

L'IDIL·LI ALS SEGLES XIX I XX



Consell editor

ROSA CABRÉ (Universitat de Barcelona)
VITTORIO CITTI (Università degli Studi di Trento)
CARLES GARRIGA (Universitat de Barcelona)
MONTSERRAT JUFRESA (Universitat de Barcelona)
JORDI MALÉ (Universitat de Lleida)
ALAN YATES (University of Sheffield)

XOSÉ AVIÑOÀ, ROSA CABRÉ, ROGER CANADELL,
FRANCESC FONTBONA, CARLES GARRIGA, GIUSEPPE GRILLI,
MONTSERRAT JUFRESA, JORDI MALÉ, JAUME PÒRTULAS

L'IDIL·LI ALS SEGLES XIX I XX

LITERATURA, MÚSICA I ARTS PLÀSTIQUES

Edició a cura
d'EULÀLIA MIRALLES, JORDI MALÉ I ROGER CANADELL



Santa Coloma de Queralt
2010

L'idi-li als segles XIX i XX : literatura, música i arts plàstiques

Edició a cura de Jordi Malé, Eulàlia Miralles i Roger Canadell.

Santa Coloma de Queralt : Obrador Edèndum, Publicacions URV, 2010.

225 p. : il., gràf. ; 16 cm. - (Aula Carles Riba ; 3).

Jornades Internacionals «L'idi-li als segles XIX i XX. Literatura, música i arts plàstiques», organitzades per l'Aula Carles Riba : Barcelona, 4 i 5 de desembre de 2008.

Bibliografia. Referències bibliogràfiques.

ISBN 978-84-937590-1-8 (OE)

ISBN 978-84-8424-171-3 (URV)

I. Miralles, Eulàlia, ed. II. Malé i Peguerols, Jordi, ed. III. Canadell, Roger, ed. IV. Universitat de Barcelona. V. Publicacions URV. VI. Universitat Rovira i Virgili. VII. Títol. VIII. Col·lecció

1. Art – s. XIX-XX - Congressos. 2. Lliteratura – s. XIX-XX - Congressos

Primera edició: abril del 2010

© *d'aquesta edició:* Obrador Edèndum, 2010

© *dels textos:* Xosé Aviñoa, Rosa Cabré, Roger Canadell, Francesc Fontbona, Carles Garriga, Giuseppe Grilli, Montserrat Jufresa, Jordi Malé, Jaume Pòrtulas, 2009

Publicat per: Obrador Edèndum i Publicacions URV
Plaça de la Llibertat, 5
43420 Santa Coloma de Queralt
correu@obradoredendum.cat
www.obradoredendum.cat

ISBN: 978-84-937590-1-8 (Obrador Edèndum)

ISBN: 978-84-8424-171-3 (Universitat Rovira i Virgili)

Dipòsit legal: T-1632-2009

Maquetació: Jordi Ardèvol

Disseny: Atipus Graphic Design

Impressió: Gràfiques Moncunill

Aquest llibre ha estat editat mitjançant una Acció Complementària del Ministerio de Ciencia e Innovación (HUM2007-31053-E/FISO).

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment (incloent-hi la fotografia i la informàtica), feta sense l'autorització escrita del titular del *copyright*, com també la distribució d'exemplars mitjançant lloguer, és prohibida sota les sancions establertes per les lleis.

SUMARI

Presentació	9
Il·lustracions	11
JAUME PÒRTULAS, Els malentesos de l'idil·li	13
ROSA CABRÉ, L'idil·li en el Vuitcents i la seva projecció en Jacint Verdaguer i Apel·les Mestres	35
MONTSERRAT JUFRESA i JORDI MALÉ, L'idil·li al teatre català del tombant del segle xx	95
CARLES GARRIGA, La problematització de l'idil·li a l'època moderna	123
ROGER CANADELL, L'idil·li en l'obra poètica i musical de Josep Anselm Clavé	151
XOSÉ AVIÑOÀ, L'idil·li musical	183
FRANCESC FONTBONA, Idil·lis pintats i dibuixats	193
GIUSEPPE GRILLI, La temptació dels petits idil·lis	211

PRESENTACIÓ

Des de les obres poètiques de Teòcrit, al segle III aC, el gènere de l'idil·li ha anat passant per estadis diversos, fins que, al segle XIX, sofreix un canvi radical, determinat sobretot per la pèrdua del seu caràcter bucòlic i idealístic, i s'impregna, amb poques excepcions, del nou caràcter realista predominant en la literatura del Vuitcents i principis del Noucents. I no tan sols en la literatura, sinó també en l'àmbit de la música i el de les arts plàstiques. Aquest volum recull les intervencions de les Jornades Internacionals «L'idil·li als segles XIX i XX. Literatura, música i arts plàstiques», organitzades per l'Aula Carles Riba i celebrades a la Universitat de Barcelona els dies 4 i 5 de desembre de 2008, amb l'objectiu d'estudiar, des d'una perspectiva interdisciplinària, el conreu d'un dels gèneres més representatius de l'antiguitat clàssica dins la cultura catalana contemporània.

Amb aquestes Jornades, l'Aula Carles Riba prolonga la seva actual línia d'investigació, dedicada a la pervivència i la transformació dels gèneres antics en els temps moderns. Una línia que va ser encetada en l'anterior jornada, *Formes modernes de l'èpica*, i que respon a l'objectiu principal del grup: l'estudi de la presència i el paper dels clàssics i l'humanisme en la nostra història cultural.

L'Aula Carles Riba, reconeguda com a Grup de Recerca Consolidat de la Generalitat de Catalunya, va tenir una primera etapa als anys setanta a la Universitat de Barcelona, i va reprendre el seu funcionament el 1998 amb professors de filologia catalana i filologia grega de la Universitat de Barcelona i de la Universitat de Lleida, als quals se n'han afegit de les universitats Autònoma de Barcelona, Oberta de Catalunya, de Firenze i de Roma Tre. Actualment està integrada per: Carles Miralles, president; Rosa Cabré i Montserrat Jufresa, directores; Roger Canadell, Carles

Garriga, Giuseppe Grilli, Jordi Malé, Josep Murgades, Jaume Pòrtulas, Anna Maria Saludes i Maria Salvador, vocals; i Eulàlia Miralles, secretària.

IL·LUSTRACIONS

- Gustav Klimt, *Idylle* (1884)
Historisches Museum der Stadt Wien, Viena 132
- Paul Signac, *Au temps d'harmonie* (1895)
Mairie de Montreuil, Montreuil
© Paul Signac, VEGAP, Tarragona, 2010 140
- Henri Matisse, *Le bonheur de vivre* (1905-1906)
Barnes Foundation, Merion, Penn. USA
© Succession H. Matisse/ VEGAP, Tarragona 2010 143
- Paolo Fiammingo, [*Amore reciproco*] (1585-1589)
Kunsthistorisches Museum, Viena 144
- Marià Fortuny, *Idil·li* (1868), aquarel·la
Museu del Prado, Madrid 195
- Joaquim Torres-Garcia, *Pastors* (1905), oli. Mural de la casa
Rialp
MNCARS, Madrid
© Joaquín Torres García, VEGAP, Tarragona, 2010 201
- Joaquim Sunyer, *Pastoral* (1910-1911), oli
Arxiu Maragall, Barcelona
© Joaquín Sunyer, VEGAP, Tarragona, 2010 202
- Aristides Maillol, *Èglogues de Virgili* (1925), xilografia
© Aristide Maillol, VEGAP, Tarragona, 2010 209

ELS MALENTESOS DE L'IDIL·LI

JAUME PÒRTULAS
Universitat de Barcelona

1. *Teòcrit de Siracusa i l'idil·li*

Les pàgines que vénen a continuació tenen, em temo, un caràcter de *work in progress* força acusat. En principi, m'hauria agradat de plantejar d'una manera com més sistemàtica millor les relacions entre una sèrie de composicions antigues anomenades freqüentment «idil·lis» i la producció moderna que ha fet servir aquesta etiqueta —una etiqueta prestigiosa i poc precisa alhora. Ara i ací, hauré de deixar córrer bona part del projecte, massa ambiciós sens dubte; i em concentraré bàsicament a presentar una sèrie de reflexions sobre la utilització antiga del terme «idil·li» i a esbossar, tot just, la seva (possible) rellevància de cara al Món modern. Abans, però, voldria justificar el meu títol, «Els malentesos de l'idil·li», que pot sonar una mica estrany. Tanmateix, constitueix un fet evident que el domini sencer de la tradició clàssica acostuma a dreçar-se sobre un conjunt de malentesos —de malentesos moltes vegades fecunds, riquíssims. Em limitaré a recórrer, per mirar de donar entenenent allò que ara interessa, a un exemple sovint analitzat i discutit. És ben sabut que l'òpera moderna es va originar a partir d'una sèrie de temptatives d'autors italians del segle XVI per a ressuscitar la tragèdia antiga, que llavors encara era coneguda i compresa d'una manera prou deficient. Aquells arriscats poetes experimentals no varen aconseguir pas d'aixecar res de semblant a una tragèdia grega, és clar; però posaren les bases d'un gènere nou, radicalment diferent de la tragèdia, i promès a un futur ric i dilatat.¹

¹ Cf. Highet 1978: 141-142; 392, etc.

El cas de l'idil·li presenta, respecte d'aquest model, algunes similituds, i també diferències importants. Per començar, l'idil·li fou, sense moure'ns del Món antic mateix, quelcom molt més imprecís i difícil de caracteritzar que no pas el gran gènere tràgic. Quan les tradicions classicitzants volgueren recrear-lo, hagueren de reprendre quelcom que ja tenia, d'entrada, uns contorns mal definits. A més a més, el terme mateix d'idil·li fou sempre minoriitari, i d'un ús restringidíssim.² En la tradició clàssica, l'idil·li no havia estat pas un gènere, o un subgènere, sinó una cosa força més laxa: «un mode», «una manera». Amb aquests termes —que no pretenc de fer servir en cap sentit tècnic, especialitzat— em vull referir tan sols a la imitació de la temàtica, l'atmosfera i alguns procediments d'un mestre reconegut i prestigiós. El diccionari estàndard de la llengua grega, el famós Liddle-Scott, defineix *eidyllion*, l'idil·li, com «a short, highly wrought descriptive poem mostly on pastoral subjects as those of Theocritus, Bion, Moschos». Això és tot; i, per al món grecollatí, sembla suficient.

Originàriament, doncs, els idil·lis foren només «poemes a la manera de...». D'entrada, a la manera de Teòcrit de Siracusa; més tard, a la manera de Virgili —del Virgili pastoral, el genial imitador i recreador de Teòcrit. Però ni l'un ni l'altre d'aquests dos mestres no féu servir en cap moment el terme «idil·li»; aquesta és una altra paradoxa, i no pas la més petita, de tot plegat. A continuació, haurem de dibuixar un quadre ràpid de la fortuna del mot grec *eidyllion*, dels seus orígens, de la seva probable evolució semàntica, etc. Però aquest punt fonamental ja es pot avançar des d'ara: Teòcrit, el creador reconegut d'aquesta mena de poesia, no posà el títol d'*Idil·li* o d'*Idil·lis* a cap de les seves composicions en particular, ni al conjunt tampoc. De fet, ni tan sols no és gens segur que Teòcrit publicqués mai un recull de tots els seus poemes.³ I pel que fa referència al terme, no hi ha dubte que és tardà. Resulta versemblant que algun gramàtic posterior (hi ha diverses identifications possibles), a l'hora d'aplegar el

² Cf. Gow 1952: LXXI; Alsina 1961: 29; Holden 1974: 18; Brioso Sánchez 1986: 12-22; Fantuzzi 1993: 148 & n. 9; Griffiths 1996b: 1499.

³ Cf. Gow 1952: LIX-LXII; Alsina 1961: 24, 55; García Teijeiro & Molinos 1986: 32-36; Brioso Sánchez 1986: 21-25.

conjunt de la producció teocritea i afegir-hi la d'alguns imitadors i continuadors, i també algunes composicions espúries, atribuïdes erròniament al mateix Teòcrit, fos el primer d'emprar aquestes etiquetes d'*eidyllion* i *eidyllia*. Sens dubte va manllevar-les —per motius i raons que més avall discutirem, però que no fan gens de bon determinar— a la panòplia crítica del seu temps i de la seva professió. No hi ha manera, tampoc, de saber amb seguretat si el terme s'emprava o no en època de Virgili; però el poeta de Màntua, que fou un òptim lector i recreador de Teòcrit, no dóna cap indici positiu de conèixer el mot. La tradició de l'idil·li potser es podria comparar, almenys fins a un cert punt, amb la tradició de l'anacreòntica, un altre producte il·lustre dels malentesos de la tradició.⁴ Les «anacreòntiques» clàssiques són poemes compostos a imitació d'uns poemes convencionalment atribuïts a Anacreont, però que de cap manera no són obra seva. No es tracta pas de falsificacions: algunes de les anacreòntiques mencionen explícitament l'antic poeta, en tercera persona; per tant, no aspiren pas a cap mena d'atribució espúria. Però el poeta Anacreont no va compondre mai «anacreòntiques». Hom podria, potser, prolongar aquesta mena de paradoxa, i dir que, si bé Anacreont no va compondre mai anacreòntiques, Teòcrit, pel seu costat, va compondre efectivament idil·lis; però que mai no els va designar amb aquest terme.

El valor inicial d'«idil·li» com a «poema a la manera de Teòcrit de Siracusa» es pot il·lustrar amb un simple cop d'ull a l'*Oxford Classical Dictionary*. Aquesta prestigiosa obra de referència ni tan sols no té una entrada pròpia per a *Idyl*; en canvi, en té dues per a la «poesia pastoral», una per a la pastoral grega i una altra per a la pastoral llatina.⁵ L'idil·li, cal anar a cercar-lo en un simple apèndix a la notícia sobre Teòcrit: «...At some point in the ancient tradition, Theocritus' poems acquired the generic title *eidyllia* ("vignettes").» Tanmateix —continua l'entrada— resulta preferible evitar aquest terme a l'hora de referir-se a Teòcrit, car evoca imatges de «rustic langour and passivity», del tot inade-

⁴ Cf. Highet 1978: 228-229; P. A. Rosenmeyer 1992, pàssim; Dihle 1994: 64-65; González & González 2005: 181-204.

⁵ Cf. Griffiths 1996a: 1118-1119; Watson 1996: 1119-1120.

quades per a referir-se a l'obra d'aquest «energetic, engaged, and acutely intelligent writer». El manual de Körte & Händel (1973: 167-168) ja emfasitzava d'una manera succinta el mateix punt: «Els antics escoliastes donaren el nom d'*Idil·lis* als poemes de Teòcrit. El terme no comportava de cap manera la nostra concepció d'allò que és "idil·lic"; significava només "poemes breus"». Allò que Körte & Händel ja no aclareixen és per què un diminutiu de la paraula *eidōs* pot significar «poema»; aquests autors es limiten a recollir la noció del diminutiu per ella mateixa.

II. *Temptatives de definició*

Efectivament, en grec, el mot *eidyllion* és, òbviament, un diminutiu d'*eidōs*. A despit d'aquest origen transparent, el significat de la paraula no resulta gens ni mica clar per als estudiosos moderns, els quals tampoc no es posen d'acord (ja ho apuntàvem al començament) a propòsit de la data i el context precisos en els quals el nostre terme fou introduït. Hom també discuteix sobre el sentit exacte que li donaven els poquíssims erudits antics que el van fer servir. En l'àmbit de la tradició occidental posterior, «idil·li» és un mot que apareix i desapareix, al grat de la fantasia i de la conveniència dels autors, que el troben còmode (potser per la seva mateixa vaguetat), per a caracteritzar determinades produccions, d'una manera que resulti evocadora i, alhora, no massa compromesa. Però no és pas un terme rigorós; i el domini de l'idil·li resulta de molt mal cartografiar. Molts estudiosos consideren que l'idil·li no és res més que una província particular, dintre del vast domini de la pastoral; altres insisteixen que aquesta caracterització resulta massa imprecisa, i massa inexacta alhora. El diccionari Fabra defineix l'idil·li amb aquests termes: «Petit poema que té per assumpte les coses del camp, els amors dels pastors.» Hom pot apuntar-hi força reserves; sobretot, a propòsit d'aquesta darrera precisió, «els amors dels pastors». Perquè, tot i que la majoria d'idil·lis giren, evidentment, entorn de la temàtica amorosa, aquesta no és pas una *conditio sine qua non* de l'idil·li, ni de bon tros: les excepcions, tan antigues com modernes, que hom podria adduir són nombrosíssimes. El fet mateix que un «*eidōs* petit», és a dir, una «forma peti-

ta, menor» significui tot bonament «petit *poema*» no resulta gens obvi, almenys d'entrada; reclama una sèrie d'assumpcions i presupòsits no gens fàcils d'admetre.

Les fluctuacions i les dificultats a l'hora de definir l'idil·li també es perceben en l'entrada corresponent del DIEC (i del diccionari de l'Enciclopèdia), entrada que comença així: «Gènere poètic que descriu la vida rústica, els amors dels pastors, en una perspectiva de felicitat ideal.» Per començar, hom prescindeix de la noció de brevetat (que Fabra sí que recollia), una noció que té la seva importància per a caracteritzar un mot com «idil·li», que ja hem vist que era, en el seu llunyà origen, un simple diminutiu. Altrament, no tots els idil·lis són poemes; en les literatures modernes hi ha moltes obres en prosa i peces teatrals, que poden definir-se, i de fet es defineixen, com a «idil·lis». Pel que fa a «la perspectiva de felicitat ideal», casa poquíssim amb alguns poemes de Teòcrit i, sobretot, de Virgili; i més val no parlar de la producció idíl·lica moderna.

Algunes remarques més, encara —remarques que incrementen la nostra perplexitat. Hem vist fa un instant que l'entrada «Teòcrit» de l'OCD glossava el terme *eidyllia* amb el gal·licisme «vignettes».⁶ Efectivament, «idil·li», com a diminutiu d'*eidos* que és, deriva directament de la vella arrel indoeuropea del verb «veure» (en grec, *ideîn*; *videre* en llatí). A molts estudiosos els agrada recordar-ho, perquè creuen que això contribueix a establir que el significat primari de la paraula *eidyllia* hauria d'ésser el de «little pictures», o «quadrets». Això alliberaria el nostre terme, de passada, de qualsevol relació massa estreta amb el món bucòlic i/o amb la temàtica amorosa —quelcom altament desitjable, evidentment. A. H. Griffiths, l'autor de l'entrada de l'OCD, sembla estar d'acord, almenys d'una manera tàcita, a emfasitzar aquesta

⁶ Vegeu més amunt. Remarquem, de passada, que aquesta entrada de l'OCD, amb la seva característica voluntat de rigor i precisió, constitueix un bon testimoni de les contradiccions enmig de les quals es mou la recerca en aquest terreny, entre l'etimologia, la tradició clàssica, la preceptiva i la teoria dels gèneres. Com ja hem apuntat abans, hom hi acabava suggerint que el terme «idil·li», en raó de les seves connotacions de llangor i de passivitat, es deixés de fer servir, en referència a Teòcrit —precisament l'autor amb el qual es vincula, en termes d'història, d'una manera més estreta.

connexió entre l'etimologia d'idil·li i les qualitats eminentment visuals de la poesia teocritea. Però la majoria d'estudiosos recorren que aquesta interpretació etimològica, per evocadora que pugui resultar, distorsiona la cronologia, i fa violència a les dades històriques sobre l'evolució dels mots de l'arrel *vid-. Quan hom inventà el terme *eidyllia*, diuen —en una època difícil de precisar amb exactitud, però indiscutiblement tardana—, les connotacions pròpiament «visuals» d'*eidos* ja s'havien esvaït, o restaven del tot en el rerefons. Reconeixem, tanmateix, que la vinculació entre *eidyllion* i *ideîn*, tant si és intuïtivament percebuda com si no, fa justícia a algunes qualitats essencials de la poesia teocritea. La qualitat excepcionalment visiva de Teòcrit ha estat destacada des de sempre; alguns intèrprets, com Körte & Händel i l'admirable Charles Segal, l'han analitzada de manera exemplar —i en connexió, moltes vegades, amb el terme «idil·li», precisament. Podem conjecturar, *a fortiori*, que aquesta qualitat visiva també fou apreciada pels continuadors de Teòcrit i de Virgili. Aquests continuadors, estimulats per uns models tan prestigiosos, freturaren de compondre «idil·lis», sense preocupar-se gens per la provenença, el sentit i l'adequació del terme mateix. Un terme, per altra banda, que molts d'ells tampoc no feien servir...

Acabarem aquesta ràpida ressenya mencionant un punt de vista relativament freqüent (un punt de vista que hom pot trobar en força manuals i obres de divulgació, i també en més d'una obra especialitzada): *eidyllion* fóra l'abreviació d'una expressió més llarga i més complexa: *eidyllion boukolikon*. L'expressió sencera significaria, si fa no fa, «un petit poema» (d'aquí el diminutiu) de tema «pastoral». Però aquest constructe tampoc no resulta gens fàcil d'acceptar. Tal com ja hem vist, la connexió entre «idil·li» i pastoral no té res d'inevitable, de necessari; la feble utilització del mot *eidyllion*, en contrast amb l'ample vigència de la temàtica bucòlica, ho demostra a bastament. I continua oberta la dificultat de capir com un diminutiu d'*eidos* ha passat a significar «poema».

