos noms de vaixell que eren especialment famosos. Aquí, la broma no té un caràcter informatiu ni històric i pot ser assimilat per dos noms de vaixell típics de la llengua i la cultura del traductor.<sup>124</sup> La coherència de l'obra en conjunt se'n ressentirà, per tal com el mateix concepte haurà estat traduït de dues maneres diferents, però a banda que les dues al·lusions estan separades per més de mil versos, les dues mencions no estan interconnectades de cap manera.

Una opció alternativa, tractant-se de *realia* d'importància històrica secundària o, fins i tot, desconeguda, que són part integrant de la *punchline*, és la de substituir-los per un aptònim, això és, per un nom parlant que expliqui el personatge que el porta. Això, com dic, és especialment útil per a personatges que amb prou feines coneixem, i pot ser una manera efectiva no només de salvar la coherència i la comprensió d'un passatge concret, sinó també de salvar-ne l'humor, encunyant un terme que a banda de descriure el personatge, sigui divertit per la forma que pren. En efecte, creant un aptònim que *sembli* grec, però sigui significatiu per al lector o espectador es genera una incoherència pròpia de la traducció resistent que pot ser un element humorístic més amb què jugar. Es tracta, en definitiva, de seguir la lliçó que hem après amb els *Astèrix* i les traduccions de Víctor Mora, de la qual parlaré més endavant en plantejar de quina manera podem traduir els aptònims d'Aristòfanes. De fet, potser hauríem de dir que cal seguir la mateixa lliçó del nostre comediògraf, que és el primer de servir-se d'aptònims enginyosos, reals o encunyats, com a recurs humorístic.

En qualsevol cas, vegem-ne una aplicació pràctica. Entre els versos 149-155 d'Els *ocells* apareixen dos personatges de qui amb prou feines sabem res, Melanti i Opunt. El primer era un poeta tràgic ridiculitzat per golafre en alguna altra ocasió,<sup>125</sup> i que patia de «λέπρα», una malaltia de la pell més general «and clearly much less serious than the dreadful, mutilating disease now called 'leprosy'» (DUNBAR 1995: 183). Aquí, Aristòfanes aprofita aquesta circumstància per aparellar-lo amb el Lepreu, un poble «some miles inland in southern Elis in the west Peloponnese» (DUNBAR 1995: 183):

«La puput: ¿Per què no aneu a residir a Lepreu, a l'Èlida?  
Evèlipides: Perquè, pels déus, Lepreu no l'he vista mai, però em fa fàstic per culpa de Melanti»  
[Trad. Manuel Balasch]

Acte seguit, el Puput planteja als dos protagonistes que vagin a viure a la Lòcrida, amb els opuncis, els habitants d'Opunt, una ciutat de la Lòcrida. Evèlipides respon dient que ell de cap manera seria com Opunt, un personatge molt fosc que Aristòfanes ridiculitza aquí (i a Av. 1294) per borni i delator:

<sup>124</sup> La meua proposta és la de «Llop de mar» i «Sireneteta», però podria valdre qualsevol altra.

<sup>125</sup> Cf. Ar. *Pax* 801-812; 1009-1015.

## 5. L'humor i la seva traducció

«La puput: Doncs n'hi ha uns altres, els opuntis de la Lòcrida; és allà on us cal viure.  
Evèlpides: Jo, Oponti no m'hi tornaria ni per un talent d'or. I quina és la vida que es mena entre els ocells? Perquè tu ho saps exactament» [Trad. Manuel Balasch]

Fixem-nos que els *realia* són realment problemàtics, perquè aquí els noms de les ciutats actuen com a *connector*, això és, com la paraula que permet el joc de paraules amb la malaltia i amb el personatge en qüestió, que actuen de *disjuntor*, aprofitant, la similitud fonètica dels dos mots. Atès que mantenir tal qual els *realia* no aporta res a la traducció, per tal com la broma no té un caràcter informatiu, sinó purament pragmàtic, una de les estratègies que pot seguir el traductor, com dic, és la d'introduir aptònims que permetin un joc semblant al que planteja Aristòfanes. Segons això, la meua proposta resaria com segueix:

«**Puput**

Per què, doncs, no proveu d'anar al Lepreu, a viure,  
a l'Èlida?

**Euèlpides**

Perquè, pels déus, sense ni haver-la  
vist, em repugna per culpa d'en Dermatitis,  
que n'és paisà.

**Puput**

Aneu a viure amb els de Bòrnia.

**Euèlpides**

Tornar-me un borni com Monocles? No, a primer  
cop d'ull no ho veig pas clar. Ni per tot l'or del món!  
I què me'n podeu dir de viure amb els ocells?  
Vós ho sabeu a base de bec»

Aquest passatge és una bona mostra de com poden reconduir-se aquests problemes de *realia* secundaris. En primer lloc, s'han substituït els dos noms dels personatges conflictius (per desconeguts) per dos aptònims amb arrels gregues que suggereixen algunes de les característiques de les quals fa befa Aristòfanes. Per arrodonir el joc, i com que no pagava la pena mantenir un joc de paraules basat amb un nom propi d'un personatge inconnegut que ha estat substituït, proposo reemplaçar també el lloc de procedència (la Lòcrida) per un tercer aptònim, aquest cop, d'un lloc, que permeti un joc semblant al de l'original (Opunt-opuncis).<sup>126</sup> Finalment, i per reforçar el caràcter jocós dels versos, s'hi han afegit dos jocs de paraules que funcionen com a compensació contigua (en l'eix topogràfic de Harvey) sense correspondència amb l'original (eix de correspondència). Parlo, és clar, d'«a primer cop d'ull no ho veig pas clar» i d'«a base de bec».

Com dic, aquesta tècnica s'assembla molt a un mecanisme que ja fa servir de manera molt semblant el mateix Aristòfanes. En efecte, sovint Aristòfanes se serveix d'una sèrie de *realia*, normalment topònims o personatges, només a fi i efecte d'aprofitar els noms propis per introduir-hi jocs de paraules diversos. Ja n'hem esmentat uns quants, d'aquests: Pràxies, a *Pax* 242, només apareixia per la seva similitud amb «πράσιον» ('porro'). Passa el mateix amb

---

<sup>126</sup> El canvi d'un personatge obscur per un aptònim és un recurs que també faig servir a *Av.* 11, 18, 31, 168, 300, 513, 764, 790, 798, 822, 823, 987, 1025, 1073, 1294, 1295, 1405, 1442, 1527.

diferents topònims reals d'*Els ocells*, com ara Ornea (*Av.* 399), Cefale (*Av.* 476), Crioia (*Av.* 645) o Cardia (v. 1474). El primer era un dem de l'Argòlida «where earlier that winter a force of Spartans and their allies had settled a body of Argive oligarchic exiles» (DUNBAR 1995: 289) que els atenesos havien assetjat i guanyat sense perdre un sol home. El nom, per tant, devia sonar prou als atenesos, davant dels recents esdeveniments. La raó d'aparèixer en aquest passatge en què els dos protagonistes són atacats pel cor d'ocells s'explica, sobretot, per la seva similitud fonètica amb ὄρνεα ('ocells'). Transliterar simplement el nom (com fa Balasch, amb «Òrneas») fa que es perdi evidentment tota broma, tant la referencial com la lingüística. En aquest sentit, la solució de Carandell (2002) és molt enginyosa, en traduir «Picamoixons», un nom que tant fa pensar en una batalla (pica) com en ocells. Ara bé, es tracta d'un topònim real català, sense modificació ni en la grafia ni en el so i, per tant, representa una assimilació completa, una «total transfer» que genera una incoherència evident: què hi fan dos protagonistes a Catalunya? No és un problema greu, però, com assenyala Capra amb motiu d'un altre exemple que veurem més avall, és millor optar per «nomi di fantasia, che però fossero evocativi di nomi reali e immediatamente fruibili» (2012: 339). És a dir, noms que semblin topònims reals o, en tot cas, que facin pensar en topònims reals, però modificats convenientment per mantenir una ficció grega, sense voluntat d'enganyar el lector, al contrari, evidenciant-li l'agudesia del «domestic remainder». Pot ser, en definitiva, un mecanisme propi de les traduccions «resistents». La meua proposta en aquest cas seria «Gallipolí»: gall i poll suggereixen la relació amb els ocells i el nom recorda al lector mitjanament llegit a Gal·lípoli, la regió grega (avui, Turquia). Si, a més, el lector o espectador recorda que Gal·lípoli va ser el principal escenari de la Venjança Catalana de la Companyia Catalana d'Orient contra l'Imperi Romà d'Orient en revenja per l'assassinat de Roger de Flor, hi haurà, doncs, un joc compensatori contigut i exacte respecte a l'original. Però potser, ho admito, és demanar massa.

Semblantment, Cefale (*Av.* 476), que era un districte àtic on hi havia un gran cementiri, només apareix per tal de fer un nou joc de paraules: Piseter acaba d'explicar que els ocells són anteriors a la terra i que l'alosa, l'ocell primigeni, no tenint terra per sepultar-hi el pare, se'l va enterrar al cap («ἐν τῇ κεφαλῇ»). Evèlpides replica amb un: «O sigui que el pare de l'alosa ara jeu, difunt, a Cèfal» [trad. Manuel Balasch]. Evidentment, la broma no és informativa, sinó pragmàtica. La broma s'assenta sobre l'homofonia entre la part del cos i de la ciutat (*connector*), i sobre el fet (*res*) que a Cèfal hi havia un cementiri.<sup>127</sup> Traduir literalment no té cap sentit. Savino (1977) i Grilli (2006) opten, amb molta gràcia, per «Città del Capo». Carandell (2002), amb menys sort, opta per un «Cervelló» i perd el joc homofònic, per bé que manté el rerefons semàntic. Ara bé, tots tres traductors opten, de nou, per topònims reals que signifiquen una transferència cultural total que pot ser problemàtica. L'alternativa és, com dic, la d'introduir un nom d'un topònim real, però modificat amb un element que pugui sonar grec, sense ser-ho, mantenint el joc de paraules. La meua proposta és la de traduir «deu reposar al cementiri de Capalhades». La solució recorda, evidentment, el nom del poble català, però modificat oportunament perquè no ho sigui del tot i, a més, amb una referència a l'inframon grec que, en aquest context, resulta molt escaient. Com dic, no hi ha un intent de fer creure al

---

<sup>127</sup> KANAVOU 2010: 112.

lector que es tracta d'un topònim grec, al contrari. La incoherència doble que representa és volgudament còmica.

Quan Piseter presenta Euèlipides, diu que és un paisà de Crioa (Av. 645), un petit dem de l'Àtica. No sabem gaire el perquè d'aquesta tria. Hi ha qui considera que hi ha un joc amb amb κριός (cabró o ariet), que faria referència al fal·lus de l'actor, però aquest mot «nowhere clearly attested» (DUNBAR 1995: 417) amb aquest sentit. Potser simplement Aristòfanes el feia venir d'un districte àtic. Romagnoli (1925) i Grilli (2006) aprofiten la coincidència d'un municipi romà anomenat «Valmontone» que, si l'explicació del cabró té raó, s'adequa exactament al joc de paraules de l'original, per bé que, de nou, trenca la coherència topogràfica de l'obra, el sabor grec que hem anomenat. La meva proposta deixa de banda la incerta qüestió del moltó i opta per reforçar el sentit àtic del dem, amb un joc de paraules amb un topònim nostrat, modificat gràficament oportunament: «Call d'Atenes».

Finalment, les últimes cançons del cor d'*Els ocells*, fantasiegen sobre tots els racons de món que volant han pogut conèixer. Evoquen així una sèrie de territoris llunyans o imaginaris. A la primera cançó (Av. 1470-1493), els ocells parlen d'un lloc amb un arbre mític de nom Cleònim (en clara referència al personatge ja esmentat) que es troba lluny de Cardia («Καρδίας ἀπώτέρω»), una colònia septentrional del Queronès traci. La presència d'aquest topònim no només s'explica per ser d'un lloc remot, sinó, bàsicament, perquè καρδία, en grec, vol dir justament 'cor', que és el que a Cleònim, prototip del covard, li mancava. Mantenir, doncs, la transliteració, per la simple aprehensió del text i per coherència contextual, no té cap sentit i s'ha de trobar algun aptònim que pugui funcionar de manera semblant. En el meu cas he proposat «Corgallard». Grilli (2006) arriba a una opció sensacional amb «Corleone». Per bé que té el mateix problema de ser un topònim real d'Itàlia (un municipi de Sicília), el triple joc que ofereix entre el topònim, el nom de Ricard Cor de Lleó i la famosa família mafiosa és francament brillant.<sup>128</sup>

Hom podria acusar d'adaptació aquestes solucions. En realitat, però, només són compensacions aplicades en *realia* molt concrets seguint una tècnica, la dels aptònims amb fins humorístics, que el mateix Aristòfanes demostra dominar com ningú en innumbrables ocasions. Per dir-ne dues: a Av. 139, apareix fugaçment un personatge, Estilbònides, en una intervenció d'Euèlipides en què està exposant la seva ciutat ideal: «Ma bravo Stilbonide! trovi mio figlio che esce dalla palestra tutto lavato e non gli dai neanche un bacio, non gli rivolgi la parola, non te lo porti con te, non lo palpi fra le gambe... Un bell'amico di famiglia, davvero!» [trad. Alessandro Grilli].<sup>129</sup> D'Estilbònides, Dunbar assenyala que «this may have been a real name», però que només apareix aquí perquè «must be connected with the verb στίλβω, and whether real or invented by Ar., ὦ Στιλβωνίδη, combines the ideas of elegant sheen, the result of being well bathed and oiled, and of a good family, such as have names in -ίδης» (DUNBAR

<sup>128</sup> En aquest sentit, i encara que no sigui estrictament un topònim, de vegades es pot optar per descomponre l'aptònim, en comptes de fer servir un nom parlant (inventat o equivalent). És a dir, traduir directament els ètims de què està format el nom parlant. Així, a la segona de les últimes cançons dels *Ocells* (Av. 1553-1564), pot ser una bona opció traduir l'esment als «Esciàpodes», un poble remot i imaginari de peus tan enormes que els servien de refugi del sol, per una combinació dels dos ètims («Shadefoots», HENDERSON 2000; «Ombripodi», GRILLI 2006). En el meu cas, he intentat anar més enllà i traduir «Peus d'ombrel·la» que, em sembla, recull millor la idea que tenien els grecs d'aquest poble llegendari.

<sup>129</sup> Evito la traducció de Balasch, per tal com passa per alt el problema: «Molt bé, fatxenda! Ahir vas trobar el meu fill que tornava, banyat, del gimnasi, i no el besares ni li vas dir res; no te'l vas arrambar ni li amoixares els testicles, tu, que ets amic de la família!»

1995: 178).<sup>130</sup> Tant l'opció de Grilli com la de Balasch tenen ben poca gràcia. El primer perquè manté la transcripció i el segon, perquè l'elimina. La meua proposta va en la línia del grec: «Molt maco, Netcomapatenes!», amb un nom que, evidentment, no vol passar per real, sinó que té un divertit joc amb un referent grec (Atenes) i amb una expressió catalana de significat molt semblant al del verb grec en qüestió.

Igualment, a *Ec.* 976-980, Aristòfanes posa en lliça un topònim i un nom de persona totalment inventats que li permeten fer una sèrie de jocs obscens. Epígenes entra en escena buscant la casa d'una jove bellesa per tal de calmar-se l'excitació sexual del fal·lus. Però de dins de la casa on truca apareix una vella lletja que pensa que la busca a ella:

«Vella 1a: Ep, tu! ¿Per què truques? ¿No és a mi a qui busques?»

El jove: ¿Jo? ¿De què?

Vella 1a: Més i tot: em trucaves a la porta.

El jove: Així em morís!

Vella 1a: ¿Què et fa falta, que has vingut amb una torxa?

El jove: És que busco un home anaflisti.

Vella 1a: ¿Qui?

El jove: No, no és Sebinos, que és potser el qui esperes tu» [Trad. Manuel Balasch]

Evidentment, aquest text no s'entén, almenys girat així. Balasch ens aclareix que Anaflistos és un «llogarret de l'Àtica que recorda al verb ἀναφλάσν “masturbar-se”». En efecte, es tracta d'un dem de nom masturbatori, tot i que sembla que és més aviat inventat pel comediògraf.<sup>131</sup> Igualment, Sebinos, ens informa Balasch, «és un nom propi forjat per Aristòfanes i emprat en altres llocs de les comèdies, que recorda el verb βινεῖν “folgar”». Guido Paduano (1984) tradueix «Segovia» i «Scopas» per mirar de reproduir el joc. Aquesta solució, d'altra banda enginyosa (Segovia fa pensar en «segata» i Scopas, en «scopare») és problemàtica, per tal com Segòvia és un topònim castellà real i identificable i totalment incoherent amb la geografia àtica. Seria un altre cas evident de «total transfer» que cal evitar, com hem vist que denunciava Capra teòricament (2012: 338) sobre la base de la seva traducció (2010):

«Protagonista:<sup>132</sup> Ehi tu, perché bussi? Stai cercando me?

Attore 2: Fossi matto!

Protagonista: Ma se mi stavi buttando giù la porta!

Attore 2: Neanche per sogno...

Protagonista: E a che scopo sei venuto così con in mano... la fiaccola?

Attore 2: Scopo? Ma no, cercavo solo un tizio di Segate...

Protagonista: Chi è?

Attore 2: Di sicuro non è Scopono da Godi — quello semmai lo cerchi tu»

Fixem-nos que més enllà de trobar noms plausibles (Segate i Scopono), Capra decideix reforçar l'humor del passatge incorporant-hi un joc de paraules a manera de compensació

<sup>130</sup> Vegeu també KANAVOU 2010: 109.

<sup>131</sup> Vegeu CAPRA 2012: 338.

<sup>132</sup> Com veurem, Capra decideix no posar els noms dels personatges, per tal que el lector descobreixi els noms dels personatges al mateix moment que els espectadors.

contigua, aprofitant el significat de «scopo» ('objectiu') i la seva similitud amb «scopare» ('cardar') o «scopata». Es tracta, en aquest cas ara descrit, d'un pur joc de paraules, assentat sobre la base de noms ficticis i que, per tant, no són pròpiament *realia* grecs, però ens permet veure com Aristòfanes se serveix en totes les seves comèdies (hem vist dos exemples d'*Els ocells* i de *Les assembleistes*) d'aptònims ficticis, tant de persones com de ciutats, com a mecanisme humorístic, cosa que, crec, dóna prou llibertat al traductor per mirar de fer el mateix, com a compensació, en altres bandes, com proposo de fer amb els *realia* de tercer grau.

Evidentment, també hi ha l'opció d'incorporar, com hem vist amb els *realia* de primer i segon grau, una «intruded gloss» per contextualitzar el lector, sobretot si el *realia* en qüestió no funciona com a *disjuntor* i només té una finalitat informativa. Per exemple, la figura llegendària d'Orestes (el facinerós, no el fill d'Agamèmnon) pot ser contextualitzada per diferenciar-la de l'heroi amb un simple «Orestes el bandit» (Av. 1492). Fins i tot, si el *realia* de tercer grau hi és present només per funcionar com a paradigma d'un col·lectiu (com el mateix Orestes, com a bandoler) se'l pot substituir pel col·lectiu que designa, com hem vist més amunt que proposava Condello.<sup>133</sup> Així, el mateix Orestes que a Av. 1492 contextualitzàvem com a bandit, a 712 pot ser eliminat sense que el sentit se'n ressentí: «[si la grua indica] al bandit que es teixeixi un abric perquè gens no es refredi quan surti a robar». Igualment, creences, costums i maneres de fer pròpies dels grecs (com la de no dur butxaques) es poden contextualitzar amb una petita exegesi, tot i que no sigui la solució més ideal pragmàticament parlant («i anant sense butxaques, amb plata a la boca», Av. 503).<sup>134</sup>

Com acabem de veure, en cas que un exemple de *realia* no s'entengui ni tan sols amb ajuda del comentari o bé no tingui cap mena d'incidència en la broma i el traductor no hi trobi una compensació ni contigua ni paral·lela adequada, pot ser una bona opció, com a últim recurs, d'eliminar-la abans que comporti un problema d'interpretació per al lector, com he fet amb la referència a dos personatges totalment desconeguts, com Espíntar i Filemó (vv. 762-763) que no sabem identificar, o bé amb Proxènides i Teògenes (1126-1127), personatges públics d'Atenes dels quals tenim poques notícies, més enllà que eren acusats de venedors de fum i de milhomes.<sup>135</sup> De fet, el primer se'l fa paisà de Κομπασεύς, un dem de nom inventat, encunyat sobre la base de κομπάζω (vantar-se).<sup>136</sup> Malgrat que Teògenes, en altres punts de la comèdia (Av. 822 i 1295) sí que he decidit traduir-lo, tractant-se d'un *realia* de tercer grau, per un aptònim que pogués sonar hel·lènic («Noiquinsmuscles»), en aquesta ocasió i pel tremp i la comprensió de la broma, m'ha semblat més adequat substituir tots dos personatges per un genèric: «dos subnormals de Pixacolonos». El mateix he fet amb la referència al vers 1569 amb la referència a Lespòdias, de qui no sabem gairebé res, més que «had probably been recently in the public eye as a candidate for the στρατηγία» (DUNBAR 1995: 716) i pel que infereix el text: que tenia algun tipus de deformació als genolls o les cames, que també van ser ridiculitzats per Eupolis, segons afirma l'escoli al vers concret d'*Els ocells*. Tot massa poca cosa (i obscura) perquè valgui la pena de conservar, segons em sembla.<sup>137</sup>

<sup>133</sup> CONDELLO 2017: 256.

<sup>134</sup> Altres exemples, als versos 30, 70, 497 o 501 de la meua traducció d'*Els ocells*.

<sup>135</sup> Proxènides és ridiculitzat també a Ar. V. 3324-325 com a venedor de fum. Teògenes, als mateixos *Els ocells* (Av. 822 i 1295) apareix com un milhomes presumptuós.

<sup>136</sup> Vegeu KANAPOU 2010: 123.

<sup>137</sup> El mateix recurs l'he emprat a Av. 440, 1242 o 1463.

### 5.6.2.3. Sobre traduir déus i invocacions

Les convencions religioses amb què hem vist que juga Aristòfanes amb finalitats humorístiques gairebé mai no podran ser conservades en la traducció. És molt difícil, sense caure en l'obvietat o en la nota a peu de pàgina, que el lector, si no coneix prèviament aquestes convencions, pugui relacionar la gana amb el fet que un personatge juri per Hèracles, amb un miracle mèdic si ho fa Apol·lo o per Asclepi. I el traductor, al contrari del que passa amb alguns *realia*, difícilment podrà ajudar-lo en aquest sentit amb una «intrudat gloss» de l'estil: «per Hèracles, vós que teniu tanta gana», que és francament poc plausible en una traducció que es vulgui dramàtica (més encara si aquesta traducció és vers per vers), justament perquè explicita allò que en grec és implícit. Podrà, és cert, fer, com hem vist que proposava Nicosia,<sup>138</sup> una *reductio ad unum* de tota la polinòmia pròpia del panteó grec. Així, un jurament com Φοῖβε Ποῖαν pot quedar en un «Febus guaridor» o, si vol ser encara més agressiu, en un «Apol·lo guaridor». Evidentment, si el jurament és protocol·lari i no hi ha cap joc humorístic darrere, el traductor pot decidir, com crec que és el més sensat, de mantenir tota la pluralitat de noms, si això no ha de dificultar en excés la comprensió del text. De fet, es pot donar el cas que fins i tot interressi mantenir tota aquesta infinita varietat, per tal com Aristòfanes l'utilitza com a recurs humorístic. Per exemple, a Av. 863-888, on el sacerdot que oficia al sacrifici d'un petit xai invoca (i, per tant, convida) tantíssimes divinitats amb epítets ornitòfils que el protagonista li acaba reclamant que pari, perquè no hi haurà prou xai per a tanta divinitat (vv. 889-892). Aquí, doncs, seria contraproduent reduir la diversitat del passatge i traduir «Σαβαζίω» (v. 874) per un «a Dionís», més encara quan es juga amb la condició frígia del déu («φρυγίλω»).

En general, però, és cert que, amb una solució o una altra, el lector que no estigui familiaritzat amb l'extensíssim panteó grec es perdrà jocs humorístics i els matisos diferents que implica el jurament per un o altre déu o heroi. Justament per això, i en comptes de buscar reduir tota la diversitat que ofereix el text grec, el traductor ha de buscar com compensar aquests efectes a través, un cop més, d'un «domestic remainder» que permeti al lector no només situar-se en un món religiós que no és el seu, sinó que li ofereixi una sèrie de jocs nous que permetin pal·liar els matisos perduts en l'original. I val a dir que el panteó grec ofereix moltes possibilitats al traductor per fer-ho, sempre i quan anem més enllà de la pobra equivalència «literal». Per aconseguir-ho, es tracta d'incorporar expressions idiomàtiques de la llengua del traductor que estiguin relacionades amb l'àmbit religiós, però convenientment modificades perquè mantinguin el sabor grec. Es tracta, és clar, de recórrer a la incongruència que desperta la fusió entre un món i l'altre, pròpia de les traduccions resistents, que justament hem vist que podia ser una font d'humor molt efectiva.

Això ja ho va entreveure Farran i Mayoral, traductor dels *Diàlegs dels déus i de les divinitats marines* de Llucià, quan traduïa tots els «Μὰ Δία», «Νῆ Δία» i totes les seves variants per un divertit «Vatua Zeus» que inicialment va escandalitzar el purisme acadèmic d'un Nicolau d'Olwer o d'un Carles Riba, segons admetia el mateix traductor en una peça motivada, justament per una ressenya crítica del primer a les seves traduccions:

«El mateix Carles Riba, quan jo publicava a "La Revista" les primeres traduccions de Llucià, em *renyava* en conversa d'amic per algunes d'aqueixes meves proves de traducció vivent. El *Vatua Zeus*, per exemple, no li agradava. Poc a poc, mentre anava ell traduint *L'Odissea*,

<sup>138</sup> NICOSIA 2009: 86-87.

experimentava la mateixa necessitat d'usar mots familiars i populars i em va confessar un dia que per entrenar-s'hi llegia l'Emili Vilanova. I quan vaig publicar els Diàlegs dels déus, ja la seva opinió m'era completament favorable i fins el *Vatua Zeus* li agradava» (FARRAN I MAYORAL 1931)

Seguint el seu exemple, es tracta de fer un pas més i anar molt més enllà del «Vatua Zeus» i jugar amb totes les expressions (que també són moltes) que té el català a l'hora de jurar pel Déu cristià, substituint-lo per Zeus: expressions com: «com hi ha Zeus», «a fe de Zeus», «gràcies a Zeus», «mare de Zeus», «macagum Zeus», «Zeus del cel», «Hòstia de Zeus», «quin bé de Zeus» poden donar molt de joc i provocar efectes humorístics fins i tot allà on l'original no els preveu (compensació desplaçada).

Tot i que no ofereix tantes variacions, amb aquest sistema es pot llimar l'estranyesa de les invocacions i els juraments a divinitats que no siguin Zeus, amb altres expressions idiomàtiques modificades que poden resultar simpàtiques al lector o espectador. Així, per exemple, un «ὦ πότνια δέσποιν' Ἀθηναία» (*Pax* 271) que Balasch tradueix per un «augusta senyora Atena» i Carandell per «Oh Atena sobirana!» pot traduir-se per un «reina santíssima d'Atenes», que no s'aparta del text grec i que fa pensar en la verge, cosa que, val a dir, escau molt a una divinitat com Atena. Un «ὦ Διόνυσ' ἄναξ» (p. ex. *Pax* 442) o un «ὦνάξ Ἡράκλεις» (*Av.* 277) i similars poden passar fàcilment a un «nostrosenyor Dionís» o «nostrosenyor Hèracles».<sup>139</sup>

No es tracta, com dic, d'intentar salvar cada jurament o invocació que apareix el text, cosa que seria impossible (i, sovint, ens haurem d'acontentar amb un gris «per Zeus») sinó d'aprofitar-se del fet que apareixen contínuament per introduir jocs lingüístics, fins i tot allà on el grec no té un jurament o invocació d'aquesta mena. Per exemple, a *Av.* 1614, quan Posidó profereix un «νῆ τὸν Ποσειδῶ» clarament pleonàstic (i, per tant, irònic) hom pot decidir intensificar aquest efecte irònic amb un «per mi!».

En aquesta línia, fins i tot el traductor pot aprofitar-se de la tendència dels grecs al sincretisme i a l'adopció de divinitats foranes per jugar amb déus que no són estrictament grecs. Així, «οἴμοι ταλας» ('ai, desgraciat de mi') pot ser girat en un «la puta d'Horus» que a banda de tenir més força i ser més efectiu afegeix un component clarament humorístic al text.

Es tracta, en definitiva, d'entendre la dificultat (qualsevol dificultat, de fet) com una ocasió perfecta per esmolat l'enginy del traductor.

#### 5.6.2.4. Sobre traduir tabús i escatologies

Aristòfanes i la comèdia antiga són obscens *per se*. Per tant, una traducció que no es censure per alguna mena de pudor, en principi, també haurà de ser obscena. És potser, de tots els problemes que representa la traducció d'Aristòfanes, el que obliga a menys intervencions per part del traductor. Més enllà de necessitar un munt de termes obscens i escatològics que permetin girar la infinita inventiva aristofànica per a l'obsenitat (i de trobar-hi un to adequat, que no pitarregi, diguéssim), el veritable problema que es troba el traductor és el d'intentar replicar amb una potència equivalent l'element transgressor de la comèdia, això és: intentar

---

<sup>139</sup> Es poden trobar exemples d'aquest recurs, als versos 93, 130, 135, 438, 574, 607, 1051, 1129, 1632 i 1644 de la meua traducció d'*Els ocells*.



escandalitzar d'una manera prou convincent l'espectador modern a qui no constrenyen els mateixos tabús ni els mateixos valors religiosos.<sup>140</sup>

No es tracta de mirar de provocar la mateixa sensació que tingué el públic original — cosa que ja sabem que és impossible— sinó de complir les convencions que conformen el gènere de la comèdia antiga i les expectatives d'aquells que la volen llegir o veure:

«Obscenity also requires translation by convention, not in order to minimize it or bowdlerize it, but to earn it as humor and wit. Obviously the translator of Aristophanes has a license to be obscene; this is what audiences expect of Aristophanes and, in my opinion, they should not be disappointed» (ARROWSMITH 1961: 134)

Ja ho he dit: els valors de què és obscè i què no, o de què és tabú i què no varien molt avui respecte a Grècia. Avui, difícilment escandalitzaran a ningú les bromes sexuals o escatològiques que fa Aristòfanes aquí i allà. Ara bé, la invectiva obscena i l'agressió verbal i física, que en el text grec segur que era vist com a humorística i pròpia del gènere (el càstig o les violacions d'esclaus i de joves adolescents) això sí que pot escandalitzar el lector modern d'una manera que pot arribar a ser desagradable.

Igualment, la ridiculització d'elements sacralitzats del ritual a través de l'escatologia pot, per un cantó, no ser entesa per manca de coneixements dels referents caricaturitzats o, per l'altre, difícilment ser entès com a transgressor. En efecte, les situacions que posa en escena Aristòfanes podran ser també obscenes en la traducció, per bé que mai en el mateix grau: una dona al poder a través d'una vaga sexual, un esclau aprofitant-se de l'amo o, fins i tot, maltractant-lo no serà tan transgressor en una societat com la nostra que ja no és esclavista i que, almenys públicament, vol ser paritària i políticament correcta i justa.

Per tot plegat, una de les maneres que pot tenir el traductor, més enllà de ser obscè fins i tot on el text grec no necessàriament ho és, pot ser el d'intentar accentuar el contrast entre el registre més baix de la comèdia i el més alt, un dels mecanismes més utilitzats per Aristòfanes per provocar el riure entre els espectadors. Doncs bé, es tracta d'accentuar justament aquests trets, fer-los més evidents, extremar-los:

«Mere literal obscenity is dull and stupid: it is when form and language converge with obscenity that we get comedy and wit. Incongruity and craft make the obscene more obscene, *truly* obscene. And this is what the translator wants» (ARROWSMITH 1961: 135)

Vegem un parell d'exemples de com es pot manipular un passatge per convertir-lo en encara més obscè, sense apartar-se excessivament del text grec. A *Els ocells* (vv. 65-70), els esfinters dels dos protagonistes s'afluixen davant la visió terrible de l'esclau del puput. Davant d'aquest panorama, i en ser preguntats per quina mena d'ocells són, els protagonistes responen amb noms d'ocell inventats que suggereixen la covardia i els excrements que en resulten:

---

<sup>140</sup> Vegeu ARROWSMITH 1961: 137: «The issue here is delicate and vexing since as regards obscenity and frankness the comic conventions of our audiences and those of Aristophanes' audience are to some degree at odds»

«**Ευελπίδης**  
Ἵποδεδιῶς ἔγωγε Διβυκὸν ὄρνεον.  
**Θεράπων Ἔποπος**  
οὐδὲν λέγεις.  
**Ευελπίδης**  
καὶ μὴν ἐροῦ τὰ πρὸς ποδῶν.  
**Θεράπων Ἔποπος**  
ὄδι δὲ δὴ τίς ἐστὶν ὄρνις; οὐκ ἐρεῖς;  
**Πισθέταιρος**  
Ἐπικεχοδῶς ἔγωγε Φασιανικός.  
**Ευελπίδης**  
ἀτὰρ σὺ τί θηρίον ποτ' εἶ πρὸς τῶν θεῶν;  
**Θεράπων Ἔποπος**  
ὄρνις ἔγωγε δοῦλος»

«Evèlpides: Jo sóc "l'esfereït", un ocell de Líbia.  
El criat de la Puput: ¿I aquest altre, quin ocell és? Digues-m'ho!  
Pisteter: Jo sóc el "Cagat", un moixó de Fase.  
Evèlpides: ¿I tu, quina mena de fera ets, pels déus?  
El criat de la Puput: Jo sóc un ocell esclau» [Trad. Manuel Balasch]

Aquest passatge, traduït així, no és precisament gaire escatològic ni obscè, però, amb un petit canvi d'ordre i amb l'accentuació de les parts pròpiaments escatològiques es pot arribar a un passatge amb molta més *vis comica*:

«**Becdor**<sup>141</sup>  
Jo? Jo, una cagatua, un marronet de l'Àfrica.  
**Esclau del puput**  
Què merdes dius?  
**Piseter** (*S'espolsa les calces*)  
Doncs la que em cau pel camal, mira.  
**Esclau del puput**  
I quina mena d'ocell és aquest, eh? Parla!  
**Euèlpides**  
Sóc un gallina, de la terra del faisans.  
**Piseter**  
Però i tu? Quina bèstia ets tu, per tots els déus?  
**Esclau del puput**  
Ves, jo un ausclau»

Deixant de banda els problemes d'atribució de les rèpliques d'aquest passatge, fixem-nos que s'ha canviat l'ordre de les rèpliques de manera que el nom triat per a l'ocell que realment vol dir 'el que s'ha cagat a sobre' («Ἐπικεχοδῶς») s'ha passat a la primera intervenció per poder fer més evident el joc contingut en «καὶ μὴν ἐροῦ τὰ πρὸς ποδῶν» i s'ha enviat a la segona rèplica la traducció del terme que correspon a «Ἵποδεδιῶς» ('el covard'). En la

<sup>141</sup> Piseter, com Evèlpides, és un aptònim i, com ja he dit, el tradueixo en conseqüència, com explico a les pàgines 724-730 i 760-767 d'aquesta tesi.

traducció es guanya alhora, d'una manera molt senzilla, major comprensió del passatge i més força del component escatològic, reforçat, a més, per un joc de paraules final compensatori, que no és present al text original d'Aristòfanes.<sup>142</sup>

Més avançada l'obra, i després que els ocells hagin declarat la revolució, Iris, la missatgera dels déus, entra en escena (v. 1199). Comença aquí una escena d'abús d'un dels déus olímpics per part de l'heroi còmic, cosa que, evidentment, devia ser molt més divertida per als grecs que per a nosaltres. Doncs bé, cap al final d'aquesta batalla dialèctica entre déu i heroi còmic (*Av.*1238-1261), Iris es despenja amb una tirada paratràgica que és resposta, al seu torn, per una tirada paratràgica de Piseter, barrejada amb un conjunt de vulgaritats i obscenitats, que, si s'accentuen, fan el passatge realment còmic:

«**Becdor**

Escolta'm, guapa! Para ja d'anar sobrada  
i calma't. O és que et penses que amb aquests sermons  
m'espantes gaire? Ni que fos un lidi o un frigi!  
No veus que en cas que Zeus em toqui més la pera,  
(*S'escura la gola*)  
a cendres reduiré l'estança i el casal  
d'Amfion, amb les grans Àguiles-llançaflames.  
I polles blaves gegants com titans al cel  
enviaré, vestits amb pell de lleopard,  
més de sis-cents en contra seu. I l'altre cop,  
saps que un gegant i prou causà severs destrets.  
I si tu em toques més aquests collons, cartera,  
t'aixeco, t'obro de cames i m'obro pas  
entre les cuixes, Iris o no Iris, sents?  
I tu al·lucinaràs que vell i tot com sóc  
s'empini tres vegades l'esperó aquest meu»

#### 5.6.2.5. Sobre traduir els jocs intertextuals

Es tracta d'un dels problemes més complicats a l'hora de traduir un autor com Aristòfanes, les obres del qual són pleníssimes de piles i piles de citacions o paròdies d'altres autors contemporanis o arcaics que el públic, poc o molt, devia reconèixer.<sup>143</sup> En primer lloc, perquè el traductor les ha de reconèixer d'entrada, aquestes al·lusions, cosa que no és sempre fàcil, ni tan sols amb l'ajuda d'un bon comentari; i en segon lloc, perquè un cop detectades, la immensa majoria de les vegades, el traductor es trobarà amb una sèrie d'al·lusions a obres perdudes o fragmentàries o, si té sort, a obres que hem conservat, però que evidentment no formen part de l'imaginari col·lectiu del lector/espectador de la traducció. Ni tan sols quan l'obra parodiada és un dels poemes homèrics o una tragèdia de les que conservem. És gairebé impossible que el lector, fins i tot si és filòleg clàssic, tingui tan interioritzat com a part integrant de la tradició pròpia uns versos d'aquestes grans obres de la literatura universal.

<sup>142</sup> Altres casos d'obscenitat accentuada o afegida (compensació paral·lela o desplaçada) de la meua traducció d'*Els ocells* es poden trobar als versos 62, 208, 286, 557, 670, 825, 1206-1207, 1216, 1448-1449.

<sup>143</sup> Vegeu REVERMANN 2006b.

Sobretot, avui i en particular tractant-se del país i de la cultura que tenim. Potser un vers del proemi de l'*Odissea* i la *Iliada* i poca cosa més:

«Translators have to be able to recognize those allusions and to decide whether they should reproduce them in their translations. If they decide to do so and if they translate into a language that shares a culture with the language of the source text, their difficulties are minor. If they consider that an allusion in the original no longer enhances the writer's point, they may decide to replace it with another kind of allusion. In that case they are likely to face greater difficulties. If they are translating into a language that does not share a culture with the source language, they have to decide whether to introduce the allusion (and possibly explain it at some length in a footnote), to omit it, or to replace it by an allusion endemic to their own culture and analogous to the allusion found in the original» (LEFEVERE 1992b: 22)

És evident que en el nostre cas ens trobem davant d'un mixt d'entre les possibilitats que descriu Lefevere. El català comparteix part de la cultura i la literatura gregues, però d'una manera massa distant perquè aquestes al·lusions puguin ser reconegudes. Amb el problema afegit que aquestes referències intertextuals solen actuar sempre com a recursos humorístics i, per tant, les notes a peu de pàgina han de quedar, per tot el que he anat explicant, descartades (a banda que en les comèdies d'Aristòfanes són tan freqüents que ens trobaríem en un d'aquells casos en què les notes s'enfilen com gratacels).

Les vies per intentar, per tant, contextualitzar o reemplaçar aquestes al·lusions, més enllà d'ometre-les, són d'altra banda més complexes que tots els acudits basats en els *realia* que hem vist fins ara, per tal com l'humor que aquests contenen es pot salvar bastant efectivament amb compensacions basades en acudits que fa servir Aristòfanes en altres passatges, bàsicament jocs lingüístics o la introducció d'aptònims.

En canvi, a l'hora d'introduir compensacions paral·leles o desplaçades (en l'eix topogràfic) i directes o analògiques (en l'eix de correspondència) per als jocs intertextuals, el traductor es trobarà amb dos problemes importants: el primer és que les paròdies d'Aristòfanes normalment estan estretament lligades amb el que s'està dient. No són triades a l'atzar per fer un *gag* absurd, sinó que les citacions, convenientment modificades, són part integrant del discurs del personatge i, per tant, canviar-les gaire suposa dificultar l'aprehensió del passatge. El segon és que, en el benentès que per una immensa sort el traductor hagi trobat en la pròpia literatura (o en tot cas, en la literatura universal que creu que el seu lector potencial pot tenir integrada com a pròpia) una al·lusió que encaixi en el sentit del text d'Aristòfanes, aquesta al·lusió difícilment formarà part d'aquella literatura que el seu públic potencial es pot saber de cor (i que cada cop és més prima).<sup>144</sup>

Malgrat això, la ignorància potencial del lector o espectador no pot ser una excusa perquè el traductor descuri el caràcter humorístic de les paròdies textuals, perquè, entre d'altres coses, aquestes paròdies solen anar acompanyades d'uns canvis de registre d'estil molt significatius que en la traducció seran més evidents i divertits, si el traductor aconsegueix

---

<sup>144</sup> Evidentment, el context de familiarització amb la literatura pròpia no és el mateix ara que a l'antiga Grècia. Ni tan sols és comparable al que hi havia fa uns anys a països com Itàlia, on es sabien Dante i Petrarca de memòria. Fins i tot aquí fa anys era comú que la gent se sabés de cor poemes sencers de Verdaguer, Maragall, Carner o Sagarra.

replicar l'original amb una paròdia més o menys efectiva d'un passatge relativament famós de la seva tradició pròpia. Si el lector la caça és un guany evident. Si no, tampoc no és una pèrdua.

Ara bé, les dificultats per trobar una compensació directa o bé analògica en el mateix punt que el de l'original (compensació paral·lela, en l'eix topogràfic) són elevadíssimes. Això implica que si realment es volen recrear els jocs intertextuals d'Aristòfanes amb cert èxit caldrà pensar no només en la compensació paral·lela, sinó, sobretot, en la compensació desplaçada o general: això és, cada cop que el traductor ho vegi plausible, farà bé d'incloure al·lusions a la pròpia literatura com a recurs humorístic.

El criteri per al tractament d'aquestes compensacions ha de ser el mateix que ens ha guiat a l'hora de trobar solucions per als *realia*: el d'incrementar un «domestic remainder» controlat, de manera que el joc intertextual resulti atractiu i entenedor per al lector i alhora faci sentit en el text: això vol dir que caldrà modificar el text de la traducció perquè s'assembli prou al text parodiat, però no ho sigui exactament. No es tracta, doncs, de canviar, al combat poètic de *Les granotes*, Èsquil i Eurípides per Shakespeare i Shaw com va fer Stephen Sondheim en la seva modernització de la comèdia aristofànica,<sup>145</sup> sinó, si de cas, de fer parlar Èsquil i Eurípides, seguint el text grec de prop, a la manera de Shakespeare i Shaw, amb la incongruència vertaderament còmica que això comporta, sense arribar a trencar la coherència dramàtica de l'obra. O, si ho preferim amb exemples nostrats, no es tracta, com hem vist que feia Carner a *Àlicia en terra de meravelles*, de mantenir poesies d'autors contemporanis de Carroll, però atribuïdes explícitament pel traductor a Maragall o Verdaguer, sinó fer que el text traduït recordi el de Maragall o Verdaguer, però amb un vestit anglès (o, en el nostre cas, grec).

Un grandíssim model per veure com el traductor pot enfrontar-se amb aquest repte són les traduccions de William Arrowsmith d'algunes de les comèdies aristofàniques que són plenes de referiments no només a obres contemporànies, sinó fins i tot a ritmes de cançons famoses de l'època. En efecte, Arrowsmith, actuant com ho fa Aristòfanes com autor, aprofita qualsevol oportunitat per incloure jocs intertextuals, n'hi hagi o no en aquell punt concret de l'original que està traduït. Així, l'inici d'*Els ocells*, com assenyala Scharffenberger (2002: 433) és una paròdia de *Waiting for Godot* de Beckett i la cançó coral de *Av. 1470-1475* és feta sobre la base del poema *The Cremation of Sam McGee* de Robert W. Service, mentre que «his lyrics for the Poet's song in 941-44, translated as "Undressed among the nomad Scyths, the Frozen Poet fareth..." conform to the rhythms of "America the Beautiful."» (SCHARFFENBERGER 2002: 433).

Però on solem trobar més referències intertextuals en les traduccions d'Arrowsmith és en els passatges en què Aristòfanes fa paròdia de la tragèdia, normalment d'Eurípides. No és estrany, doncs, que d'entre totes les comèdies que va traduir (*Els ocells*, *Els núvols* i *Les tsmofòries*) fos precisament en la comèdia que parodia directament Eurípides on trobem més jocs d'aquesta mena. De fet, ja en el títol hi ha una referència intertextual. Arrowsmith, per salvar la referència a la festa de les Tsmofòries, que, efectivament, dona un títol poc atractiu a la comèdia, li va canviar el nom, com ja havia fet David Barrett per a les traduccions de Penguin, que la va intitular: *The Poet and the Women*. Arrowsmith, però, va decidir intitular

---

<sup>145</sup> Vegeu WALTON 2006: 163.

la seva traducció (que va restar inèdita): *Euripides Agonistes*, que no només mantenia el to grec, sinó que jugava amb el poema tràgic de John Milton *Samson Agonistes*.<sup>146</sup>

Efectivament, en aquesta comèdia, cada cop que apareix Eurípides, el lector anglosaxó ha d'estar atent per caçar al vol totes les referències que va incloent aquí i allà Arrowsmith, a manera de compensació paral·lela o desplaçada, dels jocs aristofànics. Scharffenberg posa d'exemples els versos 518-519 de la dita obra, que no són sinó una paròdia del *Tèlef* d'Eurípides (frag. 711). En l'original, es llegeix: «κᾶτ' Εὐριπίδῃ θυμούμεθα, οὐδὲν παθοῦσαι μείζον ἢ δεδράκαμεν»,<sup>147</sup> que és girat en «So why, ladies, should we be so furious with Euripides / since, to adapt his words from another context, / we women 'sin more than we are sinned against'». Es tracta, més enllà de la inclusió d'una «intruded gloss», tal vegada innecessària, que vol subratllar el joc intertextual, d'una «inversion of a famous line from Shakespeare's *King Lear* ('I am a man, more sinn'd against than sinning', 3. 2. 59-60)», amb la qual Arrowsmith aconsegueix lligar el drama d'Eurípides amb el dramaturg per excel·lència dels anglosaxons «providing for modern audiences a frame for understanding, in terms of both artistic form and cultural significance, the ancient and potentially alien tragic drama of Euripides» (SCHARFFENBERGER 2002: 447-448).

De manera semblant, als versos 768-772, quan s'exposa la voluntat de parodiar el *Palamedes* (avui perdut) per reclamar l'atenció d'Eurípides, Arrowsmith és capaç d'incloure no una, sinó dues al·lusions al bard anglès, amb una «liberally expanded translation» en què es juga amb una cèlebre citació de Hamlet («There's the rub») i amb la més cèlebre de les citacions de *King Richard III*:

« φέρε τίν' οὖν ἄν ἄγγελον  
πέμψαμι' ἐπ' αὐτόν; οἶδ' ἐγὼ καὶ δὴ πόρον  
ἐκ τοῦ Παλαμήδους: ὡς ἐκεῖνος, τὰς πλάτας  
ρίψω γράφων. ἀλλ' οὐ πάρεισιν αἱ πλάται.  
πόθεν οὖν γένοιντ' ἄν μοι πλάται πόθεν; πόθεν;»<sup>148</sup>

« Somehow I've got to see he gets  
my SOS. But how? There's the rub... Ha!  
Eureka! I've got it! There's a scene in his play,  
Palamedes, where the hero (or was it the hero's brother?)  
carves a message on an oar, and then he throws this oar  
into the sea... Great. Wait: where's my oar?  
An oar! My kingdom for an oar!»

Els jocs amb Shakespeare es troben a tot arreu de l'obra, en els llocs més inesperats. Fins i tot una expressió tan genèrica i fossilitzada com «κακοδαίμων ἐγώ» (*Th.* 229) serveix d'excusa per tornar al *King Lear*: «I am a fond and foolish man» (4. 7. 62). Scharffenberger (2002) en recull una pila més.

<sup>146</sup> Vegeu SCHARFFENBERGER 2002: 437.

<sup>147</sup> «And then do we get mad at Euripides, though he's done nothing worse to us than what we've done ourselves» [Trad. Jeffrey Henderson, Loeb].

<sup>148</sup> «Well then, what messenger might I send to him? In fact I do know a method from his *Palamedes*: like that fellow, I'll inscribe the oar blades, and deep-six them. But those oar blades aren't here. Now where could I get oar blades? Where, where?» [Trad. Jeffrey Henderson, Loeb].

Evidentment, Arrowsmith du fins a les últimes conseqüències el joc de les compensacions, gairebé fins al límit de l'adaptació, però representa un magnífic exemple de com pot procedir el traductor que vulgui replicar els jocs intertextuals de l'original: sigui amb compensacions paral·leles, contigües o desplaçades, es tracta d'anar introduint aquí i allà citacions d'autors de la literatura pròpia convenientment alterats perquè s'adaptin al context aristofànic. De nou, es tracta d'intentar *semblar* i no *ser* la literatura de la traducció, perquè, de fet, seguirem en el context d'una comèdia grega.

És cert que en el cas del català i la literatura catalana, no tenim una tradició ni tan rica i variada ni tan assentada com l'anglesa (o la italiana o la francesa), ni tan assimilada, almenys pels lectors cultes; sobretot en el cas del teatre, el traductor català no tindrà un dramaturg de referència com un Shakespeare o un Racine, però pot aprofitar que Aristòfanes parodia no només tragèdia, sinó també èpica i lírica per abastar tot el ventall de gèneres literaris (especialment els propis de la poesia o de la cançó d'autor) a l'hora d'introduir jocs intertextuals. En efecte, si el traductor hi inverteix una mica de temps i parteix d'una concepció menys estreta del que és la traducció «de servei», podrà arribar a trobar felices coincidències.

Recuperem com a mostra el vers 527 de *La Pau*, en què Aristòfanes canviava l'última paraula («τέκος») d'un vers del *Tèlef* d'Eurípides: «ἀπέπτυσ' ἔχθροῦ φωτὸς ἔχθιστον πλέκος» ('jo el detesto, el sarró més odiós de l'home hostil' [trad. Manuel Balasch]), aprofitant l'assonància entre un i altre mot. Tenint en compte que el verb «ἀποπτύω» vol dir 'escopir' i, per extensió, 'odiar', aquest vers, amb el joc intertextual inclòs, podria traduir-se com a «escupo sobre el sac pelat dels enemics», en què la incorporació de «pelat» per acabar d'evidenciar el vers de Salvat Papasseit tampoc no desentona amb la pobresa pròpia d'un sarró de soldat. L'assonància entre «sac» i «cap» i «enemics» i «cretins» acaba de fer la feina.

En la mateixa comèdia, els primers versos del vol de Trigeu (*Pax* 154-156), recordem-ho, són una paròdia del *Bel·lerofont* d'Eurípides que evidentment avui ningú no pot caçar per tal com és una tragèdia perduda: «ἀλλ' ἄγε Πήγασε χῶρει χαίρων / χρυσοχάλινον πάταγον ψαλίων / διακινήσας φαιδροῖς ὤσιν» ('Au, endavant, Pègasos! I ben joiós! Dreça les orelles i mou àgilment el brogit del fre i de les daurades regnes' [trad. Manuel Balasch]). No hi ha en la literatura pròpia, almenys que jo conegui, evidentment cap text d'un autor de primera línia que parli de quelcom semblant. Però sí que disposem d'un vol molt cèlebre en un dels nostres grans poemes narratius: el vol de Gentil. Així, el primer vers de Trigeu pot sonar així: «Amunt puja i molt més amunt! Vola, Pegàs» amb una referència tàcita en el primer vers d'aquests versos del *Canigó*: «amunt puja y més amunt / com aucell de branca en branca» (VI, 90-92). Una picada d'ullet que pot ser reblada en el segon vers amb un adverbí que, sense apartar-se en excés del grec («χαίρων», 'joiós', 'alegre') reforci el context verdaguerià:

«Amunt puja i molt més amunt! Vola, Pegàs,  
gentilment! Fes dringar els teus frens daurats,  
agitant les orelles que tant brillen»

Igualment, a *Els ocells*, tant el poeta com Cinèsias obliguen el traductor a trobar jocs intertextuals que funcionin de la mateixa manera que totes les al·lusions que un i altre personatge fan cada dos per tres. El poeta entra en escena (v. 905) cantant les lloances de

*Nephelokokkygían*, la ciutat acabada de fundar amb referències explícites a Homer i Píndar per tal de guanyar-se el favor dels ocells i poder-se quedar a la nova ciutat. De fet, els seus primers versos són: «Νεφελοκοκκυγίαν / τὰν εὐδαίμονα κληῖσον ᾧ / Μοῦσα τεαῖς ἐν ὕμνων ἀοιδαῖς» (Oh Musa! En tes hímniques odes canta Vilacucut dels Núvols, la felix ciutat! [trad. Manuel Balasch]) i poden ser una excel·lent oportunitat d'incloure una compensació contigua verdagueriana: «Dolça Cucutclan alegre / pàtria del meu cor, tu celebra, / Musa, amb els cants dels himnes que et pertanyen».<sup>149</sup>

Paral·lelament, Aristòfanes fa befa d'un poeta real, Cinèsias, perquè pertanyia a un corrent musical d'avantguarda, la Nova Música, que premiava el virtuosisme i la superació de la forma estròfica tradicional.<sup>150</sup> Si el poeta ja obligava el traductor a fer equilibris per mirar de trobar jocs intertextuals i salts de registre adequats a les seves cançons altisonants, amb Cinèsias la dificultat s'accentua encara més. Només entrar en escena (v. 1373-1374; 1376 i 1378), el poeta ditiràmbic ja ho fa cantant una peça d'Anacreont (frag. 378 Page), convenientment modificada a la manera còmica: «ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλυμπον περύγεσσι κούφαις / πέτομαι δ' ὁδὸν ἄλλοτ' ἐπ' ἄλλαν μελέων [...] ἀφόβῳ φρενὶ σώματί τε νέαν ἐφέπων [...] ὄρνις γενέσθαι βούλομαι / λιγύφθογγος ἀηδῶν » ('Volo: pujo a l'Olimp amb ales lleugeres, volo cada vegada per una ruta d'himnes diversa [...] segueixo un camí nou amb cos i esperit impàvids – [...] Vull convertir-me en ocell, en melodiós rossinyol [trad. Manuel Balasch]). La meua proposta, volgudament amplificadora en la línia de la pràctica apresada d'Arrowsmith, mira de recollir aquesta ridiculització incorporant diverses al·lusions a un insigne poeta i a un cantautor nostrat, precisament, de la Nova Cançó que el musicà: «Quan surto per fer el viatge cap a l'Olimp, / amb les ales lleugeres, camins molt llargs cada volta diversos corejo [...] I amb el cor i el cos sense basarda, i sempre amb vent de cara / sapiguem trobar noves sendes [...] voldria tornar-me un ocell, / un rossinyol de cant molt net i clar / que no trenqui l'harmonia del seu cant».<sup>151</sup>

És cert, però, que aquest tipus de jocs intertextuals, difícilment podran ser traduïts amb una compensació directa o analògica al mateix lloc (paral·leles o contigües en l'eix de correspondència) per manca d'un passatge equivalent en la llengua i la cultura d'arribada. Molt sovint el traductor no tindrà més remei que deixar-les tal qual. Si l'obra al·ludida està conservada i traduïda en alguna edició clàssica, potser podrà servir-se d'aquella traducció, malgrat que de ben segur que ningú no caçarà la referència. És una solució que adopto per traduir «Διὸς μακέλλη» (Av. 1240), una al·lusió a l'*Agamèmnon* d'Èsquil (vv. 525-526), per a la qual em serveixo de la traducció clàssica de Riba: «la fanga de Zeus». Així igualment a Av. 575-576, on Aristòfanes juga amb l'*Himne a Apol·lo*, i en què intento introduir solucions pròpies de la traducció maragalliana dels *Himnes homèrics*.

En d'altres ocasions, el traductor pot mirar de replicar amb l'estil concret del gènere que Aristòfanes està parodiant. Si considerem la paràbasi d'*Els ocells* com una paròdia (cosa que no està gens clara) de les diferents teogonies (la d'Hesíode, per exemple, però també les

<sup>149</sup> Deixo per a més endavant (pàgines 760-767) la discussió dels aptònims i d'aquesta tria per traduir el *Νεφελοκοκκυγίαν* en qüestió.

<sup>150</sup> El critica també a *Ran.* 366 i a *Ec.* 328-330.

<sup>151</sup> Altres exemples de jocs intertextuals es poden trobar a la meua traducció d'*Els ocells*. Per exemple als versos 175-276, 306-307, 946-947, 1338-1339 hi ha diverses paròdies carnerianes, al 868 una de ribiana i al 687 una de pindàrica.



òrfiques),<sup>152</sup> més que intentar reproduir les citacions del text de partida (gairebé ningú no reconeixeria un vers d'Hesíode, menys encara només el seu "estil"), es pot mirar de buscar un gènere equivalent a la nostra cultura que sí que ens apel·li d'alguna manera. I, per un cop, el tenim i força pròxim: el *Gènesi*. Així, donar un toc bíblic al passatge pot ser un bon contrapunt amb maneres de fer pròpies de la *Bíblia de Montserrat* i la *Bíblia interconfessional catalana*, com es pot veure clarament en versos com: «Al principi eren el Caos, la Nit i l'Èreb que és tot fosc i el Tàrtar vastíssim; / i la terra, l'aire i el cel no existien» (vv. 693-694).

Però si no troba cap altra solució ni hi ha disponible cap equivalent en la cultura d'arribada per fer alguna compensació analògica, el traductor potser també pot afegir una petita exegesi per marcar l'al·lusió i explicar-ne l'origen, encara que això suposi explicitar allò que en el text grec és expressat tàcitament: així a *Av.* 609 es cita Hesíode (frag. 183) sense anomenar-lo: «οὐκ οἶσθ' ὅτι πέντ' ἀνδρῶν γενεᾶς ζῶει λακέρυζα κορώνη» ('No saps que cinc gèneres d'homes viu la cornella grallaire' [trad. Manuel Balasch]). Aquí, si el traductor no troba un joc intertextual millor, pot introduir aquesta «intruded gloss» que dèiem ara per almenys contextualitzar l'origen de la citació, a la manera que hem vist que feia Arrowsmith: «Que no saps que Hesíode diu que la gralla cridanera viu cinc edats d'homes?».

Si es renuncia a traduir el joc intertextual, també es pot recórrer, com hem vist més amunt en el cas dels *realia*, a alguna mena de joc de paraules que faci el text més simpàtic. Per exemple, a *Av.* 807-808, Aristòfanes cita explícitament Èsquil amb un vers dels seus *Mirmidons* (frag. 139), en el qual Aquil·les plora la mort de Patrocle, disfressat amb les seves armes: «ταυτὶ μὲν ἠκάσμεσθα κατὰ τὸν Αἰσχύλον· / τάδ' οὐχ ὑπ' ἄλλων ἀλλὰ τοῖς αὐτῶν πτεροῖς» ('En això ens hem comparat segons Èsquil: "No és per culpa dels altres, sinó per llur propi plomatge" [trad. Manuel Balasch]). Una possibilitat, ni que sigui per introduir-hi un joc estilístic, podria ser aquesta que proposo: «Aquestes comparances, per citar el gran Èsquil, "ens vénen de les nostres ales, no dels altres"».

És clar que el traductor també pot decidir eliminar directament la referència, com passa amb alguns dels *realia* de tercer grau, sigui perquè no hi ha trobat un bon equivalent, sigui per facilitar la comprensió del passatge. És el que proposo amb l'al·lusió dels versos 1241-1242 d'*Els ocells* en què es cita una tragèdia d'Eurípides avui perduda (*Licimni*) de la qual no tenim més notícia a banda que un dels protagonistes era ferit per un llamp: «λίγνυς δὲ σῶμα καὶ δόμων περιπτυχᾶς / καταιθαλώση σου Λικυμνίαις βολαῖς» ('i la flama no et torni cendra, amb els raigs de Licimni, el teu cos i els recintes de les cases' [trad. Manuel Balasch]). Davant de la impossibilitat de trobar una bona alternativa, i per evitar una nota a peu de pàgina obscura com la de Balasch («paròdia d'una tragèdia perduda d'Eurípides») o la de Henderson («According to scholia "a character in Euripides' *Licymnius* was thunderstruck" but no further details are known»), crec que val més la pena eliminar-ne la referència i compensar-la amb un registre molt elevat i amb un metre rígid que denoti la paratragèdia de tot el passatge (1238-1243):

«Ai, foll, ai, foll! No abrandis el tremend furor  
dels déus; que no anorreï a ple la vostra estirp  
sencera la Justícia amb la «fanga de Zeus»,  
que el foc i el fum a cendres redueixin cos

<sup>152</sup> Vegeu ZANNINI-QUIRINI 1987.

i estances i parets, amb els llampecs mortals»

En general, però, i per evitar massa pèrdues respecte a l'original, caldrà que el traductor miri d'incorporar, sempre que el text li ho permeti, referències intertextuals que, amb independència de si són captades o no pel lector, ajuden a donar color a la traducció, alhora que respecten l'essència intertextual de la comèdia aristofànica. Es tracta, és clar, de les compensacions analògiques en l'eix de correspondència, però generals o desplaçades en l'eix topogràfic, que el traductor ha d'anar mirant si pot incorporar. De vegades, el text mateix l'hi du fàcilment. Per exemple, aquests dos versos d'*Els ocells* (vv. 489-491): «ὀπόταν μόνον ὄρθριον ἄση, / ἀναπηδῶσιν πάντες ἐπ' ἔργον χαλκῆς κεραμῆς σκυλοδέψαι / σκυτῆς βαλανῆς ἀλφριταμοιβοὶ τορνευτολυρασπιδοπηγοί» ('només que ell canti a trenc d'alba, tothom es lleva a fer les seves tasques, els ferrers, els terrissaires, els blanquers, els sabaters, els farinares, els torners de lires i els fabricants d'escuts' [trad. Manuel Balasch]). Sense fer gaires equilibris, d'aquest vers en pot sortir una referència al *Cant dels ocells* (amb la doble ironia que això comporta, tractant-se de la comèdia que es tracta): «que només li cal cantar en veure / despuntar el lluminar, i tothom salta a fer feina: terrissers i ferrers i adobers, sabaters, banyadors, farinares i en fi els fabricatotalloquetoquen»

D'oportunitats com aquestes, en podríem trobar moltíssimes en totes i cadascuna de les comèdies d'Aristòfanes. Només cal que el traductor estigui atent. Ja hem vist, en ocasió de la «compensation in place», la meua proposta d'introduir un joc intertextual a *La Pau* (v. 26) amb la vaca cega de Maragall. Més endavant, al vers 140, es pot donar un cert toc verdaguerià que lligui amb el vol de Trigeu-Gentil que hem vist més amunt. Així, «τί δ' ἦν ἐς ὑγρὸν πόντιον πέση βάθος» ('I què si et precipita a l'humida fondària del pèlag?' [trad. Manuel Balasch]) pot quedar, amb ben poques intervencions, «I si es despenya dintre l'abisme pregon / del pou del mar?» que vol jugar amb l'*Atlàntida*: «Dintre el pou de l'abisme pregon tot despenyant-se» (IX, 61). Evidentment, no és que el traductor pretengui que el que per a ell és un vers familiar ho sigui també per al lector, però la pujada de registre sobtada (que també hi és en el grec) pot fer-lo sospitar. Com que la intervenció és mínima, si capta la referència és un punt a favor de la traducció. Si no, tampoc no és negatiu. Al contrari.

De la mateixa manera, tota l'escena en què Trigeu i el cor intenten hissar la deessa Pau de l'antre on l'han reclosa pot ser una bona oportunitat per jugar amb l'estaca de Llach. Així «χῶστις προθύμως ξυλλάβοι τῶν σχοινίων / τοῦτον τὸν ἄνδρα μὴ λαβεῖν ποτ' ἀσπίδα» ('i tot aquell que de bon cor hagi empunyat aquests llibants, que un tal home no embraci més l'escut' [trad. Manuel Balasch]) es pot girar, sense més complicació per, «i que aquell home que ens estiri fort per 'quí / la corda no hagi d'agafar mai més l'escut» (v.438).

Fins i tot pot arribar a ser una bona idea incorporar excepcionalment citacions textuais que encaixin molt bé en el context de l'escena, però que no corresponguin paral·lelament a cap vers grec. Afegitons, per tant, que no serien sinó compensacions analògiques generals i que poden resultar molt efectives. Si, com dic, encaixen en el text, fins i tot el lector podria no adonar-se de la interpolació. A *Els ocells* (vv. 650-655), Piseter recrimina a Tereu que, sense ales, no podran viure amb els ocells, tal com li ha promès. Tereu li treu importància (v. 651) i Piseter li replica amb l'*exemplum* d'una faula d'Isop (1 Perry) que el públic devia conèixer bé (vv. 651-653). Després d'això, Tereu li promet que li creixeran les ales (vv. 649-655):

«Πισθέταιρος

... πῶς ἐγὼ τε χούτοσι  
υνεσόμεθ' ὑμῖν πετομένοις οὐ πετομένῳ;

Ἔποψ

καλῶς.

Πισθέταιρος

ὄρα νυν, ὡς ἐν Αἰσώπου λόγοις  
ἐστὶν λεγόμενον δὴ τι, τὴν ἀλώπεχ', ὡς  
φλαύρως ἐκοινωνήσεν αἰετῷ ποτέ.

Ἔποψ

μηδὲν φοβηθῆς: ἔστι γάρ τι ριζίον,  
ὃ διατραγόντ' ἔσσεσθον ἐπτερωμένῳ»

«Pisteter: ¿com jo i aquest podrem conviure amb vosaltres, que voleu, si no tenim ales?

La puput: Molt bé.

Pisteter: Mira: a la faula d'Isop s'explica allò de la guineu, que una vegada va fer una mala societat amb l'àguila.

La puput: No tinguis cap por: hi ha una arreta que, quan l'haureu menjada, us sortiran ales»

Entre l'última intervenció de Pisteter i la del Puput s'hi pot incorporar, sense que la comprensió i la coherència del text se'n ressenti, una interpolació verdagueriana, modificada a la manera còmica, de l'última estorfa d'una poesia intitolada precisament «Ales» (dins *Roser de tot l'any. Dietari de pensaments religiosos*, 1893) que sembla feta expressament per a aquest passatge i que fa així: «Del cel hermós, per què em mostrau les gales, / si no em deixau a sos jardins pujar? / Oh mon Déu, oh mon Déu, dau-me unes ales, / o preneu-me les ganes de volar». Doncs bé, la similitud entre un i altre passatge pot permetre un joc com ara aquest, amb l'afegitó de dos versos que no són en l'original:

«Becdor:

... com coi jo i aquest d'aquí  
podrem estar amb els qui voleu, si no volem?»

Puput

La mar de bé.

Becdor

Mireu, resulta que a les faules  
d'Isop s'explica com li va anar a una guineu  
que va passar-les putes quan va fer-se amb l'àguila.

(Pregant)

“Oh mon Zeus, oh mon Zeus, dau-me unes ales  
o traieu-me les ganes de volar”

Puput

No heu de patir, que hi ha una arrel minúscula,  
que quan la rosegueu us sortiran les ales»

Aquests afegitons poden fer les malícies dels puristes de l'acadèmia, però, en realitat, són un joc molt pròpiament aristofànic que permet convertir el text de la traducció en

realment còmic. Fixem-nos que, a més, s'ha introduït encara una compensació contigua al primer vers amb un joc de paraules extra.

Per veure'n un últim exemple. A *Av.* 1188-1195, el cor de moixons s'ha aixecat en armes i ha decidit no deixar passar mai més cap olímpic entre el cel i la terra. Aleshores canta una cançó de guerra altisonant en docmis «imitating the trag. use of the metre in scenes of heightened emotion; the closest trag. parallel for agitated chorus reacting in dochmiac the messenger's speech in war-time is the parodos of Aeschylus' *Seven against Thebes*, 78-102)» (DUNBAR 1995: 611):

«πόλεμος αἴρεται, πόλεμος οὐ φατὸς  
πρὸς ἐμὲ καὶ θεοῦς. ἀλλὰ φύλαττε πᾶς  
ἄερα περιπέφελον, ὄν ἔρεβος ἐτέκετο,  
μὴ σε λάθῃ θεῶν τις ταύτη περῶν»

«S'alça la guerra, una guerra indicible, entre mi i els déus. Que tothom custodii l'aire voltat de núvols, el parit per l'Èreb, no fos que un déu s'hi esmunyís i nosaltres no el veiéssim»  
[Trad. Manuel Balasch]

Després d'una peça com aquesta, una interpolació com «els ocells hem dit que no, visca la revolució» que connecta amb una famosa cançó intitolada, precisament, *La gallineta*, pot servir per pal·liar algun dels jocs intertextuals que Aristòfanes fa constantment i que hem anat perdent pel camí.

### 5.6.3. L'humor lingüístic: la llengua d'Aristòfanes

«ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος  
*Al principi hi havia la paraula.*  
Evangeli segons Sant Joan (I, 1)  
Trad. Fundació Bíblica Catalana

Malgrat que la comèdia antiga devia ser visualment molt espectacular, tant per les disfresses com per la música i els diferents ginyes del teatre antic (potser usats de manera molt més indiscriminada que en la tragèdia, més austera), les comèdies d'Aristòfanes, com gairebé tot el teatre grec antic, eren drames que s'aixecaven sobre la paraula, sobre el domini de la llengua. En la Comèdia Antiga, no és tan essencial una construcció de l'argument coherent i amb intriga, amb uns personatges realistes i versemblants (com va acabar sent la comèdia de Menandre i, amb ell, el teatre llatí, en un procés que ja s'insinua en les últimes peces conservades del mateix Aristòfanes),<sup>153</sup> sinó que el domini de la paraula es converteix en el vertader espectacle, en el mecanisme essencial desencadenant de l'humor:

«Among the literary genres of classical antiquity, Attic Old Comedy is perhaps the one in which language plays the most important role. Even if we do not subscribe to the view that

<sup>153</sup> Per a una bona introducció a l'evolució de la comèdia antiga fins a Menandre, vegeu LANZA 1993. També pot ser útil l'estudi introductori a la meua edició d'*El Malcarat* de Menandre (CREUS 2020c).

Old Comedy aimed exclusively at humoristic entertainment, it is obvious that the comic poet's main task was to make his audience laugh, and it is equally obvious that a large part of this laughter is provoked by a firework of verbal art» (WILLI 2010a: 471)

De fet, ja hem vist que gairebé tot l'humor referencial que trobem en les comèdies aristofàniques és, a la vegada, eminentment lingüístic. La paraula, en l'univers de la Comèdia Antiga i, específicament, d'Aristòfanes, és al centre de tot l'entramat dramàtic. En paraules de Silk, en el seu estudi fonamental sobre la llengua i l'estil aristofànics:

«Words certainly occupy a position of dominance within Aristophanes' creative world. [...] Along with his age, Aristophanes is intrigued by words, but (more than that) at such moments he makes words not merely his instruments, or his subjects, but almost his actors» (SILK 2000: 98-99)<sup>154</sup>

Com remarca el mateix Silk (2000: 99-100), no ens ha de fer estrany que això sigui així quan les comèdies d'Aristòfanes (amb excepció, potser, de la *Riquesa*, l'última conservada) s'aixequen sobre l'enfrontament entre dues idees representades per dos personatges en l'ἄγών, el moment de la comèdia en què s'enfronten (normalment dialècticament) aquestes dues maneres oposades de veure el món. Només cal pensar en el combat purament dialèctic entre el salsitxer i el paflagoni a *Els cavallers*, entre Bdelicleó i Filocleó a *Les vespes*, entre Lisístrata i el Comissari, entre Èsquil i Eurípides a *Les granotes* o, també, entre el cor d'ocells i Piseter, per dir-ne uns pocs i de ben representatius. Són tots combats que es resolen sempre a través de l'art de la paraula i de com dominar-la per convèncer o bé ridiculitzar algú (i així desencadenar el riure del públic, que així en segellava la victòria), malgrat que en algun cas hi hagi casos de violència física (que, a més, podrien perfectament haver estat dansats i, per tant, cantats):<sup>155</sup>

«In *Acharnians*, Dicaeopolis' hopes of success in the good cause of Peace depend on his chance to use words—λέγειν—'among us Athenians' (498). In *Clouds*, Strepsiades' less worthy hopes of evading his debts are stirred by the prospect of 'learning to talk' (βουλόμενος μαθεῖν λέγειν, 239)—of becoming, indeed, 'miles the best talker in Greece' (τῶν Ἑλλήνων εἶναι με λέγειν ἑκατὸν σταδίοισιν ἄριστον, 430)» (SILK 2000: 100)

Per dir-ho d'una altra manera. En la comèdia antiga, l'heroi còmic resol els problemes que planteja l'obra no a través d'un enfocament pragmàtic de la qüestió (com fan els protagonistes de les comèdies de costums, per exemple, els de Menandre), sinó a través de la imaginació lingüística, en un sistema (el còmic) de regles que «collocano la realtà in posizione radicalmente subordinata rispetto alle capacit  creative della fantasia e del linguaggio» (GRILLI 2006: 21).

---

<sup>154</sup> Sent com és tan espectacular i essencial en les seves comèdies, la llengua d'Aristòfanes ha rebut l'atenció de molts filòlegs de primera línia al llarg dels temps. No es tracta aquí, doncs, de descobrir el mediterrani, sinó de plantejar un estat de la qüestió essencial sobre el tractament de la llengua per part d'Aristòfanes a partir dels estudis essencials que se n'han publicat, entre els quals HOPE 1906, MILLER 1945, TAILLARDAT 1965, SPYROPOULOS 1974, DOVER 1985, LÓPEZ EIRE 1986 i 1997, ROSSI 1989, COLVIN 1995, DICKEY 1995, DILLON 1995, REDONDO 1997, LABIANO ILUNDÁIN 1997, SILK 2000: 98-158 i sobretot els treballs de WILLI 2002, 2006, 2010a, 2010b i 2014.

<sup>155</sup> Com en Ar. *Ach.* 280-347 o en *Av.* 328-382.

## 5. L'humor i la seva traducció

Sense anar més lluny, al principi d'*Els ocells*, Piseter intenta convèncer els ocells d'accedir al seu pla de colonitzar el cel i substituir els déus olímpics, els adverteix que el pla que se li ha acudit i que els duria un gran poder («ἡ μέγ' ἐνορῶ βούλευμ' ἐν ὀρνίθων γένει / καὶ δύναμιν ἢ γένοιτ' ἄν») només funcionarà si es deixen persuadir, si li fan cas («εἰ πίθοισθέ μοι», Av. 163):

«Il necessario passaggio fra la volontà e il potere è nella funzione persuasiva della parola, adombrata nella condizione εἰ πίθοισθέ μοι, “se mi date retta” (e infatti buona parte della prima metà della commedia consisterà in un'esposizione persuasiva progetto ai diretti interessati). L'intera vicenda, l'intero percorso eroico degli *Uccelli* è già tutto qui, in questa breve battuta: *una cristallizzazione della volontà che porta al potere mediante la parola*» (GRILLI 2006: 21-22)

Les normes del gènere, doncs, ja predisposaven els comediògrafs a fer un desplegament extraordinari de recursos lingüístics. Aristòfanes és un virtuós de la paraula (i, per tant, de la mètrica, que són la mateixa cosa, en una obra composta en vers), i això li permet posar en joc una infinitat abassegadora i continuada de recursos lingüístics i humorístics que devien fer les delícies del públic a través d'un domini esclatant de tots els mitjans estilístics del grec i desplegant una varietat formidable de llengua, registre i estil, només a l'abast d'uns pocs privilegiats. La seva capacitat d'anar del registre més vulgar al registre més alt i noble no té parangó en la literatura de l'antiguitat,<sup>156</sup> si bé és cert que en l'estat fragmentari que es troben és impossible saber si els altres autors de la Comèdia Antiga tenien un domini semblant dels recursos de la llengua.<sup>157</sup>

Sigui com sigui, les comèdies d'Aristòfanes són una celebració de la llengua, de la paraula com a element essencial de l'humor, plenes de jocs a tots els nivells, d'acumulacions i llistes inacabables, de tota mena d'insults estripats i de mots compostos monstruosos inventats per l'autor, de noms parlants jocosos i amb la ridiculització a escena de les modes lingüístiques de l'època, o la paròdia de les llengües dels pobles veïns, tant dels bàrbars com de les altres variants dialectals gregues.<sup>158</sup> És, en definitiva, una llengua xocant, que busca sorprendre constantment el públic i agafar-lo desprevingut per diferents vies que veurem tot seguit.<sup>159</sup>

---

<sup>156</sup> Tampoc en la literatura moderna hi ha gaires autors amb la capacitat d'adaptar-se a tota mena de registres com ho fa Aristòfanes. Silk (2000: 102-111) només la troba comparable a l'art tragicòmic de Shakespeare, per bé que Rabelais, Joyce o Gadda podrien també mirar-lo de cara als ulls.

<sup>157</sup> El més sensat seria pensar que sí, per tal com les mateixes regles del gènere que conreaven els hi obligaven: justament perquè el públic (i el jurat) que assistia al teatre esperava trobar-hi obres que se cenyessin a la manera còmica, els comediògrafs calia que es reinventessin a cada nova producció, inventant-se no només noves fantasies i situacions còmiques cada vegada, sinó fer-les divertides i sorprenents a través de la paraula.

<sup>158</sup> «In *Frogs and Acharnians*, and the plays between, Aristophanes does everything imaginable to ensure that words compel our attention. He plies us with language-jokes, like those at the start of *Frogs*. He lectures us about local speech variations, warns off rivals who plagiarize his comparisons, deflates the modish fashions for -ikos adjectives and -sis abstract nouns. He mimics the speech patterns of barely intelligible foreigners and the quaint features of nominally intelligible non-Attic Greeks: the Megarian farmer who sells his daughters and the Spartan ambassador who sings of the Persian wars do so in versions of Megarian and Laconian Doric. And over and over again he fills the air with verbal presences evocative of earlier and contemporary literature—evocative of all and any literature, from the old epic to the New Dithyramb, from oratory to oracles, from sophistic quibbles to Aesopian fables—but, above all, evocative of tragedy» (SILK 2000: 99).

<sup>159</sup> Deixo de banda aquí la qüestió sobre la mètrica i la música com a recurs humorístic, que també és molt important, però que ja hem tractat en el capítol corresponent al ritme. Tanmateix, vegeu VIRGILIO 2019 per a un estudi profund sobre aquest tema.

### 5.6.3.1. Una llengua inestable: els salts de registre

Un dels recursos humorístics més utilitzats pel comediògraf és l'anar passant de la vulgaritat més extrema fins a la paròdia paratràgica o paraèpica en un sol vers en boca d'un mateix personatge, que, amb independència del seu origen o condició, pot engegar l'insult més obscè o la tirada lírica més elevada,<sup>160</sup> sense cap voluntat d'ajustar-se a una certa versemblança que no tenia lloc a la comèdia antiga, en cap dels seus aspectes: ni en el tema (viatges en escarabat merder al cel, conversió dels protagonistes en ocells, revoltes sexuals i comunistes, etc.) ni tampoc, és clar, en la seva manera d'expressar-se. De fet, la majoria d'aquests salts de registre ocorren en els passatges en què Aristòfanes parodia gèneres literaris que el públic coneixia, com ara la tragèdia o l'èpica, que citava implícitament o explícita, com hem vist més amunt en parlar dels jocs intertextuals. Aristòfanes no només copia la llengua del gènere parodiat, sinó que n'explota i n'exagera els trets constituents:

«he often also selects what he takes to be the most specific formal constituents of these genres and exaggerates them so as to enlarge the gulf between the comic mode and the mode of the parodied genre. The result is a dash of styles, which in itself is one of the crucial ingredients of humorous expression. The pleasure for the audience results from the recognition of the underlying genre and its linguistic laws. Since this recognition is far more demanding than the enjoyment of puns based on simple assonances —the other most common linguistic device to create humour in Old Comedy— stylistic parody can be regarded as the highest form of comic verbal art» (WILLI 2010a: 492)

Aquests «formal constituents» van, evidentment, des de l'ús de paraules poètiques o d'arcaïsmes, passant pels pertinents recargolaments sintàctics, fins a l'omissió dels articles determinats, barrejant-ho tot amb «prosaic or even vulgar elements that are not found in tragedy, and they are applied to, and confronted with, banal topics that are excluded from the tragic world» (WILLI 2010a: 492).<sup>161</sup>

Es tracta, és clar, d'un joc de contrast, d'explotar la incongruència lingüística, de jugar amb l'expectativa del lector. Per reprendre la terminologia de Raskin, el que fa el comediògraf és presentar dos *scripts* (en aquest cas, lingüístics), un de col·loquial i un d'elevat, un dels quals roman ocult darrere del registre dominant en aquell passatge. En revelar-se i xocar frontalment amb l'estil fins llavors emprat, genera una incongruència que, en resoldre's, desencadena l'humor:

«This is the true dialectic of Aristophanes' comic poetry, the sublime and the formal offsetting the ridiculous and colloquial, the ridiculous mocking the sublime, and all the wit concentrated in the tension and incongruity between the two» (ARROWSMITH 1961: 135-136)

N'hi haurà prou de recordar el passatge ja esmentat d'*Els ocells* (vv. 1202-1261), quan Iris i Piseter s'enfronten en una batalla dialèctica, amb uns salts de registre exageradíssims, especialment notables en les últimes rèpliques (vv. 1238-1261). En aquest passatge concret,

<sup>160</sup> Un magnífic compendi de totes aquestes característiques es poden trobar al pròleg de Diceopolis a *Els acarnesos* i als versos 774-795 de *La Pau*, magníficament analitzats per Silk (2000: 29-36 i 111-114, respectivament).

<sup>161</sup> Per als canvis de registre en la literatura antiga, vegeu també WILLI 2010b.

trobem en primer lloc, en boca d'Iris, una paròdia paratràgica d'una tragèdia d'Eurípides perduda (vv. 1238-1242), amb una referència implícita a Èsquil («Διὸς μακέλλη») i una d'explícita a Eurípides («Λικυμνίοις»)<sup>162</sup>. Tot, és clar, amanit amb un estil elevadíssim i amb una mètrica de construcció més estricta, tal com ho exigeix la tradició tràgica. Segueixen dos versos de Piseter amb un llenguatge clarament col·loquial,<sup>163</sup> que s'estronca sobtadament amb una arrencada paratràgica del mateix Piseter, que reprèn el to d'Iris amb un passatge de tons èpics (vv. 1246-1252) i amb referències, de nou, a la tragèdia.<sup>164</sup> Sense que hi hagi cap mena de transició, aquest passatge tan elevat cau sobtadament en el llenguatge insultant propi de la tradició iàmbica (vv. 1253-1256), amb la referència al membre viril del protagonista amb el qual amenaça de violar tres cops la deessa olímpica si el continua importunant. La discussió entre Piseter i Iris continua en termes molt col·loquials, plens de pulles, fins i tot onomatopèiques («εὐράξ πατάξ», v. 1258), i amb una última amenaça de recórrer al pare per part de la deessa olímpica més pròpia d'una filla aristòcrata malcriada que no pas d'un numen («ἦ μὴν σε παύσει τῆς ὕβρεως οὐμὸς πατήρ», v. 1259).

Un teatre com aquest, que s'expressa amb una llengua com aquesta, no s'ajusta en absolut a la idea de drama naturalista que s'ha imposat, en general, en la història del teatre occidental, basat en una certa idea de versemblança aristotèlica, en un procés que comença, però, ja amb la comèdia de Menandre, només una generació posterior a la d'Aristòfanes.<sup>165</sup> Menandre aplanà tota la fastuositat i diversitat lingüística i mètrica del comediògraf en pro d'un àtic estable, sense salts de registres tan evidents i sempre adequant-los a cadascun dels personatges en funció de la seva condició. En Aristòfanes, un déu i un pagès poden parlar indistintament; en Menandre, no. Aquesta voluntat de versemblança escènica és el que feia de Menandre un poeta tan superior a Aristòfanes, als ulls, per exemple, d'un Aristòfanes de Bizanci (III aC) o d'un Pseudo-Plutarc (s. I-II dC), que a al seu tractat *Synkrisis* es dedicava a comparar els dos grans comediògrafs atenesos. Per a un moralista com el Pseudo-Plutarc, les comèdies d'Aristòfanes, des d'un punt de vista moral, eren vulgars i oferien models de corrupció de la societat i dels joves, mentre que Menandre era útil per ensenyar als ciutadans (almenys els de l'època de Plutarc) com calia comportar-se en societat. Però també el preferia a Aristòfanes —i això és el que fa que sigui tan interessant per a aquesta discussió— per la seva capacitat de reflectir una llengua versemblant i apropiada per a cada personatge. En canvi, la llengua d'Aristòfanes era desmesurada, violentament discontinua i, en definitiva, absurda, des del moment en què s'aspirava que el teatre reflectís, en certa manera, la realitat:

«according to Plutarch, Aristophanes is excessive and goes beyond the mark in everything, which includes the linguistic clothing of his comedies: he uses antithesis, homoeoteleuta and paronymy excessively and inopportunistically (οὐκ εὐκαίρως); he mingles tragic and comic, high and pedestrian, obscure and common words, and (853D) “with all these differences and dissimilarities his use of words does not give to each kind its fitting and appropriate use; I mean, for example, to a King his dignity, to an orator his eloquence, to a woman her artlessness, to an ordinary man his prosaic speech, to a market-lounger his vulgarity; but he

<sup>162</sup> La tragèdia al·ludida d'Èsquil és l'*Agamèmon* (vv. 525-526), mentre que la d'Eurípides és *Licinni*, avui perduda.

<sup>163</sup> Ar. Av. 1243-1245: «ἄκουσον αὐτῆ: παῦε τῶν παφλασμάτων: / ἔχ' ἀτρέμα. φέρ' ἴδω, πότερα Λυδὸν ἢ Φρύγα / ταυτὶ λέγουσα μορμολύττεσθαι δοκεῖς;»

<sup>164</sup> Tot el passatge sembla una paròdia de la *Niobe* d'Èsquil (frag. 160 Radt). Vegeu DUNBAR 1995: 628.

<sup>165</sup> Per a aquesta evolució, vegeu CREUS 2020c: 15-25.



assigns to his characters as if by lot such words as happen to turn-up, and you could not tell whether the speaker is son or father, a rustic or a god, or an old woman or a hero". Comedy, that is, should reproduce a kind of language recognizable as appropriate to each type of character (appropriate to what one would expect from each social type in real life. Of course people in real life do not speak in verse, but Plutarch implies that the linguistic verisimilitude he expects refers to real life). Aristophanes does not do so; therefore, he is no good. Menander does so; therefore, he is much better as playwright» (RIU 2005: 430-431)<sup>166</sup>

En realitat, però, el Pseudo-Plutarc «does not criticise the individual Aristophanes, but the genre Old Comedy as opposed to New Comedy: doubtless Cratinus would not have fared any better» (WILLI 2010a: 495).

### 5.6.3.2. L'àtic d'Aristòfanes, una llengua de base col·loquial

Malgrat aquesta idea segons la qual Aristòfanes no se serveix d'una llengua realista ni versemblant les seves comèdies han estat preses paradoxalment pels estudiosos moderns com el model gairebé únic per estudiar el grec *real* de l'Atenes del segle V aC. Per *real* entenen el grec que es parlava al carrer, per tal com la llengua d'Aristòfanes, quan no s'enfila paratràgicament, és de mitjana bastant col·loquial o directament vulgar. Això, sumat al fet que els herois còmics són normalment pagesos o ciutadans de baixa estofa, ha provocat que s'estudiï la llengua d'Aristòfanes com si fos un mirall fidedigne de la llengua del *vulgo* de l'Atenes clàssica, de l'àtic col·loquial.<sup>167</sup> Això, és clar, amaga una fal·làcia, per tal com la llengua d'Aristòfanes és, sobretot, una llengua eminentment literària i eminentment poètica que no es va parlar mai, malgrat que contingui traces d'un lèxic i d'unes expressions (frases fetes, refranys...) que, mancats com estem de gravacions o transcripcions fidedignes de l'època (fora d'algunes inscripcions esparses), només podem trobar en les seves comèdies. Aristòfanes escrivia en la llengua que li requerien les normes del gènere mateix que conreava (per començar, ho feia en vers i en parts cantades o semicantades), com ja va fer notar López Eire, en el seu estudi fonamental sobre l'àtic col·loquial en Aristòfanes:

«En la Comedia aristofánica se emplea efectivamente ático coloquial, pero dentro de un género literario cuyas obras están compuestas en verso, lo que significa que el susodicho ático coloquial además de pertenecer a un género literario está sometido a las exigencias del metro entre otras. Así pues, en el intento de atisbar rasgos del ático coloquial en las comedias de Aristófanes hay que proceder con sumo cuidado, sin olvidar en ningún momento que no poseemos cintas magnetofónicas en las que el ático de aquella época haya quedado registrado y que al enfrentarnos a la Comedia aristofánica nos las habemos con una obra literaria, y por tanto con una lengua en gran medida literariamente trabajada, a saber: sometida a los rigores y exigencias de la métrica, a las leyes del género, a la esencia del lenguaje poético, a la parodia de lo literario —que es una vertiente del género de la Comedia antigua— y a la desecación propia de lo escrito frente a la jugosidad y tersura de lo hablado, ya que nadie escribe, a la postre, como habla» (LÓPEZ EIRE 1986: 11)

<sup>166</sup> La traducció de Plutarc que cita Riu és la de Fowler (*Plutarch's Moralia*, Loeb, Londres & Cambridge, 1960, vol. X, 461-473).

<sup>167</sup> Cosa que queda molt ben reflectida en aquesta frase de Debidour (1966: 11): «Bref, l'idée fondamentale c'est qu'écouter Aristophane, c'était pour le public de son temps, tremper en pleine vie quotidienne».

No obstant això, és cert que «there are a number of features in comic language which are rare in other texts and whose functional value, for instance in terms of expressiveness, appears to make them particularly suitable to colloquial or informal registers» (WILLI 2014: 172), així que, en certa manera, podem afirmar amb cautela que la llengua base per a la comèdia antiga és un àtic en un registre literari que estafà, en certa manera, el parlar col·loquial, almenys a nivell lèxic, fonològic i morfològic.<sup>168</sup> En efecte, a les comèdies aristofàniques trobem una sèrie de característiques lèxiques i morfològiques que no trobem en cap altre gènere de la literatura antiga (amb excepció, potser, de la poesia iàmbrica de la qual deriva la comèdia) i, per tant, no és estrany que el *corpus* aristofànic sigui una mina per als estudiosos de l'àtic col·loquial. En les seves comèdies, per la mateixa naturalesa del gènere i dels temes que tracten, trobem insults propis del ψόγος, frases fetes i refranys modificats pertinentment a la manera còmica, vocabulari quotidià, escatològic i obscè, lèxic infantil, diminutius, onomatopeies, interjeccions i juraments de tota mena, a més de la tendència a la creació de nous mots de caràcter còmic i humorístic. La majoria d'aquests compostos són de naturalesa invectiva: l'excés i la sobreabundància són propis de la llengua d'Aristòfanes (i de la comèdia antiga, cal suposar) i eren una arma molt adient per atacar i ridiculitzar dialècticament els blancs del poeta.<sup>169</sup> La invectiva no és només l'única funció d'aquests compostos, que poden tenir, simplement, una funció humorística no agressiva, simplement pel seu caràcter d'acumulació i exuberància típic d'Aristòfanes. Només cal pensar en el més famós i llarg de tots, el monstre de més de setanta síl·labes de les *Assembleistes*,<sup>170</sup> o bé, sense anar tan lluny, el que trobem a la nostra comèdia, *Els ocells*, al vers 491: «τορνευτολυρασπιδοπηγοί», un ἄπαξ format pels verbs «τορνεύει» ('fabricar') i «πήγνυμι» ('treballar al torn') i els substantius «λύρα» ('lira') i «ἄσπίς» ('escut').<sup>171</sup>

Lèxic a banda, la sintaxi d'Aristòfanes, sotmesa als rigors de la mètrica, es demostra molt més literària i menys "col·loquial", fins i tot, al contrari, hom diria que pot ser conservadora. Efectivament, malgrat que el poeta sembli buscar el registre de la llengua parlada, la manera d'aconseguir-ho denota artificiositat: «not in the sense that they did not exist at all in spoken Attic, but in the sense that their distribution is likely to have been different» (WILLI 2010a: 482). No obstant això, és cert que la parataxi és més freqüent en la Comèdia Antiga que no pas en altres gèneres literaris de l'antiguitat, a banda que «certain particles or function words are exceedingly common because of the oral stylisation of comic language» (WILLI 2010a: 481).<sup>172</sup>

És justament en la sintaxi on és més clara aquesta voluntat de la comèdia de jugar amb la llengua col·loquial, però, més que en qualsevol altre gènere literari, és només una ficció,

<sup>168</sup> Vegeu, per a exemples concrets, WILLI 2010a: 478-481.

<sup>169</sup> «Nominal compounds often carry a heightened affective intensity and are therefore ideally suited for invective purposes. On the literary level, there is a direct line of development from early iambus to the abusive mode of comedy, but many abusive compounds must also have belonged to the nonliterary colloquial stratum of everyday Attic» (WILLI 2010a: 486).

<sup>170</sup> Cf. «λοπαδοτεμαχοσελαχογαλεοκρανιολειψανοδριμυποτριμματοσιλφιοτρυομελιτοκατακεχυμενοκιχλεπικοσσυφοφαττοπεριστεραλεκτρονοπτεκεφαλλιοκιγκλοπελειολαγφοσιραιοβαφητραγανοπτερυγών» (Ar. *Ecc.* 1169-1175).

<sup>171</sup> Cf. també Ar. *Ach.* 390, *Eq.* 89, *Nub.* 332, 1004, *Vesp.* 220, 505 i *Lys.* 457-458. Cal fer notar que aquesta tendència als compostos formats per més de dos elements és només pròpia d'Aristòfanes. En la resta d'autors fragmentaris, si bé contenen diferents compostos «mostly consist of not more than two elements on the same level» (WILLI 2010a: 487).

<sup>172</sup> Vegeu per a l'anàlisi de la sintaxi aristofànica WILLI 2006: 262-263 i 232-269; 2010a: 482-483.

una tècnica més que no arriba (ni ho pretén) a reflectir la realitat lingüística del parlar real de l'Atenes del segle V aC.

### 5.6.3.3. Dialectes no àtics i llengües no gregues

Una altra de les característiques de la llengua d'Aristòfanes és la presència en les comèdies de dialectes diferents de l'àtic que forma part de la base de la seva llengua literària, en un cas únic de la literatura antiga. Mentre que en les convencions de la tragèdia o de la prosa, els personatges parlen sempre en una llengua de base àtica (cors tràgics a banda), per bé que el seu origen sigui tebà o argiu, les normes del gènere còmic exigien que els personatges d'Aristòfanes, que, essent ficticis, representaven gent normal i corrent, parlessin d'una manera concreta en funció del seu origen geogràfic (però no, com hem vist, social). Així, tots aquells personatges que no són de procedència àtica, xerren en el seu propi dialecte (cosa que devia requerir un considerable treball per part de l'actor que havia d'interpretar més d'un personatge). No es tracta d'un cas aïllat d'una sola comèdia, sinó que sol ser un recurs bastant freqüent en les obres conservades. Potser els casos més famosos són els gags del megarès i del tebà a *Els acarnesos* (729-835 i 860-965, respectivament) i totes les rèpliques de Làmpito, de l'herald i de l'ambaixador espartans de *Lisístrata*.<sup>173</sup>

Efectivament, tots aquests personatges parlen els seus dialectes corresponents, el megarès, el beoci i el laconi. I, pel que sembla i podem afirmar, a través dels pocs testimonis que en conservem, ho fan amb coherència i fidelitat literària a les llengües que es parlaven en aquests racons de Grècia i sense caure, en general, en l'estereotipització de la llengua (però no dels clixés associats als pobles d'on provenen els parlants), cosa que demostra el profund coneixement i domini que tenia Aristòfanes del grec i de les seves varietats dialectals, cadascuna de les quals és integrada en la comèdia amb respecte per les seves particularitats tant fonètiques com morfològiques i lèxiques:

«The three dialects under consideration are differentiated, and, furthermore, the two West Greek dialects are distinguished. The dialect speech cannot be described as stereotypically marked, although it does contain markers (such as oaths) which would be stereotypical in isolation; the dialect marking is consistent—it does not come and go—and it is applied to all areas of the language (not just, say, to lexicon or phonology)» (COLVIN 1999: 298)

El grec d'aquests personatges no és, doncs, volgudament absurd ni és ridiculitzat per Aristòfanes com una marca d'estupidesa o d'inferioritat (al contrari del que passa amb les llengües estrangeres que el poeta posa en escena, com veurem). Al revés, els personatges no àtics parlen un grec tan ric i variat com el dels personatges de procedència àtica.

Evidentment, posar en escena uns personatges que s'expressen en un dialecte que no és el propi ni és l'estàndard del gènere en concret que es conrea, havia de ser, per força, un recurs humorístic, especialment quan hom considera que la pròpia llengua o varietat dialectal és superior a les altres varietats de l'extraradi, cosa manifestament evident en pobles que, com l'atenès, han ostentat, en un moment determinat, el poder militar i la influència cultural que se'n deriva. Per a l'audiència atenesa veure en escena uns personatges que no parlaven com

---

<sup>173</sup> Per a l'estudi dels dialectes en Aristòfanes és ineludible la monografia de COLVIN 1999. També és molt interessant WILLI 2006: 198-225.

ells devia ser, per tant, divertit, més encara quan les varietats dialectals que parlaven alguns d'aquests personatges eren bé la llengua de l'enemic (Esparta i els seus aliats), bé les pròpies dels aliats (la majoria, sotmesos a Atenes per força) que ocupaven algunes de les files dels teatres en les Grans Dionísies.