III. Els escolis de Teòcrit. Plini el Jove i Ausoni

Potser ja és hora, tanmateix, d'encarar-se directament als escassíssims textos antics que fan servir el terme «idil·li». Començarem

pels *Prolegomena* als *Escolis* de Teòcrit. Aquests *Prolegomena* recullen tota una sèrie de materials de vària erudició; contenen, per exemple, una curta biografia del poeta i una sèrie d'especulacions sobre els orígens del gènere bucòlic, orígens que hom fa remuntar adés a l'època mítica (als temps d'Orestes, fill d'Agamèmnon), adés a l'època de les Guerres Mèdiques; i encara a d'altres contextos històrics, o pseudohistòrics. També hi apareix, en aquests *Prolegomena*, una classificació (d'encuny aristotèlic) dels gèneres literaris, un resum de les peculiaritats principals del dialecte dòric que Teòcrit fa servir, i allò que ens interessa ara: una sèrie d'especulacions sobre el mot *eidyllion*, el seu origen i el seu sentit. N'ofereixo, a continuació, una traducció purament provisional:⁷

Cal saber que un poema breu s'anomena *eidyllion*, no pas *bêdyllion*: *eidyllion* a partir d'*eidōs*, ço és, *theōria*, [lit. *el fet de veure-hi*], no pas *bêdyllion* a partir de *bêdō*, ço és, «donar gust» [o «alegrar»].

S'anomena idil·li perquè és una forma de discurs (*eidōs logou*); i així, amb el diminutiu, s'anomena «forma petita».

Aquests poemes s'anomenen idil·lis a partir d'*eidō*, ço és, «assemblar-se» (*homoio*) car els discursos són semblants a personatges [*que parlen*].

¿Per què aquests poemes no s'intitulen «*Diàlegs*», com els de Llucià, atès que en alguns d'ells els personatges dialoguen? Però el poeta no volgué posar-los adés un títol, adés un altre, sinó un de sol que convingués a tots els seus poemes. La forma del discurs és alhora narrativa (*diêgematikon*), dramàtica (*dramatikon*) i també mixta (*mikton*); per aquest motiu s'intitulen «*Idil·lis*» [*amb el sentit de petites formes*].

⁷ Vull advertir que, per bé que espero no haver comès cap error de traducció barroer, no estic del tot segur de no haver-me equivocat en algun detall concret. No m'ha estat possible de trobar cap traducció prèvia d'aquests textos; els admirables treballs de C. Wendel i d'A. Gow els parafrasegen i els comenten, però no s'entretenen a traduir-los. De fet, hom no solia traduir els textos d'aquesta mena, perquè hom tenia la idea (que en l'actualitat resulta molt i molt optimista) que tots els interessats serien capaços de llegir-los directament en l'original. Cal advertir, a més a més, que el vocabulari i àdhuc la sintaxi dels escoliastes de vegades s'allunyen força del grec «normal».

Intentaré afegir un parell de comentaris a aquest devessall de remota i abstrusa erudició. L'aclariment que idil·li deriva d'*eidōs*, i no d'*hêdō*, no resulta rellevant, en el context present; aquesta confusió només documenta certs fenòmens de la pronunciació tardana del grec, que convertien els dos mots en quasi homòfons. En canvi, l'afirmació que *eidyllion* significa «forma petita de discurs» (*eidōs logou*), tant si és certa com si no ho és, resulta reveladora de la mentalitat d'aquests erudits, i de llur reaprofitament de la terminologia aristotèlica. Ara bé, ¿què deu voler dir, exactament, aquesta afirmació que l'idil·li és una «forma petita de discurs» —a banda de la constatació, òbvia, que la brevetat constitueix una de les característiques essencials del gènere? La continuació de l'escoli ens dóna la resposta: si les formes del discurs són la narrativa, la dramàtica i la mixta —tot això deriva de la *Poètica* d'Aristòtil, és clar— els *Idil·lis* teocriteus s'anomenen així perquè fan dialogar totes tres formes. Molt enginyós, encara que arbitrari, sens dubte. Per altra banda, si les formes del discurs dialoguen entre elles, com si fossin personatges, llavors ¿per què el conjunt no s'anomena «Diàlegs», com els *Diàlegs* de Lluçia de Samòsata, per exemple? També per això tenim una resposta: Teòcrit anomenà *Idil·lis* el conjunt dels seus poemes perquè no volia donar a cada composició un títol diferent, «sinó un sol títol que els convingués a tots». En aquest punt concret, val a dir-ho, l'opinió dels estudiosos moderns, que han portat a terme treballs acuradíssims sobre la *traditio* teocritea, és justament la contrària. Podria molt ben ésser que els títols d'alguns poemes individuals de Teòcrit (no pas de tots; hi ha discordances sobre quins exactament) remuntessin al mateix autor; però el títol global d'*Idil·lis* és ben segur que no fou pas cosa seva. Ara bé, no és pas la correcció d'aquestes opinions, allò que interessa ara; el que ens agradaria és saber unes quantes coses més sobre llur provenença exacta. Perquè un escoliasta pràcticament mai no manifesta opinions pròpies, sinó que resumeix les de les seves autoritats, que poden ésser anteriors de força segles.

* * *

Les baules següents de la utilització del terme «idil·li», ja les trobem en alguns autors llatins. El passatge més significatiu

correspon a Plini el Jove, en època hadrianea (cf. Gow 1952: LXXI). Plini envia una lletra literària a un seu amic per a fer-li tramesa d'un recull de poemes que acabava de compondre; i, en parlar del títol que convé donar a aquestes composicions —una mena de *divertimenti*—, precisa el següent (*Epist.* iv 14):

Cogitare me has meas nugas ita inscribere «hendecasyllabi», qui titulus sola metri lege constringitur. Proinde siue epigrammata siue idyllia siue eclogas siue, ut multi, poematia seu quod aliud uocare malueris, licebit uoces, ego tantum hendecasyllabos praesto.

Tinc la intenció d'intitular aquests passatemps «hendecasil·labs», un títol que només involucra el metre. Si tu prefereixes anomenar-los *epigrames*, o *idil·lis*, o *èglogues*, o, com es fa sovint, «petits poemes» o com t'agradi més, ets ben lliure de fer-ho; però jo només sanciono el terme «hendecasil·labs».

Pot sobtar, a primer cop d'ull, que Plini consideri que termes com *epigrama*, *idil·li* i *ègloga* són intercanviables; però, de fet, la cosa no és pas tan sorprenent com això. Es tracta de breus poemes d'ocasió, frívols i lleugers, ocasionalment obscens. Plini afirma haver-los compost a les termes, anant en vehicle, o a l'hora de sopar; en destaca la varietat dels temes, que van dels jocs de paraules als planys, passant per tota una gamma de sentiments i passions: amor (i, sobretot, sexe), indignació... Hi abunden, especialment, les *ekphraseis* (o «descripcions») retòriques. La paraula per a designar tota aquesta producció és en llatí *lusus* (= *paignion* en grec). Per a fer-se perdonar aquestes llicències i frivolitats, Plini apel·la explícitament a l'acreditat exemple catul·lià. Ara bé, si un hom recorda tan sols un instant el dilatat prestigi de Plini com a transmissor de tota mena d'informacions sobre el Món antic, no pot pas sobtar-nos gaire que la posteritat absorbís d'ell, almenys en part, la idea que «idil·li» era un terme adequat per referir-se a qualsevol mena de poesia miscel·lània i no pretensiosa, sobretot si té tirada a la divagació, l'ocasional i el quotidià. Altrament, en el segle iv de la nostra era, Dècim Magne Ausoni, l'autor de la *Mosella*, també va fer servir el terme *Idyllia* en aquest mateix sentit per a intitular una col·lecció dels seus poemes breus (i no pas de caràcter bucòlic, en general).

iv. *Una entrada del Diccionari etimològic
de Joan Coromines*

Molts dels problemes i qüestions que hem anat discutint fins ara es troben eficaçment esbossats, i fins a un cert punt resumits, en un indret on, potser incautament, a mi no se m'hauria pas acudit, almenys d'entrada, d'anar-los a cercar. Em refereixo al *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana* de Joan Coromines. Sota l'entrada «veure», Coromines presenta una discussió molt erudita del mot «idil·li». Es tracta d'un text ric d'informacions i notícies, que fa així:

Idil·li, pres del llatí *idyllium*, i aquest del grec *eidyllion* «obreta», diminutiu d'*eidos* «obra», de la mateixa arrel d'*ideó*. «Somriu la Coma de la Font, / com un idil·li tot suau: / dolça és la calma del Gorg Blau» (Costa i Llobera, *El Gorg Blau*). Fins al segle XII no es va aplicar *eidyllia* a l'obra de Teòcrit entre els bizantins, però sense al·lusió al seu caràcter bucòlic, sinó de la mateixa manera que *eidê* (plural d'*eidos*) s'aplicava a les *Odes* de Píndar: de les quals diferien les obres de Teòcrit pel seu aire simple i modest, tant o més que per la longitud menor; solament en aplicar-se en el Renaixement a les *Églogues* de Virgili esdevingué sinònim d'«obra bucòlica».

Hom pot veure que Coromines emfasitza correctament una sèrie de fets bàsics: *i.* Teòcrit, el pare de la poesia bucolicopastoral d'Occident, no va anomenar mai «idil·lis» els seus poemes; *ii.* el terme «idil·li» no té, originàriament, implicacions «bucòliques»; *iii.* l'associació entre «idil·li» i temàtica bucolicopastoral és secundària i va produir-se, sobretot, durant el Renaixement, en connexió amb l'obra de Virgili, més que no amb la de Teòcrit. Les notícies que Coromines ofereix sobre la fortuna a Bizanci dels termes *eidos* i *eidyllia* no són pas, òbviament, de collita pròpia; les va manllevar a dos estudiosos de començaments del segle XX, Carl Kattein i Alfred Tobler, oportunament citats en la seva bibliografia. Gràcies al fet que, en l'actualitat, la recerca informàtica ofereix possibilitats insospitades, m'he assabentat que Adolf Tobler (1835-1910) fou un romanista suís, deixeble directe de Friedrich Diez, i autor d'un *Altfranzösisches Wörterbuch*, que va fer, i fa encara, autoritat. Sobre Carl Kattein he trobat menys notícies; però he vist que va compondre una monografia intitolada *Theo-*

criti idylliis octavo et nono cur abroganda sit fides Theocritea (París 1901): un treball que avui dia encara se cita esporàdicament quan es parla de l'autenticitat (discutidíssima) d'algunes de les composicions atribuïdes a Teòcrit. A més a més, Kattein fou l'autor d'un article sobre la «Histoire du mot "idylle"», publicat el 1904. Aquest article va gaudir d'una difusió considerable; Coromines a banda, el mencionen i/o l'extracten moltes discussions posteriors sobre el tema, assenyaladament les franceses. Kattein hi analitzava (1904: 220) com el mot *eidyllia* fou triat pels erudits bizantins, a partir d'Eustati de Tessalònica, «pour désigner les poèmes de Théocrite»; apuntava també (ibíd.: 219-220) que els bizantins havien atribuït al terme *eidos*, el qual significaria, pròpiament, «image», «figure», el sentit de «poème lyrique, d'après le plural *eidê*». Per als bizantins, aquest plural *eidê* resultava —per certes raons que, d'aquí un moment, mirarem d'escatir millor— un títol adequat per a les *Odes* de Píndar. Kattein reblava encara que ni el llatí *idyllion* ni el grec *eidyllion* «n'ont pas le sens "poème pastoral" mais seulement "petit poème"». En efecte, «jusqu'à l'époque byzantine, les poèmes de Théocrite étaient désignés sous le nom *eklogai* ou *boukolika*». La fortuna definitiva dels termes *idyllion* i *eidyllion* la varen fer les edicions renaixentistes de Teòcrit —per exemple els *Theocriti Idyllia*, publicats a Venècia el 1539. A França, la consagració del terme es produí el 1565, amb la *Conformité du langage françois avec le grec* d'Henri Estienne.

* * *

No resultarà pas fora de lloc de presentar, encara que sigui d'una manera sumària, un parell o tres de precisions, a la llum de treballs més recents, al quadre ofert per Carl Kattein i resumit per Coromines. Els escolis mètrics a Píndar (d'època bizantina), quan volen referir-se a les diferents conformacions o configuracions melicomusicals de les *Odes*, parlen a voltes d'*eidê harmonias*,⁸ també parlen del primer (o del segon, tercer...) *eidos* de les *Olímpiques* (de les *Pítiques*, etc.).⁹ A partir d'això, Henri Estienne, en

⁸ Cf. Gow 1952: LXXI; Fantuzzi 1993: 148 & n. 9; etc.

⁹ Cf. Bickel 1941: 29-41, espec. 35-37.

la primera edició del seu *Thesaurus* (1572), arribà a la conclusió (sens dubte excessiva) que «*eidê* autem Pindari sunt qui dicta putent tanquam diversa odarum genera. Sic etiam *Eidyllia* Theocriti».¹⁰ Tanmateix, els estudiosos actuals no solen pas admetre que el terme *eidōs* sigui de debò una manera bizantina de designar tècnicament les *Odes* pindàriques i, per extensió, les composicions de Teòcrit (considerades, com qui diu, una mena de diminutius dels vastos *Epinicis*). Sobretot, posen en dubte que aquest ús d'*eidōs* sigui realment d'origen hel·lenístic.¹¹ Segons la gran majoria dels que han aprofundit en aquest tema, el terme *eidōs*, en tots els passatges que fan al cas, no té pas cap altre sentit que el seu habitual i genèric —és a dir, «mena», «tipus», «estil» (Gow 1952: LXXII). Cosa que també encaixa molt bé amb la utilització casual, informal, del mateix terme en la *Poètica* i la *Retòrica* aristotèliques. Tal com declara amb uns termes taxatius T. G. Rosenmeyer (2006: 428-9), «*eidōs*, “species”, does not in the *Poetics* have the firm technical standing it has in Aristotle's logical and biological works. Hence if, at the beginning of the treatise, Aristotle lists several *eidê* of poetry, it is with no demonstrable thought of how together they might make up a system of genres».

A tot plegat, Gow (1952: LXXII) hi afegeix una remarca molt aguda: encara que no resulti impensable ni absurd que una col·lecció de poemes pugui ésser designada amb termes com ara *eidê* o bé *eidyllia*, un poema sol, òbviament, només pot rebre el

¹⁰ En èpoques posteriors, altres estudiosos han continuat formulant hipòtesis que, en definitiva, anaven en el mateix sentit. Així, von Christ va pensar que *eidōs* significava la tonada o la melodia de cada poema; Wilamowitz (1906: 129), que volia dir «el to o la composició musical».

¹¹ La hipòtesi d'un origen hel·lenístic d'aquest ús d'*eidōs* depèn només d'un argument particularment fràgil: el fet que un gramàtic alexandrí, un tal Apol·loni, predecessor de Cal·límac a la Biblioteca, hagués rebut el sobrenom de «l'Eidògraf». En realitat, depèn de les explicacions que donen d'aquest motiu els lèxics bizantins. Segons l'*Etymologicum Magnum* (295.52), Apol·loni fou anomenat així perquè «distribuï les *Odes* segons els seus modes (o estils: *tois eidesin*); i aplegà les que semblaven tenir una melodia (*melos*) d'òria...». Però es tracta d'un text corromput i parcialment incompreensible. (Jo l'he traduït, en els punts on el text original no feia sentit, segons les esmenes de Gow). Sobre Apol·loni «l'Eidògraf», vegeu també Pfeiffer 1968: 184; Rosenmeyer 2006: 434, etc.

nom d'*eidyllion* com a part integrant d'una col·lecció d'aquesta mena. I ja hem indicat que els especialistes de la transmissió del text de Teòcrit han establert de manera pràcticament indubtable que el mateix poeta no fou pas l'editor de cap col·lecció completa dels seus poemes. Hom sol admetre, avui dia, que un gramàtic de la primera part del segle I aC, anomenat Artemidor, i el seu fill Teó (que ja pertany a l'època augustea) foren els que van portar a terme, fonamentalment, aquesta tasca de recopilació. El pare va editar i comentar el conjunt de la producció bucòlica; el fill, els poemes de Teòcrit, precisament.¹² És probable que el títol d'aquests reculls contingués el mot *boukolika*. Pel que fa als termes *eidyllia* i *idyllia*, cal suposar que anaven guanyant terreny (especialment en llatí) com a títols possibles, aptes i adequats per a reculls de poemes menors o de circumstàncies, tant en grec com en llatí. Això, els exemples de Plini i d'Ausoni, que ja hem citat, ho documenten a bastament. Però (tal com ja indicava Coromines, en l'estela de Kattein i Tobler), per a la seva aplicació regular a Teòcrit —i, sobretot, per a la seva especialització per denotar la temàtica pastoral, bucòlica— cal esperar a l'època bizantina.

v. *Idil·li clàssic vs. idil·li romàntic o sentimental*

No podré pas, tant per manca de temps com, sobretot, per manca de competència, continuar resseguint, al llarg del Renaixement, el Barroc i el Classicisme, els avatars d'aquest «gènere» de l'idil·li —un gènere que arrela, ja ho hem vist, en la pràctica antiga d'un Teòcrit i d'un Virgili, però que una tradició dilatada i giragonsant ha acabat per gratificar amb una designació sobrevinguda, una mica postissa. Altrament, les discussions i arguments sobre la fortuna del mot, en el si de la tradició clàssica, ens menen a la mateixa constatació a la qual ens conduiria, probablement, una ulla-

¹² Fou Wilamowitz (1906) qui va portar a terme els estudis fonamentals per aclarir aquestes qüestions. Els punts de vista majoritaris en l'actualitat solen ésser modificacions i a voltes simplificacions de les hipòtesis de Wilamowitz. Veg. Gow 1952: LIX-LXII; Alsina 1961: 24, 55; García Teijeiro & Molinos 1986: 32-36.

da a la història general de la literatura; vull dir a la constatació que, si el terme «idil·li» forma part de la nostra terminologia, i hi té una posició modesta, però estable, això no depèn pas tant de les contribucions de l'Antiguitat (esplèndides a nivell creatiu; molt minses, en termes crítics), sinó de les dels temps moderns. És ben sabut que l'Antiguitat no disposà (amb l'excepció parcial, i especialíssima, de la *Poètica* d'Aristòtil) de cap teoria dels gèneres. El lloc d'aquesta inexistent teoria dels gèneres, el varen ocupar diversos constructes entorn del concepte de la *imitatio* dels grans mestres;¹³ per això dèiem, al començament del nostre text, que, en el si de la tradició grecolatina, la caracterització més econòmica d'un idil·li no pot ésser altra que «un poema a la manera de Teòcrit i de Virgili». En canvi, alguns autors moderns, com ara Friedrich Schiller, han atorgat una bel·ligerància nova al terme. (Penso, sobretot, en l'assaig famós sobre *Poesia ingènua i poesia sentimental*, una obra cabdal, a la qual haurem de tornar a referir-nos breument d'ací una mica). També hi ha hagut, en la modernitat, altres construccions teòriques, brillants i ambicioses, sobre l'idil·li; per bé que no han pas assolit un consens generalitzat com a obres «normatives».¹⁴ Però tampoc no hi aspiraven. Els assaigs crítics moderns no solen pas tenir la pretensió normativa de les teories neoclàssiques sobre els gèneres literaris; habitualment, només pretenen analitzar una sèrie de fenòmens des de posicions teòriques diferents.

El text de presentació del present col·loqui de l'Aula Carles Riba ens recordava que «...el gènere de l'idil·li ha anat passant per estadis diversos, fins que, en el segle XIX, sofreix un canvi radical, determinat sobretot per la pèrdua del seu caràcter bucòlic i idealístic...». Aquest «canvi radical» ha provocat, evidentment, que la relació entre l'idil·li modern i l'idil·li clàssic (sense capficar-nos gaire, ara, pels problemes concrets de terminologia) no resulti immediata, sinó subjecte a moltes mediatitzacions, i molt

¹³ Cf. Conte & Most 1996a: 630-631; 1996b: 749; també Conte 1986, pàssim.

¹⁴ Penso, especialment, en alguns teòrics tan il·lustres com el canadenc Northrop Frye (1912-1991), l'autor de *L'anatomia de la crítica* (1957), o bé Nikolai Bakhtin (1895-1975). Ambdós han treballat en aquest terreny —cada un, no cal dir-ho, a partir dels seus propis postulats.

diverses; i, per tant, difícil d'entendre i de valorar. Quan, en el curs d'un col·loqui anterior, discutíem sobre les formes modernes de l'èpica, la rellevància del model clàssic per als autors catalans resultava òbvia, almenys del Siscent al Vuitcent. Calia entendre, naturalment, que, per als autors d'epopeies en llengua catalana, Virgili ocupava, com a paradigma del gènere, un paper força més important (i, sobretot, més *real*) que no pas Homer. També resultava evident que Torquato Tasso, Alonso de Ercilla o Frederic Mistral constituïen referències més immediates que no pas Virgili. Però la continuïtat d'una «idea de l'èpica», una «idea» capaç d'orientar els conreadors locals del gènere, resultava indubtable.¹⁵ Però, en el cas de l'idil·li, aquell «canvi radical» que mencionàvem suara va fer que l'idil·li perdés el seu «caràcter bucòlic i idealístic», característic de l'idil·li clàssic, i que s'impregnés (continuo citant el text de presentació del nostre col·loqui) «del nou caràcter realista predominant en la literatura del Vuitcent i principis del Noucent».

* * *

Tornem, per un instant només, als inicis dels temps moderns, a fi de plantejar la qüestió de l'idil·li romàntic i alguns dels seus contrastos amb el model clàssic de l'idil·li (recolzat, en definitiva, en la tradició grecolatina). En el curs d'aquesta prolongada història d'imitacions, apropiacions i recreacions que acostumem a anomenar la «tradició clàssica», hi ha hagut diversos moments de replantejament i de reorganització general; però el Romanticisme deu haver estat el més profund i el més dràstic de tots. És ben sabut que, amb la revolució romàntica, el sistema clàssic dels gèneres literaris va sofrir una sacsejada radical. Més amunt, ja hem recordat a diverses repeses que, en aquest sistema «clàssic», moltes vegades convé parlar, més que no pas de «gèneres» pròpiament dits, de la imitació de «la manera» dels antics Mestres. Ara bé, si quelcom fou trastocat radicalment pel Romanticisme, això devia ésser, precisament, els conceptes de *mimesi*, d'imita-

¹⁵ En aquest passatge, faig servir nocions i termes de Hainsworth (1991). Vegeu també Miralles & Malé 2008, pàssim.

ció i de mestratge, tan imprescindibles per a la pràctica «clàssica» de la literatura. Aquells entusiastes de l'originalitat cercaven en el Món antic una deu d'inspiració més alta i més pura; no tenien cap interès especial a imitar-ne les «maneres».

Aquestes remarques potser ens ajuden una mica a capir allò que va representar el Romanticisme per a l'idil·li tradicional —el qual, per cert, havia gaudit d'una florida singular a l'Alemanya setcentista, amb noms com ara els de Ewald von Kleist (1715-1759) i Salomon Gessner (1730-1788).¹⁶ Hom sap que algunes obres de J. W. Goethe mereixen perfectament el qualificatiu d'idil·lis —hom els sol qualificar d'idil·lis romàntics, o sentimentals, o burgesos, o algun terme similar. Per altra banda, no resulta pas insòlit que els estudiosos de la tradició de l'idil·li saludin les pàgines que li són consagrades en el gran assaig de Friedrich Schiller sobre *Poesia ingènua i poesia sentimental* (1800) com la reflexió teòrica més potent que aquesta forma literària, ambigua i esmunyedissa, hagi suscitat mai.¹⁷ Hom recordarà que, segons Schiller, l'idil·li és —juntament amb la sàtira i l'elegia— una de les tres formes que pot assumir la moderna poesia sentimental. Però, al contrari de la sàtira i l'elegia, que s'indignen o es planyen per l'absència de l'ideal, l'idil·li s'adreça al quadre de l'ideal realitzat d'una humanitat innocent, harmònica i feliç.¹⁸ Aquest quadre se situa o bé en un pretèrit radiant de pastors i vida camperola, o bé en un esdevenidor radiant. (Aquesta darrera opció, segons Schiller, hauria d'ésser la preferible). Però no tindria gaire sentit d'entretenir-se, ara i ací, en una anàlisi extensa d'una obra tan complexa com *Poesia ingènua i poesia sentimental*. Per al meu objectiu present, resultava important evocar la presència

¹⁶ Sobre aquesta escola poètica, poc coneguda a casa nostra, hom pot llegir, *ex. gr.*, l'extens treball doctoral de G. A. Andreen (actualment consultable per Internet: <http://www.archive.org>).

¹⁷ Vegeu, per exemple, Halperin 1983: 36-49. A propòsit de les teories de Schiller sobre la literatura moderna, vegeu per exemple Lukács 1967: 115-154.

¹⁸ Em sembla probable que d'aquí dimani (a través de diverses mediacions difícils de determinar) aquella singular —i poc exacta— notícia que abans hem trobat en el DIEC i el diccionari de l'Enciclopèdia, en el sentit que l'idil·li comporta «una perspectiva de felicitat ideal».

d'un idil·li romàntic, sentimental en el sentit schillerià del terme; no pas analitzar aquesta forma nova, ni tampoc la seva influència a Catalunya.

La influència *real* dels clàssics grecollatins sobre els escriptors catalans del Vuitcents i del primer Noucents resulta, en molts casos, frèvola i discutible. En canvi, la influència del Romanticisme germànic a casa nostra no dóna peu a la mateixa mena de perplexitats. Els acompliments del gran Romanticisme europeu, amb independència del rigor amb el qual fossin coneguts i valorats, constituïen un marc, un horitzó normal per a la producció d'aquí —en concurrència amb el model clàssic grecollatí, citat sovint, però conegut poc i malament. És ben possible que les transcendents aportacions de Goethe i de Schiller no fossin conegudes en profunditat, ni apreciades amb un coneixement de causa suficient; que els autors catalans de l'època no traguessin prou partit d'aquests alts mestratges, i que la lectura d'aquests autors es fes moltes vegades en traducció, no pas a partir del text original.¹⁹ Res de tot això no fa obstacle al punt que ens interessa ara; un punt que Eduard Valentí va assenyalar, ara ja fa força anys, amb característica lucidesa (i a propòsit de Joan Sardà, per cert). Em refereixo al fet que el nom de Goethe —el nom més emblemàtic de tots, en aquest aspecte— havia acompanyat llargament l'humanisme català, «de vegades fins i tot substituint els clàssics autèntics» (Valentí 1973: 29).²⁰

Totes aquestes remarques no volen pas dir que la pràctica de la bucòlica en el món grecollatí, els seus acompliments prestigiosos, les imitacions a les quals va donar lloc al llarg dels segles, les reflexions que va suscitar —que tot plegat no tinguí cap mena de relació intel·ligible amb la pràctica de l'idil·li entre nosaltres en el tombant del Noucents; i que aquesta pràctica pugui ésser liquidada al·ludint únicament al seu «nou caràcter

¹⁹ Tanmateix, convé recordar que els models clàssics, en la gran majoria dels casos, també eren apreciats d'una manera indirecta.

²⁰ No sé pas si no caldria substituir aquest prudent «de vegades» de Valentí per un més dràstic «habitualment». El tractament de referència sobre Goethe a la literatura catalana és el de Manuel de Montoliu (1935). Sobre la influència de Goethe en el conjunt de literatures ibèriques, vegeu per exemple Pageard 1958; Rukser 1977.

realista». Ara bé, entre les modestes aportacions catalanes al gènere i el llegat clàssic, intimidatori i llunyà, s'hi interposava, com una poderosa pantalla, la renovació de l'idil·li que el Romanticisme portà a terme, tant en el terreny de la teoria com en el de la pràctica poètica; renovació que fou prolongada i radicalitzada, no cal insistir-hi ara, pels corrents realistes i antiromàntics que vingueren a continuació. Per al meu objectiu d'avui, resultava imprescindible evocar d'una manera més o menys ràpida aquesta presència de l'idil·li romàntic i sentimental. Tanmateix, intentar analitzar-la i estudiar-la amb un mínim de rigor i de deteniment, no és evidentment del cas, ara. Potser podria ésser un bon argument per a un futur Col·loqui de l'Aula Carles Riba.

Bibliografia

- ALLEN, W. (1940). «The *Epyllion*: A Chapter in the History of Literary Criticism», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, LXXI, 1-26.
- ALSINA, J. (ed.) (1961-1963). Teòcrit, *Idil·lis I & II*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- ANAGNOSTOU-LAOUTIDES, E. (2005). *Eros and Ritual in Ancient Literature: Singing of Atalanta, Daphnis and Orpheus*, Piscataway (NJ), Gorgias Press.
- ANDREEN, G. A. (1902). *The Idyl in German Literature*, Rock Island, Lutheran Augustana Books.
- BAUZÁ, H. F. (1993). *El Imaginario clásico. Edad de Oro, Utopía y Arcadia*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- BICKEL, E. (1941). «Genus, eidos und eidyllion in der Bedeutung "Einzellied" und "Gedicht"», *Glotta*, XXIX, 29-41.
- BOYLE, A. J. (ed.) (1975). *Ancient Pastoral. Ramus Essays on Greek and Roman Pastoral Poetry*, Victòria, Monash University / Aureal Publications.
- BRIOSÓ SÁNCHEZ, M. (ed. & trad.) (1986). *Bucólicos griegos*, Madrid, Akal.
- BULLOCH, A. W. (1985). «Hellenistic Poetry», dins P. E. Easterling & B. M. W. Knox (ed.), *The Cambridge History of Classical Lite-*

- rature I. Greek Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 541-621.
- COLEMAN, R. (1969). «Pastoral Poetry», dins J. Higginbotham (ed.), *Greek & Latin Literature. A Comparative Study*, Londres, Methuen & Co, 100-123.
- CONTE, G. B. (1986). *The Rhetoric of Imitation. Genre and Memory in Virgil and Other Latin Poets*. With a Foreword by C. Segal, Ithaca & Londres, Cornell University Press.
- CONTE, G. B. & MOST, G. W. (1996a). «Genre», dins Hornblower & Spawforth 1996 (OCD), 630-631.
- (1996b). «*Imitatio*», dins Hornblower & Spawforth 1996 (OCD), 749.
- COROMINES, J. (1980-1991). *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, Barcelona, Curial / «La Caixa».
- CRUMP, M. M. (1931). *The Epyllion from Theocritus to Ovid*, Oxford, Basil Blackwell. [Reimpr.: Bristol Classical Press, 1997.]
- CURTIUS, E. R. (1953). «The Ideal Landscape», dins *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. de W. R. Trask, Princeton, Princeton University Press. [Original alemany: Berna, A. Francke, 1948.]
- DIEC (1998). *Diccionari de la llengua catalana*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- DIHLE, A. (1994). *A History of Greek Literature from Homer to the Hellenistic Period*, trad. de C. Krojzl, Londres & Nova York, Routledge. [Original alemany: Munic, C. H. Beck, 1991.]
- FABRA, P. (1983). *Diccionari general de la llengua catalana*, Barcelona, EDHASA. [Primera edició: 1932.]
- FANTUZZI, M. (1993). «Teocrito e la poesia bucolica», dins G. Cambiano, L. Canfora & D. Lanza (ed.), *Lo Spazio letterario della Grecia antica. Vol. I. La Produzione e la circolazione del testo. Tomo II. L'Ellenismo*, Roma, Salerno Editrice, 145-195.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M. (1984). *Títiro y Melibee: La poesía pastoral grecolatina*, Madrid, Fundación Pastor de Estudios Clásicos.
- FRYE, N. (1969). *Anatomie de la critique*, París, Gallimard. [Original anglès: Princeton, 1957.]
- GONZÁLEZ, M. & GONZÁLEZ DELGADO, R. (2005). «La lírica griega: Safo, Anacreonte, Tirteo y Bucólicos», dins F. García Jurado

- (ed.), *La historia de la literatura greco-latina en el siglo XIX español: Espacio social y literario*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005, 181-204.
- GARCÍA TEJERO, M. & MOLINOS, M. T. (1986). *Bucólicos Griegos*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, xcv.
- GOW, A. S. F. (ed.) (1952). *Theocritus. Edited with a Translation and Commentary*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GRIFFITHS, A. A. (1996a). «Pastoral poetry, Greek», dins Hornblower & Spawforth 1996 (OCD), 1118-1119.
- (1996b). «Theocritus», dins Hornblower & Spawforth 1996 (OCD), 1498-1499.
- HAINSWORTH, J. B. (1991). *The Idea of Epic*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press.
- HALPERIN, D. M. (1983). *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven & Londres, Yale University Press.
- HATTORN, R. Y. (1961). «The Ritual Origin of Pastoral», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, xcii, 228-238.
- HIGHET, G. (1978). *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford, Oxford University Press. [Primera edició: 1949.]
- HOLDEN, A. (trad.) (1974). *Greek Pastoral Poetry. Theocritus. Bion. Moschus. The Pattern Poems*, Harmondsworth, Penguin Books.
- HORNBLOWER, S. & SPAWFORTH, A. (ed.) (1996). *Oxford Classical Dictionary*, Oxford University Press. [Tercera edició.]
- KATTEIN, C. (1904). «Histoire du mot "idylle"», dins *Mélanges de Philologie offerts à F. Brunot*, París, Société Nouvelle d'Éditions, 219-231.
- KENNEDY, G. A. (1989). «Hellenistic literary and philosophical scholarship», dins G. A. Kennedy (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol I. Classical Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 200-214.
- KÖRTE, A. & HÄNDEL, P. (1973). *La Poesía helénica*, Barcelona, Labor. [Original alemany: Stuttgart, Kröner, 1960.]
- LIDDELL, H. G. & SCOTT, R. (1996). *Greek-English Lexicon*. Revised Supplement, edited by P. G. W. Glare, with the assistance of A. A. Thompson, Oxford, Clarendon Press.

- LUKÁCS, G. (1967). *Goethe i el seu temps*, trad. de Carme Serrallonga, Barcelona, Edicions 62. [Edició hongaresa original: Budapest, 1946.]
- MIRALLES, E. & MALÉ J. (ed.) (2008). *Formes modernes de l'èpica (del segle XVI al segle XX)*, Santa Coloma de Queralt, Obrador Edèndum.
- MOLINOS TEJADA, M. T. & TEIJEIRO, M. G. (2007). «La constitución de la bucólica como género literario», dins E. Suárez de la Torre (ed.), *Teoría y práctica de la composición poética en el mundo antiguo y su pervivencia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 247-266.
- MONTOLIU, M. de (1935). *Goethe en la literatura catalana*, Barcelona, Publicacions de «La Revista».
- MOST, G. W. (1980). «Daphnis in Grasmere: Wordsworth's Romantic Pastoral», dins M. Griffith & D. J. Mastronarde (ed.), *Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honour of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta, Scholars Press, 361-385.
- MUSTARD, W. P. (1909). «Later Echoes of Greek Bucolic Poets», *American Journal of Philology*, xxx, 245-283.
- OCD. Veg. Hornblower & Spawforth 1996.
- OLIVAR, M. (ed. & trad.) (1927). Plini el Jove, *Lletres. Llibres I-IV*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- PAGEARD, R. (1958). *Goethe en España*, trad. de F. de A. Caballero, Madrid, CSIC.
- PARRY, A. M. (1989). «Landscape in Greek Poetry», dins *The Language of Achilles and Other Papers*, Oxford, Clarendon Press, 8-35 [Primera publicació: *Yale Classical Studies*, xv, [1957], 3-29.]
- PFEIFFER, R. (1968). *History of Classical Scholarship. From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Oxford, Clarendon Press.
- PÒRTULAS, J. (1984). «Del realisme antic i modern», *Quaderns Crema*, ix, 5-14.
- RIBA, C. & NAVARRO, A. (ed. & trad.) (1924-1928). Ausoni, *Obres*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- ROSENMEYER, P. A. (1992). *The Poetics of Imitation. Anacreon and the Anacreontic Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.

- ROSENMEYER, T. G. (1969). *The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley, University of California Press.
- _____. (2006). «Ancient Literary Genres: A Mirage?», dins A. Laird (ed.), *Oxford Readings in Ancient Literary Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 421-439 (Primera publicació: *Yearbook of Comparative and General Literature*, xxxiv, [1985], 74-84).
- RUKSER, U. (1977). *Goethe en el mundo hispánico*, México, FCE. [Primera ed. alemanya: Stuttgart, J. B. Metzler & C. E. Poeschel, 1958.]
- SCHILLER, F. (1963). *Poesía ingenua y poesía sentimental*, edició de R. Leroux, Buenos Aires, Nova.
- _____. (1983). *Cartes sobre l'educació estètica de l'home*, traducció i edició a cura de J. Llovet, Barcelona, Laia.
- SEGAL, C. (1981). *Poetry and Myth in Ancient Pastoral. Essays on Theocritus and Virgil*, Princeton, Princeton University Press.
- SNELL, B. (2007). «La Arcadia: el descubrimiento de un paisaje espiritual», dins *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*, Barcelona, El Acantilado, 469-500. [Primera ed. alemanya: 1946; ed. revisada: Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1975.]
- TREVELYAN, H. (1941). *Goethe and the Greeks*, Cambridge, Cambridge University Press. [Reimpr. de 1981, amb prefaci de H. Lloyd-Jones.]
- VALENTÍ I FIOL, E. (1973). *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, Curial.
- WATSON, L. C. (1996). «Pastoral poetry, Latin», dins Hornblower & Spawforth 1996 (OCD), 1119-1120.
- WENDEL, C. (ed.) (1914). *Scholia in Theocritum vetera. Adiecta sunt Scholia in Technopaegnia scripta*, Stuttgart, Teubner.
- WENDEL, C. (1920). *Überlieferung und Entstehung der Theokrit-Scholien*, Berlín, Weidmann.
- WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, U. VON (1906). *Die Textgeschichte der griechischen Bukoliker*, Berlín, Weidmann.
- ZANKER, G. (1987). *Realism in Alexandrian Poetry: A Literature and its Audience*, Londres, Croom Helm.

L'IDIL·LI EN EL VUITCENTS I LA SEVA PROJECCIÓ EN JACINT VERDAGUER I APEL·LES MESTRES

ROSA CABRÉ MONNÉ
*Universitat de Barcelona**

Per llarg espai de temps s'ha confós amb el classicisme tota tendència a limitar el món poètic dins un artificios decor de columnes jòniques i de terminologia mitològica greco-llatina, i a tenir per clàssica tota expressió poètica que semblés calcada sobre una antologia de traduccions de Teòcrit i Virgili. I per tal s'entenia que en lloc d'atansar-se el poeta a les deus d'inspiració de la natura, semblava que les defugia per a no perdre en sos versos el plegat de les robes après de les figures de marbre. Per això, si per classicisme haguéssim d'entendre l'imitació de la lírica llatina en lo que té d'imitable —com l'ús d'adjectius o l'abundor i mena de les metàfores— poques senyals de classicisme trobaríem en la moderna poesia catalana, la qual més aviat s'és inclinada a beure en la contemplació directa de la nostra natura. (Plana 1914: XXI)

Alexandre Plana era així de contundent en el pròleg a l'*Antologia de poetes catalans moderns*, quan el 1914 feia un balanç de la influència clàssica en la poesia catalana. Al seu entendre, només les *Horacianes*, de Costa i Llobera, *La columna de foc*, de Gabriel Alomar, i el *Verger de les galanies*, de Josep Carner, mostren «la seva harmonia de marbre treballat» com a reacció no del tot conscient contra la influència romàntica.

En l'article «Sur l'action du classicisme dans la Renaissance littéraire catalane», Carles Riba (1967: 664-673) contradiu en part l'afirmació de Plana. Riba es mostra partidari de creure, amb Plató, que en l'àmbit de les ribes del mediterrani perviu, més enllà del pas del temps, l'adhesió a una manera de fer les coses que han transmès els grecs¹ i ho demostra assenyalant diverses

* Aquest treball s'ha realitzat en el marc del projecte de recerca FFI2008 – 01548/FILO.

¹ Afirmació de la qual participen d'altres intel·lectuals coetanis de Riba com Joan Crexells o Lluís Nicolau d'Olwer. Veg. Cabré, Jufresa i Malé (ed.) 2003.

resonàncies de classicisme dins l'humanisme de la Renaixença: la realitat i concreció del sentiment, la mesura en l'eloqüència, l'equilibri en la forma entre els valors documentals i els valors monumentals, l'expressió de tot el que fa referència a l'home, la possessió de l'instrument d'expressió al qual sotmetre fins i tot la raó i les emocions, la *pietas* envers les coses i l'art pur del bell llenguatge referit a coses simples i precises dins els seus quadres objectius; i, això, començant per Manuel de Cabanyes i Aribau i acabant amb Pons i Gallarza (Mas i Vives 1995: 241-246), Maragall i Alcover. I Riba encara afegeix, referint-se a després de l'any 1898, però lligant, necessàriament, humanisme, classicisme i realisme:

L'humanisme implique toujours la libre recherche de la réalité de soi-même; sans cela il ne serait qu'un bel amusement académique. Les initiatives du nouvel humanisme catalan se trouvaient dans la direction réaliste que suivait notre culture et toute notre vie collective au tournant du XIXe siècle. (Riba 1967: 672)

Avui, l'opinió de Riba ens sembla més sòlida que l'afirmació excloent de Plana, atès que investigacions recents confirmen una clara presència de classicisme en la producció de molts dels escriptors de la Renaixença.² Eduard Valentí Fiol, en el seu treball «La tradició clàssica en la Renaixença catalana», afirma que «el moviment romàntic no fou en absolut un aixecament contra els clàssics» (Valentí 1973: 19), i que «a Catalunya els clàssics són sobretot, bé que no exclusivament, és clar, un camí que mena a l'Europa moderna: una ajuda per a ésser plenament actual, per anar d'acord amb el segle. Es va 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» (ibíd.: 18). Certament, en el darrer terç del segle XIX hi ha un desig de sortir de l'esgotament del romanticisme i dels convencionalismes i excessos que ha arrossegat en el seu declivi, i aquesta voluntat de correcció troba, en la formació clàssica d'alguns dels poetes catalans, una deu molt útil per contrarestar-los amb mesures d'objectivitat. N'he parlat en una al-

² Veg. Molas 1994: 155, íd. 1999: 10-19, i Cabré 2001: 167-190.

tra ocasió.³ Per aquest motiu, crec que Plana reconeix una mesura massa mins de classicisme en la poesia catalana del segle XIX.

Només fent esment de la poesia bucòlica o referida a la naturalesa, en el sentit que marca la línia que va de Teòcrit a Virgili, es podria parlar de més influències que les esmentades abans; però, en canvi, la manera com ho diu Alexandre Plana minimitza exemples remarcables: sense anar més lluny, un gènere com l'idil·li ha estat conreat per poetes com Jacint Verdaguer, Apel·les Mestres o Josep Carner.