Ara bé, seria un error creure que la presència dialectal en la comèdia s'explica només com un recurs humorístic, sobretot tenint en compte que, com els estudiosos assenyalen, els dialectes presents en les comèdies d'Aristòfanes no són pur patuès, ni tampoc estrafets ni ridiculitzats, (com sí que fa, com deia, amb les llengües dels pobles bàrbars), sinó que presenten unes característiques dialectals plausibles:

«A number of considerations weigh against the idea that dialect was introduced simply for the effect of creating an extra laugh. Firstly, one would not expect a high degree of accuracy or consistency if the desired effect was purely comic. Rather, one might expect exaggeration (which lies at the heart of Aristophanic comedy) in the shape of hyper-dialect forms, and a lack of consistency in the linguistic categories represented» (COLVIN 1999: 303)

Això ha portat a pensar que la inclusió de les variants dialectals en la Comèdia Antigua obeïa, més enllà del recurs humorístic, a una qüestió de versemblança i de realitat escènica:

«The question to be addressed is why the comic playwrights made characters from other areas of Greece speak in their native dialect, when it was customary in both tragic drama and prose to represent these characters speaking either ordinary Attic, or, in the case of tragedy, a variety of poetic Greek unmarked with epichoric dialect features. An obvious hypothesis is that dialect imitation was introduced for comic effect. A second hypothesis is that foreign characters speak in dialect as part of the realism that is associated with the comic stage. The two are not necessarily incompatible, so long as one does not assume that the dialects were perceived as so absurd that in themselves they were a constant source of humour» (COLVIN 1999: 302)

Igualment, Willi:

«The staging of characters who speak a dialect other than Attic is one of the best-known cases of linguistic variation in Old Comedy. The technique corresponds to the wish for dramatic realism. In the artificial world of tragedy, it was acceptable to have a foreigner express himself in perfect Attic. In comedy, however, not least because of its ethnic stereotypes, a Megarian speaking Attic would have looked as weird as an intelligent Boeotian or a cowardly Spartan» (WILLI 2010a: 489)

Ara bé, aquesta posició sembla bastant contradictòria amb la idea que hem esbossat segons la qual Aristòfanes no persegueix mai una versemblança naturalista en el seu teatre. ¿Com pot ser que, en les seves comèdies, un pagès i un déu parlin essencialment de la mateixa manera, capaços ambdós de les vulgaritats més obscenes i del lirisme més exquisit, però llavors es pretengui que Aristòfanes volia representar la diversitat dialectal de l'Antiga Grècia per pura versemblança escènica? De fet, Aristòfanes sí que és discontinu en l'ús d'un registre estable, però no és del tot cert que no caracteritzi els personatges d'una manera concreta:

«Occasionally, it is possible to discover sociolectal differentiation, but this does not mean that the representation of a sociolect is not disrupted. A case in point is women's speech in Aristophanes. Women swear by other divinities than men; they show a more supportive, polite, and respectful conversation style (with hedging pronouns, compliments, and carefully chosen forms of address); they make less use of obscenities; and they sometimes seem to be pictured as using a more innovative speech variety (especially with regard to some lexical and syntactic features), but these are tendencies rather than rules and do not hold true in all situations and for all characters» (WILLI 2010a: 490)

No obstant això, certament, continua semblant una mica agafat amb pinces que Aristòfanes actués en aquest cas amb voluntat realista. Més aviat cal pensar, primer, que les convencions del gènere així ho requerien i, després, que Aristòfanes no feia sinó servir-se d'una llengua literària que volia assemblar-se a la col·loquial de manera igual per a tots els personatges per la incongruència humorística que despertava en el públic el fet que personatges de diferents estrats socials (representats pels mateixos actors) parlessin igual i fossin capaços de parlar en registres tant baixos com col·loquials.

Efectivament, Aristòfanes perseguia una llengua literària de base àtica pretesament col·loquial que volia assemblar-se a la que sentia pels carrers d'Atenes, convenientment caricaturitzada a la manera còmica i poètica, però al cap i a la fi, d'una manera que el públic atenès pogués veure's reflectit en aquella parla, per bé que, això sí, no es marqués en excés un sociolecte (amb excepcions, és clar; la llengua del Puput a *Els ocells* és particularment elevada al principi de la comèdia, com a bon senyor dels ocells i antic rei dels homes).<sup>174</sup>

Per tant, si es perseguia un àtic literari de base col·loquial (i, en aquest aspecte concret, sí que hi havia voluntat realista), per què no s'havia de comportar igualment en els personatges grecs d'altres parles? La seva llengua col·loquial també havia de *semblar* (no ser-ho) plausible i, per tant, era impossible que parlessin la mateixa llengua que els atenesos.

Tot això, sense descartar, és clar, que amb el fet de no marcar els sociolectes, Aristòfanes pretenia igualar tots els estaments socials que, en la comèdia, rebien el mateix tractament, amb independència del seu origen o dels seus béns. De fet, més aviat el contrari, ja que la comèdia presenta el món com no ha de ser, amb la inversió de l'ordre establert. No en va els seus herois solen ser pagesos o ciutadans d'origen humil que subverteixen l'ordre establert i persegueixen i ridiculitzen els poderosos. Que la llengua fos, doncs, un recurs més en aquesta voluntat de guanyar-se el favor del públic popular no seria tampoc tan estrany, en definitiva.

En qualsevol cas, i malgrat que no ho vegin així ni Colvin ni Willi, crec que cal pensar que els dialectes tenien, encara que fos en un rerefons, una voluntat humorística, sense descartar, com dic, altres funcions dramàtiques particulars per a moments i efectes concrets, com ara, en el cas de la paròdia del porquer megarès i les seves filles a *Els acarnesos*, que alguns han volgut veure com una picada d'ullet a la farsa megaresa.<sup>175</sup> En aquest sentit, el caràcter còmic i estereotípic d'aquest ús dialectal sí que es pot veure molt clar si és un personatge àtic

---

<sup>174</sup> Vegeu ZANETTO 1987: 212.

<sup>175</sup> Vegeu WILLI 2010a: 489.

que imita el parlar d'una altra regió, com ara l'esclau de *La Pau* que imita el parlar dels jònics (vv. 47-49),<sup>176</sup> que he analitzat més amunt.<sup>177</sup>

Una qüestió ben diferent és la representació còmica dels parlars que els grecs consideraven bàrbars i que sí que tenen una voluntat clarament i únicament humorística i ridiculitzadora i on, per tant, no hi ha cap mena de pretensió realista. En aquest sentit, Aristòfanes fa parlar els seus personatges estrangers amb una llengua intel·ligible que, fonèticament, devia sonar forana al públic atenès, però sense cap voluntat realista. De fet, diferents estudiosos han intentat establir quina llengua hi havia darrera de cadascun dels personatges i només en el cas de Pseudartabas, a *Els acarnesos* (vv. 100-107), s'ha pogut trobar alguna mínima similitud amb el persa antic, cosa que ha portat a pensar que es tracta de «gibberish made from Persian noises» (COLVIN 1999: 289).<sup>178</sup>

L'arquer escita de *Les tesmofòries* (1001-1225), en canvi, s'expressa en un grec mal parlat, a la manera de l'anglès dels *sioux* dels *westerns*, amb una llengua estereotipada i ridiculitzada a través de la incapacitat de pronunciar certs sons o de conjuguar certes formes. Així, per exemple, les oclusives sordes són substituïdes per les corresponents aspirades, no hi ha distinció entre els timbres ε, η i ι (com en grec modern, d'altra banda), mentre que el gènere gramatical és ignorat i hi ha errors volguts de flexió (per exemple, en el vers 1103 amb un «τό» que hauria de ser «τοῦ») i de sintaxi, amb la confusió entre la veu activa i la mitjana (v. 1005) o entre el datiu i l'acusatiu («σοι» per «σε» al v. 1007).<sup>179</sup>

Finalment, a *Els ocells*, també apareix un personatge que parla en una llengua bàrbara, Tribal, déu representant de tots els pobles estrangers del nord. Els tribals eren una tribu tràcia que vivien a l'oest del que avui és Bulgària i pel que sembla, eren «already notorious at Athens fort the savagery which became proverbial in the 4th c., e.g. Isokr. *Panath.* 227» (DUNBAR 1995: 702). El déu Tribal personifica els estereotips d'aquest poble i és presentat per Posidó, tan bon punt entra, com un salvatge que no sap guardar els mínims comportaments de decència que un principi d'habituds recomanaria (cf. Ar. *Av.* 1567-1573). La seva manera de parlar, és clar, també és un reflex d'aquesta consideració de salvatge.

Tribal intervé tres vegades, tan sols (*Av.* 1616, 1628-29 i 1678-1681). La seva primera intervenció («βαβαιοστρεῦ») és la resposta a la pregunta d'Hèraclès demanant el seu parer («τί δαὶ σὺ φήσῃ;», 'què hi dius, tu?'). Semblaria, inicialment, que es tracta d'una paraula sense cap mena de sentit. Una resposta onomatopèica com les de Pseudartabas que simplement volien denotar un parlar bàrbar, sense intenció de reproduir en cap cas la llengua dels tracis. Hi ha qui com Bayard ha suggerit que aquesta primera intervenció de Tribal en realitat amaga un grec camuflat: βαβαιοστρεῦ seria en realitat «βαί, Βαιοστρεῦ».<sup>180</sup> Es tractaria, doncs, d'una resposta afirmativa i un vocatiu deformat que podria amagar el nom del protagonista «Πεισέταυρε», en un procés semblant al de l'arquer escita: incapacitat de pronunciar l'oclusiva sorda inicial i substitució per una de sonora. Ara bé, mentre que la seqüència β-σ-τρ segueix, amb el canvi de sonora per sorda ja comentat, la seqüència consonàntica que es troba en el

<sup>176</sup> També en la mateixa comèdia en podrien ser una bona mostra els jocs de paraules que es fan entorn de la paraula jònica ὄψ (‘ovella), que en el datiu singular jònic concordava amb ὄψ (interjecció de dolor).

<sup>177</sup> Vegeu les pàgines 633-634 d'aquesta tesi.

<sup>178</sup> Vegeu MORENILLA TALENS 1989 per a un estudi extens sobre la qüestió.

<sup>179</sup> Per a una anàlisi profunda del parlar de l'escita, vegeu BRIXHE 1988.

<sup>180</sup> Vegeu DUNBAR 1995: 724-725.

nom del protagonista, «the divergence of vowels, apart from the remaining a long diphtong, must leave this only a possibility» (DUNBAR 1995: 725).

La segona intervenció, una mica més llarga («σαὺ νάκα / βακτάρι κροῦσα»), i que respon a l'amenaça d'Hèracles d'estovar-lo amb el garrot sí que ha de ser necessàriament un grec deformat i ridiculitzat en un grau encara més extrem que el de l'arquer escita. Malgrat que les dues últimes paraules semblen clares, amb els mots grecs βακτηρία ('garrot') i κρουσ- ('colpejar'), la resta de la frase no és del tot clara i semblaria que almenys «σαυ» ha de ser «συ» i llavors la frase tant podria ser entesa com una interrogativa («em pegaràs amb el teu garrot?») o fins i tot com una exclamació («no em peguis amb el teu garrot!»), si entenem «νάκα» amb valor d'adverbi negatiu, com ho fa Zanetto (1987: 311).

La darrera frase de Tribal, «καλάνι κόραυνα καὶ μεγάλα Βασιλιναῦ / ὄρνιτο παραδίδωμι» és també clarament grec deformat i aquest cop s'entén gairebé tot: «καλάνι κόραυνα καὶ μεγάλα Βασιλιναῦ [...] παραδίδωμι» pot ser desxifrat en «καλὴν κόρην καὶ μεγάλην Βασίλειαν[...] παραδίδωμι» ('la bella noia i gran princesa dono'). El receptor d'aquest complement directe hauria de ser «ὄρνιτο», que evidentment conté l'arrel d'ὄρνις ('ocell'), però en una deformació que tant podria amagar una forma positiva, com negativa («ὄρνιθι» o «ὄρνισιν οὐ») i per tant no podem saber (i potser aquesta és la gràcia) si el Tribal està disposat o no a donar la noia a Piseter (l'ocell en qüestió). És clar que, en escena, els gestos tant d'Hèracles com de Tribal ens farien sortir de dubtes. Sense el llenguatge no verbal, però, és impossible de saber. Que hi ha, però, una voluntat de romandre en la intel·ligibilitat queda clar per la resposta de Posidó, que compara el seu parlar amb el piular de les orenetes (Av. 1681).

En definitiva, el grec del déu Tribal està caracteritzat per la terminació «αυ» afegida indiscriminadament, a més de la incapacitat de pronunciar, com l'arquer escita, les consonants aspirades.<sup>181</sup> És, per tant, un recurs clarament humorístic de tints xenòfobs, que havia de ser recurrent en la Comèdia Antiga. Només cal pensar en els tres exemples adduïts i en tots els que devem haver perdut. De fet, la tradició de fer que els déus no hel·lens incorporats al panteó (com els frigis Sabazios i Cibebe) no enraonin en grec o el parlin malament arriba fins i tot a Llucià, en *Zeus Tragoedus* i al *Parlament dels Déus*.<sup>182</sup>

#### 5.6.3.4. Jocs de paraules, equívocs i locucions

Evidentment, en el castell de focs que és la llengua d'Aristòfanes no hi poden faltar tota la sèrie de jocs de paraules, equívocs, frases fetes i jocs fonètics propis de la comèdia antiga i tan característics de l'estil del gran comediògraf grec que acolorien el text i contribuïen tant a la rialla general del públic com a la poetització d'una llengua literària ben esmolada.

En veure els tipus d'humor referencial que hom pot trobar a les comèdies aristofàniques, ja hem vist que en moltes d'aquestes situacions s'hi barrejaven recursos propis de l'humor lingüístic, bàsicament el que hem anomenat jocs de paraules. Recordem que els jocs de paraules són un enunciat «qui contient un élément (ou plusieurs éléments de forme identique ou quasi identique) dont la plurivalence a été consciemment exploitée par l'émetteur» (LANDHEER 1989: 37). Aquests jocs de paraules són el tipus concret de broma lingüística preferida d'Aristòfanes i se'n troben tot al llarg de la comèdia, especialment en punts

<sup>181</sup> Per al parlar de Tribal, vegeu MORENILLA TALENS 1989: 169.

<sup>182</sup> Vegeu COLVIN 1999: 290.

culminants de la narrativa dramàtica, en què el joc de paraules marca el punt àlgid d'un passatge o d'un gag concret, o bé serveix per intensificar el sentit còmic d'un passatge en concret. De fet, són essencials perquè, en comèdia, els jocs lingüístics, en tant que estructures semàntiques, «sono riconducibili a un procedimento di letteralizzazione della metafora» a través de la qual, «nel testo comico diventa reale o concreto ciò che sembra solo una figura, fa sì che si presenti come “logico” e “naturale” ciò che secondo il principio di realtà è assurdo o impossibile» (GRILLI 2006: 22).

Precisament a *Els ocells*, hi ha un exemple magnífic que il·lustra aquest fenomen. Als versos 179-184, a Piseter se li acudeix el pla magnífic que condicionarà tota la comèdia: els ocells han de deixar de volar i voltar sense objectiu i dominar les altures, prendre el poder dels olímpics i així esdevenir ells els déus primordials, a través de la construcció d'una ciutat («πόλις») entre la volta celeste («πόλος») i els núvols («νεφέλαι»). Tota la descripció d'aquest pla està condicionada a un triple joc de paraules entre «πόλος», «πόλις» i «πολεῖται» ('recórrer', 'rondar'): la volta celeste, que s'anomena així perquè totes les coses la recorren, un cop fortificada convenientment, esdevindrà una ciutat. La conversió física del cel en ciutat, ve a dir Piseter, és mínima i només amb aquesta operació (ocupar l'espai entre els humans i els déus per evitar que els arribi el fum del sacrificis que els alimenta) els ocells podran prendre el ceptre de Zeus. Concretament, Piseter, gran rètor, ve a demostrar als ocells que la tasca és tan senzilla i natural com ho indica el canvi de les paraules: concretament, d'un fonema. Amb ell, la paraula esdevé actor i motor de la creació: la capacitat de l'heroi de manipular la llengua «con una plasticità e un'immediatezza impensabili nel mondo della materia» és la que permet donar forma a una nova realitat tangible i material a través d'imaginar, lingüísticament, «un mondo diverso da quello reale e nel trovargli una via d'attuazione zigzagando liberamente attraverso quei comportamenti del senso che il principio di realtà tiene rigorosamente separati» (GRILLI 2006: 25), amb un projecte que es fonamenta sobre la base d'un joc lingüístic:

«Questo gioco di parole è di importanza capitale, poiché in esso è epitomata la struttura metaforica profonda dell'intero dramma: la trasformazione poetica svela infatti allò stesso tempo la centralità dell'obiettivo politico (l'oggetto ultimo del desiderio si identifica infatti con la fondazione di uno Stato) e la funzionalità del mezzo linguistico per conseguirlo. Mai come in questo caso un gioco di parole lascia trasparire tutta la potenza creativa del linguaggio: l'identità o la contiguità dei significanti sono infatti le scorciatoie che in commedia il desiderio frustrato può imboccare per conseguire risultati inibiti dal principio di realtà. Si noti che in greco la trasformazione è davvero la più piccola pensabile assai minore di ogni paronomasia in italiano: a cambiare infatti è solo la desinenza del sostantivo πόλος, 'polo', che sembra trasformarsi in πόλις con la stessa naturalezza con cui ogni sostantivo o aggettivo di una lingua flessa muta di terminazione declinandosi» (GRILLI 2006: 202-203, n. 78)

D'aquests jocs de paraules horitzontals o sintagmàtics, seguint la terminologia ja estudiada de Delabastita (1987: 145), en què només canvia un fonema (o cap) en trobem arreu de la comèdia. Sense anar més lluny, no gaire abans que aquest passatge que acabem de veure, el Puput, Tereu, entra en escena per primer cop amb un joc de paraules molt similar que, tanmateix, no té la mateixa incidència en l'obra, però que sí que marca, molt des del principi, l'entrada d'un dels personatges fonamentals de la primera part de l'obra. Així, al vers 92, el



Puput, des de fora de l'escenari, diu: «ἄνοιγε τὴν ὕλην, ἵν' ἐξέλθω ποτέ» ('obre'm el bosc perquè pugui sortir'). Aquesta frase que, en aquesta traducció de Balasch, no acaba de tenir sentit (com s'obre un bosc? Les notes no ho aclareixen),<sup>183</sup> s'explica perquè tota la gràcia de la rèplica recau en la similitud fonètica entre ὕλη ('bosc', 'selva') i πύλη ('porta'). Evidentment, després d'un verb com «ἄνοιγε» ('obre'), el públic esperaria, sens dubte, el segon dels termes, i no pas el primer que evidentment no té cap sentit en aquest context. Es tracta d'un *aprosdoketon*, una de les tècniques més utilitzades d'Aristòfanes que consisteix en una forma particular de sorpresa, i que es podria definir com el trencament de l'expectativa de manera il·lògica. En aquest cas, una part de la frase, la presència de «ὕλη», que actua de *disjuntor* i *connector* a la vegada, obliga a reinterpretar la resta de la frase de manera incongruent.

Quan Piseter ja ha convençut el cor d'ocells d'unir-se a la causa i, plegats, han decidit construir la ciutat, i que el primer que cal fer és batejar-la, trobem un altre joc de paraules d'aquest mateix estil, però en un punt molt més important de la comèdia. La ciutat en qüestió, com veurem més endavant, rep el nom de «Νεφελοκοκκυγία» (v. 819) ('Ciutat dels cucuts entre els núvols'), però abans, s'havia proposat que s'anomenés «Σπάρτη» ('Esparta'), això és, el nom de la ciutat dels enemics d'Atenes, d'on recordem que són originaris els dos protagonistes. Piseter, horroritzat, s'hi nega adduint, amb un joc de paraules, que el «σπάρτη», l'espart, no és bo ni tan sols per al llit de campanya («οὐδ' ἄν χαμεύνη πάνυ γε κειρίαν γ' ἔχων»).

És clar que d'aquests jocs de paraules o similars en trobem tot al llarg de la comèdia i no només en moments culminants. De fet, els jocs de paraules són un dels tipus de broma, referencial o lingüística, més emprats per Aristòfanes i serveixen per mantenir permanentment desperta l'atenció de l'espectador, preparat per ser sorprès (i meravellat i divertit) en qualsevol moment a partir de la gràcia i la potència de la llengua aristofànica. D'aquesta manera, moltes vegades, els jocs de paraules són temàtics: el poeta aprofita el tema central de la comèdia o d'uns passatges concrets de la comèdia per explotar-lo a partir de jocs de paraules que hi estiguin relacionats. Per exemple, a la primera part de *La Pau*, fins que Trigeu arriba al cel, hi ha un bon nombre de jocs de paraules relacionats amb la merda i amb l'escarabat piloter.<sup>184</sup>

En el cas d'*Els ocells*, no és en va que un bon nombre dels jocs de paraules presents a l'obra vagin sempre en relació amb noms o característiques dels ocells (normalment jocs paretimològics) que hi apareixen o bé amb vocabulari propi dels ocells. Així, l'ocell que fa d'esclau del puput i que es passa el dia anant amunt i avall, corrent («τρέχω 'π' ἀφύρας λαβῶν ἐγὼ τὸ τρύβλιον / ἔττους δ' ἐπιθυμῆ, δεῖ τορύνης καὶ χύτρας / τρέχω 'πὶ τορύνην», Av. 76-77) és identificat pel protagonista com un «τροχίλος» simplement per la similitud fonètica entre «τρέχω» ('córrer') i aquest nom d'ocell que sembla que tant pot designar el reietó (*Regulus regulus*) com el cargolet (*Troglodytes troglodytes*).<sup>185</sup> Evidentment, tant és la disfressa que duia l'actor que feia d'esclau del puput i si es corresponia o no amb aquest ocell. Simplement era una oportunitat d'incloure-hi un joc de paraules, també de tipus horitzontal o sintagmàtic.

<sup>183</sup> La de Carandell (2002) tampoc no és afortunada: «Obre el bosc, he de sortir!». En cap de les dues traduccions s'aclareix en nota el sentit de la broma.

<sup>184</sup> Cf. Ar. *Pax* 42, 82, 100-101, 164-172.

<sup>185</sup> Vegeu ZANETTO 1987 i DUNBAR 1995 al comentari al passatge.

D'aquests jocs en trobem arreu de la comèdia: el flamenc (φοινικόπτερος) té les plomes vermelles perquè així ho diu el seu nom (φοινίκιος, 'porpra'), en un procediment típic de la comèdia, «fondata sull'inversione gerarchica nei rapporti fra parole e cose» (GRILLI 2006: 212, n. 101): que el flamenc sigui vermell és perquè se'n diu, i no pas se'n diu perquè sigui vermell. Igualment, mentre el frigi Espíntar (Av. 762), personatge desconegut, esdevé, en el món dels ocells, un «φρυγίλος» ('pinsà'), només per la similitud fonètica entre φρύξ ('frigi') i el nom de l'ocell, el fill de Písias (Av. 766), que no sabem identificar del tot, però que podria ser un exiliat, es converteix en una perdiu («πέρδιξ») per la simple referència a l'expressió ἐκπερδικίσαι ('escapar-se com una perdiu'). I encara, els pelicans («πελεκᾶντες») són considerats els millors fusters («τέκτονες») per fer les portes de la ciutat (vv. 1154-1155) només per la seva similitud amb «πέλεκυς» ('destral'), en un altre cas de l'anomenat nominalisme còmic: «nell'inversione di rapporto fra parole e cose tipica della commedia, *res sunt consequentia nominum*» (GRILLI 2006: 316, n. 331)

Ara bé, si hi ha un joc de paraules important relacionat amb el món dels ocells, aquest és el que es pot trobar a la paràbasi en tetràmetres anapèstics (vv. 685-722), que marca en certa manera l'equador de la comèdia: Piseter ja ha convençut els ocells de construir la ciutat (que ja han batejat) i els protagonistes se'n van de l'escenari per tornar-hi convertits ja en ocells, mentre el cor relata l'ornitogonia segons la qual ells serien els governants legítims del món, atès que aquest, al cap i a la fi, començaria amb ells. No en va aquest punt fonamental de la comèdia és culminat amb un altre joc de paraules horitzontal o sintagmàtic: després d'haver assenyalat, per reafirmar el seu poder, que els ocells són els fills primigenis d'Eros alat i del Caos (vv. 700-707) i que tot el que necessiten els humans ho obtenen dels humans (vv. 709-715), Aristòfanes explota el doble sentit de la paraula ὄρνις. Originàriament, aquest mot volia dir 'ocell' i prou, però per la creença que el vol de determinats ocells podia predir el futur i ser un senyal de bon o mal auguri, la paraula va passar a designar directament «averany». D'aquesta manera, el poeta relaciona els ocells amb els oracles (v. 716) i trenca un joc de paraules basat en el doble sentit de la paraula en uns versos ja citats, en què «ocell» és emprat en el doble sentit de la paraula:

«ὄρνιν τε νομίζετε πάνθ' ὅσαπερ περὶ μαντείας διακρίνει·  
φήμη γ' ὑμῖν ὄρνις ἐστί, πταρμόν τ' ὄρνιθα καλεῖτε,  
ξύμβολον ὄρνιν, φωνὴν ὄρνιν, θεράποντ' ὄρνιν, ὄνον ὄρνιν.  
ἄρ' οὐ φανερώς ἡμεῖς ὑμῖν ἐσμὲν μαντεῖος Ἀπόλλων» (Av. 719-722)

«I tot el que es discerneix per endevinament ho judiqueu ocell: una dienda és per a vosaltres un ocell, un esternut l'anomeneu "ocell", "ocell" un encontre fortuït, "ocell" una veu, "ocell" un servidor, "ocell" un ase. ¿No és evident que per a vosaltres som l'oracle d'Apol·lo?» [Trad. Manuel Balasch]

I encara hi hauríem d'afegir els jocs de paraules amb noms d'ocells per provocar equívocs sexuals, aprofitant semblances fonètiques o el fet que en grec, com en català, hi havia noms d'ocell que també designaven els òrgans sexuals masculins. Així, per exemple, als versos 565 i 568 de la comèdia: Piseter, en l'intent de persuadir els ocells, els explica el pla magistral: amb la ciutat construïda entre els núvols, impediran, per un cantó, que els déus puguin anar a mantenir relacions sexuals amb els mortals i, per l'altre, que el fum dels sacrificis arribi als déus, de manera que, a partir del moment en què fundin la ciutat, els humans caldrà que

sacrifiquin primer als ocells. Si abans oferien grans d'ordi a Afrodita, perquè l'ordi («κριθή») era un eufemisme per la titola, ara caldrà que ho facin a la «φαληρίδι» ('fotja'), tan sols perquè el nom d'aquest ocell recorda «φαλῆς» ('fal·lus') i, per tant, pot ser una bona substituta per a la dea de l'amor i el desig sexual. Igualment, si abans sacrificaven a Zeus un marrà (v. 568), ara caldrà que immolin al reietó («ὄρχιλος») un mosquit amb testicles («σέφον ἐνόρχην»). El joc aquí és doble: per un cantó, el reietó és un bon substitut de Zeus per tal com aquest ocell (*Regulus regulus*) ja era identificat amb la sobirania (com en llatí i en català), segurament per la cresta, que devia fer pensar en una corona; per l'altre, «ὄρχιλος» s'assembla molt a «ὄρχις» ('testicle'). D'aquí que sigui adient sacrificar-li, com a substitut de Zeus i del seu historial amorós, un mosquit ben viril. Acabar amb un mosquit amb testicles, evidentment, és una altra mostra d'*aprosdoketon*.

En aquesta línia, i tot i que no siguin jocs de paraules com a tals, també és típic d'aquesta comèdia que els protagonistes s'expressin amb vocabulari del món ocellaire que, en certa manera, anuncien quines són les seves intencions i el seu futur com a ocells: «As may be expected, the play includes many word-plays inspired from the world of the birds – an entertaining by-product of the 'assimilation of bird life to human life» (KANAVOU 2010: 116).<sup>186</sup> Això es pot veure molt clar al principi de la comèdia, quan els protagonistes encara no s'han convertit en ocells i malden per fer-ho. Així, quan expliquen que han partit de la seva pàtria (v. 35) utilitzen un verb clarament connotat: (ἀνεπτόμεσθα», 'arrencar el vol'), en una metàfora lingüística més que es veurà realitzada en el món material més endavant, quan els protagonistes esdevinguin ocells (vv. 801 i ss.). Es tracta d'un recurs que Aristòfanes utilitza reiteradament al llarg de la comèdia.<sup>187</sup>

Finalment, un altre recurs humorístic propi de la llengua d'Aristòfanes és la manipulació inesperada de locucions i frases fetes per aconseguir desencadenar l'humor que culmini l'escena, la frase o el passatge de forma inesperada. Parlem d'unitats fraseològiques del sistema de la llengua, amb «fijación interna, unidad de significado y fijación externa pasemática» (CORPAS PASTOR 1997: 88). Aristòfanes modifica creativament aquestes locucions per tal de generar una incongruència o ambivalència que faci riure el públic. La modificació creativa pot ser interna, això és, prenent una locució prefixada que el públic reconeix i canviant-ne tan sols un element de la unitat fraseològica (com hem vist que passava amb el vers d'Eurípides citat a *Pau* 527) o bé externa, en què «es focalitza el significat composicional o literal de la unitat fraseològica, que normalment roman en segon terme» (SANCHO CREMADES 2012: 82). La focalització de què parla Sancho Cremades s'aconsegueix «en posar el significat composicional en relació amb el context verbal i icònic», de manera que el significat no composicional es manté i així es juga entre el significat composicional i el no composicional. Dit d'una altra manera, la locució es manté en la seva forma prefixada, però el context de què se l'envolta fa que prevalgui un segon sentit, literal o figurat, que pot prendre la locució en qüestió. Sense anar més lluny, quan ben al principi de la comèdia (*Av.* 27-29), els protagonistes expliquen al públic, a manera de pròleg, on es dirigeixen i per què, ho fan també a través d'una modificació creativa externa d'una locució famosíssima i molt abundant en la comèdia antiga: «βάλλ' εἰς κόρακας» o, en plural, «βάλλετ' εἰς κόρακας» o directament sense el verb («εἰς κόρακας») era la imprecació més habitual per maleir algú i engegar-lo a pastar fang. Es tracta

<sup>186</sup> Vegeu DOVER 1972: 146.

<sup>187</sup> Per dir-ne uns pocs, cf. *Ar. Av.* 169-170; 521; 734.

d'un auguri de mal averany i d'un desig de mort, ja que literalment vol dir: «vés/aneu als corbs». En l'imaginari col·lectiu grec (i en el nostre) els corbs acostumen a ser aus anunciants de la mort,<sup>188</sup> en tant que carronyaires que ronden els cadàvers insepults, imatge terrible per a un grec.<sup>189</sup> Així doncs, els protagonistes de la comèdia es queixen perquè tot i estar preparats per anar als corbs («ἐς κόρακας ἔλθειν καὶ παρεσκευασμένους», v. 28) no tenen manera d'arribar-hi ara que per fi s'havien decidit a anar-hi («οὐ δεινὸν οὖν δῆτ' ἐστὶν ἡμᾶς δεομένους», v. 27). Evidentment, aquí el text obliga el lector o l'espectador a entendre literalment el valor de la locució, sense que es perdi el doble sentit: el lector o espectador ha d'entendre el doble sentit de l'expressió: sembla que els protagonistes fins i tot vulguin anar a l'infern, tenint en compte la deplorable situació de la pàtria que detallen i el fet que no aconseguixin trobar el camí que els dugui on volen que, justament, és anar amb els corbs, com a destinació real al poble dels ocells i no com a imprecació.

Quelcom semblant, tot i que no de manera tan explícita passa al vers 734 amb la locució «γάλα τ' ὀρνίθων» ('llet d'ocells'), que és una expressió comuna que, com la nostra «llet de gallina» s'utilitza per descriure quelcom d'estranyíssim i preciós. Ara bé, dit en boca precisament d'un cor d'ocells, com és el cas, la locució pateix una modificació creativa externa per la qual el públic o el lector pot entendre, i aquesta és la gràcia de l'ambigüitat, el sentit metafòric de la locució o bé el sentit literal que suggereixen els mots: els ocells tant diuen que tindran coses precioses com, literalment, llet d'ocells, per impossible que sigui.

Encara un tercer exemple el trobem en els versos 505-507. Piseter està exposant al cor dels ocells que el primer rei d'Egipte i de Fenícia va ser el cucut i que quan aquest refulava era l'ordre per a tots els fenicis d'anar als camps («ἐν τοῖς πεδίοις») per tal de segar («ἐθέριζον») l'ordi i el blat («τοὺς πυροὺς ἄν καὶ τὰς κριθᾶς»). La gràcia està en el fet que el mot per a ordi (κριθή) també pot fer referència, eufemísticament, al penis,<sup>190</sup> mentre que el mot per a camp (πεδῖον) és igualment un eufemisme per al pubis femení.<sup>191</sup> Evèlpides entén aquesta locució metafòricament i n'agafa el sentit sexual, cosa que li permet respondre afirmant que era vertadera l'expressió («ἔπος») «κόκκυψωλοὶ πεδίωνδε». Aquesta locució (segons l'escoliasta, proverbial), en el seu sentit literal vindria a significar: «cu-cu, circumcidats, al camp» i faria referència als egipcis i als fenicis (que solien circumcidar-se),<sup>192</sup> que anaven a treballar al camp tan bon punt cantava el cucut i indicava l'arribada de la primavera. Arran dels equívocs sexuals que ha dit Piseter en la rèplica anterior, però, Evèlpides ha entès la locució com si hagués patit una modificació creativa externa i per això entén que l'expressió tindria un sentit sexual: «titoles, als conys».

Fixem-nos que, de nou, aquests jocs lingüístics derivats de locucions i frases fetes són, gairebé sempre, relacionats amb el tema de la comèdia: Aristòfanes aprofita totes les locucions i frases fetes entorn del món dels ocells per capgirar-les creativament i donar-los un sentit còmic, amb la seva habilitat per manipular els mots.

<sup>188</sup> No cal sinó recordar la poesia «Els corbs» de Josep Carner, al seu llibre *Bestiari* (1964).

<sup>189</sup> Cf. Hom. *Il.* XXII, 352-354 i S. *Aj.* 829-830. De fet, Antígona és castigada, justament, per intentar evitar la mort insepulta del germà.

<sup>190</sup> Cf. Ar. *Pax* 965-967.

<sup>191</sup> Cf. Ar. *Lys.* 89-90.

<sup>192</sup> Cf. Hdt. II, 36, 3; II, 37, 2; II, 104, 2-4.

### 5.6.3.5. Al·literacions, paral·lelismes i onomatopeies

Ja ho hem dit, Aristòfanes és un virtuós de la llengua i se serveix contínuament del domini absolut que té del grec per jugar ara i adés amb les expectatives del lector. I per aconseguir-ho, és molt característic del seu estil incloure una sèrie de recursos lingüístics que, sense ser pròpiament jocs humorístics com a tals, donen color i atractiu a la llengua poètica d'Aristòfanes i reforcen el sentit i la força d'algunes de les bromes. Parlo, és clar, dels jocs fonètics i sintàctics que fa contínuament Aristòfanes i que massa sovint passen per alt als traductors.<sup>193</sup>

Un dels trets estilístics més característics del poeta i, sembla, dels autors de la comèdia antiga és el gust per l'al·literació, per la repetició d'un mateix so en posicions concretes del vers per produir un efecte concret que naturalment no té per què ser semàntic. Forma part, és clar, d'una cultura oral, d'un gènere que era pensat per ser recitat o cantat, de manera que aquests recursos estilístics tenien molta més força que no pas llegits, com hem de fer avui. En trobem tot al llarg de la producció conservada d'Aristòfanes, també a les últimes comèdies, quan aquest gust per una llengua fastuosa i excessiva es va anar apagant en favor d'una llengua sense salts i més versemblant. Bastarà cenyir-nos a *Els ocells* per veure'n alguns exemples paradigmàtics.

El cor dels ocells, després d'haver estat cridats pel puput, es presenta a escena i les tres primeres intervencions que fa són clarament al·literatives, amb una repetició de sons que, és clar, vol imitar el bequejar i el cant dels ocells: «ποποποποποποποποποποιοῖ ποῦ μ' ὄς ἐκάλεσε;» ('ononononononononon on és el qui m'ha cridat', v. 310), «τί τί τί τί τί τί τί τί: τίνα λόγον ἄρα ποτὲ» ('quin, quin, quin mot llavors...' vv. 314), «ποῦ; πῶ; πῶς φής;» ('On? Com? Què dius?', v. 319). El primer d'aquests versos és especialment interessant perquè el cor es dirigeix al puput, que és qui els ha convocat, amb la repetició del cant que fa aquest ocell que, en l'imaginari col·lectiu grec, amb el seu refilar tan característic, representava el lament de Tereu, després de patir la metamorfosi en puput, buscant Procne i Filomela, aprofitant el fet que «ποῦ» és un adverbi interrogatiu que vol dir 'on' i que sona igual que el cant del puput. De fet, que es tracta d'un joc perseguit i volgut pel poeta es pot veure clarament quan només dos versos després d'aquesta última intervenció al·literativa del cor respon amb una concatenació de sons labials sords que busca correspondre, en certa manera, la manera de parlar dels ocells: «[...] ἔχοντε πρέμνον πράγματος πελωρίου» (v. 321). Recordem que Tereu, de fet, n'és un, d'ocell, i per tant, el poeta podria estar intentant caracteritzar la llengua dels ocells amb aquest joc d'al·literacions que, és, clar, és insostenible de mantenir tot al llarg de la comèdia. El joc al·literatiu és especialment interessant perquè el gust per l'al·literació era propi de la tragèdia i justament en aquests dos versos del Puput-Tereu hi ha reminiscències pindàriques i esquilees.<sup>194</sup>

Un joc semblant el podem trobar a la intervenció del primer missatge (vv. 1154- 1164), també de caràcter paratràgic, i on es relata el terrabastall de la construcció de la ciutat, de les portes i dels murs:

« ὄρνιθες ἦσαν τέκτονες  
σοφώτατοι πελεκῶντες, οἱ τοῖς ρύγχεσιν

<sup>193</sup> Sobre les figures retòriques (de tota mena) en Aristòfanes, vegeu SLINGS 2002.

<sup>194</sup> Cf. Pi. O. 7, 15; 10, 21 i P. 6, 41; A. Pr. 151.

ἀπεπελέκησαν τὰς πύλας: ἦν δ' ὁ κτύπος  
 αὐτῶν πελεκώντων ὥσπερ ἐν ναυπηγίῳ.  
 καὶ νῦν ἅπαντ' ἐκεῖνα πεπύλωται πύλαις  
 καὶ βεβαλάνωται καὶ φυλάττεται κύκλῳ,  
 ἐφοδεύεται, κωδωνοφορεῖται, πανταχῆ,  
 φυλακαὶ καθεστήκασι καὶ φρυκτωρία  
 ἐν τοῖσι πύργοις. ἀλλ' ἐγὼ μὲν ἀποτρέχων  
 ἀπονίψομαι: σὺ δ' αὐτὸς ἤδη τᾶλλα δρᾷ» (la negreta és meva)

«Allà hi havia uns ocells fusters, molt llestos, els pigots, que amb llurs becs han escairat les portes. Quan destralejaven, el brogit semblava el d'una drassana. I ara el d'allà ja està tot defensat per les portes; hem posat els panys i hi ha sentinelles en tot el seu redol. Es fan les rondes, que van amb l'esquellot; hem establert guardes a tot arreu, i els senyals de foc a les torres. Ara jo corro i vaig a rentar-me; tu, mentrestant, fes el que resta» [Trad. Manuel Balasch]

Com es pot observar fàcilment, en aquest passatge hi ha una inusual concentració d'oclusives sordes molt simptomàtica. La sensació de cops secs que s'han de fer en la majoria de versos (alguns amb fins a set fonemes sords) provoca una sensació de brusquedat que, és clar, s'adequa molt amb el que està explicant el missatge.<sup>195</sup> És el que podríem anomenar mimetisme fonètic, en què el so dels versos dona suport al missatge semàntic que dona el text que, a més, té un fort caràcter paratràgic, donada la significança del moment; la construcció de la ciutat emmurallada és el veritable desafiament contra els olímpics:<sup>196</sup> els ocells es preparen per a la guerra, amb sentinelles («φυλάττεται κύκλῳ») i senyals d'alarma («φυλακαὶ καθεστήκασι καὶ φρυκτωρία / ἐν τοῖσι πύργοις»). La potència sonora, dramàticament, és molt efectiva, sobretot si tenim en compte que s'està explicant com els «πελεκῶντες», els pelicans (recordem el joc amb «πέλεκυς», 'destral') construeixen les portes, enmig d'un gran enrenou que sembla el d'unes drassanes («ἦν δ' ὁ κτύπος / αὐτῶν πελεκώντων ὥσπερ ἐν ναυπηγίῳ»).

Aristòfanes també se serveix d'un particular tipus d'al·literació molt concret, el de la rima consonant, que per a un lector d'avui pot ser perfectament normal, però que en la poesia grega no s'usava mai de manera sistemàtica. De fet, tampoc ho és mai en les comèdies aristofàniques, sinó que el poeta les utilitza per donar èmfasi a un vers en concret, que guanya en rotunditat, o bé per fer notar la relació entre dues unitats semàntiques.<sup>197</sup> Justament per evitar la confusió amb la rima de la poesia occidental moderna serà més convenient continuar considerant aquest fenomen com una al·literació paral·lela més. En podem trobar en molts punts de les comèdies d'Aristòfanes. Algunes d'interessants d'*Els ocells* podrien ser les dels versos 354-355 i 357-358, que deixo subratllades:

«**Ευελπίδης**  
 τοῦτ' ἐκεῖνο: ποῖφύγω δύστηνος;  
**Πεισέταιρος**  
 οὗτος οὐ μενεῖς;

<sup>195</sup> I encara hauríem de tenir en compte tots els fonemes oclusius aspirats que devien provocar una sensació molt semblant

<sup>196</sup> Vegeu ZANETTO 1987: 250.

<sup>197</sup> Vegeu JAKOBSON 1963: 63.

Ἐυελπίδης

ἴν' ὑπὸ τούτων διαφορηθῶ;

Πεισέταιρος

πῶς γὰρ ἂν τούτους δοκεῖς

ἐκφυγεῖν;

Ἐυελπίδης

οὐκ οἶδ' ὅπως ἂν.

Πεισέταιρος

ἀλλ' ἐγὼ τοί σοι λέγω,

ὅτι μένοντε δεῖ μάχεσθαι λαμβάνειν τε τῶν χυτρῶν.

Ἐυελπίδης

τί δὲ χύτρα νῶ γ' ὠφελήσει;

Πεισέταιρος

γλαῦξ μὲν οὐ πρόσεισι νῶν.

«Evèlpides: Ja hi som! ¿Cap on fugiré, malaurat?

Pisteter: Ep, tu, queda't aquí!

Evèlpides: ¿Perquè aquests em facin dernes?

Pisteter: ¿Per on creus que podries fer-te escàpol?

Evèlpides: No ho sé pas.

Pisteter: És el que jo et dic: hem de quedar-nos aquí, lluitar i empunyar els tupins.

Evèlpides: ¿Els tupins? ¿Quin servei ens faran?

Pisteter: L'òliba no ens arremirà» [Trad. Manuel Balasch]

Es tracta de tetràmetres trocaics (un metre agitat, propi del ball) recitats en una escena de molta tensió per la preparació per al combat, en què Evèlpides i Pisteter es llancen rèpliques breus i tallants, per bé que la traducció de Balasch no reflecteixi res de tot això, amb una sintaxi deixatada, sense ritme i amb una llengua totalment allunyada de l'efervescència i immediatesa que es desprèn del grec i en què la rima devia reforçar aquest efecte de joc de tennis de pregunta i resposta.

No gaires versos més avall, el puput comença a convèncer els ocells de no atacar els humans, enemics connaturals seus. El vers que serveix d'inflexió i a partir del qual comença a baixar la tensió és el 371, quan el puput-Tereu respon als ocells per què haurien de perdonar els dos humans que s'han atrevit a endinsar-se al regne dels moixons: per bé que siguin homes en l'aspecte i, per tant, hostils, són amics de pensament: «εἰ δὲ τὴν φύσιν μὲν ἐχθροὶ τὸν δὲ νοῦν εἰσιν φίλοι». La contraposició entre els termes «enemics» («ἐχθροὶ») i «amics» («φίλοι»), no només es veu reforçada per les conjuncions que separen pròtasi i apòdosi, sinó per la mateixa col·locació de les paraules, respectivament, a final de cada hemistiqui del tetràmetre (el primer, abans de la cesura). La rima, d'altra banda tan inevitable, en una llengua flexiva i en dos elements que realitzen la mateixa funció, ve a reforçar la connexió entre els dos termes en dues posicions claus del vers.

El gust per l'estructuració paral·lela és un altre tret característic del vers d'Aristòfanes, sobretot en aquest joc, evidentment, tan propi del teatre com és el de la rèplica i la contrarèplica i de la comicitat que resulta d'imitar la frase del teu interlocutor, amb petits

canvis inesperats, a la manera d'una locució modificada creativament de manera externa.<sup>198</sup> Prenem, per exemple, el principi de la comèdia, amb els versos 5-8 on això es pot veure molt clarament:

«Πεισέταιρος

τὸ δ' ἐμὲ κορώνῃ πειθόμενον τὸν ἄθλιον  
ὁδοῦ περιελθεῖν στάδια πλεῖν ἢ χίλια

Ἐυελπίδης

τὸ δ' ἐμὲ κολοῖῳ πειθόμενον τὸν δύσμορον  
ἀποσποδῆσαι τοὺς ὄνυχας τῶν δακτύλων»

«Pisteter: Pobre home! ¿Per què andaregem amunt i avall? Ens hi morirem, si seguim debades la nostra ruta.

Evèlpides: I que jo, trist de mi, hagi fet cas d'una gralla i m'hagi gastat les ungles dels dits dels peus!» [Trad. Manuel Balasch]

Fixem-nos que els dos primers versos de cada personatge comencen de manera gairebé idèntica: comencen igual («τὸ δ' ἐμὲ») i fins i tot en l'element que els diferencia «κολοῖῳ» per «κορώνῃ» hi ha una clara voluntat de començar per dos fonemes iguals (i un tercer, líquid, molt semblant); la identitat es recupera amb el participi i l'article del substantiu («πειθόμενον τὸν»). Després, ja es desfà tota similitud, amb excepció de la rima resultant pròpia de l'acusatiu masculí.

Finalment, encara caldria afegir una altra característica pròpia de la llengua de la comèdia antiga i d'Aristòfanes en general com és el gust per les onomatopeies de tota mena.<sup>199</sup> De fet, l'onomatopeia, en general, és un tret propi del teatre grec, també de la tragèdia. Només cal pensar en totes les morts que passen fora d'escena, els crits dels quals, però, sentim (o llegim). Ara bé, en la comèdia, com passa amb tot el que comparteix amb la tragèdia, és dut a l'extrem i caricaturitzat. Si, a més, tenim en compte que només de les onze comèdies conservades, ja n'hi ha dues on hi ha la voluntat d'imitar el so d'un animal (*Els ocells*, però també *Les granotes*), és fàcil pensar que era quelcom normal en un gènere com el de la comèdia. En efecte, a *Els ocells* hi ha, més enllà de totes les onomatopeies i interjeccions i lamentacions que apareixen recurrentment en totes les comèdies d'Aristòfanes, tot un seguit d'onomatopeies que volen imitar, sense versemblança de cap mena, el cant dels ocells. El millor testimoni d'això són totes les onomatopeies que emprà (i s'inventa) Aristòfanes a la cançó del puput (vv. 227-262) i als versos immediatament posteriors (v. 266), però també més enllà (vv. 738, 741, 743, 752, 770, 773, 775, 779 i 784) on fa servir fins a deu onomatopeies diferents per imitar cants d'ocell en general, entre els quals es poden identificar, sembla, els del mateix puput («ἐποποιῖ ποποποποποποποιῖ», v. 227) i els del francolí («ἄτταγᾶς ἄτταγᾶς», v. 249), i encara d'altres («τοροτοροτοροτοροτιζ», 260) que hom ha identificat, com Dunbar, potser fantasiosament, amb el Pit-Roig (*Erithacus rubecula*) o amb la griva (*Turdus viscivorus*), o encara amb la mallerenga carbonera (*Parvus major*) o la merla (*Turdus merula*). Dunbar fins i tot ha defensat la hipòtesi segons la qual una de les onomatopeies més estranyes («κικκαβαῦ») representaria el soroll que fa el mussol (*Athene noctua*). El més probable, però, és que, com deia, no hi hagi una voluntat realista, sinó més aviat un intent d'acolorir la llengua

<sup>198</sup> SANCHO CREMADES 2012: 82.

<sup>199</sup> Sobre les onomatopeies del riure en la comèdia, vegeu KIDD 2011.



reial del puput-Tereu amb diferents sons inventats que, vagament, recordessin els sons de moixons de tota mena.<sup>200</sup>

#### 5.6.3.6. Noms parlants

Un altre dels trets lingüístics més característics d'Aristòfanes i de la comèdia antiga en general és l'ús d'aptònims o noms parlants amb voluntat humorística. Cal tenir en compte, però, que tots o la majoria de noms grecs tenen una etimologia significant que es pot distingir clarament. Per tant, tots o gairebé tots els noms grecs podrien ser qualificats d'aptònims. Però aquí ens referim concretament a aquells noms que són emprats pel seu significat semàntic per generar, en clau còmica, una situació d'ambigüitat i incongruència que desencadena l'humor, sigui pel context en què apareixen, sigui pel significat de l'arrel d'alguns dels ètims que els conformen, o per una falsa etimologia.

D'exemples n'hem començat a veure uns quants parlant dels *realia* de segon o tercer grau. Estrictament parlant, els jocs que es fan amb aptònims són, és clar, propis de l'humor semàntic o lingüístic. El problema és que, com ja he assenyalat, aquesta classificació és fictícia, i difícilment pot dibuixar una separació neta i clara entre els dos tipus d'humor. En efecte, si l'aptònim emprat pertany a un nom d'un lloc o d'una persona real, l'humor que entra en joc és tant referencial com lingüístic. Per tant, els aptònims, siguin de lloc o de persona, són en realitat una arma més per al comediògraf per desencadenar el riure dels espectadors a través de la burla de les seves víctimes.<sup>201</sup>

«Non-personal proper names, too, can be significant and be involved in word-plays and in political satire, and as we have seen, they are inextricably linked with personal names in a number of comic jokes; often place and ethnic names become tools of personal abuse together with or in the place of personal names» (KANAVOU 2010: 16)

Convé, però, que delimitem bé què entenem per aptònim o nom parlant i quins tipus d'aptònims fa servir Aristòfanes, abans d'entrar més a fons en la qüestió d'aquest recurs i en la seva traducció. Per fer-ho, seguirem les línies mestres de l'estudi més fonamental sobre aquest tema: la monografia de Nikoletta Kanavou que acabo de citar, *Aristophanes' Comedy of Names* (KANAVOU 2010), de títol transparent.<sup>202</sup>

Per a Kanavou, el nom parlant, almenys en Aristòfanes, té diferents graus de significat i importància. L'estudiosa individua quatre tipus de noms parlants diferents que són emprats còmicament en les comèdies aristofàniques. En primer lloc, el que ella anomena «Hidden

<sup>200</sup> Vegeu sobre la qüestió de les onomatopeies en aquesta cançó, VIRGLIO 2019: 36-41.

<sup>201</sup> Ciceró ja parla dels noms parlants com a recurs humorístic, tot i que no els anomena així, a *De Or.* II, LXIII, 257: «També té agudeses la interpretació d'un nom, quan fas burles del per què un s'anomena així; com jo mateix ara fa poc: "que el repartidor Nummi, com Neoptòlem s'havia fet el nom a Troia, així ell al Camp de mart» [Trad. Salvador Galmés]. Val la pena també la nota al peu del mateix Galmés a aquest punt: «Nummius = moneder. Com Pirrus, que es guanyà el sobrenom de Neoptòlem, perquè havia anat néos (novell) a la guerra de Troia; així també Nummi = moneder, s'havia fet aquest nom, perquè feia de moneder = repartidor de diners en el Camp de Mart».

<sup>202</sup> L'estudi dels noms parlants en Aristòfanes ha rebut no poca atenció. Per a la present discussió han estat especialment útils GHIRON-BISTAGNE 1973, BARTON 1990, OLSON 1992 i ERSKINE 1995. A aquests, s'hi haurien d'afegir els ja clàssics de STEIGER 1888, FRÖHDE 1898, PEPPLER 1902 i MCCARTNEY 1918/9. També, sobre la manera magnífica com Aristòfanes utilitza els noms de Arignot i Arifrades a *Els cavallers* (1274-1289), vegeu Rossella SAETTA-COTTONE 2001.

speaking names» (KANAVOU 2010: 2), que són els aptònims d'etimologia incerta i poc evident, però que, per falses etimologies o per semblances homòfones, permeten jocs de paraules en un determinat context. En un segon lloc, Kanavou hi col·loca els noms propis, normalment de persones, que, a partir d'un prefix o un sufix fossilitzat i estereotipat, donen algun tipus d'informació sobre l'ètnia, el sexe o l'estatus social de la persona en qüestió. Un cas evidentíssim serà el nom encunyat per Aristòfanes per designar el fill d'Estrepsíades: aquest, un pagès, i la seva dona de família rica posen al seu fill el nom de Fidípides, resultant de la unió d'un prefix *-pheid* associat normalment a un estrat social baix (KANAVOU 2010: 4) i un sufix com *-hippos*, de regust clarament aristocràtic, per tal com el cavall anava lligat a aquesta classe social. En tercer lloc, trobaríem els noms que, d'alguna manera, desperten alguna connotació concreta, que tenen «at least an 'aura' or 'shine', to be 'suggestive' of a meaning, even if this is not directly identifiable» (KANAVOU 2010: 4), com ara el nom de la prostituta «Σαλαβακχώ» (*Th.* 805), que devien despertar connotacions bàquiques prou apropiades per a un personatge d'aquesta professió. Finalment, a la quarta categoria pertanyen els noms els significats o el so dels quals depenen d'un «'real' (pre-existing) bearer (historical or literary figure) outside the literary work».

Com veiem, la panoràmica de Kanavou se centra, sobretot, en noms de persona, que són efectivament els més nombrosos i sucosos (i problemàtics) de tots els que empra el nostre comediògraf. I tot i que hem vist que els topònims també acostumen a ser carn de canó per als jocs de paraules amb aptònims, el cert és que és en els noms que posa Aristòfanes als seus personatges on trobem més aptònims emprats amb finalitat purament humorística.

Hem de pensar que, al revés de la tragèdia, els còmics no partien d'un calaix de sastre mític d'on treure les trames i els personatges (amb els noms respectius), sinó que, com es queixava Antífanes,<sup>203</sup> ho havien d'inventar tot de bell nou, cosa que, és clar, també els oferia molta més llibertat, que aprofitaven, per exemple, en l'elecció dels noms dels personatges ficticis que posaven en escena. No obstant això, és cert que de vegades els comediògrafs s'inventaven aptònims sobre la base de noms de personatges reals, que eren parodiats així de manera indirecta (la parella Lisístrata i Lisímaca, si els estudiosos tenen raó,<sup>204</sup> seria un cas d'aquests).

En qualsevol cas el protagonista de la comèdia era fictici i podia ser la paròdia o no d'un personatge real. El nom que li posaven, almenys en el cas d'Aristòfanes, la majoria de vegades no era encunyat pel poeta, sinó que era triat a consciència, entre noms reals testimoniats que s'avenien amb el personatge de la comèdia pel significat dels ètims que el conformen i, sovint, modificat mínimament per explotar-ne el sentit còmic.<sup>205</sup> Només en un nombre més aviat reduït de casos, Aristòfanes se serveix d'un aptònim de creació pròpia, com ara en el cas dels protagonistes de *Les vespes* (Filocleó, 'el que estima Cleó' i Bdelicleó, 'el qui l'odia') o de *La Pau* (Trigeu 'el vinyater'). Majoritàriament, però, com diem, se servia de noms parlants preexistents que per al públic devien ser comuns, però que, posats en el context adequat o bé mínimament modificats per ressaltar-ne el cantó còmic, podien desencadenar convenientment el riure dels espectadors. El procediment humorístic és clar: el nom parlant, en una situació concreta ofereix, en la terminologia de Raskin, dos *scripts* (o *frames*): el de nom de persona

<sup>203</sup> Frag. 189. Vegeu OLSON 1992: 306 i 2007: 438.

<sup>204</sup> Vegeu HENDERSON 1990.

<sup>205</sup> Vegeu WILLI 2010a: 487.

despullat de qualsevol significat, i el significat dels ètims que el conformen. Aquest segon *script* roman amagat (això és, l'espectador no és conscient del sentit del nom) fins que la situació còmica l'exposa.<sup>206</sup> Així, el salsitxer d'*Els cavallers* es diu Ἀγοράκριτος, un nom format per ἀγορά ('plaça', 'assemblea') i el sufix -κρίτος ('escollit'). El nom és plausible, en grec, amb un terminació gens estranya, però el significat del nom pren tot el seu sentit quan és revelat justament en el moment en què el salsitxer es declara, en la contesa amb Paflagoni, campió del poble davant de Demos (personificació del poble atenès).<sup>207</sup>

En aquest sentit, són especialment interessants els noms dels protagonistes de les comèdies. Aristòfanes sol posar-los noms parlants que descriuen el caràcter o la condició del personatge, el seu destí o quelcom de clau per al desenvolupament de la comèdia. En efecte, i malgrat que el lector conegui des de bon principi com es diuen els protagonistes, l'espectador no és, normalment, fins ben entrada l'obra, quan en descobreix el nom «thus that it allows Aristophanes to establish a character or situation and then bestow a name as a final climactic joke» (OLSON 1992: 307). En molt pocs casos, com a *Lisístrata* o a *Les granotes*, el nom de l'heroi és revelat tan bon punt el personatge entra a escena o immediatament després (*Lys.* 6 i *Ra.* 22). En la resta, no en coneixem el nom fins a un passatge culminant o clau de la comèdia,<sup>208</sup> en el moment exacte en què el nom pren sentit en la situació que s'està dramatitzant, això és, quan el *script* amagat de l'apònim es revela:

«The underlying idea of late naming is that the character earns a name in relation to his or her function in the play, and for this reason he or she is referred to by name only after this function has been fulfilled. [...] Many Aristophanic heroes remain anonymous for a large part of the play, only to receive the 'right' names, the ones that best suit their individual roles, late in the course of the action (the most extreme example of this is the Sausage-Seller of *Knights*, who becomes Agorakritos only towards the end of the play)» (KANAVOU 2010: 12)

Això ho podem veure molt clar també en el cas del protagonista principal d'*Els ocells*, el nom del qual no sabem fins al vers 643, quan descobreix que es diu Piseter, 'el que convenc' (Πεισέταιρος, amb arrel d'aorist de πείθει)<sup>209</sup> just en el moment en què ha persuadit els ocells d'aixecar-se en revolta contra els olímpics, amb ell de líder. Com es veu en aquest cas, en certa manera, el nom dels protagonistes d'Aristòfanes «contribute to the realisation of the plays' structural plan» (KANAVOU 2010: 11). Efectivament, els drames d'Aristòfanes solen estar construïts sobre l'oposició de dues idees (polítiques, socials) enfrontades i que solen reflectir-se en els noms dels protagonistes (potser els casos més evidents són Diceòpolis (de δίκαιος 'just' i πόλις) i Làmac (que conté μάχ-, 'batalla'), però també els protagonistes ja esmentats de *Les vespes*, defensor i detractor respectivament de Cleó).<sup>210</sup>

En certa manera, «names represent a form of power on the comic stage» (OLSON 1992: 309) i és per això que la majoria d'esclaus que tenen un paper actiu en les comèdies romanen

<sup>206</sup> Sobre aquest fenomen, vegeu ROJO LÓPEZ 2002: 44-45.

<sup>207</sup> Sobre el sentit d'aquest nom, vegeu KANAVOU 2010: 49-51.

<sup>208</sup> Vegeu OLSON 1992: 307: «On average, therefore, heroes and heroines in the extant comedies are anonymous for about 383 lines».

<sup>209</sup> Tot seguit veurem eels problemes textuais que suscita el nom d'aquest heroi còmic.

<sup>210</sup> Per bé que no sempre, és clar, trobem un protagonista amb un antagonista tan clar, però «at least some sort of opposed forces are present in every play and are nearly always named appropriately» (KANAVOU 2010: 12).

anònims en tota la peça i només els que tenen un paper incidental (no arriben ni a parlar) reben un nom prototípic d'esclau:<sup>211</sup>

«Silent slaves can accordingly be allowed one [name], not only for the sake of social verisimilitude but also in order that vocatives can be used against them to determine their behaviour. Servile characters who can speak (and thus potentially speak back) to their masters, on the other hand, are apparently best kept anonymous and thus prevented from wielding their names in potentially subversive ways» (OLSON 1992: 311)

En canvi, la immensa majoria dels noms dels personatges secundaris (que poden estar basats o no en un personatge real) o bé dels llocs d'on aquests provenen sí que sabem quins són per boca dels altres personatges amb qui interactuen. Normalment duen un nom també parlant que pot ser tant significatiu de la seva condició o caràcter (casos com els d' Ἀμφίθεος, a *Els acarnesos* o els de Πόλεμος, Κυδοιμός, a *La Pau*) o bé simplement ser un recurs humorístic puntual basat en un joc de paraules amb el nom del personatge en qüestió (com l'Estilbònides d'*Els ocells*). Solen ser casos de llocs o persones reconeguts pel públic (però avui obscurs) que duïen un nom parlant que s'havia fossilitzat: el públic tenia assumit que aquells noms eren reals i segurament ja no sentien el valor semàntic de l'apònim, com ens passa avui, per exemple, amb els cognoms parlants com ara Deulofeu o els topònims com Ultramort. Aristòfanes subratlla els ètims que conformen l'apònim per tal de donar-los el significat primari i així, en una situació concreta, desencadenar el riure burlant-se del personatge en qüestió:

«The mere mention of known Athenians' names might constitute social comment, but to hint implicitly at their meanings produces an even stronger effect. This is done via etymological jokes both on personal names and ethnics, which exaggerate or distort the image of the real bearers for comic purposes; also by the use of comic sobriquets (nicknames) in place of proper names (cf. the bird-inspired nicknames that replace the names of some Athenians in *Birds* 1290 – 9)» (KANAVOU 2010: 14)

De fet, molts d'aquests personatges o llocs no tornen a aparèixer i només se'ls menciona perquè el seu nom esqueia a la situació còmica plantejada. Per exemple, l'esment que ja hem comentat de Πρασιά a *Pax* 252, simplement per jugar amb πρᾶσον ('porro') o tots els topònims amb noms parlants que hem comentat d'*Els ocells*: Ornea, Cefale o Cardia. Tots ells noms de llocs reals que són esmentats, només, per permetre un enginyós joc de paraules.<sup>212</sup> En aquests casos en què l'apònim real o parcialment modificat fa referència a una persona o a un lloc reals, només pel significat del nom, ja hem vist que el traductor podia operar-hi amb més màniga ampla, en el que hem anomenat *realia* de segon i tercer grau.

El cas dels protagonistes, com hem vist, és més global i la tria del nom va més enllà d'un sol joc de paraules perquè sol anar en consonància amb el paper que desenvolupa el personatge que el du en el si de la comèdia i per tant els apònims són plenament significatius.

<sup>211</sup> Quelcom semblant passa amb els personatges femenins, fora de les tres comèdies protagonitzades per dones.

<sup>212</sup> En el cas dels dos primers, a més, amb una referència tàcita a dos fets històrics: la batalla d'Ornea i el fet que a Cefale hi hagués un cementiri. De nou, com veiem, la separació entre humor referencial i lingüístic és pràcticament impossible)

Trigeu es diu com es diu perquè és vinyater i el seu nom així ho reflecteix: Τρυγαῖος és un derivat de τρύγη ('verema'), τρύξ ('most'), τρυγάω ('veremar') i això ja marca l'estatus del personatge i la seva professió i fins i tot el lloc on viu (al camp, extramurs). De fet, tot al llarg de la comèdia, Trigeu és l'únic que fa ús contínuament de vocabulari entorn de la vinya.<sup>213</sup> Però és que, a més, no sembla que fos un nom real (no es troba testimoniats enlloc)<sup>214</sup> i, per tant, els espectadors devien sentir plenament aquesta relació amb el món de la vinya, per tal com no es tractava d'un nom fossilitzat. Però és que a més Aristòfanes s'encarrega de reforçar el sentit del nom, quan apareix per primer cop, en boca del mateix protagonista (*Pax* 190-191), quan Hermes li demana com es diu:

«Τρυγαῖος Ἄθμονεύς, ἀμπελουργὸς δεξιός,  
οὐ συκοφάντης οὐδ' ἔραστής πραγμάτων  
Trigeu l'atmònida, un vinyater entès que no és sicofanta ni enamorat de negocis bruts» [Trad. Manuel Balasch]

En realitat, Trigeu està dient dos cops el mateix, primer amb el seu nom i després amb la seva professió («ἀμπελουργὸς»), que aclareix el nom al públic, per si de cas havia quedat descol·locat sentint un nom de nova creació. El segon vers acaba de dibuixar el marc del personatge: un treballador del camp, lluny del brogit de la ciutat i les seves insídies, però afectat anualment per les campanyes espartanes a la primavera i a l'estiu, que li destrossen les terres i que, com a Diceòpolis, l'obliguen a buscar una solució per posar fi a la guerra. No és estrany, doncs, que quan Trigeu i el cor aconseguixin rescatar la deessa pau, el protagonista la rebí amb un «φιλαμπελωτάτην» ('la més amant de la vinya').

Al contrari del que sol passar en la majoria de les comèdies, l'heroi de *La Pau* és cridat pel nom diverses vegades (vv. 919, 1197, 1198, 1203, 1210), segurament per reforçar-ne el caràcter de nom parlant per preparar el final de l'obra, quan es canta l'himeneu per al casament de Trigeu amb Opora ('collita', un altre aptònim) i el cor, dividit en dos, esclata amb crits de joia:

«τί δράσομεν αὐτήν;  
τί δράσομεν αὐτήν;  
τρυγήσομεν αὐτήν,  
τρυγήσομεν αὐτήν  
Què li farem, a ella?  
Què li farem, a ella?  
La veremarem.  
La veremarem» [Trad. Manuel Balasch]

Evidentment, es tracta d'una obscenitat per referir-se a la consumació del matrimoni que ha de dur a terme Trigeu, que és celebrat i anomenat pel mateix verb: «τρυγήσομεν».

Però vegem ara els aptònims més importants de la comèdia que més ens interessa, per raons òbvies: els noms dels protagonistes d'*Els ocells* i, també, és clar, de la ciutat que han de fundar els dos protagonistes que s'anomenen, segons la tradició manuscrita, Εὐελπίδης i

<sup>213</sup> Vegeu KANAVOU 2010: 99

<sup>214</sup> Vegeu KANAVOU 2010: 98

Πεισθέταιρος. Ambdós no són anomenats fins als versos 643-644, quan el segon aconsegueix convèncer finalment els ocells per fundar una ciutat al cel i revoltar-se contra els olímpics.

El primer té un nom transparentíssim, format per l'adverbi ἐύ ('bé') i per ἐλπὶς ('fortuna'). Sembla que és clarament una invenció d'Aristòfanes, per tal com no està testimoniada (i encara, raríssimament) fins força després d'Aristòfanes.<sup>215</sup> Donat el caràcter passiu i confiat del personatge (sempre a expenses del seu company, fins al punt que en cert moment de l'obra li fa de missatger i ja no torna a aparèixer després), hi ha qui ha cregut que el nom s'explica perquè Aristòfanes «probably coined this name to suggest 'typical confident Athenian'», atès que Evèlpides és, tan sols, la comparsa, l'amic «willing to join in an improbable, perhaps dangerous, expedition to the land of birds» (DUNBAR 1995: 416). L'explicació de Dunbar de creure que el nom d'Evèlpides denota l'excés típic de confiança sembla una mica agafada amb pinces, per tal com només recolza en un passatge de Tucídides entorn de l'expedició de Sicília que efectivament s'estava maquinant en el moment de l'estrena d'*Els ocells*.<sup>216</sup> Més aviat caldria pensar amb Kanavou que es tracta d'una manera de portar els bons auguris per a la nova ciutat des del mateix nom d'un dels protagonistes:

«The active function of the principal character is contrasted with the rather passive role of his comrade, but he too has a 'speaking' name: Εὐελπίδης, 'son of good hope', 'optimist'. It is heard only once (645), at the crucial moment of the heroes' self-introduction to the birds, and its meaning is probably meant to create an atmosphere of hope and confidence that the plans of the two heroes will meet with success» (KANAVOU 2010: 107)

El veritable protagonista, Πεισέταιρος, sí que ofereix problemes tant textuais com d'interpretació. Πεισθέταιρος és la forma que dona tota la tradició manuscrita tant a les hipòtesis com al text. Als escolis apareix una sola vegada la forma Πισθέταιρος.<sup>217</sup> Ambdues formes susciten problemes importants. En primer lloc, no hi ha cap verb en grec que estigui format, com en Πεισθέταιρος, a partir d'un tema passiu (en aquest cas, l'aorist de πείθω), però és que, a més, el que significaria ('el que és convençut pels companys'), si donem plausibilitat a la tradició manuscrita, seria completament contrari al caràcter del personatge, que si de cas té el rol de persuadir, no de ser persuadit.<sup>218</sup> Πισθέταιρος ('amic lleial') és una forma plausible i, de fet, apareix testimoniada a l'Atenes del segle quart,<sup>219</sup> però tampoc no encaixa amb el personatge, que envia l'amic lluny i acaba sufocant una rebel·lió d'ocells i cruspint-se'ls d'aperitu (Av. 1579-1585). De fet, és ell qui s'erigeix en únic líder i en nou sobirà dels ocells, sense compartir el poder amb el seu company d'aventures, del qual mai no tornem a saber res. És per això que totes les noves edicions modernes han suposat una corrupció del text, amb la creença que Πεισθέταιρος podria ser «a conflation (perhaps produced under the influence of the existing name Πισθέταιρος) of two variants, Πειθέταιρος and Πεισέταιρος» (KANAVOU 2010: 106). La primera d'aquestes formes també ha estat rebutjada, per tal com el primer nom partiria d'un tema de present (πειθ-) que té valor intransitiu i indica obediència, cosa que ja

<sup>215</sup> Vegeu KANAVOU 2010: 107, n. 476.

<sup>216</sup> Cf. Th. I, 70, 3: «αἰθὶς δὲ οἱ μὲν καὶ παρὰ δύναμιν τολμηταὶ καὶ παρὰ γνώμην κινδυνευταὶ καὶ ἐν τοῖς δεινοῖς εὐέλπιδες».

<sup>217</sup> Sch. 1271.

<sup>218</sup> Vegeu DUNBAR 1995: 128.

<sup>219</sup> Vegeu KANAVOU 2010: 105.

hem vist que no s'adequa amb el personatge. La segona forma, proposta de Dobree, en canvi, encaixa perfectament amb les maneres de fer del protagonista, atès que parteix d'un tema d'aorist actiu de πείθω que aquí sí que voldria dir 'persuadir' i no 'ser persuadit'.<sup>220</sup> Recordem, sense anar més lluny, els versos 162-163, ja comentats, en què Piseter il·lumina els ocells a través del projecte que té en ment i que només es farà realitat si li fan cas («εἰ πίθοισθέ μοι»).

Tota l'obra, en efecte, gira entorn del caràcter persuasiu del que a partir d'ara anomenarem Piseter, seguint la lectura de les edicions més recents, del qual se'ns diu (Av. 430-431) que és «πυκνότατον κίναδος, / σόφισμα κύρμα τρίμμα παιπάλημ' ὄλον» ('és la raboseria més fina, la sagacitat personificada, té ruària, és un murri, tot ell flor de farina', [trad. Manuel Balasch]). I no seria extravagant pensar que darrere el σόφισμα hi hagi la voluntat de l'autor de relacionar-lo amb els σοφισταί, que és, ben bé, el que demostra ser l'heroi de la comèdia.

Piseter s'anomenarà a si mateix per primer cop en la comèdia al vers 644, just en el moment en què ha convençut els ocells i Tereu d'emprendre accions contra els déus i de fundar una ciutat magnífica entre el cel:

«Only now does the Hoopoe —and the audience— learn the name of the main character and his friend, although the audience, had they known from an early stage that one is 'Comrade-persuader', would have appreciated its suitability at several key points of the action» (DUNBAR 1995: 415)

No gaire enllà de la presentació dels noms dels herois a manera de fundació del nou règim ornitocràtic, els protagonistes tornen a escena vestits pertinentment d'ocells dotats d'ales i, juntament amb el cor, donen nom a la ciutat que s'ha de construir (Av. 809-819). Es tracta d'un cas més en què el nom fa la cosa o, més encara, que la paraula precedeix la creació (i la permet), una mica a la manera de l'*Evangelí segons Sant Joan*: la futura ciutat necessita un nom pertinent «μέγα καὶ κλεινόν» ('gran i il·lustre') que vagi d'acord amb la seva magnificència i les seves característiques pròpies: «ἐκ τῶν νεφελῶν καὶ τῶν μετεώρων χωρίων / χαῦνόν τι πάνυ» ('un ben inflat de núvols i de les regions celestes'<sup>221</sup>). Després que es descarti Esparta (amb un hàbil joc amb «σπάρτη», 'corda d'espart') per raons evidents, tractant-se de dos personatges atenesos que fugen de la guerra, Piseter proposa el nom de Νεφελοκοκκυγία (v. 819), un compost encunyat pel poeta format per Νεφέλαι ('núvols') i per κόκκυξ ('cucut'), combinant «both ideas —*unsubstantial* and *boastful*— contained in χαῦνον while adding an apt bird-element» (DUNBAR 1995: 491), un ocell, el cucut, «associated with foolishness» (KANAVOU 2010: 491).

Tant el nom dels protagonistes com els de la ciutat, de fet, expliquen per ells mateixos l'esdevenir de la comèdia i prenen sentit en el moment en què es diuen (i no, per tant, quan es llegeixen). Els elements centrals sobre els quals s'aixeca tota la comèdia són, de fet, purament lingüístics i són, a més, plenament significatius.

<sup>220</sup> Vegeu també MARZULLO 1970 i CORSINI 1993.

<sup>221</sup> Desisteixo d'emprar aquí la traducció de Balasch per tal com tradueix χαῦνον ('airós, inflat') per «ampul·lós» i desfà així el joc amb l'original.

#### 5.6.4. La traducció de l'humor lingüístic d'Aristòfanes

Davant d'aquesta fastuositat i riquesa del grec d'Aristòfanes, semblaria normal que el traductor hi repliqués, almenys, amb una llengua que pogués, ni que sigui, acostar-se a aquesta opulència, fins i tot en aquells casos en què s'entén la traducció sota valors tan castradors de «fidelitat» o de «literalitat».

Tanmateix, convé admetre-ho des del principi, és realment difícil per al traductor d'arribar a poder produir sempre una traducció que segueixi de prop el text grec i que alhora pugui mirar de cara als ulls a un dels grans comediògrafs de tots els temps i, potser, al domador de paraules de la literatura occidental més virtuós que hem conservat. El traductor, ja ho sabem, és escriptor, en primer lloc, però d'un text derivat i, per tant, no té la llibertat (ni la genialitat, la major part de les vegades) que tenia l'autor. A l'hora d'afrontar la traducció d'un element tan volàtil com és l'humor lingüístic, doncs, aquesta manca de llibertat, molt més exagerada si reduïm la traducció a una eina de servei per llegir l'original, pot ser, és clar, un gran impediment per arribar a obtenir una llengua plausible que funcioni en uns termes, si no equivalents, semblants a la d'Aristòfanes. D'aquí que no sigui estrany que els pocs traductors que ho intenten exagerin els trets propis de la llengua de l'original, una pràctica freqüent en la traducció: el traductor, davant de la por que no es puguin copsar els matisos que en l'original són clars, els accentua i fins els arriba a caricaturitzar per tal d'assegurar-se que el lector o espectador no en perdi cap detall. Aquí el traductor d'Aristòfanes té l'avantatge que, com que treballa un text tan antic amb una llengua que, com a tal, no parla ningú, no sap amb exactitud quina era la impressió que devia fer una tria lingüística determinada, cosa que li atorga una certa llibertat de què el traductor d'una llengua moderna no disposa:

«For language requires precision, and if we cannot tell the exact shade or freshness of a Greek metaphor or the degree of inflection in a pivotal word, this very inability is the translator's ticket to improvise, provided that the improvisation be, in terms of the Greek, a defensible one» (ARROWSMITH 1961: 126)

Segurament és aquesta l'única via que té el traductor d'un text humorístic que basa gairebé tot el seu potencial còmic en la llengua per arribar a escriure'n un que pugui ser funcional: que faci riure. Per fer-ho, evidentment, caldrà que se serveixi de tot el sistema de compensacions que he anat esmentant tot al llarg d'aquest capítol i que intentaré exemplificar per a cada cas. Si ho fa, la qüestió de la traducció de l'humor lingüístic, per bé que continua sent difícil, és molt menys espinosa que la de l'humor referencial, per tal com no implica qüestions d'assimilació d'elements culturals (sempre i quan humor lingüístic i referencial no vagin de bracet).

Com que, al revés del que passa amb l'humor referencial, aquí sí que trobem traductors que intenten recrear alguns d'aquests fenòmens analitzats, estudiaré, si s'escau, les diferents solucions que han trobat els principals traductors d'Aristòfanes del segle XX i XXI que he pogut consultar en català, castellà, anglès, francès i italià a diferents jocs lingüístics d'*Els ocells*.

##### 5.6.4.1. Sobre la traducció de la llengua: registres i salts de llengua

La llengua d'Aristòfanes, ja ho hem dit, és una llengua sorprenent, que busca un efecte xocant en l'espectador a partir del material lingüístic, que tracta de manera molt variada i



inestable. Parteix d'una llengua literària que imita el grec col·loquial per envolar-se cap a cotes molt elevades, sobretot en les parts corals o paratràgiques. La llengua base per a la traducció d'Aristòfanes no pot ser altra, per tant, que una llengua viva, que el lector o espectador pugui sentir-se com a pròpia, que senti que, en la ficció, és una llengua plausible per a un gènere com el còmic. Ha de ser, per tant, una llengua que representi (però que no ho sigui) el registre col·loquial i parlat. El «traduttese» i el bernatmetgí, que no haurien de tenir cabuda en gairebé cap mena de traducció d'avui, molt menys n'haurien de trobar en una traducció d'Aristòfanes. La llengua refistolada, barroca i carregada d'arcaïsmes pot ser (ha de ser) un mecanisme fantàstic per reflectir els canvis de registre que el poeta engega inesperadament, però justament perquè aquests salts siguin perceptibles no pot ser, en cap cas, el referent per a la llengua bàsica de la comèdia, que haurà de ser, com dic, una llengua literària corrent, creïble i dramàticament plausible.<sup>222</sup>

«The rhetorical must rise naturally from the colloquial and cede to it in closing, just as the meter must be flexible enough to sustain the illusion of colloquial speech and yet be able to adapt itself to the formal parody of tragedy or traditional 'eloquence'. And it must also be adapted to making good poetry in its own right when the thrust of Aristophanes' language suddenly turns unmistakably passionate or memorable» (ARROWSMITH 1961: 128)

És aquí on hi ha, de fet, la veritable clau de volta de la llengua d'Aristòfanes. No es tracta, només, que els salts de llenguatge siguin perceptibles, sinó que siguin, com a l'original, veritablement humorístics. Per aconseguir això, cal que la llengua de base de la qual es parteix per fer aquest salt, sigui corrent o, fins i tot, vulgar, sense caure, però, en la barroeria gratuïta:

«This is the true dialectic of Aristophanes' comic poetry, the sublime and the formal offsetting the ridiculous and colloquial, the ridiculous mocking the sublime, and all the wit concentrated in the tension and incongruity between the two. Why should this technique not be applied to the constipation-soliloquy to earn both obscenity and comic wit?» (ARROWSMITH 1961: 135-136)

Prenem, com a exemple d'això que diu Arrowsmith, el passatge ja comentat d'*Els ocells* (vv. 1238-1261), en què el protagonista i Iris tenen una discussió en què es passa contínuament d'un registre baix, insultant, a un de paratràgic en un obrir i tancar d'ulls, i mirem les solucions dels dos traductors catalans:

«Iris: Oh ximple, no la provoquis, la còlera dels déus,  
que és terrible, no fos que el teu llinatge infame  
la Justícia no l'estassi del tot amb el magall de Zeus  
i la flama no et torni cendra, amb els raigs

---

<sup>222</sup> Recordem, però, que es tracta d'una llengua literària i que, per tant, no haurà de ser traduïda, en el cas nostre, «en el català que ara es parla», cosa que seria profundament empobridora i que aniria, de fet, en contra de la mateixa pràctica lingüística d'Aristòfanes. A banda que, si hem d'escriure en el que ara es parla, potser ho hauríem de fer directament en espanyol. El català (o l'anglès o l'italià o la llengua que sigui) de la traducció, doncs, haurà d'inventar-se una llengua col·loquial per a Aristòfanes, plausible, però que no tingui la intenció de reflectir la realitat com un mirall.

## 5. L'humor i la seva traducció

de Licimni, el teu cos i els recintes de les cases.

Pisteter: Escolta, tu, prou ja de fanfàrria. I no tremolis! A veure, en dir això, ¿potser et creus que fas el papu a un lidi o a un frigi? ¿Saps que si m'empipa massa, a Zeus li cremaré el palau i l'habitatge d'Amfíó amb un esbart d'àguiles portadores de flama? I enviaré al cel, contra ell, porfirions, ocells vestits amb pells de lleopard, més de sis-cents pel que fa al nombre. Ja abans, un sol porfirió, si n'hi va portar de maldecaps! I tu, si m'enutges en res, seràs la primera, tu, la servidora. T'aixecaré les cames i et faré obrir les cuixes a tu, Iris mateixa; t'admirarà com, vell com sóc, t'apunto tres vegades l'esperó (*Va per abraçar-la*).

Iris: (*Tot rebutjant-lo*) Pobre home! Que et rebentin, els teus discursos!».

Pisteter: ¿No guillaràs? De pressa! Arruix! Fora d'aquí!

Iri: Prou te l'atallarà el meu pare, la insolència!

Pisteter: Pobre de mi! ¿No volaràs cap a un altre cantó, a fer-ne consumir un de més jove que jo?» [Trad. Manuel Balasch]

«Iris: Oh neci, neci! No provoquis la terrible còlera dels déus, no sigui que, amb el llamp de Zeus, Justícia arrasi el teu llinatge, i redueixi a cendres el recinte de la casa i el teu cos!

Pisteter: Mira, nena, prou de fanfàrria ja! I estigues quieta! Perquè, a veure, en dir això, potser et penses que m'espantes amb el papu, com un bàrbar? Sàpigues que, si m'empipa més del compte, a Zeus li reduiré jo el casal a cendres, amb les meves àligues flamígeres. I enviaré contra ell al cel els porfirions, ocells vestits amb pells de lleopard, més de sis-cents! I un sol Porfirió, el gegant, una vegada, li'n va portar un munt de maldecaps! I tu no em facis empipar, que, com la prengui amb l'enviada, la faig obrir de cames i li enfilo entre les cuixes l'esperó a la pròpia Iris. Quedaràs meravellada en veure'm, vell com sóc, trempar per tres.

Iris: Au, vés a fer punyetes, home, tu i els teus discursos!

Pisteter: No guillaràs, i de pressa? Fuig, arruix!

Iris: Ai, el meu pare! Ja veuràs que aviat s'acaba la teva insolència! (*Surt*)

Pisteter: Ai, pobret de mi! Au, vola a un altre lloc, vés, crema'n un de més jove!» [Trad. Cristián Carandell]

Balasch premia el registre elevat i, malgrat algun intent d'incloure algun element més propi del col·loquial i del vulgar («fas el papu», «obrir les cuixes», «no guillaràs?», «arruix», «que et rebentin»), opta per una llengua més o menys elevada i fins i tot pomposa, amb una sintaxi força envitricollada («Prou te l'atallarà el meu pare, la insolència») que no es correspon a la de l'original i que aplanava conscientment el contrast entre un i altre registre, agrisant els equívocs sexuals i renunciant a traduir el compost que apareix («πυρφόροισιν»). Carandell, en canvi, prefereix una llengua força planera, que no destaca gaire per dalt ni per baix. L'aposta va clarament en direcció d'una llengua parlada, col·loquial i sense amagar les obscenitats del grec. Per contrast, però, la intervenció primera d'Iris, clarament paratràgica, ha quedat aplanada en un estil força corrent (i amb l'eliminació de l'obscur Licimni) i l'elevació que fa Pisteter al mig de la seva intervenció també queda desdibuixada, sense cap canvi en el registre especialment notori, més enllà de l'encertat «àguiles flamígeres». Cap dels dos traductors ens aclareix en nota que Porfirió, a més d'un dels assaltants de l'Olimp durant la Gegantomàquia, era el nom d'un ocell, per bé que l'exegesi de Carandell, «Porfirió, el gegant» miri de situar, almenys per un cantó, el lector.

Iris, en la traducció de Balasch, tota l'estona s'expressa en un llenguatge elevat (quan en el grec només ho fa en la primera intervenció), i Pisteter, per bé que es permet alguna

col·loquialitat, en general, també es manté en un registre estable que no passaria en cap cas per dramàtic. Els dos personatges, en la traducció de Carandell, per bé que parlen en efecte en una llengua més dramàtica, també es mantenen tota l'estona en un mateix registre: mitjà el d'Iris, baix el de Piseter. Aposten, doncs, per una versemblança en el registre que no permet el joc humorístic resultant de la incongruència que un déu i un home puguin expressar-se, en un nombre tan reduït de versos, de maneres tan diferents.<sup>223</sup> Per aconseguir, doncs, un pas veritablement incongruent i humorístic s'haurien d'accentuar més tant els trets paratràgics com els col·loquials i vulgars: «Incongruity and craft make the obscene more obscene, *truly* obscene» (ARROWSMITH 1951: 135).<sup>224</sup> La meva proposta va en aquesta direcció:

«Iris (*Paratràgicament*)

Ai, foll, ai, foll! No abrandidis el tremend furor  
dels déus; que no anorreï a ple la vostra estirp  
entera la Justícia amb la «fanga de Zeus»,  
que el foc i el fum a cendres redueixin cos  
i estances i parets, amb els llampecs mortals.

**Becdor**

Escolta'm, guapa! Para ja d'anar sobrada  
i calma't. O és que et penses que amb aquests sermons  
m'espantes gaire? Ni que fos un lidi o un frigi!  
No veus que en cas que Zeus em toqui més la pera,  
(*S'escura la gola*)

«a cendres reduiré l'estança i el casal  
d'Amfion, amb les grans Àguiles-llançaflames».

I polles blaves gegants com titans al cel  
enviaré, vestits amb pell de lleopard,  
més de sis-cents en contra seu. I l'altre cop,  
saps que un gegant i prou causà severs destrets.  
I si tu em toques més aquests collons, cartera,  
t'aixeco, t'obro de cames i m'obro pas  
entre les cuixes, Iris o no Iris, sents?  
I tu al·lucinaràs que vell i tot com sóc  
s'empini tres vegades l'esperó aquest meu.

**Iris**

Mal llamp us caigui, a tu i la teva llengua, xato.

**Becdor**

Au, fot el camp i ben de pressa! Fuig, arruix!

**Iris**

Al papa vas! Acabarà el teu greu ultratge!

**Becdor**

La puta d'Horus! Vola a un altre racó, cony,

<sup>223</sup> Totes les traduccions castellanes (RODRÍGUEZ ADRADOS 1965; MACÍA APARICIO 2007; BALZARETTI 2017), italianes (MARZULLO 1968, SAVINO 1977, MASTROMARCO 2006; GRILLI 2006) o franceses (VAN DAELE 1928), angleses (BICKLEY ROGERS 1924, FITTS 1959, BARRETT 1978, SOMMERSTEIN 1987, HALLIWELL 1998, MEINECK 1998, HENDERSON 2000, ROCHE 2005, JOHNSTON 2008) que he pogut consultar cauen en el mateix error. Només ROMAGNOLI 1925, DEBIDOUR 1966, ARROWSMITH 1969 i CORNO 1987 em sembla que aconseguen un contrast prou significatiu.

<sup>224</sup> Altres exemples d'aquesta tècnica es poden trobar a la meva traducció d'*Els ocells*. Per exemple, sempre que parla el puput-Tereu, o als versos 112, 174, 1182-1185, 1271-1273 o 1641-1645.

i poses calentó algú més jovenet, vols?»

Fixem-nos com el contrast entre un i altre registre és molt més pronunciat. La llengua d'Iris en la primera intervenció imita la llengua (i el metre) tràgica, que en català parla en la veu de Carles Riba, a qui imito, en general, i cito específicament en triar «la fanga de Zeus», que és la seva solució, com ja he explicat, per al terme «Διὸς μακέλλη» a l'*Agamèmnon* d'Èsquil (vv. 525-526). Després, però, Iris és capaç de baixar al nivell de Becdor («mal llamp us caigui», «xato», «Al papa vas») i en una mateixa rèplica pujar de nou a nivells tràgics («acabarà el teu greu ultratge!»). La llengua de Piseter (Becdor, a la traducció), també busca elevar-se amb hipèrbats («a cendres reduiré l'estança i el casal») i una llengua un punt arcaica («severs destrets»), que contrasta molt, és clar, amb el llenguatge barroer i obertament sexual de la resta de rèpliques. Les acotacions, de les quals parlaré més endavant, també busquen anar en aquest sentit i remarcar les transicions. S'ha suprimit, és cert, la referència obscura a Licimni i s'ha substituït, compensatòriament, la de Porfirió amb un joc de paraules que, sense ser exactament el que fa Aristòfanes (no tenim cap gegant o tità grec en l'imaginari col·lectiu que comparteixi nom amb un ocell), pot funcionar amb un equívoc sexual que lliga prou amb els versos que segueixen. Com a compensació analògica (en l'eix de correspondència) i desplaçada (en l'eix topogràfic), s'hi ha afegit un joc de paraules («La puta d'Horus») que juga, com en el cas de Porfirió, en la similitud, en aquest cas d'un déu egipci i una interjecció ben nostrada, un «domestic remainder» disfressat amb una pàtina antiga. Per altra banda, he preferit mantenir la referència al casal d'Amfion, que al text només s'explica per la paròdia esquiliana, per tal com, per bé que obscur (menys, però, que el de Licimni), reforça el caràcter èpic o tràgic del passatge.<sup>225</sup>

Ara bé, perquè l'ús de la llengua pugui ser realment sorprenent hi ha una sèrie de convencions del mateix sistema lingüístic que el traductor ha de respectar. Per poder fer el salt de registre (inversemblant), cal que el nivell col·loquial mitjà amb què s'expressen els personatges pugui ser versemblant. En aquesta línia, una d'aquestes qüestions que em semblen fonamentals és la del tractament de respecte. El grec, com a tal, no té unes formes concretes per expressar un tracte de deferència envers qui està per sobre de l'interlocutor, sigui per edat o condició. Encara que, com he dit i repetit, Aristòfanes (o la comèdia antiga) no té una voluntat de versemblança i que el seu sociolecte és poc treballat des d'aquest punt de vista, això no vol dir que els personatges, quan parlen, s'expressin de manera incoherent. De fet, quan els herois es dirigeixen a les divinitats, encara que sigui per fer-ne befa i, fins i tot, per insultar-los (com en el cas d'Iris que acabem de veure) ho fan amb les invocacions pertinents. Si Aristòfanes no fa parlar un esclau amb el seu amo amb un tracte de respecte és, senzillament, perquè el grec no té aquestes formes diferents com sí que les té el català. Així, en la meua traducció, el lector es trobarà el tracte de «vós» sempre que hi hagi una conversa entre no iguals, però el tracte normal de «tu» entre iguals. Justament perquè Piseter no considera Iris més un déu («θεοὶ γὰρ ὑμεῖς;», 'vosaltres sou déus?', v. 1236) és rellevant que no s'hi dirigeixi amb respecte i, per tant, la tracti, durant tota l'escena, de tu. Però perquè això pugui ser percebut, cal, per tant, que en les situacions en què en català hi hauria un tractament de

<sup>225</sup> Altres exemples en què intento accentuar els canvis de registre d'Aristòfanes a la meua traducció d'*Els ocells* poden ser els versos 112, 174, o els 1706-1720.

respecte, el lector hi trobi un «vós» o un «vostè», com ara en l'escena primera amb el puput-Tereu.

Tanmateix, amb això no n'hi ha prou. Reforçant els extrems de cada registre i seguint les convencions del registre mitjà, el traductor podrà salvar els salts de registre de manera que mantingui prou l'estupefacció i la incongruència que trobem en el text grec, però, a banda que haurà perdut la immensa majoria dels referents que parodia Aristòfanes, la seva llengua continuarà empal·lidint al costat de la de l'original. El traductor ha de sorprendre un lector que, com ell, està condicionat pel gust de la seva època i que ja ha vist passar totes les avantguardes del segle XX. El repte encara és més pronunciat, si es vol respectar aquesta tendència actual a la traducció fluida, sense salts de llenguatge, lliscadora i que es reguli per les regles i gustos en què s'escriu la literatura de la llengua de la traducció, per tal que aquesta passi com un original, com feia, per exemple, Carandell en el passatge que acabem de veure. La solució, però, almenys traduint Aristòfanes, és justament fer esclatar aquesta pràctica i optar per una opció traductora resistent, per una llengua trencadora, que no tingui cap intenció de seguir els *interpretants* dominants en la llengua d'arribada per intentar passar per un original, una llengua que utilitzi totes les possibilitats de la llengua, inclosos anacronismes, solucions lingüístiques innovadores, invenció de compostos i de noms parlants, varietats dialectals diferents de l'estàndard o manlleus, com d'altra banda fa Aristòfanes amb el seu grec. Es tracta, en definitiva, de trencar el sistema d'expectatives que té assentat el lector o espectador modern. El traductor ha de jugar a invertir tot allò que es pot esperar d'una traducció d'un text clàssic i de no assimilar el drama grec a les convencions del teatre naturalista. D'aquí que intenti, per un cantó, respectar sempre, encara que sigui poc natural en les llengües romàniques, la seva tendència a la creació de compostos absurds (el ja citat «τορνεντολυρασπιδοπηγοί» del vers 491 es converteix en la traducció en un «fabricaescutsliralutiers»), per contra de la pràctica habitual en la immensa majoria de traduccions, que allisen i assimilen tot allò que no els és natural.<sup>226</sup> Per l'altre, introduir, allà on hi escauen, manlleus o anacronismes (per a un text grec, és clar) que avui s'han incorporat al llenguatge corrent del lector, de manera que li trenquin la ficció de llegir un original grec: «Aristophanes' fondness for anachronism, for absurdity, for the fantastic, gives licence to a similar freedom in all but the most literal of translations» (WALTON 2006: 157).<sup>227</sup> Vet aquí uns pocs exemples d'aquesta tècnica:

«Molt maco, Netcomapatenes!\* Va i et trobes,  
el meu marrec que surt del bany després del gym,  
i no el morreges, no li tires cap floreta,

<sup>226</sup> Cap de les traduccions catalanes (BALASCH 1973, CARANDELL 2002), castellanen (RODRÍGUEZ ADRADOS 1965; MACÍÀ APARICIO 2007; BALZARETTI 2017) o italianes consultades (ROMAGNOLI 1925, MARZULLO 1968, SAVINO 1977, MASTROMARCO 2006, GRILLI 2006) tradueix el compost, excepte la de Del Corno (1986), que opta per un eficaç «tornicetrescudocarpentieri». De les franceses, només Deidour (1966) hi replica amb un «forgéculuthébenistes». En anglès, una llengua amb facilitat per a la creació de nous compostos, la situació és més diversa, tot i que continua predominant la no-traducció dels compostos: mentre que ni BICKLEY ROGERS (1924) ni Arrowsmith (1969), Barrett (1978), ni Henderson (2000), ni Roche (2005) o Johnston (2008) intenten reproduir els compostos, trobem altres traductors que sí que ho proven: «lyre-&-shield-manufacturers» (FITTS 1959), «lyre-turning shield-makers» (SOMMERSTEIN 1987), «lathe-and-joinery-craftsmen» (HALLIWELL 1998), «lyre-manufacturing-shield-beaters» (MEINECK 1998).

<sup>227</sup> En efecte, Aristòfanes fa paròdia dels corrents moderns de la poesia i de la música, en les seves diferents formes d'expressió.

## 5. L'humor i la seva traducció

ni una carícia als ous! Tu que ets amic de sempre!» (Av. 139-142)

«Que saps a què t'assembles amb aquestes ales?  
A una oca de *graffiti* com de quatre xavos» (Av. 804-805).

O encara:

«L'oreneta ve quan cal vendre l'abric i comprar-se una rebequeta (Av. 715)»<sup>228</sup>

Normalment, se sol atacar l'ús d'anacronismes perquè desvetllen el lector de la il·lusió de llegir un original (que és, precisament, un dels objectius d'aquesta traducció) esgrimint que al segle V aC no s'emprava aquell terme o aquell concepte no existia. Obliden, però, que en el moment en què es tradueix en una llengua moderna, l'anacronisme ja és un fet i que el pacte tàcit a què s'arriba en creure que els personatges grecs poden parlar en català del segle XX o XXI, malgrat ser a l'Atenes del V aC, ja hauria de permetre l'ús d'aquests anacronismes. Justament, els anacronismes, per aquesta tendència de negar-los tota entrada a la traducció poden anar molt bé en la línia d'agafar a contrapeu el lector. En efecte, el gust per l'anacronisme o pels manlleus també poden servir per accentuar alguns dels trets de la llengua paròdica d'Aristòfanes. Per exemple, quan entra a escena (Av. 995), Metó s'expressa en un llenguatge científic i tècnic que no escau a una comèdia, motiu pel qual és castigat i ridiculitzat pel protagonista:

«compared to our glorious modern proliferations, the Greek seems remarkably chaste. And yet the pedantry with which Meton speaks is surely a genuine jargon, as offensive and amusing—in small doses—to the Greek ear as the vernacular of modern sociology is to ours» (ARROWSMITH 1961: 132)

Per tal de subratllar aquesta verborrea de Metó, Arrowsmith creu que el traductor «must heighten the Greek and jargonize it in terms of our own jargon conventions until he achieves the putative effect of the Greek» (ARROWSMITH 1961: 132) I ho fa, a més d'inventar-se uns quants versos extres i versionar molt respecte al que diu Metó en grec (Av. 999-1010), a partir de la inclusió de llenguatge tècnic acompanyat fins i tot d'algun llatí:

«Meton:

My purpose here  
is a geodetic survey of your collective atmosphere  
and the allocation of all this aerial area  
into cubic acres.

Now attend.

Taken in extenso  
our welkin resembles a vast and cosmical oven  
or potbellied stove worked by the convection principle,  
though vaster. Now then, with the flue as my base

---

<sup>228</sup> Altres exemples d'aquest recurs poden ser els que es poden trobar a la meua traducció d'*Els ocells*. Entre d'altres, als versos 184, del qual parlaré més endavant, 461-462, 485, 715, 859, 1167, 1201 o 1332.

and twirling the calipers thus, I obtain the azimuth,  
whence by calibrating the arc or radial sine—  
you follow me, my friend?

Pisthetairos:

No, I don't follow you.

Meton:

No matter. Now then, by training the theodolite here  
on the vectored zenith tangent to the apex A,  
I deftly square the circle whose conflux, or C,  
I designate as the center or axial hub of Cloudcuckooland,  
whence, like global spokes or astral radii,  
broad boulevards diverge centrifugally, forming  
as it were —

Pisthetairos:

Why, this man's a regular Thales!»

La idea d'Arrowsmith em sembla brillant, per bé que la du com sempre a uns extrems tal vegada innecessaris. Ell mateix admet que potser és «too extreme an expansion», però es mostra convençut que funciona, «even at the cost of intruding a gloss (as I have done here with Meton's 'cosmical oven'), anachronizing (as with azimuth, theodolite and *in extenso*), or jargonizing» (ARROWSMITH 1961: 132). Partint de la seva idea, però cenyint-me molt més al grec (de fet, cenyint-m'hi del tot),<sup>229</sup> he decidit exagerar el parlar de Metó, introduint-hi no un, sinó uns quants llatínismes, alguns d'usats incorrectament, per marcar l'estupidesa del llenguatge tècnic del personatge:

«Metó

[...]

L'aire, per començar, té forma, en el seu tot,  
de forn, *de facto*. De manera que si aplico  
de dalt el regle aquest que és corb *ad hoc*, i *ad libitum*  
poso el compàs aquí... Em segueixes?

Beccor

No et segueixo.