L'idil·li és un gènere poètic que combina l'observació colorista i impressionista de la mirada objectiva de la naturalesa amb una finalitat psicològica o dramàtica. Relacionada amb la poesia pastoral, ha estat definida a l'*Encyclopédie* (s. v. «poésie pastorale») com una «etat d'or» feta a la mida dels homes (veg. Fabre 1980: 244). Josep Alsina (1961: 38), en el pròleg a les obres de Teòcrit publicades per la Fundació Bernat Metge, explica que els idil·lis bucòlics, que són una part petita de la producció d'aquest poeta, ofereixen la visió idealitzant de la natura, des d'un origen folklòric. Alsina afegeix que l'idil·li es fon amb el ditirambe, el drama satíric i la poesia lírica siciliana, per mitjà d'uns personatges que aparenten ser pastors i que entaulen conteses musicals amb l'objectiu d'assolir un premi. De fet, en Teòcrit, l'idil·li també es contamina del mim, petita escena dialogada, breu i simple, que reproduïx moments de la vida quotidiana amb una finalitat dramàtica i psicològica. A finals del segle cinquè, aquest gènere penetrarà en la literatura gràcies als esforços de Plató i triomfarà amb les creacions de Teòcrit.

El valor de Teòcrit en el període clàssic va anar relacionat amb el del descobriment del paisatge en la literatura. I, tan antiga com Homer o la Bíblia, a partir de 1780, «la pastorale est la dernière nouveauté de la mode» (Fabre 1980: 243). Per això, en el segle XVIII, Marmontel, a *Éléments de littérature*, defineix i compartimenta l'idil·li i altres gèneres literaris afins.⁴ Així, l'idil·li

³ Veg. Cabré 2001.

⁴ A banda de Marmontel (*Éléments de littérature*), cal tenir en compte altres teòrics: Desfontaines al seu *Discours sur les Pastorales*, Florian a l'*Essai sur la pastorale*, així com Chabanon a l'*Essai sur Théocrite*. Cito a través de Fabre (1980: 247-248).

c'est une imitation idéale de la vie champêtre, reduite comme l'étymologie l'indique à la forme de la description et du tableau. Si l'on introduit dans l'idylle une action et un dialogue, on obtient une *églogue*; et si l'on veut, com il est permis de le faire, développer l'églogue, il convient de se soumettre aux règles de la pastorale dramatique où à celles du roman pastoral. (ibíd.: 247-248)

La valoració del paisatge inherent a l'idil·li anirà d'acord amb els ideals de la Renaixença que, per influència del romanticisme, entenia el paisatge com a manifestació de l'ànima de Catalunya en sentit herderià. Durant el segle XIX, el classicisme que amitava la formació de la majoria dels escriptors i poetes catalans, rebuda o en el seminari o en les aules dels instituts de segon ensenyament i en la universitat, es va traduir en una poesia d'imatges paisatgístiques concretes. També responia a la moda de les descripcions realistes que el costumisme, primer, i les novel·les i contes realistes, més endavant, havien difós entre els lectors del país. I, així, el paisatge bucòlic de Teòcrit o de Virgili es barrejava amb la concepció pictòrica de les imatges, que Horaci predica en l'*Epistola ad Pisones*, i el resultat va ser d'influència decisiva a l'hora d'acostar la poesia a l'expressió de la realitat.

Per entendre aquesta concepció del paisatge com a manifestació de l'ànima de Catalunya que reclamen els nostres romàntics només cal llegir l'oda a «La pàtria», d'Aribau,⁵ o «Records de la pàtria», de Pere Mata, etc. Però com que el classicisme amava la formació de la majoria dels escriptors catalans, els sentiments i els conceptes van traduir-se en imatges d'una natura classicitzant. El bucolisme de Teòcrit o de Virgili, per un cantó, i la concepció pictòrica de les imatges d'Horaci, per un altre, havien de ser influències decisives a l'hora d'acostar la poesia a una concepció realista de la natura.

En el present treball em proposo de tractar aquesta presència de la tradició clàssica en la poesia catalana durant els darrers decennis del segle XIX, des de l'anàlisi de la recuperació i del sentit del gènere idil·li, fins a les vies per on arriba sobretot a dos

⁵ Molas (1995: 272) ha dit que Aribau, amb el seu poema emblemàtic, «definí un nou sentiment d'enyorança de la pàtria [...] ni que fos com a referència, del paisatge. Un paisatge, alhora, quotidià i panoràmic».

grans poetes, Verdaguer i Mestres, que l'adopten com una de les possibles sortides de la crisi del romanticisme, durant els anys de predomini del realisme.

A finals del segle XVIII, a França, a Gran Bretanya o a Alemanya, encara es va donar molta importància a la literatura bucòlica com a expressió de les relacions entre l'home i la natura en la qual s'implicava la discussió en un espai que caracteritza l'impuls pastoral (Halperin 1983: 42).⁶ Els *Idyllen* (1756) de Gessner, de gran difusió, són referència obligada de la tradició immediata preromàntica, malgrat que la seva influència no va entrar gaire en el segle XIX.⁷ Tot amb tot, la crítica recent no els considera de gaire entitat, ni temàtica ni argumental. En concret, Jean Fabre (1980: 248) opina que «il n'y a rien dans Gessner» i es refereix a les seves «beautés simples». Són composicions que expressen la contemplació d'una natura arcàdica on els possibles desequilibris es resolen en harmonia final, tal com s'esdevé en poemes com «La jalousie» o «La tempête». En el primer dels idil·lis, «A Daphne», Gessner desitja que els seus versos siguin, per al lector, com si recuperés un cançonet oral dels pastors, a fi que «puisses-tu goûter ces chansons naïves, que ma muse a souvent entendu répéter aux bergers», que siguin vistos com a mirall d'una arcàdia mítica en la qual es manifesten «des traits ou brillent la grandeur d'âme, la vertu & l'hereuse innocence dont la

⁶ Un exemple, destacat i destacable, del «paradís terrestre» que crea la literatura bucòlica francesa és la novel·la *Paul et Virginie* (1787) de Bernardin de Saint Pierre. «Sans Bernardin, la pastorale Louis XVI ne serait entrée dans l'histoire littéraire et dans l'histoire des mœurs qu'au titre de curiosité. Grâce à lui, l'idylle sentimentale et mignarde a su retrouver le ton de ses origines» (Fabre 1980: 255). Pel que fa a Gran Bretanya, Alfred Tennyson (1809-1892) és autor d'uns *Idyls of the king*. Finalment, a Alemanya la tradició compta amb l'obra de Salomon Gessner, escriptor suís en llengua alemanya, nascut a Zurich l'any 1730 i mort el 1788, que va deixar, entre d'altres obres, algunes de caire pastoral: per exemple uns *Idyllen*, de 1756 (informació que dec i agraeixo a Ricard Torrents).

⁷ Entre 1796 i 1799 es troben traduccions de les seves obres i el 1821 el *Periódico Universal de Ciencias, Literatura y Artes* (13 de gener), revista barcelonina inspirada per Aribau, en va publicar una llarga ressenya. Quintana apostrofa Gessner en un poema dedicat «A don Nicasio Cienfuegos» i Meléndez Valdés, segons Moratín, el va imitar en la comèdia pastoral *Las Bodas de Campacho* (cap al 1784).

gaieté n'est jamais troublée» (Gessner 1786: 4); precisament, en el fet de poder transmetre a la posteritat la glòria d'aquests cançons hi ha la seva millor recompensa. El volum de Gessner es canta amb la «Lettre de M. Gessner a M. Fueslin sur le paysage», on el primer explica quines són les seves fonts i el seu mètode de treball, construït a partir de combinar la descripció i la imitació dels models amb l'observació i l'expressió dels propis pensaments (ibíd.: 266 i 268). Núñez de Arce, defensor convençut de la superioritat de la poesia sobre el caràcter fugaç de la novel·la (Núñez 1914: 329-332) enfront de la prosa poètica o la poesia prosaica (ibíd.: 334), es referia a la poesia d'aquest moment històric:

Extenuada y vacía de ideas, falta de invención y de numen, no llegó á ser, salvo en las obras de algunos poetas excepcionales y entonces poco comprendidos, mas que una repetición pesada de odas huecas y ampulosas, madrigales ingeniosos, anacreónticas y églogas é idilios en donde siempre, a la sombra de los mismos árboles y en la orrilla de los mismos arroyuelos, lloraban sus desdenes ó celebraban sus paces Batilos insípidos y Filis melindrosas. (ibíd.: 313)

Per això, més que de Gessner, és del romàntic Schiller d'on l'estudiós David M. Halperin (1983: 43) considera que arrenca el fenomen que constitueix el fonament intel·lectual per a tota aproximació moderna al gènere pastoral, amb la publicació, al diari *Die Horen*, entre 1795 i 1796, dels seus articles «Über das Naive», «Die sentimentalischen Dichter» i «Beschluss der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichter, nebst einigen Bemerkungen einen charakteristischen Unterschied unter den Menschen betreffend». En aquests escrits, Schiller es pregunta si els poetes actuals són molt diferents dels grecs, considera que els primers són «els guardians de la natura», no de la natura en brut, ben cert, sinó de la natura entesa com «un equilibri entre el sentit i la raó» i suggereix que la idealització que en fan de cap manera no ha de representar una falsificació de la realitat segons una construcció mental o una representació artificiosa de l'experiència humana, sinó una tendència a retratar el món d'acord amb una idea de l'harmonia racional que porta implícita.

Schiller també considera que la sàtira, l'elegia i l'idil·li són les tres úniques espècies possibles de poesia sentimental i que la

representació de la felicitat i de la innocència humana és el concepte universal que vehicula la pastoral. L'idil·li fa possible que les idees siguin palpables per la intuïció i que es reflecteixin en casos individuals. Tal com reporta Halperin, Thomas Rosenmeyer, en el seu llibre *The Green Cabinet. Theocritus and European pastoral poetry*, remarca la importància de la simplicitat en la construcció dels caràcters des del principi fins al final.⁸ I que aquesta simplicitat, entre els poetes regionals que emergeixen al llarg del segle XIX, s'entén en el sentit que els pensaments simples requereixen un llenguatge simple i els pensaments rústics, un llenguatge rústic.⁹

Friedrich Schlegel, historiador de la literatura i crític molt apreciat per Milà i Fontanals,¹⁰ en la «Geschichte der alten und neuen Literatur», datada entre 1812 i 1821,¹¹ també afirma la validesa de l'idil·li:

Solamente un género poético producto de esta época tardía nos es todavía atractivo, precisamente porque no es sólo arte e imitación sino porque concibe y representa la vida desde una perspectiva propia. Me refiero a las canciones bucólicas y al poema pastoril; a los idilios de Teócrito y de otros antiguos. La vida campesina tiene de por sí ya muchos elementos poéticos [...]. Allí todo aparece en su auténtico y natural contexto y proporción, constituyendo un gran cuadro general del mundo y de la vida. (Schlegel 1983: 546 i 547)

I el defineix en aquests termes:

⁸ «The simplicity of the characters ensures their day-for day wellbeing and their ultimate survival. The naiveté of the writing protects the pastoral experience against the profundities and the syntheses with the plot.» (Halperin 1983: 48)

⁹ «But the idea that simple thoughts required simple language, and hence rustic thoughts rustic language, continued to hold sway, particularly among the regional poets who emerged in the nineteenth century.» (Halperin 1983: 49)

¹⁰ Veg. Juretsche 1973: 4; íd. 1992: 342-344 i 348-349; i Jorba 1991: 25.

¹¹ D'aquesta obra de F. Schlegel, el 1843 se'n va publicar a Barcelona una traducció en castellà amb el títol «Historia de la literatura antigua y moderna»; segons diu Juretsche a la introducció a les *Obras selectas* de Schlegel (1983: 494), la versió castellana va ser impulsada per Milà i realitzada per José Petit de Córdoba a partir de la traducció francesa de 1829.

En general, el antiguo idilio era lo que la palabra expresa: un pequeño cuadro, un pequeño retrato poético, tomado ya de la vida, ya de la mitología, pero la mayoría de las veces de contenido erótico. Así se dispersó, desgajó e individualizó la poesía, adoptando paulatinamente formas cada vez más diminutas, reduciéndose finalmente a tales cuadros pequeños de poesía, retratos o flores en poemas ingeniosos, coronas poéticas o antologías individuales; es decir, colecciones y selecciones de las más atrayentes e ingeniosas diversiones poéticas de todo género. (ibíd.: 547)

Cal recordar que precisament Schiller va ser un dels autors més llegits i recomanats pels pares de la Renaixença com Aribau, Bergnes de les Cases, Quadrado, Piferrer, Milà o Clavé (Cabré 2003: 235-277). I, al costat de Schiller, autors impregnats del sentit clàssic de la poesia bucòlica com Tasso,¹² Milton o Spencer, eren també llegits a bastament pels poetes catalans. A tot això, cal afegir la lectura més o menys completa d'Horaci¹³ i de Virgili,¹⁴ que ja es traduïen a les aules dels instituts d'ensenyament mitjà.

Segons De Sanctis (1975: 676), la pervivència de l'idil·li ja s'insinua en Petrarca i s'afirma en Tasso, sempre en relació amb una determinada concepció naturalista:

L'idillio, tranquillo riposo dell'anima nel seno della natura, ideale di felicità contrapposto all'inquieto ideale ascetico, attinge la sua perfezione estetica nelle *Stanze*, e fa sentire i suoi susurri tra le fantasie ariostesche. L'idillio è il sentimento della natura vivente e delle belle forme, che si scioglie dal soprannaturale; è un naturalismo, non è ancora umanismo, e accosta l'arte alla natura, e, nella maggior finitezza del disegno, de' contorni e delle figure, raggiunge l'idealità della bella forma, e produce i miracoli dell'arte e della poesia italiana. [...] quando si volle imporre alla coscienza italiana un'affermazione, e alla letteratura un ideale, risorse l'idillio, l'ideale del naturalismo, e fu la sola forza viva fra tanti ideali religiosi, morali, platonici,

¹² Sobretot pel petit drama pastoral *Aminta*, que Schlegel (1983: 746) considera una manifestació de poesia sentimental.

¹³ Medina 1992: 317-328.

¹⁴ Schlegel (dins «Fragmentos» 1798, dels *Apuntes literarios*; veg. Schlegel 1983: 142) considera Virgili, Horaci i Ovidi «naturalezas románticas» i que Homer «se inclina a lo romántico».

con visibile contrasto tra i concetti platonici e religiosi, e la sensualità dell'idillio. [...] Il sentimento di questa transizione nelle sue contraddizioni e nella sua sincerità si riflette nella nobile anima del Tasso, e ne cava suoni malinconici, elegiaci, voluttuosi, musicali, che sono l'ultimo raggio della poesia. (ibíd.: 708 i 709)

I a partir de Tasso, De Sanctis dibuixa la trajectòria per la qual l'idil·li es projecta fins al segle XVIII, a través de Guarini, Marino i Metastasio, com a representants destacats, fins a arribar a Leopardi, mantenint unes característiques de relació amb la natura, d'equilibri interior i de musicalitat que el jove poeta de Recanati adopta en alguns dels seus *Canti*, que també anomena idil·lis,¹⁵ i que compon a partir de la concepció del gènere que ell mateix desenvolupa al «Discorso sopra Mosco».

L'idealle del tempo era l'idillio, il riposo e l'innocenza della vita campestre, in antitesi alla vita sociale, così come l'avevano sviluppato il Tasso, il Guarini e il Marino. L'idillio era un certo equilibrio interiore, uno stato di pace e di soddisfazione a cui il dolore serviva come di salsa. L'Arcadia, volendo riformare il gusto, avea tolto all'idillio quella tensione intellettuale che si chiamava il «seicentismo», sì che la forma era rimasta una pura effusione musicale dell'anima beatamente oziosa, cullata da molli cadenze tra l'elegiaco e il voluttuoso: ciò che dicevasi «melodia». (ibíd.: 858)

En el segle XVIII, els idil·lis eren molt apreciats i havien esdevingut poesia bucòlica, de saló o de ventall, que el romanticisme liberal que va marcar els inicis del moviment¹⁶ es va cuidar d'arraconar del panorama literari.¹⁷ Tanmateix, el gust pels clàssics,

¹⁵ La crítica parla d'idil·lis en relació amb els següents poemes de Leopardi: XI, «Il passero solitario»; XII, «L'infinito»; XIV, «Alla luna»; XV, «Il sogno»; XXII, «Le ricordanze»; XXIV, «La quiete dopo la tempesta»; XXV, «Il sabato del villaggio». I també qualifica d'idil·li fúnebre el poema «Le rimenbranze» de les *Poesie varie*.

¹⁶ «Pasaron de moda los ingenuos romancillos de las anacreónticas, endechas e idilios pastoriles» (Navarro Tomás 1995: 349).

¹⁷ Teodor Llorente, en el pròleg de 1875 a la primera edició de les *Leyendas de oro*, es refereix a la substitució de les regles dels preceptistes neoclàssics per una nova concepció de la poesia que André Chénier va anunciar en dir, en el moment de ser executat en el patíbul, «aquí [en el cap] havia

en general, i, de manera concreta, per aquesta forma poètica, va trobar seguidors tan selectes com Giacomo Leopardi. El poeta italià, l'estiu de 1815 i amb només divuit anys, va traduir nou idil·lis de Moscos i un epigrama, precedits d'un pròleg. En aquest escrit, Leopardi explica la diferència entre els idil·lis de Moscos i els del seu mestre Teòcrit i com alguns dels idil·lis del primer van ser atribuïts al segon (Leopardi 1993: 409); de Teòcrit, Leopardi també va traduir «Il predatore di Favi» (ibíd.: 382). A més, en el pròleg citat, el poeta italià especifica el sentit de la seva inclinació per Moscos en el fet que el primer idil·li d'aquest poeta grec va servir a Torquato Tasso de matèria en el seu pròleg d'*Aminta*:

Il Tasso deve a Mosco l'idea, che serve di materia al prologo del suo *Aminta*. Il nostro poeta avea fatto parlar Venere, ed egli fa parlare Amore fuggito, e sottrattosi al potere della madre. (ibíd.: 407)

Leopardi s'acostà als idil·lis de Moscos en un moment de recerca estilístico-poètica, per provar, com assenyala Walter Binni, maneres i tons, temes i elements que confluiran en la seva poesia original amb força, gradació i incidència diversa. Però la traducció de Moscos per Leopardi va estar «così fortemente influenzata non solo dalla versione del neoclassico Pagnini, ma dagli idilli preromantici del Gessner nella versione italiana del Soave: elementi di cui un De Sanctis non era in grado di tener debito conto»; a més, la traducció va carregada d'una «forte componente “elegiaca” che si insinua fortemente anche là dove più si pronuncia quella “idillica”».¹⁸

algo». Aquest *Algo* va ser recollit per Joaquim M. Bartrina com a títol del seu primer i únic llibre publicat en vida. Segons Llorente: «El Romanticismo influyó también en la forma, buscando, para oponer a las imágenes, a las figuras poéticas, a los ideales todos del clasicismo, otras bellezas, otras figuras, otras fantasías. Las fábulas helénicas le hastiaban y halló otra mitología, volviendo a las tradiciones de la Edad Media, evocando a los genios del Norte, yendo a buscar en los esplendores del Oriente los colores vivísimos y nuevos que exigía la emancipada imaginación, en su vuelo libre y quizás desordenado»; pròleg reproduït en la tercera edició, corregida i augmentada, de Llorente (1879: 9 i 11).

¹⁸ Binni 1993: XXIV. Binni especifica que l'idil·li fúnebre «Le rimembranze» és un «riccalco assai fine della *Tomba dell'uomo dabbene* del Gessner» i

Sembla com si el gust de Tasso i de Gessner per l'idil·li fos el que inclinés la balança de la dedicació de Leopardi pel gènere, ja que, tal com he dit, a més de les traduccions esmentades, va adoptar la forma de l'idil·li en alguns dels seus *Canti*, escrits entre 1819 i 1821. Nieves Muñoz (Leopardi 1998: 269) es refereix a les composicions «L'infinito» (1819), «La sera del dí di festa» (1819), «Alla luna» (1819) i «La vita solitaria» (1821) com a idil·lis, tot i que no consten subtitulats com a tals, excepte en el cas de «L'infinito», en el qual el manuscrit reproduït mostra clarament el nom del gènere damunt del títol amb lletra de l'autor. A aquestes composicions cal afegir el primer idil·li fúnebre «Le rimembranze», escrit el 1816, l'any després de les traduccions de Moscos, «Il sogno» (1819) i dos idil·lis successius escrits el 1829, «La quiete dopo la tempesta» i «Il sabato del villaggio». A partir del poema «Consalvo» (1832?), l'autor comença a trobar-se en un «discurso original que nos situa más allá de la *poética del idilio*» (ibíd.: 269). El mateix poeta, segons Binni, va definir el 1828 els seus idil·lis com «esprimenti, situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo» (Binni 1993: XXXVIII, nota 2).

La dedicació de Leopardi per l'idil·li cal entendre-la dins la tradició italiana, que veu el gènere més com una creació original que no pas una imitació. Dit d'altra manera, quan es parla d'idil·li en Leopardi no es pot fer referència només a classicisme, perquè segons Binni es manifesta impregnat d'elements il·luministes i preromàntics, entre els quals cal destacar influències inicials tan dispars com el poema heroico-còmic de la *Batracomiomaquia* (ibíd.: XXIV), que tradueix el mateix any que els idil·lis de Moscos, o les obres de Young i Alfieri.¹⁹

Alguns crítics, com l'esmentat Binni, veuen la poesia de Leopardi com una manera de compensar la seva forçada solitud i la frustració pràctica dels seus intensos desitjos de vida amb el plaer de la imaginació expressat en la poesia. En aquest cas, la

que els idil·lis escrits a partir del 1819 són «il ricordo degli idilli classici e di quelli cosí per lui interessanti del preromantico Gessner» (Binni 1993: XXIV i XXXVI).