Metó

Fent servir un regle recte us mesuraré l'aire,  
perquè quadrat es torni el cercle, amb una plaça  
*in medio*, on vagin a parar carrers ben rectes,  
i es trobin *non plus ultra* al mig, com una estrella  
que és circular *per se* i d'on brillen, rectilínis,  
rajos pertot arreu.

<sup>229</sup> Si es vol, es pot comparar la meua traducció amb la «filològica» de Balasch:

«Metó: Els regles de l'aire. Perquè l'aire ve a tenir, més que res la forma d'un forn. Doncs jo aplico des de dalt aquest regle corb, hi poso el compàs... ¿M'entens?

Pisteter: No t'entenc.

Metó: Ho amidaré posant-hi un regle recte, perquè en resulti un rectangle inscrit en una circumferència. El centre és a l'àgora; els carrers, rectes, van cap a aquest centre, com si d'un astre rodó en brillessin raigs rectes en totes direccions.

Pisteter: Aquest home és un Tales!»

**Becdor**

Quin Talòs de Milet!»

D'aquesta manera, em sembla, la pedanteria de Metó esdevé realment absurda, realment còmica també en la traducció, reforçada amb el «Talòs de Milet», una compensació general (en l'eix topogràfic), però analògica amb molts procediments que hem vist que utilitza el mateix Aristòfanes. Un cop més, no es tracta, doncs, només d'aplicar compensacions directes (en l'eix de correspondència) i paral·leles (en l'eix topogràfic), sinó d'estar atents sempre a les possibilitats que ens ofereix Aristòfanes per actuar aristofànicament per reforçar allò que hem perdut en d'altres punts.

**5.6.4.2. Sobre la traducció de la llengua: dialectes i llengües bàrbares**

Ja hem vist que l'ús d'altres dialectes diferents de l'àtic és una característica pròpia de la comèdia antiga com a gènere i que, sense que hi hagi una paròdia de la manera de parlar dialectal, sí que en una societat com l'atenesa que es considerava superior a la resta, veure parlar els aliats o els enemics en una variant que no era la pròpia per força havia de resultar divertit, almenys per als espectadors atenesos. No obstant això, i que es tracta d'un element que enriqueix molt la llengua de la comèdia, és un aspecte tradicionalment negligit pels traductors de les comèdies d'Aristòfanes, normalment pels mateixos motius que els porten a reduir tantes possibilitats de la llengua: la ficció de llegir un original. Segons aquesta concepció, que els personatges parlin en un estàndard del segle XX o XXI d'una llengua moderna és acceptable, però no ho és, en canvi, que parlin en dialecte perquè això du unes implicacions que en l'original no hi són i perquè, com dic, impedeixen la invisibilització del traductor. Com que els dialectes d'Aristòfanes són, com hem vist, en certa manera, realistes, els traductors, en general, opten per un estàndard que seria l'únic que conceben en una traducció que es vulgui, també, realista.<sup>230</sup> El problema, però, és que aquest realisme «fails to be funny in any way, and I assume that Aristophanes intended these dialects to be comic» (ARROWSMITH 1961: 134):

«Aristophanes' Greek dialects are realistic, though I think the base is conventional, a familiar Athenian imitation-language of outlandish Greek, but on the assumption that Aristophanes' dialects are all directly realistic, translators have commonly attempted a similar realism within the context of their own language» (ARROWSMITH 1961: 133)

Dit d'una altra manera, segons la teoria de la fluïdesa, el pacte implícit i tàcit que adquireix el lector (o espectador) amb la traducció permet que un original grec que passa a Atenes pugui expressar-se en la llengua de Verdaguer, però no en la de Costa i Llobera o la de Vicent Andrés Estellés. Aquesta tria tradicional, tan empobridora, impossibilita de reproduir tota una sèrie de jocs que, de nou, queden agrisats en una prosa on la variabilitat i gràcia d'Aristòfanes s'ha perdut. En *Els ocells* no hi ha cap personatge que parli en un dialecte que ens pugui servir d'exemple i, per tant, no ens hi allargarem gaire, en aquesta qüestió. Bastarà, però, que recordem i donem un cop d'ull a les escenes del megarès (729-835) i del tebà (860-958) d'*Els acarnesos*, en què es tracta els megaresos de morts de gana i el tebà de

---

<sup>230</sup> Vegeu FUNAIOLI 2011: 54.



comerciant garrepa. Evidentment, el joc lingüístic fa un paper importantíssim en aquesta caracterització que devia fer les delícies dels ciutadans atenesos.

Malgrat això, les traduccions no solen intentar reproduir aquests recursos (en català, tant Balasch (1969) com Carandell (2017) opten per l'estàndard central) i ni tan sols en una societat com la italiana que menysprea tant les llengües i els dialectes que no són el toscà, normalment tampoc no es fa cap esforç en aquesta direcció. De vegades trobem algun intent de caracteritzar, sense sortir de l'estàndard, la manera de parlar d'aquests dos personatges, com ara explica el mateix Henderson: «For the Megarian in *Akharnians* I chose a crude and low-class kind of speech, since crudeness was a quality that Athenians conventionally applied to Megarians and that is prominent in this particular scene» (HENDERSON 1993: 86). El problema és que, si bé la solució de Henderson és millor que no pas res, el grec parteix de dos estereotips, el social i el lingüístic. Sorprenentment (o potser no tant, tenint en compte el menyspreu que hi ha envers les llengües que no són el castellà), hi ha dues traduccions castellanes que sí que aprofiten aquesta situació per introduir, justament, aquest joc. García Calvo, en la seva versió rítmica d'*Els acarnesos* (*Los carboneros*, 1981) traduïa el megarès en una mena d'andalús, mentre que per al beoci reservava un gallec estereotipat. Luís Gil Fernández, pel seu cantó, en la seva traducció per a Gredos de *Los Acarnienses* (1995) opta per un pseudogallec i un pseudocatalà per reproduir les parles del megarès i del beoci:

«Ciertas peculiaridades que los prejuicios populares —en los que hunde sus raíces lo cómico— atribuyen a los hablantes de una y otra lengua me han decidido a la elección del 'gallego', en un caso, y del 'catalán', en el otro» (GIL 1995: 93)

Les tries de García Calvo i Gil són certament polèmiques, per tal com estan traduïnt dos dialectes del grec per dues llengües diferents del castellà (andalús a banda) i, per tant, inferint, indirectament, que es tracta, en realitat, de dos dialectes del castellà. Afegeixen, en realitat, un component de supremacisme lingüístic que no apareix, almenys tan explícitament, en la manera en què el grec reflecteix el parlar dialectal. Així, les opcions de García Calvo i Gil podrien ser censurables o, almenys, discutibles, però el cert és que els seus plantejaments casen força bé amb un gènere com el de la comèdia antiga, on l'humor agressiu era fonamental. Si el text de Gil aconsegueix «herir ciertas susceptibilidades» (GIL 1995: 92») i fer riure els espectadors afins (els lectors en castellà), en realitat, haurà acomplert amb èxit una de les raons de ser de la comèdia. El mateix es pot dir en el cas de García Calvo. En qualsevol cas, però, en ambdós traductors ens trobaríem amb un cas de transferència cultural completa. Per tal d'evitar aquest tipus d'assimilació absoluta, potser caldria considerar una altra solució com la que proposa Arrowsmith. Es tractaria no d'imitar un dialecte, sinó d'inventar-ne un de convencional que *s'assembli* a algun referent lingüístic del lector, però que no ho *sigui*:

«his hope of success lies in adopting a *conventional* comic dialect —not Southern speech, but minstrel-Souther; or Minnesota Dane in its stereotyped form, variety-hall Yiddish, *broad* Brooklynese, etc. But never the real thing; always its conventionally comic appearance» (ARROWSMITH 1961: 134).

Com deia, però, a *Els ocells* no s'empra cap dialecte grec fora de l'àtic i, per tant, m'he pogut estalviar aquest problema.<sup>231</sup> El que sí que apareix, i també és una qüestió especialment delicada, és un personatge bàrbar que, com a tal, xerra en una llengua gairebé incompreensible. Em refereixo, és clar, al déu Tribal, la parla del qual ja hem analitzat. Es tracta d'un cas diferent respecte al cas dels dialectes. Mentre aquests eren reflectits amb major o menor versemblança i amb voluntat humorística, però no directament ridiculitzadora o caricaturitzant, el parlar dels bàrbars sí que és clarament una paròdia punyent i, com a tal, sembla obvi que hauria de ser traduït. Malgrat això, no és estrany veure moltes traduccions que per als parlars inintel·ligibles de Pseudartabas (a *Els acarnesos*) o al déu Tribal ara esmentat optin per una simple transliteració, sigui per la incapacitat de saber del cert què hi ha darrere dels sons que caricaturitza Aristòfanes, sigui per evitar introduir elements que puguin desestabilitzar el pacte ja comentat entre lector i traductor. Per entendre'ns, fer parlar l'arquer escita en «nigga» com ho va fer Arrowsmith en la seva traducció inèdita de *Les tesmofòries*,<sup>232</sup> transportaria el lector a l'Amèrica del segle XX i no a l'Atenes del segle V aC. Aquesta concepció, però, amaga un doble error. En primer lloc, transliterar una llengua onomatopeica falsa que només amaga un prejudici racial no té el mateix significat en la llengua de la traducció que en la de l'original, per tal com «every language has its own good nonsense-sounds» (ARROWSMITH 1961: 134). En segon lloc, si alguna cosa fa despertar el lector de la ficció de llegir un original (cosa que ja sabem que no necessàriament s'ha d'evitar) no és, justament, aclimatar un joc lingüístic com aquest a partir de referents que facin sentit al lector, sinó no fer-ho. Una transliteració que només té sentit en grec, no en tindrà en la llengua de la traducció i, per tant, la ficció es desfarà sota la nebulosa de la incomprensió. Una altra qüestió és el dilema ètic que pot provocar el fet que, davant d'uns estereotips lingüístics clarament xenòfobs que només tenen sentit en l'original, el traductor hagi de substituir-los pels més semblants als del lector modern i així, haver d'introduir un estereotip racista d'encuny del mateix traductor que pugui ferir les sensibilitats, com és evident que va passar en el cas d'Arrowsmith, la traducció del qual va restar inèdita per l'allau de crítiques que va rebre quan es va fer pública la seva decisió.<sup>233</sup> En aquest sentit, és cert que Arrowsmith anava més enllà del grec, que caricaturitza una llengua diferent de l'hel·lènica i la considera, efectivament inferior, mentre que Arrowsmith se serveix de la mateixa llengua, l'anglès, però parlada per un col·lectiu específic, com donant a entendre que és el col·lectiu i no la llengua, l'inferior, partint d'una certa noció de supremacisme blanc. El cert, però, és que, com en el cas de Gil i García Calvo, sense que la solució es correspongui exactament a la del grec i amb tota la problemàtica i polèmica que aquesta impliqui, el cert és que la traducció ha aconseguit ser tan cruent i racista com ho és la de l'original, cosa que em sembla que al capdavall és el que buscava l'autor.

L'opció més comuna de totes les traduccions consultades és la de fer enraonar el personatge a partir d'una convenció: la de fer xerrar en infinitius els nous parlants de llengües romàniques, a la manera dels *sioux* dels *westerns* americans en versió doblada («Tu no pegar amb garrot», diu Balasch per als versos 1658-1659). És una opció que funciona bé, dramàticament, per bé que previsible en tant que convencional i amb un problema important:

---

<sup>231</sup> Més enllà, és clar, dels doricismes típics de les cançons corals que m'han fet decidir per solucions, en ocasions, pròpies d'altres variants dialectals respecte a l'estàndard.

<sup>232</sup> Vegeu SCHARFFENBERGER 2002: 456-460.

<sup>233</sup> Vegeu SCHARFFENBERGER 2002: 459.

no deixa entreveure la procedència del parlant i, per tant, el component racista es deixata i el component provocador i ridiculitzador perd força. Per aquesta raó, em decanto per fer parlar el Tribal, en les dues intervencions que són clarament aprehensibles per un xava molt castellanitzat (i deformat convenientment a la manera còmica): «Noa n'i tens / cah teu pagàh bastó a mi» (vv. 1628-1629) i «Da béya yoba yargarúda, da Prinsessa / al pàjarun otorgar» (vv. 1678-1679). Amb el final en «n» i el començament en «o» del mot immediatament posterior a «pàjarun otorgar» busco mantenir l'ambigüitat del text grec, en el qual com hem vist amunt, no és clar si la resposta és positiva o afirmativa. Per contra, la intervenció indesxifrabla amb certesa del vers 1616 («ναβαισαστρειῦ»), he optat per entendre-la com una resposta afirmativa («ναί») més el vocatiu del personatge, Piseter, deformat per la incapacitat de pronunciar les sordes («Βαίσαστρευ») i l'he traduït en conseqüència i en consonància amb la traducció del nom parlant que proposo (Becdor): «BALEH, BAICTUR!». «Baleh» vol aprofitar la homofonia entre la manera de dir sí en farsi, això és, en persa, i la tan usada expressió afirmativa castellana «vale». Evidentment, no aspiro pas que ningú sàpiga quina llengua hi ha darrere de «baleh», però em semblava que la coincidència era massa bonica per desaproveitar-la.

#### 5.6.4.3. Sobre la traducció dels jocs de paraules i les locucions

Després d'haver explicat la importància que té la paraula en l'obra d'Aristòfanes, crec que serà superflu explicitar la necessitat de respectar tots els jocs de paraules i les locucions modificades creativament que es troben en les comèdies d'Aristòfanes, no només per mirar de recrear-ne l'humor, sinó simplement per reflectir l'estil i la llengua de l'autor. Ara bé, amb la reduïdíssima concepció tradicional dels filòlegs sobre la traducció, aquella que se cenyeix «a la fidelitat a la lletra» és evident que la immensa majoria dels jocs de paraules aristofànics no es podran traduir i l'humor lingüístic o semàntic quedarà reduït a la grisor d'una nota a peu de pàgina, i la coherència del passatge o fins i tot l'essència d'una comèdia sencera se'n ressentirà.

Cal, evidentment, anar molt més enllà de la traducció de servei per aconseguir reproduir una broma que es fonamenta en la capa verbal del text la qual, gairebé mai, coincideix en dues llengües tan diferents com el grec i el català. Hi ha d'haver, doncs, una obertura de mires del traductor, amb la consciència que, si la correspondència directa no és possible, haurà d'aplicar compensacions diverses (analògiques o fins i tot sense correspondència) no només de manera paral·lela o contigua, sinó tot al llarg del text. En efecte, com que el traductor no sempre podrà reproduir amb una gràcia similar a la de l'autor, haurà de mirar de recuperar el terreny perdut introduint compensacions desplaçades o generals (en l'eix topogràfic) que es basin en el mateix tipus d'humor aristofànic, que ajudin a pal·liar les pèrdues i a reforçar els guanys que implica tota traducció, com hem anat veient amb exemples diversos de jocs de paraules pertanyents a diferents comèdies d'Aristòfanes.

Per cenyir-nos a *Els ocells*, ja hem vist la importància que tenia un joc de paraules com el que hi havia entre la volta celeste («πόλος»), el verb 'rondar' o 'recórrer' («πολεῖται») i la ciutat («πόλις»), en una broma que contenia, en essència, tot el tema de la comèdia (vv. 178-184):

«Πεισέταιρος

εἶδές τι;

Ἔποψ

τὰς νεφέλας γε καὶ τὸν οὐρανόν.

Πεισέταιρος

οὐχ οὗτος οὖν δήπου 'στὶν ὀρνίθων πόλος;

Ἔποψ

πόλος; τίνα τρόπον;

Πεισέταιρος

ὥσπερ <ἄν> εἶποι τις τόπος.

ὅτι δὲ πολεῖται τοῦτο καὶ διέρχεται

ἅπαντα διὰ τούτου, καλεῖται νῦν πόλος.

ἦν δ' οἰκίσθητε τοῦτο καὶ φάρξθη ἅπαξ,

ἐκ τοῦ πόλου τούτου κεκλήσεται πόλις».

«Pisteter: ¿Has vist alguna cosa?

La Puput: Sí, certament, els núvols i el cel.

Pisteter: ¿I no és això l'esfera dels ocells?

La Puput: ¿L'esfera? ¿Com?

Pisteter: És com si hom digués “el lloc”. Però donat que tots circulegeu a través d'això i ho recorreu per això s'anomena ara “esfera”. Si vosaltres, tot d'una, ho colonitzeu i ho rodegeu de muralles, això, en lloc d'“esfera” s'anomenarà “ciutat”» [Trad. Manuel Balasch].

«Pisetero: Hai visto qualcosa?

Urupa: Sì, le nuvole e il cielo.

Pisetero: E non è questa la terra degli uccelli?

Urupa: Terra? In che senso?

Pisetero: Sarebbe come dire “luogo”. Ma, pociché in esso c'è movimento, e tutto vi passa attraverso, ora si chiama “terra”; e, una volta che l'abbiate abitata e fortificata, da “terra” si chiamerà “città”» (Trad. Giuseppe Mastromarco).

Una traducció «de servei» d'aquests versos com la de Balasch o de Mastromarco, pensades totes dues per acompanyar el text grec, no és només que no faci gràcia, que es podria considerar una mancança secundària (no en el meu cas, però pensant ara en la mentalitat d'un defensor de la «literalitat»), sinó que, directament, el text no té cap lògica interna. Per què l'«esfera» s'ha de tornar ciutat? O encara pitjor, com s'ha de tornar una “terra”, que es diu així perquè «tutto vi passa attraverso» (?) en una “città” que, a sobre, ha d'estar entre els núvols?!<sup>234</sup> No hi ha cap joc de paraules que permeti intuir-ho, només la nota pertinent: «Joc de paraules intraduïble: els termes “esfera” (πόλος) i “ciutat” (πόλις) en grec són quasi homòfons» (BALASCH 1973: 35, n. 22); «È qui tradotto “terra” il sostantivo πόλος. Ai vv. 181-82 messo in relazione etimologica con il verbo πολεῖν, il termine suona simile a πόλις (cfr. v. 184) ed è idoneo a localizzare l'*habitat* naturale degli uccelli: tra i suoi significati, infatti, vi è quello di “sfera/volta celeste”» (MASTROMARCO 2006: 131-132, n. 32). Es tracta, en ambdós casos, d'un «pun translated into non-pun» (DELABASTITA 1987: 150) amb l'agreujant que com que la broma

<sup>234</sup> Aquí, per exemple, tenim un exemple magnífic de la desconfiança que hem de tenir per aquelles traduccions que diuen guiar-se per la fidelitat o la literalitat al text.

no és només pragmàtica, sinó també informativa (i fonamental per al tema de la comèdia) la comprensió del passatge se'n ressent.

És clar que no és només un problema de les traduccions de servei. Traduccions pensades per al teatre com la de Carandell (2002) tampoc no milloren gaire, encara que almenys ell mantingui el joc menor entre un dels substantius i el verb (però deixi estar l'essencial: el pas de πόλος a πόλις), en el que es podria considerar la traducció d'un «Pun into a Punoid» (DELABASTITA 1987: 150):

«Pisteter: Has vist alguna cosa?

Puput: Els núvols i el cel.

Pisteter: I no és aquesta, precisament, la volta celeste dels ocells?

Puput: Volta celeste? Com és això?

Pisteter: El seu indret, com si diguéssim. Oi que volta i tot passa per ella? Per això en diem “volta del cel”. Colonitzeu-la i encercleu-la: en fareu una ciutat com cal» [Trad. Cristián Carandell]

Debidour (1966), de manera semblant a Carandell, salva el joc de paraules entre πόλος i el verb πολεῖται («essieu / cieux», però desisteix de reproduir, a la *punchline*, el joc clau. Per pal·liar-ne la pèrdua, introdueix una compensació contigua sense correspondència, consistent en un joc fonètic entre «essieu» i Messieurs (de nou, un «pun translated into punoid»):

«Ralliecopain: Tu as vu quelque chose?

Lahuppe: Les nuages et le ciel.

Ralliecopain: Eh bien, du peuple ailé n'est-ce pas là l'essieu?

Lahuppe: L'essieu? qu'est-ce que tu veux dire?

Ralliecopain: Comme qui dirait le milieu de la vie... Mais, attendu qu'il est dans les cieux, et que c'est l'axe de toutes choses, on l'appelle à présent l'essieu. Si vous l'organisez en cité fortifiée, du coup, sur cet essieu, Messieurs, roulera le char d'un État» [Trad. Victor-Henry Debidour]

Com Balasch i Mastromarco, bona part de les traduccions consultades, totes d'aquest segle, amb independència de la manera que troben per traduir el terme πόλος opten per no reproduir aquest joc lingüístic fonamental i resoldre-ho amb una nota a peu de pàgina (algunes, fins i tot, sense ni tan sols introduir el recurs del comentari), això és, a la no traducció.<sup>235</sup>

Entre els que sí que ho intenten s'hi poden detectar diferents estratègies. Per una banda, trobem els que opten per aprofitar cultismes o, directament, transcriure el terme grec de πόλις (d'altra banda ja prou integrat, almenys entre gent més o menys llegida) o derivats i contraposar-lo amb el terme «pol». Seria el cas de Romagnoli (1925), que juga amb «polo» i «acropoli», o el de Balzaretta (2017), que ho fa amb «polo» i «polis». Aquesta opció (pròpiament, una transcripció), clarament estrangeritzadora, implica, però, que es perdi el joc amb «πολεῖται» ('rondar', 'recórrer') i que per tant el sentit dels versos 181 i 182 se'n senti greument. Adrados (1965), que també opta per aquesta opció, intenta resoldre-ho, un xic

<sup>235</sup> És el cas, Balasch, Mastromarco i Carandell (en part) a banda, de FITTS 1959, MARZULLO 1968, ARROWSMITH 1969, BARRETT 1978, I JOHNSTON 2008.

matusserament, introduint un verb que almenys permet salvar, si no el sentit, el joc fonètic: «Como todos se espolean y corren a través de él, se llama polo. Pues bien: si colonizáis esto y lo cercáis con murallas se llamará *polis*». Es tractaria de compensacions directes i paral·leles. Ara bé, justament perquè parteixen d'una transcripció exacta i, per tant, permeten salvar el sentit, difícilment tindran la força pragmàtica sorprenent i humorística de l'original. Això ho intenta resoldre Peter Meineck, partint de la mateixa premissa, carregant les tintes del joc de paraules i introduint-n'hi d'altres que no són explícits en el text. Aconsegueix així un text francament divertit, fins i tot excessiu, cosa que casa bé amb el gènere còmic:

«MAKEMEDO: What do you see?  
HOOPOE: Clouds and a great deal of sky.  
MAKEMEDO: Exactly, that's the pole of the birds.  
HOOPOE: What do you mean, "pole"?  
MAKEMEDO: It is quite simply the place of polarity and everything  
passes through it, hence, it is called a pole.  
The pole needs a policy, so colonize it, build walls,  
police the pole, and the pole becomes a polis, the polarized polity!» [Trad. Peter Meineck]

D'altra banda, hi hauria les traduccions que opten per una compensació analògica en l'eix de correspondència i paral·lela en l'eix topogràfic de Harvey, almenys per a la traducció dels dos termes clau, per bé que, com Romagnoli o Balzaretti, desisteixen de traduir el joc amb el verb. Entre aquests, hi hauria les següents opcions: «stations / state» (BICKLEY ROGERS 1924), «cinta / città» (SAVINO 1977, CORNO 1986) i «ciudad / cavidad» (MACÍA APARICIO 2007). Ara bé, cap d'aquestes opcions, a banda que, com dic, no tradueixen el joc amb el verb (de fet, en dificulten la comprensió), no aconsegueixen arribar al malabarisme virtuosístic de canviar tan sols una lletra o fonema. Qui sí que ho aconsegueix, encara dins d'aquest grup, són Van Daele (1928), Sommerstein (1987) i Grilli (2006), amb un joc analògic molt enginyós i francament brillant en tots tres casos, malgrat que, com passa amb els altres que opten per una compensació analògica, no acabi d'encaixar amb el sentit dels versos 181 i 182 (especialment la solució de Grilli):

«Pisthétairos: N'est-ce donc pas là, je suppose, le "site" des oiseaux?  
Epops: Le site ? Comment cela?  
Pisthétairos: Comme qui dirait le lieu. Mais comme cela tourne et que tout passe à travers, on appelle aujour d'hui ce site sphérique. Colonisez-le et munissez-le de remparts, au lieu de "site sphérique" on l'appellera "cité"» [Trad. Hilaire Van Daele]

«PEISETAERUS: Well, this is surely a stage for the birds, isn't it?  
TEREUS: A stage? In what way?  
PEISETAERUS: A place for them, as one might say; but because it's the scene of activity, and everything passes through it, it is at present called a stage. But if once you settle and fortify it, then instead of being called your stage it will be called your State» [Trad. A.H. Sommerstein]

«Pisetero: E questo non sarebbe appunto lo strato degli uccelli?  
Upupa: "Strato"? In che senso?

Pisetero: È come se uno dicesse lo “spazio” degli uccelli. Solo che siccome sta tutto intorno al mondo e tutto quello che si muove lo devve attraversare, si chiama “strato”. Vi basta insediarvi in questo posto e fortificarlo: invece di “strato” lo chiameremo lo “Stato” degli uccelli» [Trad. Alessandro Grilli]

En qualsevol cas, com que cap d'aquestes solucions aconseguix traduir el triple joc amb el verb (potser Sommerstein, parcialment amb «scene of activity»), es veuen obligades a recórrer al comentari, a la no-traducció, el que no han pogut traslladar en la traducció. Un cas sorprenent és el de les traduccions angleses, que acostumen a ser força més imaginatives i menys conservadores que les de les tradicions romàniques, a l'hora de traduir els clàssics. De totes les traduccions esmentades, Meineck a banda, ja citat, només Henderson (2000) i Roche (2005) intenten recrear el joc de paraules.<sup>236</sup> L'últim ho fa amb una compensació analògica, des del punt de vista fonètic, però sense gens de correspondència en el sentit que mira de salvar el joc entre πόλος i πολεῖται, però desisteix de reproduir, com Carandell, la conversió del πόλος en πόλις:

«PEISETAIRUS: Did you see anything?  
TEREUS: The clouds and the sky.  
PEISETAIRUS: Well, isn't that where the birds will stop?  
TEREUS: In what way?  
PEISETAIRUS: Their own personal spot, you might say,  
at present merely a stopping or stepping-off place  
where everything's in a whirl, so it's called a world,  
but as soon as you settle it and make it solid  
it will be a city-state» [Trad. Paul Roche]

La solució de Roche, com deia, és una compensació que no es correspon amb el sentit de l'original («pun translated into another pun», en la classificació de DELABASTITA 1987), atès que introdueix una idea de no-moviment que és justament contrària a la del grec πολεῖται i definitivament contrària a una ciutat d'ocells, de qui no gaires versos amunt s'ha dit que no paren quiets (vv. 169-170).

Henderson (2000) és l'únic que, a parer meu, aconseguix arribar a la compensació directa i paral·lela més interessant («pun translated into same pun», en la classificació de DELABASTITA 1987), sense, a més, haver de recórrer ni a cultismes ni a retorçar el sentit dels versos. Evidentment, li cal ser un xic intervencionista per fer quadrar el joc amb els dos substantius i el verb. I ho fa tot i ser una traducció d'una col·lecció, diguem-ne, filològica, com són totes les de la Loeb Classical Library:

«Peisetaerus: Did you see anything?  
Tereus: I saw the clouds and sky.  
Peisetaerus: Well then, surely that's the birds' site?  
Tereus: Site? In what sense?

---

<sup>236</sup> Ni tan sols dos traductors tan intervencionistes com Fitts (1959) o Arrowsmith (1968) intenten salvar la dificultat.

## 5. L'humor i la seva traducció

Peisetaerus: Their place, you might say. It's a place to *visit*, and where everything makes *transit*, so it's now called merely *a site*. But as soon as you settle and fortify it, this *site* will instead be called a *city*» [Trad. Jeffrey Henderson).

La meua proposta segueix el camí fressat per Henderson, per bé que, en traduir al català, introdueixo, en ben poques línies, un arcaisme («siti») i un manlleu «city», que em permet jugar, com Henderson, amb «visitar» i «transitar». Tot plegat, em sembla, implica un salt lingüístic molt aristofànic. A més, l'ús d'un anglicisme propi d'una traducció resistent al costat d'un arcaisme (que també provoca estranyesa en el puput-Tereu) pot ser realment atrevit:

«**Becdor**

I què hi heu vist?

**Puput**

Els núvols i també el cel, ves!

**Becdor**

I doncs, aquest no és el SITI dels ocells?

**Puput**

Siti? Què vol dir siti?

**Becdor**

És com dir lloc, diguem-ne,  
perquè és un lloc per vi-sit-ar, i on tot tran-sita.  
És per això que ara mateix se'n diu un siti.  
Però si us hi assenteu i el fortifiqueu bé,  
llavors el siti aquest passarà a ser una *CITY*»

La importància informativa i no només pragmàtica d'aquest joc de paraules en l'estructura de l'obra explicaria per què hi ha un bon nombre de traductors que sí que intenten traduir-lo. Es tracta, però, d'un cas excepcional. En la resta de jocs de paraules abans comentats, potser menys espectaculars, però igualment importants a nivell humorístic, ja que ajuden a mantenir aquest to còmic de manera constant, els traductors no hi inverteixen més esforços que la nota a peu de pàgina (i no sempre). Per exemple, el joc entre ὕλη ('bosc', 'selva') i πύλη ('porta') del vers 92, de totes les traduccions fins ara esmentades, només Debidour (1966, «houx/huis»), Barrett (1978, «wood»), Savino (1977, «ortaglia/porta»), Johnston (2008, «wood») i la meua proposta («p...horta») intenten reproduir-lo.

El mateix passa amb els acudits amb noms d'ocells dels versos 762, 766 i 1154-1155. Tots els traductors opten per saltar-se el problema, amb nota a peu de pàgina, amb l'excepció de Debidour i de la meua proposta. Grilli és l'únic, Debidour a banda, que davant de la impossibilitat de resoldre aquests problemes introdueix un joc de paraules extra (una compensació analògica desplaçada), jugant amb «franco» i «francolino», un joc que, com a tal, no apareix al text grec: «la traduzione aggiunge un gioco di parole che cerca di compensare l'indebolimento della battuta successiva» (GRILLI 2006: 267, n. 206).<sup>237</sup>

Aquesta renúncia general és especialment explícita en el repte tan espectacular (des del punt de vista de la traducció) que comporta traduir les dues accepcions polisèmiques

---

<sup>237</sup> Diferents jocs de paraules interessants des del punt de vista de la traducció es poden trobar a Av. 562-570, 760-768, 833, 913-915 o 1040-1041.



d'ὄρνις («ocell/auspici») als versos 719-722. Com passa sempre en textos que basen l'humor en la capa verbal del text, la traducció «de servei» o «fidel a la lletra» no té cap sentit, pel que fa a conservar el caràcter informatiu (per no parlar del pragmàtic) del text. Hem esmentat ja la traducció de Balasch, vegem-ho ara amb les de Van Daele (1928), Henderson (2000), Carandell (2002) i Mastromarco (2006):

«Et vous estimez oiseau tout signe ayant trait à la divination: une rumeur pour vous est un oiseau ; un éternuement, vous l'appellez oiseau ; une rencontre, oiseau ; une voix, oiseau; un serviteur, oiseau ; un âne, oiseau ! N'est-il pas évident que nous sommes pour vous l'oracle d'Apollon ?» [Trad. Hilaire Van Daele]

«Whatever's decisive in prophecy you deem a bird: to you, an ominous utterance is a bird, a sneeze you call a bird, a chance meeting's a bird, a sound's a bird, a good-luck servant's a bird, a braying donkey's a bird. So aren't we obviously your prophetic Apollo?» [Trad. Jeffrey Henderson]

«Pel que fa als auguris, tot senyal jutgeu que és un ocell: un rumor, un esternut, l'anomeneu ocell, dieu que és ocell una trobada, veu, criat... o ase. No queda ja ben clar que som per a vosaltres com l'endeví Apol·lo?» [Trad. Cristián Carandell]

«E tutto ciò che riguarda l'arte divinatoria è, secondo voi, un "uccello": per voi, un suono è un "uccello", chiamate un incontro, una voce, un servo, un asino. Non è dunque evidente che, per voi, noi siamo il profetico Apollo?» [Trad. Giuseppe Mastromarco]

Ja es veu, em sembla, que aquestes solucions que recolzen en la nota a peu de pàgina (menys Carandell, que no en posa cap) no són plausibles ni coherents («Pun translated into non pun», en la classificació de DELABASTITA 1987). No funcionen com a text autònom i només serveixen per saber què hi diu el grec, però difícilment poden ser considerades altra cosa que paràfrasi (i això que la de Carandell no va acompanyada del text grec). Doncs bé, malgrat els problemes que genera la traducció «de servei» o «fidel a la lletra», aquesta és l'opció de tots els traductors fins ara esmentats: ni un traductor a l'anglès, ni al castellà, ni a l'italià intenta substituir el joc. Només Marzullo (1968) intenta donar una petita idea del joc, introduint una petita exegesi, de manera compensatòria: «lo chiamate *auspicio*, da *aves*, gli uccelli: per voi il verbo divino è *auspicio*, *auspicio* chiamate uno starnuto [...]». Es tracta d'una solució que no intenta reproduir l'efecte humorístic, perquè l'explicita, però que intenta salvar la comprensió del text. Savino (1977) i Grilli (2006), potser seguint Marzullo, proven de fer quelcom semblant. El primer prefereix «augurio» enlloc d'«auspicio». No se serveix, però, de cap exegesi ni cap recurs tipogràfic com la cursiva per marcar la relació lèxica entre els dos termes («ave» i «augurio»), de manera que el caràcter informatiu de la broma se'n ressent. El segon, en canvi, també explicita la relació, però decideix repetir «ucello» i no «augurio», amb uns resultats còmics més aviat discrets:

«Tutto quello che ha qualche senso per la divinazione lo chiamate "ucello augurale": e così uccello sono le frasi sentite a caso, gli starnuti, la gente che si incontra, i rumori, i servi, i ragli dell'asino; non è evidente che siamo noi il vostro "Apollo profeta"?» [Trad. Alessandro Grilli]

L'únic que gosa a anar més enllà de la pura, diguem-ne, paràfrasi és Debidour, amb una solució deliciosa que he conegut després d'acabar la meva traducció i en la qual sorprenentment coincidim de manera parcial. Es tracta d'una compensació directa paral·lela que juga amb l'homofonia entre «signe» i «cygne»:

«“signe” est à vos yeux tout ce qui est décisif en fait de présage. Un bruit qui court ? vous dites : c'est un signe ; un éternuement ? un signe ; une rencontre ? un signe ; un mot qu'on entend ? un signe ; un serviteur qui entre ? un signe ; un âne qui brait ? un signe ! Vous voyez bien que nous sommes pour vous la Loi et les prophètes» [Trad. Victor-Henry Debidour]

L'opció de Debidour és excel·lent, perquè, com el grec, utilitza un sol terme per traduir tots els jocs que fa el grec, també, amb una sola paraula polisèmica. La meva opció, en canvi, és més intervencionista, amb una compensació analògica paral·lela i contigua (atès que allargo, excepcionalment, el joc tot un vers sencer) que afecta tots els elements del joc de paraules («Pun translated into other pun», en la classificació de DELABASTITA 1987):

«I és que en totes les coses tocant als auguris, hi veieu un ocell vosaltres:  
un rumor us el diu l'ocellet, l'esternut és l'ocell que du mals aus-picis,  
un mal so és un gall, i els senyals del cel, cignes, que a tothora fan vaticignes.  
L'endeví en sap un niu i té vista d'àguila. I ho veu tot més negre que el corb.  
Que no és, doncs, evident que som, per vosaltres, el mateix Apol·lo augural?»

Si bé aconseguixo mantenir el rumor i l'esternut, tota la resta d'elements els he canviat per poder introduir elements propis de la màntica (i que facin més sentit per al lector modern) que alhora poguessin tenir relació amb el món dels moixons, de manera que pogués permetre'm un joc similar al d'Aristòfanes. L'efecte resultant, crec, és positiu, i si bé el vers extra (el quart) es podria eliminar sense que això afectés el sentit del passatge, i així limitar-me a la traducció vers per vers que segueixo en les altres parts de la comèdia, em sembla que és una d'aquelles vegades en què el traductor s'ha de permetre poder compensar el que ha perdut i reforçar així l'efecte còmic del passatge.

En efecte, segons em sembla, perquè la traducció d'una comèdia aristofànica tingui èxit, el traductor no es pot limitar només a mirar de reproduir els jocs de paraules que troba en l'original i en el mateix lloc que es troben en l'original. Bàsicament, perquè si aconseguix traduir el joc de paraules, com hem vist, molts cops ho farà pels pèls i segurament sense un efecte còmic tan convincent com el de l'original.<sup>238</sup>

Com ja he explicat, les traduccions de la literatura moderna, acostumen a exagerar els trets propis de l'original per por que en la traducció es perdin matisos. Només en el cas de la literatura clàssica s'accepten aquestes pèrdues sense més, refiats en la tradició de la no-traducció, això és, la nota a peu de pàgina o el comentari. Però per reeixir en una tasca tan complicada com la de traduir (i no comentar) la llengua d'Aristòfanes (i tenint en compte totes les dificultats que implica, a més, la traducció de l'humor referencial) el traductor no es pot

---

<sup>238</sup> Altres jocs de paraules compensatoris es poden trobar a la meva traducció d'*Els ocells*. Per exemple, als versos 558-559, 650, 945-947, 1038, 1048, 1252, 1260, 1378, 1402, 1503 o 1590.

permetre el luxe de deixar perdre oportunitats per introduir jocs de paraules en la traducció, basant-se en els mecanismes de l'autor o bé accentuant-li maneres de fer. Per exemple, abans he explicat que els protagonistes de l'obra s'expressen, des del principi, amb vocabulari propi del món dels ocells, com vaticinant, a través de la llengua (com passa amb els noms parlants), el seu destí. De fet, recordem que tota la comèdia, com afirma Kanavou (2010: 116), «includes many word-plays inspired from the world of the birds». Això m'ha semblat que em permetia introduir jocs de paraules d'aquesta mena no només en els mateixos passatges que a l'original,<sup>239</sup> sinó en moltes altres ocasions: Filòcrates, en comptes de foll («μελαγχολῶν», 'boig', v. 14), està «tocat de l'ala», i Evèlpides (Benastrux, a la traducció) en comptes de badar boca («τί κέχηνας;», v. 20) «bada bec». El puput-Tereu, en comptes d'enfadar-se i proud («ἀχθέσεται», v. 85), «traurà foc pel bec» (locució modificada creativament de manera interna), i en comptes de saber amb exactitud («ἀκριβῶς», v. 156) com es viu entre els ocells, ho sabrà «a base de bec» (locució modificada creativament de manera interna); Piseter (Beccdor) farà callar Evèlpides (Benastrux) no simplement amb un «οὐ σιωπήσει» ('calla!', v. 225), sinó amb un «muts i a la gàbia» (locució modificada creativament de manera externa); els ocells no només no s'han de torbar («μὲ μέλλωμεν», v. 352), sinó que no han de «caçar mosques» (locució modificada creativament de manera externa); qui, com un ocell, s'avorreixi entremig de les comèdies i li vingui la gana, podrà envolar-se i tornar un cop estigui tip («ἐμπλησθεῖς», v. 789), que en la meua traducció es converteix en «un cop tingui el pap ben ple». Prometeu, en comptes de demanar si ja s'ha fet tard i és l'hora de desjunyar els bous («βουλυτὸς ἢ περαιτέρω», v. 1500) demanarà si «és l'hora ja de tancar els ànecs» i Piseter (Beccdor) intentarà que Hèracles no es deixi convèncer per la retòrica de Posidó amb un «com et ven garsa per perdiu», en comptes d'un simple «περισοφίζεται» ('entabanar', v. 1646). Finalment, en comptes d'un ocell esclau («ὄρνις ἔγωγε δοῦλος», v. 70), hi he posat un «ausclau», en comptes d'un oficial ocell «ὄρνιθαρχος», el lector s'hi trobarà un «auficial» i així amb un llarg etcètera.<sup>240</sup>

D'altra banda, les compensacions directes o analògiques són, també, l'única solució en la traducció de locucions modificades creativament de manera interna o externa per part d'Aristòfanes. Efectivament, perquè funcioni humorísticament el mecanisme de modificar creativament una locució, sigui internament o externa, cal que el lector o espectador tingui incorporada la unitat fraseològica original, per tal que en pugui reconèixer les diferències incorporades (en el cas de la modificació creativa interna) o bé reconèixer el context verbal i icònic que permet entendre «el significat composicional o literal de la unitat fraseològica, que normalment roman en segon terme» (SANCHO CREMADES 2012: 82). Això implica que la traducció «de servei» o «literal» de les locucions que emprava Aristòfanes d'aquesta manera és, directament, un absurd que, evidentment, no només no permet recrear l'humor que se'n desprèn, sinó que ni tan sols serveix per traslladar el sentit del text (el caràcter informatiu de la broma), per tal com les paraules juguen amb el coneixement previ de les locucions que no conserven el sentit en ser traslladats en una altra llengua i cultura. Dit d'una altra manera, «en alterar la fixació interna de les unitats fraseològiques, es crida l'atenció sobre l'expressió lingüística, de manera que implica un ús metalingüístic» (SANCHO CREMADES 2012: 87) de la

<sup>239</sup> Per exemple, abans hem citat els versos 35, 80, 169-170, 521 i 734.

<sup>240</sup> Aquests recursos també es poden trobar als versos 53, 207, 323, 336, 432, 521, 754, 990, 1648, 1684 de la meua traducció.

llengua original que, naturalment, el lector de la traducció no té. Per exemple, en la modificació creativa externa de la locució «ἐς κόρακας ἐλθεῖν καὶ παρεσκευασμένους» (Av. 28) que hem analitzat més amunt, no hauria de ser una opció traduir per «preparats per anar fins i tot als corbs», perquè es perd el doble sentit de l'expressió: la maledicció i el sentit literal («Pun translated into non-pun», en la classificació de DELABASTITA 1987). I malgrat tot, aquesta és l'opció preferida per una immensa majoria de traductors, que com a molt solen afegir-hi uns punts suspensius per marcar el caràcter irònic de l'expressió original (que, és clar, no hi és, en la traducció) o bé explicitar-lo (i, per tant, desfer-lo) amb una acotació.<sup>241</sup> Per citar-ne només un de cada llengua de les aquí comparades:

«No és ben gros que nosaltres, quan ho necessitem i estem ja preparats per anar als corbs aleshores no aconseguim encertar el camí?» [Trad. Manuel Balasch]

«N'est-ce pas étrange, en vérité, que nous qui demandons à aller... aux corbeaux et qui sommes tout préparés pour cela, nous ne puissions en trouver le chemin?» [Trad. Hilaire Van Daele]

«Now what a dreadful business! Here we are,  
All keen and ready to go and join the crows» [Trad. Stephen Halliwell]

«Non è terribile? Vogliamo andarcene ai... corvi, abbiamo fatto tutti i preparativi, e poi non riusciamo a trovare la strada» [Trad. Giuseppe Mastromarco]

«¿No es penoso, realmente, que nosotros, apremiados por ir... a los cuervos, y equipados para eso, no podamos encontrar el camino?» [Trad. Lena Balzaretti]

Es tracta d'una opció que implica, per un cantó, l'estrangerització del text (per tal com l'expressió grega, en l'original, no en tenia res d'estranya) i si bé conserva la locució original, no manté tampoc l'humor ni aclareix el sentit de l'original (la voluntat d'anar al món dels ocells).<sup>242</sup>

Davant de la incapacitat de trobar una expressió que funcioni en els dos sentits, molts traductors opten per premiar el sentit literal i no figurat, això és, la voluntat d'anar al món dels ocells («Pun translated into non-pun», en la terminologia de DELABASTITA 1987): «Here we are, two of us for the birds [...]» (FITTS 1959), «all we want is to “get the bird”» (MEINECK 1998), «head off for the birds» (JOHNSTON 2008), «nous ne demandons qu'à prendre une volée et a être branchés» (DEBIDOUR 1966).

N'hi ha d'altres que de tant voler aclarir el significat de la locució han acabat esborrant tant el caràcter de maledicció de l'expressió, com el significat literal de tipus ocellaire: «Noi che dobbiamo andare a quel paese [...]» (ROMAGNOLI 1925), «Noi vogliamo andarcene a quel paese» (MARZULLO 1968), «Vogliamo andarcene a quel paese [...]» (CORNO 1986).

També hi ha qui ha preferit premiar el sentit contrari, el de la maledicció: «Noi vogliamo solo una cosa: andarcene all'inferno» (GRILLI 2006: 177). I encara hi ha qui, en l'intent de trobar

<sup>241</sup> «(Irónico)» explicita RODRÍGUEZ ADRADOS 1965.

<sup>242</sup> Aquesta mateixa opció és la de BICKLEY ROGERS 1924, RODRÍGUEZ ADRADOS 1965, SAVINO 1977, BARRETT 1978, ROCHE 2005, MACÍA APARICIO 2007,

una locució tradicional com la grega (compensació directa i paral·lela) que tingui relació amb el món alat ha incorporat un joc de paraules nou: «disposats i preparats per anar a fer el papallona» (CARANDELL 2002), poc afortunat per tal com ni reproduïx el sentit literal ('anar als ocells') ni el sentit metafòric (el d'«anar a pastar fang»).

Arrowsmith (1969) es queda a mig camí entre uns i altres («pun translated into punoid», en la terminologia de DELABASTITA 1987). De manera molt discreta, introdueix una compensació analògica i contigua que intenta jugar amb el doble sentit del verb «to die» en el sentit literal ('morir') i el figurat ('morir de ganes'): «here we are dying to go tell it to the Birds». Es tracta d'un joc prou semblant al que fa al grec, per bé que el desplaça a un altre element de la frase (el verb) per poder clarificar la destinació dels dos personatges, amb una eficàcia còmica més aviat discreta.

Només Sommerstein (1987) i Henderson (2000) aconsegueixen reproduir el doble sentit del joc. El primer, juga amb la similitud fonètica entre «birdition» i «perdition»: «isn't it dreadful that when we're ready and eager to go to *birdition*, we're unable to find the way». El segon prefereix una solució arriscada, però molt imaginativa i tradueix: «Isn't it terrible that just when we're ready and eager to go to the buzzards, we can't find the way?». Juga amb una referència incompleta a un modisme anglès («buzzard meat») que sol fer referència a algú mort, a la carronya, o a quelcom obsolet. Evidentment, la locució anglesa no és ni de bon tros tan explícita ni corrent com la grega, però, si el lector no la caça, el sentit literal («anar als ocells») es manté, només canviant els corbs pels aligots que, d'altra banda, també són aus rapinyaires.

La meva primera proposta era, en aquesta línia, una solució que jugués amb la similitud fonètica entre «merla» i «merda»: «Ara que estem per fi / frisant i més que disposats a anar a la merla», una opció que vaig descartar per tal com em semblava que podia perdre's el sentit jocós sense l'imperatiu que sol acompanyar l'expressió («vés/aneu a la merda»).<sup>243</sup> La segona proposta era: «Ara que estem per fi / frisant i més que disposats a anar a fer l'ànec» que coincidia gairebé del tot amb el sentit figurat del grec ('dinyar-la'). No obstant això, em semblava que, per un cantó, la maledicció, almenys avui dia, és molt menys corrent en català que en grec, mentre que, si bé la idea de moviment (de la destinació) era prou clara, l'efecte còmic no era comparable en grec i en català. Per això em vaig decidir per una tercera opció:

«No té collons la cosa? Ara que estem per fi  
morint de ganes per 'nar a prendre pel cu-cut,  
no ensopeguem ni un sol camí perquè ens hi dugui!»

Es tracta, en aquest cas, d'una compensació analògica paral·lela. Tot i que, en realitat, el doble joc és exacte tant en l'original com en la traducció, crec que se l'ha de considerar analògica per tal com la locució, en grec, és modificada creativament de manera externa (no es modifica en res l'expressió original i és el context el que te la fa entendre en el sentit literal), mentre que, en la meva solució, hi ha una modificació creativa interna, amb la modificació d'un dels elements de la unitat fraseològica: «cul» per «cucut» («pun translated into other pun», seguint la terminologia de DELABASTITA 1987).

<sup>243</sup> En un altre punt de l'obra (v. 899) en què sí que apareixia aquest imperatiu sí que l'he emprat.

## 5. L'humor i la seva traducció

Pel que fa a la locució dels versos 505-507 ja comentada, el panorama és igualment desolador. Tot i que, evidentment, la traducció «de servei» o «literal» d'una frase feta amb vocabulari propi del camp interpretable sexualment no té sentit, de nou, és l'opció més majoritària de llarg:

«Pisteter: [...] quan cantava “cucut”, llavors tots els fenicis segaven el blat i l'ordi de llurs camps.

Evèlpides: Això és, certament, aquella dita: Cucut! Cap al camp els castrats» [Trad. Manuel Balasch]

«Pisetero: [...] Ogni volta che il cuculo diceva “cucù”, i Fenici correvano in massa ai solchi, a mietere grano e orzo.

Evelpide: Era veramente il caso di quel detto: “cucù, sprepuziati, forza al solco”» [Trad. Dario del Corno]

«Pisthétairos: [...] et quand le coucou disait “coucou”, alors tous les Phéniciens allaient moissonner le blé et l'orge dans les champs.

Evelpidès: Le voilà donc le dicton dans sa vérité: coucou, déprépuçés, aux champs!» [Trad. Hilaire Van Daele]

«PEISETAIROS:

And every time he called 'cuckoo!',  
Phoenicians would rush out  
To harvest all the wheat and barley growing in their fields.

EUELPIDES:

So that's the point of what they say, 'Cuckoo!  
Skinned pricks to work!'» [Trad. Stephen Halliwell]

Evidentment, hom no pot entendre, amb aquestes traduccions, d'on surt la reacció obscena d'Evèlpides ni quina relació hi tenen els circumcidats. Caldria, per un cantó, saber que era una pràctica comuna per als fenicis i, per l'altre, que l'ordi, en grec, era una paraula per referir-se al penis, i el camp, al publis o la vulva. Tot això s'explica, evidentment, a les notes prescriptives, desfent, doncs, no només la possibilitat de desencadenar l'humor, sinó d'entendre autònomament el passatge.<sup>244</sup> De nou, no es tradueix ni el caràcter pragmàtic ni l'informatiu de la broma: és l'antitraducció.

Per tal d'intentar salvar la comprensió del passatge, alguns traductors, equivocadament a parer meu, tradueixen més o menys literalment la rèplica de Piseter i incorporen algun eufemisme propi del camp en la d'Evèlpides (normalment s'aprofita que «solc» en les diverses llengües pot fer referència a la vulva o bé que «llaurar» s'empra per dir l'acte sexual):

---

<sup>244</sup> No obstant això, aquesta també és l'opció preferida per BICKLEY ROGERS 1924, ROMAGNOLI 1925, RODRÍGUEZ ADRADOS 1965 MARZULLO 1968, SAVINO 1977, SOMMERSTEIN 1987, ROCHE 2005, MASTROMARCO 2006, MACÍA APARICIO 2007, i BALZARETTI 2017. És cert, però, que Marzullo inclou un «fottere» per intentar respectar el to sexual, però com que manté les referències a l'ordi i al blat l'equívoc sexual no s'entén. Arrowsmith representa un cas únic perquè, ni manté la traducció literal, ni n'intenta fer cap joc nou, sinó que, atès que diu no entendre correctament el passatge, desisteix de traduir-lo: «Since I could not translate what I could not understand, I have tried to make Euelpides' reply consistent with his zaniness elsewhere» (ARROWSMITH 1969: 114).

«Pisthetairos: [...] when the Cuckoo said 'Cuckoo!', all the Phoinikians went out and mowed their fields.

Euelpides: Cuckoo! Back to the furrows, you foreskinless!» [Trad. Dudley Fitts]

«Ralliecopain: Et quand le Coucou disait: coucou! c'était le signal de la moisson pour tous les fellahs: blé, orge, au long des sillons.

Belespoir: Ah! c'est donc de là, pour de bon, que vient ce qu'on dit : "Coucou! manches retroussées! au sillon!"» [Trad. Victor-Henry Debidour]

«Peisetaerus: [...] and whenever the cuckoo said "cuckoo," all the Phoenicians would start reaping the wheat and barley in their fields.

Euelpides: So that's the real meaning of the saying, "Cuckoo! Knobs out and up country!"» [Trad. Jeffrey Henderson]

«Pisteter: I sempre que el cucut feia "cu-cut!" tots els fenicis feien la collita als camps de blat i civada.

Evèlpides: És ben certa doncs aquella dita: "Cucut, titoles, fora fundes i a llaurar!» [Trad. Cristián Carandell]

«Pisthetairos:

And when they cried "Cuckooooo!"  
all those Phoenicians harvested their crop—  
the wheat and barley in their fields.

Euelpides:

That's why

if someone's cock is ploughing your wife's field,  
we call you "Cuckoo!"—you're being fooled!» [Trad. Ian Johnston]

El gran problema d'aquestes solucions és que, com que es mantenen més o menys literalment les referències a l'ordi i al blat, que en cap cas ofereixen equívocs sexuals en aquestes llengües, la reacció d'Evèlpides no es comprèn, ni se sap d'on ve ni per què la diu, cosa que anul·la l'efecte còmic d'algunes bones solucions (com l'*aprosdoketon* de Johnston).

Només tres traductors proven de resoldre el problema en la seva complexitat. Barrett (1978) deixa estar l'ordi i el blat, realment innecessaris si no ofereixen un equívoc sexual equivalent en la llengua d'arribada, i el substitueix per una situació també campestre («pun translated into other pun»):

«Peisthetaerus: [...]: And whenever he called 'Cuckoo!' all the Poenicians used to grab their tools and get down to cutting the –

Euelpides: Foreskins off. Yes, I've heard about that» [Trad. David Barrett]

Es tracta d'una compensació analògica paral·lela. L'equívoc sexual hi és, però s'hi arriba per una altra via, molt ben trobada. No només estan tallats els prepucis dels fenicis, sinó també les rèpliques: Evèlpides talla Pisteter que, justament, estava explicant com els fenicis agafaven les eines (eufemisme) per tallar quelcom. La solució, tot i apartar-se força de l'estructura del grec, funciona molt bé i es tracta d'un recurs ben propi d'Aristòfanes.

Meineck, com Debidour i Fitts, treu partit de la imatgeria resultant de llaurar el camp, però, al contrari d'ells, no només la introdueix en sentit metafòric en la intervenció d'Evèlpides (Goodhope, en la traducció), sinó també en el sentit literal i no figurat en la intervenció de Pister (Makemedo, en la traducció):

«MAKEMEDO: [...] when the cuckoo called “cuckoo!” they would all get on the job, thrusting their tools in the furrows and sowing their wild oats.  
GOODHOPE: So “cuckoo!” is the call for a clipped cock to start thrusting!» [Trad. Peter Meineck]

Meineck reforça l'equívoc sexual doblement: amb el verb «thrusting» (que més enllà del sentit tècnic ('clavar les eines') descriu un moviment ràpid de penetració) i amb el doble sentit de «farrow» que ja havíem vist emprat en Fitts per referir-se a la vulva. No obstant això, Meineck decideix mantenir la civada, en última posició, sense que ofereixi cap possible doble lectura, cosa que, em sembla, fa que perdi força la *punchline* d'Evèlpides. Evidentment, «clipped cock» funciona com a *disjuntor* que desencadena l'humor contingut en els *connectors* «thrusting» i «furrows». Com en el cas de Barrett, es tracta d'una compensació analògica paral·lela.

L'únic traductor que aconsegueix incorporar un joc gairebé idèntic al del grec és Grilli, simplement canviant el fet de segar ordi i blat (que no ofereixen cap doble lectura sexual) per ficar «fave» i «piselli» als camps:

«Pisetero: [...] Poi fu il cuculo a regnare sull'Egitto e su tutta la Fenicia. E ogni volta che faceva cucù, tutti i Fenici nei campi mietevano fave e piselli.  
Evelpide: Allora è vero quello che si dice: “Cucù, fave dritte dentro al solco”» [Trad. Alessandro Grilli]

En italià, com en català, les faves poden fer referència també als penis, i el mateix passa amb els pèsols (no en català, en aquest cas). Malgrat que «campi» no permeti cap equívoc sexual, els termes vegetals són prou connotats perquè Evèlpides ho entengui sexualment i, llavors sí, empri la imatge del solc que, potser, hauria valgut la pena d'incorporar, com a *connector*, en la rèplica de Piseter. Es perd, això sí, a la rèplica d'Evèlpides, la relació amb els Fenicis, que queden una mica despenjats («Pun translated into other pun, seguint la terminologia de DELABASTITA 1987»).

Per bé que la traducció de Grilli és la millor, de llarg, de totes les que hem vist, tampoc ell aconsegueix que la locució traduïda tingui l'aparença d'una dita, com ens indica l'escoliaista que era el cas de la grega, segons sembla. Tracten tots, doncs, aquests versos com si continguessin tan sols un joc de paraules més. Tenint en compte que, com hem dit, perquè una locució d'aquestes sigui plenament còmica, el lector ha de tenir en la memòria o en l'imaginari col·lectiu, la unitat fraseològica original, he cregut més convenient, per millorar l'efecte còmic, donar un caràcter de dita a la rèplica d'Evèlpides (Benastrux, en la traducció), mentre que per a la de Piseter (Becdor, en la traducció) m'he servit dels mateixos eufemismes propis del vocabulari del camp recollits a VILA 2012, en una compensació directa i paral·lela:



« **Beedor**

[...] Ah, i d'Egipte i de tota Fenícia

va ser rei el cucut. I quan el cucut deia: «cu-cu» tots els fenicis en els solcs hi ficaven les faves, llaurant-los amb l'arada ben dreta.

**Benastrux**

(Amb un gest obscè)

Ah, d'aquí

ve la dita «a l'estiu si el cucut fa piu, llaurar al juny i perdiu al puny!»

Com en el cas de Grilli, el fet de substituir, compensatòriament, els circumcidats provoca que els fenicis de la rèplica de Piseter (Beedor, en la traducció) quedin despenjats. Ara bé, he intentat reforçar el matís còmic del passatge amb la introducció del joc de les rimes amb què he volgut donar un caràcter de dita a l'expressió. En efecte, els jocs de rimes (que evidentment no són presents a l'original) són els característics de les nostres dites populars. A més, el començament amb «a l'estiu si el cucut fa piu» vol fer pensar al lector/espectador català en una dita que té interioritzada: «a l'estiu tota cuca viu». Es tractaria, llavors, d'una locució modificada creativament de manera interna.<sup>245</sup>

#### 5.6.4.4. Sobre la traducció de paral·lelismes, al·literacions i onomatopeies

Si en el cas de la traducció de jocs de paraules que afectaven la comprensió del sentit del text de manera important (caràcter informatiu de la broma) la pràctica més habitual era optar per la no traducció («pun translated into non pun», en la terminologia de DELABASTITA 1987), no cal dir que la situació no només es repeteix en la traducció de recursos purament estilístics com les al·literacions o els paral·lelismes que no afecten la transmissió del sentit. Aquests recursos, com passa amb la mètrica, són considerats com a ornamentals i, per tant, prescindibles (pensem que de totes les traduccions consultades només les de Bickley Rogers, Romagnoli, Fitts, Arrowsmith, Halliwell i Johnston són en vers).<sup>246</sup> Evidentment, doncs, tots aquests recursos estilístics i retòrics que acolorixen el vers i la llengua de la comèdia són negligits com a secundaris, en una nova concessió a la grisor absoluta de la traducció «de servei». I no ho expliquen ni a les notes.

Sense anar més lluny, el gust pel paral·lelisme, com el del principi de la comèdia (vv. 5-8) en què els dos personatges es repliquen amb fonamentalment la mateixa oració, però amb un petit canvi en l'adjectiu («κολοιῶ» per «κορώνη» que comencen igual i, per tant, el canvi inesperat incorpora un factor sorpresa) només és recollit de manera completa per Bickley Rogers (1924), Debidour (1966) i per mi mateix:

«Pei. To think that I, poor fool, at a crow's bidding,  
Should trudge about, an hundred miles and more!

Eu. To think that I, poor wretch, at a daw's bidding,  
Should wear the very nails from of my feet!» [Trad. Benjamin Bickley Rogers]

<sup>245</sup> Altres jocs amb locucions diverses es poden trobar als versos 601, 605, 1511, 1514 i 1530 de la meua traducció d'*Els ocells*.

<sup>246</sup> DEBIDOUR 1966, SAVINO 1977, BARRETT 1978, MEINECK 1998 i CARANDELL 2002 incorporen el vers per a les parts cantades.

«Ralliecopain: Voilà ce que c'est, de me fier à une corneille! Malheur! ça fait quaranta lieues de route, et plus, à tournailler!

Belespoir: Voilà ce que c'est, de me fier à un choucas! Misère! Je me suis usé les ongles des arpiens jusq'à la racine!» [Trad. Victor-Henry Debidour]

«**Becdor**

Pobre de mi, i pensar que per voler fer cas  
de la cornella, he fotut més de mil estadis.

**Benastrux**

Pòtol de mi, i pensar que per voler fer cas  
d'aquesta gralla, ja no tinc ni ungles als peus!»

La resta de traductors (la majoria) o bé la ignoren, o bé la tradueixen parcialment,<sup>247</sup> repetint tant sols una part de l'oració, sense respectar el joc resultant del canvi dels adjectius amb una similitud fonètica inicial molt semblant).<sup>248</sup>

Semblantment, els jocs de rimes a l'interior o al final del vers que hem comentat (*Av.* 357-358 i 371) no són respectats per cap traductor (només per Bickley Rogers i Romagnoli que, però, rimen sempre tots els tetràmetres trocaics catalèctics, de manera que l'efecte sorpresa es perd). En el meu cas, he incorporat la rima consonant en les mateixes posicions:

«**Becdor**

Tu, peu ferm i a la batalla! Fes-los front amb l'olla al puny.

**Benastrux**

De què m'ha de servir l'olla?

**Becdor**

Mantindrà l'òliba lluny» (vv. 357-358)

«**Puput**

Enemics per condició, sí, però amics per intenció!» (v. 371)

En el cas de les al·literacions en l'interior del vers, la qüestió no canvia gaire. Només si l'al·literació és molt visible i senzilla (no s'estén més d'un vers) hi ha qui la intenta reflectir, com en *Av.* 321, en què uns quants traductors tradueixen efectivament l'al·literació resultant dels tres mots seguits començats per l'oclusiva sorda bilabial: «brought us what I am sure is a plan of promising proportions» (FITTS 1959), «with the promise of a preeminent plan» (MEINECK 1998), «bearing the prop of a prodigious plan» (HENDERSON 2000), «porten els pilars d'un portentós assumpte» (CARANDELL 2002). Hi ha qui, davant de la impossibilitat de trobar tres paraules començades per aquest so, la incorpora a meitat de mot, com fan Del Corno («sono venuti a portare il ceppo di un immane progetto», 1986) i Roche («proposing a most auspicious plan», 2005). L'efecte resultant, però, és menys intens, sobretot en el cas de l'italià, on la successió de tres mots sense cap /p/ deixata la intensitat de l'al·literació. Jo he optat, com en altres casos, per exagerar encara més l'efecte amb un quart mot començat per aquest so,

<sup>247</sup> Entre els que opten per aquesta opció intermèdia hi ha VAN DAELE 1928, SAVINO 1976, SOMMERSTEIN 1987, CORNO 1986, HALLIWELL 1998, MEINECK 1998, HENDERSON 2000 i MASTROMARCO 2006.

<sup>248</sup> Altres jocs paral·lels, compensats directament o analògicament, es poden trobar als versos 254-255, 635-636, 845 i 910-914 de la meua traducció d'*Els ocells*.

encara que això suposi afegir un adjectiu superflu: «porten els preciosos pilars d'un portentós pla».

Si el joc al·literatiu és menys evident, però més mantingut en l'espai, com en els versos 1154-1164 d'*Els ocells*, la deserció és gairebé absoluta. I això que, com hem vist, el joc grec implica un mimetisme entre so i sentit: el soroll i el terrabastall que se sent a la ciutat dels ocells mentre construeixen els murs i les portes, els senten els espectadors a través del joc al·literatiu que inclou el text grec que, recordem-ho, consistia en l'acumulació pronunciada d'oclusives sordes (i encara hi hauríem d'afegir les oclusives aspirades):

« ὄρνιθες ἦσαν τέκτονες (2)  
σοφώτατοι πελεκᾶντες, οἱ τοῖς ρύγχεσιν (6)  
ἀπεπελέκησαν τὰς πύλας: ἦν δ' ὁ κτύπος (8)  
αὐτῶν πελεκόντων ὥσπερ ἐν ναυπηγίῳ. (6)  
καὶ νῦν ἅπαντ' ἐκεῖνα πεπύλωται πύλαις (8)  
καὶ βεβαλάνωται καὶ φυλάττεται κύκλῳ, (6)  
ἐφοδεύεται, κωδωνοφορεῖται, πανταχῆ, (5)  
φυλακαὶ καθεστήκασιν καὶ φρυκτωρία (7)  
ἐν τοῖσι πύργοις. ἀλλ' ἐγὼ μὲν ἀποτρέχων (3)  
ἀπονίψομαι: σὺ δ' αὐτὸς ἤδη τᾶλλα δρᾷ» (3)

Fixem-nos que el renou figurat de les oclusives sordes (54) s'apaga de sobte quan el missatger acaba el seu relat i indica la voluntat d'anar-se'n a rentar. Això hauria de ser, almenys, evocat d'alguna manera per part dels traductors, però, com dic, gairebé cap, excepte Grilli (2006, amb 49), recrea el fenomen de manera consistent i continuada. La meua proposta intenta anar cap a un joc fonètic que pugui acostar-se al de l'original, encara que suposi afegir algun reble que em permeti una o dues oclusives extres:

« Els més destres dels ocells (1)  
fusters: els pica-soques, que amb els seus forts becs (6)  
les portes han tallat amb tant terrabastall (7)  
amb tants de cops i pics que allò era una drassana! (4)  
Ara doncs, tot està tancat posant-hi portes (9)  
i panys i forrellats i a tot l'entorn hi ha guaites; (6)  
amb sentinelles per arreu portant campanes, (6)  
pertot s'han apostat molts guardes i alimares (7)  
en les grans torres. Però jo me'n vaig pitant (2)  
que em vull fer un bany. La resta us la deixem a vós» (2)

Aquí hi ha un esforç molt important per acumular oclusives sordes (50),<sup>249</sup> però tot i així no he arribat als 54 sons oclusius sords del grec, que aviat és dit.<sup>250</sup> El passatge, en català, tot i

<sup>249</sup> Comparativament, per dir-ne uns pocs, Romagnoli (1925) n'aconsegueix 31; Adrados (1965), 31; Debidour (1966), 32; Savino (1977), 28; Meineck (1998), 22; Henderson (2002), 30; Carandell (2002), 31. Només Del Corno, amb 38, eleva el nombre significativament.

<sup>250</sup> A banda, he hagut de substituir els pelicans («πελεκᾶντες»), que el poeta cita aquí tan sols per la seva similitud amb les destrals («πελεκόντων»), pels pica-soques per tal de poder respectar el joc de paraules («pica-soques [...] amb els seus cops i pics»).

sonar prou entrebancat, no és tan contundent com el de l'original. És per això que és tan important accentuar els trets fonamentals dels jocs lingüístics allà on el traductor pugui, perquè, en la majoria d'ocasions, tot i intentar-ho, la solució pot empal·lidir davant de la força de l'original: les compensacions de tot tipus, en girar un virtuós de la llengua com Aristòfanes són fonamentals.

Per contra, la traducció de les onomatopeies no ofereix al traductor cap problema d'inventiva especialment greu. La disjuntiva aquí, simplement, és entre mantenir la transcripció del so grec o mirar de trobar-ne un d'adequat a la llengua de la traducció. És cert que totes les interjeccions de dolor o lament que apareixen en la tragèdia (els famosos «otototoi!», per exemple) són realment difícils de traduir, si es vol mantenir una certa dignitat tràgica i èpica, sense recórrer a expressions com «ai las», «trist de mi», totalment antiquades. Potser la solució més senzilla seria substituir-les per acotacions com: «Plora», «Crida de dolor», etc, però això en comèdia no succeeix, sinó que qualsevol expressió popular («cagum cony», «casum seuna», «ai, pobret!») hi pot anar bé sense desentonar. El que segur que s'hauria d'evitar és traduir, com fa Balasch, expressions com «ιοῦ ιοῦ» (Av. 1010) o «Βαβαῖ Βαβαιάξ» (Pax. 248) per «iúiuú» i «Babai! babaiax», que només generen perplexitat en el lector. I el que no val és transcriure'n uns, com els ara citats, i traduir-ne uns altres, com en l'«Αἰβοῖ» («Sí, sí!») del vers 1342 d'*Els ocells*.

Ara bé, la comèdia, com hem vist, és plena d'onomatopeies, moltes de les quals inventades pel mateix comediògraf amb intenció humorística, per a les quals el traductor no troba un equivalent exacte. Així com cada llengua té uns sons concrets per al «non-sense», com ja hem vist, també cada llengua té unes onomatopeies concretes per a cadascun dels sons. De fet, les onomatopeies se sustenten sobre el sistema fonològic de la llengua en qüestió. No són, doncs, sons aleatoris: «guau-guau» és l'onomatopeia del gos en castellà, però no en català («bub-bub»), ni en anglès («woof-woof»). En una traducció d'una llengua moderna, ningú no acceptaria la transcripció del so original. De fet, es consideraria una mala praxi del traductor, a qui s'acusaria de desconèixer la realitat de la llengua de la qual tradueix. De nou, en els clàssics, la situació és molt diferent. La tendència habitual és la de transcriure tal qual les onomatopeies. De les vint traduccions consultades, només una prova de trobar uns equivalents plausibles als sons del puput que hem vist amunt:<sup>251</sup> Halliwell (1998) substitueix «ἐποποιῖ ποποποποποποποιῖ» (v. 227) pels sons anglesos que millor poden fer pensar en el cant del puput «Hooooroo! Pooooroo!». El mateix passa amb «τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ» (v. 237), un so genèric, sembla, d'ocell, que es converteix convenientment en «Twee-twee, twee-twee! Twee-twee, twee-twee!». Amb els cants no identificats, Halliwell improvisa diferents solucions: «τριποτὸ τριποτὸ τοτοβρίξ» (v. 242) es muda en «Trrrr, trrrr! Trrrr, trrrr!», mentre que els tres últims sons («τοροτοροτοροτοροτίξ / κικκαβαῦ κικκαβαῦ /

<sup>251</sup> És cert, però, que, per un cantó, Romagnoli (1925), que rima la cançó sencera, simplement canvia els finals en -i o en -o per poder tenir rimes plausibles: evidentment els finals amb -ix, propis del so dels ocells en grec no li permetien, transcrits, cap consonància (i en deixa un sense rimar, el «chicchabàu chicchabàu» del vers 261, que transcriu directament). Per l'altre, Carandell (2002) fa un mixt curiosíssim. Per exemple, adapta els primers sons: «but-but, but! But-bubu-but!» per al cant del puput, «Tocor oro tocororo» per a «τριποτὸ τριποτὸ τοτοβρίξ» (v. 242), o «tites, tites!» per al cant genèric d'ocell en grec («τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ» v. 237). Aquest últim, val a dir, em sembla un error, per tal com «tites, tites» és el crit d'un humà convocant un ocell, no pas el d'un ocell com Tereu cridant un igual. En tot cas, mentre en aquests casos tradueix les onomatopeies, amb alguna decisió discutible, en canvi, opta per la transcripció per a les tres últimes (vv. 260-262): «Torotorotorotorotorotix! / Kikkabau kikkabau! / Torotorotorotorotorolilix!».

τοροτοροτοροτορολιλιλιζιζι», vv. 260-262) esdevenen «Tsee-tsee, tsee-tsee! / Kee-wick! Kee-wick! / Tsee-tsee, tsee-tsee, tisisisi!». Seguint la línia de Halliwell, he optat per onomatopeies que o bé ja existien («pupupupu», «piu, piu, piu», «tiu, tiu, tiu») o bé les he inventades combinant els sons grecs amb els catalans: «triu triu trí, triu triu triu trí», «Tiritiritirití / kikkabiu, kikkabiu / tirilitirilití!»

Es tracta, sens dubte, d'una solució que podria ser qualificada d'assimiladora, però em sembla que és l'única plausible en la transmissió d'uns fonemes que, transcrits en un codi lingüístic que no és el propi, perden tota capacitat suggestiva. I les tradicions traductores de les llengües modernes així ens ho fan veure. En qualsevol cas, la solució alternativa, la transcripció, difícilment ho serà, de plausible, almenys dramàticament parlant, per tal com les onomatopeies d'Aristòfanes es fonamenten sobre el sistema fonològic del grec i només en aquest sistema l'onomatopeia té un poder evocador del so suggerit. Amb sons com «kikkabau» o com «torotorotorolililix», difícilment cap lector o espectador català pensarà en cap mena d'ocell.

#### 5.6.4.5. Sobre la traducció dels noms parlants

La teoria de la traducció diu que els noms propis no s'han de traduir, tot i que era una pràctica que havia estat molt habitual anys i tradicions enrere i que s'ha anat assenyadament perdent, amb excepció d'aquells personatges que ja tenien una tradició traductora assentada (cas, per exemple, de l'Ulisses homèric o de l'Alicia de Carroll).<sup>252</sup> Dic assenyadament perquè, en efecte, si el nom propi no té cap mena d'implicació semàntica, més enllà de ser indicatiu de la seva procedència, no només convé mantenir-lo, sinó que traduir-lo o adaptar-lo a la llengua de recepció seria un cas flagrant i innecessari d'assimilació:

«In theory, names of single persons or objects are 'outside' languages, belong, if at all, to the encyclopaedia not the dictionary, have, as Mill stated, no meaning or connotations, are, therefore, both untranslatable and not to be translated» (NEWMARK 1981: 70)

Si el protagonista, doncs, es diu John Stevens, no hi ha cap necessitat, encara que sembli obvi, de traduir Joan Esteve. Més encara si aquest John Stevens resulta que és de Connecticut. Em sembla que no cal que torni a explicar els perills de l'assimilació de la transferència cultural completa.

Tampoc no s'haurien de traduir els noms i cognoms que, en origen, eren parlants, però que han quedat massa fossilitzats i ja no són sentits com a tal ni tampoc utilitzats amb cap mena d'intenció semàntica per part de l'autor de l'original. Per entendre'ns, els cognoms de Ludwig van Beethoven o de Michael Schumacher són aptònims, en origen. Es podrien traduir, respectivament, per Ludwig (o Lluís) Camp de Remolatxes i Michael (o Miquel) Sabater. Si, més enllà dels personatges històrics, un contista anomenés un pagès o un artesà amb aquest nom significatiu, llavors sí que el traductor s'hauria de plantejar la traducció, almenys del cognom, mentre que podria deixar estar els noms, si vol evitar la transferència total.<sup>253</sup>

<sup>252</sup> Sobre la traducció dels noms propis (amb escassa referència als aptònims), vegeu HERMANS 1988, MOYA 1993 i FRANCO AIXELÀ 1996. També és molt interessant l'estudi d'ANTONOPOULOU 2004.

<sup>253</sup> «The main factor that seems to determine whether the PN should be retained in the target text or an alternative strategy is to be adopted is clearly whether the referent of the PN is assumed to be identifiable by the target audience or not» (ANTONOPOULOU 2004: 220)

Ja hem dit que la majoria de noms grecs són, en origen, parlants. Pèrcles, Cleó o Sòfocles tots tenen aptònims en tant que en el seu nom hi ha l'arrel de κλέος ('fama'), així com en la de Sòcrates hi ha la de κράτος ('poder', 'força'). Evidentment, però, i tractant-se tots ells de personatges històrics de primer ordre (el que hem anomenat *realia* de primer grau) i per la mateixa coherència narrativa de les comèdies on apareixen o es ridiculitzen aquests personatges, no és plausible traduir-los el nom, tant si el comediògraf introdueix jocs de paraules relacionats amb el significat d'aquests noms com si no.

Ara bé, ¿què passa si, com és tan evident en les comèdies d'Aristòfanes, els noms dels protagonistes (ficticis) o de personatges reals, però obscurs (*realia* de tercer grau), no només són parlants, sinó que el fet que ho siguin és clau per al desenvolupament de la comèdia i a més formen part d'un dels recursos humorístics principals del comediògraf? Semblaria evident que, en aquest cas, no només convindria traduir-los, sinó que gairebé es podria dir que és obligat, si no es vol renunciar, ja des del principi, a un dels recursos humorístics claus de les comèdies d'Aristòfanes.<sup>254</sup>

Malgrat això, la tradició de la traducció filològica o de servei ha resultat ser un llast massa gran per a la immensa majoria de traduccions de la Comèdia Antiga. Si ens limitem a les principals edicions d'Aristòfanes que s'han fet en anglès, italià, francès, castellà i català, tant de tipus acadèmic com més divulgatiu, la traducció dels noms parlants és sempre l'excepció i no la norma. Fins i tot en el cas d'aquelles traduccions considerades més poètiques i creatives com ara les versions tan trencadores d'Arrowsmith i Parker.

El pretext és el de sempre: la suposada «fidelitat» a la lletra, que, però, els fa caure en incoherències flagrants. Així, la immensa majoria de traduccions que es poden trobar no tradueixen els aptònims dels personatges, però en canvi, sí que ho fan amb el nom de la ciutat dels ocells, quan ja hem vist que tant l'una com els altres són completament ficticis i duen noms encunyats pel mateix poeta. Però sense saber per què, la ciutat rep un tractament i els aptònims dels personatges un altre: els traductors anglesos solen traduir tots el nom de la ciutat per «Cloudcuckooland»,<sup>255</sup> però deixen els noms dels protagonistes tal qual.<sup>256</sup> Així mateix ho fan els italians, que solen traduir Nubicuculia, però opten per transcriure els noms dels protagonistes.<sup>257</sup> Els traductors en francès i castellà, tres quarts del mateix, per bé que no hi ha una traducció del nom de la ciutat que s'hagi imposat per sobre de la resta, com sí que

---

<sup>254</sup> Un bon resum d'aquesta problemàtica l'ofereix HENDERSON 1993: 85: «Proper names almost always pose this kind of problem, since few are any longer familiar. Diakropolis' magical friend is called Amphiteos, meaning "divine on both sides of the family". The significance of his name is part of the meaning of his role, but you have to know Greek to appreciate it [...]» But sometimes we should not seek modern equivalents. Dikaipolis' antagonist Lamakhos, like Amphiteos, has a significant name, meaning "Very Warlike", but in his case we are dealing with an actual contemporary and the spectators should be helped to realize this by keeping his name intact. Although they won't get the significance of "Lamakhos" in Greek, what he says and how he looks and acts will make his character and role sufficiently clear».

<sup>255</sup> Amb variacions, com les de Bickley Rogers (1924), Barrett (1978), Sommerstein (1987) o Johnston (2008), que prefereixen «Cloudcuckoobury» i «Much Cuckoo in the Clouds», «Cloudcuckooville» o «Cloudcuckootown» respectivament.

<sup>256</sup> Euelpides i Pisthetairos o Peisthetaerus, els que segueixen la lliçó del manuscrit (BICKLEY ROGERS 1924; FITTS 1959; ARROWSMITH, 1969; BARRETT 1978) i Peisetaerus (o Peisetairus o Peisetairos) i Euelpides, els que accepten la correcció de Dobree (SOMMERSTEIN 1987; HALLIWELL 1998; HENDERSON 1998-2002 i 1999, ROCHE 2005).

<sup>257</sup> Així, Mastromarco 1983-2006, CORNO 1987, GRILLI 2006. Marzullo (1968) és més coherent i opta per la transcripció tant del nom de la ciutat com dels noms dels personatges. Tots accepten la correcció de Dobree.

ha passat en anglès o en italià.<sup>258</sup> En català, la situació es repeteix. Balasch (1969-1977) anomena la ciutat «Vilacucut dels Núvols» i prefereix la transcripció dels noms (sense acceptar la correcció de Dobree en Piseter) i Carandell (2002) fa el mateix amb els noms dels protagonistes, per bé que prefereix «Nuvolcuculàndia» per a la ciutat.

Aquesta manera de procedir, per bé que va en contra de la mateixa «fidelitat» del text (vulgui dir el que vulgui dir aquest concepte), per tal com no es tradueix, sinó que simplement es transcriuen uns mots plenament significatius (i s'obvia tant el caràcter informatiu com el pragmàtic),<sup>259</sup> ha estat i és la norma a l'hora de traduir les comèdies aristofàniques. D'excepcions ja n'hi ha alguna, però ben poques. Si ens centrem, com fins ara, en el segle XX, potser la més cèlebre és la de Romagnoli (1925),<sup>260</sup> les traduccions del qual van ser canòniques a Itàlia fins que les substituïren les de Marzullo (1968), que ja no traduïa els aptònims. Romagnoli girà gairebé tots els noms parlants dels protagonistes d'Aristòfanes, amb algunes excepcions notòries: el protagonista d'*Els acarnesos*, Diceopolis, el de *La Pau*, Trigeu, i la de *Lisístrata*. De fet, és molt fàcil veure la raó de la no traducció d'aquest últim cas: difícilment cap traductor s'atrevirà a traduir el nom de la protagonista si aquest també és el títol d'una de les comèdies més famoses d'Aristòfanes i que ja ha establert tradició. El perquè de la no traducció dels altres dos personatges és més misteriós. D'entre les tries de Romagnoli, n'hi ha alguna de xocant (i incorrecta) com la de traduir Estrepsíades per «Lesina» (de «lesinare» [‘regatejar’, ‘escatimar’] que potser podia ser prou apropiat per al seu pare [Φειδωνίδης, de φείδεσθαι, ‘estalviar’], però no per al protagonista, que prové de στρέφω (‘cargirar’) i que denota les seves intencions sofisticades).<sup>261</sup> Per als protagonistes d'*Els ocells*, Romagnoli optà per traduir «Gabbacompagno» (‘el que engalipa els companys’) i «Sperabene», que s'adeqüen molt al significat de l'original grec (si acceptem, per al primer, la conjectura de Dobree). Per a la ciutat, Romagnoli també optà per Nubicuculía.

Més enllà de Romagnoli, hi ha poca vida. Només Ezio Savino seguí la senda de l'hel·lenista romà i traduí els noms parlants de les tres comèdies que va traduir (*Pace*, *Uccelli*, *Pluto*, 1977):

«In Aristofane questi nomi parlano: dunque facciamo che il lettore moderno percepisca la loro voce. Per chi non sia grecista, il nome del primattore della *Pace*, Trigeo, è un trisillabo anonimo. Ho tradotto quel nome con: Vendemmia [...] Nella stessa commedia *Pólemos* è per me Dioguerra, tragico e fragoroso spauracchio, dotato di una sua divina e devastant potenza; *Kudoimós* il suo concitato servo, è Sconquassa, una macchietta; *Pisthetairos* negli *Uccelli*, sofista, cavaliere dell'illusione, maestro di una parola che seduce e incanta, è Incanta, appunto; *Euelpídes*, l'altra faccia di quell'illusione che di slancio, ingenuamente, accetta le

<sup>258</sup> Van Daele (1928) tradueix «Couclou-les-Nuées», però opta per la transcripció dels noms, sense acceptar la correcció de Dobree. Així mateix, Rodríguez Adrados (1965) i Macía Aparicio (2007), que tampoc no accepten la correcció de Dobree i que tradueixen, respectivament, el nom de la ciutat per «Cucópolis de las Nubes» i «Piopío de las Nubes». Balzaretti (2017) sí que accepta la correcció de Dobree en «Pisetero» i tradueix «Ciudad de los Chorlitos en las Nubes».

<sup>259</sup> I pitjor encara, se'n tradueixen alguns, però no d'altres, sense cap criteri uniforme. Grilli (2006), per exemple, ja hem vist que traduïa «Valmontone» per Crioia i «Nubicuculia», però en canvi no adaptava cap nom dels personatges.

<sup>260</sup> La data indica l'any en què van ser reunides en un sol volum. Recordem, però, que Romagnoli ja les havia enllestit l'any 1909.

<sup>261</sup> El fill d'Estrepsíades sí que està ben trobat: «Tirchippide» de «tirchio» (‘gasiu’) i amb la terminació aristocràtica corresponent. «Tirchippide» deu el nom a l'avi, Tirchino (Φειδωνίδης).

## 5. L'humor i la seva traducció

lusinghe del compagno, è Belsohno. Ploûtos nell'omonimo lavoro, diventa Diosoldo; Penia più che Povertà [...] è invece Carestia» (SAVINO 1983: 114-115)

Per a *Gli Uccelli* de Savino, Evèlpides es mudà en «Belsogno» i Piseter en «Incanta», i la ciutat entre els núvols s'anomenà «Nuvolacucù». Ningú més ha fressat aquest camí, a Itàlia, en les múltiples edicions modernes que s'han fet des de llavors.

A França les traduccions completes de les comèdies aristofàniques de Victor Herny Debidour (1965-1966) són, d'entre les més cèlebres, les úniques que es poden comparar, en molts sentits, a les de Romagnoli o Savino. Debidour decidí, assenyadament, transcriure tots els noms parlants que fossin de personatges històrics rellevants, però traduir tots els aptònims dels protagonistes (inventats) o de personatges secundaris obscurs:

«Le cas des noms propres, dans l'usage comique ou sérieux qu'en fait Aristophane, pose un problème analogue à celui des jurons. Les deux bouts de la chaîne sont solides: il en est qu'il faut évidemment conserver, ce sont ceux des personnages historiques bien connus, Socrate, Euripide, Périclès, Cléon, etc. Il en est qu'il faut absolument "traduire". Ce sont ceux que le poète fabrique en toute fantaisie en y impliquant un sens» (DEBIDOUR 1966 : 13)

Debidour va ser, de fet, el més atrevit de tots ells: va arribar a adaptar, com deia, els aptònims de personatges històrics reals que bàsicament només apareixen per raó del seu nom (com Làmac, que es torna «Vatenguerre») o fins i tot traduint el nom de l'heroïna de *Lisístrata* en «Démobilisette» ('la que desmobilitza', amb prefix que, a més, ofereix un doble joc francament brillant amb δῆμος). Per a *Els ocells* es decantà per «Belespoir» per a Evèlpides i «Ralliecopain» (de «rallier», 'reunir') per a Piseter. La ciutat l'anomenà «Coucouverville-les-Nuées».

El cas de l'anglès és curiós. Sent, de totes, la tradició que amb més llibertat sol treballar els clàssics, al segle XX, cap de totes les traduccions de prestigi que es poden trobar avui, siguin més clàssiques o més modernes, s'atreveix a adaptar el nom dels protagonistes. Amb una sola excepció: Peter Meineck, que traduí tres comèdies d'Aristòfanes (*Clouds*, *Wasps* i *Birds*, 1998) amb un criteri desigual: mentre es limità a transcriure els aptònims dels protagonistes d'*Els núvols*, sí que traduí els de *Les vespes* («Contractleon» i «Procleon») i d'*Els ocells* («Goodhope» i «Makemedo»). «Makemedo», com es veu, segueix la conjectura de Dobree i llegeix Piseter («el qui convenç») amb un nom divertit i suggestiu i amb un final que recorda, fonèticament, alguns noms d'ocell, com «Cuckoo» o «Cockatoo», la qual cosa escau força al personatge i que, d'una manera diferent de l'original, en certa manera, n'anuncia el destí com a líder i sobirà de «Clouduckooland». «Goodhope» també és una bona solució literal per a Evèlpides.

En castellà, trobem un desert semblant. García Calvo, en una única adaptació d'*Els acarnesos* (*Los carboneros*, 1981), va mirar de conservar els noms parlants: Diceòpolis es mudà en «Buemvecino», Amfiteu, en «Bidios», i Làmac, en «Espadón». Ningú més n'ha seguit el camí més que en una edició de la Universitat de Buenos Aires d'*Els núvols* a deu mans (CAVALLERO et al. 2008), d'escassa distribució, on Estrepsíades s'havia convertit en «Tergiversero» i Fidípides, en «Ahorripico». En català, cap de les traduccions publicades fins ara ha traduït els aptònims.



La majoria d'aquestes traduccions d'aptònims, tan lícites d'altra banda, tenen, però, un problema: bona part dels noms dels protagonistes d'Aristòfanes, com ara ja sabem, no són inventats pel comediògraf, sinó que el poeta aprofitava noms grecs que, en origen, eren parlants i en reforçava el caràcter etimològic en punts concrets. Només en uns pocs casos se n'inventava de nous (com en el cas dels protagonistes de *La Pau* i d'*Els ocells*). Però fins i tot en el cas d'inventar-se'n de nous, els que posava als seus protagonistes, per fantasiosos que fossin, *sonaven* a noms preexistents en grec, sigui per la similitud amb d'altres noms, sigui per la inclusió de sufixos formadors de noms propis típics del grec. Una altra cosa ben diferent era quan creava personatges que personificaven algun concepte, com ara els Πόλεμος, Κυδοιμός, Ὀπώρα o Θεωρία de *La Pau* ('Guerra', 'Tumult', 'Collita', 'Festa'), que no tenen cap intenció de passar per reals perquè, simplement, són noms simples formats tal qual per la paraula que designa el concepte.

Les poques traduccions que hem vist fins ara no tenen cap regust grec, ni ho pretenen, cosa que contrasta, és clar, amb la resta de noms emprats per als personatges històrics que, és clar, sí que conserven la ubicació en el món grec (Cleó, Pèricles, Sòcrates, etc.). A més, els noms que en resulten no semblen ni italians, ni francesos, ni anglesos o castellans. Però el més problemàtic és que tampoc no semblen noms grecs, de manera que es queden en un pas intermedi que, a més, no els permet diferenciar els aptònims que sí que clarament volen passar per noms (com els dels protagonistes) dels que simplement són personificacions com les que acabem de comentar. Això impedeix als traductors de mantenir el doble joc humorístic de *scripts* que he comentat i que es basa justament en la doble capacitat dels noms d'Aristòfanes: la de ser noms versemblants i a la vegada aptònims, en un equívoc que, quan es desfà, genera el riure.

L'opció, doncs, que em sembla més assenyada, si es vol aconseguir un aptònim amb uns procediments semblants als d'Aristòfanes, no és el d'intentar aconseguir-ne un que sembli propi de la llengua a què es tradueix, sinó que faci sentit per als parlants d'aquesta llengua (i, permeti, per tant, tots els jocs que hem explicat que fa el comediògraf), però mantenint-ne la façana grega, amb el doble joc còmic que això suposa. Ho explica molt bé el mateix Newman:

«A possible method of translating LITERARY PROPER NAMES that have connotations in the SL is first to translate the word that underlies the proper name into the TL, and then to naturalize it back into a new SL proper name [...] The attempt must be to reproduce the connotations of the original in the TL, but to find a name consonant with SL nomenclature, thus preserving the character's nationality» (NEWMAN 1981: 71)

Es tracta, en realitat, d'una tècnica que ja van inventar, tot i que no directament per a la traducció, els creadors d'*Astèrix*. Goscinny va fer que tots els personatges gals (ficticis) tinguessin un acabament distintiu en *-ix* (a semblança de noms il·lustres com Vercingetòrix) i tots els personatges romans amb finals en *-us* propis de la segona declinació (o *-um* per als aptònims de lloc) i una base semàntica que explicava quelcom del personatge. Partia, és clar, d'un estereotip lingüístic que, a força d'explotar-lo, resultava realment còmic i permetia crear jocs francament divertits. La mola d'Obèlix (que hauria de ser «Obelix») feia pensar en un obelisc, mentre que el seu gos tossut es diu Idèfix (del francès «idée fixe»); la saviesa del druida queda ben reflectida en el Panoràmix, així com el caràcter bel·licós del cap guerrer del poble en «Abraracourcix» (de l'expressió «à bras raccourci», 'amb violència'). Pel seu cantó, els noms

dels romans d'origen noble solen tenir un *praenomen* històric i un *nomen* fictici que els sol caracteritzar o bé simplement per fer un joc de paraules divertit: el lanista tossut que persegueix els herois gals per enrolar-los com a gladiadors es diu «Caius Obtus». En canvi, els esclaus o lliberts, com el seu entrenador més fort «Briseradius» ('el qui trenca radis'), en tenen només un. Fixem-nos que és una manera de fer força semblant a la d'Aristòfanes, que tant si emprava noms preexistents com n'encunya de nous, intenta donar-los l'aparença de noms reals, sense arribar a pretendre que ho siguin. Tractant-se d'una obra humorística com aquesta (i sense el caràcter sagrat que agafen els clàssics), esperàriem que tots els traductors intentessin replicar aquests jocs. I així és en les traduccions catalanes de Víctor Mora, que acostumen a ser magnífiques, amb un Copdegarròtx brillant que després ha estat restituït, erròniament, per Abraracúrcix per altres traductors.<sup>262</sup> Mora, si pot, manté sempre la similitud amb el francès («Caius Obtús», «Trencarotulus»). Si el nom francès no té relació amb el físic o la manera de ser del personatge i només obeeix a un joc de paraules, Mora deixa anar la imaginació amb múltiples encerts i ben pocs fracassos. La rastellera de personatges que apareixen a les seves traduccions és hilarant: «Calígula Pintenbastus», «Gracchus Pambolius», «Passaquethèvíx», «Edatdepèdrix», «Ordralfabètíx», etc.

La llibertat i l'atreviment amb què treballava Mora amb Gosciny és inconcebible, a primer cop d'ull, amb un text com el d'Aristòfanes per la sacralització que hem comentat que afecta tots els textos antics. I si bé és cert que són dos gèneres incomparables, el cert és que els recursos emprats en una i altra obra són gairebé exactes i el procediment dels traductors hauria de ser molt semblant. Ningú no dubta que les traduccions d'un còmic humorístic ha de fer riure, però, en canvi, ja hem vist que gairebé ningú no s'atreveix a traduir els aptònims còmics d'Aristòfanes.

El model de Mora ha estat el que he intentat seguir en les traduccions d'Aristòfanes. El grec antic no té un sufix tan evident i incrustat en el nostre imaginari col·lectiu, com sí que en té el llatí, per pura proximitat (geogràfica i religiosa). Poca gent sap que el sufix *-os* és propi de la segona declinació, amb majoria de masculins, i el sufix amb *-ov*, el dels neutres. Això a banda, els noms grecs més cèlebres que són presents a l'imaginari col·lectiu o bé són passats pel llatí, o bé no tenen aquest acabament: Homer, Ulisses, Agamèmnon, Pèricles, Sòcrates, Aristòfanes, Eurípides, Alexandre, etc. De fet, és difícil trobar un sol sufix poc o molt productiu i característic del grec, si no és els finals en *-eu* o *-eus* (Zeus, Odisseu, Aquil·leu). És per això que replicar exactament el model de Gosciny (i les traduccions de Mora) no era del tot plausible. L'he intentat imitar, però, amb noms que tinguessin un principi o acabament igual o semblant en noms reals i coneguts, amb preponderància del sufix propi de personatges com Sòfocles o Pèricles: Xiscles, Monocles, Noiquinsmuscles, Cagacles, Sensepapèricles, Famèlicles o Atesticles són alguns dels personatges amb noms parlants que apareixen a la meva traducció d'*Els ocells* i que n'acompanyen d'altres amb sufixos o prefixos diferents de sabor grec: Cleptogràcil, Fantasmandre, Netcomapatenes, Sensecredos, Dermatitis, etc. El mateix procediment, el d'intentar mantenir una forma grega o, almenys, un referent grec, he mirat de seguir, fins on he pogut, amb els noms parlants de lloc, amb diversos jocs de paraules com amb Call d'Atenes, Gallipolí, Capalhades, o Pixacolons, ja comentats. Pel que fa al nom

---

<sup>262</sup> Molts traductors no intenten replicar aquests jocs i es limiten a transcripcions absurdes, com, per exemple, en la majoria de les traduccions castellanes, on «Abraracourcix» es deixa simplement en «Abraracurcix» que cap lector espanyol que no sàpiga francès no entendreà.

de la ciutat dels ocells, he optat per un aptònim que resultés xocant i sorprenent, com ho és en l'original, i m'he decantat per Cucutclan dels Núvols, incorporant un joc anacrònic que, és clar, no té l'original.

Amb els protagonistes de la comèdia, però, m'he trobat més problemes per donar-los el gust grec i, alhora, traduir-ne el significat. Per a Evèlpides, la possibilitat de replicar-hi amb una traducció exacta com «benastruc» em semblava massa temptadora, però calia deformar-lo d'alguna manera perquè no fos tal qual la paraula catalana, de manera que he optat per un Benastrux, que potser no sona especialment grec, però que podria passar per un mot en oclusiva dental de la tercera declinació en nominatiu. El nom que més problemes ha plantejat és el de Piseter. He decidit deixar estar una traducció que intentés jugar amb «persuadir» o «convèncer», com recomanaria l'arrel grega, perquè se m'allargaven exageradament i perquè no m'oferien noms plausibles ni especialment significatius. M'he decantat per explotar el cantó sofisticat del personatge i anomenar-lo Becdor i explicitant així no només la seva manera de ser (la de convèncer tothom a través de la paraula), sinó també el seu destí (convertir-se en ocell). El fet que hi hagués uns quants noms grecs, que en la transcripció acaben en -or (com tots els que provenen de l'arrel de δῶρον), com ara Diodor, Teodor, o Manodor, m'ha convençut de la necessitat de no deformar-lo, per tal que el públic entengués sense problemes el significat de l'aptònim del protagonista que, en l'original, no deixa de ser un nom inventat per l'autor.

Una darrera qüestió a considerar, si tenim en compte que estem pensant en una traducció pensada per ser llegida o recitada, i no un text per al teatre, és la de si cal amagar el nom dels personatges fins que ells mateixos revelen el seu nom, justament per mirar de conservar també per al lector l'efecte buscat pel poeta de reforçar el significat de l'aptònim, retardant-ne la coneixença al públic fins al moment culminant en què el nom pren sentit. La tradició occidental de la traducció moderna de textos teatrals sempre ha estat la d'indicar a qui pertany cada rèplica, explicitant-ne el nom, hagi estat revelat pels personatges o no. També ha estat així en l'edició i traducció de les obres del drama antic, per bé que la tradició manuscrita que hem conservat, en general, només marca el canvi d'interlocutor (cosa que, és clar, genera enormes problemes en l'edició moderna dels textos, amb múltiples lectures diferents a l'hora d'atribuir les rèpliques).<sup>263</sup>

En aquest sentit, ja hi ha qui ha assenyalat la necessitat de no explicitar el nom del personatge a les edicions de la comèdia i retardar-ne la coneixença per tal de reproduir un efecte semblant al que pot sentir el públic a qui no se li permet saber el nom fins al moment precís en què l'aptònim pren tot el sentit:

«We know the plays only because we can read them, but the very act of reading distorts its object in subtle but important ways. It would perhaps be too much to call for an absolute rejection of the traditional scholarly conventions under which the names or identities of characters are given at the beginning of the text, while initially anonymous figures are identified fully in the margin as soon as they speak. These are useful tools, given our culture's resolutely literary orientation. They only remain helpful for us, however, so long as we

---

<sup>263</sup> Una d'especialment complicada, com es pot veure en l'aparat del text grec acarat a la meua traducció, és l'atribució dels versos d'*Els ocells* quan només Evèlpides i Piseter són a escena.

remain aware of precisely how artificial they are and of what they conceal about both the possibilities and the limitations of the Attic stage» (OLSON 1992: 319)<sup>264</sup>

El primer que ho ha posat en pràctica, en la traducció, ha estat Andrea Capra, en la seva magnífica traducció de *Donne al Parlamento* (2010); una decisió sobre la qual ha donat compte més d'una vegada:<sup>265</sup>

«Ma “l'effetto” sorpresa era un ingrediente fondamentale della commedia antica. Nel caso delle *Donne al Parlamento*, gli spettatori sentono parlare di un piano mirabolante, che verrà però rivelato — insieme al nome stesso della protagonista e di altri personaggi — solo a suo tempo. Di conseguenza, nomi e didascalie alterano in modo irreparabile la fruizione della commedia, anche perché assecondano la nostra tendenza a vedere la trama in termini psicologico-naturalistici, come se fosse intessuta intorno a personaggi coerenti — una tentazione nefasta, dicevamo sopra [...] almeno la linearità dello svolgimento e la centralità di azione e attore rispetto ai personaggi dovrebbero essere salvaguardate. Di conseguenza, ho ritenuto di non preporre alle singole battute il nome dei “personaggi”, ma di segnalare quale dei tre attori (o eventualmente il coro) le pronunzi, per costringere il lettore a figurarsi la scena in termini teatrali e antinaturalistici» (CAPRA 2012: 346)

Malgrat que les raons adduïdes per Capra són molt encertades i tenen molt de sentit, el cert és que al lector, més que sorpresa a l'hora de llegir el nom del personatge, el que li pot provocar és una bona dificultat a l'hora d'interpretar i entendre el text traduït, amb la sola d'indicació de l'actor que deia cada rèplica («protagonista», «attore 1» o «attore 2», en la traducció de Capra), sobretot si tenim en compte que els actors representaven diferents personatges. En qualsevol cas, el mètode de Capra engavanya la lectura i, al capdavant, sembla una concessió més a l'academicisme filològic i no sé fins a quin punt representa un guany per a la traducció. És per això que, en aquest punt, crec que té més sentit mantenir el mètode tradicional i, si de cas, advertir el lector d'aquest fenomen a la introducció, seguint els bons consells de Henderson, traductor d'Aristòfanes per a la Loeb Classical Library:

«My only concession to modern conventions is to identify speakers, though even here there is certain risk: Aristophanes sometimes delays giving his characters a name for quite a while —Dikaiopolis is not named until line 406— and sometimes he never names them at all. For spectators this will not be a problem, but for readers it can be misleading. Again, a translator with performance in mind can draw the reader's attention to this aspect of the play in the notes» (HENDERSON 1993: 88-89)

#### 5.6.4.5.1. Apèndix sobre traduccions catalanes recents d'aptònims

Davant de la manca de referents a l'hora de traduir els aptònims, he intentat buscar obres literàries que fessin un ús igual o semblant dels aptònims respecte a Aristòfanes i que haguessin estat traduïdes recentment al català. El problema és que aquesta tècnica de fer que el nom parlant traduït de manera que s'assembli, poc o molt, a una forma de l'original és gairebé inexistent en l'escassa tradició catalana de traduir noms parlants, segurament per la

<sup>264</sup> En una línia semblant, vegeu RUSSO 1984 i LANZA 1989.

<sup>265</sup> CAPRA 2010: 47 i 2012.

dificultat que comporta: trobar un equivalent que més o menys funcioni ja és prou difícil per, a sobre, haver-li de donar una forma semblant a la de l'original. Això explicaria per què els traductors catalans de dues obres famosíssimes de la literatura moderna que se serveixen d'aptònims de manera significativa van optar per traduir els aptònims donant-los formes catalanes. Parlo de les traduccions catalanes d'*El senyor dels anells* i de *Harry Potter*, signades, respectivament, per Francesc Parcerisas, traductor de J.R.R. Tolkien, i Laura Escorihuela, traductora dels primers llibres de la saga de J.K. Rowling.<sup>266</sup> No és aquí el lloc per fer-ne un estudi seriós, que caldria fer alguna hora, després d'alguna primera aproximació.<sup>267</sup> Bastin de moment unes poques línies sobre els procediments d'ambdós traductors.

Al món fantàstic de Tolkien, la importància dels aptònims és tal que fins l'autor va deixar escrites unes indicacions per als traductors de les diferents llengües sobre quins noms s'havien de traduir (perquè el sentit del nom tenia importància) i quins no (perquè el nom s'havia fossilitzat i ja no era sentit com a aptònim). Ho explica molt bé Parcerisas en un article dedicat a la traducció de Tolkien, on especifica que els va voler «trobar formes catalanes genuïnes que tinguessin el mateix dring que Tolkien els havia volgut donar en el seu text» (PARCERISAS 2018: 33). Així, els protagonistes respectius d'*El hòbbit* i de la trilogia d'*El senyor dels anells*, Bilbo Baggins i Frodo Baggins van passar a Bilbo i Frodo Saquet, per bé que el primer, en una primera versió d'*El hòbbit* havia mantingut la forma original (Baggins), davant de l'aversion connatural dels traductors a l'hora de traduir els noms parlants:

«De totes [les formes d'aptònims], la més evident és el cognom dels protagonistes (Bilbo Baggins a *El hòbbit* i Frodo Baggins a *El Senyor dels Anells*, oncle i nebot). A més, aquest era un nom propi que, a la traducció d'*El hòbbit*, feta encara sense les instruccions tolkienianes, jo, seguint el costum habitual de les traduccions, havia deixat intacte: Baggins. Però Tolkien insisteix que cal traduir-lo segons el sentit del mot anglès bag, que a més també forma part de l'indret on viu la família: Bag-end, el fons d'un sac o un cul-de-sac. [...] Bilbo Saquet i Frodo Saquet em permetien lligar el cognom familiar d'aquests hòbbits amb el seu lloc de residència, un carreró sense sortida, un bag-end o cul-de-sac que, a més, em facilitava de fer una juguesca amb el mot atzucac, que té el mateix sentit, amb només el canvi d'una lletra: atzucac» (PARCERISAS 2018: 33)

Parcerisas va aplicar el mateix procediment (el de no tan sols traduir, sinó catalanitzar els aptònims) a l'hora de traduir els noms parlants que Tolkien va deixar escrit que s'havien de traduir. Així, un dels malnoms d'Àragorn, «Strider» ('que va a grans gambades'), va passar a «Muntaner» amb «la possibilitat de fer servir un cognom com Muntaner, de llinatge literari gregari, retornant-li el sentit etimològic d'algú relacionat amb la muntanya» (PARCERISAS 2018: 34), mentre que un personatge secundari com el taverner de Bree Barley Butterman (de «butter», mantega) va passar a «Ordi Oliu», «en una romanització prou pertinent en una traducció al català i emprant un llinatge, Oliu, prou conegut». La invenció d'Ordi li «permetia de conservar la referència al *barley* anglès i a la cervesa com a element essencial de la taverna» (PARCERISAS 2018: 34).

La catalanització (o romanització, que en diu el traductor) que en resulta és, clarament, una assimilació que, en efecte, pot produir alguna petita incoherència amb l'imaginari

<sup>266</sup> Escorihuela traduí els quatre primers; Xavier Pàmies, la resta.

<sup>267</sup> MUTI MIRALLES 2016.

col·lectiu d'una saga que, per bé que fantàstica, té un rerefons clarament anglosaxó i germànic que es remunta al *Beowulf* que el mateix Tolkien havia traduït.<sup>268</sup> Malgrat això, tractant-se de ficció ambientada en un món fantàstic, l'assimilació que implica la catalanització dels aptònims no ocasiona cap problema greu de coherència interna.

En canvi, la catalanització o romanització sí que es revela molt problemàtica quan l'escenari de l'original, per bé que també fantàstic, és un lloc real situat en una cultura concreta: com ara l'Anglaterra i la Londres de Harry Potter (o l'Atenes d'Aristòfanes). En aquests casos, la traducció dels aptònims entesa com ho fa Parcerisas resulta d'allò més problemàtica. La manera de procedir d'Escorihuela és francament desconcertant i arriba a ser, en alguns punts, un despropòsit. Així, mentre hi ha personatges que, com Harry Potter, Hermione Granger, Ron, Percy i Ginny Weasley mantenen la transcripció de l'anglès, d'altres que tampoc no tenen un significat especial, com ara els germans Colin i Dennis Creevey, són mudats sense aparent explicació en Pau i Dani Parra.

A l'hora de traduir els aptònims, l'estratègia general és la de catalanitzar-los tots excepte els dels personatges principals (com Albus Dumbledore o Severus Snape).<sup>269</sup> La manera de fer-ho és bastant aleatòria i, malgrat alguns encerts brillants, francament poc fonamentada. Per exemple, Oliver Wood és convertit en Marc Roure. La substitució de Wood en Roure s'entén per tal com hi ha un passatge en què és important que s'entengui l'aptònim,<sup>270</sup> però, i aquí s'evidencia el problema de la traducció assimiladora dels noms, el fet que el nom sigui britànic, no casa amb un cognom català. Això la porta a voler romanitzar-ne també el nom. Les explicacions que dona la traductora val més deixar-les estar.<sup>271</sup> Aquesta estratègia xoca frontalment amb la decisió de no traduir altres aptònims fonamentals, com ara el d'un còmic Neville Longbottom, que és, de fet, un personatge maldestre i rodanxó.

Escorihuela també decideix intentar substituir el gust tan evident de l'anglès per l'al·literació (per exemple, en els quatre fundadors de l'escola de màgia Hogwarts, com Godric Gryffindor, Salazar Slytherin, Rowena Ravenclaw i Helga Hufflepuff, per dir-ne uns pocs) per rimes consonants (Nícanor Gryfindor, Sírpentin Slytherin, Mari Pau Ravenclaw, Hortènsia Hufflepluff).<sup>272</sup> La idea, que podria ser bona, però, revela la desconeixença de la correcta pronúncia de l'anglès, atès que llegeix tots els noms com a aguts, i amb errors gravíssims de fonètica que es reflecteixen en una traducció, a més, completament incoherent amb una Mari Pau i una Hortènsia que contrasten fortament amb els altres dos fundadors de Hogwarts, que sí que conserven l'estranyesa que tenen en l'original anglès.

No obstant tots aquests problemes greus, tant de pura interpretació com de traducció, se li han de reconèixer encerts brillants, com en la traducció del «Whomping Willor» per «Pi Cabaralla» de «Moaning Myrtle» en «Gemma Gemec», de «Nearly Headless Nick» en «Nickdepocsensecap» o, el millor de tots ells, de «Peter Pettigrew» en «Ben Babbaw». Aquest últim, que s'adequa perfectament al caràcter del personatge, és l'únic de totes les traduccions

---

<sup>268</sup> Només cal pensar en el nom del palau de Theóden, Meduseld, el saló d'or del rei Hrothgar a l'epopeia saxona.

<sup>269</sup> Uns personatges que van causar un bon problema al traductor italià, que els entengué erròniament i traduí com a Albus Silente i Severus Pitone.

<sup>270</sup> Vegeu MUT I MIRALLES 2016: 13-14.

<sup>271</sup> «Un cop catalanitzat el cognom, s'havia de catalanitzar el nom, perquè "Oliver Roure" quedava fatal... I ara us explicaré un secret: posats a triar un nom català, vaig triar Marc perquè el meu amor es diu així» (Escorihuela, citada a MUT I MIRALLES 2016: 13).

<sup>272</sup> La rima a Hortènsia Hufflepluff, evidentment, no hi és.

d'Escorihuela que s'ajustarien al que crec que s'ha de buscar en la traducció dels aptònims en general i d'Aristòfanes en particular: no només manté l'al·literació inicial, sinó que aconsegueix un nom que, tant fonèticament com ortogràfica, manté la disfressa anglesa i a la vegada és significatiu (i, a més, no és totalment evident) per al públic català.

### 5.6.5. Recapitulació

De l'anàlisi de les traduccions de tots aquests jocs lingüístics, es pot veure com bona part dels traductors no són conseqüents amb les seves tries. De fet, alguns sí: directament no tradueixen ni l'humor referencial ni els matisos de la llengua d'Aristòfanes ni els jocs de paraules i, *de facto*, acaben sent infidels al «sentit» que volien preservar sacralment. Però en la resta, en canvi, hi ha un fort caràcter d'improvisació: si se'ls acudeix un joc de paraules, el tradueixen; si no, recorren sistemàticament al comentari. Fixem-nos que per a cadascun dels fenòmens hem anat oferint exemples de noms de traductors diferents. Halliwell (1998) és dels pocs, com hem vist, que intentava girar les onomatopeies de manera que tinguessin sentit per al lector anglès d'avui, però, al mateix temps, era un dels traductors més conservadors a l'hora de girar la resta de jocs de paraules, fins i tot quan de la traducció significativa de la broma en qüestió en depenia la comprensió del text (i això que la seva edició no està pensada per acompanyar cap text grec), per tal com el joc de paraules tenia un valor tant pragmàtic com informatiu.

Debidour (1966), Meineck (1998) o Grilli (2006) han estat els noms que han anat apareixent més entre els que provaven més sovint de recrear els jocs de paraules aristofànics. Ara bé, potser amb l'excepció de Debidour (malgrat alguna renúncia molt puntual), tampoc ells no ho fan mai d'una manera sistemàtica (Grilli i Meineck són agressius amb alguns jocs de paraules i totalment passius amb d'altres) i tots ells desisteixen d'emprar la compensació general i de traduir l'humor referencial, com també la resta de traductors. I els seus textos se'n ressenten: malgrat alguna solució puntual brillant, amb tot l'humor que perden entre les renúncies lingüístiques i referencials, l'Aristòfanes traduït segons aquestes pràctiques s'assembla més a un text empobrit de Menandre (i ja és dir), que no a la festa de la llengua que representa el text original.

### 5.6.6. Apèndix sobre l'humor no verbal

Ja ho he anat dient tot al llarg d'aquest capítol: l'humor de les comèdies d'Aristòfanes és eminentment verbal. Això no exclou que l'entonació, la gestualitat, les disfresses o les màscares juguessin un paper importantíssim en el desencadenament de l'humor en un teatre que es representava a l'aire lliure i amb unes audiències molt nombroses:<sup>273</sup>

«Greek comedy was performed in masks and this fact, combined with the enormous size of the Greek theatre, made the actor dependent upon gross physical gesture and a formal rhetoric — less formal than that of tragedy, but formal indeed when compared with the language of contemporary comedy. Hence, the translator is immediately confronted with the

---

<sup>273</sup> Sobre la gestualitat i la mímica en la comèdia, vegeu ROSSI 1978.

task of compensating for the loss of a whole dimension of expressive power» (ARROWSMITH 1961: 127)

Però en tot cas, l'únic que hem conservat és el text i, amb ell, les paraules i, per tant, l'humor verbal (VEH), de manera que, com ja he dit, no entraré a valorar l'humor que no sigui d'aquest tipus. Els textos antics, en contra de la pràctica moderna dels dramaturgs, estan mancats d'acotacions i, per tant, cal que ens imaginem la resta, tal com hem de fer amb la música, les disfresses o l'attrezzo. La manca d'acotacions sembla fàcil d'explicar: l'autor supervisava l'única posada en escena que solia tenir aquella obra i, per tant, podia donar les indicacions ell mateix, probablement sense esperar que mai ningú que no fos ell pogués fer una nova producció de l'obra.<sup>274</sup> A més, el mateix text grec és ple de pronoms dítctics i d'indicacions que, en molts casos, ja donen moltes pistes sobre el moviment dels personatges:<sup>275</sup>

«Evidently words and action, text and drama, were thought of as a unity, so that the words always in some way identified, directed and commented on the action. In effect, the words were themselves stage-directions, directing the attention of performers and spectators to what was to be significant in the action. Thus performability, the optical potential of an ancient dramatic text, was an intrinsic aspect of its poetic quality for performers, spectators and readers alike» (HENDERSON 1993: 89)

Efectivament, l'abundància de dítctics ara esmentada és un indicatiu d'un gènere molt més gestual, perquè al capdavant podríem considerar un dítctic com la traducció d'un gest en la llengua.

Aquesta característica del drama grec ha dut alguns traductors, com el mateix Henderson, a estalviar-se les acotacions, per tal de no condicionar el lector, i optar «rather to translate the words with their function as stage-directions in mind» (HENDERSON 1993: 89). Es tracta, evidentment, d'una decisió legítima fruit de l'estudi i el coneixement de la realitat dels textos de l'antiga Grècia. Ara bé, em sembla una renúncia (una més) als recursos que ens ofereix la nostra pròpia convenció teatral per tal de traduir amb èxit Aristòfanes. En efecte, el traductor pot decidir afegir unes mínimes acotacions que ajudin a marcar no només el moviment i les entrades i sortides dels personatges (els aspectes que considera coberts Henderson), sinó també a qui va dirigida una particular rèplica, o bé per remarcar l'entonació o la intenció d'unes paraules concretes o el gest que creiem que hi havia darrere d'un equívoc sexual o d'un insult encobert, o l'agressió física que podia passar a escena.<sup>276</sup> Tot plegat per mirar així de pal·liar la pèrdua de tot l'humor no verbal.

La necessitat d'introduir acotacions la podem veure amb un parell d'exemples molt clars: al vers 858 d'*Els ocells* el cor demana que Queris l'acompanyi amb l'aulos. Queris era un auleta virtuós tebà de l'època que aquí, representat per un actor disfressat de corb, comença a tocar, suposadament, per acompanyar la dansa del cor. Piseter, però, li reclama sobtadament que s'aturi, sense donar més explicacions que meravellar-se perquè un corb toqui l'aulos: «Para! No bufis més! ¿Què és això, per Hèracles? Per Zeus, que jo havia vist coses ben

<sup>274</sup> Vegeu HENDERSON 1993: 88.

<sup>275</sup> Sobre aquesta qüestió, vegeu TAPLIN 1977.

<sup>276</sup> Sobre l'agressió física com a recurs còmic en Aristòfanes, vegeu SCHERE 2020: 109-115.



estrambòtiques, però mai no havia ullat un corb amb morrió» [trad. Manuel Balasch]. La majoria de comentaristes està d'acord que el que provoca el primer rebuig de Piseter ha de ser necessàriament que el músic que representava Queris s'equivocava de nota i així es ridiculitzava el personatge real.<sup>277</sup> Evidentment, el text de la traducció, llegit, sense una acotació que ho indiqui, resultarà de difícil comprensió.

De manera semblant, a *La Pau*, al vers 49, l'esclau segon desapareix de l'escena mentre diu «Però vaig a dintre a abeurar l'escarabat» [trad. Manuel Balasch]. És cert que el grec mateix ja ens indica el moviment, però, sense la gestualitat de l'actor, no se'ns aclareix l'equívoc obscè: parla d'orinar i, segurament, ho acompanyava amb un gest al fal·lus que duïen els actors còmics. Això es pot aclarir fàcilment amb una acotació *ad hoc* que en reforci el sentit i que, al capdavant, actuï, ella mateixa, com un recurs humorístic més. En aquesta línia van la majoria de les acotacions que he introduït a la meva traducció d'*Els ocells*, especificant no tan sols el moviment dels actors i les seves entrades i sortides, sinó també la intenció o l'entonació de certes rèpliques amb indicacions com: «Paratràgicament», «Majestàtic» o «s'escura la gola» per tal d'ajudar el lector a fer-se una idea concreta (la meva) de l'escena. És cert que això implica imposar la meva interpretació al lector, però no és exactament això el que, més obertament o més celadament, fa tota traducció?

En aquest mateix sentit de fer que el text de la traducció, per bé que llegit, sigui veritablement teatral per al lector, em sembla que es poden maximitzar certes entonacions amb algun recurs tipogràfic com ara el de les majúscules que no és habitual en la nostra tradició traductora, però que sí que ho és en l'anglosaxona moderna, que l'utilitza per marcar un crit o una sorpresa. Almenys així ho empen traductors d'Aristòfanes de la importància de Dudley Fitts (1959) o William Arrowsmith (1969), per exemple, per marcar la solemnitat del decret de Soló (vv. 1161-1666): «A BASTARD SHALL NOT INHERIT IF THERE BE LEGITIMATE ISSUE, IF THERE BE NO LEGITIMATE ISSUE, THE PROPERTY SHALL PASS TO THE NEXT OF KIN» (FITTS 1959) o per expressar alarma i agitació (v. 1170): «ALAS! ALACKADAY! OCHONE! WOE IS ME!» (ARROWSMITH 1969).

Finalment, queda la qüestió de les notes a peu de pàgina. Ja he explicat tot al llarg d'aquest treball per què em sembla que aquest és un recurs que el traductor ha d'evitar de totes passades, primer perquè és l'antitraducció o, millor dit, la no traducció i, segon, perquè talla continuament la comunicació entre lector i traductor. Evidentment, hi haurà vegades que serà inevitable recórrer a una nota contextualitzadora, sobretot tractant-se d'aquells *realia* que hem anomenat de primer grau, com també jo he acabat fent, per facilitar la comprensió del lector. Cal, però, que aquestes siguin reduïdes al mínim indispensable i esquivin l'erudició gratuïta que no aporta res a la traducció. De fet, i en la línia de la traducció autònoma, crec que el traductor pot permetre's el luxe d'utilitzar les notes a peu de pàgina com un mecanisme més de construcció de l'humor. Ja que aquestes, en casos excepcionals, hi han de ser, per justificar una tria potser massa arriscada, o simplement per contextualització, ¿per què no aprofitar-se'n i introduir una metaparòdia filològica amb ganes de prendre el pèl d'una manera ben aristofànica? D'aquesta manera, s'obliga el lector a estar sempre atent a tota l'obra com un gran tot còmic i humorístic, a la vegada que resulta una crítica a un dels grans mals de la majoria de les traduccions dels clàssics.

---

<sup>277</sup> Vegeu VIRGILIO 2019: 48-49.

Un exemple d'aquesta pràctica que dic podria ser el següent: al vers 76 d'*Els ocells* es fa referència a les anxoves o als seitons de Falèron, que pel que es veu eren especialment apreciats pels grecs.<sup>278</sup> Aquesta barriada d'Atenes, a la costa, en la meua proposta de traducció es converteix en «Escalàrion», per no desaprofitar la broma a què es prestava l'equivalent català, un increment del «domestic remainder» convenientment disfressat a la manera grega. Doncs bé, per reforçar aquest caràcter jocós propi d'aquesta tria resistent i per fer notar al lector que, evidentment, no hi ha cap dem o regió àtica sota aquest nom, la meua proposta és la d'afegir una nota a peu de pàgina que acabi d'alertar el lector de la mà del traductor, amb un gir còmic, disfressada sota l'aparença seriosa de la tradició filològica:

«S'expliquen molts mites d'aquesta famosa ciutat portuària, situada prop d'Atenes. Sembla que és d'on partí Teseu per anar a Creta a matar el minotaure. Segons Pausània (XI, 34, 3) també és d'on partí l'expedició d'Hèracles per fundar una ciutat a l'oest d'Hespèria on poder expandir l'imperi que s'assentava sobre aquests petits peixets salats. La localització d'aquesta ciutat avui dia continua sent un misteri. Noves investigacions del prestigiós Massachussetts Institute of New History apuntarien cap a una nostrada localitat del litoral empordanès»

És clar que aquestes notes a peu de pàgina de tipus còmic de les quals no convé abusar (al meu text n'hi ha un parell) no aporten cap informació valuosa *per se*, tot i que volen incorporar prou pistes tant per al lector especialista com el no especialista perquè dubti i no cregui el que està llegint (un to i unes pistes que, en canvi, no apareixen a les notes de tipus “serios”): les citacions d'un onzè llibre inexistent de Pausània o la referència a l'Institut de Nova Història de Massachussetts (un aptònim, d'altra banda, ben aristofànic) anirien en aquest sentit. Si el lector en capta la ironia, el sentit humorístic del text en surt doblement reforçat; si no, la broma s'aguanta per ella sola i el text, tant llegit com recitat, manté el to humorístic de l'original.

---

<sup>278</sup> Cf. Ar. *Ach.* 899.





---

# *Els ocells d'Aristòfanes*

---

Traducció d'Eloi Creus



## Nota sobre el text

Es reproduïx aquí el text grec d'Aristòfanes en l'edició de Wilson (2007a). Per a la colometria de les peces líriques, he preferit seguir les edicions de Dunbar (1995) i de Henderson (2000). Del text de Wilson, només me n'aparto en els següents punts:

- vv. 1-60: Segueixo Dunbar per a la distribució de les rèpliques d'aquest passatge.
- v. 16: <ἄνθρωπος ποτ' ὦν>· Koechly
- v. 23: ἦδ' ἡ κορώνη· ΜΑΓΥ
- v. 192: {διὰ τῆς πόλεως τῆς ἀλλοτρίας καὶ τοῦ χάους} del. Beck ut ex v. 1218 interpol.
- v. 535: γλυκὸ καὶ λιπαρόν codd.
- v. 537: κάπειτα κατασκέδασαν θερμόν codd. || θερμῶν ὑμῶν Henderson
- v. 538: αὐτῶν codd.
- v. 792: κατέπτατο codd.
- v. 816: οὐδ' ἂν χαμεύνη. πάνυ γε, κειρίαν γ' ἔχων adscr. Πει. Coulon
- v. 823: καὶ λῶον Bentley
- v. 1013: ξενηλατοῦνται codd. || καὶ κекίνηνται Blaydes.
- v. 1279: ἔχεις; Henderson.

A part del mínim aparat de notes que m'han semblat indispensables per contextualitzar el lector, hom trobarà, al final de tot de la traducció, una taula d'equivalències amb els personatges o topònims secundaris de l'original que han estat substituïts per un aptònim i amb la poca informació que en tenim. Per a una major comoditat a l'hora de consultar aquesta taula, aquests personatges amb noms parlants han estat marcats a la traducció amb un \*.

ΤΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΠΡΟΣΩΠΑ

ΕΥΕΛΠΙΔΗΣ

ΠΕΙΣΕΤΑΙΡΟΣ

ΘΕΡΑΠΩΝ ἜΠΟΠΟΣ

ἜΠΟΥ

ΧΟΡΟΣ ΟΡΝΙΘΩΝ

ΙΕΡΕΥΣ

ΠΟΙΗΤΗΣ

ΧΡΗΣΜΟΛΟΓΟΣ

ΜΕΤΩΝ ΓΕΩΜΕΤΡΗΣ

ΕΠΙΣΚΟΠΟΣ

ΨΗΦΙΣΜΑΤΟΠΩΛΗΣ

ΑΓΓΕΛΟΣ Α΄

ΑΓΓΕΛΟΣ Β΄

ΙΡΙΣ

ΚΗΡΥΞ

ΠΑΤΡΑΛΟΙΑΣ

ΚΙΝΗΣΙΑΣ ΔΙΘΥΡΑΜΒΟΠΟΙΟΣ

ΣΥΚΟΦΑΝΤΗΣ

ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ

ΠΟΣΕΙΔΩΝ

ΗΡΑΚΛΗΣ

ΤΡΙΒΑΛΛΟΣ

**PERSONATGES DE L'OBRA**

BENASTRUX

BECDOR

ESCLAU DEL PUPUT

PUPUT

COR D'OCELLS

SACERDOT

POETA

PROPAGORACLES

METÓ, EL GEÒMETRA

INSPECTOR

MERCADER DE DECRETS

PRIMER MISSATGER

SEGON MISSATGER

ÍRIS

HERALD

PARRICIDA

CINÈSIAS, POETA DITIRÀMBIC

SICOFANTA

PROMETEU

POSIDÓ

HÈRACLES

TRIBAL



ΚΩΦΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

ΧΑΝΘΙΑΣ ΟΙΚΕΤΗΣ

ΜΑΝΟΛΩΡΟΣ ΟΙΚΕΤΗΣ

ΦΟΙΝΙΚΟΠΤΕΡΟΣ

ΜΗΔΟΣ ΟΡΝΙΣ

ΕΠΟΨ Β΄

ΚΑΤΩΦΑΓΑΣ ΟΡΝΙΣ

ΠΡΟΚΝΗ ΑΗΔΩΝ

ΚΟΡΑΞ ΑΥΛΗΤΗΣ

ΒΑΣΙΛΕΙΑ

**PERSONATGES MUTS**

XÀNTIAS, ESCLAU

MANODOR, ESCLAU

FLAMENC

OCELL PERSA

SEGON PUPUT

PANXARRUT

PROCNE, ROSSINYOL

CORB, AULETA

PRINCESA

Ἐυελπίδης

ὀρθὴν κελεύεις, ἧ τὸ δένδρον φαίνεται;

Πεισέταιρος

διαρραγείης· ἦδε δ' αὖ κρώζει “πάλιν”.

Ἐυελπίδης

τί, ὦ πόνηρ', ἄνω κάτω πλανύττομεν;  
ἀπολούμεθ' ἄλλως τὴν ὁδὸν προφορουμένω.

Πεισέταιρος

τὸ δ' ἐμὲ κορώνη πειθόμενον τὸν ἄθλιον  
ὁδοῦ περιελθεῖν στάδια πλεῖν ἢ χίλια.

Ἐυελπίδης

τὸ δ' ἐμὲ κολοῖω πειθόμενον τὸν δύσμορον  
ἀποσποδῆσαι τοὺς ὄνυχας τῶν δακτύλων.

Πεισέταιρος

ἄλλ' οὐδὲ ποῦ γῆς ἐσμέν οἶδ' ἔγωγ' ἔτι.  
ἐντευθενὶ τὴν πατρίδ' ἂν ἐξεύροις σύ που;

10

Ἐυελπίδης

οὐδ' ἂν μὰ Δία γ' ἐντευθεν Ἐξηκεστίδης.

Πεισέταιρος

οἴμοι.

Ἐυελπίδης

σύ μὲν, ὦ τᾶν, τὴν ὁδὸν ταύτην ἴθι.

**Benastrux\*** (*A la gralla que du*)

Tot recte, dius? On l'arbre aquell es deixa veure?

**Beedor\*** (*Assenyalant la cornella que du*)

Me cago en tot! Aquesta em gralla: "gireu cua"!

**Benastrux**

Per què, tros d'ase, fem marrada, amunt i avall?

La dinyarem, de tant desfer camí per res!

**Beedor**

Pobre de mi, i pensar que per voler fer cas  
de la cornella, he fotut més de mil estadis.

**Benastrux**

Pòtol de mi, i pensar que per voler fer cas  
d'aquesta gralla, ja no tinc ni ungles als peus!

**Beedor**

I jo ja no sé a quin racó de món parem.  
D'aquí sabries com trobar el camí a ca nostra?

10

**Benastrux**

Per Zeus, ni en Sensepapèricles\* en sabria!

**Beedor**

Mal viatge!

**Benastrux**

Si ha de ser-ho, rei meu, vés tirant.

**Πεισέταιρος**

ἦ δεινὰ νῶ δέδρακεν οὐκ τῶν ὀρνέων,  
ὁ πινακοπώλης Φιλοκράτης μελαγχολῶν,  
ὅς τῶδ' ἔφασκε νῶν φράσειν τὸν Τηρέα  
{τὸν ἔποφ' ὅς ὄρνις ἐγένετ' ἄνθρωπός ποτ' ὦν}·  
κάπέδοτο τὸν μὲν Θαρρελείδου τουτονὶ  
κολοιὸν ὀβολοῦ, τηνδεδὶ τριωβόλου.  
τῶ δ' οὐκ ἄρ' ἦστην οὐδὲν ἄλλο πλὴν δάκνειν.  
καὶ νῦν τί κέχηνας; ἔσθ' ὅποι κατὰ τῶν πετρῶν  
ἡμᾶς ἔτ' ἄξεις. οὐ γάρ ἐστ' ἐνταῦθά τις  
ὁδός.

20

**Ἐυελπίδης**

οὐδὲ μὰ Δί' ἐνταῦθά γ' ἀτραπὸς οὐδαμοῦ.

**Πεισέταιρος**

ἦδ' ἡ κορώνη τῆς ὁδοῦ τι λέγει πέρι;  
οὐ ταῦτ' αὐτὰ κρώζει μὰ Δία νῦν τε καὶ τότε.

**Ἐυελπίδης**

τί δὴ λέγει περὶ τῆς ὁδοῦ;

**Πεισέταιρος**

τί δ' ἄλλο γ' ἢ  
βρύκουσ' ἀπέδεσθαί φησί μου τοὺς δακτύλους;

**Ἐυελπίδης**

οὐ δεινὸν οὖν δῆτ' ἐστὶν ἡμᾶς δεομένους  
ἐς κόρακας ἐλθεῖν καὶ παρεσκευασμένους  
ἔπειτα μὴ ἔξυρεῖν δύνασθαι τὴν ὁδόν;

**Beedor**

Ens l'ha fotuda bona el del mercat d'ocells,  
Filòcrates, l'ocellaire tocat de l'ala!  
El paio ha dit que aquest parell ens portarien  
on fos Tereu,<sup>1</sup> el puput que <abans era un home>  
i ara és ocell. Ens ha deixat aquesta gralla,  
filla d'en Xiscles\* per un òbol. La cornella,  
per tres. Però no saben res, només pessiguen!

*(A la cornella)*

I ara per què coi bades bec? Potser pretens  
que anem per l'espadat? Si per aquí no hi ha  
camí!

20

**Benastrux**

Ni cap sender tampoc enlloc, per Zeus!

**Beedor**

I la cornella que ara parla del camí.  
Vatua Zeus, que gralla diferent d'abans!

**Benastrux**

I què diu sobre el camí?

**Beedor**

Què ha de dir, a part  
que se'm fotrà els dits un per un a cops de bec?

**Benastrux**

No té collons la cosa? Ara que estem estem per fi  
morint de ganes per 'nar a prendre pel cu-cut,  
no ensopeguem ni un sol camí perquè ens hi dugui!

---

<sup>1</sup> Rei mític de Tràcia, casat amb Procne, amb qui tingué un fill, Itis. Violà en secret la seva cunyada, Filomena, i li tallà la llengua. Ella i Procne mataren Itis i el serviren per sopar a Tereu. Quan se n'adonà, les volgué matar i fou convertit en puput pel voler dels déus. Procne, en rossinyol i Filomena, en oreneta.

ἡμεῖς γάρ, ὄνδρες οἱ παρόντες ἐν λόγῳ, 30  
 νόσον νοσοῦμεν τὴν ἐναντίαν Σάκκᾳ·  
 ὁ μὲν γὰρ ὢν οὐκ ἄστος εἰσβιάζεται,  
 ἡμεῖς δὲ φυλῆ καὶ γένει τιμώμενοι,  
 ἄστοι μετ' ἄστων, οὐ σοβοῦντος οὐδενὸς  
 ἀνεπτόμεσθ' ἐκ τῆς πατρίδος ἀμφοῖν ποδοῖν,  
 αὐτὴν μὲν οὐ μισοῦντ' ἐκείνην τὴν πόλιν  
 τὸ μὴ οὐ μεγάλην εἶναι φύσει κεῦδαίμονα  
 καὶ πᾶσι κοινήν ἐναποτεῖσαι χρήματα.  
 οἱ μὲν γὰρ οὖν τέττιγες ἕνα μῆν' ἢ δύο  
 ἐπὶ τῶν κραδῶν ἄδουσ', Ἀθηναῖοι δ' ἀεὶ 40  
 ἐπὶ τῶν δικῶν ἄδουσι πάντα τὸν βίον.  
 διὰ ταῦτα τόνδε τὸν βᾶδον βαδίζομεν,  
 κανοῦν δ' ἔχοντε καὶ χύτραν καὶ μυρρίνας  
 πλανώμεθα ζητοῦντε τόπον ἀπράγμονα,  
 ὅποι καθιδρυθέντε διαγενοίμεθ' ἄν.  
 ὁ δὲ στόλος νῶν ἐστὶ παρὰ τὸν Τηρέα  
 τὸν ἔποπα, παρ' ἐκείνου πυθέσθαι δεομένῳ,  
 εἴ που τοιαύτην εἶδε πόλιν ἧ' πέπτατο.

### Πεισέταιρος

οὗτος.

### Ἐυελπίδης

τί ἔστιν;

### Πεισέταιρος

ἡ κορώνη μοι πάλαι

ἄνω τι φράζει.

### Ἐυελπίδης

χῶ κολιοὺς οὕτοσι

50

ἄνω κέχηγεν ὡσπερὶ δεικνύς τί μοι,

κούκ ἔσθ' ὅπως οὐκ ἔστιν ἐνταῦθ' ὄρνεα.

Nosaltres, senyors meus que ens escolteu avui, 30  
estem malalts del mal contrari del d'en Pèrsias,\*  
que no té drets de ciutadà, i els vol per nassos.  
Nosaltres som, en canvi, d'una bona tribu,  
d'un clan il·lustre, ciutadans de ciutadans!  
I sense que ningú ens esvaloti, hem alçat  
el vol del nostre país, cames ajudeu-me.  
I no és perquè odiem l'Estat per si mateix,  
que és gran i pròsper, i que acull tothom que vulgui  
quedar pelat de tanta multa. Les cigales  
canten només un mes o dos a la figuera 40  
però els d'Atenes canten als judicis tota  
la seva vida. Per això marxem a marxes  
forçades, tot errant amb el cistell, la murtra  
i l'olla, allò que cal per trobar un lloc en pau,  
on assentar-nos i mamar-nos-les ben dolces.  
El nostre viatge vol trobar allà on viu Tereu,  
el puput. D'ell volem saber si mai ha vist,  
en un dels vols que fa, ciutats d'aquesta mena.

**Beedor**

Ei, tu!

**Benastrux**

Què hi ha?

**Beedor**

Que la cornella ja fa estona  
que em fa senyals cap amunt.

**Benastrux**

Doncs aquesta gralla 50  
també obre el bec cap amunt com si m'ensenyés  
alguna cosa. Hi ha d'haver ocells prop d'aquí



εἰσόμεθα δ' αὐτίκ', ἣν ποιήσωμεν ψόφον.

**Πεισέταιρος**

ἄλλ' οἷσθ' ὁ δρᾶσον; τῷ σκέλει θένε τὴν πέτραν.

**Ἐυελπίδης**

σὺ δὲ τῇ κεφαλῇ γ', ἴν' ἧ διπλάσιος ὁ ψόφος.

**Πεισέταιρος**

σὺ δ' οὖν λίθῳ κόψον λαβῶν.

**Ἐυελπίδης**

πάνυ γ', εἰ δοκεῖ.

παῖ παῖ.

**Πεισέταιρος**

τί λέγεις, οὔτος; τὸν ἔποπα παῖ καλεῖς;  
οὐκ ἀντὶ τοῦ παιδός <σ'> ἐχρῆν ἐποποῖ καλεῖν;

**Ἐυελπίδης**

ἐποποῖ. ποιήσεις τοί με κόπτειν αὖθις αὖ.  
ἐποποῖ.

**Θεράπων Ἔποπος**

τίνες οὔτοι; τίς ὁ βοῶν τὸν δεσπότην;

60

**Πεισέταιρος**

Ἄπολλον ἀποτρόπαιε, τοῦ χασμήματος.

**Θεράπων Ἔποπος**

οἴμοι τάλας ὀρνιθοθήρα τουτωί.

**Πεισέταιρος**

†οὔτως τι δεινὸν οὐδὲ κάλλιον λέγειν.†

sens dubte. Si fem fressa en un vol ho sabrem.

**Beedor**

Saps què has de fer? Un bon cop de peu a aquesta pedra.

**Benastrux**

I tu un bon cop de cap, no et fot! Faràs més fressa.

**Beedor**

Agafa el roc i pica, doncs.

**Benastrux**

Faré com dius.

*(Picant a la porta del regne de Tereu)*

Ep, paio! paio!

**Beedor**

Què cony xerres? Al puput

li vols dir paio? Li has de dir put-put, no paio!

**Esclau del puput**

Qui hi ha? Què vol aquesta gent que truca?

60

**Beedor**

Apol·lo ens guard, però quin llamp de bec, rezeus!

*(Amb l'espant, els protagonistes han deixat escapar la cornella i la gralla).*

**Esclau del puput**

Pobre de mi! Ocellaires! Desvirgagallines!

**Beedor**

Quina manera de parlar més poc polida!

Θεράπων Ἔποπος

ἀπολείσθον.

Πεισέταιρος

ἄλλ' οὐκ ἐσμὲν ἀνθρώπω.

Θεράπων Ἔποπος

τί δαί;

Πεισέταιρος

Ἵποδεδιῶς ἔγωγε, Διβυκὸν ὄρνεον.

Θεράπων Ἔποπος

οὐδὲν λέγεις.

Πεισέταιρος

καὶ μὴν ἐροῦ τὰ πρὸς ποδῶν.

Θεράπων Ἔποπος

ὄδι δὲ δὴ τίς ἐστὶν ὄρνις; οὐκ ἐρεῖς;

Ἐυελπίδης

Ἐπικεχοδῶς ἔγωγε Φασιανικός.

Πεισέταιρος

ἀτὰρ σὺ τί θηρίον ποτ' εἶ, πρὸς τῶν θεῶν;

Θεράπων Ἔποπος

ὄρνις ἔγωγε δοῦλος.

Ἐυελπίδης

ἡττήθης τινὸς

**Esclau del puput**

Sou homes morts.

**Becdor**

Si no som homes!

**Esclau del puput**

I què sou?

**Becdor**

Jo? Jo, una cagatua, un marronet de l'Àfrica.

**Esclau del puput**

Què merdes dius?

**Becdor** (*S'espolsa les calces*)

Doncs la que em cau pel camal, mira.

**Esclau del puput** (*Assenyalant Benastrux*)

I quina mena d'ocell és aquest, eh? Parla!

**Benastrux**

Sóc un gallina, de la terra del faisans.

**Becdor**

Però i tu? Quina bèstia ets tu, per tots els déus?

**Esclau del puput**

Ves, jo un ausclau.

**Becdor**

Que un gall de baralla et va vèncer

ἀλεκτρούονος;

**Θεράπων Ἔποπος**

οὐκ, ἀλλ' ὅτε περ ὁ δεσπότης  
ἔποψ ἐγένετο, τότε γενέσθαι μ' ἠύξατο  
ὄρνιν, ἴν' ἀκόλουθον διάκονόν τ' ἔχη.

**Πεισέταιρος**

δεῖται γὰρ ὄρνις καὶ διακόνου τινός;

**Θεράπων Ἔποπος**

οὗτός γ', ἅτ' οἶμαι πρότερον ἄνθρωπός ποτ' ὦν,  
τοτὲ μὲν ἐρᾷ φαγεῖν ἀφύας Φαληρικός·  
τρέχω 'π' ἀφύας λαβῶν ἐγὼ τὸ τρύβλιον·  
ἔτνουσ δ' ἐπιθυμῆ, δεῖ τορύνης καὶ χύτρας·  
τρέχω 'πὶ τορύνην.

**Πεισέταιρος**

τροχίλος ὄρνις οὐτοσί.  
οἷσθ' οὖν ὁ δρᾶσον ὧ τροχίλε; τὸν δεσπότην  
ἡμῖν κάλεσον.

80

**Θεράπων Ἔποπος**

ἀλλ' ἀρτίως νῆ τὸν Δία  
εὔδει καταφαγῶν μύρτα καὶ σέρφους τινάς.

**Πεισέταιρος**

ὅμως ἐπέγειρον αὐτόν.

en camp clos?

**Esclau del puput**

No. Quan va tornar-se puput, l'amo  
va suplicar-me que també em tornés ocell,  
per tenir encara un servidor i acompanyant.

**Beedor**

Llavors també li cal un servidor a un ocell?

**Esclau del puput**

A aquest sí, es veu. Crec que és perquè abans era un home.  
Que un dia vol menjar-se anxoves d'Escalàrion,<sup>2</sup>  
jo agafo un plat i corro a buscar-li l'anxova.  
Que vol puré i ens calen cullerots i olles,  
corro a buscar el cullerot.

**Beedor**

Ets un corriol,  
llavors! Així que saps què pots fer, corriol?  
Corre a cridar-nos l'amo.

80

**Esclau del puput**

Si ara dorm, per Zeus,  
després d'un àpat de murtons i uns quants mosquits.

**Beedor**

Tant és. Desperta'l.

---

<sup>2</sup> S'expliquen molts mites d'aquesta famosa ciutat portuària, situada prop d'Atenes. Sembla que és d'on partí Teseu per anar a Creta a matar el minotaure. Segons Pausànias (XI, 34, 3) també és d'on partí l'expedició d'Hèrcles per a fundar una ciutat a l'oest d'Hespèria on poder expandir l'imperi que s'assentava sobre aquests petits peixets salats. La localització d'aquesta ciutat avui dia continua sent un misteri. Noves investigacions del prestigiós Massachusetts Institute of New History apunten cap a una nostrada localitat del litoral empordanès.

Θεράπων Ἔποπος

οἶδα μὲν σαφῶς  
ὅτι ἀχθέσεται, σφῶν δ' αὐτὸν οὐνεκ' ἐπεγερω̃.

Πεισέταιρος

κακῶς σὺ γ' ἀπόλοι', ὡς μ' ἀπέκτεινας δέει.

Ἐυελπίδης

οἴμοι κακοδαίμων, χῶ κολιοῖς μοῖχεται  
ὑπὸ τοῦ δέους.

Πεισέταιρος

ὦ δειλότατον σὺ θηρίον,  
δείσας ἀφῆκας τὸν κολιοῖον.

Ἐυελπίδης

εἰπέ μοι,  
σὺ δὲ τὴν κορώνην οὐκ ἀφῆκας καταπεσών;

Πεισέταιρος

μὰ Δί' οὐκ ἔγωγε.

Ἐυελπίδης

ποῦ γάρ ἐστιν;

Πεισέταιρος

ἀπέπτατο.

90

Ἐυελπίδης

οὐκ ἄρ' ἀφῆκας; ὦγάθ', ὡς ἀνδρεῖος εἶ.

**Esclau del puput**

Sé del cert que traurà foc  
pel bec, però us faré el favor de despertar-lo.

*(Surt)*

**Beedor** *(A l'esclau del puput, sense que el senti)*

Mal llamp et caigui! Quasi em mates de l'ensurt!

**Benastrux**

Pobre de mi, quin greu! La gralla m'ha fugit  
de por!

**Beedor**

Has deixat, ah, gallina escagarrinada,  
que, de por, toqui el dos la gralla?

**Benastrux**

I tu? Il·lumina'm,  
que no has deixat que et fugi la cornella, en caure?

**Beedor**

Jo? I tant que no, per Zeus.

**Benastrux**

I on és, doncs?

**Beedor**

Ha volat.

90

**Benastrux**

Ah, amic, que tu no l'has deixada anar! Valent!



Ἔποψ

ἄνοιγε τὴν ὕλην, ἴν' ἐξέλθω ποτέ.

Πεισέταιρος

ὦ Ἡράκλεις τουτὶ τί ποτ' ἐστὶ τὸ θηρίον;  
τίς ἢ πτέρωσις; τίς ὁ τρόπος τῆς τριλοφίας;

Ἔποψ

τίνες εἰσὶ μ' οἱ ζητοῦντες;

Πεισέταιρος

οἱ δώδεκα θεοὶ

εἷξασιν ἐπιτρίψαί σε.

Ἔποψ

μῶν με σκώπτετον

ὀρῶντε τὴν πτέρωσιν; ἦν γὰρ ὦ, ξένοι,  
ἄνθρωπος.

Πεισέταιρος

οὐ σοῦ καταγελῶμεν.

Ἔποψ

ἀλλὰ τοῦ;

Πεισέταιρος

τὸ ράμφος ἡμῖν σου γέλοιο φαίνεται.

Ἔποψ

τοιαῦτα μέντοι Σοφοκλέης λυμαίνεται

100

**Puput** (*Des de dins de l'estatge*)

Obre'm la p... l'horta, que he de sortir a fora, ara.

*(Entra el Puput, que surt del decorat, amb una cresta i ales i poques plomes)*

**Beedor**

Ah, valga'm Hèracles, val! Quina bèstia sou?

I aquest plomatge? I el triple plomall què és?

**Puput**

Qui són els que em reclamen?

**Beedor**

Sembla que us han fet  
tiretes tots els dotze olímpics!

**Puput**

Que feu befa  
de mi pel meu plomatge, no? Jo vaig ser un home,  
forasters.

**Beedor**

No és de vós que riem.

**Puput**

Doncs de què?

**Beedor**

És aquest bec, que ens sembla d'allò més graciós.

**Puput**

De tan indigna manera em presenta Sòfocles

100

ἐν ταῖς τραγωδίαισιν ἐμὲ τὸν Τηρέα.

**Πεισέταιρος**

Τηρεὺς γὰρ εἶ σύ; πότερον ὄρνις ἢ ταῶς;

**Ἔποψ**

ὄρνις ἔγωγε.

**Πεισέταιρος**

κᾶτά σοι ποῦ τὰ πτερά;

**Ἔποψ**

ἐξερρήκε.

**Πεισέταιρος**

πότερον ὑπὸ νόσου τινός;

**Ἔποψ**

οὐκ, ἀλλὰ τὸν χειμῶνα πάντα τῶρνεα  
πτερορρυεῖ κᾶτ' αὔθις ἕτερα φύομεν.  
ἀλλ' εἵπατόν μοι σφὼ τίν' ἐστόν;

**Πεισέταιρος**

νώ; βροτώ.

**Ἔποψ**

ποδαπὼ τὸ γένος;

**Πεισέταιρος**

ὄθεν αἰ τριήρεις αἰ καλάι.

a les tragèdies que compon.<sup>3</sup> A mi, a Tereu!

**Beedor**

Llavors vós sou Tereu? Sou un paó o un ocell?

**Puput**

Sóc un ocell.

**Beedor**

Llavors on heu deixat les plomes?

**Puput**

On? M'han caigut.

**Beedor**

Per culpa d'una malaltia?

**Puput**

No, no. Amb l'hivern perdem les plomes, els ocells.  
Després en fem sortir de noves, saps? Però ara  
digueu-me, qui dieu que sou?

**Beedor**

Nosaltres? Homes.

**Puput**

De quin país?

**Beedor**

D'allà on hi ha l'estol més maco.

---

<sup>3</sup> Sòfocles compongué una tragèdia intitolada Tereu, en què, versemblantment, s'explicaven les seves vicissituds i la metamorfosi en Puput.

Ἔποψ

μῶν ἡλιαστά;

Πεισέταιρος

μάλλὰ θατέρου τρόπου,  
ἀπηλιαστά.

110

Ἔποψ

σπείρεται γὰρ τοῦτ' ἐκεῖ  
τὸ σπέρμ';

Πεισέταιρος

ὀλίγον ζητῶν ἂν ἐξ ἀγροῦ λάβοις.

Ἔποψ

πράγους δὲ δὴ τοῦ δεομένω δεῦρ' ἦλθετον;

Πεισέταιρος

σοὶ ξυγγενέσθαι βουλομένω.

Ἔποψ

τίνος πέρι;

Πεισέταιρος

ὅτι πρῶτα μὲν ἦσθ' ἄνθρωπος ὥσπερ νῶ ποτε,  
κάργυριον ὠφείλησας ὥσπερ νῶ ποτε,  
κούκ ἀποδιδούς ἔχαιρες ὥσπερ νῶ ποτε·  
εἶτ' αὖθις ὀρνίθων μεταλλάξας φύσιν  
καὶ γῆν ἐπέπτου καὶ θάλατταν ἐν κύκλῳ,  
καὶ πάνθ' ὅσαπερ ἄνθρωπος ὅσα τ' ὄρνις φρονεῖς·  
ταῦτ οὖν ἰκέται νῶ πρὸς σὲ δεῦρ' ἀφίγμεθα,  
εἴ τινα πόλιν φράσειας ἡμῖν εὖερον  
ὥσπερ σισύραν ἐγκατακλινηῖναι μαλθακῆν.

120

**Puput**

No sou pas jutges?

**Beedor**

Ui no, som més aviat  
jutjòfobs.

**Puput**

Que se'n sembra gaire allà d'aquest  
gra?

110

**Beedor**

No, però, si en busques, al camp pots trobar-ne.

**Puput** (*Paratràgic*)

De què teniu fretura, que aquí hagueu fet cap?

**Beedor**

Voldriem tenir tractes amb vós.

**Puput**

Sobre què?

**Beedor**

Vejam, fa temps vós éreu home, com nosaltres.

I demanàveu préstecs fa temps, com nosaltres.

I us divertia no pagar, com a nosaltres.

Després vaiu prendre la figura dels ocells,

i vaiu volar pertot arreu, per terra i mar,

i ara sabeu el que sap l'home i sap l'ocell.

És per això que som aquí, per demanar-vos

si ens mostraríeu cap ciutat de cotó fluix

on descansar com qui jeu sobre pells ben toves.

120

Ἔποψ

ἔμειτα μείζω τῶν Κραναῶν ζητεῖς πόλιν;

Πεισέταιρος

μείζω μὲν οὐδέν, προσφορωτέραν δὲ νῶν.

Ἔποψ

ἀριστοκρατεῖσθαι δηλὸς εἶ ζητῶν.

Πεισέταιρος

ἐγώ;

ἥκιστα: καὶ γὰρ τὸν Σκελίου βδελύττομαι.

Ἔποψ

ποῖαν τιν' οὖν ἦδιστ' ἂν οἰκοῖτ' ἂν πόλιν;

Πεισέταιρος

ὅπου τὰ μέγιστα πράγματ' εἶη τοιάδε·  
ἐπὶ τὴν θύραν μου πρῶ τις ἐλθὼν τῶν φίλων  
λέγοι ταδί· “πρὸς τοῦ Διὸς τοῦλυμπίου  
ὅπως παρέσει μοι καὶ σὺ καὶ τὰ παιδιά  
λουσάμενα πρῶ: μέλλω γὰρ ἐστιᾶν γάμους;  
καὶ μηδαμῶς ἄλλως ποιήσης: εἰ δὲ μή,  
μή μοι τότε γ' ἔλθης, ὅταν ἐγὼ πράττω κακῶς.”

130

Ἔποψ

νῆ Δία ταλαιπώρων γε πραγμάτων ἐρᾶς.  
τί δαὶ σύ;

Ἐυελπίδης

τοιούτων ἐρῶ κάγώ.

Ἔποψ

τίνων;

**Puput**

Una ciutat més gran que la rocosa Atenes?

**Beedor**

Res de més gran! Sinó que se'ns adigui més!

**Puput**

És clar que busques una aristocràcia.

**Beedor**

Jo?

Ni de bon tros! Els fills de papà\* em fan molt fàstic.

**Puput**

Doncs a quin tipus de ciutat voldríeu viure?

**Beedor**

Una on els maldecaps més greus poguessin ser  
que algun amic truqués de bon matí a la porta  
i que em digués: «pel gran Zeus nostre senyor olímpic,  
a primera hora, llest i amb els teus fills nets, vine  
a casa meva, que hi faig un banquet de nocés.  
I pobre de tu que no vinguis! Que si no,  
no cal que vinguis quan estigui ben fotut».

130

**Puput**

A fe de Zeus, t'agraden greus, els maldecaps!  
I a tu?

**Benastrux**

Si fa no fa, d'aquest estil.

**Puput:**

Com ara?



Ἐυελπίδης

ὅπου ξυναντῶν μοι ταδί τις μέμψεται  
ὥσπερ ἀδικηθεὶς παιδὸς ὠραίου πατῆρ·  
“καλῶς γέ μου τὸν υἱὸν, ὦ Στιλβωνίδη,  
εὐρῶν ἀπιόντ’ ἀπὸ γυμνασίου λελουμένον  
οὐκ ἔκυσας, οὐ προσεῖπας, οὐ προσηγάγου,  
οὐκ ὠρχιπέδισας, ὧν ἐμοὶ πατρικὸς φίλος.”

140

Ἔποψ

ὦ δειλακρίων σὺ τῶν κακῶν οἴων ἐρᾶς.  
ἀτὰρ ἔστι γ’ ὅποιαν λέγετον εὐδαίμων πόλις  
παρὰ τὴν ἐρυθρὰν θάλατταν.

Ἐυελπίδης

οἴμοι, μηδαμῶς

ἡμῖν γε παρὰ θάλατταν, ἴν’ ἀνακύψεται  
κλητῆρ’ ἄγους’ ἔωθεν ἡ Σαλαμινία.  
Ἑλληνικὴν δὲ πόλιν ἔχεις ἡμῖν φράσαι;

Ἔποψ

τί οὐ τὸν Ἥλειον Λέπρεον οἰκίζετον  
ἐλθόνθ’;

150

Ἐυελπίδης

†ότι νῆ τοὺς θεοὺς ὅσ’ οὐκ ἰδὼν†  
βδελύττομαι τὸν Λέπρεον ἀπὸ Μελανθίου.

Ἔποψ

ἀλλ’ εἰσὶν ἕτεροι, τῆς Λοκρίδος Ὀπούντιοι,  
ἵνα χρὴ κατοικεῖν.

Ἐυελπίδης

ἀλλ’ ἔγωγ’ Ὀπούντιος  
οὐκ ἂν γενοίμην ἐπὶ ταλάντῳ χρυσίου.

**Benastrux**

Vull un lloc on se'm tiri a sobre, amb aire ofès,  
el pare d'un xicot ben guapo i que m'engegui:  
«Molt maco, Netcomapatenes!\* Va i et trobes,  
el meu marrec que surt del bany després del gym,  
i no el morreges, no li tires cap floreta,  
ni una carícia als ous! Tu que ets amic de sempre!»

140

**Puput**

Ai, pobret meu, quins mals terribles vols patir!  
A veure, hi ha una benaurada ciutat com  
la que dieu, a prop de la mar roja.

**Benastrux**

Ah, no!

De cap manera una ciutat de mar, on vingui  
a treure el cap amb l'agutzil a bord la nau  
d'Atenes! No teniu llavors cap ciutat grega?

**Puput**

Per què, doncs, no proveu d'anar al Lepreu, a viure,  
a l'Èlida?

**Benastrux**

Perquè, pels déus, sense ni haver-la  
vist, em repugna per culpa d'en Dermatitis,\*  
que n'és paisà.

150

**Puput**

Aneu a viure amb els de Bòrnia.\*

**Benastrux**

Tornar-me un borni com Monocles? No, a primer  
cop d'ull no ho veig pas clar. Ni per tot l'or del món!

οὗτος δὲ δὴ τίς ἔσθ' ὁ μετ' ὀρνίθων βίος;  
σὺ γὰρ οἶσθ' ἀκριβῶς.

Ἔποψ

οὐκ ἄχαρις εἰς τὴν τριβὴν·  
οὗ πρῶτα μὲν δεῖ ζῆν ἄνευ βαλλαντίου.

Ἐυελπίδης

πολλὴν γ' ἀφεῖλες τοῦ βίου κιβδηλίαν.

Ἔποψ

νεμόμεσθα δ' ἐν κήποις τὰ λευκὰ σήσαμα  
καὶ μύρτα καὶ μήκωνα καὶ σισύμβρια.

160

Ἐυελπίδης

ὕμεῖς μὲν ἄρα ζῆτε νυμφίων βίον.

Πεισέταιρος

φεῦ φεῦ·  
ἦ μέγ' ἐνορῶ βούλευμ' ἐν ὀρνίθων γένει,  
καὶ δύναμιν ἢ γένοιτ' ἄν, εἰ πίθοισθέ μοι.

Ἔποψ

τί σοι πιθώμεσθ';

Πεισέταιρος

ὄ τι πίθησθε; πρῶτα μὲν  
μὴ περιπέτεσθε πανταχῆ κεχηνότες·  
ὡς τοῦτ' ἄτιμον τοῦργον ἐστίν. αὐτίκα  
ἐκεῖ παρ' ἡμῖν τοὺς πετομένους ἦν ἔρη,  
“τίς ὄρνις οὗτος;” ὁ Τελέας ἐρεῖ ταδί·  
“ἄνθρωπος ὄρνις ἀστάθμητος πετόμενος,  
ἀτέκμαρτος, οὐδὲν οὐδέποτ' ἐν ταυτῷ μένων.”

170

I què me'n podeu dir de viure amb els ocells?

Vós ho sabeu a base de bec.

**Puput**

S'hi està bé,

quan ja t'hi has fet. Primer, cal viure sense bossa.

**Benastrux**

De quants fraus heu alliberat la vida, així!

**Puput**

Ui, i als jardins ens atipem de sèsam blanc,  
també de murtra i menta i fins i tot cascall!

160

**Benastrux**

El vostre viure és com de lluna de mel, coi!

**Becdor**

Ui, ui.

Quin gran futur que veig per l'estirp dels ocells!

I quin poder que us tocaria, si em feu cas!

**Puput**

Com? Fer-te cas en què?

**Becdor**

En què? Doncs per començar,  
deixeu d'anar volant, a tort i a dret, badant  
com capsigranys, que això vesteix poc. Per exemple,  
si algú a ca nostra, no toca de peus a terra,  
i tu preguntes: «qui és aquest?», Inconstantí\*  
respondrà: «un home-ocell, volàtil, un gran cap  
de pardals, cul inquiet, que fa volar coloms».

170

Ἔποψ

νή τὸν Διόνυσον εὖ γε μωμᾶ ταυταγί.  
τί οὖν ποιοῖμεν;

Πεισέταιρος

οἰκίσσατε μίαν πόλιν.

Ἔποψ

ποίαν δ' ἂν οἰκίσαιμεν ὄρνιθες πόλιν;

Πεισέταιρος

ἄληθες, ὧ σκαιότατον εἰρηκῶς ἔπος;  
βλέψον κάτω.

Ἔποψ

καὶ δὴ βλέπω.

Πεισέταιρος

βλέπε νῦν ἄνω.

Ἔποψ

βλέπω.

Πεισέταιρος

περίαγε τὸν τράχηλον.

Ἔποψ

νή Δία

ἀπολαύσομαί γ' <ἄρ'>, εἰ διαστραφήσομαι.

Πεισέταιρος

εἶδές τι;

**Puput**

És just, per Dionís, això que tant critiques,  
Però què vols que hi fem?

**Beedor**

Fundeu una ciutat.

**Puput**

I els ocells quina mena de ciutat fundem?

**Beedor** (*Amb aire d'importància*)

De veritat? Quina estultícia més estulta!  
Mireu avall.

**Puput**

Ja miro.

**Beedor**

Ara mireu amunt.

**Puput**

Ja miro, ja.

**Beedor**

Ara, regireu el coll.

**Puput**

Per Zeus!

La faré bona, si me'l torço gaire més!

**Beedor**

I què hi heu vist?

Ἔποψ

τάς νεφέλας γε καὶ τὸν οὐρανόν.

Πεισέταιρος

οὐχ οὗτος οὖν δήπου 'στὶν ὄρνιθων πόλος;

Ἔποψ

πόλος; τίνα τρόπον;

Πεισέταιρος

ὥσπερ <ἄν> εἶποι τις τόπος.

180

ὅτι δὲ πολεῖται τοῦτο καὶ διέρχεται

ἅπαντα διὰ τούτου, καλεῖται νῦν πόλος.

ἦν δ' οἰκίσσητε τοῦτο καὶ φάρξηθ' ἄπαξ,

ἐκ τοῦ πόλου τούτου κεκλήσεται πόλις.

ὥστ' ἄρξετ' ἀνθρώπων μὲν ὥσπερ παρνόπων,

τοὺς δ' αὖ θεοὺς ἀπολεῖτε λιμῶ Μηλίῳ.

Ἔποψ

πῶς;

Πεισέταιρος

ἐν μέσῳ δήπουθεν ἀήρ ἐστι γῆς.

εἶθ' ὥσπερ ἡμεῖς, ἦν ἰέναι βουλόμεθα

Πυθῶδε, Βοιωτοὺς δίοδον αἰτούμεθα,

οὕτως, ὅταν θύσωσιν ἄνθρωποι θεοῖς,

ἦν μὴ φόρον φέρωσιν ὑμῖν οἱ θεοί,

τῶν μηρίων τὴν κνῖσαν οὐ διαφρήσετε.

190

Ἔποψ

ιοῦ ἰοῦ·

μὰ γῆν, μὰ παγίδας, μὰ νεφέλας, μὰ δίκτυα,

**Puput**

Els núvols i també el cel, ves!

**Beedor**

I doncs, aquest no és el SITI dels ocells?

**Puput**

Siti? Què vol dir siti?

**Beedor**

És com dir lloc, diguem-ne,

180

perquè és un lloc per vi-sit-ar, i on tot tran-sita.

És per això que ara mateix se'n diu un siti.

Però si us hi assenteu i el fortifiqueu bé,

llavors el siti aquest passarà a ser una *CITY*.

I així podreu dominar els homes com si fossin

saltamartins i deixar els déus famelis.<sup>4</sup>

**Puput**

I com?

**Beedor**

Entre la terra i ells hi ha l'aire, no? Doncs bé:

oi que nosaltres, quan volem visitar Delfos,

demanem un salconduit als de Beòcia?

També així, quan els homes facin sacrificis

190

als déus, no deixareu que la ferum de cuixa

rostida els pugui si no us paguen un tribut.

**Puput:** Oh sí, oh sí!

Que em caiguin xarxes i paranys i fins la terra

---

<sup>4</sup> L'acudit fa referència al setge de Melos per part d'Atenes (416 aC) durant la Guerra del Peloponnès. Els melis, després de rendir-se per la gana i les malalties, van ser executats. Les dones i els nens, venuts com a esclaus. D'aquest episodi ve l'expressió grega: «una gana mèlia».



μη γὼ νόημα κομψότερον ἤκουσά πω·  
ὥστ' ἂν κατοικίζοιμι μετὰ σοῦ τὴν πόλιν,  
εἰ ξυνδοκοίη τοῖσιν ἄλλοις ὀρνέοις.

**Πεισέταιρος**

τίς ἂν οὖν τὸ πρᾶγμ' αὐτοῖς διηγῆσαιτο;

**Ἔποψ**

σύ.

ἐγὼ γὰρ αὐτούς βαρβάρους ὄντας πρὸ τοῦ  
ἐδίδαξα τὴν φωνήν, ξυνὼν πολὺν χρόνον.

200

**Πεισέταιρος**

πῶς δῆτ' ἂν αὐτούς συγκαλέσειας;

**Ἔποψ**

ῥαδίως.

δευρὶ γὰρ ἐσβὰς αὐτίκα μάλ' ἐς τὴν λόχμην,  
ἔπειτ' ἀνεγείρας τὴν ἐμὴν ἀηδόνα,  
καλοῦμεν αὐτούς· οἱ δὲ νῶν τοῦ φθέγματος  
ἐάνπερ ἐπακούσωσι θεύσονται δρόμῳ.

**Πεισέταιρος**

ὦ φίλτατ' ὀρνίθων σύ, μή νυν ἔσταθι·  
ἄλλ', ἀντιβολῶ σ', ἄγ' ὡς τάχιστ' εἰς τὴν λόχμην  
ἔσβαινε κἀνέγειρε τὴν ἀηδόνα.

o mils de caçapapallones, si he sentit  
un pla millor! Jo, amb tu voldria fundar aquesta  
ciutat, si els altres ocells volen avenir-s'hi.

**Beedor**

I llavors qui els exposarà el projecte?

**Puput**

Tu:

abans potser eren bàrbars, però he estat vivint  
amb ells molt temps i els he ensenyat a enraonar.

200

**Beedor**

Com els convocaríeu, doncs?

**Puput**

És bo de fer.

Em ficaré corrents aquí entre la bardissa,  
despertaré la meva amada rossinyola,  
i junts els cridarem. Si els nostres bells cants senten,  
vindran com una fletxa d'una revolada.

**Beedor**

Oh vós, el més amat dels ocells. No us quedeu  
aquí aturat. Us prego que us fiqueu d'un vol  
a la bardissa i m'aixequiu el rossinyol.

*(Fa un gest obscè. El puput entra i se sent que canta des de dins)*

**Ἔποψ**

ἄγε, σύννομέ μοι, παῦσαι μὲν ὕπνου,

λύσον δὲ νόμους ἱερῶν ὕμνων,

210

οὓς διὰ θείου στόματος θρηνεῖς

τὸν ἔμὸν καὶ σὸν πολύδακρυν Ἴτυν,

ἐλελιζομένης διεροῖς μέλεσιν

γένυος ξουθῆς· καθαρὰ χωρεῖ

διὰ φυλλοκόμου μίλακος ἠχῶ

πρὸς Διὸς ἔδρας, ἴν' ὁ χρυσοκόμας

Φοῖβος ἀκούων, τοῖς σοῖς ἐλέγοις

ἀντιψάλλων ἐλεφαντόδετον

φόρμιγγα, θεῶν ἴστησι χορούς·

διὰ δ' ἀθανάτων στομάτων χωρεῖ

220

ξύμφωνος ὁμοῦ

θεῖα μακάρων ὀλολυγή.

**Ἐυελπίδης**

ὦ Ζεῦ βασιλεῦ τοῦ φθέγματος τούρνηθίου·

οἶον κατεμελίτωσε τὴν λόχμην ὄλην.

**Πεισέταιρος**

οὔτος.

**Ἐυελπίδης**

τί ἔστιν;

**Πεισέταιρος**

οὐ σιωπήσει;

**Ἐυελπίδης**

τί δαί;

**Πεισέταιρος**

οὔποψ μελωδεῖν αὐτὴν παρασκευάζεται.

**Puput**

*Va, desperta, companya de niu i de cants!*

*Que s'esmunyi la teva sagrada cançó*

210

*entre els llavis divins que entonen plants*

*per al meu i el teu Itis, el nostre minyó*

*tan plorat. Si, en vibrar-te, la gola refila*

*amb enyor una vítria i fluida tonada,*

*per l'arítjol frondós el seu eco s'enfila*

*al palau del gran Zeus, on el déu de daurada*

*cabellera t'escolta la recança*

*i la lira d'ivori llavors polsa*

*en resposta i els déus esperona a la dansa.*

*I d'uns llavis eterns, amb una dolça*

220

*harmonia, ens arriba una veu amb la teva:*

*el clamor dels beats que, feliç, ens eleva.*

**Benastrux**

Oh Zeus del cel, quin goig de veu la de l'ocell.

Impregna cada arbust amb el seu cant de mel.

**Becdor**

Eh, tu!

**Benastrux**

Què hi ha?

**Becdor**

Que muts i a la gàbia!

**Benastrux**

Per què?

**Becdor**

Xit! El Puput està a punt de tornar a cantar.

Ἔποψ

ἐποποποῖ ποποποποῖ ποποῖ,  
 ἰὼ ἰὼ ἰτῶ ἰτῶ ἰτῶ ἰτῶ,  
 ἴτω τις ὧδε τῶν ἐμῶν ὁμοπτέρων·

ὅσοι τ' εὐσπόρους ἀγροίκων γύας 230  
 νέμεσθε, φῦλα μυρία κριθοτράγων  
 σπερμολόγων τε γένη  
 ταχὺ πετόμενα, μαλθακὴν ἰέντα γῆρυν·  
 ὅσα τ' ἐν ἄλοκι θαμὰ  
 βῶλον ἀμφιτιττυβίζεθ' ὧδε λεπτὸν  
 ἠδομένῃ φωνᾷ·  
 τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιό.

ὅσα θ' ὑμῶν κατὰ κήπους ἐπὶ κισσοῦ  
 κλάδεσι νομὸν ἔχει,  
 τά τε κατ' ὄρεα τά τε κοτινοτράγα τά τε 240  
 κομαροφάγα,  
 ἀνύσατε πετόμενα πρὸς ἐμὰν αὐδάν·  
 τριοτὸ τριοτὸ τοτοβρίξ·

οἱ θ' ἐλείας παρ' αὐλῶνας ὄξυστόμους  
 ἐμπίδας κάπτεθ', ὅσα τ' εὐδρόσους γῆς τόπους  
 ἔχετε λειμῶνά τ' ἐρόεντα Μαραθῶνος,  
 †ὄρνις πτεροποίκιλός†  
 ἀτταγᾶς ἀτταγᾶς.

ὧν τ' ἐπὶ πόντιον οἶδμα θαλάσσης 250  
 φῦλα μετ' ἀλκυόνεσσι ποτῆται,  
 δεῦρ' ἴτε πεισόμενοι τὰ νεώτερα·  
 πάντα γὰρ ἐνθάδε φῦλ' ἀθροίζομεν  
 οἰωνῶν ταναοδείρων.  
 ἦκει γὰρ τις δριμύς πρέσβυς  
 καινὸς γνώμην

**Puput**

*Pupupuput, Pupupuput!*

*Piu, piu, piu, piu, piu, piu, veniu!*

*Emplomallats, veniu aquí!*

*Els que als camps del pagès feu un festí,* 230

*tribus nombroses que us nodriu*

*d'ordi i esbarts de piular cristal·lí*

*i vol rabent que gra engoliu.*

*Els que als solcs del terròs trobeu botí,*

*refilant un cant fi i joliu.*

*Tiu, tiu, tiu, tiu, tiu, tiu, tiu!*

*Els que teniu el pastiu*

*en l'heura d'un verd jardí*

*Els que a les serres viviu,*

*on mengeu el fruit bosquí.* 240

*Al meu crit prest acudiu.*

*triutriutri, triutriutri!*

*Els que a les valls i als pantans us cruspriu*

*tants mosquits d'agut espasí.*

*Els que al bon Marató teniu el niu,*

*banyat per l'humit serení,*

*i l'au de plomes de color tan viu:*

*francolí, francolí!*

*I tots els esbarts i les tribus, que per damunt el blau marí* 250

*amb l'alció l'atzur compartiu.*

*Per conèixer noves tan noves, veniu, sí, veniu cap aquí!*

*Reunim ocells de coll altiu!*

*Ens planteja noves idees un ancià d'esmolat magí*

καινῶν ἔργων τ' ἐγχειρητής.

ἀλλ' ἴτ' ἐς λόγους ἅπαντα,

δεῦρο δεῦρο δεῦρο δεῦρο.

τοροτοροτοροτοροτιξ.

κιγκαβαῦ κιγκαβαῦ.

τοροτοροτοροτορολιλιλιξ.

260

### Πεισέταιρος

ὄρῃς τιν' ὄρνιν;

### Ἐυελπίδης

μὰ τὸν Ἀπόλλω 'γὼ μὲν οὐ·  
καίτοι κέχηνά γ' εἰς τὸν οὐρανὸν βλέπων.

### Πεισέταιρος

ἄλλως ἄρ' οὐποψ, ὡς ἔοικ', ἐς τὴν λόχμην  
ἐμβὰς ἐπόπωζε χαραδριὸν μιμούμενος.

### Ἔποψ

τοροτιξ τοροτιξ.

### Πεισέταιρος

ὦγάθ', ἀλλ' <εἶς> οὐτοσί καὶ δὴ τις ὄρνις ἔρχεται.

### Ἐυελπίδης

νὴ Δί' ὄρνις δῆτα. τίς ποτ' ἐστίν; οὐ δήπου ταῶς;

### Πεισέταιρος

οὔτος αὐτὸς νῶν φράσει· τίς ἐστίν οὔρνις οὐτοσί;

270

### Ἔποψ

οὔτος οὐ τῶν ἠθάδων τῶνδ' ὦν ὄρᾱθ' ὑμεῖς ἀεὶ,

que de plans nous en sap un niu.

Al nostre col·loqui assistiu!

Aquí, aquí, aquí, aquí!

Tiritiritiritiri!

260

kikkabiu, kikkabiu

tirilítilirilí!

**Becdor**

Veus cap ocell?

**Benastrux**

Pel bon Apol·lo que ni un,  
i mira que m'he embadocat guaitant el cel!

**Becdor**

Em temo que el puput ha fet com un torlit  
i s'ha amagat als matolls i ha cantat per res.

**Puput**

TOROTÍU TOROTOTÍU!

**Benastrux**

Amic meu, doncs jo diria que aquí arriba el primer ocell!

**Becdor**

Un ocell, per Zeus, sens dubte! Quin deu ser? Un paó, no pas!

**Benastrux** (*Assenyalant el puput*)

Que el d'aquí al costat ho digui. Quina mena d'ocell és?

270

**Puput**

Aquest? Un que aquí, vosaltres no el podeu veure sovint:



ἀλλὰ λιμναῖος.

Ἐυελπίδης

βαβαί, καλός γε καὶ φοινικιοῦς.

Ἔποψ

εἰκότως <γε>· καὶ γὰρ ὄνομ' αὐτῷ 'στὶ φοινικόπτερος.

Ἐυελπίδης

οὗτος, ὦ—σέ τοι.

Πεισέταιρος

τί βωστρεῖς;

Ἐυελπίδης

ἕτερος ὄρνις οὐτοσί.

Πεισέταιρος

νῆ Δί' ἕτερος δῆτα χούτος ἔξεδρον χροάν ἔχων.

τίς ποτ' ἔσθ' ὁ μουσόμαντις, ἄτοπος ὄρνις, ὀριβάτης;

Ἔποψ

ὄνομα τούτῳ Μῆδος ἔστι.

Ἐυελπίδης

Μῆδος; ὦναξ Ἡράκλεις.

εἶτα πῶς ἄνευ καμήλου Μῆδος ὦν εἰσέπτετο;

és una au d'aiguamoll.

**Benastrux**

Alça! Quin plomatge més bonic  
i d'un roig viu com la flama.

**Puput**

Just! No en va es coneix pel nom  
de flamenc.

**Benastrux**

Ei, tu! A tu, et parlo!

**Beccdor**

Què vols?

**Benastrux**

Ve un ocell, un altre!

**Beccdor**

Sí! Un ocell d'incomparable senyoria i color rar!  
Sota el cel cap cantor vola tan amunt de continents  
i penyals!

**Puput**

Li diuen Persa.

**Benastrux**

PERSA? Hèracles senyor meu!  
I com ha vingut, si és persa, sense dur un camell alat?

*(Entra a escena un tercer ocell, un puput)*

**Πεισέταιρος**

ἕτερος αὖ λόφον καθειληφώς τις ὄρνις οὔτοσί.

**Ἐυελπίδης**

τί τὸ τέρας τουτί ποτ' ἐστίν; οὐ σὺ μόνος ἄρ' ἦσθ' ἔποψ,  
ἀλλὰ χούτος ἕτερος;

280

**Ἔποψ**

οὔτοσὶ μὲν ἐστὶ Φιλοκλέους  
ἐξ ἔποπος, ἐγὼ δὲ τούτου πάππος, ὥσπερ εἰ λέγοις  
“Ἴππόνικος Καλλίου καὶ Ἴππονίκου Καλλίας.”

**Ἐυελπίδης**

Καλλίας ἄρ' οὔτος οὔρνις ἐστίν· ὡς πτερορρυεῖ.

**Ἔποψ**

ἄτε γὰρ ὦν γενναῖος ὑπὸ <τε> συκοφαντῶν τίλλεται,  
αἶ τε θήλειαι προσ ἐκτίλλουσιν αὐτοῦ τὰ πτερά.

**Ἐυελπίδης**

ὦ Πόσειδον, ἕτερος αὖ τις βαπτὸς ὄρνις οὔτοσί.  
τίς ὀνομάζεται ποθ' οὔτος;

**Ἔποψ**

οὔτοσὶ κατωφαγᾶς.

**Πεισέταιρος**

ἔστι γὰρ κατωφαγᾶς τις ἄλλος ἢ Κλεώνυμος;

**Beedor**

Ep, que un altre ocell s'acosta! I fins cresta s'ha posat!

**Benastrux**

On s'és vist aquest prodigi? No sou vós l'únic puput?

280

També ho és aquest d'aquí?

**Puput**

Aquest no és l'original,

Fílocles el va fer. Sòfocles va fer l'avi, que sóc jo.<sup>5</sup>

És com dir: vet aquí Hipònic, fill de Càl·lias i aquest és

Càl·lias júnior, fill d'Hipònic.

**Beedor** (*Assenyalant l'altre puput*)

Ell és Càl·lias? L'han plomat!<sup>6</sup>

**Puput**

Com que és ric, els sicofantes l'esplomissen pam a pam.

I les dones ja li pelen tota ploma subsistent.

**Beedor**

Nostro Posidó! Aquí arriba un tercer ocell de colors vius.

Com en diuen d'aquest altre?

**Puput**

Aquest és un panxarrut.

Beedor

Així, a banda de Cleònim,<sup>7</sup> n'hi ha uns quants més de panxarruts.

---

<sup>5</sup> Fílocles, un poeta tràgic contemporani de Sòfocles, va estrenar, més tard, una obra també anomenada *Tereu*.

<sup>6</sup> Càl·lias és, a la Comèdia Antiga, un cèlebre mà foradada, famós per la seva debilitat per les dones.

<sup>7</sup> Personatge que apareix molt sovint a la Comèdia antiga (i en particular en aquesta), ridiculitzat per la mida i l'apetit de la seva panxa. Com passa aquí, se'l ridiculitza, també, per la seva fama de covard i se l'acusa d'haver llençat l'escut i el casc en la batalla.

**Ἐυελπίδης**

πῶς ἂν οὖν Κλεώνυμός γ' ὦν οὐκ ἀπέβαλε τὸν λόφον;

290

**Πεισέταιρος**

ἀλλὰ μέντοι τίς ποθ' ἢ λόφωσις ἢ τῶν ὀρνέων;  
ἢ 'πὶ τὸν δίαυλον ἦλθον;

**Ἔποψ**

ὥσπερ οἱ Κᾶρες μὲν οὖν  
ἐπὶ λόφων οἰκοῦσιν, ὧγάθ', ἀσφαλείας οὖνεκα.

**Πεισέταιρος**

ὦ Πόσειδον, οὐχ ὀρᾶς ὅσον συνείλεκται κακὸν  
ὀρνέων;

**Ἐυελπίδης**

ὦναξ Ἄπολλον, τοῦ νέφους. ἰοῦ ἰοῦ,  
οὐδ' ἰδεῖν ἔτ' ἔσθ' ὑπ' αὐτῶν πετομένων τὴν εἴσοδον.

**Πεισέταιρος**

οὔτοσι πέρδιξ.

**Ἐυελπίδης**

ἐκεινοσί γε νῆ Δί' ἀτταγάς.

**Πεισέταιρος**

οὔτοσι δὲ πηνέλοψ;

**Benastrux** (*Assenyalant el plomall del puput*)

Com pot ser que tingui encara, si és Cleònim, un plomall  
o una cresta, si ell els llença sempre!

290

**Becdor** (*Al puput*)

I per què ve a servir  
als ocells aquesta cresta? Desfilades militars?

**Puput**

Amic meu, ben al contrari: com els caris, fem servir  
per seguretat les crestes... de les serres, i hi vivim!<sup>8</sup>

**Becdor** (*A Benastrux*)

Posidó! Has vist quina plaga, quants esbarts i munts d'ocells  
es reuneixen?

**Benastrux**

Senyor Apol·lo! Si n'hi ha núvols! Ai, ai, ai!

No es pot veure per on entra el cor amb tanta ala aquí al mig!

*(Entra el cor. Cada membre va disfressat d'un ocell diferent)*

**Becdor**

Aquí hi ha una perdiu, goita.

**Benastrux**

Zeus! I aquell, un francolí.

**Becdor**

I aquest altre no és un ànec?

---

<sup>8</sup> Els caris eren un poble del sud-oest de l'Àsia menor que solien viure, com a mesura de protecció, a les muntanyes. Segons Heròdot (I, 171, 4), els caris passaven pels inventors dels plomalls en els cascos.

Ἐυελπίδης

ἐκείνη δέ γ' ἄλκυών.

Πεισέταιρος

τίς γάρ ἐσθ' οὐπίσθεν αὐτῆς;

Ἔποψ

ὅστις ἐστί; κειρύλος.

Πεισέταιρος

κειρύλος γάρ ἐστιν ὄρνις;

Ἔποψ

οὐ γάρ ἐστι Σποργίλος;

300

χαύτηί γε γλαῦξ.

Πεισέταιρος

τί φῆς; τίς γλαῦκ' Ἀθήναζ' ἤγαγεν;

Ἔποψ

κίττα, τρυγών, κορυδός, ἐλεᾶς, ὑποθυμῖς, περιστερά,  
νέρτος, ἰέραξ, φάττα, κόκκυξ, ἐρυθρόπους, κεβλήπυρις,  
πορφυρίς, κερχνῆς, κολυμβίς, ἀμπελῖς, φήην, δρύοψ.

Πεισέταιρος

ἰοῦ ἰοῦ, τῶν ὀρνέων, ἰοῦ ἰοῦ, τῶν κοψίχων·  
οἷα πιπίζουσι καὶ τρέχουσι διακεκραγότες.  
ἄρ' ἀπειλοῦσίν γε νῶν; οἴμοι, κεχήνασίν γέ τοι  
καὶ βλέπουσιν εἰς σέ κάμέ.

Ἐυελπίδης

τοῦτο μὲν κάμοι δοκεῖ.

**Benastrux**

I aquell altre és un alció!

**Becdor**

I quin marxa al seu darrere?

**Puput**

Que quin és? Un trencalous.

**Becdor**

TRENCALOUS és una au, ara?

**Puput**

L'Atesticles\* què creus que és?

300

I allà, una òliba.

**Becdor** (*A públic*)

Ah, a Atenes, òlibes. Que original!

**Puput**

Un gaig, una cogullada, i una tórtora! Un colom!  
La boscarla i la dordulla! I un falcó, un voltor, un tudó!  
un cucut, la gamba roja, el capsigrany i el xoriguer,  
un cabusset, una polla i un pigot, un trencalòs,  
i també una verderola!

**Becdor**

Oi, oi! Voliors de tota llei  
d'ocells! Quantes, glups... becaades! Corren més que el vent, quins crits,  
com pipiulen! Ai, mareta, ens amenacen? Han obert  
ben bé els becs! Ai, ai, que ens miren! A tots dos!

**Benastrux**

Jo també ho crec!



**Χορός**

ποποποποποποποπο ποῦ μ' ὄς ἐκάλεσε; τίνα  
τόπον ἄρα νέμεται;

310

**Ἔποψ**

οὔτοσὶ πάλαι πάρεμι κούκ ἀποστατῶ φίλων.

**Χορός**

τιτιτιτιτιτιτι τίνα λόγον ἄρα ποτὲ  
πρὸς ἐμὲ φίλον ἔχων;

**Ἔποψ**

κοινόν, ἀσφαλῆ, δίκαιον, ἠδύν, ὠφελήσιμον.  
ἄνδρε γὰρ λεπτῶ λογιστὰ δεῦρ' ἀφίχθον ὡς ἐμέ.

**Χορός:** ποῦ; πᾶ; πῶς φῆς;

**Ἔποψ**

φήμ' ἀπ' ἀνθρώπων ἀφίχθαι δεῦρο πρεσβύτα δύο·  
ἦκετον δ' ἔχοντε πρέμνον πράγματος πελωρίου.

320

**Χορός**

ὦ μέγιστον ἐξαμαρτῶν ἐξ ὅτου 'τράφην ἐγώ,  
πῶς λέγεις;

**Ἔποψ**

μήπω φοβηθῆς τὸν λόγον.

**Χορός**

τί μ' ἠργάσω;

**Ἔποψ**

ἄνδρ' ἐδεξάμην ἐραστὰ τῆσδε τῆς ξυνουσίας.

**Cor**

On papapara el qui em crida?

310/11

A quin coi de niu fa vida?

**Beccdor** (*Majestàtic*)

Heus-me aquí des de fa estona, sense abandonar els amics.

**Cor**

Quiquiquiquins mots bonics

has de fer saber als amics?

**Puput**

Uns que a tot ocell afecten: justos, útils, plaents, certs!

M'han vingut un parell d'homes, dos cervells maquinadors.

**Cor**

Què? Com? Qui? Quan? Què vols dir?

**Puput**

Deia que del món dels homes són vinguts aquí dos vells

320

i amb ells porten els preciosos pilars d'un portentós pla.

**Cor**

Tu que has fet la més gran falta, des que em va sortir el plomall,

què ens estàs dient?

**Puput**

Encara no us esvaloteu.

**Cor**

Què has fet?

**Puput**

Rebre uns homes que desitgen viure, conèixer i dormir

**Χορός**

καὶ δέδρακας τοῦτο τοῦργον;

**Ἔποψ**

καὶ δεδρακῶς γ' ἤδομαι.

**Χορός**

κάστων ἤδη που παρ' ἡμῖν;

**Ἔποψ**

εἰ παρ' ὑμῖν εἴμ' ἐγώ.

**Χορός**

ἔα ἔα·

[στρ.

προδεδόμεθ' ἀνόσιά τ' ἐπάθομεν·  
ὅς γὰρ φίλος ἦν ὁμότροφά θ' ἡμῖν  
ἐνέμετο πεδία παρ' ἡμῖν,  
παρέβη μὲν θεσμοὺς ἀρχαίους,  
παρέβη δ' ὄρκους ὀρνίθων  
εἰς δὲ δόλον ἐκάλεσε,  
παρέβαλέ τ' ἐμὲ παρὰ  
γένος ἀνόσιον, ὅπερ  
ἐξότ' ἐγένετ' ἐμοὶ  
πολέμιον ἐτράφη.

330

ἀλλὰ πρὸς τοῦτον μὲν ἡμῖν ἐστὶν ὕστερος λόγος·  
τῷ δὲ πρεσβύτῳ δοκεῖ μοι τῷδε δοῦναι τὴν δίκην  
{διαφορηθῆναί θ' ὑφ' ἡμῶν.

**Πεισέταιρος**

ὡς ἀπωλόμεσθ' ἄρα.}

amb nosaltres.

**Cor**

Tal delicte has fet?

**Puput**

Ho he fet i molt em plau.

**Cor**

I són ja aquí entre nosaltres?

**Puput**

Com entre vosaltres, jo.

**Cor [estrofa]**

*Ai, ai!*

*Impius crims ens colpegen: la traïció!*

*Aquell que era amic nostre als camps sembrats,*

*compartia el pastiu que ens alimenta,*

330

*i ha gosat trencar lleis de temps passats*

*i ha trencat les promeses dels ocells.*

*Hem estat enxarxats:*

*ens fa cridar i ens ven*

*al poble dels malvats,*

*impius que des que neixen*

*hi creixem enfrontats.*

Ja li picarem la cresta de seguida a aquest d'aquí.

Pel que fa a aquests vells, em sembla que tal crim l'han de pagar:

trossegem-los, fem-los miques!

**Beedor**

Ara sí que l'hem vessat.

Ἐυελπίδης

αἴτιος μέντοι σὺ νῶν εἶ τῶν κακῶν τούτων μόνος.  
ἐπὶ τί γάρ μ' ἐκεῖθεν ἤγες;

Πεισέταιρος

ἴν' ἀκολουθοίης ἐμοί.

340

Ἐυελπίδης

ἵνα μὲν οὖν κλάοιμι μεγάλα.

Πεισέταιρος

τοῦτο μὲν ληρεῖς ἔχων  
κάρτα· πῶς κλαύσει γάρ, ἦν ἅπαξ γε τῷφθαλμῷ 'κκοπῆς;

Χορός

ἰὼ ἰὼ,

[ἀντ.

ἔπαγ', ἐπιθ', ἐπίφερε πολέμιον  
ὀρμὰν φονίαν, πτέρυγά τε παντᾶ  
περίβαλε, περί τε κύκλωσαι·  
ὡς δεῖ τῶδ' οἰμῶζειν ἄμφω  
καὶ δοῦναι ρύγχει φορβάν.

οὔτε γὰρ ὄρος σκιερὸν

οὔτε νέφος αἰθέριον

οὔτε πολιὸν πέλαγος

350

ἔστιν, ὃ τι δέξεται

τῶδ' ἀποφυγόντε με.

ἀλλὰ μὴ μέλλωμεν ἤδη τῶδε τίλλειν καὶ δάκνειν.

ποῦ 'σθ' ὁ ταξίαρχος; ἐπαγέτω τὸ δεξιὸν κέρας.

Ἐυελπίδης

τοῦτ' ἐκεῖνο. ποιφύγω δύστηνος;

**Benastrux**

Tu! Tu ets l'únic responsable que ens trobem en tan mal pas.  
Per què em vas treure d'on era?

**Becdor**

Et volia al meu costat.

340

**Benastrux**

Fer-me plorar molt volies!

**Becdor**

El que dius no té sentit.

Com voldràs plorar, tanoca, quan t'hauran buidat els ulls?

**Cor [antístrofa]**

*Au, au!*

*Endavant, a la càrrega, a l'atac!*

*Que vull sang, que vull fetge a rebentar!*

*A les ales! Volteu-los amb les plomes!*

*Que aquests dos de dolor els farem cridar,*

*fins que siguin pastura pel meu bec.*

*No hi ha espès pujolar,*

*ni cap eteri núvol,*

*ni cap canosa mar,*

*que els rebi, quan de mi*

*es vulguin amagar.*

350

No ens torbem ni cacem mosques. Pelem-los a cops de bec!

I el tinent on coi és ara? L'ala dreta, som-hi, avant!

**Benastrux**

Au, ja hi som! I ara on m'amago, trist de mi?

Πεισέταιρος

οὗτος, οὐ μενεΐς;

Ἐυελπίδης

ἴν' ὑπὸ τούτων διαφορηθῶ;

Πεισέταιρος

πῶς γὰρ ἂν τούτους δοκεῖς

ἐκφυγεῖν;

Ἐυελπίδης

οὐκ οἶδ' ὅπως ἂν.

Πεισέταιρος

ἄλλ' ἐγὼ τοί σοι λέγω,

ὅτι μένοντε δεῖ μάχεσθαι λαμβάνειν τε τῶν χυτρῶν.

Ἐυελπίδης

τί δὲ χύτρα νῶ γ' ὠφελήσει;

Πεισέταιρος

γλαῦξ μὲν οὐ πρόσεισι νῶν.

Ἐυελπίδης

τοῖς δὲ γαμψώνυξι τοισδί;

Πεισέταιρος

τὸν ὀβελίσκον ἀρπάσας

εἶτα κατάπηξον πρὸ σαυτοῦ.

Ἐυελπίδης

τοῖσι δ' ὀφθαλμοῖσι τί;

360

**Beedor**

Mantén-te ferm!

**Benastrux**

Perquè aquests em facin miques?

**Beedor**

Com et penses escapar,  
tros de quòniam?

**Benastrux**

Doncs ni idea!

**Beedor**

Jo et diré què cal que fem.  
Tu, peu ferm i a la batalla! Fes-los front amb l'olla al puny.  
(*Referint-se als trastos que carretejaven els esclaus*)

**Benastrux**

De què m'ha de servir l'olla?

**Beedor**

Mantindrà l'òliba lluny.

**Benastrux**

Però i contra els rapinyaires? Què hem de fer?

**Beedor**

Pollastre a l'ast.  
Planta'n un al davant nostre.

**Benastrux**

Però els ulls? Com els cobrim?

360



**Πεισέταιρος**

ὄξυβαφον ἐντευθενὶ προσθοῦ λαβῶν ἢ τρύβλιον.

**Ἐυελπίδης**

ὦ σοφώτατ', εὖ γ' ἀνηῦρες αὐτὸ καὶ στρατηγικῶς·  
ὑπερακοντίζεις σύ γ' ἤδη Νικίαν ταῖς μηχαναῖς.

**Χορός**

ἐλελελεῦ· χῶρει, κάθεσ τὸ ρύγχος· οὐ μέλλειν ἐχρῆν.  
ἔλκε, τίλλε, παῖε, δεῖρε· κόπτε πρώτην τὴν χύτραν.

**Ἔποψ**

εἰπέ μοι, τί μέλλετ', ὦ πάντων κάκιστα θηρίων,  
ἀπολέσσαι παθόντες οὐδὲν ἄνδρε καὶ διασπάσαι  
τῆς ἐμῆς γυναικὸς ὄντε ζυγγενεῖ καὶ φυλέτα;

**Χορός**

φεισόμεσθα γάρ τι τῶνδε μᾶλλον ἡμεῖς ἢ λύκων;  
ἢ τίνας τεισαίμεθ' ἄλλους τῶνδ' ἂν ἐχθίους ἔτι;

370

**Ἔποψ**

εἰ δὲ τὴν φύσιν μὲν ἐχθροὶ, τὸν δὲ νοῦν εἰσιν φίλοι,  
καὶ διδάξοντές τι δεῦρ' ἤκουσιν ὑμᾶς χρήσιμον;

**Χορός**

πῶς δ' ἂν οἶδ' ἡμᾶς τι χρήσιμον διδάξειάν ποτε  
ἢ φράσειαν, ὄντες ἐχθροὶ τοῖσι πάπποις τοῖς ἐμοῖς;

**Ἔποψ**

ἄλλ' ἀπ' ἐχθρῶν δὴ τὰ πολλὰ μανθάνουσιν οἱ σοφοί.  
ἢ γὰρ εὐλάβεια σώζει πάντα. παρὰ μὲν οὖν φίλου  
οὐ μάθοις ἂν τοῦθ', ὁ δ' ἐχθρὸς εὐθὺς ἐξηνάγκασεν.  
αὐτίχ' αἱ πόλεις παρ' ἀνδρῶν γ' ἔμαθον ἐχθρῶν κού φίλων  
ἐκπονεῖν θ' ὑψηλὰ τείχη ναῦς τε κεκτῆσθαι μακράς·

**Beccdor** (*Assenyalant els mateixos utensilis*)

Arma't amb la cassoleta! Fes servir d'escut un bol!

**Benastrux**

Ah, gat vell, la saps ben llarga! Quin cop d'ull, quin estrateg!  
Ni les màquines de guerra no fan blanc com ho fas tu.

**Cor**

Becs a punt, desperta ferro! Au, ni un pas enrere, avant!  
Fot-li, arrenca, estira, escorxa! Primer peta l'olla, va!

**Puput**

Ah, digueu-me, males bèsties: si no us han fet dany, per què  
preteneu liquidar uns homes, i deixar-los fets puré?  
Són família de la meva dona! Són del mateix clan!

**Cor**

Que mereixen més clemència, potser, aquest parell que uns llops?  
Quins, si no, castigariem, més odiosos que aquests dos?

370

**Puput**

Enemics per condició, sí, però amics per intenció!  
I si us han vingut uns mestres d'útils i fecunds consells?

**Cor**

Com podrien aquests homes ensenyar-nos res de bo  
que ens fos útil si dels avis ja eren aspres enemics?

**Puput**

Mes dels enemics aprenen molt els més savis de tots.  
La cautela et salva sempre. Però això d'un bon amic  
no podries mai aprendre-ho. L'enemic no et deixa opció.  
Les ciutats han après gràcies a enemics, no pas a amics,  
a aixecar muralles altes i a posseir grans vaixells.

τὸ δὲ μάθημα τοῦτο σώζει παῖδας, οἶκον, χρήματα.

380

**Χορός**

ἔστι μὲν λόγων ἀκοῦσαι πρῶτον, ὡς ἡμῖν δοκεῖ·  
χρήσιμον μάθοι γὰρ ἂν τις κάπὸ τῶν ἐχθρῶν σοφόν.

**Πεισέταιρος**

οἶδε τῆς ὀργῆς χαλᾶν εἴξασιν. ἄναγ' ἐπὶ σκέλος.

**Ἔποψ**

καὶ δίκαιόν γ' ἐστί, κάμοι δεῖ νέμειν ὑμᾶς χάριν.

**Χορός**

ἀλλὰ μὴν οὐδ' ἄλλο σοί πω πρᾶγμ' ἐνηντιώμεθα.

**Ἐυελπίδης**

μᾶλλον εἰρήνην ἄγουσιν.

**Πεισέταιρος**

νῆ Δί', ὥστε τὴν χύτραν

τῷ τε τρυβλίῳ καθίει·  
καὶ τὸ δόρυ χρή, τὸν ὀβελίσκον,  
περιπατεῖν ἔχοντας ἡμᾶς  
τῶν ὀπλων ἐντός, παρ' αὐτὴν  
τὴν χύτραν ἄκραν ὀρῶντας  
κάγγυς· ὡς οὐ φευκτέον νῶν.

390

**Ἐυελπίδης**

ἔτεδον, ἦν δ' ἄρ' ἀποθάνωμεν,  
κατορυχησόμεσθα ποῦ γῆς;

**Πεισέταιρος**

ὁ Κεραμεικὸς δέξεται νῶ.  
δημοσίᾳ γὰρ ἵνα ταφῶμεν,

Tal lliçó salvarà cases, i els infants i també els béns.

380

**Cor**

Escoltarem, doncs, ens sembla, primer el que hagin d'explicar.

Perquè el savi pot aprendre molt de tots els enemics.