¹⁹ Per a la relació entre Leopardi i Young i Alfieri, vegeu Binni 1964: 82-82 i 91-97.

utilització de l'idil·li torna a lligar-se a les finalitats clàssiques de fugida de la realitat, atès que, per a ell,

Questa onda di sensazioni e impressioni-espressioni dell'animo sensibile [...] costituisce la base della svolta poetica del '19, in quegli «idilli» [...] che coprono momentaneamente la lacerazione della delusione storica e personale, [...] per intrecciarsi [...] con nuovi sgorgi più complicati della stessa tensione idillica e idillico-elegiaca fra '20 e '21, e con l'imponente elaborazione del sistema della natura e delle illusioni, risposta a la sua crisi di valori positivi reali e di possibilità di coincidenza del vero con la vita sentimentale, attiva, eroica e poetica. (Binni 1993: XXXVII)

Leopardi va ser un poeta molt conegut entre els escriptors catalans de la Restauració, que sovint citen versos seus a les cartes o que intenten d'imitar alguns dels seus poemes. Tots saben «L'infinito» o «Le ricordanze» de memòria i recullen alguns dels seus versos de manera relativament freqüent en textos i cartes. Núñez de Arce (1914: 315), en el seu discurs de 1887 sobre la poesia contemporània, apunta que «nos hace sentir la infinita vanidad del todo, es decir, de la vida, del mundo y de Dios». La influència de l'italià és visible en algunes traduccions i composicions de joventut de Josep Yxart,²⁰ de Joan Sardà, que va traduir els idil·lis «La nit del dia de festa» i «A la lluna», datats respectivament el 1876 i el 1877 (Sardà 1914b: 324-326; Solà 2006: 346); i de Joaquim M. Bartrina, que encapçala la seva «Epístola» (1876) amb una citació del poema «A se stesso» de Leopardi (Arqués 1986a: 19-30). I també en V. W. Querol,²¹ Miquel Costa i Llobera (Giordano 2000: 363-377), Miquel dels Sants Oliver (Arqués 1986b: 71-93), Joan Alcover (Arqués 1988: 25-32), Joan Lluís

²⁰ Per a la influència de Leopardi entre els escriptors catalans, veg. Muñiz 2000: 273-294; Calvo 2000: 311-324. Entre els manuscrits d'Yxart (Arxiu Yxart), alguns d'ells datats entre 1874 i 1876, s'han conservat quatre poemes sense data de l'autor dedicats a la lluna («La luna», «Otra vez a la luna», «Otra» i «Otra»).

²¹ Muñiz (2000: 274) veu calcs leopardians en «la *Canción a la luna* del valenciano Vicens Wenceslau Querol, *El ciprés de mi buerto* e *El moliner del vent* dei maiorchini Joan Alcover e Miquel dels Sants Oliver rispettivamente».

Estelrich (Muñiz 1996: 95-109), Joan Maragall (Ardolino 2000: 377-388), Josep Carner (Leopardi 1998: 93 i 94; Gavagnin 2000: 335-350), entre d'altres.

Una altra tradició és la que ve de França. André Chénier, nascut el 29 d'octubre de 1762 i decapitat el 25 de juliol de 1794 durant la Revolució Francesa, va ser un destacat poeta, autor d'idil·lis, elegies, epigrames, epístoles, himnes, etc. Pel que fa als idil·lis, anomenats «bucòliques», les elegies i els epigrames, Chénier va partir dels grecs Teòcrit, Bion i Moscos, en especial dels dos darrers, i de Virgili. També és sabut que per al darrer epigrama (el XXXIV) va prendre com a model el primer idil·li de Salomon Gessner, cosa que evidencia que el tenia com a referència, segurament en traducció francesa.

André Chénier havia nascut a Constantinoble, de pare francès, fill d'un comerciant arruïnat de Carcassona, que va anar a treballar com a venedor en aquella ciutat d'orient.²² La seva mare era filla d'un ric antiquari grec, que abastia l'harem del Soldà de Turquia, descendent d'una família catalana establerta a Chio, que es va casar, almenys en segones núpcies, amb una grega. No se sap si la mare de Chénier era filla de la primera o de la segona dona, però ella es sentia grega i va ser educada entre els grecs per una «mare» grega amb qui parlava aquesta llengua des de la infantesa. La família va tornar a França el 1765, quan André tenia tres anys. La mare, durant la llarga estada del pare al Marroc fins a l'any 1873 i aprofitant el gust per l'exotisme culte, organitzava uns sopars de caire olímpic entre la classe culta parisenca; però el fill va restar a Carcassonne i no participava d'aquestes celebracions, almenys fins al 1781, data en què va acabar els estudis. Allí va conèixer el poeta Le Brun, que va guiar les seves primeres passes en la poesia. Sigui com sigui, André Chénier va tenir un coneixement directe del grec, des de petit i per conducte de la seva mare. Va ser un poeta neoclàssic francès d'estil escaït i harmònic, que emprava unes imatges concretes, plàstiques, emotives i sensuals i que va interessar els romàntics, encara que la seva obra no es va publicar i començar a divulgar fins a l'any 1819. Mentre, els poemes de Chénier circulaven per sota mà i van arribar a mans de

²² La vida de Chénier ha estat ben relatada per Walter (1966: IX-XXXVII).

Chateaubriand,²³ que «fut frappé par la similitude d'accents dans l'expression poétique de cette mélancolie que la littérature de son temps ignorait encore et qu'il se préparait à peindre. Une note du *Génie du Christianisme* révéla en 1802 André Chénier à la France et cita ces strophes désabusées où le poète se déclarait: ...las d'être esclave et de boire la lie / De ce calice amer que l'on nomme la vie».²⁴ Victor Hugo al *Conservateur Littéraire* del desembre de 1819 també es fa ressò de la importància de Chénier i afirma que «c'est bien un poète, mort, il est vrai, mais c'est aussi une poésie nouvelle qui vient de naître.» (Maury s. d.: 80)

Des de llavors, els poemes de Chénier es van convertir en una lectura de referència entre els poetes formats en el romanticisme que van difondre la seva obra, tant entre aquells que s'arreglaven amb l'escola íntima, com entre aquells que ho feien amb l'escola pintoresca.²⁵ I fins la figura del mateix poeta es va mitificar en l'òpera *Andrea Chénier*, estrenada el 1896.²⁶ El classicis-

²³ El germà gran de François-René de Chateaubriand, Jean-Baptiste, era amic d'André Chénier, i aquest devia ser el conducte pel qual els poemes d'aquest últim van arribar a les seves mans. Un i altre van ser víctimes de la Revolució Francesa (Chateaubriand 1957: 77 i 514). El 10 de gener de 1811, després de la mort de Chénier, Chateaubriand va ser nomenat per ocupar la vacant de Chénier a l'Académie Française, però el seu discurs de recepció (redactat i recollit a *Mémoires d'outre-tombe*), que era una defensa del poeta mort i de la seva obra, mai no es va llegir en públic per motius de censura política, que va suprimir pràcticament tot el que es deia de Chénier i de la llibertat (ibíd.: 649-659; I, llibre XVIII, cap. 8).

²⁴ La citació és presa de Walter 1966: XXXIV i XXXV. Pel que fa a la nota de *Génie du christianisme* citada, diu: «La Révolution nous enlève un homme qui promettait un rare talent dans l'*Églogue*. C'est M. André Chénier. Nous avons vu de lui un recueil d'idylles manuscrites, où l'on trouve des choses dignes de Théocrite» (Maury s. d.: 79); Sainte Beuve (1839), en la seva *causerie*, hi fa referència un parell de cops.

²⁵ Veg. Martino 1967: 3-15. L'escola íntima expressa les emocions i els sentiments, la pintoresca, la bellesa exterior, la llum i el color, la música. Les *Odes* de Víctor Hugo serien un exemple de la primera escola junt amb Lamartine, Sainte-Beuve o George Sand, i *Les Orientales* del mateix Hugo van ser un referent per a la segona escola i un punt d'arrencada del que, amb Théophile Gautier, derivaria cap a la tendència de l'art per l'art.

²⁶ Amb música d'Umberto Giordano, l'òpera es va estrenar al teatre La Scala de Milà el 28 de març de 1896 i va contribuir a la difusió de la figura del poeta.

me de Chénier²⁷ va deixar empremta en Musset, que és autor d'un «Idille», i en Vigny, que també es va deixar seduir pel gènere a «Drijade».

Chénier no va ser considerat un poeta neoclàssic pel sentiment i l'emoció que va saber donar als seus versos i això el va mantenir al marge del buit que molts poetes romàntics van fer a aquest moviment i al llarg de tot el segle XIX. Més encara, inèdit fins al 1819, l'edició de la seva obra ha estat vista per la crítica (Michel *et al.* 1993: 49) com el fenomen que servia per resoldre el desig de renovació de la poesia romàntica davant de l'esterilitat a què l'havia abocada l'enuig passiu del «mal del segle», tal com demostren els personatges literaris de René de Chateaubriand, Adolf de Constant, Julien Sorel de Stendhal, Rastignac i Rubenpré de Balzac o *l'enfant du siècle* que es confessa Musset.

L'alexandrí «Sur des penses nouveaux faisons des vers antiques»²⁸ resumeix i expressa la intenció artística de Chénier i ha estat segurament el seu vers més citat. Chénier, els poemes del qual van ser editats el 1819,²⁹ no tan sols es desmarcava de la poesia convencional de l'època i restituïa, amb saviesa i lleugeresa, la influència de l'hel·lenisme, en especial en els seus idil·lis de les «Bucòliques», sinó que en els seus darrers poemes manifestava un art divers, complex i ple de queixes personals. Al llarg del segle XIX se'l va considerar un poeta de referència, potser perquè mai va abandonar del tot el classicisme, present en etapes de formació, o per la força dels seus versos. Possiblement per això, Gabriel Alomar, des de la perspectiva de 1922, podia dir que

²⁷ Per tal de fer-se'n una idea, n'hi ha prou de llegir l'«Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts», on el poeta francès fa una declaració incondicional de la capacitat dels grecs per al conreu de les arts i la literatura (Chénier 1966: 621-693, 646 i 647).

²⁸ Aquest és el vers 184 dels 402 que formen el poema «L'Invention» d'André Chénier.

²⁹ Els poemes foren editats juntament amb l'obra poètica primerenca de Marceline Desbordes-Valmore (Chénier 1966: 49 i 50). La difusió de l'obra precedeix la publicació de les *Méditations* (1820) de Lamartine, que durant molt de temps ha estat considerada com la primera expressió poètica d'aquest desig de renovació col·lectiu pel seu lirisme confidencial.

Andreu Chénier és tan clàssic, tan poc neoclàssic, que és un gran romàntic. Perquè jo crec que, per natural reacció contra la falsedat artificiosa del neoclassicisme, els romàntics apel·laren a una concepció més directa i plena de l'art hel·lènica, lliure de la mediatització exercida pel llatinisme. [...] Va ésser Chénier un poeta elegíac, i aqueixa qualitat l'acosta encara més a la manera romàntica perquè comunica al seu plany amorós el sentit de la fugacitat i l'enyorança condolida de les emocions inassolibles. Com si el dominés, a voltes, la presciència de la seva joventut malaurada, passen a través la seva visió les joves amoroses predestinades a la mort, [...] càndidament sexuals. [...] L'hel·lenisme de Chénier està ben lluny de la interpretació marmòria, impàvida, que després volgueren donar a l'herència grega els parnassians. El lirisme de Chénier és una perfecta fusió entre l'espectacle i el poeta, una contínua presència de l'ànima idealitzant, qui vibra o plora, amb comunicativa i ardenta emoció. (Alo-mar 1922: 11 i 12)

Chénier va ésser valorat com a romàntic pels romàntics i com a clàssic i proper al món grec pels parnassians. Si ens atenim a l'evolució de la poesia durant el segle XIX a França, de l'escola pintoresca se'n va derivar la de l'art per l'art, encapçalada per Théophile Gautier i Gérard de Nerval, entre d'altres poetes dels Jeunes-France. Contra aquesta posició estètica i arran de la revolució de 1830, va sorgir la tendència dels utilitaris, molts d'ells entre els deixebles de Saint-Simon,³⁰ que opinaven que l'art i la literatura havien de tenir com a finalitat la instrucció de les persones, de cara al progrés de l'esperit humà i en un sentit netament regeneracionista. Al voltant dels cenacles saint-simonians floreixen les utopies i els misticismes. Entre els seus defensors hi ha Auguste Comte o Sainte-Beuve. També Fourier que, encara que ataca els principis de

³⁰ Henri de Saint-Simon (1760-1825), parent del memorialista dels mateix cognom, és autor de *Du système industriel* (1821) i *Catéchisme des industriels* (1823-1824), on mostra que el poder ha de ser per als veritables artesans del progrés, els productors econòmics, i no pas per als polítics. L'aplicació concreta de l'amor al proïsme i de la justícia el portà a ser un defensor de l'igualitarisme. El saint-simonisme es va desenvolupar després de la seva mort sota la direcció de Bazard (1791-1832) i d'Enfantin (1796-1864). Vegeu Michel *et al.* 1993: 12-13.

Saint-Simon, manté un ideal societatari molt proper.³¹ La posició de Chénier fa bandera dels clàssics i acaba convenent Hugo, Lamartine, Musset, Vigny i Georges Sand, entre d'altres, que es fan defensors del regeneracionisme. Cap a 1830, tota querella romàntica va quedar reduïda a una qüestió d'estil, que bandeja la tendència fantasista i pintoresca de *Les Orientales*. Però, després de 1833, Hugo torna a defensar l'art per l'art des de les pàgines de la revista *L'Europe littéraire* (1833) i Gautier,³² que des del pròleg a la novel·la *Mademoiselle Maupin* (1836) ataca l'art utilitari i els saint-simonians i es mostra indiferent als plans de reforma social,³³ en el treball *Les Progrès de la Poésie Française depuis 1830* traça una història de la poesia durant el segle XIX i es fa hereu de la tradició que inaugura André Chénier, amb qui considera que s'inicia la poesia moderna (Gautier 1960: 182, 192, 206, 208). Tot aquest ideari és visible en el volum *Émaux et camées*,³⁴ construït amb composicions curtes d'octosíl·labs, fets d'imatges pintoresques, sensacions plàstiques, harmonies de línies i una simfonia de colors.

³¹ Veg. Alomar 1922: 11 i 12. Charles Fourier (1772-1837) va publicar, a partir de 1808, la seva *Théorie des quatre mouvements*, una visió de l'harmonia universal inspirada en el principi de l'atracció descobert per Newton, que cerca, sota la Restauració, de traduir aquesta visió en moltes obres que desenvolupen la seva teoria dels «phalanstères», una mena de cooperatives agrícoles que reuneixen petites comunitats humanes idealment harmonioses. El fourierisme constitueix el límit d'una recerca de felicitat per a la qual tots els assajos posteriors van ser considerats catàstrofes (veg. Michel *et al.* 1993: 12).

³² De qui Flaubert es declara fervent seguidor i a qui Baudelaire dedica *Les Fleurs du mal*.

³³ Idees que repeteix el desembre de 1856 des de les pàgines de la revista *L'Artiste*, que dirigeix, quan defensa la unió indisoluble entre la idea i la forma: «Nous n'avons jamais pu comprendre la separation de l'idée et de la forme [...]» o «une belle forme est une belle idée, car que serait-ce qu'une forme qui n'exprimerait rien?»; aquestes idees les incorpora al poema «L'Art», d'*Émaux et camées* (1852) (Martino 1967: 16).

³⁴ Gautier augmenta el nombre de poemes d'*Émaux et Camées* en cada edició que publica en vida: vint en la de 1852, vint-i-set en la de 1858, trenta-vuit en la de 1863, trenta-nou en la de 1866, quaranta-set en la de 1872 i quaranta-vuit en la de 1884.

Gautier, hereu de *Les Orientales* d'Hugo, va ser reconegut com a mestre per Leconte de Lisle, que, a mitjans dels anys quaranta, havia estat fourierista i, com era habitual entre aquests, mantenia el gust pels clàssics i retornava a la influència directa de Chénier. I, amb ell, ho feia tota la generació dels joves poetes del Parnàs contemporani: Banville, Dierx, Mendès, Prudhomme, Heredia, Coppée, Mallarmé, etc. (Martino 1967: 43-78).

La major part de la quarantena de *Poèmes antiques* (la primera edició és de 1852) que constitueixen l'edició definitiva (1878) d'aquest recull de Leconte de Lisle, i una quinzena més dels que es troben en d'altres llibres seus, van ser escrits «au temps de sa plus grande ferveur pour l'étude du grec, pendant les années où il pensait, comme son ami Louis Ménard, que rien n'égalait les formes de la Pensée et de la Beauté grecques» (Martino 1967: 45). Aquesta inclinació arriba fins al punt que un determinat nombre de *Poèmes antiques* no són altra cosa que traduccions en vers de Teòcrit i del vertader i fals Anacreont; també escriu «petits *quadri* à la manière d'André Chénier»,³⁵ d'acord amb l'actitud i el decantament d'aquest darrer poeta envers el món grec, no tan sols com a expressions estilitzades dels grans sentiments contemporanis, sinó amb la voluntat de fer de les seves escenes una pintura de valor històric. De les obres pastorals de Teòcrit, lluny dels diàlegs dels pastors, n'imagina un paisatge mediterrani de gran puresa i simplicitat, que mai ha conegut, i en aquest context descriu el geni grec, just, dolç, humà, equilibrat i governat per divinitats que suposen ordre i harmonia. Un ordre i una harmonia que reflecteixen ideals de Fourier. El seu món pagà, regit per la bellesa i la ciència, s'oposa al cristianisme, que veu lligat a la pesadesa i a la ignorància. Els crítics valoren de la seva obra que, a banda del prestigi d'una factura

³⁵ «Les poèmes grecs, tantôt scènes dramatiques (“Niobé”, “Hélène”), tantôt idylles (“Thestylis”, “Kléarista”) ou pièces directement inspirées de Théocrite (“Le vase”, “Les Plaintes du Cyclope”), d'Anacréon (“Odes anacréontiques”), d'Horace (“Etudes latines”) trahissent l'admiration pour André Chénier, en même temps qu'ils célèbrent un idéal humain perdu» (Michel *et al.* 1993: 353; veg. també Martino 1967: 46). Gérard Walter (1966: 845) en la nota 1 de l'idil·li VI, «L'Enlèvement d'Europe», explica que el poema, juntament amb el segon idil·li de Moscos, va ser una font d'inspiració de De Lisle; afirmacions semblants es repeteixen en les notes a d'altres poemes.

impecable, que no cau en el virtuosisme del joc formal que reclama Théodore Banville, resumeixi les alegries i les angoixes de bona part de l'elit intel·lectual francesa de la segona meitat del segle, més enllà del fet que molts dels seus seguidors parnassianistes només hi van veure el gust pel ritme i la rima, que manifesta esporàdicament, com a motors de l'expressió musical del pensament poètic.

Però Théodore Banville també participa de la idea que Grècia simbolitza el millor que hi ha al món: la Bellesa, la Força i l'Amor. En el seu *Petit traité de poésie française* (1872), fixa, amb consells i receptes, lluny de tota teoria i de posicions estètiques, el veritable manual del parnassianisme després de 1870, que converteix els poetes en obrers destres amb el vers. D'entre els poetes del primer Parnàs contemporani, José M. de Heredia és qui segueix més d'aprop l'empremta de Chénier, i és per això que se l'hi ha comparat.³⁶ Després d'ell, l'estela de Chénier sembla que en bona part s'estingeix.

La línia que comença amb Leopardi a Itàlia conflueix en Carducci, enamorat de les formes clàssiques de Leconte de Lisle i seguidor del seu concepte de poesia que valorava una factura impecable tant com la solidesa de pensament. Carducci també va escriure un «Idillio di maggio», de caràcter antipoètic, sarcàstic, irònic i corrosiu.

La llarga vigència de Chénier el va convertir en un poeta llegit per molts dels escriptors de la generació de la Restauració. El seu famós alexandrí, abans esmentat, va fer fortuna en poetes de la dimensió intel·lectual de Menéndez y Pelayo i Núñez de Arce, que s'ocuparen de divulgar-lo.³⁷ Núñez de Arce (1914: 357-360) dedica a Chénier un extens elogi en el seu «Discurso sobre la poesía contemporánea» i està d'acord amb Leconte de Lisle quan

³⁶ «Les sonnets (*Trophées*) de Heredia sont des *quadri*, au sens que Chénier donnait à ce mot: de tout petits tableaux inspirés par une ou deux lignes dans un texte ancien, par un menu fait d'histoire, et qu'orne la sensibilité voluptueuse d'un amateur d'art» (Martino 1967: 74).