**Beedor** (*A Benastrux*)

Sembla que la tensió baixa, tira enrere pas a pas.

**Puput** (*Al cor*)

Que així ho feu és molt correcte. Ja m'ho ben regraciareu.

**Cor**

Val a dir que en altres tractes mai t'haviem rebut.

**Benastrux**

Sembla que estan més pacífics.

**Beedor**

Ja ho pots ben dir, a fe de Zeus!

Pots abaixar els bols i l'olla.

I amb la llança bé a l'esquena,

l'ast, vull dir, hem de fer la ronda

a aquest nostre camp de guerra,

per guaitar de prop per sobre

l'olla, i no plegar les veles.

390

**Benastrux**

Però digue'm, si ens degollen,

on, a quin racó ens enterren?

**Beedor**

Al Fossar\* tindrem la tomba,

i l'Estat pagarà exèquies

φήσομεν πρὸς τοὺς στρατηγοὺς  
μαχομένω τοῖς πολεμίοισιν  
ἀποθανεῖν ἐν Ὀρνεαῖς.

**Χορός**

ἄναγ' εἰς τάξιν πάλιν ἐς ταῦτόν,  
καὶ τὸν θυμὸν κατάθου κύψας  
παρὰ τὴν ὀργὴν ὥσπερ ὀπλίτης·  
κἀναπτυθώμεθα τούσδε τίνες πόθεν  
ἐπὶ τίνα τ' ἐμόλετον ἐπίνοιαν.  
ἰὼ, ἔποψ, σέ τοι καλῶ.

400

**Ἔποψ**

καλεῖς δὲ τοῦ κλύειν θέλων;

**Χορός**

τίνες ποθ' οἶδε καὶ πόθεν;

**Ἔποψ**

ξείνω σοφῆς ἀφ' Ἑλλάδος.

**Χορός**

τύχη δὲ ποία κομίζει ποτ' αὐ-  
τῷ πρὸς ὄρνιθας ἐλθεῖν;

410

**Ἔποψ**

ἔρωσ  
βίου διαίτης τέ σοῦ καὶ ξυνοί-  
κεῖν γέ σοι καὶ ξυνεῖναι τὸ πᾶν.

**Χορός**

τί φῆς;  
λέγει δὲ δὴ τίνας λόγους;

quan als caps donarem compte  
d'haver mort en la contesa  
que hi va haver a Gallipolí.\*

**Cor**

Refeu files, tothom en formació!

400

Acoteu-vos, deixeu la valentia  
al costat de la còlera, com els hoplites!

I aquests dos descobrim qui són, quines regions  
són les seves, i quina la seva intenció.

*Ei, tu, sí, et crido a tu, puput!*

**Puput**

*Per què voleu el meu ajut?*

**Cor**

*Qui són, d'on és aquesta gent?*

**Puput**

*Forans de Grècia la sapient.*

**Cor**

*I quin atzar els ha fet arribar*

410

*on els ocells hem fet niu, a ca nostra?*

**Puput**

*L'anhel de viure com tu, radicar*

*aquí per sempre i trobar-hi el seu sostre.*

**Cor**

Què dius?

*I quin relat va predicant?*

Ἔποψ

ἄπιστα καὶ πέρα κλύειν.

Χορός

ὄρᾳ τι κέρδος ἐνθάδ' ἄξιον μονῆς,

ὅτῳ πέποιθ' ἔμοι ξυνῶν κρατεῖν ἄν ἦ

τὸν ἐχθρὸν ἢ φίλοισιν ὠφελεῖν ἔχειν;

420

Ἔποψ

λέγει μέγαν τιν' ὄλβον, οὔτε λεκτὸν οὔ-

τε πιστόν· ὡς σὰ πάντα καὶ τὸ τῆδε καὶ

τὸ κεῖσε καὶ τὸ δεῦρο προσβιβᾷ λέγων.

Χορός

πότερα μαινόμενος;

Ἔποψ

ἄφατον ὡς φρόνιμος.

Χορός

ἔνι σοφόν τι φρενί;

Ἔποψ

πυκνότατον κίναδος,

σόφισμα, κύρμα, τριῖμμα, παιπάλημ' ὄλον.

430

Χορός

λέγειν λέγειν κέλευέ μοι.

κλυῶν γὰρ ὧν σύ μοι λέγεις

λόγων ἀνεπτέρωμαι.

Ἔποψ

ἄγε δὴ σὺ καὶ σὺ τὴν πανοπλίαν μὲν πάλιν

**Puput**

*Un de poc més que inversemblant.*

**Cor**

*Que potser veu algun profit de restar aquí?*

*Què li fa creure que si viu amb mi, aquí al niu  
podrà ajudar l'amic i l'enemic guanyar?*

420

**Puput**

*Augura una riquesa enorme, de no dir,  
inversemblant, perquè és tot teu, segons et diu,  
el que hi ha allà i aquí i encara més enllà.*

**Cor**

*Que no gira rodó?*

**Puput**

*És viu sense parió.*

**Cor**

*Hi té seny a la testa?*

**Puput**

*No hi ha guilla més llesta,  
murri i truà amb vivor  
sagaç del bo i millor.*

430

**Cor**

*Fes-lo parlar, parlar, moixó!  
I és que pel que he sentit que dius  
ja estic somiant perdius!*

**Puput** (*A dos esclaus*)

*Au, doncs, tu i tu, torneu-me l'armadura a dins,*





i la pengeu allà a la cuina, vora el foc,  
sobre el trespeus. I toquem ferro! Mentrestant,  
tu parla i digues als presents per quin motiu  
els he citat.

**Beedor**

Apol·lo me'n guard! No ho faré,  
si amb mi no fan el mateix pacte que va fer  
un tal mandril amb la muller, mona i fogosa:  
que no em mossegaran, que no m'arrencaran  
la pebrotera ni em rebentaran...

440

**Benastrux**

Vols dir

el cu...?

**Beedor**

Ulls! Els ulls anava a dir!

**Cor**

Aquests termes

són acceptables.

**Beedor**

Jura-m'ho aquí i ara, doncs.

**Cor** (*Mirant a públic*)

Ho juro, amb una condició: he de guanyar el premi  
amb vot unànime de públic i jurat.

**Beedor**

Fet!

**Χορός**

εἰ δὲ παραβαίην, ἐνὶ κριτῇ νικᾶν μόνον.

**Πεισέταιρος**

ἀκούετε λεῶ· τοὺς ὀπλίτας νυνμενὶ  
ἀνελομένους θῶπλ' ἀπιέναι πάλιν οἴκαδε,  
σκοπεῖν δ' ὅ τι ἂν προγράφωμεν ἐν τοῖς πινακίοις.

450

**Χορός**

δολερὸν μὲν ἀεὶ κατὰ πάντα δὴ τρόπον  
πέφυκεν ἄνθρωπος· σὺ δ' ὅμως λέγε μοι· τάχα γὰρ  
τύχαις ἂν χρηστὸν ἐξειπὼν ὅ τι μοι παρορᾶς  
ἢ δύνάμιν τινα μείζω  
παραλειπομένην ὑπ' ἐμῆς φρενὸς ἄξυνέτου·  
σὺ δὲ τοῦθ' οὐρᾶς λέγ' ἐς κοινόν.  
ὃ γὰρ ἂν σὺ τύχης μοι  
ἀγαθὸν πορίσας, τοῦτο κοινὸν ἔσται.

[στρ.

459

ἀλλ' ἐφ' ὅτῳ περ πράγματι τὴν σὴν ἤκεις γνώμην ἀναπέισων,  
λέγε θαρρήσας· ὡς τὰς σπονδὰς οὐ μὴ πρότεροι παραβῶμεν.

**Πεισέταιρος**

καὶ μὴν ὀργῶ νῆ τὸν Δία καὶ προπεφύραται λόγος εὖ μοι,  
ὄν διαμάττειν σὺ μ' ἐκώλυες· φέρε, παῖ, στέφανον· κατάκεισθε·  
κατὰ χειρὸς ὕδωρ φερέτω ταχύ τις.

**Ἐυελπίδης**

δειπνήσειν μέλλομεν, ἦ τί;

**Πεισέταιρος**

μὰ Δί', ἀλλὰ λέγειν ζητῶ τι πάλαι, μέγα καὶ λαρινὸν ἔπος τι,  
ὅ τι τὴν τούτων θραύσει ψυχὴν· οὕτως ὑμῶν ὑπεραλγῶ,  
οἵτινες ὄντες πρότερον βασιλῆς—

**Cor** (*A part*)

I si trenco els vots, que guanyi per un vot.

**Beedor**

Gent, feu-me cas! Que els meus soldats abaixin armes  
i que es repleguin i se'n tornin a ca seu.

Atents, però, a les lleves que penjarem fora.

450

**Cor** [estrofa]

*Ha estat sempre arterosa la condició dels homes*

*en tota cosa. Parla, però. A la millor*

*dins meu hi descobreixes alguna virtut,*

*una potència superior*

*que la meva ment nècia no ha vist ni coneix.*

*Del que vegis, tu fes-ne relació*

*en comú, que tot guany que ens donis*

*serà un guany comunal per tot moixó.*

459

**Cor**

Així que ara, coratge, i explica'ns els plans que t'han dut fins aquí per convence'ns

I no cal que pateixis. Abans del discurs, no pensem trencar pas aquest pacte.

**Beedor**

Sí! que exploto, per Zeus, si no ho dic de seguida! Que ja tinc un discurs enforat  
que està *al dente* i res no impedeix que el serveixi. Porta'm una garlanda, minyó.

Per rentar-me les mans, que algú em dugui l'aigua!

**Benastrux**

Que ens posem a sopar, potser? O què?

**Beedor** (*Primer responent a Benastrux, després als ocells*)

No, per Zeus. Però busco, fa estona, un bon mot, gras i gros, perquè l'ànima d'ells

quedi feta miques: pateixo tantíssim per vosaltres, que un dia vau ser,

ja fa temps, els reis d'aquest món...

Χορός

ἡμεῖς βασιλῆς; τίνας;

Πεισέταιρος

ὑμεῖς

πάντων ὀπόσ' ἔστιν, ἐμοῦ πρῶτον, τουδί, καὶ τοῦ Διὸς αὐτοῦ,  
ἀρχαιότεροι πρότεροί τε Κρόνου καὶ Τιτάνων ἐγένεσθε,  
καὶ Γῆς.

Χορός

καὶ Γῆς;

Πεισέταιρος

νή τὸν Ἀπόλλω.

Χορός

τουτὶ μὰ Δί' οὐκ ἐπεπύσμην.

470

Πεισέταιρος

ἀμαθῆς γὰρ ἔφυς κού πολυπράγμων, οὐδ' Αἴσωπον πεπάτηκας,  
ὅς ἔφασκε λέγων κορυδὸν πάντων πρώτην ὄρνιθα γενέσθαι,  
προτέραν τῆς γῆς, κᾶπειτα νόσω τὸν πατέρ' αὐτῆς ἀποθνήσκειν·  
γῆν δ' οὐκ εἶναι, τὸν δὲ προκεῖσθαι πεμπταῖον· τὴν δ' ἀποροῦσαν  
ὑπ' ἀμηχανίας τὸν πατέρ' αὐτῆς ἐν τῇ κεφαλῇ κατορούξει.

Ἐυελπίδης

ὁ πατήρ ἄρα τῆς κορυδοῦ νυνὶ κεῖται τεθνεῶς Κεφαλήσιν.

Πεισέταιρος

οὐκουν δῆτ' εἰ πρότεροι μὲν γῆς πρότεροι δὲ θεῶν ἐγένοντο,  
ὡς πρεσβυτάτων αὐτῶν ὄντων ὀρθῶς ἐσθ' ἡ βασιλεία;

**Cor** (*Interrompent-lo*)

Com? Nosaltres? Reis? I de què?

**Beedor**

Sí, sí, vosaltres.

Vau ser reis de totes les coses. Primer, de mi i d'ell, i de Zeus en persona!

Sou antics. Els més primigenis. Vau néixer abans que Cronos, abans que els titans i la terra!

**Cor**

També que la terra?

**Beedor**

Jurat! Per Apol·lo!

**Cor**

Per Zeus, no ho sabia! 470

**Beedor**

Clar, perquè ets ignorant de mena i no et pica mai la curiositat. I l'Isop ni el fulleges. Ell assegura a les faules que el primer dels ocells a néixer fou l'aloosa. Abans que la terra! Després, el seu pare, malalt, va morir.

I de terra, és clar, no n'hi havia i, per tant, el seu cos va estar exposat quatre dies i ella, que no sabia què fer-ne, a la fi, se'l va enterrar al cap.

**Benastrux**

Així doncs, el seu pare deu reposar al cementiri de Capalhades!\*

**Beedor**

De manera que si van néixer primers, molt abans que la terra i els déus,

¿no és just, sent com són anteriors i els més vells, que els pertanyi el regne del món?

**Ἐυελπίδης**

νή τὸν Ἀπόλλω· πάνυ τοίνυν χρή ρύγχος βόσκειν σε τὸ λοιπόν·  
οὐκ ἀποδώσει ταχέως ὁ Ζεὺς τὸ σκῆπτρον τῷ δρυκολάπτῃ.

480

**Πεισέταιρος**

ὡς δ' οὐχὶ θεοὶ τοίνυν ἦρχον τῶν ἀνθρώπων τὸ παλαιόν,  
ἀλλ' ὄρνιθες, κάβασίλευον, πόλλ' ἐστὶ τεκμήρια τούτων.  
αὐτίκα δ' ὑμῖν πρῶτ' ἐπιδείξω τὸν ἀλεκτρυόν', ὡς ἐτυράννει  
ἦρχέ τε Περσῶν πρότερον πολλῶ Δαρείου καὶ Μεγαβάζου,  
ὥστε καλεῖται Περσικὸς ὄρνις ἀπὸ τῆς ἀρχῆς ἔτ' ἐκείνης.

**Ἐυελπίδης**

διὰ ταῦτ' ἄρ' ἔχων καὶ νῦν ὡσπερ βασιλεὺς ὁ μέγας διαβάσκει  
ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τὴν κυρβασίαν τῶν ὀρνίθων μόνος ὀρθήν.

**Πεισέταιρος**

οὕτω δ' ἴσχυέ τε καὶ μέγας ἦν τότε καὶ πολὺς, ὥστ' ἔτι καὶ νῦν  
ὑπὸ τῆς ῥώμης τῆς τότε ἐκείνης, ὁπότεν μόνον ὄρθριον ἄσση,  
ἀναπηδῶσιν πάντες ἐπ' ἔργον, χαλκῆς, κεραμῆς, σκυλοδέψαι,  
σκυτῆς, βαλανῆς, ἀλφिताμοιβοὶ, τορνευτολυρασπιδοπηγοί·  
οἱ δὲ βαδίζουσ' ὑποδησάμενοι νύκτωρ.

490

**Ἐυελπίδης**

ἐμὲ τοῦτό γ' ἐρώτα.

χλαῖναν γὰρ ἀπώλεσ' ὁ μόχθηρος Φρυγίων ἐρίων διὰ τοῦτον.  
εἰς δεκάτην γὰρ ποτε παιδαρίου κληθεὶς ὑπέπινον ἐν ἄστει,  
κᾶρτι καθηῦδον, καὶ πρὶν δειπνεῖν τοὺς ἄλλους οὗτος ἄρ' ἦσεν·  
κἀγὼ νομίσας ὄρθρον ἐχώρου Ἄλμουντάδε, κᾶρτι προκύπτω  
ἔξω τείχους καὶ λωποδύτης παίει ῥοπάλω με τὸ νῶτον·  
κἀγὼ πίπτω μέλλω τε βοᾶν, ὁ δ' ἀπέβλισε θοιμάτιόν μου.

**Benastrux**

Per Apol·lo, és clar que sí! D'ara endavant, ja et pots fer calçar un bec llarg i gros, perquè Zeus no vindrà corrents com el llamp per tornar al pigot el seu ceptre. 480

**Beedor**

Que els déus no eren els qui fa temps, a l'inici, governaven la raça humana sinó que eren ocells els reis d'aquest món, en tinc proves a carretades. Per exemple, començo exposant-vos el cas del gall. Ell va ser el qui governà primer sobre els perses i en fou el tirà, molt abans que els Darios de torn i que els Xerxes.\* D'aquí que se l'anomeni per aquest regnat: *Gallus persicus*.

**Benastrux**

Vet aquí per què encara avui fa el gallet, i s'engalla com el rei persa, perquè és l'únic ocell que damunt de la testa, pot portar-hi erecta... la tiara!

**Beedor**

Tan gegant i poderós era aleshores, tanta autoritat posseïa, que encara ara en virtut del poder passat, que només li cal cantar en veure despuntar el lluminar, i tothom salta a fer feina: terrissers i ferrers i adobers, sabaters, banyadors, farinares i en fi els fabricaescutsliralutiers! 490  
Tots es calcen i a fer camí quan encara no és de dia.

**Benastrux**

Què m'has de dir a mi...

Que vaig perdre, pobre de mi, un abric bo, fet amb llana frígia, per culpa d'ell! Un dia em conviden a anar a ciutat, pel bateig d'un nen de deu dies, i vaig beure una mica i em vaig adormir. Quan de sobte, abans que la resta no sopés, el cony de gall canta i creient que ja es feia de dia, torno a Halimunt, a ca meu. Però quan amb prou feines trec el cap defora muralles va i un lladre em fot cop de bastó a l'esquena. Jo que caic i quan pretenia cridar «ajut» ja m'havia fotut l'abric.



**Πεισέταιρος**

ἰκτίνος δ' οὖν τῶν Ἑλλήνων ἦρχεν τότε κάβασίλευεν.

**Χορός**

τῶν Ἑλλήνων;

**Πεισέταιρος**

καὶ κατέδειξέν γ' οὗτος πρῶτος βασιλεύων  
προκυλινδεῖσθαι τοῖς ἰκτίνοις.

500

**Ἐυελπίδης**

νή τὸν Διόνυσον, ἐγὼ γοῦν  
ἐκυλινδούμην ἰκτίνον ἰδών· κᾶθ' ὕπτιος ὦν ἀναχάσκων  
ὀβολὸν κατεβρόχθισα· κᾶτα κενὸν τὸν θύλακον οἴκαδ' ἀφείλκων.

**Πεισέταιρος**

Αἰγύπτου δ' αὖ καὶ Φοινίκης πάσης κόκκυξ βασιλεὺς ἦν·  
χῶπόθ' ὁ κόκκυξ εἶποι “κόκκυ,” τότε ἂν οἱ Φοίνικες ἅπαντες  
τοὺς πυροὺς ἂν καὶ τὰς κριθὰς ἐν τοῖς πεδίοις ἐθέριζον.

**Ἐυελπίδης**

τοῦτ' ἄρ' ἐκεῖν' ἦν τοῦπος ἀληθῶς· “κόκκυ, ψωλοὶ πεδίωνδε.”

**Πεισέταιρος**

ἦρχον δ' οὕτω σφόδρα τὴν ἀρχήν, ὥστ' εἴ τις καὶ βασιλεύοι  
ἐν ταῖς πόλεσιν τῶν Ἑλλήνων Ἀγαμέμνων ἢ Μενέλαος,  
ἐπὶ τῶν σκήπτρων ἐκάθητ' ὄρνις μετέχων ὃ τι δωροδοκοίη.

510

**Beedor**

I fa temps va ser rei i senyor  
de tot grec un milà.

**Cor**

De tot grec?

**Beedor**

Exacte. Com a rei, va ser ell qui ens ensenyà 500  
a tirantse a terra davant dels milans, que el bon temps ens porten.

**Benastrux**

Tan cert  
com que em vaig tirar a terra en veure un milà, per Dionís nostro senyor,  
i anant sense butxaques, amb plata a la boca, gola avall em va córrer un òbol!  
I així vaig tornar a casa sense ni un cèntim.

**Beedor**

Ah, i d'Egipte i de tota Fenícia  
va ser rei el cucut. I quan el cucut deia: «cu-cu», tots els fenicis  
en els solcs hi ficaven les faves, llaurant-los amb l'arada ben dreta.

**Benastrux** (*Amb un gest obscè*)

Ah, d'aquí  
ve la dita «a l'estiu si el cucut fa piu, llaurar al juny i perdiu al puny»!

**Beedor**

El domini seu era tan dominant, que a les viles dels grecs si mai cap  
Agamèmnon o Menelau en fou rei, en els ceptres hi col·locaven  
un ocell que rebia també els suborns que els donaven.

**Ἐυελπίδης**

τουτὶ τοίνυν οὐκ ἤδη 'γὼ· καὶ δῆτά μ' ἐλάμβανε θαῦμα,  
ὀπότ' ἐξέλθοι Πριάμῳ τις ἔχων ὄρνιν ἐν τοῖσι τραγωδοῖς,  
ὁ δ' ἄρ' εἰστήκει τὸν Λυσικράτη τηρῶν ὃ τι δωροδοκοίη.

**Πεισέταιρος**

ὁ δὲ δεινότατόν γ' ἐστὶν ἀπάντων, ὁ Ζεὺς γὰρ ὁ νῦν βασιλεύων  
αἰετὸν ὄρνιν ἔστηκεν ἔχων ἐπὶ τῆς κεφαλῆς βασιλεὺς ὦν,  
ἢ δ' αὖ θυγάτηρ γλαυχ', ὁ δ' Ἀπόλλων ὥσπερ θεράπονθ' ἱέρακα.

**Χορός**

νῆ τὴν Δήμητρ' εὖ ταῦτα λέγεις. τίνοσ οὖνεκα ταῦτ' ἄρ' ἔχουσιν;

**Πεισέταιρος**

ἴν' ὅταν θύων τις ἔπειτ' αὐτοῖς ἐς τὴν χεῖρ', ὡς νόμος ἐστίν,  
τὰ σπλάγχνα διδῶ, τοῦ Διὸς αὐτοὶ πρότεροι τὰ σπλάγχνα λάβωσιν.  
ᾧμνυ τ' οὐδεὶς τότε <ἄν> ἀνθρώπων θεόν, ἀλλ' ὄρνιθας ἅπαντες·

520

**Ἐυελπίδης**

Λάμπων δ' ὄμνυσ' ἔτι καὶ νυνὶ τὸν χῆν', ὅταν ἐξαπατᾷ τι.

**Πεισέταιρος**

οὕτως ὑμᾶς πάντες πρότερον μεγάλους ἀγίους τ' ἐνόμιζον,  
νῦν δ' αὖ Μανᾶς.  
ἤδη δ' ὥσπερ τοὺς μαινομένους  
βάλλουσ' ὑμᾶς, κἂν τοῖς ἱεροῖς·  
πᾶς τις ἐφ' ὑμῖν ὄρνιθευτῆς  
ἵστησι βρόχους, παγίδας, ράβδους  
ἔρκη, νεφέλας, δίκτυα, πηκτάς·

**Benastrux**

Jo et fot, no ho sabia 510

això, tu! I el cert és que jo a les tragèdies, m'estranyava de veure algun Príam entrar sempre a escena amb diversos ocells, ara és clar que això era perquè esguardés els suborns que s'embutxacava d'amagat Cleptogràcil.

**Beedor**

Però

l'evidència definitiva de tot el que us dic, la trobem en el fet que Zeus nostre senyor actual, sempre du l'àguila, sobre el cap, com a rei que és i la seva filla hi du l'òliba, i Febus, un falcó, perquè n'és l'assistent.

**Cor**

Per Demèter que tens raó. Però escolta'm, i per quin motiu els hi tenen?

**Beedor**

Perquè quan es fa un sacrifici i es deixen les entranyes, com mana el ritu, a la mà dels déus, siguin aquests, els ocells, els primers a agafar-les, abans que Zeus i tot. Aleshores cap home jurava mai pels déus, sinó pels ocells. 520

**Benastrux**

L'endeví Lampó jura pel passerell per engallinar els gamarussos.<sup>9</sup>

**Beedor**

Així és com abans us tenia tothom: pels més grans, pels més sacrosants.  
Ara us creuen esclaus,  
i com si es tractés de llunàtics babaus  
us engeguen pedres i fins als llocs sacres  
tots els ocellaires us paren les trampes,  
i les broques i els llaços i un munt de filats,  
i les malles i xarxes i molts de parany.

---

<sup>9</sup> Cèlebre endeví amic de Pèricles sovint acusat de corrupció i golafreteria.

εἶτα λαβόντες πωλοῦσ' ἀθρόους·  
οἱ δ' ὠνοῦνται βλιμάζοντες· 530  
κούδ' οὖν, εἶπερ ταῦτα δοκεῖ δρᾶν,  
ὀπτησάμενοι παρέθενθ' ὑμᾶς,  
ἀλλ' ἐπικνωσιν τυρὸν, ἔλαιον,  
σίλφιον, ὄξος, καὶ τρίψαντες  
κατάχυσμ' ἕτερον γλυκὺ καὶ λιπαρόν,  
κᾶπειτα κατασκέδασαν θερμὸν  
θερμῶν ὑμῶν  
αὐτῶν, ὥσπερ κενεβρείων.

### Χορός

πολὺ δὴ πολὺ δὴ χαλεπωτάτους λόγους [ἀντ.  
ἦνεγκας, ἄνθρωφ' ὡς ἐδάκρυσά γ' ἐμῶν πατέρων 540  
κάκην, οἱ τάσδε τὰς τιμὰς προγόνων παραδόν-  
των ἐπ' ἐμοῦ κατέλυσαν.  
σὺ δέ μοι κατὰ δαίμονα καὶ <τινα> συντυχίαν  
ἀγαθὴν ἤκεις ἐμοὶ σωτήρ.  
ἀναθεὶς γὰρ ἐγὼ σοι  
τὰ νεόττια κάμαυτὸν οἰκετεύσω.

ἀλλ' ὅ τι χρή δρᾶν, σὺ δίδασκε παρών· ὡς ζῆν οὐκ ἄξιον ἡμῖν,  
εἰ μὴ κομιούμεθα παντὶ τρόπῳ τὴν ἡμετέραν βασιλείαν.

### Πεισέταιρος

καὶ δὴ τοίνυν πρῶτα διδάσκω μίαν ὀρνίθων πόλιν εἶναι, 550  
κᾶπειτα τὸν ἀέρα πάντα κύκλω καὶ πᾶν τουτὶ τὸ μεταξὺ  
περιτειχίζειν μεγάλαις πλίνθοις ὀπταῖς ὥσπερ Βαβυλῶνα.

### Χορός

ὦ Κεβριόνη καὶ Πορφυρίων, ὡς σμερδαλέον τὸ πόλισμα.

Us capturen i us venen llavors a l'engròs.

I els qui us compren, tots volen palpar-vos el cos.

530

I si els sembla prou bo de fer, no només

us serveixen, rostits, a taula, també

us adoben amb oli i amb els formatges,

i amb vinagre i amb farigola. I preparen,

encara, una segona salsa, greixosa

i melosa que bo i cremant us aboquen

damunt vostre, calents,

com si de carronya es tractés.

**Cor [antístrofa]**

*Greu, molt greu i terrible ha estat aquest teu discurs*

*que ens has portat, bon home, que em fa lamentar*

540

*els greuges dels meus pares que aquests privilegis*

*dels avis van dilapidar.*

*Però tu com a salvador nostre ens arribes*

*pel voler d'algun déu o un bon atzar.*

*I viuré confiant-te els meus*

*caganius i el meu propi benestar.*

Però et toca a tu dir-nos què cal que fem. Que no paga la pena existir

si de totes passades no recobrem el poder reial que ens pertany.

**Beedor**

El primer que us dic que heu de fer és el següent: fundeu una sola ciutat

550

pels ocells; després, heu d'encerclar tot l'aire i el que hi ha entremig amb enormes

murs de totxos cuits com si fos Babilònia.

**Cor**

Oh Cebríones i Porfirió

**Πεισέταιρος**

κάπειδ' ἀν τοῦτ' ἐπανεστήκη, τὴν ἀρχὴν τὸν Δί' ἀπαιτεῖν·  
κἄν μὲν μὴ φῆ μηδ' ἐθελήσῃ μηδ' εὐθύς γνωσιμαχίῃ,  
ἱερὸν πόλεμον πρῶδ' ἀν αὐτῶ, καὶ τοῖσι θεοῖσιν ἀπειπεῖν  
διὰ τῆς χώρας τῆς ὑμετέρας ἐστυκόσι μὴ διαφοιτᾶν,  
ὥσπερ πρότερον μοιχεύσοντες τὰς Ἀλκμήνας κατέβαινον  
καὶ τὰς Ἀλόπας καὶ τὰς Σεμέλας· ἦνπερ δ' ἐπίωσ', ἐπιβάλλειν  
σφραγίδ' αὐτοῖς ἐπὶ τὴν ψωλήν, ἵνα μὴ βινῶσ' ἔτ' ἐκείνας.  
τοῖς δ' ἀνθρώποις ὄρνιν ἕτερον πέμψαι κήρυκα κελεύω,  
ὡς ὄρνιθων βασιλευόντων θύειν ὄρνισι τὸ λοιπόν,  
κἄπειτα θεοῖς ὕστερον αὐθις· προσνειμάσθαι δὲ πρεπόντως  
τοῖσι θεοῖσιν τῶν ὄρνιθων ὅς ἂν ἀρμόττη καθ' ἕκαστον·  
ἦν Ἀφροδίτῃ θύῃ, κριθᾶς ὄρνιθι φαληρίδι θύειν·  
ἦν δὲ Ποσειδῶνι τις οἶν θύῃ, νήττη πυρούς καθαγίζειν·  
ἦν δ' Ἡρακλέει θύῃ τι, λάρῳ ναστούς θύειν μελιτοῦντας·  
κἄν Διὶ θύῃ βασιλεῖ κριόν, βασιλεύς ἐστ' ὀρχίλος ὄρνις,  
ὧ̄ προτέρῳ δεῖ τοῦ Διὸς αὐτοῦ σέρφον ἐνόρχην σφαγιάζειν.

560

**Ἐυελπίδης**

ἦσθην σέρφῳ σφαγιαζομένῳ. βροντάτω νῦν ὁ μέγας Ζάν.

570

**Χορός**

καὶ πῶς ἡμᾶς νομοῦσι θεοὺς ἀνθρώποι κούχι κολιοῦς,  
οἱ πετόμεσθα πτέρυγας τ' ἔχομεν;

**Πεισέταιρος**

ληρεῖς. καὶ νῆ Δί' ὃ γ' Ἑρμῆς  
πέτεται θεὸς ὦν πτέρυγας τε φορεῖ, κἄλλοι γε θεοὶ πάνυ πολλοί.  
αὐτίκα Νίκη πέτεται πτερύγοις χρυσαῖν καὶ νῆ Δί' Ἔρωσ γε·

que assetjàreu l'Olimp, però quina tremenda fortalesa!<sup>10</sup>

**Beedor**

I quan ja els hagueu  
aixecat i els tingueu a punt, aleshores heu de reclamar a Zeus el poder.  
Si s'hi nega i no vol cooperar i de seguida no es desdiu d'aquesta opinió,  
declareu-li la guerra santa i als déus els prohibiu transitar amb el ninot  
ple a vessar com solien fer quan descendien per anar a posar banyes amb Sèmeles,  
o bé Alcmenes i Europes.\* Si tot i això passen, els segellareu la titola,  
que no puguin anar a tirar-se-les més. I també us aconsello enviar  
un herald a la raça dels homes perquè els anunciï el regnat dels ocells 560  
i que els sacrificis hauran d'oferir-los als ocells en primera instància,  
i després als déus, si de cas. I que assignin a cada un dels déus un ocell,  
el que més li convingui en contrapartida. Per exemple, si sacrifiquen  
a Afrodita, aleshores caldrà que ofereixin figues al pardal. Si l'ovella  
sacrifiquen a Posidó, que consagrin grans de blat a l'ànec. Si, en canvi,  
sacrifiquen al voraç Hèracles, cal que ofereixin pastissos de mel  
al gavià. I si un marrà al rei Zeus sacrifiquen, que a la polla reial (i no a Zeus)  
li degollin (ja que és qui regna els ocells), un mosquit de reial collonera.

**Benastrux**

Un mosquit degollat... m'agrada la idea! I que es faci el gran Zeus retronar! 570

**Cor**

Però com creuran els humans que som déus i no gralles, si tenim ales  
i volem per arreu?

**Beedor**

Ximpleries, per Zeus! Que potser Hermes no vola amb ales?  
I no deixa de ser un déu, oi? Doncs el mateix amb molts altres déus. Per exemple:  
La Victòria vola amb les ales daurades, i també Eros, vatua Zeus!

---

<sup>10</sup> Cebriones i Porfirió van ser uns gegants que combateren els déus en la Gigantomàquia. Porfirió, a més, era el nom d'un ocell que no acabem d'identificar. Potser la polla blava (*Porphyrio porphyrio*). Aquí són invocats com a rivals dels olímpics pel seu nom d'ocell.



Ἴριν δέ γ' Ὅμηρος ἔφασκε ἰκέλην εἶναι τρήρωνι πελείη.  
ὁ Ζεὺς δ' ἡμῖν οὐ βροντήσας πέμψει πτερόεντα κεραυνόν;

### Χορός

ἦν δ' οὖν ἡμᾶς μὲν ὑπ' ἀγνοίας εἶναι νομίσωσι τὸ μηδέν,  
τούτους δὲ θεοὺς τοὺς ἐν Ὀλύμπῳ;

### Πεισέταιρος

τότε χρῆ στρούθων νέφος ἀρθὲν  
καὶ σπερμολόγων ἐκ τῶν ἀγρῶν τὸ σπέρμ' αὐτῶν ἀνακάψαι·  
κᾶπειτ' αὐτοῖς ἢ Δημήτηρ πυροὺς πεινῶσι μετρίτω.

580

### Ἐυελπίδης

οὐκ ἔθελήσει μὰ Δί', ἀλλ' ὄψει προφάσεις αὐτὴν παρέχουσαν.

### Πεισέταιρος

οἱ δ' αὖ κόρακες τῶν ζευγαρίων, οἷσιν τὴν γῆν καταροῦσιν,  
καὶ τῶν προβάτων τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐκκοψάντων ἐπὶ πείρα·  
εἶθ' ὁ γ' Ἀπόλλων ἰατρός <γ> ὦν ἰάσθω· μισθοφορεῖ δέ.

### Ἐυελπίδης

μῆ, πρὶν γ' ἂν ἐγὼ τὸ βοιδαρίω τῶμ' ἀποδῶμαι.

### Πεισέταιρος

ἦν δ' ἡγῶνται σὲ θεόν, σὲ Ζῆνα, σὲ Γῆν, σὲ Κρόνον, σὲ Ποσειδῶ,  
ἀγάθ' αὐτοῖσιν πάντα παρέσται.

### Χορός

λέγε δὴ μοι τῶν ἀγαθῶν ἔν.

### Πεισέταιρος

πρῶτα μὲν αὐτῶν τὰς οἰνάνθας οἱ πάρνοπες οὐ κατέδονται,  
ἀλλὰ γλαυκῶν λόχος εἷς αὐτοὺς καὶ κερχνήδων ἐπιτρίψει.

I que Homer no va deixar dit que Iris era «talment com un tímid colom»?  
I que Zeus, després de tronar, no ens envia la descàrrega alada al damunt?

**Cor**

I si tot i així continuen creient que nosaltres no som ningú,  
i que els de l'Olimp són uns déus?

**Beedor**

Aleshores, que s'aixequi un gran núvol d'ocells  
menjagrans i pardals que engoleixin del tot les llavors de les seves collites.  
I llavors, quan estiguin famèlics, que vagin a Demèter i el blat els mesuri. 580

**Benastrux**

No voldrà, per Zeus, ja veuràs que s'ho fa venir bé amb excuses diverses.

**Beedor**

Aleshores que els corbs rebentin els ulls del parell de bous que la terra  
van llaurant i també dels ramats com a mostra i escarment. I, seguidament,  
que l'Apolló, que és metge, els vagi a curar, que segur que els passa factura.

**Benastrux**

Ni pensar-hi abans que jo m'hagi venut el meu propi parell de bouets!

**Beedor**

Però, en canvi, si et tenen a tu pel seu déu, pel seu Zeus, pel seu Cronos, pel seu  
Posidó, els passaran només coses boníssimes.

**Cor**

Vejam, digue-me'n una de bona.

**Beedor**

Les llagostes, per començar, no es fotran ni un sol fruit de les vinyes dels homes;  
al contrari, les sotmetrà un sol escamot format d'òlibes i xoriguers.

εἶθ' οἱ κνίπες καὶ ψῆνες ἀεὶ τὰς συκᾶς οὐ κατέδονται,  
ἀλλ' ἀναλέξει πάντας καθαρῶς αὐτοὺς ἀγέλη μία κιχλῶν.

590

### Χορός

πλουτεῖν δὲ πόθεν δώσομεν αὐτοῖς; καὶ γὰρ τούτου σφόδρ' ἐρώσιν.

### Πεισέταιρος

τὰ μέταλλ' αὐτοῖς μαντευομένοις οὔτοι δώσουσι τὰ χρηστά,  
τάς τ' ἐμπορίας τὰς κερδαλέας πρὸς τὸν μάντιν κατεροῦσιν,  
ὥστ' ἀπολεῖται τῶν ναυκλήρων οὐδεὶς.

### Χορός

πῶς οὐκ ἀπολεῖται;

### Πεισέταιρος

προερεῖ τις ἀεὶ τῶν ὀρνίθων μαντευομένῳ περὶ τοῦ πλοῦ·  
“νυνὶ μὴ πλεῖ, χειμῶν ἔστα.” “νυνὶ πλεῖ, κέρδος ἐπέσται.”

### Ἐυελπίδης

γαῦλον κτῶμαι καὶ ναυκληρῶ, κούκ ἂν μείναιμι παρ' ὑμῖν.

### Πεισέταιρος

τοὺς θησαυρούς τ' αὐτοῖς δείξουσ' οὓς οἱ πρότεροι κατέθεντο  
τῶν ἀργυρίων· οὔτοι γὰρ ἴσασι· λέγουσι δέ τοι τάδε πάντες,  
“οὐδεὶς οἶδεν τὸν θησαυρὸν τὸν ἐμὸν πλὴν εἴ τις ἄρ' ὄρνις.”

600

### Ἐυελπίδης

πωλῶ γαῦλον, κτῶμαι σμινύην, καὶ τὰς ὑδρίας ἀνορύττω.

### Χορός

πῶς δ' ὑγιεῖαν δώσουσ' αὐτοῖς, οὔσαν παρὰ τοῖσι θεοῖσιν;

I després, els cucs i els mosquits no estaran devorant les figueres, com sempre, 590  
que amb un únic esbart de tords n'hi haurà prou per fer cau i net de tots ells.

**Cor**

Però com aconseguirem enriquir-los? Perquè aquesta és la seva passió.

**Beedor**

Quan consultin l'oracle, els ocells els fareu saber on són les mines més riques  
i revelaran a l'oracle les rutes comercials que tinguin més rèdit,  
de manera que cap navilier no s'arruïni.

**Cor**

No s'arruïnarán? Com pot ser?

**Beedor**

Quan algú consulti l'oracle a propòsit del seu viatge hi haurà un ocell sempre  
que l'avisi: «no salpis que ve tempestat». «Ara salpa: en trauràs benefici».

**Benastrux**

Compraré una nau mercantil i em faré navilier. Ja no em quedo amb vosaltres!

**Beedor**

I revelareu als humans els tresors a vessar d'argent que enterraren  
els avantpassats. I és que els ocells coneixen on es troben. Tots hem sentit: 600  
«ningú pot saber on para el meu tresoret, si és que no l'hi diu l'ocellet.»

**Benastrux**

Ep, em venc la nau i aquest cop compro l'aixada per desenterrar cofres i pots!

**Cor**

Però i com ens ho fem per donar-los salut, si això sempre depèn dels olímpics?

**Πεισέταιρος**

ἦν εὖ πράττωσ', οὐχ ὑγεία μεγάλη τοῦτ' ἐστί; σάφ' ἴσθι,  
ὡς ἄνθρωπός γε κακῶς πράττων ἀτεχνῶς οὐδεὶς ὑγιαίνει.

**Χορός**

πῶς δ' εἰς γῆράς ποτ' ἀφίξονται; καὶ γὰρ τοῦτ' ἔστ' ἐν Ὀλύμπῳ·  
ἢ παιδάρι' ὄντ' ἀποθνήσκειν δεῖ;

**Πεισέταιρος**

μὰ Δί' ἀλλὰ τριακόσι' αὐτοῖς  
ἔτι προσθήσουσ' ὄρνιθες ἔτη.

**Χορός**

παρὰ τοῦ;

**Πεισέταιρος**

παρὰ τοῦ; παρ' ἑαυτῶν.  
οὐκ οἶσθ' ὅτι πέντ' ἀνδρῶν γενεὰς ζῶει λακέρυζα κορώνη;

**Ἐυελπίδης**

αἰβοῖ, πολλῶ κρείττους οὗτοι τοῦ Διὸς ἡμῖν βασιλεύειν.

610

**Πεισέταιρος**

οὐ γὰρ πολλῶ;  
πρῶτον μὲν <γ'> οὐχὶ νεῶς ἡμᾶς  
οἰκοδομεῖν δεῖ λιθίνους αὐτοῖς,  
οὐδὲ θυρῶσαι χρυσαῖσι θύραις,  
ἀλλ' ὑπὸ θάμνοισι καὶ πρινιδίοις  
οἰκήσουσιν. τοῖς δ' αὖ σεμνοῖς  
τῶν ὀρνίθων δένδρον ἐλάας  
ὁ νεῶς ἔσται. κούκ εἰς Δελφοὺς  
οὐδ' εἰς Ἄμμων' ἐλθόντες ἐκεῖ  
θύσομεν, ἀλλ' ἐν ταῖσιν κομάροις

620

**Beedor**

Si se'n surten i els va molt bé, no és aquesta la més gran salut? Sàpigue-ho bé: si no és ric i res li va com és degut, no hi ha humà que tingui salut.

**Cor**

Però i com ho farem perquè arribin a vells? La vellesa s'està a l'Olimp.  
O bé hauran de morir de nens?

**Beedor**

Zeus del cel, no! Els ocells sumaran tres-cents anys  
a les seves vides.

**Cor**

I d'on els traurem?

**Beedor**

D'on, sinó de vosaltres mateixos?  
Que no saps que Hesíode diu que la gralla cridanera viu cinc edats d'homes?

**Benastrux**

Com hi ha món, que aquests bons ocells són millors reis, que no Zeus per nosaltres.

[De llarg! 610

**Beedor**

Oi que sí? De ben llarg!  
Els humans, de primer, no haurem d'aixecar  
en honor seu temples magnífics de marbre.  
Ni tampoc portar-hi unes portes daurades.  
Que ells residiran sota alzinars i els arbustos.  
I pels més venerables i els més augustos  
dels ocells, hi haurà l'arbre més sant: l'olivera  
que els farà de temple. I ja no més trajectes  
per anar a ofrenar sacrificis a Ammó  
o bé a Delfos, sinó que vora l'arboç

620

καὶ τοῖς κοτίνοις στάντες, ἔχοντες  
κριθᾶς πυρούς <τ'> εὐξόμεθ' αὐτοῖς  
ἀνατείνοντες τῷ χειρ' ἀγαθῶν  
διδόναι τὸ μέρος· καὶ ταῦθ' ἡμῖν  
παραχρηῆμ' ἔσται  
πυρούς ὀλίγους προβαλοῦσιν.

### Χορός

ὦ φίλτατ' ἐμοὶ πολὺν πρεσβυτῶν ἐξ ἐχθίστου μεταπίπτων,  
οὐκ ἔστιν ὅπως ἂν ἐγὼ ποθ' ἐκὼν τῆς σῆς γνώμης ἔτ' ἀφείμην.

ἐπαυχήσας δὲ τοῖσι σοῖς λόγοις

ἐπηπείλησα καὶ κατώμοσα,

630

ἐάν σὺ παρ' ἐμὲ θέμενος ὁμόφρονος λόγους

δίκαιος ἄδολος ὄσιος ἐπὶ θεοὺς ἴης,

ἐμοὶ φρονῶν ξυνῶδά, μὴ πολὺν χρόνον

θεοὺς ἔτι σκῆπτρα τὰμὰ τρίψειν.

ἄλλ' ὅσα μὲν δεῖ ρώμῃ πράττειν, ἐπὶ ταῦτα τεταξόμεθ' ἡμεῖς·

ὅσα δὲ γνώμῃ δεῖ βουλευεῖν, ἐπὶ σοὶ τάδε πάντ' ἀνάκειται.

### Πεισέταιρος

καὶ μὴν μὰ τὸν Δί' οὐχὶ νυστάζειν <γ'> ἔτι

ᾧρα 'στὶν ἡμῖν οὐδὲ μελλονικῶν,

640

ἄλλ' ὡς τάχιστα δεῖ τι δρᾶν.

### Ἔποψ

πρῶτον δέ γε

εἰσέλθετ' εἰς νεοττιάν γε τὴν ἐμὴν

καὶ τὰμὰ κάρφη καὶ τὰ παρόντα φρύγανα,

καὶ τοῦνομ' ἡμῖν φράσατον.

i l'ullastre ens aixecarem amb les mans  
suplicants i amb unes ofrenes de blat  
i civada suplicarem als ocells  
perquè ens vulguin donar la part nostra de béns.  
I ho tindrem a l'instant  
d'engegar-los un poc de blat.

**Cor**

Tu que m'eres el vell que odiava més, t'has tornat el que estimo més  
i no hi ha manera possible que vulgui renunciar a seguir-te els consells.

*De tant entusiasmat pels teus dictats  
un avís llanço en tan greu jurament:  
si havent pactat uns termes d'igual pensament,  
vas just, honrat i pietós contra els déus, casats  
els pensaments de tots dos, no tindran els déus  
més temps el ceptre que pertany als meus.*

630

De manera que el que cal fer per la força serà deure del batalló nostre.  
Però si el que cal és decidir amb reflexió, serà tota per tu la missió.

**Beedor**

Llavors, per Zeus, no és hora d'adormir-nos ara,  
ni de badar com Nícias el Parsimoniós.  
Sinó que cal posar-nos mans a l'obra i ràpid!

**Puput**

Per començar, però, entreu dins d'aquest meu niu,  
entre la palla i els branquillons que allà hi tinc,  
i a més digueu-nos com us dieu.

640



**Πεισέταιρος**

ἀλλὰ ῥάδιον.

ἐμοὶ μὲν ὄνομα Πεισέταιρος, τῷδεδὶ  
Εὐελπίδης Κριῶθεν.

**Ἔποψ**

ἀλλὰ χαίρετον

ἄμφω.

**Πεισέταιρος**

δεχόμεθα.

**Ἔποψ**

δεῦρο τοίνυν εἴσιτον.

**Πεισέταιρος**

ἴωμεν· εἰσηγοῦ σὺ λαβὼν ἡμᾶς.

**Ἔποψ**

ἴθι.

**Πεισέταιρος**

ἀτὰρ τὸ δεῖνα, δεῦρ' ἐπανάκρουσαι πάλιν.  
φέρ' ἴδω, φράσον νῶν, πῶς ἐγὼ τε χούτοσὶ  
συνεσόμεθ' ὑμῖν πετομένοις οὐ πετομένω;

650

**Ἔποψ**

καλῶς.

**Πεισέταιρος**

ὄρα νυν, ὡς ἐν Αἰσώπου λόγοις  
ἐστὶν λεγόμενον δὴ τι, τὴν ἀλώπεχ', ὡς  
φλαύρωσ ἐκοινώνησεν αἰετῷ ποτέ.

**Beedor**

Cap problema:

jo em dic Beedor i aquest d'aquí la meva vora  
és Benastrux de Call d'Atenes.\*

**Puput**

Benvinguts

tots dos.

**Beedor**

Mil gràcies.

**Puput**

Ara, doncs, entreu aquí.

**Beedor**

Au, som-hi. Ja podeu portar-nos-hi.

**Puput**

Veniu.

**Beedor** (*Al puput, que aixeca el vol*)

Però, un moment! Ep, reculeu, torneu aquí!

Vejam, digueu-nos com coi jo i aquest d'aquí  
podrem estar amb els qui voleu, si no volem?

650

**Puput**

La mar de bé.

**Beedor**

Mireu, resulta que a les faules  
d'Isop s'explica com li va anar a una guineu  
que va passar-les putes quan va fer-se amb l'àguila.

**Ἔποψ**

μηδὲν φοβηθῆς· ἔστι γάρ τι ρίζιον,  
ὃ διατραγόντ' ἔσεσθον ἐπτερωμένω.

**Πεισέταιρος**

οὕτω μὲν εἰσίσωμεν. ἄγε δὴ Ξανθία  
καὶ Μανόδωρε λαμβάνετε τὰ στρώματα.

**Χορός**

οὗτος, σὲ καλῶ, σὲ λέγω.

**Ἔποψ**

τί καλεῖς;

**Χορός**

τούτους μὲν ἄγων μετὰ σαυτοῦ

ἀρίστισον εὖ· τὴν δ' ἠδυμελῆ ξύμφωνον ἀηδόνα Μούσαις  
κατάλειψ' ἡμῖν δεῦρ' ἐκβιβάσας, ἵνα παίσωμεν μετ' ἐκείνης.

660

**Πεισέταιρος**

ὦ τοῦτο μεντοὶ νῆ Δί' αὐτοῖσιν πιθοῦ·  
ἐκβίβασον ἐκ τοῦ βουτόμου τούρνιθιον.

**Ἐυελπίδης**

ἐκβίβασον αὐτοῦ πρὸς θεῶν αὐτήν, ἵνα  
καὶ νῶ θεασώμεσθα τὴν ἀηδόνα.

**Ἔποψ**

ἀλλ' εἰ δοκεῖ σφῶν, ταῦτα χρὴ δρᾶν. ἢ Πρόκνη,

“Oh mon Zeus, oh mon Zeus, dau-me unes ales  
o traieu-me les ganes de volar”.<sup>11</sup>

**Puput**

No heu de patir, que hi ha una arrel minúscula,  
que quan la rosegueu us sortiran les ales.

**Beedor** (*Primer al puput, després als esclaus*)

Si és així, entrem. Au, doncs, vosaltres, Manodor  
i Xàntias! Agafeu els trastos i els farcells!

**Cor** (*Al puput*)

Ei, tu! Et crido a tu, vull parlar-te!

**Puput**

Què mana?

**Cor**

Aquests dos te'ls endús i els serveixes  
un dinar dels bons. Però fes sortir fora la melosa rossinyoleta  
que amb les muses consona, i que es quedi amb nosaltres, que volem xalar amb ella

[també 660

**Beedor**

Ai sí, feu cas d'això que us diuen, va, per Zeus!  
Feu-nos sortir dels joncs la petitona ocella!

**Benastrux**

Pels déus del cel, sí! Feu-la sortir, feu que surti!  
També nosaltres la volem admirar tota!

**Puput**

Si això és el que voleu, ho hauré de fer. Surt, Procne,

---

<sup>11</sup> Interpolació molt posterior al text. L'escoli assenyala que es podria tractar d'una paròdia de l'*Atlàntida* de Plató.

ἔκβαινε καὶ σαυτὴν ἐπιδείκνυ τοῖς ξένοις.

**Πεισέταιρος**

ὦ Ζεῦ πολυτίμηθ', ὡς καλὸν τούρνιθιον,  
ὡς δ' ἀπαλόν, ὡς δὲ λευκόν.

**Ἐυελπίδης**

ἄρά γ' οἶσθ' ὅτι

ἐγὼ διαμηρίζοιμ' ἂν αὐτὴν ἠδέως;

**Πεισέταιρος**

ὅσον δ' ἔχει τὸν χρυσόν, ὥσπερ παρθένος.

670

**Ἐυελπίδης**

ἐγὼ μὲν αὐτὴν κἂν φιλήσαί μοι δοκῶ.

**Πεισέταιρος**

ἀλλ', ὦ κακόδαμον, ρύγχος ὀβελίσκοιν ἔχει.

**Ἐυελπίδης**

ἀλλ' ὥσπερ ὦν νῆ Δί' ἀπολέψαντα χρῆ  
ἀπὸ τῆς κεφαλῆς τὸ λέμμα κἄθ' οὕτω φιλεῖν.

**Ἔποψ**

ἴωμεν.

**Πεισέταιρος**

ἠγοῦ δὴ σὺ νῶν τύχᾳγαθῆ.

**Χορός**

ὦ φίλη, ὦ ξουθή,  
ὦ φίλτατον ὀρνέων,  
πάντων ξύννομε τῶν ἐμῶν

i mostra't tu mateixa als nostres convidats.

**Becdor** (*Mentre entra Procne, una flautista nua amb ales i cresta d'ocell*)

Oh Zeus tot honorós, quin llamp d'ocellet, coi!

Que càndida, que tendra!

**Benastrux**

Saps que amb molt de gust  
jo moriria per obrir-li aquestes cuixes?

**Becdor**

I quina joia, quina flor per estrenar!

670

**Benastrux**

Jo el que voldria és fer-li un petonet, em sembla.

**Becdor**

Ai, desgraciat! Ull viu que té un bec com dos astos!

**Benastrux**

D'acord, és com un ou, a fe de Zeus: per fer-li  
petons primer cal treure-li del cap la closca.

**Puput**

Anem cap dins.

**Becdor**

Després de vós. I tinguem sort!

**Cor**

*Oh cantora estimada,  
la preferida dels ocells,  
companya d'himne i de tonada,*

ὔμνων, ξύντροφ' ἀηδοῖ,

ἤλθες, ἤλθες, ὦφθης,

680

ἤδὺν φθόγγον ἐμοὶ φέρουσ'.

ἄλλ', ὦ καλλιβόαν κρέκουσ'

αὐλὸν φθέγμασιν ἠρινοῖς,

ἄρχου τῶν ἀναπαίστων.

ἄγε δὴ, φύσιν ἄνδρες ἀμαυρόβιοι, φύλλων γενεᾶ προσόμοιοι,

ὀλιγοδρανέες, πλάσματα πηλοῦ, σκιοειδέα φύλ' ἀμενηνά,

ἀπτῆνες ἐφημέριοι, ταλαοὶ βροτοὶ, ἄνδρες εἰκελόνηιροι,

προσέχετε τὸν νοῦν τοῖς ἀθανάτοις ἡμῖν, τοῖς αἰὲν ἐοῦσιν,

τοῖς αἰθερίοις, τοῖσιν ἀγήρωσ, τοῖς ἄφθιτα μηδομένοισιν,

ἴν' ἀκούσαντες πάντα παρ' ἡμῶν ὀρθῶς περὶ τῶν μετεώρων,

690

φύσιν οἰωνῶν γένεσίν τε θεῶν ποταμῶν τ' Ἐρέβους τε Χάους τε

εἰδότες ὀρθῶς, Προδίκῳ παρ' ἐμοῦ κλάειν εἶπητε τὸ λοιπόν.

Χάος ἦν καὶ Νυξ Ἐρεβός τε μέλαν πρῶτον καὶ Τάρταρος εὐρύς,

γῆ δ' οὐδ' ἀήρ οὐδ' οὐρανός ἦν· Ἐρέβους δ' ἐν ἀπέιροσι κόλποις

τίκτει πρῶτιστον ὑπηνέμιον Νυξ ἢ μελανόπτερος ὦόν,

ἐξ οὔ περιτελλομέναις ὥραις ἔβλασταν Ἔρωσ ὁ ποθεινός,

στίλβων νῶτον πτερύγοιν χρυσαῖν, εἰκῶς ἀνεμώκεσι δίναις.

οὗτος δὲ Χάει πτερόεντι μιγαῖς μυχίος κατὰ Τάρταρον εὐρὺν

ἐνεόττευσεν γένος ἡμέτερον, καὶ πρῶτον ἀνήγαγεν εἰς φῶς.

πρότερον δ' οὐκ ἦν γένος ἀθανάτων, πρὶν Ἔρωσ ξυνέμειξεν ἅπαντα·

700

ξυμμειγνυμένων δ' ἐτέρων ἐτέροις γένετ' Οὐρανός Ὠκεανός τε

καὶ Γῆ πάντων τε θεῶν μακάρων γένος ἄφθιτον. ὧδε μὲν ἐσμεν

πολὺ πρεσβύτατοι πάντων μακάρων ἡμεῖς. ὥς δ' ἐσμεν Ἔρωτος

πολλοῖς δῆλον· πετόμεσθά τε γὰρ καὶ τοῖσιν ἐρῶσι σύνεσμεν·

πολλοὺς δὲ καλοὺς ἀπομωμοκότας παῖδας πρὸς τέρμασιν ὥρας

διὰ τὴν ἰσχὺν τὴν ἡμετέραν διεμήρισαν ἄνδρες ἔρασταί,

ὁ μὲν ὄρτυγα δούς, ὁ δὲ πορφυρίων', ὁ δὲ χῆν', ὁ δὲ Περσικὸν ὄρνιν.

*rossinyol amic de cants bells.*

*Et puc veure, ets aquí, ets aquí!*

680

*I portes dolços sons per mi!*

*Trena notes de primavera*

*amb la dolçaina fetillera,*

*i als anapestos fes camí.*

*(Sona l'aulos)*

Humans que viviu per natura en penombra, que caieu en tardor com les fulles,  
que sou poca cosa, figures de fang, indefensa raça en la fosca,

privats d'ales, efímers, mortals dissortats, que viviu en l'ombra d'un somni.

Feu-nos cas a nosaltres, que som immortals, els que eternament existim,

els que som eteris i no envellim mai, amb sabers que mai no es marceixen.

Perquè un cop de nosaltres hagueu escoltat les certeses dels fets celestials, 690

i la naturalesa de totes les aus i l'origen de déus, rius, l'Èreb<sup>12</sup>

i del Caos hagueu après amb certesa, engegueu de part meva els científics.

Al principi eren el Caos, la Nit i l'Èreb que és tot fosc i el Tàrtar vastíssim;

i la terra, l'aire i el cel no existien. I en el ventre infinit del fosc Èreb

la Nit d'ales negres, primer hi pongué un ou aiguapoll només ple d'un poc d'aire;

i amb el curs de les estacions, d'aquest ou en sortí Eros, que infon el desig,

amb l'esquena brillant per ales daurades, com remolins d'aire rabent.

I s'uní, de nit, amb el Caos alat en la immensitat del vast Tàrtar,

i la nostra raça hi covà, la primera que de totes dugué a la llum.

No existia la raça dels déus immortals abans que Eros tot ho reunís. 700

I amb la unió de les coses, unes amb altres, germinaren el Cel, l'Oceà,

i la terra i la raça imperible dels déus benaurats. Per tant, som nosaltres

de molt llarg els més vells de tots els beneïts. Per tant, és evident que nosaltres

venim d'Eros per moltes raons: volem i acompanyem sempre els amants,

i pel nostre poder, moltíssims nois guapos, a la fi de la joventesa,

que juraven no fer-ho mai, han acabat per obrir-se de cames davant

l'aspirant, amb regals de guatlles o d'oques o de polles blaves o aus perses.

---

<sup>12</sup> L'Èreb ('l'ombra', 'la tenebra') és una divinitat primordial.



πάντα δὲ θνητοῖς ἐστὶν ἄφ' ἡμῶν τῶν ὀρνίθων τὰ μέγιστα.  
 πρῶτα μὲν ὥρας φαίνομεν ἡμεῖς ἦρος, χειμῶνος, ὀπώρας·  
 σπείρειν μὲν, ὅταν γέρανος κρῶζουσ' εἰς τὴν Λιβύην μεταχωρῆ— 710  
 καὶ πηδάλιον τότε ναυκλήρω φράζει κρεμάσαντι καθεύδειν—  
 εἶτα δ' Ὀρέστη χλαῖναν ὑφαίνειν, ἵνα μὴ ῥιγῶν ἀποδύη.  
 ἰκτίνος <δ'> αὖ μετὰ ταῦτα φανείς ἐτέραν ὥραν ἀποφαίνει,  
 ἠνίκα πεκτεῖν ὥρα προβάτων πόκον ἠρινόν· εἶτα χελιδῶν,  
 ὅτε χρῆ χλαῖναν πωλεῖν ἤδη καὶ ληδάριον τι πρίασθαι.  
 ἐσμὲν δ' ὑμῖν Ἄμμων, Δελφοὶ, Δωδώνη, Φοῖβος Ἀπόλλων.  
 ἐλθόντες γὰρ πρῶτον ἐπ' ὄρνις οὔτω πρὸς ἅπαντα τρέπεσθε,  
 πρὸς τ' ἐμπορίαν, καὶ πρὸς βιότου κτήσιν, καὶ πρὸς γάμον ἀνδρός.  
 ὄρνιν τε νομίζετε πάνθ' ὅσα περ περὶ μαντείας διακρίνει·  
 φήμη γ' ὑμῖν ὄρνις ἐστί, πταρμόν τ' ὄρνιθα καλεῖτε, 720  
 ξύμβολον ὄρνιν, φωνὴν ὄρνιν, θεράποντ' ὄρνιν, ὄνον ὄρνιν.  
 ἄρ' οὐ φανερῶς ἡμεῖς ὑμῖν ἐσμεν μαντεῖος Ἀπόλλων;

ἦν οὖν ἡμᾶς νομίσητε θεοῦς,  
 ἔξετε χρῆσθαι μάντεσι Μούσαις  
 πάσαις ὥραις, χειμῶνι, θέρει  
 μετρίῳ, πνίγει· κοῦκ ἀποδράντες  
 καθεδούμεθ' ἄνω σεμνυόμενοι  
 παρὰ ταῖς νεφέλαις ὥσπερ χῶ Ζεὺς·  
 ἀλλὰ παρόντες δώσομεν ὑμῖν  
 αὐτοῖς, παισίν, παίδων παισίν, 730  
 πλουθυγείαν, βίον, εἰρήνην  
 νεότητα, γέλωτα, χορούς, θαλίας  
 γάλα τ' ὀρνίθων. ὥστε παρέσται  
 κοπιᾶν ὑμῖν ὑπὸ τῶν ἀγαθῶν·  
 οὔτω πλουτήσετε πάντες.

I és que tot allò més necessari, els arriba als moridors dels ocells, de nosaltres.  
De primer: anunciem canvis de les estacions: primavera, hivern i tardor.  
Ha arribat el moment de sembrar, si la grua, cap a l'Àfrica emigra, grallant, 710  
i de pas al navilier indica que és temps de penjar el timó i descansar,  
i al bandit que es teixeixi un abric perquè gens no es refredi quan surti a robar.  
El milà, en acabat, apareix i anuncia que ja arriba una altra estació,  
i que és l'hora en què toca esquilar la llana dels ramats perquè és primavera.  
L'oreneta ve quan cal vendre l'abric i comprar-se una rebequeta.  
Per vosaltres som Delfos, Ammó o Dodona,<sup>13</sup> i fins Febus Apol·lo en ocell!  
Perquè sempre acudiu als ocells, de primer, en allò que us voleu embarcar:  
pel comerç, quan voleu guanyar-vos la vida, i també per les noces d'algú!  
I és que en totes les coses tocant als auguris, hi veieu un ocell vosaltres:  
un rumor us el diu l'ocellet, l'esternut és l'ocell que du mals aus-picis, 720  
un mal so és un gall, i els senyals del cel, cignes, que a tothora fan vaticignes.  
L'endeví en sap un niu i té vista d'àguila. I ho veu tot més negre que el corb.<sup>14</sup>  
Que no és, doncs, evident que som, per vosaltres, el mateix Apol·lo augural?

Així doncs si a nosaltres per déus ens teniu,  
ens tindreu com a muses, com a endevins,  
com a brises i estacions: som l'hivern,  
el bon temps, la canícula! I no fugirem  
allà dalt per asseure'ns com uns senyorets  
entremig dels núvols, com sempre fa Zeus.  
Al contrari, estarem al vostre costat 730  
per donar-vos a tots, i als fills que us vindran,  
i als seus fills, benestar i salut, i bon viure,  
joventut i pau, danses i festes i riures,  
i prosperitat i fins llet de gallina.  
De tants béns com tindreu, us n'afartareu,  
i tindreu el ronyó cobert.

<sup>13</sup> Santuaris grecs dedicats a Apol·lo famosos pels seus oracles.

<sup>14</sup> El grec juga en aquests versos amb la paraula «*órnis*», que vol dir 'ocell', però també 'auguri'. Amb la traducció intento buscar una equivalència amb jocs semblants que permet la nostra llengua.

Μοῦσα λοχμαία, [στρ.  
 τιοτιοτιοτιοτίγξ  
 ποικίλη, μεθ' ἧς ἐγὼ νά-  
 παισί <τε καὶ> κορυφαῖς ἐν ὀρείαις, 740  
 τιοτιοτιοτιοτίγξ,  
 ἰζόμενος μελίας ἐπὶ φυλλοκόμου,  
 τιοτιοτιοτιοτίγξ,  
 δι' ἐμῆς γένυος ξουθῆς μελέων  
 Πανὶ νόμους ἱερούς ἀναφαίνω  
 σεμνά τε Μητρὶ χορεύματ' ὀρεία,  
 τοτοτοτοτοτοτοτοτοτοτίγξ,  
 ἔνθεν ὡστερεὶ μέλιττα  
 Φρύνιχος ἀμβροσίων μελέων ἀπε-  
 βόσκετο καρπὸν ἀεὶ 750  
 φέρων γλυκεῖαν ῥῥδάν.  
 τιοτιοτιοτιοτίγξ.

εἰ μετ' ὀρνίθων τις ὑμῶν, ᾧ θεαταί, βούλεται  
 διαπλέκειν ζῶν ἠδέως τὸ λοιπόν, ὡς ἡμᾶς ἴτω.  
 ὅσα γὰρ ἐστὶν ἐνθάδ' αἰσχρὰ καὶ νόμῳ κρατούμενα,  
 ταῦτα πάντ' ἐστὶν παρ' ἡμῖν τοῖσιν ὀρνισιν καλά.  
 εἰ γὰρ ἐνθάδ' ἐστὶν αἰσχρὸν τὸν πατέρα τύπτειν νόμῳ,  
 τοῦτ' ἐκεῖ καλὸν παρ' ἡμῖν ἐστὶν, ἢν τις τῷ πατρὶ  
 προσδραμῶν εἶπη πατάξας “αἶρε πλῆκτρον, εἰ μαχεῖ.”  
 εἰ δὲ τυγχάνει τις ὑμῶν δραπέτης ἐστιγμένος, 760  
 ἀτταγᾶς οὗτος παρ' ἡμῖν ποικίλος κεκλήσεται.  
 εἰ δὲ τυγχάνει τις ὦν Φρῦξ μηδὲν ἦττον Σπινθάρου,  
 φρυγίλος ὄρνις οὗτος ἔσται, τοῦ Φιλήμονος γένους.  
 εἰ δὲ δοῦλός ἐστι καὶ Κὰρ ὡσπερ Ἐξηκεστίδης,  
 φυσάτω πάππους παρ' ἡμῖν, καὶ φανοῦνται φράτερες.  
 εἰ δ' ὁ Πεισίου προδοῦναι τοῖς ἀτίμοις τὰς πύλας  
 βούλεται, πέρδιξ γενέσθω, τοῦ πατρὸς νεοττίον·

*Musa boscana,*

[estrofa]

*tiu tiu tiu tiu tiu tiu tiu tiu!*

*de veu tan multicolor*

*M'aposto amb tu a la serra i a la plana,*

740

*tiu tiu tiu tiu tiu tiu tiu!*

*en la branca d'un freixe d'espessor.*

*tiu tiu tiu tiu tiu tiu tiu tiu!*

*De la gola que em vibra enlairó la cançó*

*que entono a Pan en sagrada celebració,*

*i per la Mare Serra, greus balls en rotllana.*

*xiu xiu xiu xiu xiu xiu xiu xiu xiu!*

*És aquí on com una abella, el cantor*

*Frínic<sup>15</sup> sadollava la gana*

*amb l'ambrosíaca llavor*

*de cançons que oferia amb la veu blana.*

750

*xiu xiu xiu xiu xiu xiu xiu!*

Si és que algú de tots vosaltres, gent del públic, vol passar

a plaer el temps que li queda, entre ocells, que vingui al niu!

Que el que aquí tan lleig us sembla, segons dicten els costums,  
entre ocells, a casa nostra, sempre és ben bonic de fer.

Si aquí algú apallissa el pare, diuen els costums que és lleig.

Però en canvi a casa nostra, és bonic si hi vas corrents,

i l'estoves bé, dient-li: «si vols brega, en guàrdia, va!».

Si resulta que entre els vostres, hi ha un esclau marcat amb foc,

760

el fem franc per batejar-lo «Francolí de mil colors».

Si resulta que és un frigi, a la casa dels ocells,

serà sempre per nosaltres, el «Fringíl·lid» o el «Frifrit».

Si hi ha cap esclau de Cària, com Sensepapèricles,

que un fraret aquí es procuri, que confrare el tornarem.

Si pretén obrir les portes algun fill d'un desertor

que es transformi en camallarga, del seu pare digne poll,

---

<sup>15</sup> Poeta tràgic contemporani d'Èsquil, especialment apreciat per les seves cançons. De vegades se li atribueix la invenció de la tragèdia.

ὡς παρ' ἡμῖν οὐδὲν αἰσχρὸν ἔστιν ἐκπερδικίσαι.

τοιάδε κύκνοι, [ἀντ.  
 τιοτιοτιοτιοτίγξ 770  
 συμμιγῆ βοῆν ὁμοῦ πτε-  
 ροῖς κρέκοντες ἴαχον Ἀπόλλω,  
 τιοτιοτιοτιοτίγξ ,  
 ὄχθῳ ἐφεζόμενοι παρ' Ἐβρον ποταμόν,  
 τιοτιοτιοτιοτίγξ ,  
 διὰ δ' αἰθέριον νέφος ἦλθε βοά·  
 πτήξε δὲ ποικίλα φύλα τὰ θηρῶν,  
 κύματά τ' ἔσβεσε νήνεμος αἴθρη,  
 τοτοτοτοτοτοτοτοτοτοτίγξ:  
 πᾶς δ' ἐπεκτύπησ' Ὀλυμπος· 780  
 εἶλε δὲ θάμβος ἄνακτας· Ὀλυμπιά-  
 δες δὲ μέλος Χάριτες  
 Μοῦσαι τ' ἐπωλόλυξαν.  
 τιοτιοτιοτιοτίγξ.

οὐδὲν ἔστ' ἄμεινον οὐδ' ἦδιον ἢ φύσαι πτερά.  
 αὐτίχ' ὑμῶν τῶν θεατῶν εἴ τις ἦν ὑπόπτερος,  
 εἶτα πεινῶν τοῖς χοροῖσι τῶν τραγωδῶν ἤχθετο,  
 ἐκπτόμενος ἂν οὗτος ἠρίστησεν ἐλθὼν οἴκαδε,  
 κᾶτ' ἂν ἐμπλησθεῖς ἐφ' ἡμᾶς αὐθις αὖ κατέπτατο.  
 εἴ τε Πατροκλείδης τις ὑμῶν τυγχάνει χεζητιῶν, 790  
 οὐκ ἂν ἐξίδισεν ἐς θοιμάτιον, ἀλλ' ἀνέπτατο,  
 κάποπαρδῶν κάναπνεύσας αὐθις αὖ κατέπτατο.  
 εἴ τε μοιχεύων τις ὑμῶν ἔστιν ὅστις τυγχάνει,  
 κᾶθ' ὄρᾳ τὸν ἄνδρα τῆς γυναικὸς ἐν βουλευτικῶ,  
 οὗτος ἂν πάλιν παρ' ὑμῶν πτερυγίσας ἀνέπτατο,  
 εἶτα βινήσας ἐκεῖθεν αὐθις αὖ κατέπτατο.  
 ἄρ' ὑπόπτερον γενέσθαι παντός ἔστιν ἄξιον;  
 ὡς Διειτρέφης γε πυτιναῖα μόνον ἔχων πτερὰ

i sortint per cames vingui, que pels nostres és bonic.

*Com simfonia*

[antístrofa]

*tiu tiu tiu tiu tiu tiu tiu!*

770

*de cignes que, alabatent,*

*enlairen per a Apol·lo una harmonia,*

*tiu tiu tiu tiu tiu tiu!*

*i s'aposten als marges del torrent...*

*tiu tiu tiu tiu tiu tiu tiu!*

*... entre els núvols d'aquest atzur la veu s'avia*

*i s'encongeixen les feres de diferent*

*natura i l'ona encalma un èter sense vent.*

*xiu xiu xiu xiu xiu xiu xiu xiu xiu!*

*L'Olimp retrona i un esbalaïment*

780

*pren els suprems i l'alegria*

*de Gràcia i Musa va en augment*

*i en coregen la dolça melodia.*

*Xiu xiu xiu xiu xiu xiu xiu!*

Que les ales et floreixin és el bé millor i més dolç.

Per exemple, si entre el públic hi ha algú d'ales ben dotat,

que, cansat de les tragèdies, té una fam que no s'hi veu,

pot aixecar el vol i anar-se'n a ca seu i dinar un xic,

i d'un vol tornar amb nosaltres, un cop tingui el pap ben ple.

I si algú com en Cagacles\*, ha d'anar a buidar de cop,

790

no s'ho hauria de fer a sobre, que s'envolaria al punt

i, petant-se i revifant-se, tornaria aquí d'un vol.

Si hi ha algú entre tots vosaltres, que les banyes va posant,

i que veu que a la tribuna seu el marit de l'amant,

doncs faria anar les ales, per sortir volant d'aquí,

i, després de traginar-se-la, tornaria aquí d'un vol.

I tenir un bon parell d'ales val la pena, no trobeu?

En Canastres\*, amb les ales dels cistells que feia i prou

ἤρέθη φύλαρχος, εἶθ' ἵππαρχος, ὥστ' ἐξ οὐδενὸς  
μεγάλα πράττει κάστι νυνὶ ξουθὸς ἵππαλεκτρῶν.

800

**Πεισέταιρος**

ταυτὶ τοιαυτί· μὰ Δί' ἐγὼ μὲν πρᾶγμα πῶ  
γελοιότερον οὐκ εἶδον οὐδεπώποτε.

**Ἐυελπίδης**

ἐπὶ τῷ γελαῖ;

**Πεισέταιρος**

ἐπὶ τοῖσι σοῖς ὠκυπτέροις.  
οἷσθ' ὃ μάλιστ' ἔοικας ἐπτερωμένος;  
εἰς εὐτέλειαν χηνὶ συγγεγραμμένῳ.

**Ἐυελπίδης**

σὺ δὲ κοψίχῳ γε σκάφιον ἀποτετιλμένῳ.

**Πεισέταιρος**

ταυτὶ μὲν ἠκάσμεσθα κατὰ τὸν Αἰσχύλον·  
τάδ' οὐχ ὑπ' ἄλλων, ἀλλὰ τοῖς αὐτῶν πτεροῖς.

**Χορός**

ἄγε δὴ τί χρὴ δρᾶν;

**Πεισέταιρος**

πρῶτον ὄνομα τῇ πόλει  
θέσθαι τι μέγα καὶ κλεινόν, εἶτα τοῖς θεοῖς  
θῦσαι μετὰ τοῦτο.

810

**Χορός**

ταῦτα κάμοι συνδοκεῖ.

ja el van fer cabdill d'esquadra, i després de cavallers!  
I venint del no-res vola amunt a lloms d'un gallpegàs!

800

**Beedor** (*Apareixent amb Benastrux, disfressats d'homes-ocell*)

Doncs ja ho tindriem, tu! Per Zeus que no he vist mai  
un panorama que més riure em foti. Mai!

**Benastrux**

I què et fa riure?

**Beedor**

Doncs aquesta teva ploma.  
Que saps a què t'assembles amb aquestes ales?  
A una oca de *graffiti* com de quatre xavos.

**Benastrux**

I tu a una merla calba com un bol, no et fot.

**Beedor**

Aquestes comparances, per citar el gran Èsquil,  
«ens vénen de les nostres ales, no dels altres».

**Cor**

Au, som-hi, què hem de fer?

**Beedor**

Primer, heu de triar un nom  
ben gran i il·lustre i tot seguit, caldrà oferir  
un sacrifici als déus.

810

**Cor**

I tant. Hi estic d'acord.



**Ἐυελπίδης**

φέρ' ἴδω, τί δ' ἡμῖν ὄνομ' <ἄρ'> ἔσται τῆ πόλει;  
βούλεσθε τὸ μέγα τοῦτο τοῦκ Λακεδαίμονος  
Σπάρτην ὄνομα καλῶμεν αὐτήν;

**Πεισέταιρος**

Ἡράκλεις·

Σπάρτην γὰρ ἂν θείμην ἐγὼ τήμῃ πόλει;  
οὐδ' ἂν χαμεύνη. πάνυ γε, κειρίαν γ' ἔχων.

**Ἐυελπίδης**

τί δῆτ' ὄνομ' αὐτῆ θησόμεσθ';

**Χορός**

ἐντευθενὶ

ἐκ τῶν νεφελῶν καὶ τῶν μετεώρων χωρίων  
χαῦνόν τι πάνυ.

**Πεισέταιρος**

βούλει Νεφελοκοκκυγίαν;

**Χορός**

ιοὺ ἰοῦ·

καλόν γ' ἀτεχνῶς <σὺ> καὶ μέγ' ἠῦρες τοῦνομα.

820

**Ἐυελπίδης**

ἄρ' ἔστιν αὐτηγὶ Νεφελοκοκκυγία,  
ἵνα καὶ τὰ Θεογένους τὰ πολλὰ χρήματα  
τά τ' Αἰσχίνου γ' ἅπαντα;

**Benastrux**

Vejam, quin nom li posarem a la ciutat?  
Què us semblaria, doncs, posar-li aquest gran nom  
lacedemoni: Esparta!

**Beedor**

Valga'm Hèracles!  
ESPARTA vols posar a la meva ciutat, tu?  
D'espart, ni per fer el jaç! Ni pel somier tampoc!

**Benastrux**

Llavors quin nom li posarem?

**Cor**

Algun que vingui  
d'aquí, dels núvols i de les regions celestes,  
amb aires de grandesa!

**Beedor**

I... CUCUTCLAN DELS NÚVOLS?\*

**Cor**

Sí, sí!  
L'has encertat de ple amb un nom bonic i gran!

820

**Benastrux**

Aquesta deu ser aquella Cucutclan dels Núvols,  
on el fatxenda Noiquinsmuscles\* té els tresors  
amb els d'en Fantasmandre?\*

**Πεισέταιρος**

καὶ λῶον μὲν οὖν  
τὸ Φλέγρας πεδῖον, ἴν' οἱ θεοὶ τοὺς γηγενεῖς  
ἀλαζονευόμενοι καθυπερηκόντισαν.

**Χορός**

λιπαρὸν τὸ χρῆμα τῆς πόλεως. τίς δαὶ θεὸς  
πολιοῦχος ἔσται; τῷ ξανοῦμεν τὸν πέπλον;

**Ἐυελπίδης**

τί δ' οὐκ Ἀθηναίαν ἐῷμεν Πολιάδα;

**Πεισέταιρος**

καὶ πῶς ἂν ἔτι γένοιτ' ἂν εὐτακτος πόλις,  
ὅπου θεὸς γυνὴ γεγονυῖα πανοπλίαν  
ἔστηκ' ἔχουσα, Κλεισθένης δὲ κερκίδα;

830

**Χορός**

τίς δαὶ καθέξει τῆς πόλεως τὸ Πελαργικόν;

**Πεισέταιρος**

ὄρνις ἀφ' ἡμῶν τοῦ γένους τοῦ Περσικοῦ,  
ὅσπερ λέγεται δεινότατος εἶναι πανταχοῦ  
Ἄρεως νεοττός.

**Ἐυελπίδης**

ὦ νεοττὲ δέσποτα·  
ὡς δ' ὁ θεὸς ἐπιτήδειος οἰκεῖν ἐπὶ πετρῶν.

**Beedor**

No, molt millor encara!

De Flegras és la plana,<sup>16</sup> on els déus van guanyar els titans en un concurs de qui la té més grossa.

**Cor**

Ciutat esplendorosa i resplendent! Quin déu en serà el guarda? Per qui haurem de teixir el pèplum?

**Benastrux**

I per què no deixem com a patrona Atena?

**Beedor**

I com podria ser una ciutat amb bon ordre, quan el seu déu és una dona que va armada de cap a peus mentre qui fa ganxet és Clístenes?<sup>17</sup>

830

**Cor**

I qui serà el patró del mur que el fort envolta?<sup>18</sup>

**Beedor**

Coi, qui ha de ser sinó el VOLTOR, un ocell dels nostres de qui arreu diuen que és el pollet d'Ares més esfereïdor.

**Benastrux**

Oh gran pollet totpoderós!

Quin déu més apte per habitar sobre els rocs!

---

<sup>16</sup> A la plana de Flegras és on els Olímpics van derrotar els titans.

<sup>17</sup> Personatge públic sovint ridiculitzat per Aristòfanes per efeminat i barbamec.

<sup>18</sup> El grec parla d'un mur micènic de l'acròpolis d'Atenes, que anomenaven *pelargikón* 'pelàrgic' o 'pelàsgic', això és, dels pelasgs, un nom amb el qual es feia referència als habitants de Grècia abans de l'arribada dels hel·lens. Aquí, però, només hi és com a joc lingüístic per la seva semblança amb *pelargós* ('cigonya').

**Πεισέταιρος**

ἄγε νυν σὺ μὲν βάδιζε πρὸς τὸν ἀέρα  
καὶ τοῖσι τειχίζουσι παραδιακόνει,  
χάλικας παραφόρει, πηλὸν ἀποδὺς ὄργασον,  
λεκάνην ἀνένεγκε, κατάπεσ' ἀπὸ τῆς κλίμακος,  
φυλακὰς κατάστησαι, τὸ πῦρ ἔγκρυπτ' ἀεὶ,  
κωδωνοφορῶν περίτρεχε καὶ κάθειδ' ἐκεῖ·  
κῆρυκα δὲ πέμψον τὸν μὲν εἰς θεοὺς ἄνω,  
ἕτερον δ' ἄνωθεν ἅυ παρ' ἀνθρώπους κάτω,  
κάκειθεν αὖθις παρ' ἐμέ.

840

**Ἐυελπίδης**

σὺ δέ γ' αὐτοῦ μένων  
οἴμωζε παρ' ἔμ'.

**Πεισέταιρος**

ἴθ', ὦγάθ', οἷ πέμπω σ' ἐγώ.  
οὐδὲν γὰρ ἄνευ σοῦ τῶνδ' ἃ λέγω πεπράξεται.  
ἐγὼ δ' ἵνα θύσω τοῖσι καινοῖσιν θεοῖς,  
τὸν ἱερέα πέμψοντα τὴν πομπὴν καλῶ.  
παῖ παῖ, τὸ κανοῦν αἴρεσθε καὶ τὴν χέρνιβα.

850

**Χορός**

ὀμορροθῶ, συνθέλω,  
συμπαραινέσας ἔχω  
προσόδια μεγάλα σεμνὰ προσιέναι θεοῖ-  
σιν, ἅμα δὲ προσέτι χάριτος ἔνε  
κα προβάτιόν τι θύειν.  
ἴτω ἴτω ἴτω δὲ Πυθιάς βοά,  
συναυλείτω δὲ Χαῖρις ᾠδᾶ.

[στρ.]

**Beedor**

En marxa, doncs! Va, envola't cap a l'aire tu  
i et poses al servei dels que estan fent els murs.  
Els portes grava, els pastes calç i t'arremangues,  
i hi fas pujar un cubell, i et fots escala avall;  
disposa-hi torns de guàrdia, i mantén sempre enceses  
les brases, fes la ronda amb el senyal d'alarma,  
i clapa-hi i m'envies un herald a dalt,  
als déus, i també un altre als homes, allà baix.  
I tornes aquí, amb mi, encabat.

840

**Benastrux**

Sí, i tu aquí et quedes  
i, encabat, vas a prendre pel cul.

**Beedor**

Estimat,  
vés on t'envio: sense tu, no es podrà fer  
el que dic. Jo, per sacrificar a aquests nous déus  
faré que el sacerdot guïï la processó.  
Ei, mosso! Aixeca l'aigua lustral i el cistell!

850

**Cor [estrofa]** (*Se'n va Benastrux. Entra un músic, amb l'aulos, disfressat de corb*)

*Hi estic d'acord, penso igual!*

*Aplaudeixo el teu parer*

*d'entonar un himne sant, processional*

*per acostar-nos als déus i així haver*

*el seu favor sacrificant*

*en honor seu un dolç xaiet.*

*Amunt, amunt, que pugi el dèlfic aliret*

*i Queris guïï el nostre cant!<sup>19</sup>*

---

<sup>19</sup> Músic tebà sovint ridiculitzat en la comèdia per maldestre.

**Πεισέταιρος**

παῦσαι σὺ φυσῶν. Ἡράκλεις τουτὶ τί ἦν  
τὸ κακόν; μὰ Δί' ἐγὼ πολλὰ δὴ καὶ δεῖν' ἰδὼν  
οὐπω κόρακ' εἶδον ἐμπεφορβειωμένον.  
ἱερεῦ, σὸν ἔργον, θῦε τοῖς καινοῖς θεοῖς.

860

**Ἱερεὺς**

δράσω τάδ'. ἀλλὰ ποῦ 'στὶν ὁ τὸ κανοῦν ἔχων;  
εὐχεσθε τῇ Ἐστία τῇ ὀρνιθείῳ καὶ τῷ ἰκτίνῳ ἐστιούχῳ  
καὶ ὄρνισιν Ὀλυμπίοις καὶ Ὀλυμπήσι πᾶσι καὶ πάσησι—

**Πεισέταιρος**

ὦ Σουνιέρακε, χαῖρ' ἄναξ Πελαργικέ.

**Ἱερεὺς**

καὶ κύκνῳ Πυθίῳ καὶ Δηλίῳ καὶ Λητοῖ Ὀρτυγομήτρα καὶ  
Ἀρτέμιδι Ἀκαλανθίδι—

870

**Πεισέταιρος**

οὐκέτι Κολαινὶς ἀλλ' Ἀκαλανθὶς Ἄρτεμις.

**Ἱερεὺς**

καὶ φρυγίῳ Σαβαζίῳ καὶ στρούθῳ μεγάλη μητρὶ θεῶν  
καὶ ἀνθρώπων—

**Πεισέταιρος**

δέσποινα Κυβέλη στρουῖθε, μήτερ Κλεοκρίτου.

*(L'auletista-corb acompanya el cant i la dansa del cor, però desafina. Mentrestant, entra un sacerdot amb un anyell per al sacrifici)*

**Beedor**

Tu, *STOP!* No bufis. Què cony és això, per Hèracles?  
Per Zeus que jo he vist moltes coses estranyíssimes,  
però això? Un corb que va amb embocadura, mai!  
Sacerdot, fes els sacrificis als nous déus.

860

**Sacerdot**

Així ho faré. Però el del cistell on coi para?  
Pregueu a Hèstia dels ocells, i al milà, protector de la llar.  
i a les ocelles i ocells olímpics i olímpiques i a totes i tots...

**Beedor**

De Súnion t'evoco de lluny, Voltor pelàrgic!

**Sacerdot**

I al cigne dèlfic i dèlic i Letona mare de les guatlles  
i Àrtemis cadenera...

870

**Beedor**

Res d'Àrtemis Caçadora, ara és Cadenera!

**Sacerdot**

I al frifrit Sabazi,<sup>20</sup> i a la senyora estruça, gran mare de déus  
i homes...

**Beedor**

Estruça Cíbele, que parí el gras Cleòcrit!<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Déu frigi assimilat a Dionís.

<sup>21</sup> Cíbele és una deessa frígia, assimilada a Rea, mare dels olímpics.



**Ἱερεὺς**

διδόναι Νεφελοκοκκυγιεῦσιν ὑγίειαν καὶ σωτηρίαν αὐ-  
τοῖσι καὶ Χίοισι—

**Πεισέταιρος**

Χίοισιν ἤσθην πανταχοῦ προσκειμένοις.

880

**Ἱερεὺς**

καὶ ἦρωσιν ὄρνισι καὶ ἠρώων παισί, πορφυρίωνι καὶ  
πελεκᾶντι καὶ πελεκίνῳ καὶ φλέξιδι καὶ τέτρακι καὶ  
ταῶνι καὶ ἐλεᾶ καὶ βασκᾶ καὶ ἐλασᾶ καὶ ἐδωλίῳ καὶ  
καταρράκτη καὶ μελαγκορύφῳ καὶ αἰγιθάλλῳ—

**Πεισέταιρος**

παῦ· ἐς κόρακας· παῦσαι καλῶν. ἰοῦ ἰοῦ,  
ἐπὶ ποῖον, ὦ κακόδαιμον, ἱερεῖον καλεῖς  
ἀλλαιέτους καὶ γῦπας; οὐχ ὄρας ὅτι  
ἰκτίνος εἷς ἂν τοῦτό γ' οἴχοιθ' ἀρπάσας;  
ἄπελθ' ἀφ' ἡμῶν καὶ σὺ καὶ τὰ στέμματα·  
ἐγὼ γὰρ αὐτὸς τουτογὶ θύσω μόνος.

890

**Χορός**

εἶτ' αὐθις αὖ τᾶρα σοι

[ἀντ.

δεῖ με δεύτερον μέλος

χέρνιβι θεοσεβῆς ὄσιον ἐπιβοᾶν, καλεῖν

δὲ μάκαρας, ἕνα μὲν οὖν τιν', εἶ-

περ ἱκανὸν ἔξετ' ὄψον.

900

τὰ γὰρ παρόντα θύματ' οὐδὲν ἄλλο πλὴν

γένειόν ἐστι καὶ κέρατα.

**Sacerdot**

Que atorgui als cucutclanins dels Núvols salut i seguretat  
i també als aliats de Quios...

**Beedor**

Sempre a la sopa aquests de Quios, fan molt riure.

880

**Sacerdot**

I als herois aviaris i als fills dels herois, a l'Àguila, al Pica-soques  
i al Pelicà, al Falcó a la Polla pintada,  
al Paó, a la Boscarla, el Xarxet, l'Àguiló i l'Agró,  
al Xatrac i al Menjafigues, i la Mallerenga i...

**Beedor**

Eh, para, i vés-te'n a la merla! Para aquestes  
invitacions! O és que és prou grossa aquesta víctima  
per invitar pigargs i voltors? O no veus  
que un sol milà se la pot fotre i fotre el camp?  
Va, fora d'aquí, tu i les teves benes fúnebres!  
Que jo mateix el sacrificaré! I tot sol!

890

*(Se'n va el sacerdot)*

**Cor [antístrofa]**

*Llavors caldrà una cançó*

*que, segona, entonaré,*

*piadosa i sacra, per a l'ablució,*

*per convidar-te els beats, o potser,*

*amb un n'hi ha prou, si prou menjar*

900

*voleu que hi hagi a disposar.*

*Que aquesta víctima d'aquí, no és sinó*

*un xic de banya i un mentó.*

**Πεισέταιρος**

θύοντες εὐξώμεσθα τοῖς πτερίνοις θεοῖς.

**Ποιητής**

Νεφελοκοκκυγίαν

τὰν εὐδαίμονα κλῆσον, ᾧ

Μοῦσα, τεαῖς ἐν ὕμνων

ᾠοδαῖς.

**Πεισέταιρος**

τουτὶ τὸ πρᾶγμα ποδαπόν; εἰπέ μοι, τίς εἶ;

**Ποιητής**

ἐγὼ μελιγλώσσω ἐπέων ἰεῖς ᾠοιδὰν

Μουσᾶων θεράπων ὄτρηρός,

κατὰ τὸν Ὅμηρον.

910

**Πεισέταιρος**

ἔπειτα δῆτα δοῦλος ὦν κόμην ἔχεις;

**Ποιητής**

οὐκ, ἀλλὰ πάντες ἐσμέν οἱ διδάσκαλοι

Μουσᾶων θεράποντες ὄτρηροί,

κατὰ τὸν Ὅμηρον.

**Πεισέταιρος**

οὐκ ἐτὸς ὄτρηρόν καὶ τὸ ληδάριον ἔχεις.

ἀτάρ, ᾧ ποιητά, κατὰ τί δεῦρ' ἀνεφθάρης;

**Ποιητής**

μέλη πεποίηκ' εἰς τὰς Νεφελοκοκκυγίας

τὰς ὑμετέρας κύκλιά τε πολλὰ καὶ καλὰ

**Beedor**

Mentre sacrificuem, preguem als déus de plomes.

**Poeta** (*Entra, vestit amb parracs*)

*Dolça Cucutclan alegre,  
pàtria del meu cor, tu celebra,  
Musa, amb els cants dels himnes  
que et pertanyen.*

**Beedor**

I aquest d'on coi surt ara? Digue'm, qui ets tu?

**Poeta**

*Jo sóc el que encimbella cançons amb veu melosa  
de les Muses servent sol·lícit,  
com Homer deixà dit.*

910

**Beedor**

Però dius que ets esclau? Si portes una tofa...<sup>22</sup>

**Poeta**

No, però tots nosaltres, els poetes, som  
*de les Muses servents amatents,  
com Homer deixà dit.*

**Beedor**

No és pas estrany que també t'amin els parracs.  
Vejam, poeta, què cony t'ha dut fins aquí?

**Poeta**

Per Cucutclan dels Núvols he compost cançons,  
i un munt d'esplèndids ditirambes i també

---

<sup>22</sup> A Atenes, dur el cabell llarg era característic de les classes adinerades.

καὶ παρθένεια καὶ κατὰ τὰ Σιμωνίδου.

**Πεισέταιρος**

ταυτὶ σὺ πότε' ἐποίησας; ἀπὸ ποίου χρόνου;

920

**Ποιητής**

πάλαι πάλαι δὴ τήνδ' ἐγὼ κλήζω πόλιν.

**Πεισέταιρος**

οὐκ ἄρτι θύω τὴν δεκάτην ταύτης ἐγώ,  
καὶ τοῦνομ' ὥσπερ παιδίῳ νῦν δὴ 'θέμην;

**Ποιητής**

ἀλλὰ τις ὠκεῖα Μουσάων φάτις  
οἷάπερ ἵππων ἀμαρυγὰ.  
σὺ δὲ πάτερ κτίστορ Αἴτνας,  
ζαθέων ἱερῶν ὁμώνυμε,  
δὸς ἐμὶν ὅ τι περ τεῶν κεφαλᾶ θέλης  
πρόφρων δόμεν {ἐμὶν τεῖν}.

930

**Πεισέταιρος**

τουτὶ παρέξει τὸ κακὸν ἡμῖν πράγματα,  
εἰ μὴ τι γ' αὐτῷ δόντες ἀποφευξοῦμεθα.  
οὔτος, σὺ μέντοι σπολάδα καὶ χιτῶν' ἔχεις,  
ἀπόδυθι καὶ δὸς τῷ ποιητῇ τῷ σοφῷ.  
ἔχε τὴν σπολάδα· πάντως δέ μοι ριγῶν δοκεῖς.

**Ποιητής**

τόδε μὲν οὐκ ἀέκουσα φίλα  
Μοῦσα τὸ δῶρον δέχεται·  
τὸ δὲ τεῶν φρενὶ μάθε  
Πινδάρειον ἔπος—

cants de donzelles i bells cors à la Simònides.

**Beedor**

Però aquests cants quan els has fet? Quant fa d'això?

920

**Poeta**

Fa temps, fa temps que aquesta ciutat vaig lloant.

**Beedor**

Però si té deu dies i tot just he fet

l'ofrena per donar-li un nom, tal com a un fill!

**Poeta**

*Presta és la veu de les Muses, rabent*

*com el galop dels destrets en esclat.*

*Pare, que l'Etna vas fundar,*

*d'igual nom que el seu culte consagrat.*

*Atorgueu-me amb el vostre assentiment*

*el que us plagui atorgar.*

930

**Beedor (A part)**

Aquesta pesta crec que ens portarà problemes.

si no és que li oferim alguna cosa i marxa.

*(A un esclau, primer. Després al poeta)*

Ei, tu que vas amb túnica i també samarra,

treu-te-la i dóna-l'hi a aquest nostre expert poeta.

Agafa la samarra: em sembles mort de fred.

**Poeta**

*No a contracor la meva Musa amada*

*vol acceptar aquest teu present.*

*Però tu grava't a la ment*

*la pindàrica paraula...*

**Πεισέταιρος**

ἄνθρωπος ἡμῶν οὐκ ἀπαλλαχθήσεται.

940

**Ποιητής**

νομάδεσσι γὰρ ἐν Σκύθαις ἀλάται στρατών,

ὄς ὑφαντοδόνητον ἔσθος οὐ πέπαται·

ἀκλεῆς δ' ἔβα

σπολὰς ἄνευ χιτῶνος.

ξύνες ὃ τοι λέγω.

**Πεισέταιρος**

ξυνίημ' ὅτι βούλει τὸν χιτωνίσκον λαβεῖν.

ἀπόδυθι· δεῖ γὰρ τὸν ποιητὴν ὠφελεῖν.

ἄπελθε τουτονὶ λαβῶν.

**Ποιητής**

ἀπέρχομαι,

κάς τὴν πόλιν γ' ἐλθὼν ποιήσω τοιαδί·

“κλῆσον, ὦ χρυσόθρονε, τὰν τρομερὰν κρυερὰν·

νιφόβoλα πεδία πολύπορά τ' ἤλυθον”

ἀλαλαί .

950

**Πεισέταιρος**

νὴ τὸν Δί', ἀλλ' ἤδη πέφευγας ταυταγί

τὰ κρυερὰ τονδι τὸν χιτωνίσκον λαβῶν.

τουτὶ μὰ Δί' ἐγὼ τὸ κακὸν οὐδέποτ' ἤλπισα,

οὔτω ταχέως τοῦτον πεπύσθαι τὴν πόλιν.

αὔθις σὺ περιχώρει λαβῶν τὴν χέρνιβα.

εὐφημία 'στω.

**Beedor**

Aquest cony d'home no se n'anirà mai, no!

940

**Poeta**

*Amb la nòmada gent escita vaga, distant  
del seu poble el qui no té abrics de tela; i marra,  
trist i atziac, trescant,  
quan sols va amb samarra  
Tu ja em vas copsant.*

**Beedor**

Copso que vols copsar també la tuniqueeta.

*(A l'esclau)*

Tu, treu-te-la, que ens cal ajudar aquest poeta.

*(Donant-la al poeta)*

Agafa-la i te'n vas.

**Poeta** *(Mentre se'n va)*

*Canta, Musa, de daurat tron, la polar  
ciutat que fa tremolar.*

950

*Per un camí tan fi, tan fi,*

*a les planes nevades he pogut venir.*

Hurra, hurra!

**Beedor**

Però per Zeus que t'has salvat del fred polar,  
ara que t'has endut també la tuniqueeta!

Vatua Zeus, no m'esperava aquesta pesta!

Que tan de pressa aquest sabés de la ciutat!

*(A l'esclau, assenyalant l'altar)*

Tu, amb l'aigua lustral, dóna una altra volta aquí.

Guardeu silenci.



**Χρησμολόγος**

μὴ κατάρξη τοῦ τράγου.

**Πεισέταιρος**

σὺ δ' εἶ τίς;

**Χρησμολόγος**

ὅστις; χρησμολόγος.

**Πεισέταιρος**

οἴμωζέ νυν.

960

**Χρησμολόγος**

ὦ δαιμόνιε, τὰ θεῖα μὴ φαύλως φέρε·

ὥς ἔστι Βάκιδος χρησμὸς ἄντικρυς λέγων

εἰς τὰς Νεφελοκοκκυγίας.

**Πεισέταιρος**

κάπειτα πῶς

ταῦτ' οὐκ ἐχρησμολόγεις σὺ πρὶν ἐμὲ τὴν πόλιν

τήνδ' οἰκίσαι;

**Χρησμολόγος**

τὸ θεῖον ἐνεπόδιζέ με.

**Πεισέταιρος**

ἄλλ' οὐδὲν οἶόν· ἐστ' ἀκοῦσαι τῶν ἐπῶν.