³⁷ Veg. Cossío 1960: 704; Núñez de Arce 1914: 310. El vers també el cita Núñez de Arce en el «Discurso sobre la poesía», llegit el 3 de desembre de 1887 a l'Ateneo Científico y Literario de Madrid i recollit, amb algunes esmenes i ampliacions, a Núñez de Arce 1911: 8.

sosté que la poesia, si baixa del seu pedestal, es degrada en contacte amb la vida humil i els sentiments dels mortals; i continua aquestes referències amb l'expressió «la infinita vanidad de todo», de filiació leopardiana, cosa que indica la vigència d'aquests models (Núñez de Arce 1914: 358). I el 1888, en la crítica al llibre de Ramon D. Perés *Cantos Modernos*, que l'autor va voler precedir d'un pròleg teòric que situa el seu concepte de poesia moderna a mig camí entre Goethe i Heine amb el gust dels parnassians per la forma, Yxart (1890: 54) assenyalava que «reaparece en las páginas de Perés, como en la de otros críticos contemporáneos, la corriente clásica que [...] brota en los huertos de Chénier, de Cowper i de Burns y [...] en los palatinos jardines del Dios-Goethe.», subratllant la veneració de Leconte de Lisle per l'art grec.

Núñez de Arce (1914: 360) també fa un elogi de la llengua de Carducci i de l'amor per les formes clàssiques que havia vist en Leconte de Lisle. A l'igual de Joan Estelrich, que va descobrir Carducci al costat de Costa i Llobera, molt poc temps després de les primeres versions castellanes de poemes de l'autor italià publicats entre el 1875 i 1876 (Vari 1963: 11). Estelrich és l'autor de l'*Antología de poetas líricos italianos* (1889), que conté la traducció de diversos poemes de Carducci,³⁸ entre els quals algunes de les composicions de *Rime nuove* però cap d'*Odi barbare*. I la influència que Carducci va exercir en Costa i Llobera serà evident el 1906, en l'estrofisme dels poemes d'*Horacianes* (Vari 1963: 159-174).

Tot plegat indica que quan, a partir de l'any 1840, el moviment romàntic va esdevenir eclèctic i poc després va entrar en decadència, va ressorgir, primer a França de la mà dels parnassians i després a Itàlia i a la Península Ibèrica, el gust pel poema ben fet i pels models clàssics, segurament perquè, com apunta Ferdinand Brunetière (1906: 115), l'error cabdal del romanticisme va ser el d'haver pres la idea de «llibertat» per un principi de l'art. I segons aquest crític i historiador de la literatura francesa, el classicisme es va posar de moda com una reacció que acostava la poesia a la precisió i nitidesa de formes que exigia el posi-

³⁸ En la primera edició Estelrich recull versions de diversos traductors, mentre que en la segona edició totes les traduccions són seves (Vari 1963: 28 i 44).

tivisme i el naturalisme i, amb ell, els versos de Ronsard i dels seus companys de La Pléyade. En aquest context, les composicions de Chénier van tornar a ser un punt de referència per als lectors de Brunetière, entre els quals hi havia Josep Yxart.

Doncs bé, segons Brunetière, aquesta va ser una manera de plantejar una forma de «naturalisme»³⁹ poètic:

En dépit du prestige de son influence, la poésie se formait d'elle-même et de sa *fonction* un idéal nouveau. C'est [...] ce nouvel idéal, qu'après l'avoir vu s'ébaucher dans les poésies de Vigny, mais surtout dans celles de Gautier, et prendre conscience de lui chez Balzac, chez Flaubert, chez Taine, chez Renan, pessimiste, naturaliste, positiviste, —mais non pas pour cela moins noble ni peut-être moins poétique—, nous verrons s'incarner et triompher enfin dans l'oeuvre de M. Leconte de Lisle. (Brunetière 1906: 140)

I imitar la natura és un principi d'art, si, com diu Brunetière, respon a una estètica i a una retòrica. Per aquí és per on el crític francès presenta les afinitats que, per damunt de les diferències (ibíd.: 145 i 146), veu entre el naturalisme francès i el clasicisme dels grecs i la seva mitologia simbòlica, naturalista i plàstica a la vegada

où toutes les énergies de la nature, dans toutes les directions, ont poussé, si je puis ainsi dire, et développé de si belles, de si profondes, mais surtout de si riches légendes, encore aujourd'hui pleines et comme gonflées de sens. (ibíd.: 147)

Brunetière vincula el naturalisme del segle XIX amb el retorn a l'estudi del culte a l'antiguitat com un dels seus trets essencials i, «en se rapprochant donc de la nature, dont les Grecs étaient voisins encore, on dirait que l'âme moderne se rapproche aussi de la beauté» (ibíd.: 148). Un corrent que buscava, més que pin-

³⁹ En una lliçó impartida el 20 de maig de 1893, Brunetière (1906: 115) deia: «[...] tant de rapports secrets entre le classicisme et le naturalisme que, du fait seul de la renaissance du naturalisme, nous avons vu reparaître ce que le romantisme avait peut-être le plus obstinément combattu dans le classicisme: c'est la inspiration grecolatine, ou généralement le culte et l'adoration de l'antiquité.»

tar la realitat, provocar l'emoció o la impressió del lector. El crític francès hi situa el moviment parnassià i, en aquest moviment, destaca l'obra de creació de Leconte de Lisle (1818-1894), traductor al francès dels *Idil·lis* de Teòcrit. De Lisle va saber integrar la influència de Chénier amb la de Ronsard per fer una nova mirada sobre l'hel·lenisme. I si Theodore Banville, autor entre d'altres composicions d'un *Idylle* (1843) i també del *Petit Traité de Poésie Française*, tan llegit en el seu temps, considera que l'art líric modern parteix del classicisme renaixentista de Pierre Ronsard,⁴⁰ Sully Prudhomme, un altre dels poetes recordats per Brunetière, es refereix als poemes didàctics de Chénier en el seu text teòric «Qu'est-ce que la poésie?».⁴¹ Els parnassians seran vistos a Catalunya, sobretot entre els partidaris del realisme, com a defensors de l'art per l'art, pel seu gust per la precisió i nitidesa de la forma, i pel sentit musical i plàstic de les seves composicions (Cossío 1960: I, 539).

En l'àmbit hispànic, el fenomen apuntat per Brunetière també té una repercussió coetània notable, perquè, com remarca José M. de Cossío (1960: I, 681), «raro es el poeta de este tiempo que no hace su pinito de intérprete de algún poeta latino». Cossío (ibíd.: I, 679) assenyala que «nunca se interrumpió en España la corriente de los estudios humanísticos», fet que, assegura, «mantiene viva la llama de la autenticidad clásica», tant entre els qui tenien una profunda formació humanística⁴² i eren traductors de

⁴⁰ «Tout l'art lyrique moderne, [...] qui émeut l'âme, les fibres, les sens, avec des moyens de peinture, de musique, de statuaire; cette magie, qui consiste à eveiller des sensations à l'aide d'une combinaison de sons et qui rend une forme visible comme si elle était taillée dans le marbre ou représentée par des couleurs réelles, cette sorcellerie grâce à laquelle des idées nous sont nécessairement communiquées d'une manière certaine par des mots qui cependant ne les expriment pas, ce don, ce prestige, c'est a Ronsard que nous les devons» (Banville 1972: 298).

⁴¹ El text francès va ser publicat a la *Revue des Deux Mondes* (1-X-1897). Se'n pot llegir una traducció castellana a Prudhomme 1983: 186.

⁴² «Si el eclecticismo fue la propuesta que los grupos conservadores contrapusieron al Romanticismo, y con el eclecticismo el mantenimiento de la construcción neoclásica, en el período realista la búsqueda de una escritura limpia y exacta conducía a las formas claras y rotundas establecidas por el clasicismo» (Urrutia 1995: 177).

poesia grega i llatina (com Menéndez y Pelayo, Juan Valera o Miquel Costa i Llobera), com a través de la influència directa de Leconte de Lisle o de Carducci (com era el cas de Gaspar Núñez de Arce, Joan Alcover o Costa i Llobera).⁴³ De fet, entre el concepte de classicisme de Leconte de Lisle i el de Carducci l'elecció era clarament a favor del segon, ja que sabia amalgamar a la perfecció «la inspiración del poeta y la perspicacia del erudito» (ibíd.). Núñez de Arce ho diu amb claredat en el «Discurso sobre la poesía» de l'any 1887:

Carducci maneja su dulcísima lengua como si fuera blanda cera, y ha llegado á escribir como Horacio escribiría si pudiese volver á platicar con las musas bajo las frondosas alamedas de Tíbur. Enamorado de las formas clásicas como Leconte de Lisle, tiene sobre el poeta francés la doble ventaja de crear la belleza en un idioma más armónico y flexible para el metro, y de haber abierto su entendimiento y su corazón a las tumultuosas pasiones de su siglo. Sus *Odas bárbaras* pusieron el sello a su reputación, que ya había iniciado por toda Italia con el Himno a Satanàs, en cuyas estrofas, cortas e incisivas como un dardo, canta las excelencias de la razón, emancipada de todo yugo, y ensalza su rebeldía. (Núñez de Arce 1914: 372)

Menéndez y Pelayo, a més d'instigador, autor i curador del llibre *Horacio en España*,⁴⁴ va traduir, amb admiració i entusiasme, entre d'altres textos quatre idil·lis d'André Chénier, un de Teòcrit, un de Bion i un de Moscos.⁴⁵ Precisament, Núñez de Arce, que

⁴³ Pel que fa a la formació humanística, Cossío (1960: I, 709) considera que Costa és l'únic poeta que pot fer la competència a Menéndez y Pelayo, a qui qualifica de «primer poeta classicista del siglo XIX». Miquel Costa i Llobera (1947: 993), en una carta adreçada a Antoni Rubió i Lluch datada a Pollença el 10 de març de 1879, comenta: «Últimament he llegit un llibre italià que m'ha produït gran efecte, les *Odi barbare* del novíssim poeta Carducci, notabilíssimes com a execució poètica, si bé detestables per son esperit filosòficament pagà i contari al cristianisme. [...] Jo no he vist mai en la vida cosa més clàssica i al mateix temps més inspirada. Carducci ha restaurat els metres d'Horaci amb mà mestre. L'exemple seu m'ha induït a escriure una poesia en estrofes sense rima, com Cabanyes.»

⁴⁴ Les *Obras Completas* d'Horaci, traduïdes per Javier de Burgos entre els anys 1819 i 1821, van ser corregides i depurades en l'edició de 1844.

⁴⁵ Cossío 1960: I, 704 i 705; l'autor hi puntualitza que «lo más íntimo del genio del poeta latino está ausente del verso de don Marcelino».

és un lector de poetes autors d'idil·lis, com Leopardi, Leconte de Lisle i Tennyson,⁴⁶ en el seu discurs a l'Ateneo de Madrid del 1887, explica que es va acostar al realisme amb dues composicions datades el 1878: una era precisament «Idilio», primer poema realista⁴⁷ amb ressò elegíac, que va ser valorat per Rubén Darío com una forma de renovació poètica,⁴⁸ i l'altra, «Una elegía», ambdues publicades a l'*Almanaque de la Ilustración Española y Americana*, de gran difusió en terres catalanes. I es va tornar a acostar al gènere en un dels seus poemes curts: «En el crepúsculo vespertino».

Un altre poeta de les lletres castellanes amb reconeguda fama peninsular, per la importància de la seva obra i per haver escrit una poètica que acostava el poema al realisme, va ser Ramón de

⁴⁶ De Leopardi, Gaspar Núñez de Arce cita, en el «Discurso sobre la poesía», el vers «l'infinita vanità del tutto», el darrer del poema XXVIII, «A se stesso» (Núñez de Arce 1911: 12 i 30). Pel que fa a Leconte de Lisle, Núñez de Arce dedica quatre pàgines a comentar la seva obra: «Hay en la obra de Leconte de Lisle, fundada en un sistema, a mi entender completamente erróneo, magnitud de pensamiento, corrección de líneas, riqueza descriptiva, número en el metro y abundancia en la rima; lo único imposible de hallar en ella es la vibración de la vida.»; i afegeix, que «gózase ahondando en los misterios de las teogonías antiguas», alhora que n'afirma la seva «impassibilidad» i la «postura puramente artística» (ibíd.: 32-36). Pel que fa a Tennyson, l'esmenta en el seu «Discurso sobre la poesía» (1911: 24 i 25).

⁴⁷ En l'«Advertencia preliminar» ataca el «naturalismo repugnante y vergonzoso» o el que és el mateix, «el convencionalismo realista, incrédulo, escéptico, inmoral, absurdo», tan convencional com l'idealista; encara que puntualitza: «No se crea [...] que soy sistemáticamente hostil al realismo artístico. ¿Cómo he de serlo, si profeso la máxima de que las obras del ingenio sólo alcanzan larga y gloriosa duración cuando se inspiran en la verdad de la existencia?» (Núñez de Arce 1911: 187).

⁴⁸ En aquells anys hi havia el debat poètic centrat en el tema de la mort de la poesia derivat del cansament de la poesia romàntica i de la recerca de noves sortides per al gènere, que l'allunyessin del convencionalisme i dels tòpics que havien acabat dominant-la, reminiscències d'un romanticisme que ja estava periclitat. Rubén Darío, en «Un paseo con Núñez de Arce», publicat a *La España Contemporánea* (13-X-1899), diu «con el *Idilio* tornaste a la inagotable viña del amor, cuyo jugo dará sangre a la poesía y al arte por los siglos de los siglos.»; cito a través de Navas Ruiz 2000: 50.

Campoamor, que el 1883 va col·laborar a la revista barcelonina *Arte y Letras*, que dirigia Yxart. Campoamor va inventar una fórmula poètica, la dolora, a mig camí de la faula⁴⁹ i de l'idil·li. Una proximitat que es desprèn de la formulació de les característiques de la dolora i que són: el seu caràcter líric narratiu amb presència de moviment dramàtic o rudiments d'acció, amb intervenció de personatges només humans, sense admonició moral com en les faules del segle XIX, per deixar només el record malenconiós d'una realitat transcendent o sense remei. Campoamor defensa, a la *Poética*,⁵⁰ que no hi ha un llenguatge poètic específic i que qualsevol mot pot esdevenir poètic segons el lloc que ocupi en la composició del poeta. Els seus procediments són els jocs retòrics o interns dels versos que ja va explicar Baltasar Gracián a propòsit dels conceptistes (Cossío 1960: I, 301 i 302): antítesis, paral·lelismes, alteracions i paronomàxies.

Amb tot plegat, cal tenir present que la utilització de l'idil·li en la poesia catalana del segle XIX és, com va dir José M. de Cossío, més aviat un fruit tardà,⁵¹ relacionat, en poesia, amb la crisi del moviment romàntic; i, tal com he demostrat, també és en aquest context que apareix en la poesia francesa, italiana i castellana de la segona meitat del segle XIX. A Catalunya, el moment àlgid comença amb els *Idil·lis i Cants místics* de Verdager, l'any

⁴⁹ Segons Urrutia (1995: 65), la faula, la balada i el cant van ser les tres formes de poema més emprades en la poesia postromàntica espanyola i catalana; també afirma que la faula desemboca en la dolora campoamoriana (ibíd.: 83).

⁵⁰ Pensa que el que és realment difícil és escriure amb naturalitat, sigui en prosa o en vers. Al seu entendre «solo el ritmo debe separar el lenguaje del verso del propio de la prosa», i després afegeix al ritme, la rima. El bon poema es caracteritza pel ritme, la rima, els conceptes i les imatges (Campoamor 1955: 252). El discurs va ser llegit a l'Ateneu de Madrid el 29 de març del 1879, se'n va fer una edició a Madrid (Victoriano Suárez, 1883), es va incorporar a l'edició il·lustrada del 1888 i, després, s'edità a València per Pascual Aguilar (1890) i dins les *Obras Completas*, revisades per González Serrano, V. Colorado i M. Ordóñez (Madrid, Felipe González Rojas, 1901-1903).

⁵¹ Cossío (1960: I, 186) opina que «lo que los idilios son en relación con las églogas, vienen a ser las baladas en relación con las leyendas, y como los idilios en la poesía pastoril, la balada en el legendarío es un fruto tardío».

1879, i continua amb la producció d'Apel·les Mestres que, a partir de l'any 1883, va fent conèixer els seus idil·lis, amb poemes que surten publicats a la premsa o que opten a diversos premis en els Jocs Florals i que després aplegarà en diversos volums.⁵² Però si també s'entén per idil·li el poema curt, potser es pot establir una relació entre els idil·lis i els «pequeños poemas» de Campoamor, algunes de les composicions curtes de Núñez de Arce, tal com he assenyalat, i potser algunes *Rimas* de V. W. Querol per influència dels *Idilios* d'Iglesias de la Casa.

Moltes composicions en prosa o en vers, publicades en volum o disperses en revistes d'aquesta època, porten com a títol o com a subtítol la marca de gènere «idil·li». No hi ha cap inventari fet ni es façil de fer-lo, atès que també hi ha alguns idil·lis que no duen cap mena d'identificació. La definició de l'idil·li és prou ambigua i, tal com ha indicat Jaume Pòrtulas en aquestes jornades,⁵³ no hi ha unanimitat a l'hora d'establir-la. Per a aquesta ocasió i per evitar dubtes quant a l'adscripció o no al gènere d'una composició, he volgut centrar-me en l'obra de dos poetes importants del darrer terç del segle XIX, Verdaguer i Mestres, que van encapçalar amb el mot «idil·lis» alguns dels seus llibres.

⁵² El primer idil·li que va escriure és «La oreneta», a Interlaken, l'estiu de l'any 1878. «Hivern», datat el 6 de novembre de 1882 es publica a *L'Avens* el 15 del juny de 1883 (202 i 203). En els Jocs Florals de 1883 Mestres presenta «La cigala y la formiga», com explica l'autor en el «Prólech de la segona edició», datat el desembre del 1900. El desembre de 1883 publica a *L'Avens*, 21, l'idil·li «La cerceta y l'onada» (105 i 106). En els Jocs Florals de 1884 hi va presentar «Los dos Cresos», que hi va obtenir la viola d'or i argent, mentre els altres dos guardonats eren Ramon Bassegoda, també amb un «Idil·li», i Francesc Matheu, amb la composició íntima «Primavera». Perés en parla en el comentari que dedica als Jocs a *L'Avens* dels mesos de juliol, agost i setembre de 1884 (388-390 i 556-580): destaca el caràcter renovador de la poesia que ofereix el gènere (389), a més del deute de Mestres a Teòcrit, a Musset i a Vigni, entre d'altres afirmacions, i relaciona el poema de Bassegoda amb el «Peccato di maggio» de D'Annunzio (559 i 560). En els Jocs de l'any 1885 va obtenir la flor natural per «L'anyell de Pasqua». I altres composicions van ésser premiades en certàmens diversos o van obtenir accèssits als Jocs Florals de Barcelona, consignades per l'autor en l'edició.

⁵³ Vegeu l'article de Jaume Pòrtulas en aquest volum.

Jacint Verdaguer: Idil·lis i Cants místics

El 1879 Verdaguer va publicar el volum *Idil·lis i Cants místics* i Milà no va tenir inconvenient a fer-hi un pròleg. Idil·lis i cants no són diferenciats en el llibre, són subgèneres avalats per una llarga tradició;⁵⁴ es tracta, en general, de poemes breus subjectes a polimetria. Joaquim Molas explica el procés de construcció d'aquest llibre al llarg de les quatre edicions que va controlar l'autor, i com va passar de l'estadi antològic de la primera edició a quedar fixat com un llibre unitari en l'edició de 1885; el llibre, segons Molas, a partir de la segona edició, s'acosta a la definició de poesia mística de Menéndez y Pelayo. Molas (2005: 29) argumenta que els idil·lis verdaguerians són «petites trames narratives de to popular i en forma de romanç en les quals evoca les relacions de diversos sants amb Déu [...] o desenrotlla simples llegendes locals [...] i que, en el fons, no són sinó veritables correlats objectius»; i que els cants són «formes [...] més elaborades, com la lira, que no exclouen, però, les populars, com la corrandà, en les quals el poeta que se sent exiliat [...] aboca la seva enyorança de Déu o de Jesús, i amb l'enyorança els termes d'una recerca fervorosa i incerta [...] per la via [...] de l'amor». A partir de la diferència que remarca Molas i d'algunes consideracions personals, Laia Noguera (2006: 357-358) estableix una classificació dels idil·lis de Verdaguer quan afirma que

els idil·lis poden ser concebuts com una fusió de poesia popular, literatura mística i bucolisme: una evolució genèrica fruit d'una elaboració intertextual que reuneix recursos formals i temàtics de tradicions diferents. Això explica que, si bé aparentment són la narració de la relació amorosa entre dos personatges en una ambientació natural, de fet aquesta trama és la correlació objectiva de l'experiència mística (que, al cap i a la fi, és més recreació literària que relat de vivència personal).

⁵⁴ Tal com remarca Laia Noguera (2006: 357), tant els idil·lis com els cants són manifestacions de poesia mística. La mateixa estudiosa, tot i la distinció que s'estableix al pròleg del primer volum de *Poesia* de Verdaguer, (Molas 2005: 29), no veu un tall gaire clar entre un i altre gènere.

Aquesta estudiosa, però, en darrer terme remarca la importància de la «manifestació de l'amor diví», i intenta de diferenciar els idil·lis pròpiament dits, dels que narren aspectes de la vida d'alguns sants i benaurats en termes idíl·lics i, encara, d'un tercer grup que són una mena de cants en els quals la importància de la natura i del jo poètic és major que en el càntic.⁵⁵ En conjunt, assenyala vint-i-nou idil·lis d'un total de seixanta-dues composicions del llibre.

El llibre de Verdaguer, que volia ser una resposta a la crisi del romanticisme, postulava la idea de síntesi eclèctica entre romanticisme i classicisme, entre tradició popular i culta, sense moure's dels paràmetres que defensava Milà (Jorba 1991: 108-141). Per això, en el pròleg de la primera edició, datat el 26 de març de 1879, Milà argumenta que no hi ha hagut cap canvi en la trajectòria del poeta i que només es tracta de presentar una via poètica que s'ha anat produint de manera paral·lela a l'èpica de *L'Atlàntida*. Aquest nou llibre, segons diu el mateix Milà (1879: VII), conté «una tria de poesies que fossen fidel espill del fons de la sev'ànima, de ses aspiracions més pures y de son més fervent amor: per les quals poesies no ha forsats sa imaginació á crear noves invencions que no surtissen per elles mateixes, [...] s'ha contentat d'escriure amb senzillesa lo que son cor li dictava». El prologuista fa notar la direcció mística dels poemes, però no diu res sobre el gènere de les composicions. Tampoc en dirà res Menéndez y Pelayo quan esmenta el llibre de Verdaguer en el seu discurs d'ingrés a la Real Academia Española («De la poesía mística en España», 1881), una referència que el poeta va voler incloure en el seu pròleg a la segona edició del recull.

La utilització de l'idil·li per part de Verdaguer no es concreta només en aquest recull, sinó que, més endavant, serà represa a

⁵⁵ Noguera (2006: 360) inclou en el primer grup «Càntic de l'esposa», «Rosalía», «Les cinc roses», «Sota l'ombreta» i «Jesús i l'ànima». Pel que fa al segon grup, «Místic desposori de Santa Caterina», «Santa Teresa de Jesús», «Santa Cecília», «Jesús i santa Gertrudis», «Santa Magdalena» i «La B. Juliana, abadessa», a més de «Mort de santa Gertrudis», «Dolça visita» i «Betharram». Finalment, i per al tercer, «Enyorança», «L'herba de l'amor», «Les tres volades», «*Fulcite me floribus*», «Als estels», «Lo llit de flors», «Somni de la Glòria», «Sospirs», «Plor de la tórtora», «Volada de l'ànima» i «A món Déu», a més de «Lo llit d'espines», «L'ovella perduda», «Cap al cel» i «La filla de Maria».

la tercera part del llibre *Flors de Maria* (1902), que encapçala amb uns «Idil·lis». D'acord amb la panoràmica dibuixada al principi d'aquest meu estudi, els idil·lis de Verdaguer s'inclouen dins una tradició que arrencaria més de Moscos i de Bion que no pas de Teòcrit, i que passa per Chénier, Leopardi, Leconte de Lisle i potser per Núñez de Arce. A més de la possible influència, entre d'altres, de Goethe, Heine, Horaci, Virgili, Llull i la tradició mística, dins el marc de les solucions que cerca la poesia catalana arran de la crisi del romanticisme per tal d'acostar-se a una poesia més nodrida d'imatges pictòriques de la realitat, amb la utilització de models derivats de la poesia popular (Molas 1999: 9; Noguera 2006: 366-370), per tal d'aprofundir en una línia de treball anterior (Molas 1994: 149-157).

Per això, no em sembla banal de fer present les opinions que va expressar del llibre la crítica militant coetània, atès que detectà les possible solucions que es van adoptar per tal que es produís aquest acostament entre el gènere poètic i el realisme, tal com aconsellava el moment històric.

Josep Yxart, en *El año pasado* (1886), es refereix als *Idil·lis i Cants místics* de Verdaguer com un recull de versos que prefereix, entre les composicions d'aquest autor, per damunt dels poemes èpics com *L'Atlàntida* (1877) i fins de *Canigó* (1885), precisament per la simplicitat i la intensitat de la seva expressió poètica. Afirmar que

me gustan más algunas de esas florecillas y brotes que muchas de aquellas imágenes. [...] Si la pasión humana no las anima, ¿qué vienen a ser entonces sinó colosales artefactos de cartón o una serie de fantasmagóricas pinturas de linterna mágica? [...] Verdaguer se ha curado a tiempo de ese mal con sus *Idilis i Cants místics*, sus *Cansons de Montserrat*, y el mismo tomo de *Caritat*; pero en la tan elogiada *Atlàntida* que le ha valido su nombre en España y en el extranjero, me asombra a veces, pero no me conmueve. [...] cuando deseo paladear un instante el licor suave de la poesía que recrea y embriaga, no acudo al poema [*L'Atlàntida*], la verdad, sino a otras poesías más humanas y más intensas, del mismo Verdaguer, acaso. Y no digo, con esto, que posponga lo grande y poderoso, a lo nimio y tierno. Pospongo, en general, lo grande por la imaginación, a lo grande por el corazón, a la pasión intensa que llega al alma, o la sumerge en cierta atmósfera de idealidad, hartó conocida de los aficionados a la verdadera poesía. (Yxart 1995: 130)

Una opinió que està en la línia del que diu en la crítica del llibre *Poesies* de Costa i Llobera, sobretot quan apunta que els moments més feliços del recull

són aquells en que se inspira y traslada la sublime impresión de la naturaleza, de la costa bravía y el mar que contempla [...] o cuando se detiene al pie de un claper. ¡Qué alteza en el sentir y en el pensar! Con lo demás del tomo habría para dar nombre a otros poetas menores, por su fantasía heiniana y sus gotitas de miel mística a lo Verdaguer, pero basta con aquello. (Yxart 1995: 150).

Yxart distingeix, com Sardà, dos poetes en Verdaguer: el dels artefactes èpics d'imatges grandioses i el de les composicions curtes, segurament influïdes per Heine, plenes de tendresa i suavitat, entre les quals reconeix un poeta modern. També Ramon D. Perés opina que «Verdaguer debiera separar todo lo posible en sus libros sus dos naturalezas, de sacerdote, poeta divino, y hombre, poeta de lo humano. [...] más claro: libros puramente de poeta y libros puramente de sacerdote».⁵⁶

No se sap quan fou que Verdaguer va llegir Heine, però sabem que l'any 1895, quan rep la traducció que de l'*Intermezzo* ha fet Apel·les Mestres, Verdaguer li respon que coneix Heine des de fa molts anys. Joaquim Molas (1993: 114, nota 1) assenyala que podria haver-lo llegit en la primera traducció castellana d'Eulogio Florentino Sanz al *Museo Universal* el 1857, en les traduccions de Teodor Llorente, *Leyendas de oro* (1875) i *Poesías de Heine. Libro de los Cantares* (1885), o en diverses versions soltes en llibres i en publicacions periòdiques com ara *Museo Universal*, *La Abeja*, *Lo brot d'Archs* (1866), *l'Eco d'Euterpe* (1869), *La Il·lustració Catalana* (1880) o *La llumanera de Nova York* (1881).

L'opinió d'Yxart contrasta amb la de Joan Sardà, que sembla preferir el Verdaguer de les grans composicions èpiques al poeta

⁵⁶ Perés (1892: 289). Ell mateix (ibíd.: 291) afegeix que en Verdaguer hi ha també dos poetes, un d'il·lustrat i grandiloqüent, un dels poetes més grans i únic en el seu estil a Espanya, «músico refinado que ejecuta piezas clásicas ante un auditorio inteligente y escogido», i un altre que s'expressa com un «gaítero sin pretensiones, sin más norma que su inspiración inconsciente», sota la influència del cançoner popular, amb l'objectiu d'assemblar-se al poble, que pren com a model.

dels idil·lis. Aquest darrer crític, el març de l'any 1890, en el resum que fa de la producció literària catalana de l'any anterior per a *La España Moderna*, escriu:

Si he de ser sincero —¿y por qué no?— aun cuando se haya celebrado y celebro mucho las florecillas místicas del poeta Verdaguer, confieso que no me siento en condiciones espirituales a propósito para gustar de la miel que destilan. Siento su belleza literaria, creo en su sinceridad; pero no me hieren ni me interesan. Sin serlo probablemente, me suenan a artificiosas, a ejercicio retórico, a inspiración buscada y trabajada. [...] La singular mezcolanza de los tecnicismos del amor profano y del amor teológico, que en las personificaciones místicas de Verdaguer, como en las de sus antecesores en el género, constituye el fondo y la vestidura de sus idilios, me deja frío, sin emoción alguna, más que la ligera emoción estética que producen las filigranas de la composición literaria. (*La España Moderna*, I, març 1890; recollit a Sardà 1914b: 218)

Sardà no accepta el caràcter místic de les composicions breus de Verdaguer i en especial les dels *Idil·lis i Cants místics*, elogia- des per Menéndez y Pelayo en la darrera nota del seu discurs de recepció a la Real Academia Española sobre «De la poesía mística en España».⁵⁷

L'article de Sardà es desmarca de la major part de la bibliografia sobre aquest llibre de Verdaguer, que fa referència unànime al seu misticisme. Ell preferia un Verdaguer més laic, encara que

para la salvación de su alma valiera menos, sin duda, pero para su gloria literaria hubiera sido preferible que en lugar de la sotana que pone su pecho al abrigo de las grandes pasiones terrenales, vistiese el hábito seglar del que duda y lucha y ama y lanza su espíritu a las agitadas corrientes de la vida de la pasión. ¡Qué gran poeta fuera entonces! (Tayadella 1993: 146-147)

Sardà, Yxart i Perés aprecien els moments de poesia que contenen les obres èpiques de Verdaguer, però no s'estan de fer

⁵⁷ «Sin hipérbole puedo decir que no se desdeñaría cualquiera de los poetas del gran siglo de firmar algunas composiciones de los *Idilios y cantos místicos*; tal es el fervor cristiano y la delicadeza de forma y de conceptos que en ella resplandecen»; cito a través de Verdaguer 1974: 94.

retrets i mostrar les seves reserves al tipus de poesia que escriu. Només Perés viurà prou per valorar l'obra del poeta en el seu conjunt i amb la perspectiva suficient. Quan llegeix el seu discurs de recepció a l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona el 16 de febrer de 1913, remarca la «cepa clásica» del poeta i que els seus versos ni van vestir ni vesteixen la moda del moment (Perés 1913: 10). El crític elogia el doble sentit clàssic de Verdaguer, per l'ús de models i per esdevenir-ne ell mateix un. I té raó, atès que, amb l'ajuda dels clàssics⁵⁸ i de la poesia popular, va construir una obra paradigmàtica de la poesia catalana del segle XIX; i els idil·lis són un fruit del diàleg entre aquestes influències i l'estètica que exigia el moment històric.

D'on li podia venir a Verdaguer la connexió entre el conreu del que Schiller entenia com la poesia sentimental i la forma literària idil·li? Ell segur que coneixia força bé la poesia bucòlica de Teòcrit, Moscos, Bion i Virgili, que de ben segur havia llegit en les freqüents incursions que realitzava a la biblioteca del Círcol Literari de Vic, on hi havia edicions dels segles XVI, XVII i XVIII d'aquests poetes (Pladevall 1987: 71, 83 i 84). Però aquí convé tenir present la inclinació de Milà, un dels veritables mestres de Verdaguer, per Chénier, de qui en l'article «Del último classicismo»⁵⁹

⁵⁸ «Decidles a ésta [la poesia popular] o a los clásicos, que han pasado de moda y os contestarán altivamente, con el mudo lenguaje de los hechos, que ellos no mueren, que ellos son inmortales, y que cuando nosotros, los que queremos ser hombres del día, hayamos terminado todas nuestras discusiones, siempre veremos por encima de nuestras preocupadas cabezas de estéticos, de teorizantes, asomarse sonriendo la de un griego, la de un romano, la de un hombre de otra época, o sencillamente la despeinada cabecita de la hija tosca de un labriego, para decirnos: la poesía soy yo» (Perés 1913: 10).

⁵⁹ «Sin embargo, una imitación inmediata de la antigüedad fué tomada por singular innovación cuando a últimos del siglo pasado, sacudiendo Andrés Chénier las mezquinas trabas de la poesía de los salones y de los jardines, mostró al ciego y errante cantor invocando al dios del arco de plata, admirado por los pastores que recogen sus amenazadores Molosos [...]. El fragmento á que aludimos en que presenta Chénier la figura del errante Homero es sin duda, después de algunas páginas de Winckelmann y acaso también de algunos poetas alemanes, lo que entre los modernos mostró por primera vez una plena inteligencia del ideal antiguo» (Milà 1892: 310; «Del último clasicismo», *Diario de Barcelona*, 5-VIII-1854).

destaca el seu caràcter innovador i de vertader clàssic. La influència de la poesia i dels idil·lis d'André Chénier es podria haver reforçat en la recepció de la *Poética* de Campoamor, que cita un fragment de Menéndez y Pelayo, escrit a propòsit de Fray Luis de León, com a exponent de la difusió de la tradició bucòlica en la literatura del segle XIX. El fragment en qüestió diu:

El mármol del Pentélico labrado por sus manos se convierte en estatua cristiana, y sobre un cúmulo de reminiscencias de griegos, latinos é italianos, de Horacio, de Píndaro y del Petrarca, de Virgilio y del himno de Aristóteles a Hermias, corre juvenil aliento de vida que lo transfigura y lo remoja todo. Así con piedras de las canteras del Ática labró Andrés Chenier sus elegías y sus idilios, jactándose de haber hecho, sobre pensamientos nuevos, versos de hermosura antigua, pero bien sabéis que el procedimiento tenía fecha. (Campoamor 1955: 252)

Teodor Llorente, com Chénier i a l'igual que farà Verdaguer, va resoldre els seus idil·lis lluny de la brutalitat d'alguns models clàssics.⁶⁰ I Llorente, en usar el gènere, farà possible l'acord de la influència dels bucòlics grecs amb la poesia breu i fragmentada de Heine, com a aportació a la modernitat. El gust per l'idil·li també li hauria pogut venir de Leopardi, que Verdaguer, com qualsevol escriptor de la seva època, coneixia molt bé.

Perés, en el seu estudi sobre Verdaguer de 1902, confirma que el poeta estava al corrent dels canvis que manifestava la poesia a les darreries del segle XIX i, a finals de la dècada de 1870, coneixia la línia classicitzant que anava del preromàntic Chénier al parnassià Leconte de Lisle, des de la mentalitat del qui ja té el criteri format en qüestions que considerava fonamentals. En l'idil·li de Verdaguer, com en la resta de la seva obra, hi conviu, segons aquest crític, la força de concepció, amb imaginació, plasticitat i color, en les imatges i les descripcions amb la versificació sonora (Perés 1913: 15). És a dir, que el classicisme no només és gust

⁶⁰ Campoamor (1955: 287) recorda, en la seva *Poética*, com era de freqüent llegir Teòcrit o Virgili: «...olvidándose de que son herederos de las tradiciones de aquellos castos varones que leían, y que leen todavía, sin que se les levante el estómago de asco, los amores de los Virgilio y los Teócritos, consagrados a un Alexis, cuyo sólo recuerdo rebaja al hombre a la condición del subbruto».

per la forma, per la rima i el ritme, sinó també pels conceptes i imatges que pinten la realitat en la poesia com en la pintura, talment la consigna horaciana, que seguia Campoamor en la seva poètica, que també es trobava en els poemes de Leconte de Lisle i que estava de moda en la segona mitat del segle XIX.

Però malgrat la presència en *Idil·lis i Cants místics* d'imatges pictòriques sobre la naturalesa, Verdaguer explica en el pròleg a la segona edició que els diàlegs místics del poeta amb el seu Amat es situen en un espai mental de «soledat dels [...] pensaments»⁶¹ que faria possible que a «tots els esperits solitaris enmig de les grans ciutats que fugen del brogit» se'ls «podria revelar lo món de l'Infinit, lo centre de tot amor, la font de tota vida que cerquen i enyoren, tal volta sense adonar-se'n!». Un espai mental de soledat que pot no estar lluny del que caracteritza els idil·lis de Leopardi, encara que el plaer d'infinit que aquest hi presenta no comporta, segons Binni, ni un procés de trencament de la frontera misticoreligiosa, ni el somni d'una arcàdia pintoresca, sinó tan sols

la salda, lucida, intensa, presa di coscienza poetica [...] di un piacere supremo dell'immaginazione umana e personale [...] contrapposto alla limitatezza dei piacere solido e sensibile [...] tratto [...] dall'animo intero nella sua esperienza e conoscenza di se stesso e della vita umana. Sicché la musica perfetta di quell'itinerarium in infinitum nasce da una presa di coscienza severa e dolce (e non dunque, ripetuto, da un abbandono místico turbato da intrusioni intellettualistiche come parve al De Sanctis) di un'avventura» profonda dell'animo e del pensiero, svolta in un sobrio, essenziale ritmo che ripercorre i gradi di quella conoscenza poetica e riassorbe potentemente in sé suggestioni e impressioni visivo-acustiche [...] sollecitate dallo scatto fulmineo della visione-limite [...] che funziona come molla de la visione interiore e pur tutta sensibile, mai scaduta in dispersione effusiva o pittoresca. (Binni 1993: XXXVIII i XXXIX)

I, en canvi, Verdaguer sí que pretén l'elevació mística, tal com, en part, apunta De Sanctis. El poeta de Folgueroles afirma que la

⁶¹ A la segona estrofa del poema «Maria Immaculada» llegim: «Lo Paradís, ai!, perdut / sols a la memòria els queda, / tan sols ne saben lo nom del Paradís que els espera» (Verdaguer 1943: 116).

seva natura és la projecció d'un concepte propi de la mateixa i que no hi ha cap intenció realista en les seves composicions, encara que en molts poemes el punt de partida sigui un moment de la vida quotidiana. L'espiritualitat de la contemplació mística està per damunt de la capacitat curativa de la naturalesa, ja que les «espines de la terra» no les pot guarir cap herba «remeiera del món!». L'argument principal es troba en el poema on defineix «Què és la poesia?» i que situa en el cel com a font del veritable coneixement. Però tot i tractar-se d'una natura idealitzada, sempre participa d'imatges del paisatge concret de la seva infantesa i joventut. L'escriptor ho exposa en la prosa «L'alsina del Passeig de Gràcia»; l'enyor que sent del món rural d'on prové, veritable paradís perdut, el porta a somniar amb el paradís celestial, font de tota sublimitat i delícia. Això explica com, per damunt de la distància entre la imparcialitat i la dimensió humana dels idil·lis bucòlics de Teòcrit i el subjectivisme, directe o indirecte, dels poemes místics de Verdager,⁶² s'hi manté un denominador comú basat en el sentiment de la natura i la descoberta d'un paisatge, ple de llum, color i sensualisme, expressat per mitjà d'aventures senzilles i amb llengua espontània i natural, que sorgeix en el jo del poeta com a resposta en contra de l'urbanisme i a la recerca de la idealització del camp.⁶³ Aquesta posició de Verdager respecte de la vida en la Barcelona que s'emmiralla en París, com a gran ciutat de finals del segle XIX (Molas 1991; Codina 2006), no és gaire allunyada de la que, en l'àmbit de la cultura cosmopoli-

⁶² El poeta s'hi representa com a subjecte amatori, en masculí («Cant d'amor») o en femení («Enyorança», «*Fulcite me floribus*», «Càntic de l'Esposa»), s'emmiralla en l'experiència mística d'algun sant, com és el cas del «Místic desposori de Santa Caterina», «Santa Teresa», i d'algun pecador com «Lo pecador a Jesús», i encara es compara o s'erigeix en narrador d'una natura sotmesa a la voluntat i a l'honor de Déu («L'herba de l'amor», «Marina», «Rosalia», etc.).

⁶³ «Tot i que els poemes on canta la vida del camp, d'altra banda, són els menys nombrosos. Però degut a les circumstàncies històriques i socials que hem assenyalat en parlar de la seva època, aquesta troballa teocritea fou molt ben explotada; tant, que algun crític [Bournouf] ha arribat a dir que el nostre poeta ha fet més mal que bé, carregant sobre Teòcrit les exageracions en què caigué el bucolisme, més endavant, quan els imitadors —cosa molt freqüent, per desgràcia—, es llançaren per un camí fàcil, ple de fals sentimentalisme.» (Alsina 1961: 33)

ta, es vivia en la Grècia alexandrina,⁶⁴ ni del desori de la França revolucionària que acompanya bona part de la producció de Chénier, ni del pessimisme que amara progressivament la vida de Leopardi. De fet, un i altre autor busquen en una falsa representació de la natura una forma d'idealització. Com Verdaguer, que en el pròleg de la segona edició diu que considera els seus idil·lis com un «bàlsam del cel» o de «rosada suau de cors» per a aquells «esperits solitaris enmig de les grans ciutats que fugen del brogit i s'arreconen en la soledat dels seus pensaments, a qui la sobtada musa mística podria revelar lo món de l'Infinit, lo centre de tot amor, la font de tota vida que cerquen i enyoren, tal volta sense adonar-se'n!»; i fins i tot «per reviscolar les literatures» (Verdaguer 1974: 94). La natura de Verdaguer és una natura ideal, de somni de paradís. És una natura pura, que es gronxa en els ritmes de la creació divina, i que, més enllà de la mort, es defineix en el poema «Qui com Déu?»:

Oh cors, oh lires que el bon Déu punteja,
a son alè diví, cantau, cantau.
La natura s'hi adorm i somniosa
dant lo pit a sos éssers i bressant,
amb mil concerts de veus i melodies
aboca a rius sa música als espais.
Déu, complagut, se mira en sa gran obra,
i somriu-li de goig la immensitat.
(ibíd.: 115)

El tema de la mística és el comú denominador dels treballs sobre aquest recull. Hi fan referència Miquel Melendres el 1945,

⁶⁴ «La creació, doncs, de ciutats cosmopolites, algunes d'elles immenses, porta una transformació radical de l'esperit grec. A aquestes ciutats, hi acudeix tota mena de gent, aventurers moltes vegades, que cerquen una manera de guanyar-se la vida. [...] Ara és un fet que la literatura, sobretot la poesia, de l'època alexandrina, trenca els seus lligams amb el pretèrit. Assistim al naixement de nous gèneres, que responen a les necessitats del nou temps. [...] Ara l'home es troba desemparat, sol. En mig d'aquestes grandioses urbs hel·lenístiques, l'home sent la necessitat d'atansar-se als seus iguals, de cercar el caliu que li manca» (Alsina 1961: 12-13). «El bucolisme alexandrí, que es nodrirà d'una idealització del camp, és el resultat de la cultura cosmopolita de l'època» (ibíd.: 14).