*(Benastrux es disposa a sacrificar l'animal, quan entra un personatge carretejant rotlles de paper)*

**Propagoracles**

No comencis el cabró!

**Beedor**

Tu qui ets?

**Propagoracles**

Un propagoracles!

**Beedor**

A cagar!

960

**Propagoracles**

Ah, infeliç meu. No juguis amb afers divins!

Bacis va propagar un oracle que clar parla  
de Cucutclan dels Núvols!<sup>23</sup>

**Beedor**

Ah, i per quins set sous

no el vas propagar abans que jo fundés aquesta  
ciutat?

**Propagoracles**

Un divinal pudor m'ho va impedir.

**Beedor**

Llavors serà millor parar atenció als hexàmetres.

---

<sup>23</sup> Bacis va ser un profeta beoci a qui se li van atribuir molts oracles que estaven molt en voga en temps de la guerra del Peloponnès.

**Χρησμολόγος**

“ἀλλ’ ὅταν οἰκήσωσι λύκοι πολιαί τε κορῶναι  
ἐν ταύτῳ τὸ μεταξύ Κορίνθου καὶ Σικυῶνος—”

**Πεισέταιρος**

τί οὖν προσήκει δῆτ’ ἐμοὶ Κορινθίων;

**Χρησμολόγος**

ἠνίξαθ’ ὁ Βάκις τοῦτο πρὸς τὸν ἀέρα.

970

“πρῶτον Πανδώρα θῦσαι λευκότριχα κριόν·  
ὅς δέ κ’ ἐμῶν ἐπέων ἔλθη πρότιστα προφήτης,  
τῷ δόμεν ἰμάτιον καθαρὸν καὶ καινὰ πέδιλα—”

**Πεισέταιρος**

ἔνεστι καὶ τὰ πέδιλα;

**Χρησμολόγος**

λαβὲ τὸ βιβλίον.

“καὶ φιάλην δοῦναι, καὶ σπλάγχνων χεῖρ’ ἐπιπλῆσαι.”

**Πεισέταιρος**

καὶ σπλάγχνα διδόν’ ἔνεστι;

**Χρησμολόγος**

λαβὲ τὸ βιβλίον.

“κἂν μὲν, θέσπιε κοῦρε, ποιῆς ταῦθ’ ὡς ἐπιτέλλω,  
αἰετὸς ἐν νεφέλῃσι γενήσεται· αἱ δέ κε μὴ δῶς,  
οὐκ ἔσει οὐ τρυγῶν, οὐ λάϊος, οὐ δρυκολάπτῃς.”

**Πεισέταιρος**

καὶ ταῦτ’ ἔνεστ’ ἐνταῦθα;

980

**Χρησμολόγος**

λαβὲ τὸ βιβλίον.

**Propagoracles** (*Llegint el rotlle. Recitant.*)

«Quan les canudes gralles i els llops se'n vagin a viure  
junts en un cau que es trobi al bell mig de Sició i els corintis»...

**Beedor**

I jo què hi tinc a veure amb els de Corint, eh?

**Propagoracles**

Bacis es referia a l'aire amb tals enigmes.

970

«Cal que primer consagreu un xai blanc a la dea Pandora,  
i al que us arribi primer i les meves paraules desxifri  
li donareu un abric impol·lut... i unes noves sandàlies».

**Beedor**

Hi posa unes sandàlies?

**Propagoracles** (*Oferint-li el rotlle perquè ho comprovi*)

Té, aquí tens el rotlle.

«I regaleu-li una copa i les mans d'entranyes ompliu-li».

**Beedor**

Hi posa també entranyes?

**Propagoracles** (*Oferint-li el rotlle perquè ho comprovi*)

Té, aquí tens el rotlle.

«Jove pels déus inspirat, si el que ordeno portes a terme,  
entre els núvols seràs l'aligot. En cas que no ho fessis  
no esdevindràs una tórtora, ni un pigot o una merla».

980

**Beedor**

Hi diu això també aquí?

**Propagoracles** (*Oferint-li el rotlle perquè ho comprovi*)

Té, aquí tens el rotlle.

**Πεισέταιρος**

οὐδὲν ἄρ' ὅμοιός ἐσθ' ὁ χρησμὸς τουτωί,  
ὄν ἐγὼ παρὰ τὰ πόλλωνος ἐξεγραψάμην·  
“αὐτὰρ ἐπὴν ἄκλητος ἰὼν ἄνθρωπος ἀλαζῶν  
λυπῆ θύοντας καὶ σπλαγχνεύειν ἐπιθυμῆ,  
δὴ τότε χρὴ τύπτειν αὐτὸν πλευρῶν τὸ μεταξὺ—”

**Χρησμολόγος**

οὐδὲν λέγειν οἴμαί σε.

**Πεισέταιρος**

λαβὲ τὸ βιβλίον.

“καὶ φείδου μηδὲν μηδ' αἰετοῦ ἐν νεφέλησιν,  
μήτ' ἦν Λάμπων ἦ μήτ' ἦν ὁ μέγας Διοπείθης.”

**Χρησμολόγος**

καὶ ταῦτ' ἔνεστ' ἐνταῦθα;

**Πεισέταιρος**

λαβὲ τὸ βιβλίον.

οὐκ εἶ θύραζ'; ἐς κόρακας.

990

**Χρησμολόγος**

οἴμοι δείλαιος.

**Πεισέταιρος**

οὔκουν ἐτέρωσε χρησμολογήσεις ἐκτρέχων;

**Μέτων**

ἤκω παρ' ὑμᾶς—

**Beedor**

Doncs no s'assembla a aquest oracle que tinc jo,  
que vaig anotar aquí seguint dictats d'Apol·lo:

«Quan un farsant, que no hagueu convidat, aquí se us acosti,  
per molestar els qui immolen i vulgui partir les freixures,  
cal que llavors li pegueu al bell mig d'on té les costelles».

**Propagoracles**

Em sembla que te'n fots, oi?

**Beedor** (*Imitant-lo*)

Té, aquí tens el rotlle.

«No us compadíssiu de l'àguila que entre els núvols voleia  
ni que es tractés de Lampó o de Socarragnòstix\*, el místic».

**Propagoracles**

Hi posa això també aquí?

**Beedor**

TÉ, AQUÍ TENS EL ROTLLE!

(*Li pega amb el rotlle*)

Au, fot el camp d'aquí! A la merla!

**Propagoracles**

Ai, pietat!

990

**Beedor**

I vés a propagar els oracles lluny d'aquí!

(*Entra un segon personatge, carregat amb cartabó i compàs, vestit estrafolàriament i calçant ballarines*)

**Metó**

A casa vostra arribo...

**Πεισέταιρος**

ἕτερον αὖ τουτὶ κακόν.  
τί δ' αὖ σὺ δράσων; τίς δ' ἰδέα βουλευμάτων;  
τίς ἢ 'πίνοια, τίς ποθ' οὔρνις τῆς ὁδοῦ;

**Μέτων**

γεωμετρῆσαι βούλομαι τὸν ἀέρα  
ὕμιν διελεῖν τε κατὰ γύας.

**Πεισέταιρος**

πρὸς τῶν θεῶν  
σὺ δ' εἴ τίς ἀνδρῶν;

**Μέτων**

ὅστις εἴμ' ἐγώ; Μέτων,  
ὄν οἶδεν Ἑλλάς χῶ Κολωνός.

**Πεισέταιρος**

εἰπέ μοι,  
ταυτὶ δέ σοι τί ἔστι;

**Μέτων**

κανόνες ἀέρος.  
αὐτίκα γὰρ ἀήρ ἐστι τὴν ἰδέαν ὅλος  
κατὰ πνιγέα μάλιστα. προσθεῖς οὖν ἐγὼ  
τὸν κανόν' ἄνωθεν τουτονὶ τὸν καμπύλον  
ἐνθεῖς διαβήτην—μανθάνεις;

1000

**Πεισέταιρος**

οὐ μανθάνω.

**Beedor**

Arriben noves pestes!

I tu què hi véns a fer? Quins són els teus designis?  
Quins plans tens tu? I què són aquestes sabatetes?

**Metó**

Vull mesurar-vos l'aire i dividir-vos-el  
en trossos i parcel·les.

**Beedor**

Ah, per tots els déus  
qui putes ets tu?

**Metó**

Qui sóc jo? Jo, Metó, és clar,  
l'arquitecte més gran de Grècia i de Colonos!

**Beedor**

I digue'm, què és això que dus?

**Metó**

Un regle d'aire!

L'aire, per començar, té forma, en el seu tot,  
de forn, *de facto*. De manera que si aplico  
de dalt el regle aquest que és corb *ad hoc*, i *ad libitum*  
poso el compàs aquí... Em segueixes?

1000

**Beedor**

No et segueixo.



**Μέτων**

ὀρθῶ μετρήσω κανόνι προστιθείς, ἵνα  
ὁ κύκλος γένηται σοι τετράγωνος κὰν μέσῳ  
ἀγορά, φέρουσαι δ' ὥσιν εἰς αὐτὴν ὁδοὶ  
ὀρθαὶ πρὸς αὐτὸ τὸ μέσον, ὥσπερ δ' ἀστέρος  
αὐτοῦ κυκλοτεροῦς ὄντος ὀρθαὶ πανταχῆ  
ἀκτῖνες ἀπολάμπωσιν.

**Πεισέταιρος**

ἄνθρωπος Θαλής.

Μέτων—

**Μέτων**

τί ἔστιν;

**Πεισέταιρος**

ἴσθ' ὅτιη φιλῶ σ' ἐγώ,

1010

κάμοι πιθόμενος ὑπαποκίνει τῆς ὁδοῦ.

**Μέτων**

τί δ' ἔστι δεινόν;

**Πεισέταιρος**

ὥσπερ ἐν Λακεδαίμονι

ξενηλατοῦνται καὶ κεκίνηνταί τινες·

πληγαὶ συχναὶ κατ' ἄστυ.

**Μέτων**

μῶν στασιάζετε;

**Πεισέταιρος**

μὰ τὸν Δί' οὐ δῆτ'.

**Metó**

Fent servir un regle recte us mesuraré l'aire,  
perquè quadrat es torni el cercle, amb una plaça  
*in medio*, on vagin a parar carrers ben rectes,  
i es trobin *non plus ultra* al mig, com una estrella  
que és circular *per se* i d'on brillen, rectilinis,  
rajos pertot arreu.

**Beedor**

Quin Talòs de Milet!

Metó!

**Metó**

Què hi ha?

**Beedor**

Jo et tinc estima, tingue-ho clar  
i fes-me cas: agafa un altre camí, vols?

1010

**Metó**

Hi ha cap problema?

**Beedor**

És com està passant a Esparta  
on van fent fora els estrangers i els cops de puny  
s'escampen a ciutat.

**Metó**

Hi ha guerra civil, doncs?

**Beedor**

Per Zeus, no pas!

**Μέτων**

ἀλλὰ πῶς;

**Πεισέταιρος**

ὄμοθυμαδὸν

σποδεῖν ἅπαντας τοὺς ἀλαζόνας δοκεῖ.

**Μέτων**

ὑπάγοιμί γ' ἄρ' ἄν.

**Πεισέταιρος**

νὴ Δί', ὡς οὐκ οἶδ' ἄν εἰ

φθαιῆς ἄν· ἐπικεῖνται γὰρ ἐγγὺς αὐταί.

**Μέτων**

οἴμοι κακοδαίμων.

**Πεισέταιρος**

οὐκ ἔλεγον ἐγὼ πάλαι;

οὐκ ἀναμετρήσεις σαυτὸν ἀπιῶν ἀλλαχῆ;

1020

**Ἐπίσκοπος**

ποῦ πρόξενοι;

**Πεισέταιρος**

τίς ὁ Σαρδανάπαλλος οὐτοσί;

**Ἐπίσκοπος**

ἐπίσκοπος ἦκω δεῦρο τῷ κυάμῳ λαχῶν

**Metó**

Però llavors?

**Becdor**

Per decisió

unànime atonyinem tots els xarlatans.

**Metó**

Val més que guilli!

**Becdor**

Sí, per Zeus! Però no sé

si hi ets a temps, perquè els cops van que volen, tu!

*(Li pega)*

**Metó**

Pobre de mi, ai, ai!

**Becdor**

No t'ho deia de fa estona?

Fuig, vés a mesurar-te a tu mateix ben lluny!

1020

*(Entra un inspector atenès, ricament abillat, com un persa, i portant uns sobres)*

**Inspector**

On hi ha el consolat?

**Becdor**

Qui és aquest Sardanapal?<sup>24</sup>

**Inspector**

Sóc l'inspector escollit a sorts per venir aquí,

---

<sup>24</sup> Cèlebre rei assiri conegut per la seva riquesa i ostentació.

εἰς τὰς Νεφελοκοκκυγίας.

**Πεισέταιρος**

ἐπίσκοπος;

ἔπεμψε δὲ τίς σε δεῦρο;

**Ἐπίσκοπος**

φαῦλον βιβλίον

Τελέου τι.

**Πεισέταιρος**

βούλει δῆτα τὸν μισθὸν λαβῶν  
μὴ πράγματ' ἔχειν ἀλλ' ἀπιέναι;

**Ἐπίσκοπος**

νῆ τοὺς θεοὺς.

ἐκκλησιάσαι γοῦν ἐδεόμην οἴκοι μένων.  
ἔστιν γὰρ ἃ δι' ἐμοῦ πέπρακται Φαρνάκη.

**Πεισέταιρος**

ἄπιθι λαβῶν· ἔστιν δ' ὁ μισθὸς οὐτοσί.

**Ἐπίσκοπος**

τουτὶ τί ἦν;

**Πεισέταιρος**

ἐκκλησία περὶ Φαρνάκου.

1030

**Ἐπίσκοπος**

μαρτύρομαι τυπτόμενος ὧν ἐπίσκοπος.

a Cucutclan dels Núvols.

**Beedor**

Un inspector, dius?

I qui t'envia fins aquí?

**Inspector**

Un decret molest

firmat per Fal·lax\*.

**Beedor**

Deus voler cobrar la paga

i tornar sense més problemes?

**Inspector**

Sí, per Zeus!

*(Fa per allargar-li els sobres)*

De fet, jo hauria de ser a casa, a l'assemblea:

que parlen d'uns negocis que he estat fent amb Pèrsia.

**Beedor**

Cobra-la i marxa, corre, que aquí tens la paga!

*(Li pega)*

**Inspector**

Què ha estat això?

**Beedor**

La teva comissió pels perses!

1030

**Inspector** *(Fugint)*

Us prenc per testimonis! Inspector atacat!

**Πεισέταιρος**

οὐκ ἀποσοβήσεις; οὐκ ἀποίσεις τὸ κάδω;  
οὐ δεινά; καὶ πέμπουσιν ἤδη 'πισκόπους  
εἰς τὴν πόλιν, πρὶν καὶ τεθύσθαι τοῖς θεοῖς;

**Ψηφισματοπώλης**

ἐὰν δ' ὁ Νεφελοκοκκυγιεὺς τὸν Ἀθηναῖον ἀδικῆ—

**Πεισέταιρος**

τουτὶ τί ἔστιν αὖ κακὸν, τὸ βυβλίον;

**Ψηφισματοπώλης**

ψηφισματοπώλης εἰμὶ καὶ νόμους νέους  
ἤκω παρ' ὑμᾶς δεῦρο πωλήσων.

**Πεισέταιρος**

τὸ τί;

**Ψηφισματοπώλης**

χρηῖσθαι Νεφελοκοκκυγιᾶς τοῖς αὐτοῖς μέτροισι  
καὶ σταθμοῖσι καὶ ψηφίσμασι καθάπερ Ὀλοφύξιοι.

1040

**Πεισέταιρος**

σὺ δέ γ' οἶσίπερ ὠτοτύξιοι χρήσει τάχα.

**Ψηφισματοπώλης**

οὗτος τί πάσχεις;

**Πεισέταιρος**

οὐκ ἀποίσεις τοὺς νόμους;  
πικροὺς ἐγὼ σοι τήμερον δείξω νόμους.

**Beedor**

Au, fot el camp! I emporta't tots aquests teus sobres!  
No és increïble? Envien inspectors a aquesta  
ciutat abans que es pugui sacrificar als déus!

**Mercader de decrets** (*Entrant amb un llarg rotlle de paper. Comença a llegir*)

Si un cucutclaní comet injustícia contra un atenès...

**Beedor**

Quina és aquesta pesta i on va amb tant paper?

**Mercader de decrets**

Sóc mercader de decrets jo, i m'arribo aquí  
per vendre-us lleis de nova planta!

**Beedor**

Per exemple?

**Mercader de decrets**

Tot cucutclaní dels núvols ha de servir-se del mateix sistema de mesures,  
de pesos i de decrets que es van donar entre tots els Olofixos!<sup>25</sup>

1040

**Beedor** (*Li pega*)

I tu aviat faràs servir els dels Crucifixos!

**Mercador de decrets**

Ei, què t'agafa?

**Beedor**

Emporta't lluny d'aquí les lleis!  
Que avui t'ensenyaré unes lleis d'allò més dures!

---

<sup>25</sup> Poble aliat d'Atenes, a la península calcídica d'Atos.



**Ἐπίσκοπος**

καλοῦμαι Πισθέταιρον ὕβρεως εἰς τὸν Μουνιχιῶνα μῆνα.

**Πεισέταιρος**

ἄληθες, οὗτος; ἔτι γὰρ ἐνταῦθ' ἦσθα σύ;

**Ψηφισματοπώλης**

ἐὰν δέ τις ἐξελαύνῃ τοὺς ἄρχοντας καὶ μὴ δέχεται κατὰ τὴν στήλην— [1050

**Πεισέταιρος**

οἴμοι κακοδαίμων, καὶ σὺ γὰρ ἐνταῦθ' ἦσθ' ἔτι;

**Ἐπίσκοπος**

ἀπολῶ σε γράψομαί τε μυρίας δραχμάς—

**Πεισέταιρος**

ἐγὼ δὲ σοῦ γε τῷ κάδῳ διασκεδῶ.

**Ψηφισματοπώλης**

μέμνησ' ὅτε τῆς στήλης κατετίλας ἐσπέρας;

**Πεισέταιρος**

αἰβοῖ· λαβέτω τις αὐτόν. οὗτος, οὐ μενεῖς;

ἀπίωμεν ἡμεῖς ὡς τάχιστ' ἐντευθενὶ

θύσοντες εἴσω τοῖς θεοῖσι τὸν τράγον.

*(Li pega. El mercader s'escapa per un cantó. Per l'altre, reapareix l'Inspector)*

**Inspector**

Cito a judici Beedor com a imputat per sedició durant el mes d'abril!

**Beedor**

Ah sí? De veritat? Encara ets aquí tu?

**Mercader de decrets** *(Tornant a treure el cap)*

I si algú expulsa les autoritats i no les rep segons els decrets...

1050

**Beedor**

Alça manela, Zeus meu! Tu també aquí, encara?

**Inspector**

T'arruinaré, et posaré un plet de deu mil dracmes!

**Beedor**

I jo et fotrè pel cul aquest parell de sobres!

*(L'endeví fuig per un cantó i el Mercader de decrets fa el mateix per l'altre)*

**Mercader de decrets**

Tu t'has cagat en la constitució. Recorda-te'n.

**Beedor** *(Als esclaus)*

Ai, uix! Que algú l'agafi! Vine cap aquí!

Fotem el camp d'aquí tan ràpid com puguem

i entrem per sacrificar als déus aquest cabró.

*(Entren cap a dins)*

Χορός

ἤδη μοι τῷ παντόπτα [στρ.  
 καὶ παντάρχα θνητοὶ πάντες  
 θύσουσ' εὐκταίαις εὐχαῖς. 1060  
 πᾶσαν μὲν γὰρ γᾶν ὀπτεύω,  
 σῶζω δ' εὐθαλεῖς καρπούς  
 κτείνων παμφύλων γένναν  
 θηρῶν, ἃ πᾶν τ' ἐν γαίᾳ  
 ἐκ κάλυκος ἀύξανόμενον γένυσι παμφάγοις  
 δένδρεσί τ' ἐφημμένον καρπὸν ἀποβόσκειται.  
 κτείνω δ' οἱ κήπους εὐώδεις  
 φθείρουσιν λύμαις ἐχθίσταις·  
 ἐρπετά τε καὶ δάκετα <πάνθ'> ὅσαπερ  
 ἔστιν ὑπ' ἐμᾶς πτέρυγος 1070  
 ἐν φοναῖς ὄλλυται.

τῆδε μέντοι θῆμέρα μάλιστ' ἐπαναγορεύεται,  
 ἣν ἀποκτείνῃ τις ὑμῶν Διαγόραν τὸν Μήλιον,  
 λαμβάνειν τάλαντον, ἣν τε τῶν τυράννων τίς τινα  
 τῶν τεθνηκότων ἀποκτείνῃ, τάλαντον λαμβάνειν.  
 βουλόμεσθ' οὖν νῦν ἀνειπεῖν ταῦτά χήμεῖς ἐνθάδε·  
 ἣν ἀποκτείνῃ τις ὑμῶν Φιλοκράτη τὸν Στρούθιον,  
 λήψεται τάλαντον, ἣν δὲ ζῶντά <γ'> ἀγάγη, τέτταρα,  
 ὅτι συνείρων τοὺς σπίνους πωλεῖ καθ' ἑπτὰ τοῦβολοῦ,  
 εἶτα φυσῶν τὰς κίχλας δείκνυσι καὶ λυμαίνεται, 1080  
 τοῖς τε κοψίχοισιν εἰς τὰς ρίνας ἐγγεῖ τὰ πτερά,  
 τὰς περιστεράς θ' ὁμοίως ξυλλαβῶν εἴρξας ἔχει,  
 κάπαναγκάζει παλεύειν δεδεμένας ἐν δικτύῳ.  
 ταῦτα βουλόμεσθ' ἀνειπεῖν· κεῖ τις ὄρνιθας τρέφει  
 εἰργμένους ὑμῶν ἐν αὐλῇ, φράζομεν μεθιέναι.  
 ἣν δὲ μὴ πειθήσθε, συλληφθέντες ὑπὸ τῶν ὀρνέων  
 αὐθις ὑμεῖς αὖ παρ' ἡμῖν δεδεμένοι παλεύσετε.

**Cor [estrofa]**

*Els mortals d'avui endavant*

*amb els seus vots i juraments,*

*a nosaltres sacrificaran,*

1060

*als omniscients i omnipotents*

*que la terra vetllem conservant*

*els fruits verds i matem a tot clan*

*de bestioles d'àvides dents*

*que devoren a terra el que als calzes floreix*

*o bé el fruit que a la branca de l'arbre llueix.*

*Matem qui amb plagues malvolents*

*desfan jardins de perfum fragant.*

*Tot rèptil i rosegador que existeix,*

*per la força del meu plomatge,*

1070

*troba mort i carnatge.*

En diades com aquestes, solen fer-se aquests pregons:

«Si dels vostres algú mata Sensecredos\* l'impiadós,  
un talent cobrarà en paga; i si mata algú un tirà  
dels que estan criant ja malves, rebrà en paga un bon talent».

Volem ara dir aquí el nostre propi anunci, que fa així:

«Si algú mata l'ocellaire d'en Filòcrates, l'estruç,  
un talent cobrarà en paga; quatre, si ens el porta viu.  
Perquè enfila i ven a un òbol el conjunt de set pinsans,  
infla els tords per exposar-los, i els ultratja horriblement,  
I a les merles els penetra el nas amb plomes del seu cos.  
Igualment, captura i tanca en gàbies pobres colomins,  
i els enreda en una xarxa, per servir-se'n de reclam.  
Era aquest el nostre anunci. I si algú té ocells tancats  
al corral per fer-ne cria, li ordenem que els deixi anar.  
Si goseu desobeir-nos, els ocells us tancarem  
i ens fareu llavors vosaltres, a la xarxa, de reclam.

1080

εὐδαίμον φύλον πτηνῶν [ἀντ.  
 οἰωνῶν, οἳ χειμῶνος μὲν  
 χλαίνας οὐκ ἀμπισχνοῦνται· 1090  
 οὐδ' αὖ θερμὴ πνίγους ἡμᾶς  
 ἄκτις τηλαυγῆς θάλλει·  
 ἀλλ' ἀνθηρῶν λειμώνων  
 φύλλ' ἐν κόλποις ἐνναίω,  
 ἠνίκ' ἂν ὁ θεσπέσιος ὄξυ μέλος' ἀχέτας  
 θάλλεσι μεσημβρινοῖς ἡλιομανῆς βοᾷ.  
 χειμάζω δ' ἐν κοίλοις ἄντροις  
 νύμφαις οὐρείαις ξυμπαίζων·  
 ἠρινά τε βοσκόμεθα παρθένια  
 λευκότροφα μύρτα Χαρί- 1100  
 των τε κηπεύματα.

τοῖς κριταῖς εἰπεῖν τι βουλόμεσθα τῆς νίκης πέρι,  
 ὄσ' ἀγάθ', ἦν κρίνωσιν ἡμᾶς, πᾶσιν αὐτοῖς δώσομεν,  
 ὥστε κρείττω δῶρα πολλῶ τῶν Ἀλεξάνδρου λαβεῖν.  
 πρῶτα μὲν γάρ, οὗ μάλιστα πᾶς κριτῆς ἐφίεται,  
 γλαῦκες ὑμᾶς οὔποτ' ἐπιλείψουσι Λαυρειωτικά·  
 ἀλλ' ἐνοικήσουσιν ἔνδον, ἔν τε τοῖς βαλλαντίοις  
 ἐννεοττεύσουσι κάκλέψουσι μικρὰ κέρματα.  
 εἶτα πρὸς τούτοισιν ὥσπερ ἐν ἱεροῖς οἰκήσετε·  
 τὰς γὰρ ὑμῶν οἰκίας ἐρέψομεν πρὸς αἰετόν· 1110  
 κἂν λαχόντες ἀρχίδιον εἶθ' ἀρπάσαι βούλησθέ τι,  
 ὄξυν ἱερακίσκον εἰς τὰς χεῖρας ὑμῖν δώσομεν.  
 ἦν δέ που δειπνήτε, πρηγορεῶνας ὑμῖν πέμψομεν.  
 ἦν δὲ μὴ κρίνητε, χαλκεύεσθε μηνίσκους φορεῖν  
 ὥσπερ ἀνδριάντες· ὡς ὑμῶν ὄς ἂν μὴ μῆν' ἔχη,

*Benaurada estirp dels ocells*

[antístrofa]

*alats que al fred hivern no cal*

*que ens cobrim amb grossos mantells,*

1090

*i a qui la roentor estival*

*i els seus raigs no ens rosteixen les pells:*

*als prats verds hi tenim el casal,*

*en un niu de fulla i poncells,*

*en el temps en què crida estrident melodia*

*la cigala embogida pel foc del migdia.*

*I hiverno en un profund coval*

*jugant amb nimfes del cimadal.*

*I la primavera amb murtons ens cria*

*d'un blanc límpid i a les acàcies*

1100

*dels jardins de les Gràcies.*

Al jurat volem parlar-li sobre guanyar aquest concurs:

si a nosaltres ens fan vèncer, donarem a tots molts béns,  
molt millors que els dons que Paris al judici va obtenir.

Comencem amb el que els jutges volen per damunt de tot:  
mai no us faltaran les òlibes... que decoren els diners.<sup>26</sup>

Que se us ficaran a casa, i aniran a fer el seu niu  
a les vostres grans butxaques, i us pondran els calerons.

Continuem: viureu a casa, i un gran temple us semblarà:

us farem un frontó d'àguila, que presidirà el teulat.

1110

I si us toca un càrrec públic, i en voleu rapinyar guanys,  
us farem a mans un àvid esparver, menut i fer.

I si aneu a dinar fora, us darem un extra pap.

Si per contra no ens votéssiu, un paraigua us forjareu,  
de metall, com les estàtues,<sup>27</sup> que si algú no en porta al cap,

<sup>26</sup> Els dracmes atenesos solien portar una efigie d'una òliba, símbol de la ciutat.

<sup>27</sup> Sembla que eren una mena de mitja lluna de metall que protegien les estàtues de les inclemències del temps i també dels excrements dels ocells.

ὅταν ἔχητε χλανίδα λευκήν, τότε μάλισθ' οὕτω δίκην  
δώσεθ' ἡμῖν, πᾶσι τοῖς ὄρνισι κατατιλώμενοι.

**Πεισέταιρος**

τὰ μὲν ἰέρ' ἡμῖν ἐστίν, ὦρνιθες, καλά·  
ἀλλ' ὡς ἀπὸ τοῦ τείχους πάρεστιν ἄγγελος  
οὐδεῖς, ὅτου πευσόμεθα τάκεϊ πράγματα.  
ἀλλ' οὕτοσὶ τρέχει τις Ἄλφειὸν πνέων.

1120

**Ἄγγελος Α**

ποῦ ποῦ 'στι, ποῦ ποῦ ποῦ 'στι, ποῦ ποῦ ποῦ 'στι, ποῦ,  
ποῦ Πεισέταιρος ἐστίν ἄρχων;

**Πεισέταιρος**

οὕτοσί.

**Ἄγγελος Α**

ἐξῶκοδόμηταί σοι τὸ τεῖχος.

**Πεισέταιρος**

εὔ λέγεις.

**Ἄγγελος Α**

κάλλιστον ἔργον καὶ μεγαλοπρεπέστατον·  
ὥστ' ἂν ἐπάνω μὲν Προξενίδης ὁ Κομπασεὺς  
καὶ Θεογένης ἐναντίω δὺ' ἄρματε,  
ἵππων ὑπόντων μέγεθος ὅσον ὁ δούριος,  
ὑπὸ τοῦ πλάτους ἂν παρελασαίτην.

**Πεισέταιρος**

Ἡράκλεις.

passarem llavors els comptes, quan aneu mudats de blanc,  
ja que us cobrirà la caca dels ocells del món sencer.

**Beedor** (*Entrant*)

El nostre sacrifici, ocells, ha estat propici,  
però del mur no ens ha arribat cap missatger  
perquè ens informi de com van allà les coses.

1120

(*Apareix un missatger, corrent*)

Però n'arriba un, sense alè, com un atleta.

**Primer missatger** (*Esbufegant*)

On, on, on pa, on pa, on para, on pa, on, on,  
on para, on és Beedor, el nostre cap?

**Beedor**

Aquí.

**Primer missatger**

El vostre mur ja s'ha aixecat.

**Beedor**

Molt bones noves!

**Primer missatger**

Una obra enorme, esplendorosament ingent!  
És tan gran i ample que podrien encreuar-s'hi  
dos subnormals de Pixacolonos,\* amb carros  
ben tunejats, guiant carruatges amb cavalls  
més grans que aquell de fusta.

**Beedor**

Hèracles, senyor meu!



**Ἄγγελος Α**

τὸ δὲ μῆκος ἐστὶ, καὶ γὰρ ἐμέτρησ' αὐτ' ἐγώ,  
ἑκατοντορόγιον.

1130

**Πεισέταιρος**

ὦ Πόσειδον, τοῦ μάκρους.  
τίνες ὠκοδόμησαν αὐτὸ τηλικουτονί;

**Ἄγγελος Α**

ὄρνιθες, οὐδεὶς ἄλλος —οὐκ Αἰγύπτιος  
πλινθοφόρος, οὐ λιθουργός, οὐ τέκτων παρῆν—  
ἀλλ' αὐτόχειρες, ὥστε θαυμάζειν ἐμέ.  
ἐκ μὲν γε Λιβύης ἦκον ὡς τρισμύρια  
γέρανοι θεμελίους καταπεπωκυῖαι λίθους.  
τούτους δ' ἐτύκιζον αἱ κρέκες τοῖς ρύγχεσιν.  
ἕτεροι δ' ἐπλινθούργουν πελαργοὶ μύριοι·  
ὔδωρ δ' ἐφόρουν κάτωθεν εἰς τὸν ἀέρα  
οἱ χαραδριοὶ καὶ τᾶλλα ποτάμι' ὄρνεα.

1140

**Πεισέταιρος**

ἐπηλοφόρουν δ' αὐτοῖσι τίνες;

**Ἄγγελος Α**

ἔρωδιοὶ  
λεκάναισι.

**Πεισέταιρος**

τὸν δὲ πηλὸν ἐνεβάλλοντο πῶς;

**Ἄγγελος Α**

τοῦτ', ὧγάθ', ἐξηύρητο καὶ σοφώτατα·  
οἱ χῆνες ὑποτύπτοντες ὥσπερ ταῖς ἄμαις  
εἰς τὰς λεκάνας ἐνεβάλλον αὐτὸν τοῖν ποδοῖν.

**Primer missatger**

I pel que fa a l'altura, que he mesurat jo  
mateix fa cent braçades.

1130

**Beedor**

Posidó, que llarg!

I qui ha pogut aixecar un mur tan colossal?

**Primer missatger**

Doncs els ocells; ocells tots sols. Ni un sol egipci  
portant els totxos, cap picapedrer o fuster.  
Amb les mans pròpies ho han fet tot: al·lucinant.  
De l'Àfrica han vingut les grues: trenta-mil,  
portant les pedres pels fonaments dins la gola;  
les quadrejaven els tucans amb els llargs becs,  
i altres deu mil cigonyes els pastaven totxos.  
I l'aigua la portaven fins a dalt, a l'aire,  
tots els blauets i d'altres ocellets de riu.

1140

**Beedor**

I qui els portava a dalt la calç?

**Primer missatger**

Les garses, clar,  
amb uns cubells.

**Beedor**

I com... com hi han posat la calç?

**Primer missatger**

Bon senyor meu, amb una idea ben genial!  
Les oques amb molts cops de pota, com si fossin  
pales, cavaven, i als cistells els l'abocaven.

**Πεισέταιρος**

τί δῆτα πόδες ἄν οὐκ ἄν ἐργασαίαιτο;

**Ἄγγελος Α**

καὶ νῆ Δί' αἰ νῆτταί γε περιεζωμέναι  
ἐπλινθοβόλουν· ἄνω δὲ τὸν ὑπαγωγέα  
ἐπέτοντ' ἔχουσαι κατόπιν ὥσπερ παιδία  
τὸν πηλὸν ἐν τοῖς στόμασιν αἰ χελιδόνες.

1150

**Πεισέταιρος**

τί δῆτα μισθωτοὺς ἄν ἔτι μισθοῖτό τις;  
φέρ' ἴδω, τί δαί; τὰ ξύλινα τοῦ τείχους τίνες  
ἀπηργάσαντ';

**Ἄγγελος Α**

ὄρνιθες ἦσαν τέκτονες  
σοφώτατοι πελεκᾶντες, οἳ τοῖς ρύγχεσιν  
ἀπεπελέκησαν τὰς πύλας· ἦν δ' ὁ κτύπος  
αὐτῶν πελεκόντων ὥσπερ ἐν ναυπηγίῳ.  
καὶ νῦν ἅπαντ' ἐκεῖνα πεπύλωται πύλαις  
καὶ βεβαλάνωται καὶ φυλάττεται κύκλῳ,  
ἐφοδεύεται, κωδωνοφορεῖται, πανταχῆ  
φυλακαὶ καθεστήκασι καὶ φρυκτωρία  
ἐν τοῖσι πύργοις. ἀλλ' ἐγὼ μὲν ἀποτρέχων  
ἀπονίψομαι· σὺ δ' αὐτὸς ἤδη τᾶλλα δρᾶ.

1160

**Χορός**

οὔτος, τί ποιεῖς; ἄρα θαυμάζεις ὅτι  
οὔτω τὸ τεῖχος ἐκτετείχισται ταχύ;

**Beedor**

No hi ha impossibles si ens posem potes a l'obra.

**Primer missatger**

I per la mare de Zeus! Ànecs amb la faixa  
apilant totxos! I per sobre voleiaven

les orenetes amb l'espàtula a l'esquena,

1150

com uns manobres, i el bec ple de l'argamassa.

**Beedor**

Des d'ara per què hauríem de contractar obrers?

Vejam, què més? Qui ha acabat fent l'espès fustam  
de les muralles?

**Primer missatger**

Els més destres dels ocells

fusters: els pica-soques, que amb els seus forts becs  
les portes han tallat amb tant terrabastall

amb tants de cops i pics que allò era una drassana!

Ara doncs, tot està tancat posant-hi portes

i panys i forrellats i a tot l'entorn hi ha guaites,

amb sentinelles per arreu portant campanes,

1160

pertot s'han apostat molts guardes i alimares

en les grans torres. Però jo me'n vaig pitant

que em vull fer un bany. La resta us la deixem a vós.

*(Marxa el Primer missatger. Beedor, a escena, incrèdul)*

**Cor**

Ei, tu, què fas? Que potser estàs al·lucinant

que haguem bastit tan veloçment el mur o què?

**Πεισέταιρος**

νή τοὺς θεοὺς ἔγωγε· καὶ γὰρ ἄξιον·  
ἴσα γὰρ ἀληθῶς φαίνεται μοι ψεύδεσιν.  
ἀλλ' ὅδε φύλαξ γὰρ τῶν ἐκεῖθεν ἄγγελος  
ἔσθαι πρὸς ἡμᾶς δεῦρο πυρρίχην βλέπων.

**Ἄγγελος Β**

ιοὺ ἰοῦ, ἰοὺ ἰοῦ, ἰοὺ ἰοῦ.

1170

**Πεισέταιρος**

τί τὸ πρᾶγμα τουτί;

**Ἄγγελος Β**

δεινότατα πεπόνθαμεν.  
τῶν γὰρ θεῶν τις ἄρτι τῶν παρὰ τοῦ Διὸς  
διὰ τῶν πυλῶν εἰσέπτατ' εἰς τὸν ἀέρα,  
λαθῶν κολιοῦς φύλακας ἡμεροσκόπους.

**Πεισέταιρος**

ὦ δεινὸν ἔργον καὶ σθένιον εἰργασμένος.  
τίς τῶν θεῶν;

**Ἄγγελος Β**

οὐκ ἴσμεν· ὅτι δ' εἶχε πτερὰ,  
τοῦτ' ἴσμεν.

**Πεισέταιρος**

οὐκ οὖν δῆτα περιπόλους ἐχρῆν  
πέμψαι κατ' αὐτὸν εὐθύς;

**Ἄγγελος Β**

ἀλλ' ἐπέμψαμεν  
τρισυρίους ἰέρακας ἵπποτοξότας,

**Beedor**

Clar que ho estic, per tots els déus. I amb gran raó!

Que qualsevol diria que és ciència ficció!

Però aquí arriba un guàrdia, un missatger de dalt  
per dur-nos noves. Sembla com en peu de guerra.

**Segon missatger**

Ai, ai! Ai, ai! Ai, ai!

1170

**Beedor**

Què hi ha? Què passa?

**Segon missatger**

Una tremenda i gran tragèdia!

Fa poc que algun dels déus, dels déus de Zeus, vull dir,  
ha entrat al nostre espai aeri per les portes  
sense que el detectessin els guardians, les gralles.

**Beedor**

Tremenda feta, atroç i abominable han fet!

Quin déu ha estat?

**Segon missatger**

No ho sabem pas. Tenia ales,  
això ho sabem.

**Beedor**

I no caldria haver enviat  
patrulles al moment darrere seu?

**Segon missatger**

Ho hem fet.

Uns trenta mil arquers muntats en esparver.

χωρεῖ δὲ πᾶς τις ὄνουχας ἠγκυλωμένος,  
 κερχνῆς, τριόρχης, γύψ, κύμινδις, αἰετός·  
 ῥύμη τε καὶ πτεροῖσι καὶ ῥοιζήμασιν  
 αἰθήρ δονεῖται τοῦ θεοῦ ζητουμένου·  
 κᾶστ' οὐ μακρὰν ἄπωθεν, ἀλλ' ἐνταῦθά που  
 ἤδη 'στίν.

1180

### Πεισέταιρος

οὔκουν σφενδόνας δεῖ λαμβάνειν  
 καὶ τόξα; χῶρει δεῦρο πᾶς ὑπηρέτης·  
 τόξευε, παῖε· σφενδόνην τίς μοι δότω.

### Χορός

πόλεμος αἴρεται, πόλεμος οὐ φατὸς  
 πρὸς ἐμὲ καὶ θεούς· ἀλλὰ φύλαττε πᾶς  
 ἀέρα περιπέφελον, ὃν ἔρεβος ἐτέκετο,  
 μή σε λάθη θεῶν τις ταύτη περῶν·

[στρ.

1190

<σιγᾶτε σιγ'.> ... ἄθρει δὲ πᾶς κύκλω σκοπῶν,  
 ὡς ἐγγὺς ἤδη δαίμονος πεδαρσίου  
 δίνης πτερωτὸς φθόγγος ἐξακούεται.

També han estat mobilitzats els d'urpes corbes, 1180  
el xoriguer, el voltor i el duc, l'aligot, l'àguila!  
I l'èter és un terbolí sotraguejat  
d'ales i fúria i gran brogit buscant el déu.  
I no pot ser pas gaire lluny, no, que és aquí,  
aquí a la vora.

*(Se'n va)*

### **Beccdor**

És l'hora d'empunyar la fona  
i l'arc, llavors! A mi els auxiliars! Tots a mi!  
Apunteu, foc, tireu! Porteu-me aquí la fona!

### **Cor [estrofa]**

*Guerra, esclata! Guerra! Guerra de no dir*  
*entre jo i els déus! Tothom a rondar* 1190  
*l'aire espès dels núvols, que l'Èreb parí.*  
*Que cap déu, a furt, se'ns pugui escapar.*

ELS OCELLS HEM DIT QUE NO  
VISCA LA REVOLUCIÓ!<sup>28</sup>

Alerta tots, busqueu entorn.  
Que ja se sent a prop alguna deïtat  
que plana aixecant sons alats de remolins.

*(Apareix Iris, amb unes veles que li fan d'ales. Una grua la mou d'un cantó a l'altre)*

---

<sup>28</sup> Cèlebre tonada dòrica sobre la revolució hilita, parodiada (cf. Xenofont, *Llacunes*, 3, 42).



**Πεισέταιρος**

αὐτή σύ, ποῖ ποῖ ποῖ πέτει; μέν' ἦσυχος,  
ἔχ' ἀτρέμας· αὐτοῦ στηθ'· ἐπίσχεσ τοῦ δρόμου.  
τίς εἶ; ποδαπή; λέγειν ἐχρῆν ὀπόθεν πότ' εἶ.

1200

**Ἴρις**

παρὰ τῶν θεῶν ἔγωγε τῶν Ὀλυμπίων.

**Πεισέταιρος**

ὄνομα δέ σοι τί; Πάραλος ἢ Σαλαμινία;

**Ἴρις**

Ἴρις ταχεῖα.

**Πεισέταιρος**

<πότερα> πλοῖον ἢ κύων;

**Ἴρις**

τί δὲ τοῦτο;

**Πεισέταιρος**

ταυτηνί τις οὐ ξυλλήψεται  
ἀναπτάμενος τρίορχος;

**Ἴρις**

ἐμὲ ξυλλήψεται;  
τί ποτ' ἐστὶ τουτὶ τὸ κακόν;

**Πεισέταιρος**

οἰμῶξει μακρά.

**Beccor**

Ei, tu! On, on, on, on vas volant? Atura't!

No et moguis d'on ets! Vols parar de córrer? *STOP!*

1200

Qui ets? D'on ets? Val més que ens diguis d'on coi véns.

**Iris**

Jo vinc aquí de part dels déus del Mont Olimp.

**Beccor** (*Assenyalant les ales-veles d'Iris*)

I com et dius tu? Llop de mar o Sireneta?

**Iris**

Sóc Iris, la lleugera.

**Beccor**

Ets nau o puta, doncs?

**Iris**

Què vol dir això?

**Beccor**

No hi ha cap polla cuallarga  
que s'alci amunt i me la trinqui?

**Iris**

Què? Trincar-me?

Però què cony m'estàs dient?

**Beccor**

Veuràs quins crits!

Ἴρις

ἄτοπόν γε τουτὶ πρᾶγμα.

Πεισέταιρος

κατὰ ποίας πύλας

εἰσῆλθες εἰς τὸ τεῖχος, ὦ μιαρωτάτη;

Ἴρις

οὐκ οἶδα μὰ Δί' ἔγωγε κατὰ ποίας πύλας.

1210

Πεισέταιρος

ἤκουσας αὐτῆς, οἶον εἰρωνεύεται;

πρὸς τοὺς κολοιάρχους προσῆλθες;

Ἴρις

πῶς λέγεις;

Πεισέταιρος

σφραγίδ' ἔχεις παρὰ τῶν πελαργῶν;

Ἴρις

τί τὸ κακόν;

Πεισέταιρος

οὐκ ἔλαβες;

Ἴρις

ὕγιαίνεις μέν;

Πεισέταιρος

οὐδὲ σύμβολον

ἐπέβαλεν ὀρνίθαρχος οὐδεὶς σοι παρών;

**Iris**

Però on s'és vist! Escandalós!

**Beedor**

Per quina porta  
has penetrat el mur, eh, mala pècora?

**Iris**

No sé, per Zeus, de quina porta estem parlant.

1210

**Beedor**

Ho heu sentit bé? Que ens prens el pèl, mosqueta morta?  
Entre els sergents de gralles has passat?

**Iris**

Com dius?

**Beedor**

I les cigonyes t'han timbrat el passi?

**Iris**

Què

cony és això?

**Becor**

No el tens?

**Iris**

Tu hi toques?

**Beedor**

No hi havia  
cap aoficial perquè et fiqués... el seu segell?

Ἴρις

μὰ Δί' οὐκ ἔμοιγ' ἐπέβαλεν οὐδεὶς, ὦ μέλε.

Πεισέταιρος

κᾶπειτα δῆθ' οὕτω σιωπῇ διαπέτει  
διὰ τῆς πόλεως τῆς ἀλλοτρίας καὶ τοῦ χάους;

Ἴρις

ποῖα γὰρ ἄλλη χρῆ πέτεσθαι τοὺς θεοὺς;

Πεισέταιρος

οὐκ οἶδα μὰ Δί' ἔγωγε· τῆδε μὲν γὰρ οὐ.  
ἀδικεῖς δὲ καὶ νῦν. ἄρά γ' οἶσθα τοῦθ', ὅτι  
δικαιοτάτ' ἂν ληφθεῖσα πασῶν Ἰρίδων  
ἀπέθανες, εἰ τῆς ἀξίας ἐτύγχανες;

1220

Ἴρις

ἀλλ' ἀθάνατός εἰμ'.

Πεισέταιρος

ἀλλ' ὅμως ἂν ἀπέθανες.  
δεινότατα γὰρ τοι πεισόμεσθ', ἐμοὶ δοκεῖν,  
εἰ τῶν μὲν ἄλλων ἄρξομεν, ὑμεῖς δ' οἱ θεοὶ  
ἀκολαστανεῖτε, κούδέπω γνώσεσθ' ὅτι  
ἀκροατέον ὑμῖν ἐν μέρει τῶν κρειττόνων.  
φράσον δὲ δὴ μοι, τὼ πτέρυγε ποῖ ναυστολεῖς;

Ἴρις

ἐγώ; πρὸς ἀνθρώπους πέτομαι παρὰ τοῦ πατρὸς  
φράσουσα θύειν τοῖς Ὀλυμπίοις θεοῖς  
μηλοσφαγεῖν τε βουθύτοις ἐπ' ἐσχάραις  
κνισᾶν τ' ἀγυιάς.

1230

**Iris**

Ningú no m'ha ficat pas res a mi, mai, xato.

**Beedor**

I creus que pots volar en silenci aquí, violant  
l'espai aeri d'un Estat que no és el teu?

**Iris**

I per on vols que voleiem els déus, si no?

**Beedor**

I jo què sé, per Zeus. Però per aquí, no!  
Estàs violant la llei! Que potser no t'adones  
que en cas de detenir-te, et donariem mort  
amb més raó que a tota Iris d'aquest món?

1220

**Iris**

Si sóc immortal, jo!

**Beedor**

I? Igualment et matariem,  
perquè estariem ben fotuts, segons em sembla,  
si, sent nosaltres els que governem, vosaltres,  
els déus, poguéssiu fer el que us rotés sense entendre  
que us toca anar fent cas dels vostres superiors.  
Fins on naveguen, doncs, aquestes ales? Parla!

**Iris**

De part del Pare, volo vers la raça humana  
per dir-los que han de sacrificar als déus olímpics,  
que immolin els anyells al sacre altar i que amarin  
tots els carrers amb fum de greix.

1230

**Πεισέταιρος**

τί σὺ λέγεις; ποίοις θεοῖς;

**Ἴρις**

ποίοισιν; ἡμῖν, τοῖς ἐν οὐρανῷ θεοῖς.

**Πεισέταιρος**

θεοὶ γὰρ ὑμεῖς;

**Ἴρις**

τίς γὰρ ἐστ' ἄλλος θεός;

**Πεισέταιρος**

ὄρνιθες ἀνθρώποισι νῦν εἰσιν θεοί,  
οἷς θυτέον αὐτούς, ἀλλὰ μὰ Δί' οὐ τῷ Δί.

**Ἴρις**

ὦ μῶρε μῶρε, μὴ θεῶν κίνει φρένας  
δεινάς, ὅπως μὴ σου γένος πανώλεθρον  
Διὸς μακέλλη πᾶν ἀναστρέψει Δίκη,  
λιγνὺς δὲ σῶμα καὶ δόμων περιπτυχᾶς  
καταιθαλώσει σου Λικυμνίους βολαῖς.

1240

**Πεισέταιρος**

ἄκουσον, αὕτη· παῦε τῶν παφλασμάτων·  
ἔχ' ἀτρέμα. φέρ' ἴδω, πότερα Λυδὸν ἢ Φρύγα  
ταυτὶ λέγουσα μορμολύττεσθαι δοκεῖς;  
ἄρ' οἶσθ' ὅτι Ζεὺς εἴ με λυπήσει πέρα,  
μέλαθρα μὲν αὐτοῦ καὶ δόμους Ἀμφίονος  
καταιθαλώσω πυρφόροισιν αἰετοῖς;  
πέμψω δὲ πορφυρίωνας εἰς τὸν οὐρανὸν  
ὄρνις ἐπ' αὐτὸν, παρδαλᾶς ἐνημμένους  
πλεῖν ἑξακοσίους τὸν ἀριθμὸν; καὶ δὴ ποτε

1250

**Beedor**

Què dius? Quins déus?

**Iris**

Com, com que quins? Nosaltres, déus del cel, és clar.

**Beedor**

VOSALTRES sou déus, eh?

**Iris**

Quins altres déus hi ha, aviam?

**Beedor**

Els ocells són els únics déus pels humans, ara;  
només a ells immolaran, no a Zeus, per Zeus!

**Iris** (*Paratràgicament*)

Ai, foll, ai, foll! No abrandis el tremend furor  
dels déus; que no anorreï a ple la vostra estirp  
entera la Justícia amb la «fanga de Zeus»,  
que el foc i el fum a cendres redueixin cos  
i estances i parets, amb els llampecs mortals.

1240

**Beedor**

Escolta'm, guapa! Para ja d'anar sobrada  
i calma't. O és que et penses que amb aquests sermons  
m'espantes gaire? Ni que fos un lidi o un frigi!

No veus que en cas que Zeus em toqui més la pera,

(*S'escura la gola*)

a cendres reduiré l'estança i el casal  
d'Amfíon, amb les Àguiles-carregafoc.

I polles blaves gegants com titans al cel

enviaré, vestits amb pell de lleopard,

més de sis-cents en contra seu. I l'altre cop,

1250



εἷς Πορφυρίων αὐτῷ παρέσχε πράγματα.  
σὺ δ' εἶ με λυπήσεις τι, τῆς διακόνου  
πρώτης ἀνατείνας τὼ σκέλει διαμηριῶ  
τὴν Ἴριν αὐτήν, ὥστε θαυμάζειν ὅπως  
οὕτω γέρων ὦν στύομαι τριέμβολον.

**Ἴρις**

διαρραγείης, ὦ μέλ', αὐτοῖς ῥήμασιν.

**Πεισέταιρος**

οὐκ ἀποσοβήσεις; οὐ ταχέως; εὐράξ πατάξ.

**Ἴρις**

ἦ μήν σε παύσει τῆς ὕβρεως οὐμὸς πατήρ.

**Πεισέταιρος**

οἴμοι τάλας. οὐκουν ἐτέρωσε πετομένη  
καταιθαλώσεις τῶν νεωτέρων τινά;

1260

**Χορός**

ἀποκεκλήκαμεν διογενεῖς θεοὺς  
μηκέτι τὴν ἐμὴν διαπερᾶν πόλιν,  
μηδέ τιν' ἱερόθυτον ἀνά <τι> δάπεδον ἔτι  
τῆδε βροτῶν θεοῖσι πέμπειν καπνόν.

[ἀντ.]

**Πεισέταιρος**

δεινόν γε τὸν κήρυκα τὸν παρὰ τοὺς βροτοὺς  
οιχόμενον, εἰ μηδέποτε νοστήσει πάλιν.

1270

saps que un gegant i prou causà severs destrets.<sup>29</sup>

I si tu em toques més aquests collons, cartera,  
t'aixeco, t'obro de cames i m'obro pas  
entre les cuixes, Iris o no Iris, sents?  
I tu al·lucinaràs que vell i tot com sóc  
s'empini tres vegades l'esperó aquest meu.

**Iris**

Mal llamp us caigui, a tu i la teva llengua, xato.

**Beedor**

Au, fot el camp i ben de pressa! Fuig, arruix!

**Iris**

Al papa vas! Acabarà el teu greu ultratge!

**Beedor**

La puta d'Horus! Vola a un altre racó, cony,  
i poses calentó algú més jovenet, vols?

1260

**Cor [antístrofa]**

*Hem fet fora els déus, de Zeus el plançó.*

*No passaran més per nostra ciutat;*

*ni del sol devot, ni un sol moridor*

*enviarà amunt el fum consagrat.*

*Per més que feu, no passareu!*

**Beedor**

Serà terrible si l'herald que ha anat al món  
dels homes moridors no torna aquí a la pàtria.

1270

---

<sup>29</sup> El grec juga de nou amb «Porfirió», el gegant que es va revoltar contra Zeus, però que, per homofonia, sona com una espècie d'ocell, versemblantment una polla blava (*Porphyrio porphyrio*).

**Κῆρυξ**

ὦ Πεισέταιρ', ὦ μακάρι', ὦ σοφώτατε,  
ὦ κλεινότατ', ὦ σοφώτατ', ὦ γλαφυρώτατε,  
ὦ τρισμακάρι', ὦ— κατακέλευσον.

**Πεισέταιρος**

τί σὺ λέγεις;

**Κῆρυξ**

στεφάνω σε χρυσῶ τῷδε σοφίας οὐνεκα  
στεφανοῦσι καὶ τιμῶσιν οἱ πάντες λεῶ.

**Πεισέταιρος**

δέχομαι. τί δ' οὕτως οἱ λεῶ τιμῶσί με;

**Κῆρυξ**

ὦ κλεινοτάτην αἰθέριον οἰκίσας πόλιν,  
οὐκ οἶσθ' ὅσῃν τιμὴν παρ' ἀνθρώποις φέρει,  
ὅσους τ' ἔραστας τῆσδε τῆς χώρας ἔχεις;  
πρὶν μὲν γὰρ οἰκίσαι σε τήνδε τὴν πόλιν,  
ἐλακωνομάνουν ἅπαντες ἄνθρωποι τότε,  
ἐκόμων, ἐπείνων, ἐρρύπων, ἐσωκράτων,  
σκυτάλι' ἐφόρουν, νυνὶ δ' ὑποστρέψαντες αὖ  
ὀρνιθομανοῦσι, πάντα δ' ὑπὸ τῆς ἡδονῆς  
ποιοῦσιν ἅπερ ὀρνιθες ἐκμιμούμενοι.  
πρῶτον μὲν εὐθύς πάντες ἐξ εὐνῆς ἅμα  
ἐπέτονθ' ἔωθεν ὥσπερ ἡμεῖς ἐπὶ νομόν·  
κάκειθεν ἂν κατῆραν εἰς τὰ βιβλία·  
εἴτ' ἂν ἐνέμοντ' ἐνταῦθα τὰ ψηφίσματα.

1280

*(Entra un herald)*

**Herald**

Oh, gran Becdor, oh benaurat, oh vós, doctíssim,  
oh famosíssim, oh doctíssim, oh agudèrrim,  
oh tres cops faust, oh... ja em direu prou!

**Becdor**

Què has de dir-me?

**Herald**

Totes les gents, amb tal corona d'or, us volen  
coronar i retre honor per vostra gran saviesa.

**Becdor** (*Es corona.*)

L'accepto. Mes per què m'honoreu tant la gent?

**Herald** (*Paratràgicament*)

Vós que heu fundat la ciutat més famosa al cel,  
que no us adoneu quin honor us heu guanyat  
entre els humans i quants adoren aquest lloc?

Abans que aquesta gran ciutat fundéssiu vós,

1280

llavors tothom es feia fan dels espartans:

cabells llargs, morts de gana, bruts, com Sòcrates,  
duent garrots. Però ara han canviat com mitjons:

són ornitofanàtics! Troben molt de gust

de fer-ho tot a la manera dels ocells!

Per començar, en sortir el sol, salten tots del llit

i, com nosaltres, van als plats... a picar plets.

Després, es tiren, junts, als munts... de llargs papirs,

i maten el cuquet omplint-se el pap... de lleis.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Al·lusió a l'afició dels atenesos als processos judicials.

ὠρνιθομάνουν δ' οὕτω περιφανῶς ὥστε καὶ 1290  
 πολλοῖσιν ὀρνίθων ὀνόματ' ἦν κείμενα.  
 Πέρδιξ μὲν εἷς κάπηλος ὠνομάζετο  
 χωλός, Μενίππω δ' ἦν Χελιδῶν τοῦνομα,  
 Ὀπουντίω δ' ὀφθαλμὸν οὐκ ἔχων Κόραξ,  
 Κορυδὸς Φιλοκλέει, Χηναλώπηξ Θεογένει,  
 Ἴβις Λυκούργω, Χαιρεφῶντι Νυκτερίς,  
 Συρακοσίω δὲ Κίττα· Μειδίας δὲ γε  
 Ὄρτυξ ἐκαλεῖτο· καὶ γὰρ ἦκειν ὄρτυγι  
 ὑπὸ στυφοκόπου τὴν κεφαλὴν πεπληγμένω.  
 ἦδον δ' ὑπὸ φιλορνιαθίας πάντες μέλη, 1300  
 ὅπου χελιδῶν ἦν τις ἐμπεποιημένη  
 ἢ πηνέλοψ ἢ χήν τις ἢ περιστερὰ  
 ἢ πτέρυγες, ἢ πτεροῦ τι καὶ σμικρὸν προσῆν.  
 τοιαῦτα μὲν τάκειθεν. ἔν δέ σοι λέγω·  
 ἦξουσ' ἐκεῖθεν δεῦρο πλεῖν ἢ μύριοι  
 πτερῶν δεόμενοι καὶ τρόπων γαμψωνύχων.  
 ὥστε πτερῶν σοι τοῖς ἐποίκοις δεῖ ποθέν.

### Πεισέταιρος

οὐκ ἄρα μὰ Δί' ἡμῖν ἔτ' ἔργον ἐστάναι.  
 ἀλλ' ὡς τάχιστα σὺ μὲν ἰὼν τὰς ἀρρίχους  
 καὶ τοὺς κοφίνους ἅπαντας ἐμπίμπλη πτερῶν· 1310  
 Μανῆς δὲ φερέτω μοι θύραζε τὰ πτερά·  
 ἐγὼ δ' ἐκείνων τοὺς προσιόντας δέξομαι.

L'ornitofanatisme és tant a tot arreu, 1290  
que molts fins i tot s'han posat un nom d'ocell.  
Hi ha un hostaler que és coix que li han posat la Grua,  
i ara a en Menip li diuen l'Orenètida.  
El bord Monocles ara és en Colom ullnú,  
en Crestes\* és l'alosa, i el gran Noiquinsmuscles,  
el Trencalòs. L'egipci Licurg ara és l'Ibis,  
i al pàl·lid Querefont, que sempre està estudiant,  
l'han batejat "el rat-penat". I Siracosi,  
l'orador, el Gralla. I Mídias l'anomenen Gall,<sup>31</sup>  
perquè, en efecte, fa l'efecte d'un gall fer  
a qui han obert el cap al *ring* al primer assalt.  
Per tanta ornitofília, canten tots cançons 1300  
on surten ànecs, coloms, oques i orenetes,  
ales o almenys t'hi fan entrar un parell de plomes.  
Tal és la situació allà baix. I us dic això:  
D'allà a aquí, més de deu milers en pujaran  
per demanar ales i una vida d'au rapaç,  
així que us cal trobar ales pels colons que us vénen.

(*Surt*)

### **Beedor**

Valga'm Zeus! No tenim pas temps per estar quietes.

(*A un esclau*)

Au, tu, de pressa, afanya't a emplenar fins dalt  
tots els cistells i totes les paneres d'ales 1310  
i fes que Manes me les dugui on som, a fora.  
Tots els que vagin arribant els rebré jo.

---

<sup>31</sup> Licurg era un aristòcrata i personatge públic d'Atenes i avi de l'orador Licurg del segle IV. Se l'acusa de tenir relacions tèrboles amb Egipte. Querefont era un deixeble de Sòcrates de pell molt blanca. La consideració d'ocell al rat-penat és un lloc comú al segle VaC. També apareix entre els "ocells" que no s'han de menjar a la *Bíblia* (Levític, 11, 13-19). Mídias era un fan de les batalles de galls i de guatlles.

**Χορός**

τάχα δὴ πολυάνορα τάνδε πόλιν  
καλεῖ τις ἀνθρώπων.

[στρ.

**Πεισέταιρος**

τύχη μόνον προσεΐη.

**Χορός**

κατέχουσι δ' ἔρωτες ἐμᾶς πόλεως.

**Πεισέταιρος**

θᾶπτον φέρειν κελεύω.

**Χορός**

τί γαρ οὐκ ἔνι ταύτῃ  
καλὸν ἀνδρὶ μετοικεῖν;  
Σοφία, Πόθος, ἀμβρόσια Χάριτες  
τό τε τῆς ἀγανόφρονος Ἥσυχίας  
εὐήμερον πρόσωπον.

1320

**Πεισέταιρος**

ὡς βλασιζῶς διακονεῖς·  
οὐ θᾶπτον εἰκονήσεις;

**Χορός**

φερέτω κάλαθον ταχύ τις πτερύγων,  
σὺ δ' αὖθις ἐξόρμα—

[ἀντ.

**Πεισέταιρος**

τύπτων γε τοῦτον ὦδί.

**Cor [estrofa]**

*Aviat la ciutat serà anomenada  
la molt habitada.*

**Beedor**

*Només que ens rigui la sort.*

**Cor**

*Per la meva ciutat l'amor es fa fort.*

**Beedor** (*A Manes, l'esclau*)

*Va, porta-ho! Fes-ne més via!*

**Cor**

*Quin encant ens faltaria  
per qui es vulgui fer aquí el niu?  
Que hi ha Gràcies eternes, Saviesa i Passió  
i la cara contenta de la Serenor  
de cor suau i joliu.*

1320

**Beedor** (*A Manes, que va entrant amb cistells*)

*Pots prendre-t'ho amb més calma, gos?  
Afanya't, va, de pressa!*

**Cor [antístrofa]**

*Que algú porti les ales! Ràpid, aquí!  
Tu, torna-l'hi a dir!*

**Beedor**

*Així ho faré: a cop de bota!  
(Clavant una puntada de peu a Manes)*



**Χορός**

πάνυ γὰρ βραδύς ἐστί τις ὡσπερ ὄνος.

**Πεισέταιρος**

Μανῆς γάρ ἐστι δειλός.

**Χορός**

σὺ δὲ τὰ πτερὰ πρῶτον

1330

διάθες τάδε κόσμῳ,

τά τε μουσίχ' ὁμοῦ τά τε μαντικά καὶ

τὰ θαλάττι'. ἔπειτα δ' ὅπως φρονίμως

πρὸς ἄνδρ' ὄρων πτερώσεις.

**Πεισέταιρος**

οὐ τοι μὰ τὰς κερχνηῆδας ἔτι σοῦ σχήσομαι,

οὕτως ὄρων σε δειλὸν ὄντα καὶ βραδύν.

**Πατραλοίας**

γενοίμαν αἰετὸς ὑψιπέτας,

ὡς ἀμποταθείην ὑπὲρ ἀτρυγέτου

γλαυκᾶς ἐπ' οἶδμα λίμνας.

**Πεισέταιρος**

ἔοικεν οὐ ψευδαγγελῆσαι γ' ἄγγελος·

1340

ἄδων γὰρ ὅδε τις αἰετοῦς προσέρχεται.

**Πατραλοίας**

αἰβοῖ·

οὐκ ἔστιν οὐδὲν τοῦ πέτεσθαι γλυκύτερον·

{ἐρῶ δ' ἐγώ τι τῶν ἐν ὄρνισιν νόμων.}

ὄρνιθομανῶ γὰρ καὶ πέτομαι καὶ βούλομαι

οἰκεῖν μεθ' ὑμῶν κάπιθυμῶ τῶν νόμων.

**Cor**

*És més dropo i més lent que un ruc. No es mou gota.*

**Beedor**

*No, aquest, per res no serveix.*

**Cor**

*Tu, d'entrada, divideix*

1330

*les aletes en tres grups.*

*Les d'ocells que refilen aquí. I allà els clubs*

*dels de mar i endevins. I després, has d'alar*

*tothom com més li escaurà.*

**Beedor**

*Per tots els xoriguers que no me n'estaré,*

*d'apallissar-te en veure que lent que ets! I dropo!*

**Parricida (Entrant)**

*Oh, si em pogués convertir en la gran àguila,*

*«navegant de l'espai a bella altura*

*damunt la gran estesa verda de la mar».*

**Beedor**

*Sembla que no mentia pas el missatger,*

1340

*ja que aquí arriba un paio cantant coses d'àguiles.*

**Parricida**

*Oi, per favor!*

*Que no hi ha res més dolç i màgic que volar.*

*[Adoro tant les lleis que fan els déus ocells!]*

*Que sóc un fan dels ocells, sí! I que volo i vull*

*viure amb vosaltres i desitjo lleis d'ocells!*

**Πεισέταιρος**

ποιῶν νόμων; πολλοὶ γὰρ ὀρνίθων νόμοι.

**Πατραλοίας**

πάντων· μάλιστα δ' ὅτι καλὸν νομίζεται  
τὸν πατέρα τοῖς ὀρνισιν ἄγγειν καὶ δάκνειν.

**Πεισέταιρος**

καὶ νῆ Δί' ἀνδρεῖόν γε πάνυ νομίζομεν,  
ὃς ἂν πεπλήγη τὸν πατέρα νεοττὸς ὦν.

1350

**Πατραλοίας**

διὰ ταῦτα μέντοι δεῦρ' ἀνοικισθεὶς ἐγὼ  
ἄγγειν ἐπιθυμῶ τὸν πατέρα καὶ πάντ' ἔχειν.

**Πεισέταιρος**

ἄλλ' ἔστιν ἡμῖν τοῖσιν ὀρνισιν νόμος  
παλαιὸς ἐν ταῖς τῶν πελαργῶν κύρβεισιν·  
“ἐπὴν ὁ πατήρ ὁ πελαργὸς ἐκπετησίμους  
πάντας ποιήσῃ τοὺς πελαργιδέας τρέφων,  
δεῖ τοὺς νεοττοὺς τὸν πατέρα πάλιν τρέφειν.”

**Πατραλοίας**

ἀπέλαυσά γ' ἄρα νῆ Δί' ἐλθὼν ἐνθαδί,  
εἶπερ γέ μοι καὶ τὸν πατέρα βοσκητέον.

**Πεισέταιρος**

οὐδέν γ'· ἐπειδήπερ γὰρ ἦλθες, ὦ μέλε,  
εὖνους, πτερώσω σ' ὥσπερ ὄρνιν ὀρφανόν.  
σοὶ δ', ὦ νεανίσκ', οὐ κακῶς ὑποθήσομαι,  
ἄλλ' οἶάπερ αὐτὸς ἔμαθον ὅτε παῖς ἦ· σὺ γὰρ  
τὸν μὲν πατέρα μὴ τύπτε· ταυτηνδὶ λαβῶν  
τὴν πτέρυγα καὶ τουτὶ τὸ πλήκτρον θητέρα,

1360

**Beedor**

Quines lleis dius? Perquè de lleis en tenim moltes.

**Parricida**

Totes! I especialment la que diu que és bonic  
a cals ocells ofegar el pare i mossegar-lo.

**Beedor**

Per Zeus, i tant, tenim per molt i molt valent  
el qui apallissa el pare ja de ben pollet.

1350

**Parricida**

I per això em moria per emigrar aquí,  
per apallissar el pare i tot quedar-m'ho jo.

**Beedor**

Però els ocells també tenim una altra llei  
antiga que gravaren les cigonyes. Diu:  
«Després que el pare cigonya hagi deixat llestes  
pel vol les cigonyetes criant i atipant-les,  
cal que llavors els fills atipin també el pare».

**Parricida**

Quin gran negoci que hauré fet venint, per Zeus,  
si a sobre em toca péixer i alimentar el pare.

**Beedor**

No pas. Però ja que has vingut amb bona fe,  
xato, t'armaré amb ales, com si fossis orfe.  
I, jove, deixa que un consell no pas dolent  
et doni, que jo vaig aprendre de noiet.  
No és pas el pare qui has de picar. Amb una mà,  
agafa aquestes ales i l'esperó amb l'altra.

1360

νομίσας ἀλεκτρυόνης ἔχειν τονδί λόφον,  
φρούρει, στρατεύου, μισθοφορῶν σαυτὸν τρέφε,  
τὸν πατέρ ἕα ζῆν· ἀλλ' ἐπειδὴ μάχιμος εἶ,  
εἰς τὰπὶ Θράκης ἀποπέτου κάκεϊ μάχου.

### Πατραλοίας

νῆ τὸν Διόνυσον εὖ γέ μοι δοκεῖς λέγειν,  
καὶ πείσομαί σοι.

1370

### Πεισέταιρος

νοῦν ἄρ' ἔξεις νῆ Δία.

### Κινησίας

ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλυμπον πτερύγεσσι κούφαις·  
πέτομαι δ' ὁδὸν ἄλλοτ' ἐπ' ἄλλαν μελέων—

### Πεισέταιρος

τουτὶ τὸ πρᾶγμα φορτίου δεῖται πτερῶν.

### Κινησίας

ἀφόβῳ φρενὶ σώματί τε νέαν ἐφέπων—

### Πεισέταιρος

ἀσπαζόμεσθα φιλύρινον Κινησίαν.  
τί δεῦρο πόδα σὺ κυλλὸν ἀνὰ κύκλον κυκλεῖς;

*(Li dona un escut i una llança i li posa un casc amb plomall)*

I pensa que el casc és la cresta d'algun gall.  
Ara, va, en guàrdia, fes la mili i guanya el pa!  
I deixa el pare viure en pau. I si vols brega,  
aixeca el vol i vés al front de Tràcia i lluita-hi!

**Parricida**

Per Dionís que tens raó, segons em sembla,  
i et faré cas.

1370

**Becdor**

I faràs bé i amb seny, per Zeus!

*(Surt el Parricida. Entra Cinèsias, un poeta esprimatxat i pàl·lid)*

**Cinèsias**

*Quan surto per fer el viatge cap a l'Olimp,  
amb les ales lleugeres, camins molt llargs  
cada volta diversos corejo.*

**Becdor (A part)**

Li calen moltes ales si han de ser tan llargs.

**Cinèsias**

*I amb el cor i el cos sense basarda  
i sempre amb vent de cara  
sapiguem trobar noves sendes.*

**Becdor**

Cinèsias, blanc com el paper, té una abraçada!  
Quins tombs et fan tombar amb peus torts per tal camí?

**Κινησίας**

ὄρνις γενέσθαι βούλομαι

1380

λιγύφθογγος ἀηδών.

**Πεισέταιρος**

παῦσαι μελωδῶν, ἀλλ' ὅ τι λέγεις εἰπέ μοι.

**Κινησίας**

ὑπὸ σοῦ πτερωθεὶς βούλομαι μετάρσιος  
ἀναπτόμενος ἐκ τῶν νεφελῶν καινὰς λαβεῖν  
ἀεροδομήτους καὶ νιφοβόλους ἀναβολάς.

**Πεισέταιρος**

ἐκ τῶν νεφελῶν γὰρ ἂν τις ἀναβολὰς λάβοι;

**Κινησίας**

κρέματα μὲν οὖν ἐντεῦθεν ἡμῶν ἢ τέχνη.  
τῶν διθυράμβων γὰρ τὰ λαμπρὰ γίγνεται  
ἀέρια καὶ σκότι' ἄττα καὶ κυαναυγέα  
καὶ πτεροδόνητα· σὺ δὲ κλυῶν εἴσει τάχα.

1390

**Πεισέταιρος**

οὐ δῆτ' ἔγωγε.

**Κινησίας**

νή τὸν Ἡρακλέα σύ γε.  
ἅπαντα γὰρ δίδιμί σοι τὸν ἀέρα.  
εἶδωλα πετηνῶν  
αἰθεροδρόμων  
οἰωνῶν ταναοδείρων—

**Πεισέταιρος**

ὦ ὅπ.

**Cinèsias**

*Voldria tornar-me un ocell,*

*un rossinyol de cant molt net i clar*

1380

*que no trenqui l'harmonia del seu cant.*

**Beedor**

Au, para de cantar i explica'm què has de dir-me.

**Cinèsias**

Vull que les ales em doneu per volar enlaire

i així dels núvols prendre frescs i nous preludis

coberts de neu i tocats per la tramuntana.

**Beedor**

Dels núvols pretens prendre aquests preludis, dius?

**Cinèsias**

Efectivament, sempre ha depès d'ells l'art nostra.

Les peces més brillants dels nostres ditirambes

són molt aèries, fosques, d'atmosfera obscura,

propulsalades. Para orella i ho entendreu.

1390

**Beedor**

Jo? No ho crec pas!

**Cinèsias**

Que sí, com hi ha Hèracles que sí!

Perquè per vós travessaré de cara el vent.

*Espectres dotats d'ales*

*vagant el VENT del món,*

*les rapaces aus d'altiu coll.*

**Beedor**

Ecs, prou!





**Cinèsias**

*Solcar els camins de sal del mar*

*al VENT, l'alè del VENT!*

**Beedor** (*Perseguint-lo amb un parell d'ales*)

Per Zeus que jo faré parar aquest teu alè!

**Cinèsias**

*Recorrent al VENT, els camins del migjorn,*

*i acostar-me amb el cos al VENT del Nord*

*tot fendint els solcs d'un VENT sense port.*

1400

(*Beedor l'atrapa i li pega amb les ales*)

Molt maca aquesta idea, sí senyor! I prudent!

**Beedor**

Però no et feia gràcia ser propulsalat?

**Cinèsias**

Així em tracteu? Jo, el director de balls en cercle,  
que tota tribu vol per competir als certàmens!

**Beedor**

Llavors et vols quedar a ca nostra i dirigir  
els cors d'ocells volàtils d'en Famèlicles\*  
tots de la tribu dels capsigranyetecus\*?

**Cinèsias**

De mi us foteu, oi? Doncs no penso pas parar,  
tingueu-ho clar, fins al moment que aconseguixi  
les ales per poder recórrer el vent i l'aire!

(*S'allunya d'un cantó. De l'altre entra un tercer candidat, un sicofanta, vestit amb un abric esparracat*)

**Συκοφάντης**

ὄρνιθες τίνες οἶδ' οὐδὲν ἔχοντες πτεροποίκιοι,  
τανυσίπτερε ποικίλα χελιδοῖ;

1410

**Πεισέταιρος**

τουτὶ τὸ κακὸν οὐ φαῦλον ἐξεγρήγορεν.  
ὄδ' αὖ μινυρίζων δεῦρό τις προσέρχεται.

**Συκοφάντης**

τανυσίπτερε ποικίλα μάλ' αὔθις.

**Πεισέταιρος**

εἰς θοιμάτιον τὸ σκόλιον ἄδειν μοι δοκεῖ,  
δεῖσθαι δ' ἔοικεν οὐκ ὀλίγων χελιδόνων.

**Συκοφάντης**

τίς ὁ πτερῶν δεῦρ' ἐστὶ τοὺς ἀφικνουμένους;

**Πεισέταιρος**

ὄδι πάρεστιν· ἀλλ' ὅτου δεῖ χρῆ λέγειν.

**Συκοφάντης**

πτερῶν πτερῶν δεῖ· μὴ πύθη τὸ δεύτερον.

1420

**Πεισέταιρος**

μῶν εὐθὺ Πελλήνης πέτεσθαι διανοεῖ;

**Συκοφάντης**

μὰ Δί', ἀλλὰ κλητῆρ εἰμι νησιωτικὸς  
καὶ συκοφάντης—

**Πεισέταιρος**

ὦ μακάριε τῆς τέχνης.

**Sicofanta**

*I qui són els ocells que res no tenen, de plomes virolades,  
pigallada oreneta d'ales desplegadas?*

1410

**Beedor (A part)**

Aquesta pesta que hem despertat no és petita...  
Ara en ve un altre que ens arriba tot cantant.

**Sicofanta**

*PIGALLADA ORENETA, repeteixo!*

**Beedor (A part)**

Aquesta cançó crec que ens vol pidolar abrics.  
N'hi cal més d'una: una oreneta no fa estiu!

**Sicofanta**

Qui és el que aquí serveix les ales als qui arriben?

**Beedor**

Aquest sóc jo. Però has de dir-me què et caldria.

**Sicofanta**

Ales em calen! I no em facis repetir-ho.

1420

**Beedor**

No deus pensar d'anar volant a robar roba?

**Sicofanta**

No, per Zeus! Sóc un agutzil a l'arxipèlag  
i a més un sicofanta...

**Beedor**

Quina sort de feina!

**Συκοφάντης**

καὶ πραγματοδίφης. εἶτα δέομαι πτερὰ λαβῶν  
κύκλῳ περισοβεῖν τὰς πόλεις καλούμενος.

**Πεισέταιρος**

ὕπαι πτερύγων τι προσκαλεῖ σοφώτερον;

**Συκοφάντης**

μὰ Δί', ἀλλ' ἴν' οἱ λησταί τε μὴ λυπῶσί με,  
μετὰ τῶν γεράνων τ' ἐκεῖθεν ἀναχωρῶ πάλιν,  
ἀνθ' ἔρματος πολλὰς καταπεπωκῶς δίκας.

**Πεισέταιρος**

τουτί γὰρ ἐργάζει σὺ τοῦργον; εἰπέ μοι,  
νεανίας ὧν συκοφαντεῖς τοὺς ξένους;

1430

**Συκοφάντης**

τί γὰρ πάθω; σκάπτειν γὰρ οὐκ ἐπίσταμαι.

**Πεισέταιρος**

ἀλλ' ἔστιν ἕτερα νῆ Δί' ἔργα σώφρονα,  
ἀφ' ὧν διαζῆν ἄνδρα χρῆν τοσοῦτονι  
ἐκ τοῦ δικαίου μᾶλλον ἢ δικορραφεῖν.

**Συκοφάντης**

ὦ δαιμόνιε, μὴ νουθέτει μ', ἀλλὰ πτέρου.

**Πεισέταιρος**

νῦν τοι λέγων πτερῶ σε.

**Συκοφάντης**

καὶ πῶς ἂν λόγοις  
ἄνδρα πτερώσειας σύ;

**Sicofanta**

... i empaitaplets! I per això necessito ales  
per portar a totes les ciutats les citacions!

**Beedor**

I tu els hi portaràs millor si vas amb ales?

**Sicofanta**

Zeus, no! Però els pirates no m'empiparan,  
i tornaré d'allà amb les grues de companyes,  
amb el pap ple de plets per fer de llast pel vol.

**Beedor**

Llavors això és al que et dediques? Digue'm, doncs,  
tan jove que ets, i ja incrimines estrangers?

1430

**Sicofanta**

I què he de fer? No sé fer anar la pala, jo.

**Beedor**

Però, per Zeus, bé hi deu haver una feina honesta  
que deixi a un mascle fet i dret com tu guanyar-se  
la vida, en lloc de posar plets a tort i a dret.

**Sicofanta**

No em sermonegis, tio, i dóna'm ja les ales.

**Beedor**

Parlant-te ja t'estic donant ales.

**Sicofanta**

Com pot  
donar ales a ningú el parlar?

**Πεισέταιρος**

πάντες τοι λόγοις  
ἀναπτεροῦνται.

**Συκοφάντης**

πάντες;

**Πεισέταιρος**

οὐκ ἀκήκοας,  
ὅταν λέγωσιν οἱ πατέρες ἐκάστοτε  
τῶν μαιρακίων ἐν τοῖσι κουρείοις ταδί;  
“δεινῶς γέ μου τὸ μαιράκιον Διειτρέφης  
λέγων ἀνεπτέρωκεν ὥσθ' ἱππηλατεῖν.”  
ὁ δέ τις τὸν αὐτοῦ φησιν ἐπὶ τραγωδίᾳ  
ἀνεπτερῶσθαι καὶ πεποτῆσθαι τὰς φρένας.

1440

**Συκοφάντης**

λόγοισι γ' ἄρα καὶ πτεροῦνται;

**Πεισέταιρος**

φήμ' ἐγώ.  
ὑπὸ γὰρ λόγων ὁ νοῦς τε μετεωρίζεται  
ἐπαίρεται τ' ἄνθρωπος. οὕτω καὶ σ' ἐγὼ  
ἀναπτερώσας βούλομαι χρηστοῖς λόγοις  
τρέψαι πρὸς ἔργον νόμιμον.

**Συκοφάντης**

ἀλλ' οὐ βούλομαι.

1450

**Πεισέταιρος**

τί δαὶ ποιήσεις;

**Beedor**

Parlant es donen  
ales a tothom, saps?

**Sicofanta**

A tothom?

**Beedor**

¿No has sentit  
a cal barber el que tots els pares diuen sempre 1440  
dels seus fillets, que fa, si fa no fa, així:  
«És molt fort, eh? En Canastres ha parlat al meu  
fill i li ha donat ales per muntar a cavall».  
I un altre diu que al seu li han donat ales ara  
per la tragèdia i que el seu ànim vola alt.

**Sicofanta**

Llavors parlar et dóna ales!

**Beedor**

Ja et dic jo que sí!  
Parlant la ment s'envola i se li aixeca a l'home  
l'ànim parlant. Així mateix, jo vull donar-te  
ales i amb pràctiques paraules orientar-te  
cap una feina honesta.

**Sicofanta**

Però jo no ho vull! 1450

**Beedor**

I què faràs?



**Συκοφάντης**

τὸ γένος οὐ καταισχυνῶ.  
παππῶος ὁ βίος συκοφαντεῖν ἐστὶ μοι.  
ἀλλὰ πτέρου με ταχέσι καὶ κούφοις πτεροῖς  
ἰέρακος ἢ κερχνηῆδος, ὡς ἂν τοὺς ξένους  
καλεσάμενος κᾶτ' ἐγκεκληκῶς ἐνθαδὶ  
κατ' αὐτὸ πέτωμαι πάλιν ἐκεῖσε.

**Πεισέταιρος**

μανθάνω.  
ὠδὶ λέγεις· ὅπως ἂν ὠφλήκη δίκην  
ἐνθάδε πρὶν ἦκειν ὁ ξένος.

**Συκοφάντης**

πάνυ μανθάνεις.

**Πεισέταιρος**

κᾶπειθ' ὁ μὲν πλεῖ δεῦρο, σὺ δ' ἐκεῖσ' αὐτὸ πέτει  
ἀρπασόμενος τὰ χρήματ' αὐτοῦ.

**Συκοφάντης**

πάντ' ἔχεις.  
βέμβικος οὐδὲν διαφέρειν δεῖ.

1460

**Πεισέταιρος**

μανθάνω  
βέμβικα. καὶ μὴν ἔστι μοι νῆ τὸν Δία  
κάλλιστα Κορκυραῖα τοιαντὶ πτερά.

**Συκοφάντης**

οἴμοι τάλας, μάστιγ' ἔχεις.

**Sicofanta**

No deshonraré el meu llinatge.  
Fer el sicofanta ha estat la vida dels meus avis.  
Però tu dóna'm ales àgils i veloces  
de xoriguer o d'esparver; així podré citar  
la gent de fora i un cop inculpats aquí,  
podré tornar d'un vol fins allà.

**Beedor**

Ja ho entenc.  
Vols dir amb això que l'estranger té el plet perdut  
abans i tot d'arribar aquí.

**Sicofanta**

Molt bé ho entens.

**Beedor**

I mentre ell ve amb vaixell aquí, tu vas volant  
allà per confiscar-li els béns.

**Sicofanta**

Ja ho tens, molt bé.

1460

Cal anar amunt i avall com baldufes.

**Beedor**

Ja entenc  
això de la baldufa i, per Zeus, tinc aquí  
aquest cordill que ja veuràs que et dóna ales.  
(*Treu un fuet. El fujeteja*)

**Sicofanta**

Pobre de mi! Això és un fuet!

**Πεισέταιρος**

πτερώ μὲν οὖν,  
οἷσί σε ποιήσω τήμερον βεμβικιᾶν.

**Συκοφάντης**

οἴμοι τάλας.

**Πεισέταιρος**

οὐ πτερυγιεῖς ἐντευθενί;  
οὐκ ἀπολιβάξεις, ὦ κάκιστ' ἀπολούμενος;  
πικρὰν τάχ' ὄψει στρεψοδικοπανουργίαν.  
ἀπίωμεν ἡμεῖς ξυλλαβόντες τὰ πτερά.

1469

**Χορός**

πολλὰ δὴ καὶ καινὰ καὶ θαυ-

[στρ.

μάστ' ἐπεπτόμεσθα καὶ

δεινὰ πράγματ' εἶδομεν.

ἔστι γὰρ δένδρον πεφυκὸς

ἔκτοπόν τι Καρδίας ἀ-

πωτέρω Κλεώνυμος,

χρήσιμον μὲν οὐδέν, ἄλ-

λως δὲ δειλὸν καὶ μέγα.

τοῦτο <τοῦ> μὲν ἦρος ἀεὶ

βλαστάνει καὶ συκοφαντεῖ,

τοῦ δὲ χειμῶνος πάλιν τὰς

ἀσπίδας φυλλορροεῖ.

1480

ἔστι δ' αὖ χώρα πρὸς αὐτῷ

[άντ.

τῷ σκότῳ πόρρω τις ἐν

τῇ λύχνων ἐρημία,

ἐνθα τοῖς ἦρωσιν ἄνθρω-

ποι ξυναριστῶσι καὶ ξύν-

εἰσι πλήν τῆς ἐσπέρας.

**Beccor**

Què dius? Són ales  
amb què et faré ballar avui com una baldufa.

**Sicofanta**

Pobre de mi!

**Beccor** (*Fuetejant-lo, mentre fuig*)

Au, vola, fot el camp d'aquí!  
Vés a escampar la boira, cony! Desgràcia humana!  
Veuràs quin mal, corrompre la justícia així!  
(*Als esclaus*)  
Nosaltres arrepleguem les ales i marxem.

**Cor [estrofa]**

*Moltes noves prodigioses* 1470

*hem vist i sobrevolat,  
i prodigis de substància.*

*Creix un arbre excepcional  
que Cleònim s'anomena  
i cau lluny de Corgallard.*

*És estèril i inservible,  
un covard, que a sobre és gras.*

*Cada primavera brota  
amb denúncies que ha nodrit.*

*Quan l'hivern ja s'acarnissa* 1480  
*perd, com fulles, els escuts.*

*Hi ha un indret, en les negroses* [antístrofa]

*regions d'un desert privat  
de fanals, en la distància,  
on l'heroi amb el mortal  
comparteix dinar i conversa  
fins que és fosc al capaltard.*

τηνικαῦτα δ' οὐκέτ' ἦν

ἀσφαλὲς ξυντυγχάνειν.

εἰ γὰρ ἐντύχοι τις ἦρω

τῶν βροτῶν νύκτωρ Ὀρέστη,

γυμνὸς ἦν πληγείς ὑπ' αὐτοῦ

πάντα τὰπιδέξια.

1490

**Προμηθεύς**

οἴμοι τάλας, ὁ Ζεὺς ὅπως μή μ' ὄψεται.

ποῦ Πεισέταιρός ἐστ';

**Πεισέταιρος**

ἔα, τουτὶ τί ἦν;

τίς ὁ συγκαλυμμός;

**Προμηθεύς**

τῶν θεῶν ὄρᾳς τινα

ἐμοῦ κατόπιν ἐνταῦθα;

**Πεισέταιρος**

μὰ Δί' ἐγὼ μὲν οὔ.

τίς δ' εἶ σύ;

**Προμηθεύς**

πηνίκ' ἐστὶν ἄρα τῆς ἡμέρας;

**Πεισέταιρος**

ὀπηνίκα; σμικρόν τι μετὰ μεσημβρίαν.

ἀλλὰ σὺ τίς εἶ;

*A aquella hora, és molt terrible*

*si algú els troba per un cas.*

*Si un mortal de nit es topa*

*amb Orestes el bandit,*

*marxará amb una pallissa,*

*sense roba ni atributs.*

1490

*(A un cantó de l'escena, Beccdor, assegut damunt un tamboret. Per l'altre cantó, entra Prometeu, tapat amb molts abrics)*

**Prometeu**

Ai, puta vida, que no m'ha de veure Zeus!

On és Beccdor?

**Beccdor** (*Sortint*)

Ep, què vindria a ser això, eh?

Què són aquestes mantes?

**Prometeu**

No veus pas cap déu

anant darrere meu?

**Beccdor**

Per Zeus que jo no en veig.

I tu qui ets?

**Prometeu**

Però quina hora és aquí i ara?

**Beccdor**

Que quina hora és? Doncs fa una estona era migdia.

Que qui ets, dic!

Προμηθεύς

βουλυτὸς ἢ περαιτέρω;

1500

Πεισέταιρος

οἴμ' ὡς βδελύττομαί σε.

Προμηθεύς

τί γὰρ ὁ Ζεὺς ποιεῖ;

ἀπαιθριάζει τὰς νεφέλας ἢ ξυννέφει;

Πεισέταιρος

οἴμωζε μεγάλ'.

Προμηθεύς

οὕτω μὲν ἐκκεκαλύψομαι.

Πεισέταιρος

ὦ φίλε Προμηθεῦ.

Προμηθεύς

παῦε παῦε, μὴ βόα.

Πεισέταιρος

τί γὰρ ἔστι;

Προμηθεύς

σίγα, μὴ κάλει μου τοῦνομα·

ἀπὸ γὰρ ὀλεῖς, εἴ μ' ἐνθάδ' ὁ Ζεὺς ὄψεται.

ἀλλ' ἵνα φράσω σοι πάντα τᾶνω πράγματα,

τουτὶ λαβὼν μου τὸ σκιάδειον ὑπέρεχε

ἄνωθεν ὡς ἂν μή μ' ὀρῶσιν οἱ θεοί.

**Prometeu**

És l'hora ja de tancar els ànecs?  
Més tard?

1500

**Beedor**

M'estàs posant malalt.

**Prometeu**

I Zeus què fa?  
Està escampant els núvols o potser els aplega?

**Beedor**

Mal llamp et mati!

**Prometeu**

Doncs llavors em descobreixo.

**Beedor** (*Reconeixent-lo*)

Prometeu, vell amic!

**Prometeu**

Xit, para, xit! No cridis!

**Beedor**

Què passa?

**Prometeu**

Calla, xit! No diguis el meu nom!  
Em destruiràs, si Zeus m'arriba a veure aquí.  
Atès que et vull explicar tot el que a dalt passa,  
té el para-sol aquest i aguanta'l sobre meu,  
que no vull pas que els déus em vegin d'allà dalt.



**Πεισέταιρος**

ιοῦ ἰοῦ·

1510

εὖ γ' ἐπενόησας αὐτὸ καὶ προμηθικῶς.  
ὑπόδυθι ταχὺ δὴ κᾶτα θαρρήσας λέγε.

**Προμηθεύς**

ἄκουε δὴ νυν.

**Πεισέταιρος**

ὡς ἀκούοντος λέγε.

**Προμηθεύς**

ἀπόλωλεν ὁ Ζεὺς.

**Πεισέταιρος**

πηνίκ' ἄττ' ἀπώλετο;

**Προμηθεύς**

ἐξ οὔπερ ὑμεῖς ὤκισατε τὸν ἀέρα.  
θύει γὰρ οὐδείς οὐδὲν ἀνθρώπων ἔτι  
θεοῖσιν, οὐδὲ κνῖσα μηρίων ἄπο  
ἀνήλθεν ὡς ἡμᾶς ἀπ' ἐκείνου τοῦ χρόνου,  
ἀλλ' ὡσπερὶ Θεσμοφορίοις νηστεύομεν  
ἄνευ θυηλῶν· οἱ δὲ βάρβαροι θεοὶ  
πεινῶντες ὡσπερ Ἴλλυριοὶ κεκριγότες  
ἐπιστρατεύσειν φάσ' ἄνωθεν τῷ Δίι,  
εἰ μὴ παρέξει τάμπόρι' ἀνεωγμένα,  
ἴν' εἰσάγοιντο σπλάγχχνα κατατετμημένα.

1520

**Πεισέταιρος**

εἰσὶν γὰρ ἕτεροι βάρβαροι θεοὶ τινες  
ἄνωθεν ὑμῶν;

**Beedor**

Uau, uau!

1510

Que és bona aquesta idea. Promet, molt! T'escau.

Afanya't, aquí sota! I parla sense por!

**Prometeu**

Escolta'm ara.

**Beedor**

Parla, que sóc tot orelles.

**Prometeu**

En Zeus està acabat.

**Beedor**

I quan es va acabar?

**Prometeu**

Des que vosaltres vau colonitzar-li l'aire.

No hi ha cap home que ofereixi als déus cap mena

de sacrifici. Ni una mica de ferum

de cuixa ens ha arribat a dalt des d'aleshores.

No, sense sacrificis, dejunem com quan

estem en Tesmofòries. Els déus bàrbars tenen

1520

tant d'apetit que baladregen com salvatges

i diuen que del Nord marxaran contra Zeus,

si no assegura l'obertura dels mercats,

d'on puguin importar filets de vísceres.

**Beedor**

Així hi ha uns altres déus, els bàrbars, més al nord

que on sou vosaltres?

**Προμηθεύς**

οὐ γάρ εἰσι βάρβαροι,  
ὄθεν ὁ πατρῷός ἐστιν Ἐξηκεστίδης;

**Πεισέταιρος**

ὄνομα δὲ τούτοις τοῖς θεοῖς τοῖς βαρβάροις  
τί ἔστιν;

**Προμηθεύς**

ὄ τι ἔστιν; Τριβαλλοί.

**Πεισέταιρος**

μανθάνω.  
ἐντεῦθεν ἄρα τούπιτριβεΐης ἐγένετο;

1530

**Προμηθεύς**

μάλιστα πάντων. ἐν δέ σοι λέγω σαφές·  
ἤξουσι πρέσβεις δεῦρο περὶ διαλλαγῶν  
παρὰ τοῦ Διὸς καὶ τῶν Τριβαλλῶν τῶν ἄνω·  
ὕμεῖς δὲ μὴ σπένδεσθ', ἐὰν μὴ παραδιδῶ  
τὸ σκῆπτρον ὁ Ζεὺς τοῖσιν ὄρνισιν πάλιν,  
καὶ τὴν Βασίλειάν σοι γυναῖκ' ἔχειν διδῶ.

**Πεισέταιρος**

τίς ἐστιν ἡ Βασίλεια;

**Προμηθεύς**

καλλίστη κόρη,  
ἤπερ ταμιεύει τὸν κεραυνὸν τοῦ Διὸς  
καὶ τᾶλλ' ἀπαξάπαντα, τὴν εὐβουλίαν,  
τὴν εὐνομίαν, τὴν σωφροσύνην, τὰ νεώρια,  
τὴν λοιδορίαν, τὸν κωλακρέτην, τὰ τριώβολα.

1540

**Prometeu**

Com podem no tenir bàrbars?  
D'on surt el déu pairal del vell Sensepapèricles?

**Beedor**

Però aleshores quin nom reben tots aquests  
déus bàrbars?

**Prometeu**

Que quin reben? Tribals.

**Beedor**

Ja ho entenc.

I d'ells ve allò de: «m'atribolen la titola»?

1530

**Prometeu**

D'un cap a l'altre. Però tingues clar el que et dic:  
Vindran aquí uns ambaixadors de part de Zeus  
i dels Tribals del Nord per negociar un acord.  
Però vosaltres no accepteu la treva, excepte  
en cas que Zeus retorni el ceptre ja als ocells  
i et doni per esposa la Princesa seva.

**Beedor**

Princesa? Qui és aquesta?

**Prometeu**

Una preciosa noia,  
que té les claus del llamp de Zeus en poder seu,  
a més dels altres atributs: el bon govern,  
la llei i l'ordre, la mesura, els arsenals,  
la infàmia, els tresorers i el sou de tots els jutges.

1540

**Πεισέταιρος**

ἅπαντά γ' ἄρ' αὐτῷ ταμιεύει;

**Προμηθεύς**

φήμ' ἐγώ.

ἦν γ' ἦν σὺ παρ' ἐκείνου παραλάβης, πάντ' ἔχεις.

τούτων ἔνεκα δεῦρ' ἦλθον, ἵνα φράσαιμί σοι.

ἀεὶ ποτ' ἀνθρώποις γὰρ εὖνους εἴμ' ἐγώ.

**Πεισέταιρος**

μόνον θεῶν γὰρ διὰ σ' ἀπανθρακίζομεν.

**Προμηθεύς**

μισῶ δ' ἅπαντας τοὺς θεούς, ὡς οἶσθα σύ.

**Πεισέταιρος**

νῆ τὸν Δί' ἀεὶ δῆτα θεομισῆς ἔφυς,

Τίμων καθαρός.

**Προμηθεύς**

ἄλλ' ὡς ἂν ἀποτρέχω πάλιν

φέρε τὸ σκιάδειον, ἵνα με κἂν ὁ Ζεὺς ἴδῃ

ἄνωθεν, ἀκολουθεῖν δοκῶ κانهφόρῳ.

1550

**Πεισέταιρος**

καὶ τὸν δίφρον γε διαφοφόρει τονδὶ λαβών.

**Beccor**

De tot això li té les claus?

**Prometeu**

Et dic que sí!

Si fas que te l'entregui, tot serà per tu.

Per tot això he vingut aquí, per dir-te això.

Perquè jo sempre he estat un bon amic dels homes.

**Beccor**

Cert, dels déus, sols a tu devem les barbacoes.

**Prometeu**

Però és que odio tots els déus, ja ho saps prou bé.

**Beccor**

Per Zeus, i tant! Tu sempre has estat antiolímpic!

Com en Timó però amb els déus!<sup>32</sup>

**Prometeu**

Me'n vaig volant,

dóna'm el para-sol. Si Zeus de dalt em veu

1550

creurà que sóc part d'una processó o comparsa.

**Beccor** (*Li tira un tamboret*)

Doncs té també un tamboret! Porta-l'hi de tron!

(*Surten*)

---

<sup>32</sup> Prometeu odia els déus com odia els homes Timó, misantrop per automàsia de la literatura grega (cf. Ar. *Lys*, 809-829) i protagonista de l'obra homònima atribuïda a Shakespeare. Alguns també el veuen el model amb què ens va inspirar Menandre per al seu *El malcarat*.

**Χορός**

πρὸς δὲ τοῖς Σκιάποσιν λί- [στρ.  
 μνη τις ἔστ', ἄλουτος οὐ  
 ψυχαγωγεῖ Σωκράτης·  
 ἔνθα καὶ Πείσανδρος ἦλθε  
 δεόμενος ψυχὴν ἰδεῖν ἢ  
 ζῶντ' ἐκεῖνον προὔλιπε,  
 σφάγι' ἔχων κάμηλον ἀ-  
 μνόν τιν', ἧς λαίμους τεμῶν 1560  
 ὥσπερ <ποθ'> οὐδυσσεὺς ἀπῆλθε,  
 κἄτ' ἀνήλθ' αὐτῷ κάτωθεν  
 πρὸς τὸ λαῖτμα τῆς καμήλου  
 Χαιρεφῶν ἢ νυκτερίς.

**Ποσειδῶν**

τὸ μὲν πόλισμα τῆς Νεφελοκοκκυγίας  
 ὄραν τοδὶ πάρεστιν, οἱ πρεσβεύομεν.  
 οὗτος, τί δρᾶς; ἐπαρίστερ' οὕτως ἀμπέχει;  
 οὐ μεταβαλεῖς θοιμάτιον ὧδ' ἐπιδέξια;  
 τί, ὦ κακόδαιμον; Λαισποδίας εἶ τὴν φύσιν;  
 ὦ δημοκρατία, ποῖ προβιβᾶς ἡμᾶς ποτε, 1570  
 εἰ τουτονὶ κεχειροτονήκας' οἱ θεοί;  
 ἔξεις ἀτρέμας; οἴμωζε· πολὺ γὰρ δὴ σ' ἐγὼ  
 ἐόρακα πάντων βαρβαρώτατον θεῶν.  
 ἄγε δὴ, τί δρῶμεν, Ἡράκλεις;

**Cor [estrofa]**

*Al país dels Peus-d'ombrel·la,<sup>33</sup>*

*hi ha un estany on el marrà*

*Sòcrates els morts apel·la.*

*En Pisandre va anar allà*

*buscant l'ànim que tenia*

*i que en vida anà extraviat.<sup>34</sup>*

*Un camell els oferia*

*i li talla el coll d'infant*

1560

*com Ulisses, i es fa enrere*

*i de l'orc li ve, excitat*

*per la sang de la gorgera,*

*Querefont el rat-penat.*

*(Entren Posidó, Hèracles i un déu tribal)*

**Posidó**

La ciutadella que teniu davant dels ulls  
no és sinó Cucutclan dels Núvols on farem  
d'ambaixadors. (*A Tribal*) Ei, tu, què fas amb el mantell  
cap a l'esquerra? Gira-te'l: d'esquerra a dreta.

*(Se'l posa molt avall)*

Què et vols tapar, desgràcia? Hi tens res lleig aquí?

Ai, democràcia, ai! Fins on arribarem,

1570

si els déus escullen d'ambaixador aquest inútil?

*(Li intenta posar bé l'abric)*

I estigues quiet, mal llamp! Et juro que ets, de molt,  
el déu més bàrbar que he vist mai amb aquests ulls.

Bé, què hem de fer, doncs, Hèracles?

---

<sup>33</sup> Els esciàpodes (peus d'ombra) eren un poble remot africà de peus de dimensions tan gegantines que podien tapar-se el sol amb la planta del peu.

<sup>34</sup> Figura importantíssima del partit democràtic atenès, partidari de la guerra i sovint atacat per corrupció i covardia. Al 412/1 aC canvià de bàndol i es passà als oligarques. Després del restaurament de la democràcia, tornà a canviar de bàndol i es va refugiar a Esparta. Vegeu *La Pau*, 395.



Ἡρακλῆς

ἀκήκοας

ἐμοῦ γ', ὅτι τὸν ἄνθρωπον ἄγχειν βούλομαι,  
ὅστις ποτ' ἔσθ' ὁ τοὺς θεοὺς ἀποτειχίσας.

Ποσειδῶν

ἀλλ', ὦγάθ', ἡρήμεσθα περὶ διαλλαγῶν  
πρέσβεις.

Ἡρακλῆς

διπλασίως μᾶλλον ἄγχειν μοι δοκεῖ.

Πεισέταιρος

τὴν τυρόκνηστίν τις δότω· φέρε σίλφιον·  
τυρὸν φερέτω τις· πυρπόλει τοὺς ἄνθρακας.

1580

Ποσειδῶν

τὸν ἄνδρα χαίρειν οἱ θεοὶ κελεύομεν  
τρεῖς ὄντες ἡμεῖς.

Πεισέταιρος

ἀλλ' ἐπικνῶ τὸ σίλφιον.

Ἡρακλῆς

τὰ δὲ κρέα τοῦ ταῦτ' ἐστίν;

Πεισέταιρος

ὄρνιθές τινες

ἐπανιστάμενοι τοῖς δημοτικοῖσιν ὀρνέοις  
ἔδοξαν ἀδικεῖν.

**Hèracles**

Ja m'heu sentit,  
jo el que vull és estrangular el merdós aquest,  
qui sigui que és, que ha aïllat els déus amb les muralles.

**Posidó**

Però amic meu, ens han triat ambaixadors  
per negociar!

**Hèracles**

Raó de més per escanyar-lo!

*(Entren Becdor i dos esclaus, amb graelles i carbó)*

**Becdor**

Passeu-me el ratllador! I tu, porta farigola.  
I que algú porti el meu formatge! Encén el foc.

1580

**Posidó**

Els déus saluden l'home cordialment. Tres som  
nosaltres.

**Becdor**

Ja va, ja: és que trinxo farigola.

**Hèracles**

I quina mena de carn és?

**Becdor** *(Sense girar-se)*

Alguns ocells  
que els han trobat culpables de fer un cop d'estat  
contra la democràcia dels ocells.

**Ἡρακλῆς**

εἶτα δῆτα σίλφιον  
ἐπικνῆς πρότερον αὐτοῖσιν;

**Πεισέταιρος**

ὦ χαῖρ', Ἡράκλεις.  
τί ἔστι;

**Ποσειδῶν**

πρεσβεύοντες ἡμεῖς ἤκομεν  
παρὰ τῶν θεῶν περὶ πολέμου καταλλαγῆς.

**Πεισέταιρος**

ἔλαιον οὐκ ἔνεστιν ἐν τῇ ληκύθῳ.

**Ἡρακλῆς**

καὶ μὴν τά γ' ὀρνίθεια λιπάρ' εἶναι πρέπει.

1590

**Ποσειδῶν**

ἡμεῖς τε γὰρ πολεμοῦντες οὐ κερδαίνομεν,  
ὕμεῖς τ' ἂν ἡμῖν τοῖς θεοῖς ὄντες φίλοι  
ὄμβριον ὕδωρ ἂν εἶχετ' ἐν τοῖς τέλμασιν,  
ἄλκυονίδας τ' ἂν ἤγεθ' ἡμέρας αἰί.  
τούτων πέρι πάντων αὐτοκράτορες ἤκομεν.

**Πεισέταιρος**

ἄλλ' οὔτε πρότερον πώποθ' ἡμεῖς ἤρξαμεν  
πολέμου πρὸς ὑμᾶς, νῦν τ' ἐθέλομεν, εἰ δοκεῖ,  
ἐὰν τό δίκαιον ἀλλὰ νῦν ἐθέλητε δρᾶν,  
σπονδὰς ποιεῖσθαι. τὰ δὲ δίκαι' ἐστὶν ταδί·  
τὸ σκῆπτρον ἡμῖν τοῖσιν ὄρνισιν πάλιν  
τὸν Δί' ἀποδοῦναι· κἂν διαλλαττώμεθα  
ἐπὶ τοῖσδε, τοὺς πρέσβεις ἐπ' ἄριστον καλῶ.

1600

**Hèracles**

Per'xò

els amaneixes primer?

**Beedor**

Ei, hola, Hèracles!

Què hi ha?

**Posidó**

Nosaltres venim com ambaixadors  
dels déus per negociar la fi d'aquesta guerra.

**Beedor** (*Als esclaus*)

Ei, que el setrill de l'oli és buit! No en queda gota!

**Hèracles**

I cal que estigui ben untada aquesta aufrena!

1590

**Posidó**

Nosaltres no traiem profit d'aquesta guerra.  
Si, en canvi, tots vosaltres sou amics dels déus,  
tindríeu aigua de la pluja als aiguamolls.  
i menaríeu una vida d'alció sempre!  
Per negociar aquests temes tenim plens poders.

**Beedor**

Però mai no hem estat nosaltres els primers  
de començar una guerra. Si hi esteu d'acord,  
i sempre que aquest cop vulgueu fer allò que és just,  
també voldrem firmar un tractat. Què vol dir «just»?

Que als ocells, és a dir, a nosaltres, Zeus ens torni  
el ceptre. Si ens posem d'acord en aquests termes,  
prometo convidar a dinar els ambaixadors.

1600

**Ἡρακλῆς**

ἐμοὶ μὲν ἀποχρῆ ταῦτα, καὶ ψηφίζομαι.

**Ποσειδῶν**

τί, ὦ κακόδαιμον; ἠλίθιος καὶ γάστρις εἶ.  
ἀποστερεῖς τὸν πατέρα τῆς τυραννίδος;

**Πεισέταιρος**

ἄληθες; οὐ γὰρ μεῖζον ὑμεῖς οἱ θεοὶ  
ἰσχύσετ', ἦν ὄρνιθες ἄρξωσιν κάτω;  
νῦν μὲν γ' ὑπὸ ταῖς νεφέλαισιν ἐγκεκρυμμένοι  
κύψαντες ἐπιποροῦσιν ὑμᾶς οἱ βροτοί·  
ἐὰν δὲ τοὺς ὄρνιθες ἔχητε συμμάχους,  
ὅταν ὀμνύῃ τις τὸν κόρακα καὶ τὸν Δία,  
ὁ κόραξ παρελθὼν τοῦπιποροῦντος λάθρα  
προσπτάμενος ἐκκόψει τὸν ὀφθαλμὸν θενῶν.

1610

**Ποσειδῶν**

νῆ τὸν Ποσειδῶ ταῦτά γέ τοι καλῶς λέγεις.

**Ἡρακλῆς**

κάμοι δοκεῖ.

**Πεισέταιρος**

τί δαὶ σὺ φῆς;

**Τριβαλλός**

νά, Βαισατρεῦ.

**Ἡρακλῆς**

ὀρᾶς, ἐπαινεῖ χούτος.

**Hèracles**

Hi voto a favor, jo! Per mi això és més que prou.

**Posidó**

Què dius, desgràcia? Ets un imbècil i un golafre.  
Penses privar el teu pare del poder reial?

**Beedor**

Vols dir? Que no seríeu molt més forts els déus,  
vosaltres, si els ocells governen allà baix?  
Per ara, amagats entre els núvols, els mortals,  
capcots, perjuren en nom vostre, tant com volen.  
En canvi, si tinguéssiu els ocells d'amics,  
cada vegada que es jurés per Zeus i el corb,  
aquest, volant, s'acostaria d'amagat  
cap al perjur i un ull d'un cop li buidaria.

1610

**Posidó**

Per mi! Jo crec que tens raó amb això que has dit.

**Hèracles**

Jo també ho crec.

**Beedor**

I tu què hi dius?

**Tribal**

*BALEH, BAICTUR!*

**Hèracles**

Veus? També ell diu que d'acord.

**Πεισέταιρος**

ἕτερόν νυν ἔτι  
ἀκούσαθ' ὅσον ὑμᾶς ἀγαθὸν ποιήσομεν.  
ἐάν τις ἀνθρώπων ἱερεῖόν τῳ θεῶν  
εὐξάμενος εἶτα διασοφίζεται λέγων·  
“μενετοὶ θεοί”, καὶ μάποδιδῶ μισητία,  
ἀναπράξομεν καὶ ταῦτα.

1620

**Ποσειδῶν**

φέρ' ἴδω, τῷ τρόπῳ;

**Πεισέταιρος**

ὅταν διαριθμῶν ἀργυρίδιον τύχη  
ἄνθρωπος οὗτος, ἢ καθῆται λούμενος,  
καταπτάμενος ἰκτίνος ἀναπάσας λάθρα  
προβάτοιιν δυοῖν τιμὴν ἀνοίσει τῷ θεῷ.

**Ἡρακλῆς**

τὸ σκῆπτρον ἀποδοῦναι πάλιν ψηφίζομαι  
τούτοις ἐγώ.

**Ποσειδῶν**

καὶ τὸν Τριβαλλόν νυν ἐροῦ.

**Ἡρακλῆς**

ὁ Τριβαλλός, οἰμώζειν δοκεῖ σοι;

**Τριβαλλός**

σαὺ νάκα  
βακτᾶρι κροῦσα.

**Ἡρακλῆς**

φησί μ' εὖ λέγειν πάνυ.

**Beedor**

Doncs escolteu encara

una altra cosa que farem pel vostre bé.

Si algun humà promet un sacrifici a un déu

i després ve amb romanços i fa l'orni i diu:

«els déus no tenen pressa» i per garreperia

no manté el vot, l'hi cobrarem.

1620

**Posidó**

I com, si et plau?

**Beedor**

Quan passi que aquest paio compti els calerons

que té, o potser s'estigui banyant, un milà,

caient en picat sobre seu, d'amagatotis,

li pisparia el preu de dos anyells i al déu

l'hi entregaria.

**Hèracles**

Voto un altre cop tornar-los

el ceptre.

**Posidó**

Doncs pregunta-l'hi també al Tribal.

**Hèracles** (*Amenaçant-lo amb el garrot*)

Ei, tu, Tribal. Què hi dius? Vols rebre?

**Tribal**

*Noa n'i tens*

*cah teu pagàh bastó a mi.*

**Hèracles**

Diu que tinc raó.



**Ποσειδῶν**

εἴ τοι δοκεῖ σφῶν ταῦτα, κάμοι συνδοκεῖ.  
οὔτος, δοκεῖ δρᾶν ταῦτα τοῦ σκῆπτρου πέρι.

1630

**Πεισέταιρος**

καὶ νῆ Δί' ἕτερόν γ' ἐστὶν οὗ μνήσθην ἐγώ.  
τὴν μὲν γὰρ Ἑραν παραδίδωμι τῷ Δί,  
τὴν δὲ Βασίλειαν τὴν κόρην γυναικ' ἐμοὶ  
ἐκδοτέον ἐστίν.

**Ποσειδῶν**

οὐ διαλλαγῶν ἐρᾶς.  
ἀπίωμεν οἴκαδ' αὖθις.

**Πεισέταιρος**

ὀλίγον μοι μέλει.  
μάγειρε, τὸ κατάχυσμα χρῆ ποιεῖν γλυκύ.

**Ἡρακλῆς**

ὦ δαίμονι' ἀνθρώπων Πόσειδον, ποῖ φέρει;  
ἡμεῖς περὶ γυναικὸς μιᾶς πολεμήσομεν;

**Ποσειδῶν**

τί δαὶ ποιῶμεν;

**Ἡρακλῆς**

ὄ τι; διαλλαττώμεθα.

1640

**Ποσειδῶν**

τί, ῥζύρ'; οὐκ οἶσθ' ἐξαπατῶμενος πάλαι;  
βλάπτεις δέ τοι σὺ σαυτόν. ἦν γὰρ ἀποθάνη  
ὁ Ζεὺς παραδοὺς τούτοισι τὴν τυραννίδα,

**Posidó**

Si us sembla bé a tots dos, llavors a mi també.

1630

Ei, tu, que hem dit de fer això teu que dius del ceptre.

**Beedor**

Mare de Zeus! Que he recordat una altra cosa!

Mentre que l'Hera ja la deixo pel vell Zeus,

la noia, la Princesa, me la donareu

per muller.

**Posidó**

Tu no vols la pau ni cap tractat.

Tornem a casa, va.

**Beedor**

Com si m'importés gaire.

Cuiner, tu mira que la salsa quedi dolça.

**Hèracles**

Recony de Posidó amargat! A veure, on vas?

Per una sola dona haurem de fer la guerra?

**Posidó**

Oh, i què hem de fer, si no?

**Hèracles**

Que què? Firmar el tractat!

1640

**Posidó**

Què? Ai, infeliç, no veus que te l'està fotent?

T'estàs cavant la tomba tu mateix. Si Zeus

mor, en lliurar el poder reial a aquests ocells,

πένης ἔσει σύ· σοῦ γὰρ ἅπαντα γίγνεται  
τὰ χρήμαθ', ὅσ' ἂν ὁ Ζεὺς ἀποθνήσκων καταλίπη.

**Πεισέταιρος**

οἴμοι τάλας, οἷόν σε περισοφίζεται.  
δεῦρ' ὡς ἔμ' ἀποχώρησον, ἵνα τί σοι φράσω.  
διαβάλλεται σ' ὁ θεῖος, ὧ πόνηρε σύ.  
τῶν γὰρ πατρῶων οὐδ' ἀκαρῆ μέτεστί σοι  
κατὰ τοὺς νόμους· νόθος γὰρ εἶ κού γνήσιος.

1650

**Ἡρακλῆς**

ἐγὼ νόθος; τί λέγεις;

**Πεισέταιρος**

σὺ μέντοι νῆ Δία  
ὦν γ' ἐκ ξένης γυναικός· ἢ πῶς ἂν ποτε  
ἐπίκληρον εἶναι τὴν Ἀθηναίαν δοκεῖς,  
οὔσαν θυγατέρ', ὄντων ἀδελφῶν γνησίων;

**Ἡρακλῆς**

τί δ' ἦν ὁ πατήρ ἐμοὶ διδῶ τὰ χρήματα  
νοθεῖ' ἀποθνήσκων;

**Πεισέταιρος**

ὁ νόμος αὐτὸν οὐκ ἔῃ.  
οὔτος ὁ Ποσειδῶν πρῶτος, ὃς ἐπαίρει σε νῦν,  
ἀνθέξεταί σοι τῶν πατρῶων χρημάτων,  
φάσκων ἀδελφὸς αὐτὸς εἶναι γνήσιος.  
ἐρῶ δὲ δὴ καὶ τὸν Σόλωνός σοι νόμον·  
“νόθῳ δὲ μὴ εἶναι ἀγχιστεῖαν παίδων ὄντων γνησίων·  
ἐὰν δὲ παῖδες μὴ ᾧσι γνήσιοι, τοῖς ἐγγυτάτῳ γένους  
μετεῖναι τῶν χρημάτων.”

1660

les passaràs ben magres. Que tot bé de Zeus  
serà per tu en herència quan es mori ell!

**Beedor**

Pobrissó meu, com et ven garsa per perdiu.  
Tu vine aquí prop meu, que t'ho explicaré bé.  
El teu tiet dolent t'està enganyant, mussol!  
Dels béns del pare no en rebràs ni poc ni gaire,  
segons la llei, ja que ets un fill bord, un bastard.

1650

**Hèracles**

Un bastard, jo? Què dius?

**Beedor**

Doncs és el que ets, per Zeus!

La teva mare era de fora. Com et penses  
que Atena fóra hereva seva, sent com és  
una femella, si tingués germans legítims?

**Hèracles**

Pro el pare, quan es mori, no podrà deixar-me  
els béns a mi com a bastard?

**Beedor**

No pot, per llei.

Serà Posidó, aquest d'aquí que et burxa l'ànim,  
el que primer et disputarà aquests béns paterns,  
argumentant que ell és el seu germà legítim.

I fins et citaré la llei del vell Soló:<sup>35</sup>

1660

«Per a un bastard no existeix el dret d'herència, havent-hi fills legítims:

En cas que no hi hagi fills legítims, els béns correspondran  
als familiars més propers.»

---

<sup>35</sup> Segons els atenesos, Soló, el gran poeta i legislador, va promoure unes lleis quasi mítiques per calmar un període d'inestabilitat.

Ἡρακλῆς

ἐμοὶ δ' ἄρ' οὐδέν τῶν πατρῶων χρημάτων  
μέτεστιν;

Πεισέταιρος

οὐ μέντοι μὰ Δία. λέξον δέ μοι,  
ἤδη σ' ὁ πατήρ εἰσήγαγ' εἰς τοὺς φράτερας;

Ἡρακλῆς

οὐ δῆτ' ἐμέ γε. καὶ τοῦτ' ἐθαύμαζον πάλαι.

1670

Πεισέταιρος

τί δῆτ' ἄνω κέχηνας ἄκειαν βλέπων;  
ἄλλ' ἦν μεθ' ἡμῶν ἦς, καταστήσας σ' ἐγὼ  
τύραννον ὀρνίθων παρέξω σοι γάλα.

Ἡρακλῆς

δίκαι' ἔμοιγε καὶ πάλαι δοκεῖς λέγειν  
περὶ τῆς κόρης, κᾶγωγε παραδίδωμί σοι.

Πεισέταιρος

τί δαὶ σὺ φῆς;

Ποσειδῶν

τάναντία ψηφίζομαι.

Πεισέταιρος

ἐν τῷ Τριβαλλῶ πᾶν τὸ πράγμα. τί σὺ λέγεις;

Τριβαλλός

καλάνι κόραυνα καὶ μεγάλα βασιλιναῦ  
ὄρνιτο παραδίδωμι.

**Hèracles**

Llavors no em correspondrà re dels béns del pare?

**Beedor**

No, absolutament, res de res, per Zeus! O, digue'm, és que el teu pare t'ha presentat mai al clan?

**Hèracles**

No, mai! I mira que fa temps que em feia estrany.

1670

**Beedor**

I per què bades, esguardant el cel amb aire tan amenaçador? Si véns al nostre bàndol, viuràs a cos de rei i t'afartaré amb llet de la gallina!

**Hèracles**

Ja fa estona que el que dius sobre la noia em sembla just. Pel que fa a mi, te l'adjudico.

**Beedor**

Tu què en dius?

**Posidó**

Jo voto en contra.

**Beedor**

Doncs tot plegat depèn del Tribal. Tu què en dius?

**Tribal**

*Da béya yoba yargarúda, da Prinssessa al pàjarun otorgar.*

**Ἡρακλῆς**

παραδοῦναι λέγει.

**Ποσειδῶν**

μὰ τὸν Δί' οὐχ οὗτός γε παραδοῦναι λέγει,  
εἰ μὴ βαβάζει γ' ὥσπερ αἱ χελιδόνες.

1680

**Πεισέταιρος**

οὐκοῦν παραδοῦναι ταῖς χελιδόσιν λέγει.

**Ποσειδῶν**

σφῶ νυν διαλλάττεσθε καὶ ξυμβαίνετε·  
ἐγὼ δ', ἐπειδὴ σφῶν δοκεῖ, σιγήσομαι.

**Ἡρακλῆς**

ἡμῖν ἅ λέγεις σὺ πάντα συγχωρεῖν δοκεῖ.  
ἄλλ' ἴθι μεθ' ἡμῶν αὐτὸς εἰς τὸν οὐρανόν,  
ἵνα τὴν Βασίλειαν καὶ τὰ πάντ' ἐκεῖ λάβῃς.

**Πεισέταιρος**

εἰς καιρὸν ἄρα κατεκόπησαν οὗτοί  
εἰς τοὺς γάμους.

**Ἡρακλῆς**

βούλεσθε δῆτ' ἐγὼ τέως  
ὀπτῶ τὰ κρέα ταυτὶ μένων; ὑμεῖς δ' ἴτε.

1690

**Ποσειδῶν**

ὀπτᾶς σὺ κρέα; πολλήν γε τενθείαν λέγεις.  
οὐκ εἶ μεθ' ἡμῶν;

**Ἡρακλῆς**

εὖ γε μέντ' ἀν διετέθην.

**Hèracles**

Diu que te l'atorga.

**Posidó**

Per Zeus que aquest pallús no ha dit que li atorgués,  
si parla com amb orenetes a la boca.

1680

**Beedor**

Exacte! Diu d'atorgar-la a les orenetes.

**Posidó**

D'acord, doncs feu la treva i us poseu d'acord.  
Si és tal la vostra decisió, no dic ni piu.

**Hèracles** (*A Beedor*)

Nosaltres decidim donar-te tot això  
que dius. Així que vine tu mateix al cel,  
per tal que prenguis la Princesa i el que vulguis.

**Beedor** (*Assenyalant els ocells de la graella*)

Llavors aquests rebels els hem tallat a daus  
al moment just: les meves noces!

**Hèracles**

Mentrestant,

si vols, jo em quedo a rostir carn. Aneu passant!

1690

**Posidó**

Rostir-la, tu? Vols dir que te la fotràs tota!  
Millor que vinguis, va.

**Hèracles**

Ho hauria passat teta!



**Πεισέταιρος**

γαμήλιον χλανίδα δότω τις δεῦρό μοι.

**Χορός**

ἔστι δ' ἐν Φάναισι πρὸς τῇ [ἀντ.

Κλειψύδρα πανοῦργον Ἐγ-

γλωττογαστόρων γένος,

οἳ θερίζουσίν τε καὶ σπεί-

ρουσι καὶ τρυγῶσι ταῖς γλώτ-

ταισι συκάζουσί τε·

βάρβαροι δ' εἰσὶν γένος, 1700

Γοργίαί τε καὶ Φίλιπποι.

κάπὸ τῶν Ἐγγλωττογαστό-

ρων ἐκείνων τῶν φιλίππων

πανταχοῦ τῆς Ἀττικῆς ἢ

γλώττα χωρὶς τέμνεται.

**Ἄγγελος**

ὦ πάντ' ἀγαθὰ πράττοντες, ὦ μείζω λόγου,

ὦ τρισμακάριον πτηνὸν ὀρνίθων γένος,

δέχεσθε τὸν τύραννον ὀλβίοις δόμοις.

προσέρχεται γὰρ οἶος οὔτε παμφαῆς

ἀστήρ ἰδεῖν ἔλαμψε χρυσαυγῆ δρόμῳ,

οὔθ' ἡλίου τηλαυγῆς ἀκτίνων σέλας

τοιοῦτον ἐξέλαμψεν, οἶος ἔρχεται

ἔχων γυναικὸς κάλλος οὐ φατὸν λέγειν,

πάλλων κεραυνόν, πτεροφόρον Διὸς βέλος·

ὄσμη δ' ἀνωνόμαστος εἰς βάθος κύκλου

χωρεῖ, καλὸν θέαμα· θυμιαμάτων δ'

αἴραι διαψαίρουσι πλεκτάνην καπνοῦ.

ὄδι δὲ καὶ τὸς ἐστίν. ἀλλὰ χρή θεᾶς

Μούσης ἀνοίγειν ἱερὸν εὐφημον στόμα. 1719

**Beccor**

Que algú m'acosti el meu vestit de casament!

**Cor [antístrofa]**

*Hi ha al país de Delatona*

*una raça deslleial*

*que amb la llengua s'empanxona.*

*Seguen, sembren el bancal*

*amb la llengua i hi fan vinassa*

*i arrepleguen alvocats.*

*Bàrbara és aquesta raça*

1700

*de sofistes molt malvats,*

*que amb la llengua es treuen penes*

*com els Gòrgias i els Felips.*

*És per ells, arreu d'Atenes,*

*que la llengua acaba a estrips.*

**Missatger (Paratràgic)**

Els que assolí triomfs, més grans que les paraules,  
raça d'ocells alats tres voltes benaurada,  
nostre senyor rebeu en el palau florent.

Avança resplendent com cap estel s'ha vist  
refulgir mai en el seu curs brillant com l'or;  
ni la llum i l'esclat radiant dels raigs del sol  
no centellegen com ell quan en una mà  
hi du una núvia tan bonica que cap mot  
pot dir i en l'altra branda un llamp, el dard de Zeus.

1710

Una inefable aroma s'espargeix al fons  
del cel, visió magnífica, i el remolí  
del fum d'encens l'airina escampa suaument.

I heus-el aquí, en persona. Mes que els llavis sants  
es badin de la Musa en cants providencials.

### Χορός

ἄναγε, δίεχε, πάραγε, πάραχε.

[στρ. 1720

περιπέτεσθε μάκαρα μάκαρι σὺν τύχῃ.

ὦ φεῦ φεῦ τῆς ὥρας, τοῦ κάλλους.

ὦ μακαριστὸν σὺ γάμον τῆδε πόλει γήμας.

μεγάλοι μεγάλοι κατέχουσι τύχαι

γένος ὀρνίθων

διὰ τόνδε τὸν ἄνδρ'. ἀλλ' ὑμεναίοις

καὶ νυμφιδίοισι δέχεσθ' ὦδαῖς

αὐτὸν καὶ τὴν Βασίλειαν.

1730

Ἔρα ποτ' Ὀλυμπία

[στρ.

τὸν ἠλιβάτων θρόνων

ἄρχοντα θεοῖς μέγαν

Μοῖραι ξυνεκοίμισαν

ἐν τοιῷδ' ὑμεναίῳ.

Ἕμῃν ὦ Ἕμέναι' ὦ,

<Ἕμῃν ὦ Ἕμέναι' ὦ.>

ὁ δ' ἀμφιθαλῆς Ἔρωσ

[ἀντ.

χρυσόπτερος ἠνίας

ἠὔθυνη παλιντόνους,

Ζηνὸς πάροχος γάμων

τῆς τ' εὐδαίμονος Ἐρας.

1740

Ἕμῃν ὦ Ἕμέναι' ὦ,

Ἕμῃν ὦ Ἕμέναι' ὦ.

### Πεισέταιρος

ἐχάρην ὕμνοις, ἐχάρην ὦδαῖς·

ἄγαμαι δὲ λόγων.

**Cor**

*Endarrere, als flancs, en fila,* 1720

*obriu pas, envolteu aquest home beat!*

*Ai, quina joventut, quina beutat!*

*Quina ventura el seu casori per la vila!*

Colossal, colossal la sort que cenneix

el casal dels ocells

per mor d'aquest home. Però amb himeneus

i cançons nupcials heu de rebre a plaer

la seva Princesa i també a ell mateix. 1730

*Temps era temps van casar*

[estrofa]

*les Moires el gran senyor*

*dels déus, d'aïllat tron, al jaç*

*de l'Hera Olímpia i així*

*l'himeneu féu llavors:*

*Oh himen, himeneu.*

*Oh himen, himeneu.*

*I Eros florent, en mà*

[antístrofa]

*les regnes duia amb tensió,*

*com a padrí de l'enllaç*

*d'Hera fausta i Zeus diví,*

*amb ales d'or al dors.*

1740

*Oh himen, himeneu.*

*Oh himen, himeneu.*

**Beccor**

M'emocionen els cants i els mots

molt em plauen.

**Χορός**

ἄγε νυν αὐτοῦ  
καὶ τὰς χθονίας κλήσατε βροντὰς  
τάς τε πυρώδεις Διὸς ἀστεροπάς  
δεινὸν τ' ἀργήτα κεραυνόν.

ὦ μέγα χρύσειον ἀστεροπῆς φάος,  
ὦ Διὸς ἄμβροτον ἔγχος  
πυρφόρον, ὦ χθόνια βαρυαχέες  
ὄμβροφόροι θ' ἅμα βρονταί,  
αἴς ὄδε νῦν χθόνα σείει·  
Δῖα δὲ πάντα κρατήσας  
καὶ πάρεδρον Βασιλείαν ἔχει Διός.  
Ἕμην ὦ Ἕμέναι' ὦ.

1750

**Πεισέταιρος**

ἔπεσθέ νυν γάμοισιν, ὦ  
φῦλα πάντα συννόμων  
πτεροφόρ' ἐπὶ δάπεδον Διὸς  
καὶ λέχος γαμήλιον.

ὄρεξον, ὦ μάκαιρα, σὴν  
χεῖρα καὶ πτερῶν ἐμῶν  
λαβοῦσα συγχόρευσον· αἴ-  
ρων δὲ κουφίῳ σ' ἐγώ.

1760

**Χορός**

ἀλαλαλαί, ἰή παιῶν,  
τήνελλα καλλίνικος, ὦ  
δαμόνων ὑπέρτατε.

**Cor**

Llavors ara exalceu  
els trons que la terra amb estrèpit sotraguen,  
les sagetes que porten foc del gran Zeus  
i els llamps espantosos i lluent quan cauen.

*Llum gegantina i daurada de flama,  
llança de foc del gran Zeus, immortal,  
i també el tro eixordador que quan brama  
sacsa l'infern i du l'aigua pluvial.*

1750

*Ell, amb vosaltres, la terra remou.  
Amo i senyor de la hisenda de Zeus,  
té la Princesa d'esposa al tron nou.  
Himen, oh himeneu!*

**Beedor**

*Seguiu la festa conjugal  
tots vosaltres, tribu alada,  
companys del cant, a la contrada  
del vell Zeus i al jaç nupcial.*

*(A Princesa)*

*Dóna'm la mà, oh benaurada,  
pren-me per l'ala reial  
i compartim el ball coral,  
quan t'enlairi amb l'abraçada.*

1760

**Cor**

*HURRA! HURRA! TRALARALÀ!  
Que visqui i visqui el vencedor  
que dels déus és el millor!*



## Taula de correspondències de personatges i topònims

- Atesticles - Espòrgil: sembla que Espòrgil era un barber atenès. El grec juga amb el nom de l'ocell esmentat abans, el *keirylos*, un ocell que tampoc no sabem ben bé quin era, però que fonèticament s'assembla molt al verb *keírein*, 'tallar', 'esquilar'. Perquè la broma faci sentit, es creu que darrere Espòrgil el públic atenès hi devia sentir també el nom d'un ocell, potser el pardal (*spourgítis*, en grec modern). Essent irreproduïble, s'ha intentat un joc més o menys semblant entre Atesticles i Trencalous.
- Becdor – Piseter: personatge fictici inventat sobre la base del verb *peíthein*, 'convèncer'.
- Benastrux – Evèlpides: personatge fictici inventat sobre la base de l'adverbi *eu*, 'bo' i *elpís*, 'esperança'.
- Bòrnia – Lòcrida: a la Lòcrida hi havia una ciutat anomenada Opunt. Sembla que aquí hi havia un joc de paraules amb un personatge dit Opunti (vegeu Monocles), que segurament tenia un sol ull.
- Cagacles – Patròclides: polític que va proposar el decret d'amnistia per els exiliats polítics després de la batalla d'Egospòtamos. Sembla que era famós l'episodi en què el polític es va cagar en públic.
- Call d'Atenes – Crioa: Crioa era un dem petit de l'Àtica. Darrera de la tria d'aquest dem, alguns creuen que hi ha d'haver una broma lingüística que no acabem d'entendre. Hi ha qui ha suggerit que *Krioa* recorda a *kriós*, 'moltó', 'ariet', que per metonímia es feia servir també per designar el penis.
- Canastres – Ditrefes: Ditrefes és ridiculitzat sempre com un nou ric d'origen humil que abans de ser general era cisteller.
- Capalhades – Cefale: *Kephalē* era una ciutat de l'Àtica. Aquí, només apareix perquè el topònim concorda fonèticament amb el nom grec per a 'testa', on, segons el mite que explica Becdor, l'alosa va enterrar el seu pare, abans que es creés la terra.
- Capsigranyetecus - Crecòpide: *Krekopída* ('tribu dels rasclons'). En el text grec dels manuscrits, hi ha un problema. La paraula reportada és *Kekropída* ('de la tribu de Cècrops', rei mític d'Atenes), però es tracta d'una hipercorrecció del manuscrit que desfeia el joc lingüístic d'Aristòfanes, insultant el personatge amb el nom d'un ocell que sona gairebé igual que una de les 10 tribus ateneses. La correcció en *Krekopída*, de Blaydes, és acceptada per tothom.
- Crestes – Fílocles: poeta tràgic que ja apareix en relació amb el puput (vv. 281-282). Aquí se'l relaciona amb l'alosa, sense que sapiguem per què. Alguns creuen agosaradament que tenia una forma del cap estranya o un pentinat amb alguna mena de tupè.
- Dermatitis – Melanti: poeta tràgic de qui no hem conservat res. Pel que sembla, era un leprós.



- Dos subnormals de Pixacolonos – Proxènides i Teògenes: el primer és un personatge del qual fa befa Aristòfanes per venedor de fum també a *Les vespes* (324-325). Aquí, de fet, se'l fa fill se'l fa paisà de *Kompaseùs*, un dem de nom inventat, encunyat sobre la base de *Kompázein* (vantar-se). Per a Teògenes, vegeu Noiquinsmuscles.
- Escalàrion – Falèron: antic port d'Atenes, famós pels seus plats de peixets fregits.
- Europa – Àlope: Àlope, filla de Cerció, era una amant de Posidó, de qui va tenir un fill, Hipòtou, que va alletar una euga (d'aquí el nom *Hipòtou*, 'del cavall'). Com que avui és un mite quasi desconegut ha estat substituïda per una altra amant famosa de Zeus, Europa.
- Fal·lax – Tèleas: personatge obscur. Sembla que era un polític ric d'Atenes; en més d'una ocasió és ridiculitzat (cf. *La Pau*, vv. 1008-1009) per golafreria i falsia.
- Famèlicles – Leotròfides: no sabem res d'aquest personatge, fora que se'l ridiculitzava sovint perquè estava molt prim.
- Fantasmandre – Èsquines: personatge acusat repetidament de fatxendaria i de posseir menys del que presumia tenir. Fa parella amb Teògenes (vegeu Noiquinsmuscles).
- Fills de papàs – Fill d'Escèl·lias: el fill d'Escèl·lias sembla que era un personatge aristocràtic que es deia, precisament, Aristòcrates, un polític i general atenès que va participar en el segellament de la Pau de Nícias. Va ser un oligarca moderat que va participar en el cop d'estat del 411 aC. Restaurada la democràcia, va continuar sent general de l'exèrcit atenès fins a la batalla de les Arginuses. Va ser acusat, juntament amb d'altres generals, de no socórrer els naufrags i executat en conseqüència (cf. Xen. *Hell.* I, 7, 2, 34).
- Fossar – Ceràmic: el Ceràmic és el barri d'Atenes on solia haver-hi el cementiri on s'enterraven els caiguts en combat amb honors d'Estat (cf. Thuc. 2, 34).
- Gallipollí – Ornea: *Ornéai* era una ciutat de l'Argòlida que, fonèticament, feia pensar en *órneon*, 'ocell'.
- Inconstantí - Tèleas: personatge obscur. Sembla que era un polític ric d'Atenes; possiblement tresorer. Normalment és ridiculitzat (cf. *La Pau*, vv. 1008-1009) per golafreria i falsia. Vegeu Fal·lax.
- Monocles – Opunti: personatge molt obscur, segurament borni, de qui l'escolí ens explica que era un sicofanta perillós i malvat.
- Netcomapatenes – Estilbònides: es tracta d'un nom fictici creat per Aristòfanes sobre la base del verb *stílbein*, 'brillar', 'irradiar'. El nom només apareix per jugar amb el context, perquè recordem que el personatge en realitat es diu Benastrux – Evèlipides.
- Noiquinsmuscles – Teògenes: Teògenes apareix dos cops en aquesta obra (vv. 822-823 i 1295). Sembla que era un mercader molt fatxenda a qui s'acusa sovint de mentir sobre les seves possessions. En el segon passatge apareix amb el mal nom de *chēnalōpēx*, terme encunyat sobre la base de *chēn* ('oca') i *alōpēx* ('guilla'). No sembla que hagués d'existir un ocell amb aquest nom, tot i que alguns l'identifiquen amb l'oca egípcia (*Alopochen Aegyptiacus*) o bé amb l'Ànec

*Taula de correspondències de personatges i topònims*

canyella (*Tadorna ferruginea*). Més aviat cal pensar en un ocell extremadament agressiu i viu.

- Pèrsias – Sacas: Sacas era un malnom per referir-se als estrangers. Segons Heròdot (VII, 64, 2), sembla que era el nom persa per referir-se als escites. Darrere d'aquest malnom podria amagar-s'hi, segons assegura l'escoli, un poeta tràgic, Acèstor, un metec amb un dels progenitors atenès i l'altre estranger, que devia reclamar la ciutadania atenesa quan, per necessitats de la guerra, va deixar d'estar en vigor la llei segons la qual només eren ciutadans els fills de pare i mare atenesos.
- Sensecredos – Diàgoras: Diàgoras el Meli va ser un famós ateu que va encoratjar la població atenesa a no seguir els Misteris eleusins. Va ser condemnat poc abans de l'estrena d'*Els ocells* i hagué de fugir d'Atenes, que va posar-li preu al cap.
- Sensepapèrcles – Execèstides: personatge de la vida pública atenesa que és acusat repetidament de tenir orígens esclaus i bàrbars («esclau cari», li diuen al v. 764, i l'acusen de venerar déus tribals, al v. 1527) perquè no tenia una línia d'ascendència ciutadana clara. Es devia fer famós durant els anys 413/4, perquè només apareix a *Els ocells* i a una obra de Frínic, *Monòtrop*, d'aquell mateix any. Hi ha qui creu que devia iniciar un procés públic per reclamar la ciutadania atenesa que va fracassar.
- Sireneta o Llop de mar – Pàralos o Salamínia: noms de naus oficials d'Atenes.
- Xerxes – Megabazos: Megabazos va ser un general de l'exèrcit de Daríos I i que els grecs devien tenir molt present, a causa de les guerres mèdiques. L'he substituït per un altre rei persa, Xerxes, aquest sí, part del nostre imaginari.
- Xiscles – Tarrèlides: no sabem res d'aquest personatge ni el podem identificar. Segurament era un paísà d'Aristòfanes que tenia de malnom el 'gralla'.



## Conclusioni

«Anni di lente letture per giungere, mediante la filologia,  
a rompere lo spessore della filologia»

SALVATORE QUASIMODO<sup>1</sup>

Lungo le pagine di questo lavoro, ho cercato di ripercorrere tutte le questioni che mi paiono fondamentali, dal punto di vista del traduttore, quando si intenda rendere un gigante della letteratura universale come Aristofane, in un lungo cammino che cominciava con la ridiscussione obbligatoria della traduzione dei classici, senza la quale non sarebbe stato possibile nemmeno pensare di intraprendere la traduzione di un autore che riunisce, come abbiamo visto, due degli elementi che sono sempre stati considerati intraducibili: la poesia (con la difficoltà aggiunta di essere l'autore che utilizza più metri differenti di tutta la letteratura greca conservata) e lo *humor* verbale. In questo modo, ho voluto fornire, sul piano teorico, tutte le chiavi che permettano di capire la mia interpretazione traduttiva di quest'autore. Tuttavia, la discussione teorica astratta è tanto interessante quanto inutile se non sfocia nella pratica, sia attraverso l'analisi di traduzioni precedenti, sia con una nuova traduzione. Così, ho voluto plasmare questo accostamento concretizzandolo nella mia proposta di traduzione, nonché di interpretazione, di *Gli Uccelli* con cui chiudo questo lavoro.

In una tesi come questa, dunque, le conclusioni definitive in cui si esplicitano i risultati ottenuti dalla ricerca dovrebbero essere la stessa traduzione che ivi presento, il risultato della quale può già essere discusso. Così, dunque, non mi dilungherò tanto in queste righe che vogliono fungere da ricapitolazione di un lavoro che, oltre a rendere evidente il cammino che ho seguito per tradurre un'opera poetica come quella di Aristofane, aveva inoltre l'obiettivo di avanzare e discutere una serie di questioni generali sulla traduzione e sull'adattamento del ritmo e dei metri antichi di modo che possa essere utile a tutti quelli che si propongono la traduzione di un poeta antico, sia commediografo o no.

Sono consapevole che molte di queste questioni che ho trattato lungo tante pagine nascono da una concezione traduttiva non maggioritaria, né nella prassi attuale della traduzione della letteratura moderna (né nella teoria degli studi di traduzione), né nel campo della filologia classica. L'una opta per la traduzione fluida, quella che cerca di passare per originale assimilando i valori caratteristici dell'originale perché si adegui al gusto e alle norme del sistema letterario, cancellando qualsiasi traccia delle scelte interpretative del traduttore;<sup>2</sup> l'altra, prendendo il testo originale come un pezzo sacro da museo da studiare con guanti di seta, lavora con l'ossessione di trasmettere il contenuto sulla base dell'ingannevole concetto di «fedeltà», col rischio, addirittura, di fornire un testo illeggibile nella lingua d'arrivo e senza alcuna equivalenza con il testo originale. Persegue, in certa misura, un testo soltanto

---

<sup>1</sup> QUASIMODO 1983: 280.

<sup>2</sup> Su questa prassi maggioritaria, vedi le pagine 43-56 e 85-97 del primo capitolo.

informativo di quel che dice l'originale, affidandone l'espressione a una prosa piena di codici prefissati e vizi appresi durante la formazione del filologo (ciò che è stato definito «traduttese»<sup>3</sup>). In altre parole, la filologia classica, in generale, opta per un commento camuffato da traduzione «di servizio» per leggere l'originale piuttosto che per un testo che si sostenga da sé, con autonoma capacità di emozionare il lettore che lo legge. Il pretesto, come abbiamo già visto, è che lo rende impossibile la distanza temporale e culturale e, perciò, chi vuole godere dei classici deve impararne la lingua e leggerne l'originale. Si dà, dunque, il paradosso che i filologi classici sogliono rendere i classici per se stessi, con traduzioni che servono per leggere l'originale solo per un pubblico ridottissimo che in teoria dovrebbe già possedere sufficienti conoscenze linguistiche per leggerlo direttamente in latino o in greco antico, seppur con l'aiuto di dizionari e grammatiche. La cosa più grave di tutte, però, è che, trattandosi di lingue che solo loro sono soliti dominare, i testi classici giacciono esclusivamente nelle mani dei filologi, incapaci, la maggior parte delle volte, di avanzare un altro modello di traduzione che non sia questo.

È ovvio, però, che se queste traduzioni di «servizio» fossero ciò che dicono di essere, una traduzione «fedele» al senso o al contenuto, tutte dovrebbero essere assai simili tra loro. Di fatto, una sola dovrebbe bastare: una che vada parola per parola e che dica esattamente lo stesso che dice l'originale, più vicina a un dizionario che a un testo letterario. Eppure, non ci sono due traduzioni uguali, dal momento che tutte – e non potrebbe essere diversamente – rispondono ai gusti e alle interpretazioni dei loro traduttori, condizionati inoltre, come accade in tutte quante le traduzioni, dagli *interpretants* dominanti nella tradizione specifica nella quale si inseriscono.<sup>4</sup>

Con questa concezione tanto limitatrice e limitata di ciò che può essere la traduzione, che nega ogni autorità di scrittore al traduttore e che lo riduce soltanto a un critico ed erudito, concentrandosi, dunque, soltanto sul primo stadio di ciò che rappresenta la traduzione (la ricezione dell'originale), diventa impossibile ottenere un testo nella lingua d'arrivo che mantenga un minimo di interesse emotivo. Ancor più se questo originale offre sfide così estremamente complesse come quelle che presenta una commedia di Aristofane, che, adattata alla propria lingua secondo questi precetti, diviene poco più che intelligibile, a discapito del monte di note che si levano, nabokovianamente, come grattacieli interrompendo un momento sì e l'altro pure la comunicazione tra autore-traduttore e lettore.

Bisognava ridiscutere la traduzione dei classici, troppo legata mani e piedi a una tradizione che oggi si è rivelata perniciosa, optando per una nozione di traduzione che superasse il binomio «brutta fedele/bella infedele» propria del modello strumentale della traduzione. Parlo, è ovvio, del modello ermeneutico, che intende ogni traduzione come una interpretazione, come un atto che trasforma il testo originale in funzione degli interessi e degli elementi condizionanti del traduttore e del pubblico destinatario.<sup>5</sup>

Se si vuole andare più in là del commento e dell'aiuto alla lettura di un testo originale che sempre meno persone sono capaci di comprendere, filologo classico o no, la traduzione deve essere intesa, necessariamente, come un atto di riscrittura interpretativa. Ciò non vuol dire, ovviamente, che non siano necessarie queste traduzioni «di servizio». Io stesso le ho

---

<sup>3</sup> Sulla questione del «traduttese», vedi pagine 85-94 di questa tesi.

<sup>4</sup> Per la nozione di *interpretant* di Venuti, vedi pagine 76-78 di questa tesi.

<sup>5</sup> Per le caratteristiche e i vantaggi del modello ermeneutico, vedi pagine 73-76 di questa tesi.

proficuamente adoperate per fare la mia. Il problema è che queste traduzioni-commenti dovrebbero essere soltanto un sostegno per gli specialisti e non l'unica traduzione disponibile, come troppo spesso suole accadere. Il problema è che il mercato editoriale catalano difficilmente può permettersi il lusso di avere una traduzione «di servizio» e una con volontà letteraria e mi sembra evidente quale debba essere la prioritaria e quale la prescindibile, per quanto duro e drastico possa sembrare discuterne. Non lo è tanto, però, se teniamo conto del fatto che, di traduzioni «di servizio», lo specialista ne può trovare in lingue con un mercato più vasto che permette di avere moltissime versioni di una stessa opera.

Tuttavia, quello che è evidente è che queste traduzioni non servono a null'altro che ad accompagnare e commentare la lettura dell'originale, ma non a comunicarlo. In effetti, lo *humor* e la poesia non si possono spiegare, perché allora si esplicitano e si diluiscono. Ottenere di trasferirli implica un processo di ricreazione che non necessariamente deve legarsi alla questione della «infedeltà» o delle «licenze». Al contrario, tutte le scelte prodotte della mia interpretazione, per esempio, sono state guidate da uno studio filologico molto specifico dell'originale in tutta la sua complessità: non soltanto di contenuto, ma anche della forma (e che ho separato soltanto per facilitarne la discussione teorica).

Ciononostante, so che ci sarà chi, soprattutto nell'ambito della filologia classica, intenderà la mia interpretazione, tanto quella teorica quanto quella pratica, come una traduzione «con licenze» o come una versione «libera».

Per iniziare, non è in prosa, anzi mantiene la forma poetica dell'originale, adattandone i ritmi, con la ferma convinzione che forma e contenuto sono una sola cosa indivisibile e che il ritmo che la pronuncia, senza avere un senso semantico, è parte del senso totale e, in quanto tale, non è né ornamentale né prescindibile. Una questione che credo fondamentale al momento di rendere un genere drammatico come quello della *Commedia Antica* dove il ritmo ha, chiaramente, un ruolo da protagonista che va molto oltre la facilitazione e la memorizzazione del testo da parte degli attori o il rispetto delle convenzioni di un genere che, come ogni poesia antica, era in versi ed era pensato per essere recitato o cantato (e così, in certo modo, si metteva uno schermo fra la realtà quotidiana dello spettatore e la realtà figurata dello scenario, con la pretesa, per dirlo con Aristotele, di rappresentare la realtà e non di presentarla così com'è).

Effettivamente, il ritmo è protagonista in tutto il teatro greco antico, nel quale ogni metro (e il ritmo che ne risulta) è associato a convenzioni culturali concrete e ad ambienti e generi letterari specifici. Il ritmo dattilico, magniloquente ed epico, il trocaico, agitato e/o festivo, l'anapestico con connotazioni militari o di lamento, ecc. Così, il ritmo è adoperato come uno strumento drammatico in più che fa risaltare passaggi, cambia l'atmosfera dell'azione, intensifica l'intenzione di ciascuna delle parole. In definitiva, le parole sono collocate in un ordine concreto per produrre un effetto concreto.

In un virtuoso come Aristofane, lo abbiamo visto, l'importanza del ritmo si accentua quando lo si utilizza come uno strumento comico e drammatico in più, in quello che è stato chiamato «mimetismo ritmico», che si potrebbe definire come la simbiosi del materiale ritmico «con il dato linguistico» (PRETAGOSTINI 2011: 161). In effetti, in diversi punti delle sue commedie, Aristofane si serve di ritmi molto marcati e concreti per usi drammatici che vanno in consonanza col ritmo scelto, come per esempio, ne *Gli Uccelli* (vv. 227-262), quando rappresenta il camminare di alcuni anziani attraverso lunghissime tirate di sillabe lunghe o,

al contrario, quando introduce ciascun uccello con un metro e ritmo in accordo con tratti specifici del suo volo o canto.<sup>6</sup> Ovviare a tutto ciò sarebbe un'ulteriore perdita, sparita la musica e la danza che accompagnava le opere; sarebbe come restare con la metà della commedia.

Malgrado ciò, la prassi traduttiva maggioritaria è quella di tradurre la commedia in prosa. Così come in tutte le lingue, anche in catalano, c'è di solito una tradizione abbastanza consolidata di volgere la tragedia in versi e non soltanto in prosa, nella traduzione della commedia non è così. Si crede nell'importanza della parola tragica, ma non in quella della parola comica, il valore poetico della quale è considerato di secondo piano e, dunque, negletto. Abbiamo già visto che, di tutte le traduzioni considerate di *Gli Uccelli*, soltanto quelle di Bickley Rogers (1924), Romagnoli (1925), Fitts (1959), Arrowsmith (1969), Halliwell (1998) e Johnston (2008) sono interamente in versi.<sup>7</sup> Il resto o sono tutte in prosa,<sup>8</sup> o riservano il verso alle parti cantate e volgono in prosa tutte le parti recitate e in recitativo, senza differenziare fra metri giambici, trocaici o anapestici.<sup>9</sup> E di quelle che sono in versi, soltanto Romagnoli cerca, in parte, un'approssimazione ritmica ad alcuni dei metri dell'originale,<sup>10</sup> mentre si serve dei metri propri della tradizione italiana per le parti liriche.

In questo senso, influenzato dallo studio del testo di Romagnoli e in ossequio all'origine musicale del teatro greco antico e alla sua struttura, la mia interpretazione non soltanto cerca di riprodurre i ritmi dell'originale (anche quelli delle parti cantate, al contrario di Romagnoli, per quanto soltanto in modo approssimativo), bensì aggiunge un elemento formale estraneo al sistema poetico dell'originale, com'è quello della rima, per cercare di legare così un genere che era fondamentalmente lirico con lo strumento proprio della nostra canzone. Mi sembra che, sottolineando nella traduzione il carattere lirico delle canzoni, si faciliti che il lettore le intenda come numeri musicali e si eviti, in parte, l'incomprensione che sogliono suscitare nel lettore/spettatore i corali del dramma greco, dato il loro carattere riflessivo e apparentemente slegato dall'azione drammatica. Così, e allo scopo di distinguere le parti recitate da quelle cantate interamente o solo in parte, mi servo delle rime consonanti per le prime e di quelle assonanti per le seconde, oltre a introdurre ciò che ho chiamato «mimetismo rimico» (cioè, con rime onomatopeiche), allo scopo di sostituire, in un modo sufficientemente equivalente, lo strumento ritmico al quale ho fatto allusione più sopra.

E ancora, la mia interpretazione parte dalla concezione che l'adattamento di una commedia alla propria lingua deve ottenere di tradurre, cioè ricostruire e non spiegare, lo *humor* dell'originale. Così, ho studiato i meccanismi di costruzione dello *humor* e come funzionano le trovate di Aristofane per avanzare modi diversi di tradurle. Effettivamente, perché lo *humor* possa scatenarsi, lo abbiamo detto, bisogna che il destinatario della facezia, sia lettore o spettatore, abbia assunte le conoscenze necessarie (linguistiche e culturali) che entrano in gioco, in modo non evidente né esplicito, nel sistema di ambiguità e incongruenza

---

<sup>6</sup> Vedi le pagine 204-207 del secondo capitolo e l'analisi del canto dell'upupa a pagine 581-585.

<sup>7</sup> Bisognerebbe aggiungere, per la loro importanza, la traduzione di *Gli Uccelli* di Franchetti, alla fine del XIX secolo.

<sup>8</sup> VAN DAELE 1923-1930, BALASCH 1969-1977, RODRÍGUEZ ADRADOS 1965, SOMMERSTEIN 1987, CORNO 1987, HENDERSON 2000, ROCHE 2005, MASTROMARCO 2006, MACÍA APARICIO, BALZARETTI 2017.

<sup>9</sup> È il caso di DEBIDOUR 1966, SAVINO 1977, BARRETT 1978, MEINECK 1998, CARANDELL 2002 e, in parte, di MARZULLO 1968 e GRILLI 2006.

<sup>10</sup> Sull'Aristofane di Romagnoli, vedi pagine 279-280 e 290-315 di questa tesi.

della facezia in questione. Ciò implica che la maggior parte di queste conoscenze si perda nel passaggio da una lingua e cultura a un'altra, a maggior ragione se parliamo di testi scritti più di duemila anni fa e con lo sfondo della realtà storica del momento, come accade nella Commedia Antica. Questa mancanza di conoscenze non soltanto provoca la perdita degli istanti esilaranti che fanno sì che una commedia sia una commedia, ma addirittura può rendere difficoltosa la ricezione del passo concreto.

Diceva Carles Riba, poeta casto e delicato, che, di Aristofane, «les coses més accessibles són irrepresentables; i a les representables cal assistir-hi amb una bíblia de notes» (Riba, citato in MEDINA 1989, v. II: 262). La mia sfida è stata cercare di replicare queste facezie (le «irrepresentabili» e le «rappresentabili»), tanto quelle linguistiche quanto quelle referenziali (se davvero si possono differenziare), senza cadere né nella spiegazione in una bibbia di note, né nell'assimilazione culturale completa o nell'adattamento e modernizzazione del testo.

Ho cercato di farlo a partire da una traduzione «resistente», nel senso che abbiamo visto dargli Venuti (2008a),<sup>11</sup> che non soltanto dia visibilità alle mie scelte interpretative, ma che approfitti della rottura della illusione di leggere un originale come di uno strumento comico in più (così simile, d'altronde, alla rottura della quarta parete che fa Aristofane una volta e l'altra). Mi sono servito, dunque, da un lato, del concetto di «domestic remainder» (VENUTI 2002)<sup>12</sup> che ho cercato di contenere, mantenendo la commedia nel suo contesto ateniese del V secolo a.C., ma con referenti che potessero aver senso per il lettore catalano di oggi, convenientemente camuffati alla greca, per mantenerne il sapore ellenico antico. Dall'altro lato, muovendo dal concetto di compensazione come definito da Harvey (1995), ho deciso di non lasciar perdere alcuna facezia di Aristofane, di cercare di replicarle tutte con compensazioni dirette e parallele o contigue e, quando ciò non era possibile, con compensazioni analogiche e spazializzate o generali, secondo la terminologia di Harvey (1995).<sup>13</sup> Così, ho tradotto nomi di personaggi o luoghi oscuri tramite nomi parlanti che li definiscano e ho introdotto elementi linguistici che, da una parte, replicano caratteristiche proprie della lingua di Aristofane, così piena di sorprese inaspettate come, ad esempio, il gusto per il cambio improvviso di registro, per l'arcaismo e, dunque, l'anacronismo linguistico, per i prestiti e i barbarismi o la creazione di nuove parole fantasiose; e, dall'altra, annullano la finzione di leggere l'originale e rendono visibile la interpretazione del traduttore. Per riassumere, curiosamente, con Riba: «un sol camí es presenta llavors al traductor ambiciós: el de l'aventura de recrear el seu poeta, a perdre el que calgui, però també a guanyar, o almenys a compensar el que pugui» (RIBA 1932: XXII-XXIII).

Questi tre punti fondamentali sui quali si basa tutta la mia interpretazione traduttiva di Aristofane, la riproduzione del verso (o, per meglio dire, del ritmo), la volontà di rimarcare il carattere musicale della Commedia Antica, e il mantenimento dello *humor* dell'originale sono spesso considerati strumenti propri dell'«adattamento» o della «versione». Nulla di più lontano dalla mia interpretazione, che nasce da un atteggiamento chiaramente filologico. Conviene, dunque, demistificare una serie di questioni sulla presupposta «infedeltà» che implicano scelte come queste.

---

<sup>11</sup> Vedi pagine 79-83.

<sup>12</sup> Vedi pagine 645-649.

<sup>13</sup> Vedi pagine 655-658.



In primo luogo, il metro, lungi dal *topos* per il quale una traduzione in versi debba essere meno precisa di quella dell'originale, obbliga il traduttore alla concisione più assoluta, a spremersi il cervello fino a trovare la soluzione più adeguata, anche la più «letterale» (se vogliamo adoperare questa terminologia), costretto a trovare l'espressione che si adatti alle esigenze del modello ritmico. Basterà ricordare che le traduzioni in versi di Carles Riba spesso sono più precise di quelle in prosa.<sup>14</sup> Se si opta per una traduzione verso per verso, in qualche caso si può perde, certamente, qualche avverbio o qualche interiezione, essendo il catalano una lingua meno sintetica del greco antico (o del latino o dell'inglese), però, in cambio, si eviterà l'amplificazione in cui cadono molte traduzioni dei classici, che per amore di precisione finiscono per sviluppare concetti fino a trasformare versi di dieci parole in tiriterie di venti parole,<sup>15</sup> nelle quali tutta la tensione poetica si indebolisce e la «fedeltà» alla lettera che ci si dà come scusa per l'uso della prosa è più lontana che mai. Il verso, dunque, non è necessariamente sinonimo di libertà, bensì di costrizione. Addirittura, come dico, può aiutare il traduttore ad avvicinarsi all'originale. Di fatto, come abbiamo visto affermare Carles Riba, la traduzione ritmica è la più «fedele» (per dirlo con le sue parole) tra le traduzioni possibili, giacché è l'unica che cerca di riprodurre forma e contenuto intendendoli come la sola cosa che sono:

«Transportar els conceptes, tots i un per un, és, en una traducció, una qüestió prèvia. La fidelitat diríem que comença més enllà, allí on comença la creació d'allò que una llengua mai no cedeix a una altra: el ritme, els timbres, i el que podríem anomenar irradiació dels mots»  
(RIBA 1967: 43)

Ovviamente, i difensori del contenuto diffideranno dell'uso del verso e arricceranno definitivamente il naso quando si troveranno davanti a brani lirici con la presenza della rima e penseranno che ciò sia un chiaro segno della versione. È una posizione ingannevole: mentre oggi non si considera «infedele» tradurre un poeta in prosa, lo è invece dargli un travestimento melico attraverso la rima. In realtà, il processo di volgere in prosa un testo in versi è molto più interventzionista di quello che mantiene, fin dove possa, il ritmo dell'originale e che vi introduce soltanto la rima per compensare una musica perduta in pochi passaggi (quelli dei pezzi lirici). Ma tradurre un poeta in prosa, e ancor più un drammaturgo, è ciò che ci si aspetta secondo le norme della tradizione traduttiva della lingua d'arrivo (il teatro naturalista di oggi è in prosa e la immensa maggioranza delle traduzioni di testi poetici è solitamente fatta in prosa organizzata in versi), mentre introdurre un elemento come la rima, oggi, va contro questi *interpretants* dominanti e, perciò, è immediatamente rigettata come «infedele». Evidentemente, si tratta soltanto di una scelta in più in funzione dell'interpretazione del traduttore. In questo caso, motivata, come ho detto, dall'intenzione di ricontestualizzare il contesto intersemiotico e interdiscorsivo del teatro greco, fondamentalmente musicale e performativo, perduto nel processo di decontestualizzazione che implica la traduzione (VENUTI 2013: 180), e fissarlo con i meccanismi propri del canto della lingua e della cultura d'arrivo.

---

<sup>14</sup> Così pensa anche GARRIGASAIT 2017: 20, come abbiamo visto a suo tempo.

<sup>15</sup> Basterà ricordare tutte le amplificazioni addotte nel primo capitolo dalle traduzioni dell'*Iliade* di Ros per la Fundació Bernat Metge (2005-2009), prima, e per Adesiara (2019), poi.

## Conclusioni

In secondo luogo, una volta che si decida di replicare l'originale in versi con una traduzione parimenti in versi, il fatto di optare una traduzione mimetica non deve essere, di per sé, una approssimazione «migliore» o più «corretta» a livello accademico rispetto a una traduzione analogica: «no hi ha cap opció mètrica més correcta que cap altra; només n'hi ha de més adequades a determinats propòsits» (GARRIGASAIT 2017: 18). Orbene, tradurre un poeta che si serve di tantissimi metri e ritmi differenti come Aristofane limitandosi soltanto ai pochi metri della tradizione romanza è praticamente impossibile, se non si vuol cadere in una assimilazione e un appiattimento completi dei differenti ambienti che risultano dall'uso di un ritmo o di un altro, come accadeva, per esempio, nelle traduzioni di Eschilo di Masriera. È perciò che mi sembra fondamentale che, data l'importanza del ritmo specialmente in un contesto drammaturgico, il traduttore almeno studi e sappia come funziona ritmicamente l'originale e quali connotazioni drammatiche può avere l'uso di un metro o di un altro, prima di decidere di essere in grado di replicarlo nella traduzione o di sostituirlo con uno proprio, con la consapevolezza che, sebbene il senso del ritmo sia universale, ogni cultura letteraria associa certi ritmi concreti a certe connotazioni specifiche. Detto altrimenti, non ci sono universali nel ritmo, come non ci sono universali melodici, ma ciascuna tradizione linguistica li costruisce in modo diacronico. Ricordiamo le parole di Omond:<sup>16</sup>

«To Greeks and Romans dactylic was a weighty, sonorous, regular metre, used for heroic themes; iambic a light, pliant, colloquial type of verse, admitting greater variety. With us, though the names are identical, the characters are reversed» (OMOND 1903: 52)

La mia opzione traduttiva, in questo frangente, forse troverà detrattori nell'ambito del mondo classico, dal momento che, sebbene condivida una concezione chiaramente mimetica, non porta alle estreme conseguenze le leggi di adattamento dei metri antichi, com'è costume nel nostro paese quando si traduce poesia classica. Perché io non ricerco un'identità metrica, ma un'approssimazione ritmica. E non per ignoranza. Lungo questa ricerca, ho studiato a fondo due tradizioni traduttive molto feconde nell'adattamento mimetico dei metri antichi quali sono quella italiana e quella catalana. E giustamente perciò e dopo molteplici tentativi, anche a livello orale, con rapsodi professionisti, incapaci di percepire le sottigliezze di versi che si possono soltanto recitare se se ne conosce in anticipo la scansione, ho optato per un metodo misto, fra la traduzione mimetica e quella analogica, che cerca, sopra ogni cosa, di imitare il ritmo dell'originale e non di riprodurre tutte le caratteristiche dei metri per puro rigore accademico sul piano della correttezza. Molti elementi del verso originale non sono produttivi nel sistema ritmico accentuativo, sono sussidiari ed è meglio lasciarli da parte, se ciò suppone, come abbiamo visto, una artificiosità e un irrigidimento tanto innecessari quanto infertili dal punto di vista della produzione e percezione ritmiche. Di fatto, l'ossessione di alcuni traduttori o trattatisti di riprodurre tutti gli elementi formali del metro originale, addirittura andando contro la stessa naturalezza della lingua, finisce per andare a detrimento della stessa percezione del ritmo (per esempio, nei pentametri accentuativi o negli esametri, che molte volte, lo abbiamo già visto, non sono che pentametri anapestici):

---

<sup>16</sup> Vedi pagine 156-157.

«In a substitutional translation of a verse rhythm the translator may preserve certain rhythmic factors of the original and disturb others. As we know from structural versology, a verse form is made up of several rhythmic factors or elements, some of which are essential to a verse rhythm, others of which are subsidiary. If a translator preserves the essential rhythmic factors and disturbs those that are subsidiary, he achieves a substitutional translation of the verse that is quite different from that which he achieves when he adheres to the subsidiary elements and leaves the rhythmic essentials of the original out of account. In the first case we can speak of adequate rhythmic substitution, and in the second of inadequate» (KOCHOL 1970: 106)

In effetti, per perfetto che sia l'adattamento metrico sulla carta, se i lettori profani sono incapaci di sentirne il ritmo come pretende l'autore è perché lo percepiscono «in a distorted way through the lens of their own versification system» (LEVÝ 2011: 203). E la colpa non può essere attribuita automaticamente all'ignoranza o incompetenza metrica del lettore, come fa Parramon (1999: 13). In fondo, per chi scrive il traduttore, dunque? Di nuovo, soltanto per i professori di greco e di latino che, si suppone, sanno scandire i versi uno per uno? Allora cadiamo nel medesimo errore delle traduzioni di «servizio». L'obiettivo finale, dunque, deve essere che il pubblico (lettore o spettatore) possa sentire la musica del ritmo senza necessitare di un manuale di metrica. E se ciò deve implicare di non riprodurre esattamente tutti i tratti di metri così diversi dai nostri, non mi ha dato fastidio essere indolente nel mio adattamento e, addirittura, rinunciarvi e optare per metri della nostra tradizione (però mantenendone il ritmo approssimato), se il modello ritmico originale mi si rivelava impossibile da riprodurre col metodo accentuativo.

In terzo luogo, una traduzione non è meno «fedele» se decide di andare più in là di una pallida parafrasi del contenuto e si lancia a ricreare la musica del ritmo e la grazia delle facezie dell'originale, anche se ciò implica l'uso di molteplici e variegiate compensazioni. Al contrario, c'è chi considererebbe un atto di evidente «infedeltà» tradurre un commediografo come Aristofane con un testo che non faccia ridere.<sup>17</sup> «Fedeltà» a che cosa? Alla forma? Al contenuto? All'essenza? Alla lettera? Allo spirito?<sup>18</sup> La «fedeltà» è un concetto morale basato su piedi d'argilla, giacché cambia in ogni momento della storia delle traduzioni, in funzione di quali sono gli *interpretants* dominanti. Nessuna traduzione può essere «letterale» o «fedele», malgrado le pretese esplicite dei suoi autori, perché assolutamente ogni traduzione è figurativa, dato che introduce differenze più o meno topologiche tra l'originale e il testo che risulta dalla traduzione. La «letteralità» è una falsa pretesa perché ogni traduzione decontestualizza, prima, e contestualizza, poi.<sup>19</sup> Bisogna, dunque, superare questa dicotomia moralista e pensare in termini di equivalenza, valutando le relazioni strutturali stabilite dalla traduzione con l'originale e con la letteratura della lingua d'arrivo.

---

<sup>17</sup> Così Sommerstein (1973: 143): «Amusement, laughter, was his immediate (though not his sole) aim, and the most important aim of a translation for the general reader must be to show how he created it. Second only to this must come faithfulness. This is a hard quality to define. It is not literalness, yet we would not be willing to call a free paraphrase a faithful translation. Perhaps we could say that a faithful translation is one that follows the text as closely as possible, subject to two important provisos. One is that already mentioned, that the comic qualities of the author must be fully represented. The other is that the characters must be made to speak as they naturally would if they were speaking the language in which the translation is written». Lasciamo stare, però, il secondo «proviso» per tutto quello che abbiamo visto nel capitolo primo, alle pagine 50-52.

<sup>18</sup> «Translator of what messages? Betrayer of what values?» (Jakobson, citato in SCHULTE & BIGUENET 1992: 151).

<sup>19</sup> Seguo, di nuovo, le idee di Venuti, che si possono trovare esposte alle pagine 74-76 di questa tesi.

## Conclusioni

Le strategie di compensazione e di maneggiamento del «domestic remainder» che ho abbozzato lungo l'ultimo capitolo allo scopo di tradurre lo *humor* di Aristofane, tanto referenziale quanto linguistico, certamente saranno intese, ripeto, da alcuni filologi come meccanismi propri dell'adattamento. In realtà, però, mi sembra abbastanza evidente che il testo risultante che deriva da queste pratiche non è in nessun caso un adattamento. Il testo di Aristofane è pienamente riconoscibile: si segue verso per verso il testo, eccetto le contatissime occasioni in cui il traduttore osa aggiungere un'idea o un verso in più per finire di insistere su una delle idee esposte dal poeta o introduce una compensazione analogica, sull'asse della corrispondenza, e spazializzata, in quello topografico.

In generale, però, tutte le strategie qui abbozzate sono tratte dallo studio filologico degli strumenti che fornisce lo stesso testo di Aristofane: tutti gli strumenti ritmici e i meccanismi di compensazione che ho spiegato e che adopero nascono sempre dalle tecniche che utilizza lo stesso commediografo e procedono sulla china di rendere il testo effettivamente comico e comprensibile per un lettore moderno, sia o no specialista, nella stessa misura in cui il testo aristofaneo era pienamente popolare. Per farlo si rinuncia esplicitamente ai meccanismi propri dell'assimilazione, dell'adattamento e della modernizzazione: i protagonisti sono quelli di Aristofane, il contesto, quello dell'Atene del V secolo, il mondo, quello greco dell'antichità classica. Il testo, in definitiva, è quello di Aristofane, però tradotto da uno scrittore del XXI secolo e per il XXI secolo, con tutte le limitazioni contestuali che ciò implica.

Come dicevo, sono tutte strategie proprie di una traduzione resistente senza alcuna pretesa di far passare la traduzione per un originale, con riferimenti alla cultura d'arrivo, anacronismi linguistici e rotture della realtà drammatica e della finzione scenica, nella linea di ottenere un testo umoristico com'è quello di Aristofane, seguendo sempre i meccanismi che egli stesso applica. Non è, dunque, libertà, ma, al contrario, sono segnali di obbedienza «à la verve d'Aristophane, et non pas d'indépendance, et moins encore pour m'arroger je ne sais quel droit de l'accommoder à mon goût» (DEBIDOUR 1966: 155), come non potrebbe essere altrimenti.

E ciononostante, le reticenze saranno inevitabili perché «our comfort with a particular translation's fidelity to the original text and with its exploitation of modern references and conventions will therefore depend on a variety of personal factors» (SCHARFFENBERGER 2002: 434). Certamente, il lettore, abituato a testi classici in cui il traduttore resta invisibile o alle traduzioni-commento, è probabile che si domandi che cosa si dicesse «realmente» nell'originale, in termini di autenticità, e che si lamenti di quelle che egli considererà licenze (e che individuerà soltanto se il traduttore non rimane invisibile, cioè se segue le norme degli *interpretants* dominanti in quella tradizione traduttiva), perché crede che nell'originale ci sia un elemento invariabile che resiste a qualsivoglia traslato e che il traduttore debba limitarsi a riprodurlo «letteralmente» (voglia dire quel che voglia dire ciò, come se magicamente si potesse trasferire un testo da una lingua e cultura a un'altra).

Questa posizione maggioritaria si spiega facilmente con una precondizione che, contraddicendo in parte Scharffenberger, non è soltanto personale. Durante più di un secolo, come denuncia Henderson, editore e traduttore di Aristofane, «trots for students and literal translations for readers have been the only source of Greek literature for most people, and therefore they *are* Greek literature for most people» (HENDERSON 1993: 87). Ciò, è chiaro, ha aiutato a costruire un *interpretant* dominante nello studio della ricezione e della traduzione

dei classici, che è stato sacralizzato: «people have learned to regard departures from their literal translations the same way many classicists regard departures from the Greek text, and so they are no longer able to feel comfortable with lively and experimental renderings» (HENDERSON 1993: 87).

Ciò che denuncia Henderson lo possiamo vedere molto chiaramente nel diverso trattamento che abbiamo visto dare i diversi traduttori di Aristofane esaminati nei due tipi di *humor* verbale studiati: quello referenziale e quello linguistico o semantico. Mentre alcuni optavano per tradurre lo *humor* linguistico (per quanto la maggioranza partisse da concetti come quello di «fedeltà» o «letteralità»), anche se ciò supponeva apparenti «departures» dal testo originale (che, di fatto, lo sono soltanto se continuiamo a intendere la traduzione secondo il modello strumentale), lo *humor* referenziale si mette da parte e non lo si traduce, anzi lo si sostituisce col tradizionale salvagente dell'accademia: le note a piè di pagina o il commento, come risulta chiaro da queste parole di Sommerstein, anch'egli traduttore ed editore del grande commediografo greco:

«It is only purely verbal jokes that should, where necessary, be adapted. Facts, by contrast, are sacred —and for this purpose 'fact' means 'anything alleged by Aristophanes to be a fact', Occasionally, though, even this sanctity may be violated, for instance by altering a minor proper name to make a joke clearer» (SOMMERSTEIN 1973: 152)

Come si può vedere, queste parole denotano una percezione della traduzione limitata alla «fedeltà» dalla quale si può uscire soltanto parlando dello *humor* linguistico, ma non di quello referenziale. Di fatto, concentriamoci sui termini in cui si discute la traduzione: «fedeltà», «sacralizzazione», «santità»; concetti che, quando sono «violati», implicano «adattamento».

Si dà il caso così ironico, dunque, che gli stessi studiosi che conoscono tanto a fondo le caratteristiche proprie dello *humor* di Aristofane e che si dedicano a spiegarlo con pena e fatica in molteplici monografie e lavori magnifici, quando arriva il momento di tradurlo, optano per una via esplicitamente rinunciataria. Così, il testo di Aristofane si ingrigisce ed evidentemente perde una parte importantissima della grazia esilarante che ha nell'originale che, come abbiamo detto, dipende essenzialmente dalla lingua, dallo *humor* verbale e dal verso. Ed è così che si perdono lettori e interesse nei classici, perché i filologi-traduttori, gli unici con accesso oggi alle lingue classiche, decidono di non voler (o non poter) condividere la gioia di leggere Aristofane come l'immenso poeta comico che è.

Separandoci, come di fatto ci separano, più di duemila anni di storia dalla cultura e dalla lingua che si potrebbe sentire nei teatri ateniesi, sono convinto che per tradurre Aristofane perché possa essere letto autonomamente (e, perciò, goduto e non studiato come un fossile in una vetrina di museo) bisogna trattarlo con una audacia molto più grande e con una visione molto più ampia di ciò che gli studi classici attualmente intendono per traduzione e che si limita, come dico, a una trasmissione grigia del senso o del contenuto più vicina al commento che non alla traduzione.

Evidentemente, la distanza temporale e culturale che ci separa dall'autore è enorme, cosa che provocherà, oltre a tutti gli interventi e le compensazioni che ho spiegato nel capitolo dedicato alla traduzione dello *humor*, che il traduttore debba contestualizzare l'opera e l'autore

in uno studio introduttivo. Addirittura, ci saranno volte in cui bisognerà ricorrere inevitabilmente alla nota a piè di pagina. Di fatto, malgrado tutte le operazioni che credo che debba fare il traduttore allo scopo di poter leggere Aristofane, io stesso non ho potuto evitare di introdurre un minimo apparato di note per contestualizzare il lettore (mai, però, per spiegare – e, perciò, esplicitare – una facezia in un testo rappresentato tanti secoli fa).

Parimenti, per il lettore interessato a sapere quali siano le «licenze» del traduttore, ho deciso di incorporare una tavola di corrispondenze tra i personaggi o toponimi di *realia* di terzo grado che ho sostituito con nomi parlanti fittizi. Riconosco che non so se questa tavola minima sia sufficiente o se ci sia bisogno di aggiungere, a mo' di commento, alla fine di tutta l'opera e senza segnali, una spiegazione individuale di ciascun intervento per quel lettore che vi sia interessato. Bisognerà valutarlo nelle traduzioni future. Ciò che ho chiaro è che optare per incorporare come fa, per esempio, Debidour o sostiene di fare lo stesso Henderson,<sup>20</sup> una nota a piè di pagina dove si spieghi il perché di ciascuna scelta traduttiva mi sembrerebbe incoerente e contraddittorio con il proposito che ha guidato tutto il mio lavoro e che consiste nella ferma convinzione che le note possano essere uno strumento puntuale, ma che, se se ne abusa, si rompe la relazione normale e la comunicazione tra autore-traduttore e lettore.<sup>21</sup> In definitiva, si affida la traduzione al commento. Ciò senza contare, è chiaro, che si tratta di uno strumento che funziona soltanto per la lettura, ma non per la recitazione o la drammatizzazione. È certo che l'obiettivo di questa tesi non era quello di proporsi una traduzione per la scena. Se fosse stato così, l'ho già detto, forse davvero converrebbe optare per un adattamento con tutti i crismi (per il quale bisognerebbe lavorare a stretto contatto, come ho detto, col direttore e il drammaturgo e, infine, con gli attori che devono recitarla). Tuttavia, non è meno certo che la mia idea di traduzione pretenda di funzionare tanto per la lettura quanto per la recitazione. È perciò che desiste dalla traduzione-commento: non si affida all'apparato di note per essere interamente comprensibile in se stessa, bensì le considera soltanto un aiuto molto puntuale, senza il quale l'opera si capisce lo stesso. Di fatto, come dico, le facezie non sono mai spiegate nelle poche note a piè di pagina, quasi tutte di contestualizzazione, così come nemmeno si perde alcun istante di *humor*, che, in un modo o nell'altro, viene replicato in modo parallelo o generale, nell'asse topografico, o in modo diretto o analogico, nell'asse di corrispondenza.

Senza che la mia interpretazione sia sperimentale nel senso che le dà Henderson (solo in quanto, forse, innovatrice, almeno in catalano), il mio obiettivo, a livello sia teorico sia pratico, è stato mettere in discussione questo *interpretant* dominante della nostra tradizione traduttiva, sul piano sia teorico sia pratico, cioè in una traduzione che vuole essere viva e «breaking the expectations engendered by the syndrome of ritually correct literalism on the part of translators and audiences alike» (HENDERSON 1993: 87). Aspiro, così, a tradurre Aristofane in un modo stimolante per il lettore catalano di oggi, senza modernizzare ai suoi occhi il mondo antico. Immagino che, se ha scelto di leggere (o sentire) una commedia aristofanea, lo ha fatto per leggere il poeta classico, non una commedia con protagonisti e ambienti catalani più adatti a un programma di satira politica per la quale potrebbe accendere la televisione. Orbene, ciò non significa nemmeno rendergli esplicito questo mondo con noiose

---

<sup>20</sup> HENDERSON 1993: 88.

<sup>21</sup> Per questa questione, vedi pagine 92-94.

spiegazioni nelle note a piè di pagina, bensì farglielo intuire, forse da lontano, dimodoché abbia per lui senso e vi si possa sentire chiamato da vicino.

Non so, certo, se ci sarò riuscito. Come segnalava lo stesso Sommerstein, «there will never be a perfect translation of Aristophanes» (SOMMERSTEIN 1973: 140). Mi spingerei a dire, di fatto, che non ce ne sarà mai nessuna perfetta di nessun autore, bensì di più o meno adeguate a effetti e propositi determinati. Addirittura, lo ripeto, le traduzioni «di servizio» servono bene — e mai si è detto meglio — ai filologi. Il problema compare quando questo modello è l'unico disponibile per il pubblico generale, perché è l'unico che sanno fare i filologi-traduttori.

Questa tesi ha voluto chiarire quali erano questi propositi e quali sono stati i metodi per arrivare alla traduzione letteraria di Aristofane. Il più essenziale era quello di cambiare la concezione e la pratica traduttiva che conseguentemente ne deriva. È una idea molto estesa che Aristofane sia intraducibile, e se ci atteniamo agli approcci tradizionali, in quanto poeta comico effettivamente lo è. Ciò di cui c'era bisogno, in sintesi, era esplorare e trarre profitto dalle possibilità e dalle convenzioni letterarie che fino a ora gli sono state negate:

«But wherever you look, and the longer and harder you look, the more it seems that our opportunities — at least in translating ancient literature — reside in the simple laborious business of exploiting neglected possibility and lively conventions. Like criticisms or poetry, translation is perpetually hindered and sometimes frustrated by its assumption that its limits and necessities are immediately apparent and that its practices can therefore be expressed as self-evident principles. Sometimes, too, even after years of practice, a wayward and arbitrary 'principle' will still evade the translator's attention, remaining uncorrected because it lies too deep to be acknowledged as the prejudice it is» (ARROWSMITH 1961: 140)

Forse così, superando questi pregiudizi, là dove c'era impossibilità troveremo piuttosto difficoltà e, di conseguenza, opportunità per stabilire nuove relazioni di equivalenza tra l'originale, la traduzione e le rispettive lingue e culture. Per farlo, ho scelto forse con eccessivo ardimento il testo greco con più difficoltà per ottenerlo e forse ciò è stato una zavorra.

Mentre non ci spingiamo a diffidare degli *interpretants* che la dominano, mi vien da credere che la prassi traduttiva attuale e maggioritaria dei classici permetterebbe di spiegare, in parte, il crescente disinteresse per i testi antichi che fanno parte della nostra tradizione letteraria e che colpisce, addirittura, autori così irriverenti e popolari come Aristofane. E, sicuramente, anziché lamentarci della stoltezza del *vulgo*, dovremmo domandarci com'è che il pubblico che legge abitualmente letteratura moderna e addirittura i classici moderni, non lo faccia coi classici antichi.<sup>22</sup>

Quel che è sicuro è che non è per colpa di certi «classical masterpieces» che, ricordiamolo, «live only in translation» (BLANCHOT 1990: 84). Il fatto che i drammaturghi moderni catalani non si servano delle traduzioni pubblicate di tragedia o commedia e le affidino a professionisti del settore che, normalmente, ignorano la lingua dell'originale, forse ci potrebbe dare un indizio di uno dei problemi. Forse uno dei più importanti. I classici sono aridi se ce li facciamo. Continuiamo a rendere i classici come interpreti schiavi di un testo

---

<sup>22</sup> Per fare solo un esempio, così mi fa pensare il recente esito di accoglimento e di critica della nuova traduzione poetica di Pau Sabaté dell'*Iliade* per la Bernat Metge Universal (2019).

## Conclusioni

sacro e continueremo a generare disinteresse per opere alle quali ci dedichiamo con devozione per il nostro amore della filologia, che continuerà così fitta e impenetrabile come finora:

«No hi ha traducció possible dels grecs si manca en el traductor l'ànima entusiasta del poeta, el gust refinat de l'artista, els quals saben, quan convé, utilitzant la filologia, riure's de la filologia i del mot fal·laciós, per anar a trobar el ritme vital, els moviments espirituals mateixos, d'aquells poetes, pensadors i filòsofs» (Farran i Mayoral, citato in JUFRESA 1969: 27)

E che non mi si interpreti male. Sono convinto che la filologia sia indispensabile per arrivare a fare una buona traduzione letteraria dei testi antichi. La traduzione dei classici (e la traduttologia) non è possibile senza la filologia. Ne è parte indispensabile. Di fatto, questa tesi è eminentemente filologica e tutte le scelte della mia interpretazione non si intenderebbero senza lo studio profondo del testo aristofaneo. Per arrivare a una traduzione de *Gli Uccelli* basata sulle premesse che ho abbozzato lungo tutta la tesi e che ora ho ricapitolato, era bene spiegare come funzionavano i metri antichi di Aristofane, quali possibilità ci offriva la nostra tradizione traduttiva per replicarli e, ancora, capire come funzionava lo *humor* delle sue commedie, studiarne la lingua e vedere in quale maniera potevamo riprodurre tutto ciò in catalano perché, senza modernizzarne il contenuto, potesse aver senso per un lettore del XX secolo. E ciò si è potuto fare soltanto con gli strumenti che ci offre la filologia. Per dirlo con le precise e preziose parole di Quasimodo che aprono queste conclusioni: facendo uso della filologia, rompere lo spessore della filologia e, addirittura, con Farran i Mayoral, essere capaci di riderne.<sup>23</sup>

Gli strumenti che ci dà la filologia, dunque, sono un passo tanto fondamentale quanto preliminare. Bisogna non fermarsi a questa soglia, ma attraversare la porta e andare più in là; smettere di essere schiavi del testo e dell'autore per esserne rivali o, meglio, alleati: «if translators were encouraged to apply their own sense of style and theatrical ingenuity they would be more like the author's collaborators than his slaves» (HENDERSON 1993: 88). Forse così, come scrittori a pieno titolo (in quanto traduttori) e affilando «la intel·ligència» (e non soltanto l'erudizione) e cercando «en l'idioma de la traducció un moviment d'enginy semblant al que l'autor de l'obra original ens presenta», otterremo di «fer una obra de creació en lloc d'una obra de museu» (Jordana, citato in BACARDÍ et al. 1998: 124).

Se questa tesi e, soprattutto, questa traduzione di *Gli Uccelli*, che vuole essere il punto di partenza per tradurre tutta l'opera conservata di Aristofane, permette di riaprire tutta una serie di questioni a proposito della traduzione, in generale, ma soprattutto dei classici antichi, anche se fosse per attaccare e criticare le mie scelte interpretative, avrò raggiunto il primo obiettivo che mi proponevo.

---

<sup>23</sup> Di fatto, le note pseudofilologiche possono essere un buon strumento umoristico quando si traduce un testo come quello di Aristofane, come ho spiegato alle pagine 772-773.





## Bibliografia

- AALTONEN, S. (2010), «Drama translation», dins de Y. GAMBIER & L. DOORSLAER (2010), 105-110.
- AFFÒ, I. (1824), *Dizionario precettivo, critico ed istorico della poesia volgare del padre Ireneo Affò di Busseto*, Milà, Giovanni Silvestri.
- AGUILERA, F. (2016), *Aproximació a la mètrica accàdia*, Barcelona, Treball de Final de Màster [inèdit].
- ALBAFULL, N. (2013), *Xenofont. Ciropèdia, vol. III, Llibres V-VI*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- ALLEN, W.S. (1973), *Accent and Rhythm. Prosodic Features of Latin and Greek. A Study in Theory and Reconstruction*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ALSINA, J. & VINTRÓ, E. (1976), *Hipòcrates, Tractats mèdics, vol. II, Aires, aigües i llocs. El pronòstic, L'antiga medicina*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- ALSINA, V. & PÒRTULAS, J. (2009), «A propòsit de la versió dels Himnes Homèrics de Maragall», dins de M. ORTÍN & D. PUJOL (2009), 51-86.
- ALUJA, R. (2017), «Les traduccions en català del teatre d'Eurípides», *Visat 23*, Primavera del 2017.
- ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, J.A. (1991), «La traducció poètica», dins de M.L. DONAIRE & F. LAFARGA (1991), 261-270.
- ANDREWS, R. (2016), *A Prosody of Free Verse. Explorations in Rhythm*. Londres & Nova York, Routledge.
- ANDRISANO, A.M. (2014), «Appunti per una traduzione delle Trachinie: Deianira ed Eracle, personaggi complementari», dins d'A.M. BELARDINELLI (2014), 7-28.
- ANGIONI, M.C. (2013), *L'Orestea d'Èsquil a la traducció de Pier Paolo Pasolini*, <https://www.tdx.cat/handle/10803/120579>, Tesi doctoral, Universitat de Barcelona [Darrera consulta 18/11/2018].
- ANTONOPOULOU, E. (2004), «Humor theory and translation research: Proper names in humorous discourse», *Humor*, 17 (3), 219-255.
- ARGENTE, J. A. (1983), «Sobre la teoria de la mètrica», dins *d'Actes del Tercer Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 77-89.
- , (1984), *De poètica i lingüística*, Vic, Eumo.

- , (1990), «Fonaments del llenguatge, fonaments del poema», *Reduccions*, 48 (desembre 1990), 58-87.
- ARNOTT, P. (1962), *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century*, Oxford, Clarendon Press.
- ARROWSMITH, W. (1961), «The Lively Conventions of Translation», dins de W. ARROWSMITH & R. SHATTUCK (1961), 122-140
- , (1969), «Introduction», *Aristophanes. Three comedies*, Michigan, The University of Michigan Press [cito l'ed. 1989].
- ARROWSMITH, W. & SHATTUCK, R. (eds.) (1961), *The Craft & Context of Translation*, Austin, The University of Texas Press.
- ATTARDO, S. (1994), *Linguistic theories of humor*, Berlin, Mouton De Gruyter.
- , (1997), «The semantic foundations of cognitive theories of humor», *Humor: International Journal of Humor Research*, 10 (4), 395-420.
- , (2001), *Humorous texts*, Berlin, Mouton De Gruyter.
- , (2002), «Translation and Humour», *The Translator*, 8 (2), 173-194.
- , (ed.) (2017), *The Routledge Handbook of Language and Humour*, Nova York & Londres, Routledge.
- , (2017b), «The General Theory of Verbal Humor», dins de S. ATTARDO (2017), 126-142.
- ATTARDO, S. & RASKIN, V. (1991), «Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model», *Humor, the International Journal of Humor Research*, 4 (3-4), 293-347.
- AULA CARLES RIBA (2016-2021), *Traduccions catalanes dels clàssics*, Universitat de Barcelona, <http://www.ub.edu/acr/traduccions-catalanes-dels-classics/> [Darrera consulta: 10-12-2020]
- AVEZZÙ, G. (2009), «Tradurre il teatro», dins de C. NERI & R. TOSI (2009), 67-82.
- AVILÉS, J. (2007), *Tit Livi. Història de Roma. Llibre XXI, vol. XI*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- AVIRAM, A. F. (1994), *Telling Rhythm: Body and Meaning in Poetry*, Michigan, The University of Michigan Press.
- BACARDÍ, M. ET AL. (eds.) (1998), *Cent anys de traducció al català: 1891-1990. Antologia*, Vic, Eumo.
- BACARDÍ, M. & GODAYOL, P. (eds.) (2010), *Una impossibilitat possible. Trenta anys de traducció als Països Catalans (1975-2005)*, Vilanova i la Geltrú, El Cep i la Nansa.
- , (eds.) (2017), *Traducció i franquisme*, Lleida, Punctum.
- BADIA, L. (1993), «Per la presència d'Ovidi a l'Edat Mitjana catalana, amb notes sobre les traduccions de les *Heroides* i de les *Metamorfosis* al vulgar», dins de *Tradició i*

## Bibliografia

- modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, València & Barcelona, Institut Universitari de Filologia Valenciana  
Barcelona : Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 56-71.
- BAKER, M. (1992), *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Londres & Nova York, Routledge.
- , (ed.) (2001), *Encyclopedia of Translation Studies*, Londres & Nova York, Routledge.
- BALASCH, M. (1967), «La Fundació Bernat Metge», *Serra d'Or*, IX (octubre), 49-51.
- , (1969), «Introducció», *Aristòfanes. Els acarnesos*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 10-91.
- , (1969-1977), *Aristòfanes. Comèdies*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- , (1971), «A guisa de pròleg», *Homer. La Ilíada*, Barcelona, Selecta, 7-13.
- , (1972), «Sobre els hexàmetres ribians i la meua versió de la Ilíada», *Serra d'Or*, 149 (febrer), 35-36.
- , (1973), *Aristòfanes. Els ocells. La Lisístrata*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- , M. (1977), *Aristòfanes. Les assembleïstes, El Plutus*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- , (1984), *Carles Riba, hel·lenista i humanista*, Barcelona, Barcino.
- BALDI, G.D. (2012), «Fraccaroli, Romagnoli, l'antifilologia e la polemica con Girolamo Vitelli», dins d'A. BENISCELLI & Q. MARINI & L. SURDICH (eds.) (2012), *La Letteratura degli Italiani. Rotte confini passaggi, Atti del XIV Congresso nazionale dell'Associazione degli Italianisti, Genova (15-18 settembre 2010)*, Novi Ligure, Città del silenzio.
- BALDI, G.D. & MOSCADI, A. (eds.) (2006), *Filologi e antifilologi: le polemiche negli studi classici in Italia tra Ottocento e Novecento*, Florència, Le Lettere.
- BALZARETTI, L. (2017), «Las aves», dins de P. INGBERG (ed.) (2017), *Aristófanes: las once comedias*, Buenos Aires, Losada.
- BARGALLÓ, J. (2007), *Manual de mètrica i versificació catalanes. Edició ampliada*, Barcelona, Empúries.
- BARIOS, A. (2019), «Pròleg del traductor», *Eugeni Oneguin*, Barcelona, Club Editor, 7-14.
- BARRETT, D. (1978), «The Birds», dins de D. BARRETT & A.H. SOMMERSTEIN (1978), *Aristophanes: The Knights, Peace, The Birds, The Assembly Women, Wealth*, Nova York & Londres, Penguin Books.
- BARTLETT, F. C. (1932), *Remembering*, Cambridge, Cambridge University Press [cito l'ed. de 1977].
- BARTON, A. (1990), *The Names of Comedy*, Toronto, University of Toronto Press.
- BASSNETT, S. (1985), «Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts», dins de T. HERMANS (ed.) (1985), *The Manipulation of*

- Literature. Studies in Literary Translation*, Londres & Sydney, Croom Helm, 87-102.
- , (1991a), *Translation Studies*, Londres & Nova York, Routledge [cito l'ed. de 2002].
- , (1991b), «Translating for the Theatre: The Case Against Performability», *Languages and Cultures in Translation Theories*, 4 (1), 99-111.
- , (1998), “Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre”, dins de S. BASSNETT & A. LEFEVERE (1988), 90-108.
- , (2011), “Prologue”, dins de J. PARKER & T. MATHEWS (eds.) (2011), *Tradition, Translation, Trauma: The Classic and the Modern. Classical Presences*, Oxford, Oxford University Press, 1-9.
- BASSNETT, S. & LEFEVERE, A. (eds.) (1990), *Translation, History and Culture*, Londres, Pinter Pub.
- , (1998), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translations*, Clevedon, Cromwell Press.
- BASTIN, G. (1993), «La notion d'adaptation en traduction», *Meta* 38 (3), 473-478.
- , (2001), «Adaptation», dins de M. BAKER (2001), 5-8.
- BAUSI, F. (1996), «L'allegrezza dell'artefice. Esametro e distico elegiaco nella poesia italiana di Giovanni Pascoli», *Studi e problemi di critica testuale*, 53, 105-129.
- BAUSI, F. & MARTELLI, M. (1996), *La metrica italiana. Teoria e storia*, Florència, Casa Editrice Le Lettere.
- BEASLEY, R. (2007), *Theorists of Modernist Poetry: T.S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound*, Londres & Nova York, Routledge.
- BELARDINELLI, A.M. (ed.) (2014), *Dell'arte del tradurre: problemi e riflessioni (Science dell'Antichità, 20, 3)*, Roma, Edizioni Quasar.
- BELLPUIG, T. (1926), «La possibilitat d'imitació de les formes mètriques en català», *La paraula cristiana*, III, 394-406.
- BELTRAMI, P. G. (2011), *La metrica italiana*, Bolonya, Il Mulino.
- BERGSON, H. (1945), *Le rire: essai sur la signification du comique*, Ginebra, Albert Skira.
- BERMAN, A. (1984), *L'Épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, París, Gallimard.
- , (1985), «La Traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain», dins d'A. BERMAN ET AL. (1985), *Les Tours de Babel: Essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress.
- BERMANN, S. & WOOD, M. (eds.) (2005), *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, Princeton, Princeton University Press.

## Bibliografia

- BERMÚDEZ RAMIRO, J. (2009), «Les traduccions poètiques d'Horaci de Joaquim Garcia Girona», *Llengua & Literatura*, 20, 51-80.
- BERTOLINI, L. (1993), *De vera amicitia. I testi del primo Certame coronario*, Mòdena, Franco Cosimo Panini.
- BERTONE, G. (1999), *Breve dizionario di metrica italiana*, Torí, Einaudi.
- BICKLEY ROGERS, B. (1924), *Aristophanes, with English Translation of Benjamin Bickley Rogers*, Heinemann, Harvard University Press.
- BIGI, E. (1962), «La metrica delle poesia italiane di G. Pascoli», dins de R. SPONGANO (ed.) (1962), *Studi per il centenario della nascita di G. Pascoli: convegno bolognese, 28-30 marzo, 1958*, II, Bolonya, Commissione per i testi di lingua, 29-56.
- BLANCHOT, M. (1990), «Translating», *Sulfur*, 26, 82-86.
- BOEDEKER, D. (2016), «Coarse Poetics: Listening to Hipponax», dins de L. SWIFT & C. CAREY (eds.) (2016), *Iambus and Elegy: New Approaches*, Oxford, Oxford University Press, 56-73.
- BOLDRINI, S. (1992), *La prosodia e la metrica dei Romani*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
- BONNEFOY, Y. (1979), «On the Translation of Form in Poetry», *World Literature Today*, 53 (III), 374-379.
- BOSCH, M. C. (1996), «Horaci a les illes», dins de J. MASSOT (ed.) (1996), *Miscel·lània Germaà Colon*, vol. 5, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 149-70.
- BOSCH GIMPERA, P. (1980), *Memòries*, Barcelona, Edicions 62.
- BOSELLI, S. «La traduzione teatrale», *Testo a fronte*, 15, 63-80.
- BOYÉ, C. (1965), *P. Ovidi Nasó. Tristes. Llibres I i II*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- BOWIE, A. M. (1993), *Aristophanes: myth, ritual and comedy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BRELICH, A. (1969), «Aristofane: commedia e religione», *Acta Classica Univ. Scientiarum Debrecensis*, 5, 21-30.
- BRISSET, A. (1986), «Tchekhov en Abitibi, Brecht banlieusard. Et le québécois devient langue littéraire», *Circuit*, 12 (10).
- BRIXHE, C. (1988) «La langue de l'étranger non grec chez Aristophane», dins de R. LONIS (ed.) (1988), *L'Etranger dans le monde grec*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 113-138.
- BRÔNE, G. & FEYAERTS, K. & VEALE, T. (2006), «Introduction: Cognitive linguistic approaches to humor», *Humor: International Journal of Humor Research*, 19 (3), 203-228.
- BUCCINI, T. (2016), *Gli animali musicali nella Grecia Antica: il caso di Aristofane*, Roma, Stamen.
- BURDEUS, J. (2020), «La ira catalana no ha estat mai fundacional», *Núvol*, 11/06/2020.

- BURNSHAW, S. (ed.) (1960), *The Poem Itself*, Harmondsworth, Penguin.
- CABRÉ, R. & JUFRESA, M. & MALÉ, J. (eds.) (2003), *Polis i nació. Política i literatura (1900-1939)*, Barcelona, Aula Carles Riba, Societat Catalana d'Estudis Clàssics [Ítaca. Annexos 2].
- CAILLOIS, R. (1970), «Culture to culture», *The Times Literary Supplement*, 25/09/1970, 1071-1073.
- CALVO, J. L. (1993), *Homero, Odisea*, Madrid, Càtedra.
- CAMINO, V. DA (1891), *La metrica comparata latina-italiana e le Odi barbare di G. Carducci con la nuova metrica classica italiana seguita dalle Odi classiche*, Torí, G. B. Paravia e comp.
- CAMPS, M. (2020), «Horaci és molt difícil de superar», *La Vanguardia*, 19-05-2020, 46.
- CANFORA, L. (1983), «Vitelli e le correnti nazionalistiche prima del 1918» dins de M. BOLLACK (ed.) (1983), *Philologie und Hermeneutik, im 19. Jahrhundert II*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 308-332.
- , (2017), *Cleofonte deve morire. Teatro e politica in Aristofane*, Bari, Laterza.
- CAPONE, A. & GIANNINI, P. (eds.) (2015), *Gli appunti di metrica classica di Giovanni Pascoli tratti dalle lezioni di Girolamo Vitelli*, Florència, Edizioni Gonnelli.
- CAPOVILLA, G. (1990), «Sul Pascoli barbaro», dins de R. M. DANESE & F. GORI & C. QUESTA (1990) (eds.), *Metrica classica e linguistica*, Urbino, Quattro venti, 527-552.
- , (1997), «Una scheda su D'Annunzio "barbaro"», dins de T. MATARRESE (ed.) (1997), *Stilistica, metrica e storia della lingua, Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, Pàdua, Antenore, 197-208.
- CAPRA, A. (2010), «Nota al testo», *Donne al Parlamento*, Roma, Carocci editore, 41-48.
- , (2012), *Tradurre Aristofane*, dins de G. PERON (ed.) (2012), *Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica*, Pàdua, 335-350.
- CARANDELL, C. (2002), *Els ocells, Aristòfanes*, Barcelona, Institut del Teatre.
- CARBONELL MANILS, J. (2014), *Marc Anneu Lucà, La guerra civil, vol. I [Llibres I-III]*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- CARDÓ, C. (1936), «Del plaer i del turment de traduir», *La Veu de Catalunya*, 3-VII-1936, 9. [Reeditat per M. BACARDÍ a *Quaderns. Revista de Traducció*, 2 (1998), 139-140.]
- CARDONA, O. (1971), *Art poètica de Maragall*, Barcelona, Biblioteca selecta.
- CARDUCCI, G. (1881), *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, Bolonya, Zanichelli, [Reed. a cura d'E. PASQUINI, Bolonya, Zanichelli, 1985].
- , (1878<sup>2</sup>), *Odi barbare*, Bolonya, Zanichelli.
- CARNE-ROSS, D.S. (1961), «Translation and Transposition», dins de W. ARROWSMITH & R. SHATTUCK (1961), 3-21.

## Bibliografia

- , (2010), *Classics and Translation. Edited by Kenneth Haynes*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- CARNER, J. (1971), *Alicia en terra de meravelles*, Barcelona, Editorial Joventut [cito l'ed. de 1992].
- , (1986), «Del somni d'una nit d'estiu», d'*El reialme de la poesia*. Barcelona, Edicions 62.
- , (1998), «De l'art de traduir», dins de M. BACARDÍ ET AL. (1998), 127-130.
- CARRERAS, LL. & LLOVERA, J. M. (1998), «Nota preliminar a *Sinopsi Evangèlica (1927)*», dins de M. BACARDÍ ET AL. (1998), 103-109.
- CARUSO, C. (2007), «La nota carducciana alle *Odi barbare (1877)*, la libertà metrica e la poesia di Leopardi», *Per leggere*, 13, 109-124.
- CASALS, M. (ed.) (2008), *Cartes completes: Mercè Rodoreda, Joan Sales*, Barcelona, Club editor.
- CASAS, J. & FORMOSA, F. (2019a), «Pròleg; Sobre la traducció», *Sòfocles. Tragèdies*, Barcelona, Editorial Comanegra & Institut del Teatre, 9-35.
- , (2019b), «Sobre les noves traduccions en vers de les *Tragèdies* de Sòfocles», *Visat* 23, Tardor 2019.
- CASASSES, E. (2012), «La qüestió de la traducció de poesia», dins de *XX Seminari sobre la Traducció a Catalunya. La traducció de poesia*, Barcelona, Associació d'escriptors en llengua catalana, 37-47.
- CASTELLANOS VILA, J. (1968), «Carles Riba y sus dos traducciones de La Odisea», dins d'*Actas del Tercer Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. II, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 18-24.
- CAVALLERO, P. ET AL. (2008), *Nubes de Aristófanes*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- CECCARELLI, L. (1998), *Prosodia e metrica latina classica con cenni di metrica greca*, Roma, Società editrice Dante Alighieri.
- CENTANNI, M. (1989), «Valenza semantica e funzionalità drammatica del tetrametro trocaico nei *Persiani* di Eschilo», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 32 (2), 39-46.
- , (1995), *Metro, ritmo e parola nella tragedia greca. Le scene in tetrametri trocaici*, Lecce, Il vello d'oro.
- CHAPMAN, G. (1983), «Aristophanes for all?», *Acta Classica*, XXVI, 41-51.
- CHARAUDEAU, P. (1972). «Quelques procedes linguistiques de l'humour», *Langues modernes*, 3, 63-73.
- CHESTERMAN, A. (1989), *Readings in Translation Theory*, Helsinki, Oy Finn Lectura Ab.
- CHIARINI, G. (1878), «I critici italiani e la metrica delle *Odi barbare*», dins de G. CARDUCCI (1878<sup>2</sup>).



- CHIARO, D. (2005), «Foreword. Verbally Expressed Humor and translation: An overview of a neglected field», *Humor*, 18 (2), 135-145.
- , (2017), «Humor and Translation», dins de S. ATTARDO (2017).
- CHIRICO, M. L. (2013), «Translations of Aristophanes in Italy in the 19th century», dins de S. DOUGLAS OLSON (ed.) (2013), *Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, Berlin & Boston, De Gruyter, 727-746.
- CITTI, F. (2007), «In margine all'edizione di Traduzioni e Riduzioni», *Rivista Pascoliana*, 17, 33-70.
- CITTI, V. (1991), «Quella portentosa fantasmagoria. Un frammento di traduzione aristofanea dalle carte Pascoli», *Rivista Pascoliana*, 3, 159-188.
- CITTI, V. & GARRIGA, C. (2012), «Carles Riba, traductor d'Èsquil», dins de C. MIRALLES & J. MALÉ & J. PUJOL PARDELL (eds.) (2012), *Actes del III Simposi Carles Riba*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans & Aula Carles Riba, 391-409.
- CLAVO, M. & RIU, X. (eds.) (2007), *Teatre grec: perspectives contemporànies*, Lleida, Pagès editors.
- CODINA I VALLS, F. (2001), «La traducció poètica com a pràctica hipertextual. Algunes notes arran de quatre versions catalanes, i una contraexultació, del sonet 129 de Shakespeare», dins de *Miscel·lània Segimon Serrallonga*, Vic, Eumo, 2001, 69-87.
- COLVIN, S. (1999), *Dialect in Aristophanes: and the Politics of Language in Ancient Greek Literature*, Oxford, Clarendon Press.
- COMOTTI, G. (1980), *La musica nella cultura greca e romana*, Torí, EDT.
- , (1988), «I problemi dei valori ritmici nell'interpretazione dei testi musicali nella Grecia antica», dins de B. GENTILI & R. PRETAGOSTINI (1988), 17-25.
- CONDELLO, F. (2008), «Tradurre la lirica», dins de C. NERI & R. TOSI (2009), 31-66.
- , (2014), «Tragedia e 'traduttese'. Questione d'esegesi, non di stile», dins de A.M. BELARDINELLI (2014), 29-46.
- , (2017), «Un Aristofane per la scena: notula di traduttore di Federico Condello», *Stratagemmi, Prospettive teatrali: Umberto Albini e la traduzione di Aristofane*, 36, 253-259.
- CONDELLO, F. & PIERI, B. (eds.) (2011a), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bolonya, Pàtron.
- , (2011b), «Adnumerare et adpendere: traduttori filologi, traditori fideli?», dins de F. CONDELLO & B. PIERI (2011a), 7-28.
- , (2013), «Note a piede di anfiteatro': la traduzione deo drammi antichi in una esperienza di laboratorio», *Dionysus ex machina IV*, 553-603.

## Bibliografia

- CONDELLO, F. & RODIGHIERO, A. (eds.) (2015), *“Un compito infinito”. Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, Bologna, Bononia University Press.
- CONTINI, G. (1970), «Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento», *Varianti e altra linguística*, Torí, Einaudi, 387-599.
- COPIOLI, R. (ed.) (1983), *L'altro versante. Tradurre poesia*, Brescia, Paideia Editrice.
- CORNO, D. DEL (1987), *Aristofane. Gli Uccelli. A Cura de Giuseppe Zanetto. Introduzione e Traduzione di Dario del Carno*, Milà, Arnaldo Mondadori Editore [cito l'ed. de 1997].
- CORNUDELLA, J. (1986), «Sis elegies gregues arcaiques», *Reduccions*, 31, 38-58.
- , (1987a), «Alguns fragments d'Anacreont», *Els Marges*, 36, 55-72.
- , (1987b), «Sobre Nabí: versificació i ritme», *Llengua & Literatura*, 2, 335-357.
- COROMINES, J. (1971), «Sobre l'elocució catalana en el teatre i en la recitació», *Lleures i converses d'un filòleg*, Barcelona, Club Editor, 94-105.
- CORPAS PASTOR, G. (1997), *Manual de fraseología española*, Gredos, Madrid.
- CORS I MEYA, J. (1986), «La traducció de l'Odissea per Carles Riba», dins de J. MEDINA & E. SULLÀ (1986), 61-71.
- , (1990), «Carles Riba i l'adaptació de l'hexàmetre al català en la seva traducció de l'Odissea», *Els Marges*, 41 (febrer), 39-56.
- , (1998), «L'hexàmetre homèric adaptat a la mètrica catalana en la versió de Carles Riba de l'Odissea. Presentació d'un estudi complet», *Faventia* (20- II), 209-217.
- CORSINI, E. (1993), «Il prologo degli Uccelli di Aristofane», dins de R. PRETAGOSTINI (ed.) (1993), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica: Scritti in onore di Bruno Gentili*. Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, 679-88.
- COSTA I LLOBERA, M. (1906), *Horacianes*, Barcelona, Ilustració Catalana.
- , (1947), *Obres completes*, Barcelona, Selecta.
- COULON, V. (1923-1930), *Aristophane, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele*, París, Les Belles Lettres.
- COWLEY, A. (1656), *Preface to Pindarique Odes*. [Reeditat a <http://cowley.lib.virginia.edu/small/prefs1656.htm#Pindar> Darrera consulta: 17/02/2017].
- CRESPO, A. (1987), «La traducción de la Commedia de Dante: terza rima o nada», *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 8/9, 7-19.
- CRESPO, E. (1991), *Homero. La Iliada*, Madrid, Gredos.
- , (2006), «La traducción de obras literarias clásicas grecolatinas», dins d'A. FREIXA (ed.) (2006), *Actas de las primeras jornadas hispanoamericanas de traducción literaria*, Rosario, 1-14.

- CREUS, E. (2018), «Traduir Horaci: traduir el ritme», *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia*, núm. 8, 258-280.
- , (2019a), «La ira d'Aquil·les canta de nou», *La Lectora*, 19/11/2019 i 26/11/2019.
- , (2019b), «Homer per a uns feliços molts», *La Lectora*, 3/12/2019.
- , (2020a), «La traducció com a traducció o alternatives per valorar-la», *La Lectora*, 30/6/2020.
- , (2020b), «El *Pickwick* de Carner, avui», *Visat*, Tardor 2020.
- , (2020c), *Menandre. El malcarat*, Martorell, Adesiara.
- , (2020d), «La tragèdia del decasíl·lab», *La Lectora*, 24/3/2020 i 31/3/2020.
- CROCE, B. (1908), *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Teoria e Storia, Bari, Laterza.
- CUARTERO, F. (1986), «De arte translationis», *Quaderns de Traducció i Interpretació*, 7, 61-63.
- CUATRECASAS, A. (1984), *Horacio. Odas, Epodos, Canto secular, Arte poético*, Barcelona, Bruguera.
- DAIN, A. (1965), *Métrique grecque*, París, Klincksieck.
- DALE, A.M. (1968), *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge, Cambridge University Press [Primera ed. 1948].
- DAVIES, C. (2004), «Viktor Raskin on jokes», *Humor: the International Journal of Humor Research*, 17 (4), 373-380.
- , (2011), «Logical mechanisms: A critique», *Humor: the International Journal of Humor Research*, 24 (2), 159-165.
- DEACON, T.W. (1997), *The Symbolic Species: The Co-Evolution of Language and the Brain*, Nova York, Norton.
- DEBIDOUR, V.H. (1966), «Comment traduire Aristophane?», *Aristophane. Théâtre complet II*, París, Gallimard, 7-17.
- DEGANI, E. (1989), «La filologia greca nel secolo XX», dins de *La filologia greca nel secolo XX, Atti del Convegno Internazionale, Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 17-21 settembre 1984, II*, Pisa, Giardini, 1065-1139.
- , (1991), «Per una traduzione delle Nuvole di Aristofane», dins de S. NICOSIA (1991), 127-138.
- DELABASTITA, E. (1987), «Translating Puns. Possibilities and Restraints», dins de T.H. HERMANS & H. KLEIN (eds.) (1987), *New Comparison. A Journal of Comparative and General Literary Studies*, 3 (Comedy), 143-1259.
- , (1994), «Focus on the pun», *Target*, 6 (2), 223-243.

## Bibliografia

- , (2005), «Cross-language comedy in Shakespeare», *Humour*, 18 (2), 161-184.
- , (ed.) (2014), *Traductio: Essays on Punning and Translation*, Nova York & Londres, Routledge [Primera edició a Nova York & Manchester, St. Jerome, 1997]
- DENHAM, J. (1656), *The Destruction of Troy: An Essay upon the Second Book of Virgils Aeneis. Written in the year 1636*, Londres, Humphrey Moseley.
- DERRIDA, J. (1979), *L'écriture et la différence*, París, Seuil.
- DESCLOT, M. (2004), «Un gènere poètic», *De tots els vents. Selecció de versions poètiques*, Barcelona, Angle editorial, 27-37.
- , (2007), «La traducció poètica, una forma d'escriptura», dins de J. MARTÍ I CASTELL & J. MESTRES I SERRA (eds.) (2007), *El llibre i la lectura: una revolució en la història de la humanitat: (Actes del seminari del CUIMPB-CEL 2005)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 41-57.
- , (2010), «Traducció i creació», dins de M. BACARDÍ & P. GODAYOL (2010), 201-219.
- , (2012), «De traducció poètica, encara», dins de *XX Seminari sobre la Traducció a Catalunya. La traducció de poesia*, Barcelona, Associació d'escriptors en llengua catalana, 11-26.
- , (2016), «Presentació», *Francesco Petrarca: Cançoner*, Barcelona, Proa, 9-42.
- , (2017), «Anostrat Petrarca», *Visat*, 23, Primavera 2017.
- DICKEY, E. (1995), «Forms of address and conversational language in Aristophanes and Menander», *Mnemosyne*, 48 (3), 257-271.
- DIDEROT, D. (1819), *Oeuvres de Denis Diderot. Tome Cinquième. Ite. Partie*, París, A. Belin, Imprimeur-Libraire.
- DILLON, M. (1995), «By gods, tongues, and dogs: the use of oaths in Aristophanic comedy», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 42 (2), 135-151.
- DIOT, R. (1989), «Humor for Intellectuals: Can It Be Exported and Translated? The Case of Gary Rudeau's In Search of Reagan's Brain», *Meta*, 34 (1), 84-87.
- DOBROV, G. (ed.) (2010), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden & Boston, Brill.
- DOBROV, G. & URIOS-APARISI, E. (1995), «The maculate music: gender, genre, and the Chiron of Pherecrates», dins de G. DOBROV (ed.) (1995), *Beyond Aristophanes: transition and diversity in Greek comedy*, Atlanta, Scholars Press, 139-174.
- DODDS, J. & AVIROVIC, L. (eds.) (1995), *La traduzione in scena. Teatro e traduttori a confronto*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Divisione editoria.
- DOLÇ, M. (1953), «La nova Odissea de Carles Riba», *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics II*, 73-74.
- , (1958), «Pròleg», *Virgili: Eneida*, Barcelona, Alpha, 7-14.

- , (1971), Ressenya sobre la traducció de la *Ilíada* de Balasch, *La Vanguardia*, 16-XII-1971, 54.
- , (1977), *Virgili, Eneida, vol. III, Llibres VII-IX*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- , (1979), «Traducció i interpretació dels escriptors llatins», *Treballs de sociolingüística catalana*, 103-111.
- , (1990), «La Fundació Bernat Metge: una avaluació avui», *Revista de Catalunya*, 38, 99-109.
- , (2000), *Assaigs sobre la literatura i la tradició clàssica*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- DONAIRE, M.L. & LAFARGA, F. (eds.) (1991), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones.
- DOVER, K. J. (1970), «Lo stile di Aristofane», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 9, 7-23.
- , (1972), *Aristophanic Comedy*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press.
- , (1985), «Some types of abnormal word-order in Attic comedy», *Classical Quarterly*, 35, 324-343.
- DREW-BEAR, T. (1968), «The Trochaic Tetrameter in Greek Tragedy», *American Journal of Philology*, 89 (4), 385-405.
- DRYDEN, J. (1668), *An Essay of Dramatick Poesie*, Londres, Henry Herringman. [Reeditat a <https://andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Texts/drampoet.html> Darrera consulta: 07/04/2017].
- DUNBAR, N. (1995), *Aristophanes. Birds. Edited with Introduction and Commentary*, Oxford, Clarendon Press.
- DUTSCH, D. & SUTER, A. (eds.) (2015), *Ancient Obscenities: Their Nature and Use in the Ancient Greek and Roman Worlds*, Michigan, University of Michigan Press.
- EASTHOPE, A. (1988), *Poetry as discourse*, Londres, Routledge.
- ECO, U. (1983), «Introduzione», dins de R. QUENEAU (1983), *Esercizi di stile*, Torí, Einaudi, V-XIX.
- , (2003), *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milà, Bompiani.
- EDO, M. (2006-2007), «La letteratura catalana di fronte al modello Retorico carducciano», *RSEI*, 4, 83-100.
- , (2007), *Carducci a la literatura catalana: recepcions i traduccions*. <https://www.tdx.cat/handle/10803/1730;jsessionid=A8273A051E7A1D8401760AE84C842F24#page=1> Tesi doctoral, Universitat de Barcelona [Darrera consulta: 21/07/2019].

## Bibliografia

- EDWARDS, M. (2002), *Sound, Sense, Rhythm: Listening to Greek and Latin Poetry*, Princeton, Princeton University Press.
- ELIOT, T.S. (1920), «Tradition and the Individual Talent», *The Sacred Wood*, Londres, Methuen & Co.
- , (1999), *Sobre poetes i poesia* [trad. Betty Alsina Keith], Barcelona & Manresa, Columna-Faig [Edició original, 1957].
- ELWERT, T. W. (1973), *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Florència, Le Monnier.
- ERSKINE, A. (1995), «Rome and the Greek World: the Significance of a Name», dins d'A. POWELL (ed.) (1995), *The Greek World*, Londres & Nova York, Routledge, 368-383.
- ESCLASANS, A. (1926a), «Sistemes», *La Revista*, XII (gener-desembre), 73-77.
- , (1926b), «Ressenya de Pindàriques modernes de J. M. Casas de Muller», *Revista de poesia* (juny 1926), 71-74.
- , (1927a), «El tema dels ritmes clàssics», *Revista de Catalunya*, 41, 471-474.
- , (1927b), «Mossèn Costa i Llobera: Horacianes», *La Nova Revista*, 12, 349-351.
- , (1930), «Segon llibre de Ritmes (Autocrítica)», *Mirador*, 91, 4.
- , (1935), «Horaci. Cant Secular», *La Revista*, XXI (Juliol-Desembre), 3-5.
- , (1954), «Fragment de l'Eneida», *Roma: Simfonia Vaticana: trilogia en forma d'oratori*, Barcelona, Biblioteca Ritmològica, 96.
- ESPASA BORRÀS, E. (2002), *La traducció dalt de l'escenari*, Vic, Eumo.
- ESPLUGA, X. (2020), «Un luxe històric. Una lectura de Raül Garrigasait, *Els Fundadors, Història d'una ambició, clàssics i poder*, Barcelona, Ara Llibres», *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia*, 10, 96-117.
- ESPOSITO, E. (2003), *Il verso, Forme e teoria*, Roma, Carocci.
- ETKIND, E. (1982), *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausana, L'Âge d'Homme.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. (1965), *Theories of Primitive Religion*, Oxford, Clarendon.
- FÀBREGAS, X. (1979), «Notes introductòries a les traduccions catalanes de Shakespeare», dins de *Miscel·lània Aramon i Serra: estudis de llengua i literatura catalanes oferts a R. Aramon i Serra en el seu setantè aniversari*, I, 181-204.
- FALCHI, F. M. (2017), *Traduttori dal greco in Italia, 1750-1900*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

- FARRAN I MAYORAL, J. (1926), «Introducció» *Aristòtil. Pòetica. Constitució d'Atenes*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, i-x.
- , (1926b), «La mètrica», *Ciutat*, 8, 198-199.
- , (1931), «L'art de traduir els grecs», *Reflexions i sentiments*, Barcelona, Publicacions de La Revista, 77-95. [Consultable a <https://parles.upf.edu/llocs/liteca/book/export/html/440> Darrera consulta: 25/02/2020]
- FARRÉS, R. (2010), «Les traduccions de poesia», dins de M. BACARDÍ & P. GODAYOL (2010), 107-120.
- FEBRER, O. (2013), *De l'adaptació catalana de l'hexàmetre i el díptic elegíac*, Treball de recerca inèdit.
- FERNÁNDEZ, C. N. (2017), «Filólogos devenidos traductores», *Teatro y Tradução de Teatro*, 2018, 95-123.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M. (1983), «Traduccions rítmiques i geni de la llengua», dins de *Miscel·lània Aramon i Serra*, Barcelona, Curial, III, 191-204.
- , (1985), «Introducción. La versión rítmica», *Sófocles. Tragedias*, Barcelona, Editorial Planeta.
- FERRATÉ, J. (1955), *Carles Riba, avui*, Barcelona, Alpha.
- , (1982), *Dinámica de la poesía*, Barcelona, Seix Barral.
- FERRATER, G. (1971), «Sobre mètrica», *Serra d'Or*, 143 (agost 1971), 27-28.
- , (1979), *La poesia de Carles Riba*, Barcelona, Edicions 62.
- , (1987), *Foix i el seu temps*, Barcelona, Quaderns Crema.
- FERRER GRÀCIA, J. (2016), «Introducció», *D'Arquíloc a Teognis. Poesia lírica grega*, Girona, Edicions de la Ela geminada, 11-32.
- FERRER PASTOR, F. (1980-81), *Diccionari de la rima*, (2 vols.), València, Impremta Fermar.
- FILLMORE, C. (1975), «An alternative to checklist theories of meaning», dins de C. COGEN ET AL. (eds.) (1975), *Proceedings of the First Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, Berkeley, University of California, 123-131.
- , (1976), «Frame Semantics and the Nature of Language», dins de S. HARNAD ET AL. (eds.) (1976), *Origins and Evolution of Language and Speech*, Nova York, Academy of Sciences, 20-32.
- , (1985), *Frames and the semantics of understanding*, dins de V. RASKIN, 1985, 222-254.
- FINGLASS, P. J. (2018), *Oedipus The King. Edited with Introduction, Translation and Commentary by P. J. Finglass*, Londres & Nova York, Cambridge University Press.
- FINIS, L. (ed.) (1989), *Scena e spettacolo nell'antichità*, Florència, Leo S. Olschki.

## Bibliografia

- FITTS, D. (1959), *Aristophanes. Four Comedies*, Nova York, Harcourt Books.
- FO, A. (2017), «La giornata di un traduttore: appunti da un viaggio nell'*Eneide*», *Mefra*, 129 (1), 177-209.
- , (2018a), «Tradurre l'intraducibile: la sfida di Catulo», *Paideia*, LXXIII, 2115-2136.
- , (2018b), «Ricordi di un traduttore da Catullo», *Autografo*, 60, 49-94.
- , (2018c), «Nota metrica», *Gai Valerio Catullo: Le poesie. A cura di Alessandro Fo*, CXXXI-CLXIII.
- , (2019), *Alessandro Fo legge l'Eneide di Virgilio*, Einaudi Books, <https://www.spreaker.com/show/alessandro-fo-legge-leneide-di-virgilio> [Darrera consulta: 14/07/2019].
- FONTS, J. (1926), «Impossibilitat de l'hexàmetre català», *Gazeta de Vich*, (12-VIII-1926), 2-3.
- FORABOSCO, G. (1992), «Cognitive aspects of the humour process: The concept of incongruity», *Humor, the International Journal of Humor Research*, 5, 9-26.
- FRACCAROLI, G. (1881), *Saggio sopra la Genesi della metrica classica*, Florència, Tipografia della Gazzetta d'Italia.
- FRAENKEL, E. (1962), *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- FRANCHETTI, A. (1894), *Aristofane. Gli Uccelli tradotti in versi italiani da Augusto Franchetti; con introduzione e note di Domenico Comparetti*, Citta di Castello, S. Lapi.
- FRANCO AIXELÁ, J. (1996), *Condicionantes de traducción y su aplicación a los nombres propios (inglés-español)*, Tesi doctoral, Universitat d'Alacant.
- FRANQUESA, J. (1926), «Al Rnt. Dr. D. Joseph Fonts», *Gazeta de Vich*, (2-I-1926), 2-3.
- FRANQUESA, M. (2013), *La Fundació Bernat Metge, una obra de país (1923-1938)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- , (2017), «Les traduccions d'Aristòfanes de M. Balasch: un cas d'autocensura», dins M. BACARDÍ & P. GODAYOL (2017), 71-87.
- FRANQUESA I GOMIS, J. (1912), «Nota devantera», *Sófocles. Electra. Texto griego y traducciones de Alemany García de la Huerta y Franquesa y Gomis*, Barcelona, Acadèmica Calassància, Tip. de l'Avenç, 173-175.
- FRASER, G.S. (1970), *Metre, Rhyme and Free Verse*, Londres & Nova York, Methuen.
- FREUD, S. (1970), *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial.
- FRÖHDE, O. (1898), *Beiträge zur Technik der alten attischen Komödie*. Leipzig, Reisland.
- FUNAIOLI, M.P. (1995), «Nomi parlanti nella *Lysistrata*», *MCr*, 19/20, 113-120.
- , (2011), *Tradurre "Lysistrata"*, dins de F. CONDELLO & B. PIERI (2011a), 49-62.



- GALLÉN, E. (2010), «Traduir teatre en el mercat del nou mil·lenni», dins de M. BACARDÍ & P. GODAYOL (2010), 121-142.
- GALLÉN, E. ET AL. (eds.) (2000), *L'Art de traduir. Reflexions sobre la traducció al llarg de la història*, Vic, Eumo.
- GALMÉS, S. (1931), *M. T. Ciceró: De l'orador*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- GAMBIER, Y. (1992), «Adaptation: une ambiguïté a interroger», *Meta* 37 (3), 421-425.
- GAMBIER, Y. & DOORSLAER, L. (eds.) (2010), *Handbook of Translation Studies*, Amsterdam & Filadèlfia, John Benjamins Publishing Company.
- GARCÍA CALVO, A. (1971), «Prólogo», *Plauto: Pséudolo o Trompicón*, Madrid, Editorial cuadernos para el diálogo, 5-33.
- , (1975), *Del ritmo del lenguaje*, Barcelona, La Gaya Ciencia.
- , (1981), *Aristófanes: Los carboneros = Acharneis. Versión rítmica*, Madrid, Lucina.
- , (2006), *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*, Zamora, Lucina.
- GARCIA GIRONA, J. (1925), «Del jardí d'Horaci. Unes explicacions», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, VI, 269-277.
- , (1926), «Del jardí d'Horaci. Més sobre la imitabilitat dels metres llatins», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, VII, 210-220.
- , (1927), «Del jardí d'Horaci. La versió de l'estrofa alcaica», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, VIII, 172-178.
- GARCÍA-HERNÁNDEZ, B. (1993), *Plauto. Comedias, Anfitríon, Las Báquides, Los Menecmos*, Madrid, Akal.
- GARCÍA YEBRA, V. (1986), «Las dos fases de la traducción de textos clásicos latinos y griegos», *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 7, 7-17.
- , (1989), *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos.
- GARRIDO I VALLS, J.-D. (2002), «La traducció catalana medieval de les *Heroides* d'Ovidi», *Faventia* (24-II), 37-53.
- GARRIGA, C. (2003), «El ritme, el gest i la consciència nacional», dins de R. CABRÉ & M. JUFRESA & J. MALÉ (2003), 33-49.
- GARRIGASAIT, R. (2015), *L'hàbit de la dificultat. Wilhelm von Humboldt i Carles Riba davant l'Agamèmnon d'Èsquil*, Barcelona, Institut d'Estudis Mòn Juïc.
- , (2017), «Estudi introductori», dins de C. RIBA (2017), *Sòfocles. Antígona. Electra*. Barcelona, Barcino, 9-26. Facsímil de l'edició de 1921.
- , (2020), *Els Fundadors. Una història d'ambició, clàssics i poder*, Barcelona, Ara llibres.
- GENTILE, G. (1920), «Il Torto e il Diritto delle Traduzioni», *Frammenti di Estetica e Letteratura*, Lanciano, Carabba, 367-375.

## Bibliografia

- GENTILI, B. (1952), *La metrica dei greci*, Messina & Florència, Casa editrice G. D'Anna.
- , (1988), «Metro e ritmo nella dottrina degli antichi e nella prassi della performance» dins de B. GENTILI & R. PRETAGOSTINI (1988), 5-16.
- , (1991), «Tradurre poesia», dins de S. NICOSIA (1991), 31-40.
- GENTILI, B. & GIANNINI, P. (1977), «Preistoria e formazione dell'esametro», *Quaderni urbinati di cultura classica*, 26, 7-51.
- GENTILI, B. & LOMIENTO, L. (2003), *Metrica e ritmica: storia delle forme poetiche nella grecia antica*, Roma, Mondadori.
- GENTILI, B. & PERUSINO, F. (eds.), (1995), *Mousike: metrica e ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- GENTILI, B. & PRETAGOSTINI, R. (eds.), (1988), *La musica in Grecia*, Laterza, Roma-Bari.
- GERVAIS, D. (2002), «Tragedy Today: Ted Hughes's 'Oresteia'», *The Cambridge Quarterly*, 31 (2), 139-154.
- HIRON - BISTAGNE, P. (1989), «Jongleries verbales sur les anthroponymes dans les comédies d'Aristophane», *CGITA*, 5, 89-98.
- GIANNINI, P. (2009), «Pascoli e la lirica corale», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Nuova Serie, 93 (3), 25-45.
- , (2010), «Le traduzioni 'metriche' di Giovanni Pascoli», dins d'A. CARROZZINI (ed.), *Teorie e forme del tradurre in versi nell'Ottocento fino a Carducci, Atti del Convegno Internazionale. Lecce, 2-4 ottobre 2008*, Gelatina, Congedo, 379-396.
- GIANNOPOULOU, V. (2007), «Aristophanes in Translation before 1920», dins d'E. HALL & A. WRIGLEY (2007), 309-342
- GIGANTE, M. (1991), «Tradurre in prosa, tradurre in poesia», dins de S. NICOSIA (1991), 139-166.
- GIL, L. (1995), *Aristófanes. Los acarnienses. Los caballeros*, Madrid, Gredos.
- , (1997), «Uso y función de los teónimos en la comedia aristofánica», dins d'A. LÓPEZ EIRE (1997), 21-29.
- GILI Y GAYA, S. (1953), *El ritmo en la poesía contemporánea*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- GIROLAMO, C. DI. (1976), *Teoria e prassi della versificazione*, Bolonya, Il Mulino.
- GNOLI, D. (1883), *Studi literari*, Bolonya, Zanichelli.
- GOFFMAN, E. (1974), *Frame Analysis*, Nova York, Harper and Row.
- GOLDHILL, S. (1991), *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. (2007), «La censura en las traducciones de los clásicos griegos. El Ejemplo de Platón y Aristófanes», *Faventia*, 29/1, 77-88.

- GONZÁLEZ IGLESIAS, J.A. (2007), «Teoría y práctica de la traducción de poesía», dins de G. HINOJO ANDRÉS & J.C. FERNÁNDEZ CORTE (eds.) (2007), *Munus Quaesitum Meritis, Homenaje a Carmen Codoñer*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 405-414.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C. (2003), *Plauto, Comedias, Los prisioneros, El sorteo de Cásina. El Persa. Pséudolo o el Rquetementirosillo*, Madrid, Akal.
- GRECO, G. (2016), «Nota alla traduzione», *Lisistrata, Aristofane*, Milà, Feltrinelli, 24-28.
- GREENWOOD, E. (2014), «On Translating Thucydides», dins de C. LEE & N. MORLEY (eds.) (2014), *A Handbook to the Reception of Thucydides*, Chichester, Wiley Blackwell.
- GRICE, H. P. (1972), «Logic and conversation», dins de P. COLE & J.L. MORGAN (eds.) (1972), *Syntax and semantics*, Nova York, Academic Press.
- GRILLI, A. (2006), «Dal falso in bilancio come chiave del successo», *Aristofane, Gli Uccelli*, Milà, Mondadori [cito l'ed. de 2018].
- , (2012), «Impliciti e nomi parlanti: tradurre gli “Uccelli” di Aristofane», dins d' *Eschilo, Prometeo; Euripide, Baccanti; Aristofane, Uccelli – XLVIII Ciclo di rappresentazioni classiche, Teatro greco di Siracusa*, Siracusa, Inda Fondazione, 103-106.
- GUARNERIO, P.E. (1893), *Manuale di versificazione italiana*, Milà, Francesco Vallardi.
- GUZMÁN GUERRA, A. (1997), *Manual de métrica griega*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- HALL, E. & WRIGLEY, A. (2007), *Aristophanes in Performance. 421 BC-AD 2007*, Londres, Legenda.
- HALLIWELL, S. (1984), «Ancient Interpretations of *ὄνομαστὶ κωμωδεῖν* in Aristophanes», *The Classical Quarterly*, 34 (1), 83-88.
- , (1991), «The Uses of Laughter in Greek Culture», *The Classical Quarterly*, 41 (2), 279-296.
- , (1998), «Introduction», *Aristophanes. Birds and Other Plays*, Oxford, Oxford World's Classics, ix-lxvi.
- , (2004), «Aischrology, Shame, and Comedy», dins de R.M. ROSEN & I. SLUITER (2004), 115-144.
- , (2008), *Greek Laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HALPORN, J.W. & OSTWALD, M. & ROSENMEYER, T. G. (1963), *The Meters of Greek and Latin Poetry*, Londres, Methuen.
- HARDWICK, L. (2013), «Translating Greek plays for the theatre today. Transmission, transgression, transformation», *Target*, 25 (3), 321-342.
- HARDWICK, L. & STRAY, C. (eds.) (2014), *A Companion to Classical Receptions*, Malden, Wiley-Blackwell.

## Bibliografia

- HARNONCOURT, N. (2016), *Diálogos sobre Mozart. Reflexiones sobre la actualidad de la música*, [trad. Jorge Seca], Barcelona, Acanalado.
- HARVEY, K. (1995), «A Descriptive Framework for Compensation», *The Translator*, I, 65-86.
- , (2001), «Compensation», dins de M BAKER (2001), 37-40.
- HATIM, B. & MASON, I. (1990), *Discourse and the Translator*, Londres & Nova York, Longman.
- HEATH, M. (1989), «Aristotelian Comedy», *The Classical Quarterly*, 39, 344-354.
- HENDERSON, J. (ed.) (1980), *Aristophanes: essays in interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- , (1990), *Lysistrata. Aristophanes*, Oxford, Clarendon Press.
- , (1991), *The Maculate muse: obscene language in Attic comedy*, Nova York, Oxford University Press [Primera ed. a New Haven & Londres, Yale University Press, 1975].
- , (1993), «Translating Aristophanes for Performance», dins de W. SLATER & B. ZIMMERMANN (1993), *Intertextualität in der griechisch-römischen komödie*, Stuttgart, M & P.
- , (1998-2002), *Aristophanes, edited and translated by Jeffrey Henderson*, Cambridge & Massachusetts, Harvard University Press.
- , (1999), *Aristophanes: The Birds*, Newburyport, Focus Classical Library.
- , (2000), *Aristophanes: Birds; Lysistrata, Women at the Thesmophoria*, Cambridge & Massachusetts, Harvard University Press.
- HERMANS, T. (1988), «On Translating Proper Names, with reference to De Witte and Max Havelaar», dins de M. WINTLE (ed.) (1988), *Modern Dutch Studies*, Londres, Athlone, 11-28.
- HERRERO LLORENTE, V. J. (1968), «La lectura de los versos latinos y la adaptación de los ritmos clásicos a las lenguas modernas», *Estudios Clásicos*, XII, 569-582.
- HERVEY, S. & HIGGINS, I. (1992), *Thinking Translation: A course in Translation Method: French to English*, Londres & Nova York, Routledge.
- HOFSTADTER, D. R. (1997), *Le Ton beau de Marot: In Praise of the Music of Language*, Nova York, Basic Books.
- HOLMES, J.S. (ed.) (1970), *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, Mouton-The Hague-Paris, Publishing House of the Slovak Academt of Sciences Bratislava [Facsimil a De Gruyter (2012)].
- , (1988), *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi.

- HOPE, E. (1906), *The language of parody. A study in the diction of Aristophanes*, Baltimore, Furst.
- HOPKINS, G.M. (1959), *The Journals and Papers*, Londres, H. House.
- HORÁČEK, J. (2014), «Pedantry and Play: The Zukofsky Catullus», *Comparative Literature Studies*, 51 (1), 106-131.
- HOUSE, J. (1997), *Translation Quality Assessment. A Model Revisited*, Tübingen, Narr.
- HUGHES, G. (1960), *Imagism and the Imagists*, Londres, Bowes and Bowes.
- IBORRA, E. (2011), «La traducció de l'Odissea de Joan Francesc Mira», *La serp blanca* (17-XI-2011) <http://laserpblanca.blogspot.com.es/2011/11/la-traduccio-de-lodissea-de-joan.html> [Darrera consulta: 24/05/2017]
- INGLÈS I PIJOAN, M. (1965), «Estructuració dels versos llatins en català», dins de M. MELENDRES (1965), 511-528.
- JAKOBSON, R. (1963), *Essais de linguistique générale*, París, Les Éditions de Minuit.
- , (1989), *Lingüística, poètica i altres assaigs*, Barcelona, Edicions 62.
- , (1992), «On Linguistic Aspects of Translation», dins de R. SCHULTE & J. BIGUENET (eds.) (1992), 144,-151.
- JAKOBSON, R. & MORRIS H. (1956), *Fundamentals of language*, The Hague, Mouton [trad. cat. *Fonaments del llenguatge*, Barcelona, Empúries, 1984].
- JANKO, R. (2001), «Aristotle on Comedy, Aristophanes and Some New Evidence from Herculaneum», dins de Ø. ANDERSEN & J. HAARBERG (EDS.), *Making Sense of Aristotle. Essays in Poetics*, Londres, Duckworth, 51-71.
- JEBB, R. C. (1883), *Sophocles: The Plays and the Fragments with Critical Notes, Commentary and Translation in English Prose. Volume 1: The Oedipus Tyrannus*, Nova York, Cambridge University Press [Facsimil del 2010]
- , (1905), *Bacchylides. The Poems and the Fragments. Edited with Introduction, Notes and Prose Translation by Sir Richard C. Jebb*, Cambridge, University Press.
- JOHNSTON, I. (2008), *Aristophanes: The Birds*, Arlington, Richer Resources Publications.
- JORDANA, C.A. (1998), «L'art de traduir», dins de M. BACARDI ET AL. (1998), 117-125.
- JOUANNA, D. (2016), *Rire avec les Anciens. L'humour des Grecs et des Romains*, París, Les Belles Lettres.
- JUFRESA, M. (1969), «Farran i Mayoral, traductor de Lluçà», *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos*, 3 (1), 25-27.
- KANAVOU, N. (2010), *Aristophanes' Comedy of Names: a Study of Speaking Names in Aristophanes*, Berlin & Boston, De Gruyter.
- KANTZIOS, I. (2005), *The Trajectory of Archaic Greek Trimetres*, Leiden & Boston, Brill.

## Bibliografia

- KENNER, H. (1971), *The Pound Era*, Berkeley & LA, University of California Press.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1981), «Des usages comiques de l'analogie», *Folia Linguistica*, XV (1-2), 163-83.
- KIDD, S. (2011), «Laughter interjections in Greek Comedy», *Classical Quarterly*, 61 (2), 445-459.
- , (2014), *Nonsense and Meaning in ancient Greek Comedy*, Cambridge & Nova York, Cambridge University Press.
- KOCHOL, V. (1970), «The problem of Verse Rhythm in Translation», dins de J.S. HOLMES (1970), 106-111.
- KOLLER, W. (1995), «The Concept of Equivalence and the Object of Translation Studies», *Target* 7 (2), 191-222.
- KONSTAN, D. (1990), «A City in the Air: Aristophanes' *Birds*», *Arethusa*, 23 (2), 183-207.
- , (1995), *Greek Comedy and Ideology*, Nova York & Oxford, Oxford University Press.
- KORZENIEWSKI, D. (1998), *Metrica greca*, Palermo, L'Epos.
- KRISTAL, E. (2014), «Philosophical/Theoretical Approaches to Translation», dins de S. BERMANN & C. PORTER (eds.) (2014), *A Companion to Translation Studies*, Oxford, Wiley Blackwell, 28-40.
- LABIANO ILUNDÁIN, J. (1997), «Interjecciones y lengua conversacional en las comedias de Aristófanes», dins d'A. LÓPEZ EIRE (1997), 31-44.
- LADMIRAL, J. R. (1991), «La traduction: des textes classiques?», dins S. NICOSIA (1991), 9-29.
- LANDHEER, R. (1989), «L'ambigüité; un défi traductologique», dins d'A.M. LAURIAN & D.L.F. NILSEN (1989), 33-43.
- LANGELLA, G. (1989), «L'alternativa a Croce. Carducciani, umanisti e moralisti vociani», *Da Firenze all'Europa. Studi sul Novecento letterario*, Milà, Vita e Pensiero, 3-78.
- LANGEVELD, A. (1988), «Compensation», dins de K. NEKEMAN (ed.), *Translation, our Future. La traduction, notre avenir*, Euroterm, Maastricht, 83-84.
- LANZA, D. (1989), «Lo spazio scenico dell'attore comico», dins de L. FINIS (1989), 179-191.
- , (1993), «Menandro», dins de G. CAMBIANO & D. LANZA (eds.), *Lo spazio letterario della Grecia Antica, I.2: L'ellenismo*, Roma, Salerno Editrice, 501-526.
- LATHEM, E. (1966), *Interviews with Robert Frost*, Nova York, Holt, Rinehard and Winston.
- LAURIAN, A.M. (1989), «Humour et traduction au contact des cultures», dins d'A.M. LAURIAN & D.L.F. NILSEN (1989), 5-14.
- , (1992), «Possible-impossible translation of jokes». *Humor*, 5 (1-2), 111-128.
- LAURIAN, A.M. & NILSEN, D.L.F. (eds.) (1989), *Humor et traduction. Humor and Translation, Meta*, 34 (1).

- LEFEVERE, A. (1975), *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*, Assen, Van Gorcum.
- , (1992a), *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Londres, Routledge.
- , (1992b), *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, Nova York, Modern Language Association of America.
- , (1998), «Translation Practice(s) and the Circulation of Cultural Capital: Some Aeneids in English», dins de S. BASSNETT & A. LEFEVERE (1998), 41-56.
- LEOPARDI, G. (1815), «Discurso sopra la Batracomiomachia», dins de L. FELICI & E. TREVI (eds.) (1815), *Leopardi: Tutte le poesie e tutte le prose*, Roma, Newton (1997).
- LEPPIHALME, R. (1994), «Translating allusions: When minimum change is not enough», *Target* 6 (2), 177-193.
- LEVÝ, J. (1969), *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt am Main, Athenäum.
- , (2011), *The art of translation*, Amsterdam & Filadèlfia, John Benjamins Publishing Company.
- LEWIS, P.E. (2000), «The Measure of Translation Effects», dins de L. VENUTI (ed.) (2000), 264-283.
- LEY, G. (2013), «Rehearsing Aristophanes», dins de G. HARRISON & V. LIAPIS (eds.) *Performance of Greek & Roman Theatre*, Leiden, Brill, 291-308.
- LIANERI, A. & ZAJKO, V. (eds.) (2008), *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*, Oxford, Oxford University Press.
- LISU, M. (2000), «Il linguaggio in scena: significanti e significati tra ambivalenza e sorpresa nel teatro di Aristofane», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari*, 18, 63-95.
- LLABRÉS RIPOLL, M. R. (2015), *El iambe grec. A l'origen de la sàtira*, Pollença, Mallorca.
- LLOVERA, J. M. (1926a), «Cap a l'hexàmetre rítmic català. Resposta d'amic a una crítica rigorista», *La Paraula Cristiana*, III, 18, 501-616.
- , (1926b), «Epigrammes de Marcial. Diverses interpretacions rítmiques del pentàmetre», *La Veu de Catalunya*, 6-VII-1926, 6.
- , (1975), *Versions de l'obra completa d'Horaci i de quinze rapsòdies de la Iliada d'Homer*, Sabadell, Acadèmia Catòlica.
- LÓPEZ BELTRÁN, A. (2010), «Dels hexàmetres homèrics als hexàmetres catalans: comparació de les dues traduccions d'un fragment de la *Iliada*», Treball de recerca inèdit, IES Vallvera.

## Bibliografia

- LÓPEZ EIRE, A. (1986), *La lengua coloquial de la Comedia aristofánica*, Murcia, Universidad de Murcia & Servicio de Publicaciones.
- , (ed.) (1997), *Sociedad, política y literatura: comedia griega antigua*, Salamanca, Logo.
- LOW, P. A. (2011), «Translating jokes and puns», *Perspectives: Studies in Translatology*, 19 (1), 59-70.
- , (2017), *Translating Song. Lyrics and texts*, Nova York, Routledge.
- MAAS, P. (1923), *Griechische Metrik*, Leipzig & Berlin, Teubner.
- MACÍA APARICIO, L. M. (2007), *Aristófanes: Comedias II*, Madrid, Gredos.
- MALÉ, J. (2003), «Els tràgics grecs, entre el Modernisme i el Noucentisme», dins de R. CABRÉ & M. JUFRESA & J. MALÉ (2003), 235-254.
- , (2006), *Carles Riba i la traducció*, Lleida, Punctum & Trilcat.
- , (2007), «“Una llengua en plena ebullició”. Els traductors davant el català literari a les primeres dècades del segle XX», *Quaderns. Revista de traducció*, 14, 79-94.
- MALLAFRÈ, J. (1991), *Llengua de tribu i llengua de polis. Bases d'una traducció literària*, Barcelona, Quaderns Crema.
- MANCHESTER, P.T. (1951), «Verse Translation as an Interpretative Art», *Hispania*, 34, 68-73.
- MANENT, A. (1969), *Josep Carner i el Noucentisme. Vida, obra i llegenda*, Barcelona, Edicions 62.
- MANN, P. (1986), «Translating Zukofsky's Catullus», *Translation Review*, 21-22, 1, 3-9.
- MANTELI, V. (2011), «Transferring Aristophanes' Religious Registers into Modern Greek and English: The Case of (Re)Constructing the Religious Humour of Aristophanes' Comedy Acharnians in Greek and English Target-Texts», dins de H. GEYBELS & W. VAN HERCK (eds.) (2011), *Humour and Religion. Challenges and Ambiguities*, Londres & Nova York, Continuum, 85-107.
- MAÑÉ I MARTÍ, L. (1986), «Entrevista a mossèn Manuel Balasch i Recort. Els clàssics en català; la Fundació Bernat Metge», *Quaderns de Traducció i Interpretació*, 7, 65-78.
- MARCO, J. (2000), «Funció de la traducció i models estilístics: el cas de la traducció al català al segle XX», *Quaderns. Revista de traducció*, 5, 29-44.
- MARÇAL, M. M. (2018), «Entorn dels hexàmetres maragallians», *Haidé: estudis maragallians: butlletí de l'Arxiu Joan Maragall*, 7, 83-101.
- MARLÈS, J. M. (1994), «Proemi», *Aureli Prudenci Clement. Llibre Quotidià. Himnes*, Barcelona, Claret, 5.
- MARRUGAT, J. (2014), *Josep Carner i el postsimbolisme*, <https://www.tdx.cat/handle/10803/284938> Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona [Darrera consulta 14/07/2019].



- MARTELLI, M. (1984), «Le forme poetiche dal Cinquecento ai nostri giorni», dins d'A. ASOR ROSA (ed.), *Letteratura italiana: III. Le forme del testo. 1. Teoria e poesia*, Torí, Einaudi, 519-620.
- MARTÍN, A. (2013), *Plutarc. Escrits d'ètica pràctica (Moralia), vol. I*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- MARZULLO, B. (1968), *Aristofane: Le Commedie*, Laterza, Bari.
- , (1970), «L'interlocuzione negli "Uccelli" di Aristofane». *Philologus*, 114, 181-94.
- MASRIERA, A. (1898), *Prometeu encadenat. Tragedia d'Aesquil*, Barcelona, Tipologia L'Avenç.
- MASTROMARCO, G. (1991), «Aristofane e il problema del tradurre», dins de S. NICOSIA (1991), 103-126.
- , (1983-2006), *Commedie di Aristofane*, Torí, Utet.
- , (1993), «Il commediografo e il demagogo», dins d'A.H. SOMMERSTEIN & S. HALLIWELL & J. HENDERSON & B. ZIMMERMANN (eds.) (1993), *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference. Nottingham, 18-20 July 1990*, Bari, Levante editori, 341-357.
- , (2002), «Onomastí komodeîn e spoudaiogeloion», dins d'A. ERCOLANI (ed.) (2002), *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart, J. B. Metzler, 205-223.
- , (2006), *Commedie di Aristofane II*, Torí, Utet.
- MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ, M. (1995), *La traducción del humor: las comedias inglesas en español*, Oviedo, Servicio de Publicaciones.
- MCCARTNEY, E.S. (1918/19), «Puns and plays on proper names», *The Classical Journal*, 14, 343-358.
- MEDINA, J. (1976a), *Història de les adaptacions de metres clàssics greco-llatins en la poesia catalana (segle XX)*, Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- , (1976b), «Horaci en la literatura catalana», *Els Marges*, 7, 93-106.
- , (1977), «Poemes de Catul», *Els Marges: revista de llengua i literatura*, 11, 51-59.
- , (1978a), «L'hexàmetre i el díctic elegíac en la poesia catalana», *Els Marges*, 14, 3-30.
- , (1978b), «Sòfocles i Eurípides traduïts per Carles Riba», *Els Marges*, 13, 102-110.
- , (1980), «Entorn d'una fal·làcia», *Els Marges*, 20, 106-108.
- , (1987), *Carles Riba i Friedrich Hölderlin*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- , (1989), *Carles Riba (1893-1959)*, (II volums), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

## Bibliografia

- , (1991), *Ovidi, Fastos, Ll. 1-3*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- , (2000), *L'art de la paraula. Tractat de retòrica i poètica*, Barcelona, Proa.
- , (2003), «Una polèmica a la premsa vigatana entorn de la imitació dels ritmes clàssics en català: Josep Fonts, Joan Franquesa i Josep Maria Llovera», *Ausa*, XXI, 151, 75-87.
- , (2003b), *Lletres d'enguany i d'antany*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 32-36.
- , (2004), «Set articles de Josep Maria Llovera sobre la imitació dels ritmes clàssics», *Faventia*, 26-I, 95-111.
- , (2009), «Horaci en la literatura catalana», dins de *De l'Edat Mitjana al dos mil: estudis sobre la tradició clàssica a Catalunya*, Barcelona, Publicacions Internacionals Catalanes.
- , (2013), *Virgili. Les Bucòliques*, Barcelona, RBA.
- MEDINA, J. & SULLÀ, E. (eds.) (1986), *Actes del Simposi Carles Riba, Barcelona, 17-19 d'octubre de 1984*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans & Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MEINECK, P. (1998), *Aristophanes I: Clouds, Wasps, Birds*, Indianàpolis & Cambridge, Hackett Publishing Company.
- MELENDRES, M. (1965), *L'esposa de l'anyell*, Tarragona, Institut d'Estudis Tarragonins.
- MERINO, R. (1992), «Profesión: adaptador», *Livius*, 1, 85-97.
- MESCHONNIC, H. (1973), *Pour la poétique II: Poétique de la traduction*, París, Gallimard.
- , (1999), *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier.
- , (2003), «Texts on Translation», *Target*, 15, 2, 337-353.
- , (2007), *La poética como crítica al sentido*, Buenos Aires, Mármol – Izquierdo.
- , (2011), «Rhythm-translating, voicing, staging», *Ethics and Politics of Translating translated and edited by Pier-Pascale Boulanger*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- MESTRE, F. (2003), «'Més que una joia un deure'. Carles Riba traductor de Plutarco», dins de R. CABRÉ & M. JUFRESA & J. MALÉ (2003), 115-130.
- MICHELINI, A. N. (1982), *Tradition and dramatic form in the Persians of Aeschylus*, Leiden, Brill.
- MILLER, H. (1945), «Conversational idiom in Aristophanes», *Classical World*, 38, 69-113.
- MIQUEL I PLANAS, R. (1911-1921), «Les Bucòliques de Virgili, en català», *Bibliofilia: recull d'estudis, observacions, comentaris y notícies sobre llibres en general y sobre qüestions de llengua y literatura catalanes en particular*, I, Barcelona, Miquel Rius, 110-111.
- MIRA, J.F. (2011), *Homer. Odissea*, Barcelona, Proa.

- MIRAGLIA, L. (1996), «Come (non) si insegna il latino», *Micromega*, 5, 217-233.
- MIRALLES, C. (1967), «Elegia per a la nostra biblioteca de clàssics antics», *Serra d'Or*, IX (octubre), 52-54.
- , (1974), «L'Aristòfanes de mossèn Balasch», *Serra d'Or*, XVI (176), 46-47.
- , (1977), «Pròleg», *Eurípides. Tragèdies I*, Barcelona, Curial, 5-33.
- , (1986), *Eulàlia. Estudis i notes de Literatura catalana*, Barcelona, Edicions del Mall, 83-119.
- , (2007), *Sobre Riba*, Barcelona, Proa.
- , (2012), «Minerm tornat a visitar», dins d'E. VINTRÓ & F. MESTRE & P. GÓMEZ (eds.), *Homenatge a Montserrat Jufresa*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 213-232.
- MOLAS, J. & MEDINA, J. (1986), «Carles Riba i els clàssics: Les primeres traduccions (1911-1917)», dins de J. MEDINA & E. SULLÀ (1986), 139-174.
- MONTOLIU, M. DE (1918), «LA ENEIDA, traducció de Mossèn Llorenç Riber», *La Revista*, LIX, 77-78.
- , (1923), *Corneli Nepos, Vides d'homages il·lustres*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- MORELLI, A. M. (2011), «Catullo in versi italiani», dins de F. CONDELLO & B. PIERI (2011a), 63-89.
- MORENILLA TALENS, C. (1989), «Die Charakterisierung der Ausländer durch lautliche Ausdrucksmittel in den Persern des Aischylos sowie den *Acharnern* und Vögeln des Aristophanes», *Indogermanische Forschungen*, 94, 158-176.
- MOYA, V. (1993), «Nombres propios: su traducción», *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, 2 (12), 233-247.
- MUNDAY, J. (2014), «Text Analysis and Translation», dins de S. BERMAN & C. PORTER (eds.) (2014), *A Companion to Translation Studies*, Oxford, Wiley Blackwell, 69-81.
- MUSSARRA, J. J. (2014a), «El Prometeu Encadenat d'Artur Masriera», *Anuari TRILCAT*, 4, 43-65.
- , (2014b), «A propòsit de la *Iliada* de Conrad Roure», dins d'I. GARCIA SALA & D. SANZ ROIG & B. ZABOKLICKA (eds.), *Traducció indirecta en la literatura catalana*, Lleida, Punctum, 35-56.
- MUT I ARBÓS, J. (2017), «En torno a la didáctica de las lenguas clásicas», *Estudios Clásicos*, 151, 157-178.
- MUT I MIRALLES, F. M. (2016), *Análisis y comparación de las traducciones al castellano y al catalán de los nombres propios en la saga Harry Potter de J. K. Rowling*, Universitat Autònoma de Barcelona, Treball de Final de Grau inèdit.

## Bibliografia

- NACCI, B. (2016), «Il concetto di traduzione in Giacomo Leopardi e Friedrich Schleiermacher», dins de C. PIETRUCCHI (ed.) (2016), 45-63.
- NAPOLITANO, M. «Il Ciclope di Euripide: riflessioni di un traduttore occasionale», dins de F. CONDELLO & B. PIERI (2011a), 91-112.
- NARDONI, V. (2015), «Poeta-traduttore, traduttore-poeta, poeta e studioso: tre punti di uno stesso piano di lavoro», dins de P. TARAVACCI (2015), *Poeti traducono poeti*, Trento, Università di Trento, 147-161.
- NASH, W. (1986), *The Language of Humour. Style and Technique in Comic Discourse*, Londres & Nova York, Longman.
- NERI, C. (2016), *Versi greci di Giovanni Pascoli, Eikasmos*, 27, 375-383.
- NERI, C. & TOSI, R. (eds.), (2009), *Hermeneuein. Tradurre il Greco*, Bolonya, Pàtron Editore.
- NEWMARK, P. (1981), *Approaches to Translation*, Oxford, Pergamon Press.
- , (1988), *A Textbook of Translation*, Nova York, Prentice Hall.
- , (1991), *About Translation*, Clevedon, Multilingual Matters.
- NICOLAU D'OLWER, L. (1916), «Hero i Leandre», *La Revista*, IX, 11-12.
- , (1920), «Elegia de Cal·li d'Èfes», *La Revista*, CXV, 171.
- NICOSIA, S. (ed.), (1991), *La traduzione dei testi classici: teoria prassi storia: atti del convegno di Palermo, 6-9 aprile 1988*, Nàpols, D'Auria.
- , (2009), *Tradurre il teatro: le "Trachinie" per Siracusa (2007)*, dins de C. NERI & R. TOSI (2009), 83-106.
- NIDA, E. (1964), *Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Leiden, Brill.
- NIDA, E. & TABER, C. R. (1982), *The Theory and practice of translation*, Leiden, Brill. [Facsimil de l'edició de 1969].
- NOGUERAS, M. (2019), «Notícia preliminar», *Eurípides. Tragèdies. Vol. X*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 11-55.
- NORD, C. (1997), *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome.
- NOVAK, B.A. (2006), *Dlaneno platno*, Ljubljana, Mladinska knjiga.
- OBIOLS, V. (2000), «L'“interpoema” de Segimon Serrallonga i l'“apropiació” de Joan Ferraté: dos procediments originals de traducció poètica en la poesia catalana contemporània», *Quaderns. Revista de traducció*, 5, 69-81.
- OLEZA, J. M. (1945), *Gramática de la lengua latina según el método del P. Manuel Álvarez*, S. J., Barcelona, Eugenio Subirana.
- OLIVA, S. (1980), *Mètrica catalana*, Barcelona, Quaderns Crema.

- , (1991), «La perduració de les formes fixes en la mètrica catalana», *Revista de Catalunya*, 48, 123-128.
- , (2002), «Introducció», *William Shakespeare: Els sonets*, Barcelona, Edicions 62, 7-41.
- , (2006), *Tractat d'elocució: l'elocució del vers i de la prosa en el teatre*, Barcelona, Empúries.
- , (2008a), *Nova introducció a la mètrica*, Barcelona, Quaderns Crema.
- , (2008b), «So i sentit», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, XIII, 29-36
- , (2016), «L'agosarada ignorància», *Núvol*, 18/09/2016.
- OLSON, S.D. (1992), «Names and naming in Aristophanic comedy», *Classical Quarterly*, 42, 304-319.
- , (1998), *Aristophanes: Peace. Edited with Introduction and Commentary*, Oxford, Oxford University Press.
- , (2007), *Broken Laughter: Select Fragments of Greek Comedy*, Oxford, Oxford University Press.
- OMOND, T. S. (1903), *A Study of Metre*, Londres, G. Richards.
- ORTÍN, M. (2000), «Neoclàssics i il·lustrats», dins d'E. GALLÉN ET AL. (2000), 129-143.
- , (2017), *Josep Carner i la traducció*, Lleida, Punctum.
- ORTÍN, M. & PUJOL, D. (eds.) (2009), *Llengua literària i traducció (1890-1939). II simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*, Lleida, Punctum & Trilcat.
- OVIDIO, F. DA (1910), *Versificazione italiana e arte poetica medioevale*, Milà, Ulrico Hoepli.
- PADUANO, G. (1984), *Aristofane. Le donne al parlamento*, Milà, Rizzoli.
- PAGÈS, J. (2004), *Lisístrata, Aristòfanes*, Barcelona, La Magrana.
- PALLÀS, J. M. (1988), *Petroni, Satiricó*, Barcelona, Quaderns Crema.
- PALLÍ, J. (1999), *Èsquines, Discursos, vol. I, Contra Timarc; Sobre l'ambaixada fraudulenta*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- PALMADA, B. (1992-1993), «La construcció de les síl·labes i l'elisió vocàlica del català», *Llengua & Literatura*, 5, 371-392.
- PAMIES BERTRÁN, A. (1995), «La mètrica quantitativo-musical en França», *Revista de Filología Francesa*, 6, 199-218.
- , (2000), «La mètrica poètica quantitativo-musical en Espanya», dins de R. CORBALÁN & G. PIÑA & N. TOSCANO (eds.) (2000), *Acentos femeninos y marco estético del nuevo milenio*, Monografias de ALDEEU, Nova York, City University of New York, 109-132.

## Bibliografia

- PAPINI, G.A. (1988), «Recuperi e sperimentazioni metriche», dins de G. CARDUCCI, (1988), *Odi barbare*, Milà, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, xi-xix.
- PARATORE, E. (1959), «Ettore Romagnoli», *Dioniso*, XXII (I-II), 23-39.
- PARCERISAS, F. (2009), *Traducció, edició, ideologia. Aspectes sociològics de les traduccions de La Bíblia i L'Odissea al català*, Vic, Eumo.
- , (2018), «Traduir J.R.R. Tolkien», dins de M. SUNYER (2018), 21-37.
- PARKER, D. (1992/3), «WAA: An Intruded Gloss», *Arion (Third Series)*, 2 (2/3), 251-256.
- PARKER, L.P.E. (1997), *The Songs of Aristophanes*, Oxford, Clarendon.
- PARRAMON, J. (1987), «Les primeres estrofes sàfiques en llengua vulgar (representació de l'Assumpció del segle XIV)», *Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*, VII, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 5-11.
- , (1989), «Consideracions sobre l'assonància», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, XVIII, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 129-138.
- , (1992), *Reportori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona, Curial & Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- , (1996), *Ovidi. Les metamorfosis*, Barcelona, Quaderns Crema.
- , (1999), *Ritmes clàssics. La mètrica quantitativa i la seva adaptació accentual*, Barcelona, Quaderns Crema.
- , (2000), *Ovidi. Amors*, Barcelona, Quaderns Crema.
- PASCOLI, G. (1895), *Lyra romana: ad uso delle scuole classiche*, Liorna, Tipografia di Raff. Giusti.
- , (1900<sup>4</sup>), *Sul limitare, prose e poesie scelte per la scuola italiana*, Milà & Palerm & Nàpols, Remo Sandron Editore.
- , (1914), «La mia scuola di grammatica», *Pensieri e discorsi di Giovanni Pascoli*, Bolonya, Zanichelli, 257-278.
- , (1920), *Traduzioni e riduzioni, raccolte e riordinate da Maria Pascoli*, Bolonya, Zanichelli.
- , (1946), «Regole di metrica neoclassica (1899-1900)», *Prose*, I, *Pensieri di varia umanità, con una premessa di Augusto Vicinelli*, Milà, Mondadori, 985-1007.
- , (1979), «Metrica oraziana», dins d'Orazio. *Le opere. Antologia. Introduzione e commento a cura di Antonio La Penna*, Florència, La nuova Italia, 576-588.
- , (1980), «Lettera a Giuseppe Chiarini», *Opere*, II, a cura di Maurizio Perugi, Milà & Nàpols, Riccardo Ricciardi Editore, 1938-1996.
- PATIERNO, A. (2008), «Poesia e traduzione: problemi teorici e analisi testuali», *Annali dell'Università Suor Orsola Benincasa 2004-2006*, Nàpols, 101-116.
- PAZ, O. (1971), *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets.

- PEJENAUTE, F. (1971), «La adaptación de los metros clásicos en castellano», *Estudios Clásicos*, XV (63), 213-264.
- PEPLER, C. W. (1902), *Comic Terminations in Aristophanes and the Comic Fragments I: Diminutives, Character Names, Patronymics*, Baltimore, Murphy Company.
- PÉREZ DURÀ, J. (2014), *Quintilià. Institució oratòria, vol. VII [Llibre VIII]*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- PÉREZ GÓMEZ, L. (2012), *Séneca, Tragedias completas*, Madrid, Cátedra.
- PERICAY, X. & TOUTAIN, F. (1996), *El malentès del noucentisme. Tradició i plagi a la prosa catalana moderna*, Barcelona, Proa.
- PERUSINO, F. (1968), *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca*, Roma, Ed. dell'Ateneo.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. (1968), *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, Clarendon Press.
- PIERI, B. (2009), «La traduzione dalle lingue antiche fra prassi e riflessione: appunti da un esperimento didattico», dins de C. NERI & R. TOSI (2009), 211-242.
- PIETRUCCI, C. (ed.) (2016), *Leopardi e la traduzione. Teoria e Prassi. Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani*, Florència, Leo S. Olschki Editore.
- PIGHI, G.B. (1970), «Poesia barbara e illusioni metriche», *Studi di ritmica e mètrica*, Torí, Bottega di Erasmo, 407-445.
- PINYOL, R. (2000), «El segle romàntic», dins d'E. GALLÉN ET AL. (2000), 223-231.
- PÖHLMANN, E. (1995), «Metrica e ritmica nella poesia e nella musica greca antica», dins de B. GENTILI & F. PERUSINO (1995), 3-16.
- PONS, A. (2005), «La reescriptura poètica», *Reduccions*, 81-82, 30-44.
- PONTANI, F. M. (1968), *Eschilo. Orestea*, Milà, Garzanti.
- , (1976), «L'Aristofane di Romagnoli», *La traduzione dei classici a Padova, atti del IV Convegno sui problemi della traduzione letteraria*, Pàdua, Antenore, 3-21.
- , (1977), «Un secolo di traduzioni da Catullo», *Miscellanea di Studi in memoria di Marino Barchiesi, Rivista di Cultura Classica e Medioevale*, Anno XIX, 1-3, 625-643.
- , (1978), *Sofocle. Tutte le tragedie*, Roma, Newton Compton Editori.
- , (1979), «Esperienze d'un traduttore dei tragici greci», dins d'AA.VV. (1979), *La traduzione dei testi teatrali antichi, Atti del VII Congresso internazionale di studi sul dramma antico (Siracusa-Lipari, 23-26 maggio 1979), Dioniso. L* (1979), 59-75.
- PÒRTULAS, J. (1979a), «Carles Riba, tants anys després. Les versions en vers de Sòfocles i d'Eurípides», *Reduccions*, 9 (desembre), 47-55.

## Bibliografia

- , (1979b), «A propòsit de les versions dels tràgics grecs de Carles Riba» dins de *Miscel·lània Aramon i Serra: estudis de llengua i literatura catalanes oferts a R. Aramon i Serra en el seu setantè aniversari*, I, 445-464.
- , (2019), «A propòsit dels traductors i les traduccions d'Homer al català», dins de M. ROS (2019), 9-23.
- , (2021), «Traductions Homériques en Catalan entre 1875 et 1920», dins de P. HUMMEL & F.M. FALCHI (eds.) (2021), *Ancient Greek by Its Translators*, Philologicum [en premsa].
- PRETAGOSTINI, R. (1991), «Teoria e prassi della trasposizione metrica e ritmica nella traduzioni dal greco», dins de S. NICOSIA (1991), 57-70.
- , (2011), *Scritti di metrica*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- PRIVITERA, A. G. (1988), «Tradurre l'“Odissea”», *Belfagor*, 43, 1-12.
- PUJOL, D. (2004), «Els sonets de Shakespeare traduïts per Salvador Oliva», *Reduccions*, 81, 226-231.
- , (2007), *Traduir Shakespeare: les reflexions dels traductors catalans*, Lleida, Punctum & Trilcat.
- , (2008), «La segona cançó d'Ariel: traduccions, intertextos i creació literària a partir d'un original shakespearíà», dins de L. PEGENAUTE ET AL. (eds.) (2008), *La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI. Barcelona 22-24 de marzo de 2007*, I, Barcelona, PPU, 295-306.
- , (2016), «Quan el blat es neuleix», *Núvol*, 22/09/2016.
- PYM, A. (1996), «Venuti's Visibility», *Target*, 8, 2, 165-177.
- , (2010), *Exploring Translation Theories*, Londres & Nova York, Routledge.
- , (2015), «Translation Changes Everything: Theory and Practice. Review», *The European Legacy*, 20/7, 795-796.
- QUASIMODO, S. (1983), *Poesie e discorsi sulla poesia*. Milà, Mondadori, 1983.
- RABONI, G. (ed.) (1998), *Rime di Gabriello Chiabrera*, Milà & Parma, Einaudi.
- RADIF, L. (2002), «Azzecagarbugliando Aristofane», *Maia*, 54 (2), 271-276.
- RAEBURN, D. & THOMAS, O. (2012), *The Agamemnon of Aeschylus. A Commentary for Students*, Oxford, Oxford University Press.
- RAMÍREZ DE VERGER, A. (2001), *Ovidio, Amores*, Madrid, Alianza.
- RAMON I ARRUFAT, A. (1935), *Polibi, Història, vol. III, Llib. III I-IV xxxvii*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- RASKIN, V. (1979), «Semantic mechanisms of humor», dins de C. CHIARELLO ET AL. (eds.) (1979), *Proceedings of the Fifth Annual Meeting of the Berkeley Linguistic Society*, Berkeley, Berkeley Linguistic Society, 325-335.
- , (1985a), *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht, D. Reidel.



- , (1985b), «Script-based semantics: a brief outline», *Quaderni di Semantica*, 6 (2), 306-313.
- , (1987), «The interdisciplinary field of humor research», *Semiotica*, 66 (4), 441-449.
- REDONDO, J. (1997), «Sociolecto y sintaxis en la comedia aristofánica», dins d'A. LÓPEZ EIRE (1997), 313-328.
- REISS, K. (1989), «Text Types, Translation Types and Translation Assessment» dins d'A. CHESTERMAN (1989), 105-115.
- , (2000), *Translation Criticism: Potential and Limitations*, Manchester, St. Jerome and American Bible Society.
- REQUENA MARCO, M. (1987), «Traducción poética: traducción ceñida, ejemplificada en tres cantos de Leopardi (XII, XIV y XXVIII)», *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 8/9, 69-79.
- REVERMANN, M. (2006a), *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford, Oxford University Press.
- , (2006b), «The Competence of Theatre Audiences in Fifth —and Fourth— Century Athens», *Journal of Hellenic Studies*, 126, 99-124.
- , (ed.) (2014), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- REYNOLDS, M. (2011), *The Poetry of Translation. From Chaucer & Petrarch to Homer & Logue*, Oxford, Oxford University Press.
- RIBA, C. (1916), «Hero i Leandre», *Quaderns d'Estudi*, Gener, 91.
- , (1919), «Designi del traductor», *Homer. Odissea*, Barcelona, Editorial Catalana, 7-14.
- , (1920), *Sòfocles. Antígona. Electra*, Barcelona, Editorial Catalana [Facsimil a Editorial Barcino, Barcelona (1917)].
- , (1932), «Introducció general», *Èsquil. Tragèdies, vol. I*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, I-XXVII.
- , (1934), *Plutarc. Vides paral·leles, vol. III, part 5a, Agesilau i Pompeu*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- , (1953), «Uns mots del traductor», *Homer. L'Odissea. Novament traslladada en versos catalans*, Barcelona, Alpha, 7-15.
- , (1965), *Obres completes I: Poesia i narrativa*, Barcelona, Edicions 62.
- , (1967), *Obres Completes II: Assaigs crítics*, Barcelona, Edicions 62, 43-49.
- , (1977a), «Uns mots del traductor», *Tragèdies de Sòfocles*, Barcelona, Curial, 11-16.
- , (1977b), *Tragèdies d'Eurípides*, Barcelona, Curial.
- RICHLIN, A. (1992), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, Nova York, Oxford University Press.

## Bibliografia

- RIERA, M. (2018), «Notes a una edició sense notes», *Edward Thomas. Poesia completa*, Martorell, Adesiara, 41-49.
- RITCHIE, G. (2005), *The Linguistic Analysis of Jokes*, Londres & Nova York, Routledge.
- RIU, X. (1999), *Dionysism and Comedy*, Boston, Rowman & Littlefield Publishers.
- , (2005), «The comparison between Aristophanes and Menander and the History of Greek Comedy», dins de M. JUFRESA & F. MESTRE ET AL. (eds.) (2005), *Plutarc a la seva època: paideia i societat*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2005, 425-430.
- , (2007a), «El context del teatre grec», dins de M. CLAVO & X. RIU (2007), 131-152.
- , (2007b), «El problema de llegir la comèdia antiga», dins de M. CLAVO & X. RIU (2007), 221-242.
- , (2011), «La storia del teatro secondo Aristotele e la questione del coro in Epicarmo», dins d'ANDRISANO, A. M. (ed.), *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, Palerm, Palumbo Editore, 115-138.
- , (2012), «On the Reception of Archilochus», dins de X. Riu & J. Pòrtulas (2012), 249-281.
- , (2017), *Aristòtil. Poètica*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- RIU, X. & PÒRTULAS, J. (eds.) (2012), *Approaches to Archaic Greek Poetry*, Messina, Dipartimento di Scienze dell'Antichità.
- ROBERTS, D. (2008), «Translation and the 'Surreptitious Classic': Obscenity and Translatability», dins d'A. LIANERI & V. ZAJKO (2008), 278-311.
- ROBSON, J. (2007), «Lost in Translation? The Problem of (Aristophanic) Humour», dins de L. HARDWICK & C. STRAY (2007), 168-182.
- , (2009), *Aristophanes: An Introduction*, Londres, Geralt Duckworth. [cito l'ed. de 2012].
- , (2012), «Transposing Aristophanes: The Theory and Practice of Translating Aristophanic Lyric», *Greece and Rome*, 59 (2), 215-245.
- ROCHE, P. (2005), *Aristophanes. The Complete Plays*, Nova York, New American Library.
- RODIGHERO, A. (1998), *Sofocle. Edipo a Colono*, Venezia, Marsilio.
- , (2004), *Sofocle. La morte di Eracle (Trachinie)*, Venezia, Marsilio.
- , (2011), «Appunti sulle traduzioni da un classico: Sofocle tra Otto — e Novecento (con qualche primo sondaggio su un inedito pascoliano)», dins de F. CONDELLO & B. PIERI (2011a), 135-157.
- , (2014), «Sofocle: *Antigone*. Prologo (vv. 1-99). Primo stasimo (vv. 332-375)», *Smerilliana*, 16 (2014), 101-117.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1965), *Aristófanes: Las aves*, Madrid, Aguilar.
- ROJO LÓPEZ, A. M. (2002), «Frame Semantics and the Translation of Humour», *Babel*, 48 (1), 34-77.

- ROMAGNOLI, E. (1911a), «I greci e il verso libero», *Polemica carducciana*, Firenze, La rinascita del libro di A. Quattrini, 10-22.
- , (1911b), «Il verso», *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Bari, Laterza, 319-368.
- , (1917), «La diffusione della cultura classica», *Vigilie italiche*, Milà, Istituto Editoriale Italiano.
- , (1919), *Lo scimmione in Italia*, Bolonya, Zanichelli.
- , (1925), *I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli: Aristofane. Commedie*, Bolonya, Zanichelli [cito l'ed. de 1958].
- , (1965), *I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli: I poeti lirici*, Bolonya, Zanichelli.
- , (1969), *I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli: Esiodo, Pindaro, Teocrito, Eronda*, Bolonya, Zanichelli.
- ROS, M. (2019), *Homer. La Iliada*, Martorell, Adesiara.
- ROSEN, R. M. (1988), *Old Comedy and the Iamographic Tradition*, Atlanta, Scholars Press.
- , (2006), «Comic Aischrology and the Urbanization of Agroikia», dins de R.M. Rosen & I. Sluiter (2006), 219-238.
- , (2015), «Aischrology in Old Comedy and the Question of “Ritual Obscenity”», dins de D. DUTSCH & A. SUTER (2015), 71-90.
- ROSEN, R. M. & SLUITER, I. (eds.) (2004), *Free Speech in Classical Antiquity*, Leiden, Brill, 154-174.
- , (2006), *City, Countryside and the Spatial Organization of Value in Classical Antiquity*, Leiden, Brill.
- ROSSI, L.E. (1978), «Mimica e danza sulla scena comica greca (A proposito del finale delle *Vespe* e di altri passi aristofanei)», *Rivista di Cultura Classica e Medioevale Roma*, 20 (1-3), 1149-1170.
- , (1989), “Livelli di lengua, gestualità, rapporti di spazio e situazione drammatica sulla scena attica”, dins de L. FINIS, 63-78.
- RÖSSLER, W. & ZIMMERMANN, B. (1991), *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Bari, Levante.
- RUCH, W. & ATTARDO, S. & RASKIN, V. (eds.) (1993), «Toward an empirical verification of the general theory of verbal humor», *Humor: International Journal of Humor Research*, 6 (2), 123-136.
- RUGGIO, G. L. (1998), *Giovanni Pascoli. Tutto il racconto della vita tormentata di un grande poeta*, Milà, Simonelli Editore.
- RUSSO, C.F. (1984), *Aristofane, autore di teatro*, Florència, Sansoni.
- SABATÉ, P. (2019), «Nota sobre la traducció», *Homer. Iliada*, Barcelona, Bernat Metge Universal, 25-26.

## Bibliografia

- SAETTA-COTTONE, R. (2001), «Aristophane: injure et comique», *Methodos*, 1, 187-206.
- SANCHIS I FERRER, P. (2012), «L'aventura del traductor explorador», dins de *XX Seminari sobre la Traducció a Catalunya. La traducció de poesia*, Barcelona, Associació d'escriptors en llengua catalana, 65-70.
- SANCHO CREMADES, P. (2008a), «La traducció dels *frames* al català en *Astérix le Gaulois*», *Quaderns de Filologia*, Universitat de València, 3, 169-193.
- , (2008b), «La traducció al català dels proverbis en *Astérix le Gaulois*», dins de M.I. GONZÁLEZ REY (ed.), *A Multilingual Focus on Contrastive Phraseology and Techniques for Translation*, Hamburg, Verlag Dr. Kovač, 187-204.
- , (2012), «La modificació creativa interna de locucions en *Astèrix* i la traducció al català: anàlisi d'alguns exemples», *Zeitschrift für Katalanistik*, 25, 81-104
- SANGUINETI, E. (1988), *Ghirigori*, Gènova, Marietti.
- , (1993), *Gazzettini*, Roma, Editori riuniti.
- SANTOYO, J.C. (1985), *El delito de traducir*, León, Universidad de León.
- , (1989), «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 4, 96-107.
- SARDÀ, J. (1914), *Obres escollides*, Barcelona, Llibreria de Francisco Puig y Alfonso.
- SARRI, F. (1950), *Perchè la rima*, Florència, Vallecchi.
- SAVINO, E. (1977), *Aristofane: Pace, Uccelli, Pluto*, Milà, Guanda editore.
- , (1983), «Aristofane», dins de R. COPIOLI (1983), 111-125.
- SCHARFFENBERGER, E. W. (2002), «Aristophanes' Thesmophoriazousai and the Challenges of Comic Translation: The Case of William Arrowsmith's Euripides Agonistes», *American Journal of Philology*, 123 (III), 429-463.
- SCHERE, J. (2020), «Humor y violencia física: antecedentes del *slapstick* en la literatura griega antigua», *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 12 (23), 104-120.
- SCHULTE, R. & BIGUENET, J. (eds.) (1992), *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago, University of Chicago Press.
- SCROGGINS, M. (2007), *The Poem of a Life: A Biography of Louis Zukofsky*, Emeryville, Shoemaker and Hoard.
- SEAFORD, R. (1982), «The Date of Euripides' Cyclops», *JHS* 102, 161-172.
- , (1984), *Euripides. Cyclops*, Oxford, Oxford Classical Texts [cito l'ed. de 1988].
- SEGAL, C.P. (1969), «Aristophanes' Cloud Chorus», *Arethusa*, 2 (1969), 143-161.
- SEGURA RAMOS, B. (2003), *Petronio. El Satiricón*, Madrid, Cátedra.
- SELLENT, J. (1998), «La traducció literària en català al segle XX», *Quaderns. Revista de Traducció*, 2, 23-32.
- , (2016), *L'art de traduir Shakespeare*, Barcelona, Biblioteca del Núvol.

- , (2017), «Sobre el paper del vers en escena», *Visat*, 23, Primavera 2017.
- SELVER, O. (1966), *The Art of Translating Poetry*, Londres, Baker.
- SENTIES, F. (1960), *Q.S. Florent Tertul·lià, Apologètic*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- SERPIERI, A. (2002), «Tradurre per il teatro», dins de R. ZACCHI & M. MORINI (eds.) (2002), *Manuale di traduzioni dall'inglese*, Milà, Mondadori, 64-75.
- SERRA I BALDÓ, A. (1935), «El decasíl·lab català i l'“endecasillabo italiano”», *Quaderns de Poesia*, 3 (octubre), 21-29.
- SERRA I BALDÓ, A. & LLATAS, R. (1932), *Resum de poètica catalana: mètrica i versificació*, Barcelona, Editorial Barcino.
- SERRAHIMA, M. (1972-1974), *Del passat quan era present. I, 1940-47*, Barcelona, Edicions 62.
- SETTI, A. (1963), «'Ictus' e verso antico», *Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria'*, 27, Firenze, L. S. Olschki, 131-189.
- SEVA, A. (1980), «Traduir: Trair? Triar», *L'Espill*, 5, 9-24.
- SHURETEH, H. (2015), «Venuti versus Nida. A representational conflict in translation theory», *Babel*, 61 (1), 78-92.
- SILK, M. S. (1980), «Aristophanes as a Lyric Poet», dins de J. HENDERSON (1980), 99-151.
- , (1993), «Aristophanic Paratragedy», dins d'A.H. SOMMERSTEIN (1993), 477-504.
- , (2000), *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford, Oxford University Press.
- , (2007), «Translating/Transposing Aristophanes», dins d'E. HALL & A. WRIGLEY (2007), 287-308.
- SILVA, J. (2005), *Anánke métrou: metre i ritme en el vers grec*, Tesi doctoral, Universitat de Barcelona.
- , (2007), *On the study of archaic and classical greek poetic and musical rhythm*, *Lexis* 25, 300-309.
- , (2009), «Sobre els ritmes de la poesia grega antiga», *Reduccions*, 92, 105-120.
- , (2011), *Metre and rhythm in Greek verse*, Viena, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- , (2013), «Musical Rhythm and Dramatic Structure in Aeschylus' *Agamemnon*», dins de M. REIG & X. RIU (eds.) (2013), *Drama, Philosophy, Politics in Ancient Greece. Context and Receptions*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 77-98.
- SLINGS, S. R. (2002), «Figures of Speech in Aristophanes», dins d'A. WILLI (2002), 99-110.

## Bibliografia

- SNELL – HORNBY, M. (2007), «Theatre and Opera Translation», dins de P. KUHIWCZAK & K. LITTAU (eds.), *A Companion to Translation Studies*, Clevedon, Multilingual Matters, 106-119.
- SOFAER, D. (2011), «The Places of Song in Aristophanes' *Birds*», dins de T. PEPPER (ed) (2011), *A Californian Hymn to Homer*, Washington, Center for Hellenic Studies, Hellenic Studies Series, 41, <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6289.3-the-places-of-song-in-aristophanes%E2%80%99-birds-dan-sofaer> [Darrera consulta: 03/01/2020]
- SOLDEVILA, F. (1929), «Primer llibre de ritmes», *Mirador*, 35, 26-IX-1929, 4.
- SOLERTI, A. (1886), *Manuale di metrica classica italiana ad accento ritmico*, Torí, E. Loescher.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1973), «On Translating Aristophanes: Ends and Means», *G&R*, 20, II, 140-154.
- , (1987), *Aristophanes: Birds. Edited with translation by Alan H. Sommerstein*, Wiltshire, Aris & Phillips.
- , (ed.) (1993), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari, Levante.
- , (2004a), «Harassing the satirist: the alleged attempts to prosecute Aristophanes», dins de R. M. ROSEN & I. SLUITER (2004), 154-174.
- , (2004b), «Comedy and the unspeakable», dins de D.L. CLAIRNS & R.A. KNOX (eds.) (2004), *Law, Rhetoric and Comedy in Classical Athens: Studies Presented to Douglas M. MacDowel*, Swansea, Classical Press of Wales, 205-222.
- SONNINO, M. (2002), «Poeti letti da poeti: Ettore Romagnoli traduttore di Aristofane», dins de L. E. ROSSI & R. NICOLAI (2002), *Storia e testi della letteratura greca*, 2A, Florència, Le Monnier, 544-549.
- SPYROPOULOS, E. (1974), *L'accumulation verbale chez Aristophane*, Thessaloniki, Altintzis.
- STAMPINI, E. (1881), *Le odi barbare di Giosuè Carducci e la metrica latina*, Torí, Ermanno Loescher.
- , (1923), *La metrica di Orazio comparata con la greca, con un'appendice di Carmi di Catullo studiati nei loro diversi metri*, Torí, Chiantore.
- STEIGER, H. (1888), *Der Eigennamen in der attischen Komödie*, Erlangen, Druck v. Junge & Sohn.
- STEINER, G. (1975), *After Babel. Aspects of Language & translation*, Oxford, Oxford University Press.
- SUBIRÀS I PUGIBET, M. (2002), «El sistema d'Agustí Esclasans», *Revista de Catalunya*, 171 (Març 2002), 83-94.
- SULS, JERRY. (1972), «A two-stage model for the appreciation of jokes and cartoons: An information processing analysis», dins de J. GOLDSTEIN & P. MCGHEE (eds.) (1972), *The Psychology of Humor*, Nova York, Academic Press, 81-100.

- SUNYER, M. (ed.), (2018), *Traducció literària*, Tarragona, Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili.
- SZONDI, P. (1995), *Introduction to Literary Hermeneutics. Translated from the German by Martha Woodmansee*, Nova York, Cambridge University Press.
- TAILLARDAT, J. (1965), *Les images d'Aristophane: études de langue et de style*, París, Les Belles Lettres.
- TAMMARO, V. (2017), «Nota del curatore», *Aristofane. Le rane*, Milà, Rusconi Libri, LI-LIII.
- TAPLIN, O. (1977), «Did Greek Dramatists Write Stage Instructions?», *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 23, 121-32.
- , (2018), *The Oresteia*, Nova York & Londres, Liveright.
- TATE, J. (1829), *An Introduction to the Principal Greek Tragic and Comic Metres*, Londres, Baldwin.
- TEIXIDOR, J. (2005), *Manual de la rima*, Barcelona, La Busca.
- THOMPSON, D. W. (1936), *A Glossary of Greek Birds*, Oxford, Oxford University Press.
- TREVES, P. (1979), «Dalla storia alla filologia e dalla filologia alla storia», *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento*, V, Torí, Einaudi.
- TORNÉ I TEIXIDÓ, R. (1990), «Notes a la versió d'una elegia grega per Carles Riba», *Actes de les jornades d'homenatge a Dolors Condom. Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 31, 223-231.
- , (1993), «Una traducció d'un poema de Catul per Carles Riba», *Faventia*, 15, Fasc. 1.
- , (1999), «Traducciones catalanas de los poemas homéricos», *Tempus*, XXIII, 5-15.
- , (2001), «Sobre l'edició dels *Himnes Homèrics* de Joan Maragall per l'IEC», dins d'A. ROCA (ed.) (2001), *Actes del Simpòsium "L'aportació cultural i científica de l'Institut d'Estudis Catalans (1907-1917)"*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 87-93.
- , (2003), «Significació dels *Himnes Homèrics* de Joan Maragall a Carles Riba», dins de R. CABRÉ & M. JUFRESA & J. MALÉ (2003), 131-141.
- TOURY, G. (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam & Filadèlfia, Benjamins.
- TOUTAIN, F. (1997), «Traducció i models estilístics», dins de S. GONZÁLEZ & F. LAFARGA (eds.), *Traducció i literatura. Homenatge a Àngel Crespo*, Vic, Eumo, 63-72.
- URIOS-APARISI, E. (1992), *The Fragments of Pherecrates*, <http://theses.gla.ac.uk/75012/> Tesi doctoral, University of Glasgow [Darrera consulta: 11/07/2020].
- VALENTÍ I FIOLE, E. (1967), «L'adaptació de l'hexàmetre en Maragall i en les traduccions de l'Odissea de Carles Riba», *Estudis Romànics*, XI, 249-264.
- , (1973), *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, Curial.

## Bibliografia

- VALÉRY, P. (1957), *Œuvres*. Vol. I., París, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- , (1960), *Œuvres*. Vol. II., París, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- , (1974), *Cahiers*, Gallimard, La Pléiade, II.
- VALGIMIGLI, M. (1954), *Uomini e scrittori del mio tempo*, Florència, Sansoni.
- , (1957), *Del tradurre e altri scritti*, Milà & Nàpols, Riccardo Ricciardi.
- , (1959), «Testimonianze, interpretazioni, commento», dins de G. CARDUCCI (1959), *Odi barbare*, Bolonya, Zanichelli.
- VALLS, M. (1994), *Els núvols. Aristòfanes*, Barcelona, La Magrana.
- VAN DAELE, H. (1923-1930), *Aristophane, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele*, París, Les Belles Lettres.
- , (1928), *Aristophane. Tome III. Les oiseaux – Lysistrata. texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele*, París, Les Belles Lettres.
- VANDAELE, J. (ed.) (2002), *Translating Humour [Special Issue The Translator, 8 (2)]*, Manchester, St. Jerome Publishing.
- , (2010), «Humour in translation», dins de Y. GAMBIER & L. DOORSLAER (2010), 147-152.
- VAN STEEN, G. (2000), *Venom in Verse: Aristophanes in modern Greece*, Princeton, Princeton University Press.
- VENTRE, D. (2019), «Elegies de Bierville: Elegia III», *Nazione Indiana*, <https://www.nazioneindiana.com/2019/03/08/carles-riba-elegies-de-bierville-elegia-iii/>, [Darrera consulta: 15/09/2019].
- VENUTI, L. (ed.) (2000), *The translation Studies Reader*, Londres & Nova York, Routledge.
- , (2002), «Translating humour. Equivalence, Compensation, Discourse», *Performance Research*, 7 (29), 6-16.
- , (2005), «Local Contingencies: Translation and National Identities», dins de S. BERMAN & M. WOOD (2005), 177-203.
- , (2007), «Adaptation, Translation, Critique», *Journal of Visual Culture*, 6 (1), 25-43.
- , (2008a), *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres & Nova York, Routledge [Primera ed. 1995].
- , (2008b), «Translation, Interpretation, Canon Formation», dins d'A. LIANERI & V. ZAJKO (2008), 27-51.
- , (2013), *Translation Changes Everything*, Londres & Nova York, Routledge.
- , (2020), «Una poètica i ètica de la traducció», *Visat*, 29, Primavera.
- VERDAGUER, M. A. (2013), *Traduir els clàssics, antics i moderns*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- VERDAGUER, P. (1999), *Diccionari de renecs i paraulotes*, Canet, Editorial Trabucaire Perpinyà.



- VERGARA, G. (1976), «La poesia barbara: come e quando», *Misure critiche*, VI (18), 71-91.
- , (1977), «Sulla metodologia della poesia barbara», *Misure critiche*, VII (23-24), 5-41.
- , (1978), *Guida allo studio della poesia Barbara italiana*, Nàpols, Fratelli Conte Editori.
- VERGÉS, G. (1993), «Introducció», *Tots els sonets de Shakespeare*, Barcelona, Columna, xi-xl.
- VERGÉS, J. (1964), «El clasicismo de Costa i Llobera», dins d' *Actas del Segundo Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid – Barcelona, 4-10 de abril de 1961)*, Madrid, Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, 542-547.
- , (1979), «Dos intents d'aproximació al ritme de les odes d'Horaci», dins de *Miscel·lània Aramon i Serra*, Barcelona, Curial, I, 317-333.
- , (1981), *Horaci, Odes i epodes, vol. II [Odes, Llibres III-IV, Cant Secular, Epodes]*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- VERMEER, H. J. (1989), «Skopos and Commission in Translational Action», dins d'A. CHESTERMAN (1989), 173-187.
- VIDAL, B. LL. & PONS, A. (2020), «Tot esperant els lectors», *Mozaika*, <https://mozaika.es/magazine/tot-esperant-els-lectors-2/> [Darrera consulta: 20/12/2020]
- VIDAL, J. LL. (2004), «Joaquim Balcells, el llatí de la Universitat de Barcelona», dins de J. MALÉ & R. CABRÉ & M. JUFRESA (eds.) (2004), *Del Romanticisme al Noucentisme. Els grans mestres de la filologia catalana i la filologia clàssica a la Universitat de Barcelona*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 93-106.
- VILA, P. (2012), *Bocavulvari eròtic de la llengua catalana*, Girona, Curbet Edicions.
- VILARÓ CODINA, I. (1922), *Obres de Q. Horaci girades de son original llatí en rims catalans*, Igualada, Arts Gràfiques, N. Poncell.
- VIRGILIO, L. DI (2019), «Some thoughts on humor and music in Aristophanes' plays», *Mediterranean World*, 24, 31-60.
- VIVES, J. (2000), *Plató, Diàlegs, vol. XXVIII, Timeu, Crítias*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- WALTON, J. M. (2006), *Found in Translation: Greek Drama in English*, Cambridge, Cambridge University Press.
- , (2008a), «'An agreeable Innovation': Play and Translation», dins d'A. LIANERI & V. ZAJKO (2008), 261-277.
- , (2008b), «'Enough Give in It': Translating the Classical Play», dins de L. HARDWICK & C. STRAY (2008), 154-167.
- WEISSBORT, D. (ed.) (1989), *Translating poetry: The Double Labyrinth*, Londres, Macmillan.
- WEST, M.L. (1982), *Greek Metre*, Oxford, Clarendon.

## Bibliografia

- , (1989), *Introduction to Greek Metre*, Oxford, Clarendon
- WESTON, A.J. (2013), «Dal Sofocle greco al Greco italiano (via Harrison)», <https://rivistatradurre.it/dal-sofocle-greco-al-greco-italiano-via-harrison/> [Darrera consulta: 13/05/2019]
- WHITE, J.W.W. (1912), *The Verse of Greek Comedy*, Londres, Macmillan.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. VON (1901), «Was ist übersetzen?», *Reden und Vorträge*, Berlin, 1-36.
- WILLI, A. (ed.) (2002), *The language of Greek Comedy*, Oxford, Oxford University Press.
- , (2006), *The languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford, Oxford University Press.
- , (2010a), «The language of Old Comedy», dins de G. DOBROV (2010), 471-510.
- , (2010b) «Register variation», dins d'E.J. BAKKER (2010), *A companion to the Ancient Greek Language*, Chichester & Malden, Wiley-Blackwell, 297-310.
- , (2014), «The language(s) of comedy», dins de M. REVERMANN (2014), 168-185.
- WILLIAMS, J. (2013), *Theories of Translation*, Basingtoke, Palgrave Macmillan.
- WILSON, N. G. (2007a), *Arostophanis Fabulae. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit*, Oxford, Oxford Classical Texts.
- , (2007b), *Aristophanea. Studies on the Text of Aristophanes*, Oxford, University Press.
- WIMSATT, W. K. (1958), *The Verbal icon: studies in the meaning of poetry / by W.K. Wimsatt; and two preliminary essays written in collaboration with Monroe C. Beardsley*, Nova York, The Noonday Press.
- WOODWORTH, D. C. (1938), «Meaning and Verse translation», *The Classical Journal*, XXXIII, 4, 193-210.
- ZABALBEASCOA, P. (1996), «Translating Jokes for Dubbed Television Situation comedies», *The Translator*, 2 (2), 235-257.
- , (2005), «Humor and translation — an interdiscipline», *Humour*, 18 (2), 185-207.
- ZANATTA, M. (2004), *Retorica e Poetica*, Torí, UTET.
- ZANETTO, G. (1987), *Aristofane, Gli Uccelli*, Milà, Fondazione Lorenzo Valla, Arnaldo Mondadori Editore [cito l'ed. de 1997].
- ZANNÉ, J. (2019), *Poesia original completa. Edició a cura de Martí Duran*, Barcelona, Editorial Trípode.
- , (2020), *Horaci. Odes (Llibres I i II). Edició a cura de Martí Duran*, Barcelona, Editorial Trípode.
- ZANNINI-QUIRINI, B. (1987), *Nephelokokkygia: la prospettiva mitica degli Uccelli di Aristofane*, Roma, L'Erma di Bretschneider.

- ZATLIN, PH. (2005), *Theatrical Translation and Film Adaptation. A practitioner's View*, Clevedon, Multilingual Matters.
- ZIELIŃSKI, T. (1885), *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig, Teubner.
- ZIMMERMANN, B. (2010), «Structure and Meter», dins de M. REVERMANN (2014) 455-469.
- ZOBOLI, P. (2000), «Sulla versioni dei tragici greci in Italia (1900-1960)», *Aevum: Rassegna di scienze storiche linguistiche e filologiche*, 3 (1974), 833-874.
- , (2004), *La rinascità della tragedia: le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini*, Lecce, Pensa.
- , (2005), *Sbarbaro e i tragici greci*, Milà, V&P.
- ZUBER, O. (ed.) (1980), *The Languages of the Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- ZUKOFSKY, L. (1991), *Complete Short Poetry*, Baltimore, MD & Londres, Johns Hopkins.