Rosalia Guilleumas el 1953 i Pere Ramírez Molas el 1982. En efecte, Verdaguer, manllevant temes dels seus poemes a Ramon Llull, tal com han destacat els citats Ramírez Molas (1982: 263) i Guilleumas (1953), o cercant-los «en la Bíblia, en l'hagiografia i en les llegendes devotes», com diu Manent (1974: XXIII), crea, segons Molas (1985: 252), «un món més de tipus realista i emocional que de tipus abstracte i especulatiu».

Marià Manent (1974: XXII) situa en el cançoner popular, en «les formes del folklore —ritme clar, música immemorialment suggestiva—», la font més immediata dels *Idil·lis* de Verdaguer. És del parer que, «com a poeta místic, no expressarà gairebé mai en formes o imatges radicalment noves els ressons de la inefable experiència», i afegeix que «la unió del cel i la terra resplendeix més vivament en els seus versos com més s'acosten a la irradiació afectiva i a la simplicitat de les formes líriques populars» (Manent 1974: XXIII). És a dir, com més s'acosten a la idea de poesia sentimental que havia desenvolupat Schiller.

En el citat pròleg a Verdaguer, Manent (1974) recull les idees de Manuel de Montoliu a propòsit del llibre. Montoliu sosté la inclinació del poeta de Folgueroles vers el realisme de la mà de tres influències principals: l'espiritualisme franciscà, el realisme espanyol i la poesia popular.⁶⁵ Entre l'ús de la forma idíl·lica i aquest caràcter «més realista» que assenyala Molas, no hi sabem veure, com s'ha intentat demostrar en la nostra introducció, cap contradicció.

Més recentment, Jordi Malé (2002: 19-51) ha debatut, a partir del pròleg de Carles Riba a l'edició del volum *Poesies* de Verdaguer, la qüestió del misticisme o no del poeta segons l'opinió de Riba, però en cap moment no entra en consideracions sobre el gènere. També Valentí Serra de Manresa (2003: 289-314) ha insistit en el franciscanisme i el misticisme del poeta. Només Laia

⁶⁵ Veg. Montoliu 1962: 182-194. Montoliu defineix el lirisme de Verdaguer com «un lirisme objectiu, tot obert a les sensacions externes, pobre de vida interior i d'una simplicitat psíquica gairebé elemental. Una gran receptivitat per a les impressions de la naturalesa, d'una banda, i una efusivitat i emotivitat exacerbada del sentiment, de l'altra, tals són els dos factors essencials del lirisme del nostre poeta» (ibíd.: 184).

Noguera (2006: 357-372) s'ha apropiat als *Idil·lis i Cants místics* de Verdaguer per relacionar, comparar i establir les analogies i les diferències entre el seu misticisme i el *Càntic dels Càntics* o el *Llibre d'Amic e Amat* per un cantó, i el bucolisme i Teòcrit per un altre. També ha observat la vinculació formal dels poemes d'aquest recull amb la tradició de la cançó popular i ha establert la distinció entre els poemes que considera idil·lis i els que entén que són cants, encara que no especifica a quina edició es refereix.⁶⁶

La crítica realista coetània i els estudiosos de l'obra de Verdaguer coincideixen a remarcar que, més enllà de la possible intenció mística, l'ús de l'idil·li, per influència directa o indirecta de Tasso, Leopardi, Chénier, Núñez de Arce o Campoamor, es barreja amb els ritmes i les rimes de la poesia popular⁶⁷ i amb el realisme de les imatges de la natura. Aquesta síntesi, segons Marià Manent, dóna el Verdaguer més pur.⁶⁸ O, si més no, un dels millors de la seva producció. I per aquest camí ha insistit la crítica posterior.

Apel·les Mestres: Idil·lis

Al llarg de la seva vida d'escriptor, Apel·les Mestres va inclinar-se pels idil·lis en diverses ocasions. Va publicar dos reculls

⁶⁶ Jorba (2008) comenta les diferències entre les tres primeres edicions: «La primera edició acabava amb una secció titulada "Càntics", amb poemes escrits per a la pastoral i les pràctiques de devoció, que desapareixen en part a partir de la segona edició per donar millor impressió d'unitat al poemari i per restar relleu als poemes d'intenció més clarament devocional i proselitista»; també es refereix al poema «Lo noi de la mare», que desapareix en la segona edició i es reincorpora en la tercera.

⁶⁷ «Per als seus idil·lis i cançons, Verdaguer recorre a les formes del folklore —ritme clar, música immemorialment suggestiva» (Manent 1974: XXII).

⁶⁸ «Per a molts, el Verdaguer més pur i més íntim és el dels idil·lis i cançons que deriven del folklore pel seu estil alat i tendre. Verdaguer, com a poeta místic no expressà gairebé mai en formes o imatges radicalment noves els ressons de la inefable experiència, la unió del cel i la terra resplendeix més vivament en els seus versos quan més s'acosten a *la irradiació afectiva* i a la simplicitat de les formes líriques populars» (Manent 1974: XXIII).

d'*Idilis*, el 1889 i el 1900, respectivament, i un tercer llibre d'idil·lis, *Poemes de mar*, enllestit el 1896 i que també es va imprimir el 1900. I Joaquim Molas ha dit que la composició «Lo llacsó», de *La garba* (1891), és un idil·li del tipus de «La nit al bosc». A partir de 1900, Mestres també comença la seva producció dramàtica i diverses peces seves seran subtitulades com a idil·li dramàtic.⁶⁹

Mestres, que, segons Molas (1985: 76), va voler fondre el «model lingüístic de la tradició urbana d'un *Un tros de paper*, de Serafí Pitarrà i d'Anselm Clavé amb el de la novel·la realista i, més en concret de la naturalista, produí un llenguatge senzill i espontani que, amb tota fluïdesa, reproduïx els moviments més lliures de la realitat i que, sens dubte, preparà el terreny a Maragall, Rusiñol i tots els seus amics». Això va suposar una revolució del llenguatge poètic. Molas opina que aquesta operació la va realitzar en dos tipus de discurs: un que recull les emocions més fondes, mig esbossat i sense cap mena de reelaboració posterior, que es manifesta en els *Cants íntims*, uns quinze cànctics, i un altre «per als poemes narratius, tret directament de la realitat i, per tant, amb pretensions de document», que el formen cinquanta-nou poemes organitzats «en forma de diàlegs i d'acotacions teatrals» (ibíd.: 76), que l'autor distribueix en els dos volums d'*Idilis* (1889 i 1900), a més d'altres dispersos en llibres com *Poemes de mar* (1900).

Molts dels poemes dels *Idilis*, com els de *Balades* i *Cants íntims* que Mestres va editar en forma de llibre el 1889, havien estat escrits, premiats i publicats entre 1878 i 1887.⁷⁰ Aquests poemes han estat vistos per Molas (1985: 77) com una possible «rèplica als de Verdaguer», però una rèplica profana. Molas relaciona el llibre *Idilis* amb les «propostes naturalistes o, almenys, d'un realisme modern i agressiu i de buscar, a la vegada, un punt d'equilibri entre la idealització pròpia del gènere i el vulgarisme que, en teoria, podria comportar una transcripció massa fidel de la realitat» (ibíd.). Aquesta vinculació s'argumenta per la presen-

⁶⁹ Són: *La Barca* (1903), *La senyoreta* (1909), *Ceguera* (1911), *L'Estiu de Sant Martí* (1912) i *Sota d'un sàlzer* (1916). Són analitzats per Jordi Malé dins el present volum.

⁷⁰ Veg. *infra*, n. 52.

cia d'elements que presenten el poema com a objectivista, entre els quals es troben alguns recursos de procedència teatral: descripció del lloc de l'acció, distribució en cants o escenes, diàlegs en estil directe, acció única amb finals teatrals i acotacions per explicar canvis d'escena.

Mestres empra quatre patrons per tal de desenvolupar els seus dos llibres d'idil·lis (Molas 1985: 78 i 79). En primer lloc, un patró de tipus intimista, que fa pensar en Campoamor; algun cop ratllant l'elegia, com «Vetllada trista». En segon lloc, un de tipus pastoral i proper a les fonts clàssiques: «L'anyell de Pasqua», «El canyar», «Los dos Cresos»; oposició literatura / realitat: «Lo rei y el pastor», «El boscaters»; cant al pacifisme: «Lo llaurador». En tercer lloc, quan pretén reproduir les grans tensions del món i es confon amb el poema narratiu: «La bufetada», «Enyorança», «Joventut daurada», «Los sardinalers» i «El maquinista». I, finalment, els més originals són els que intenten fer parlar la natura tal com el poeta sent que parla: «La nit al bosc», «La rosella».

Apel·les Mestres publica el seu primer llibre d'idil·lis precedits d'un pròleg datat dos anys abans de la publicació del llibre, l'agost de 1887, on explicita amb nitidesa la filiació dels seus idil·lis i les seves intencions respecte del gènere. Tot i que coneix la tradició idil·lica que arrenca de Chénier i Leopardi com qualsevol dels escriptors contemporanis, en el pròleg té la necessitat de dir que ell arrela de nou en els orígens grecs del gènere, per remarcar-ne la dimensió realista per damunt de la tradició de cultura que s'ha anat formant amb el temps. Val la pena d'aturar-se en aquest pròleg, que marca les intencions fonamentals que han de caracteritzar els idil·lis d'aquest poeta.

L'autor es pregunta sobre el sentit i la diferència entre aquest gènere, la poesia bucòlica i l'ègloga i en fa una distinció a partir dels criteris que estableix Ignasi Montes de Oca, bisbe de Linares, en el pròleg als *Poetes bucòlics grecs*. Mestres, en el primer dels apartats en què divideix el pròleg, assenyalava que poesia bucòlica ho és tant l'ègloga com l'idil·li i que aquest en un principi designava «un poemeta, una petita descripció o pintura de qualsevol gènere. Los idilis de Teòcrit, Bión y Mosco determinaren després lo sentit d'aquesta veu» (Mestres 1889: 6).

Després, en l'apartat segon, mira de precisar què entén per poesia bucòlica:

opino que la poesia bucòlica es aquella que canta ab preferència la Naturalesa y l'home íntimament relacionat ab ella; y dich ab preferència, porque Teócrit nos ha legat idilis que podríam anomenar *pastorals*, al costat d'altres que son escenas eminentment ciutadanes. (ibíd.: 7)

I situa Teòcrit, el creador del gènere, en el seu temps per tal de justificar en la decadència de la poesia grega que aquest poeta es disfressés de pastor i hi disfressés els seus amics per dialogar amb ells en alguns dels seus poemes. I també per «escudarse lealmente contra la censura y'l menyspreu d'un públic pervertit», atès que eren partidaris de «las costums sencillas, lo llenguatge natural y'ls sentiments delicats y tendres». Tanmateix, Mestres creu que quan el poeta grec va sentir-se consolidat en la seva fama fou quan es presentà com a «poeta cantador de la Naturalesa en todas las fases, sense la emmatlevada samarra y sense haver d'ampararse derrera són remat d'ovellas» (ibíd.: 9).

En el tercer apartat del pròleg, prenent Teòcrit com a mestre i model del gènere bucòlic, Mestres defineix l'idil·li com el gènere que és més a prop de la imparcialitat i l'objectivitat que reclamava la novel·la naturalista, per la qual cosa el considera com una alternativa a la poesia romàntica. Així,

pot denominarse IDILI: tota poesía d'acció sencilla, de llenguatge natural y de sentimiento delicat, en que'l poeta desapareix tot lo posible per posar en evidencia al personatge que introduheix, y en que la Naturalesa ocupa'l lloch d'element complementari que ocupa en altres géneros lo criteri ó la erudició del poeta. (ibíd.: 11)

Mestres declara que, des de molt jove, ha «sentit predilecció decidida per aquest género», que considera «un dels que ofereixen al poeta més varietat, més recursos y més poesía de bona lley». Atribueix a les dificultats que presenta la seva pràctica desaparició des de Virgili, descomptant la resurrecció que va tenir en el Renaixement a partir del qual es transformà en «pastoret de sucrecandi, tan ple d'erudició empalagosa y sentimentalisme impertinent, com de flochs y cintas, de vellut d'Utrecht y de seda de Xina» (Mestres 1889: 12), fins a convertir-lo en un bucolisme de Carnestoltes que la pintura va ridiculitzar més que la literatura gràcies a la mitificació d'aquells pastorets de vano ab sabateta escotada y

cantant ab lo paper de solfa en les mans» (ibíd.), que el tòpic encara relaciona amb la idea d'una pastoral del segle XVIII.

Mestres es fa ressò de la polèmica europea⁷¹ segons la qual el realisme mata la poesia i opina que, lluny d'ésser així, encerta a obrir-li un camí més ple de vitalitat. És el de la sortida a la crisi del romanticisme. I ell deliberadament tria la tradició clàssica grega a través de la pastoral, en general, i de l'idil·li, en particular, com a model per acostar la poesia a un cert realisme. Així, considera que «poden y deuen cantarse aquestos *pastors descalsos y bruts* d'avuy día, com bruts y descalsos eran los que cantava Teócrit, sols que Teócrit, com a bon artista, sapigué fer lo treball de l'abella: pendre lo bo y deixar lo nociu y lo inútil». Per tot plegat, «mai com avuy en que el realisme, es á dir, lo sentit comú, está depurant á las arts de la escròfula del convencionalisme, may com avuy la poesia bucòlica ha tingut tant motiu per renàixer.» (Mestres 1889: 13)

Mestres assenyala que la poesia, com a gènere, corre dues menes de perill.

Un, motivat per la depuració excessiva del llenguatge, dels sentiments i de la selecció de tipus, ja que pot conduir el poeta a la bucòlica de vano, que en pau descansa per ara, però que pot ressucitar á la hora més impensada sobre tot en les grans capitals. I l'altre, provocat per un naturalisme sense traves o un eclecticisme absolut que conduiria a una vulgaritat que faria que les persones cultes i de sentiments delicats miressin amb repugnància la poesia bucòlica.

Contra el primer, aconsella

als poetes de saló que abandonin lo género, ó bé que's posin en contacte directe ab la Naturalesa y ab la gent del camp, que las ana-

⁷¹ La polèmica va ser encetada per J. Stuart Mill i recollida per Núñez de Arce en el seu discurs sobre la poesia de 1887 a l'Ateneu de Madrid. Per a Núñez de Arce (1914: 334), suprimir el ritme, el metre i la rima és matar la tradició de la poesia. Bona part de la crítica del moment fa al·lusió a la polèmica: Mestres, en l'article «El verso. Carta abierta a D. José Ixart», publicat a *La Vanguardia* el 19 de juliol de 1890, es posiciona a favor de Campoamor i la seva defensa del vers enfront de la prosa en una polèmica amb Yxart, que havia criticat la posició de Campoamor; Yxart li respon en «El verso y la prosa. Segundo artículo de verano» (Cabré 1996: 133-140).

lisin fervorosament, que conversin y visquin ab aquesta, que estudiïn son llenguatge y que desconfiant de la memoria recorrin al paper per apuntar las mil y mil locucions, imatjes y sentencias que esmaltan y fan tan pintoresca la parla del poble. (ibid.: 14)

Unes recomanacions que es fonamenten en el mètode de l'observació i que coincideixen amb allò que cal fer abans d'escriure una novel·la, un drama o una comèdia realista/naturalista. Mestres pren Teòcrit com a emblema pel seu valor històric en tant que descobridor del paisatge en la poesia, pel seu procediment de combinar objectivitat i subjectivitat, per la seva personalitat colorista i impressionista, per dir-ho aquí manllivant els mots que Alsina (1961) usà per descriure l'art de Teòcrit.

És potser per aquestes afinitats o paral·lelismes que el poeta, en l'apartat cinquè del pròleg al seu volum, veu l'idil·li, entre els gèneres preferits del realisme, com una forma que li sembla «una de las més amplias y més espléndidas de todas», atès que, amb la seva forma dramàtica,

l'Idili ofereix al lector los personatjes parlant y vivint ab vida propia, ab la ventatja de no necessitar per aixó del aparato escénich, d'una intriga més ó menos complexa, de la acumulació de personatjes secundaris y del convencional efectisme del teatro hont tot resulta artificial, fins la atmósfera que s'hi respira.

L'Idili sense necessitat de més escenari que algunas páginas que'l lector quan, com y hont mellor li agrada gira y torna a girar, ofereix una acció precisa, presenta'ls personatjes indispensables á ella, y desenvolupa ab claredat la idea qu's proposa despullada de tota embrolla superflua. (Mestres 1889: 15 i 16)

Mestres troba en l'idil·li i en la seva variant l'epil·li⁷² de Teòcrit, la possibilitat de portar la realitat fins al poema, de canalitzar-hi la gran adoració que sent per la Naturalesa, gràcies a un tractament dramàtic que exposa teòricament amb minuciositat:

En los idilis en que presento á la escena'ls actors, comenzo per descriure la decoració y'ls personatjes á fi de que al posarse aques-

⁷² Els epil·lis eren petits quadrets èpics d'extensió vària que es caracteritzen per la tècnica detallista.

tos á parlar lo lector ja'ls conega y conega també'l lloch hont se troban. Després d'aixó procuro deixarlos —aparentment al menos— en completa llibertat. (ibíd.: 16)

I fins i tot s'ha permès la llicència de substituir la presència d'alguns personatges per les veus de la Naturalesa, que el poeta sent en «tot lo que viu fins una vida á simple vista passiva». És el cas de les composicions «La nit al bosc», «La rosella» i d'altres que no esmenta i que encara té en cartera. Aquesta innovació, del tot personal, és una prova que el poeta busca d'expressar-se amb total sinceritat, naturalitat i espontaneïtat, lluny de convencions i de modes. A l'inrevés de Chénier, no vol ressuscitar gèneres antics, només vol emprar-los com a estructura per adaptar la poesia a les exigències del temps. Creu que Chénier va fer «verdaderas obras gregas», que tot i estar plenes de poesia no mostren avui «aquella època tan magistralment turbulenta», talment com, en la seva opinió, no van exercir mai cap influència sobre el poble francès (ibíd.: 18).

Per aquest camí, Mestres es pregunta si a finals del segle XIX encara era lògic imitar els antics, i la resposta és «rodonament nó». Mestres és de l'opinió que cada època ha d'expressar-se amb la forma d'art que li correspon. Només així els poemes esdevenen significatius, «corren de boca en boca y penetran al cor de la societat en la qual naixen», tenen la possibilitat d'influir en el «corrent del segle en que brotan» i poden «revelar gran cosa als temps á venir» (ibíd.).

El pròleg es tanca en l'apartat sisè, on el poeta expressa que, malgrat adaptar la forma poètica de l'idil·li al seu temps, desitjaria assolir la perfecció que van saber trobar-hi els grecs, en el sentit que la gent culta de la seva època pensaven que «*grec* es sinónim de *bell*». Sap que els seus idil·lis són «més realistes que aquells» perquè «la època en que visch ho exigeix y li pago gustós aquest tribut». I pensa que «en lo maridatge de la bellesa y la veritat estriba l'art verdader, l'art que es eternament art». Però entén que la veritat que li interessa es troba en les coses, en la Natura, en la rural i en la urbana. No com Verdaguer, que la situa, per entendre'ns, al cel.

Mestres acaba el pròleg fent memòria i elogi d'aquell que considera el primer bucòlic català, un autor sense ressò entre els

poetes de la seva terra i el seu «primer mestre, al immortal autor de *La Brema*, *Pel juny la fals al puny*, *Los Pescadores*, *Los Xiquets de Valls*, *Una Fontada* y *La Maquinista*: CLAVÉ». ⁷³

Aquestes darreres declaracions són cabdals per establir que, si per un costat Mestres afirma anar a buscar les fonts en Teòcrit i s'acull a la imparcialitat clàssica, reclamada pels parnassians, que dóna la dimensió de modernitat a la seva escriptura poètica, és prou manifest que es declara dins la tradició dels idil·lis i de la veu poètica que va conrear en els anys cinquanta i seixanta del Vuitcents el qui considera el seu mestre, Josep Anselm Clavé, no tant en relació als primers idil·lis de noietes i gronxadors sota d'un salze i prop d'un riu, que Clavé va escriure i musicar, sinó com a creador d'idil·lis moderns i de cançons populars noves, resoltes en llengua viva i col·loquial, que són els poemes abans esmentats.

Ramon D. Perés veu el Mestres líric com un deixeble del Heine artista i el dels idil·lis, «como épico», format entre els bucòlics grecs i uns pocs poetes moderns que l'han ajudat a versificar amb naturalitat, com La Fontaine, Campoamor, Clavé, Coppée i Hugo. I veu els seus temes i el seu llenguatge com una manifestació de naturalisme poètic. ⁷⁴ És per això que també remarca el seu llenguatge senzill i espontani, que apropa els seus versos a la realitat.

Joan Sardà elogia aquesta solució de Mestres com a sortida a la crisi de la poesia romàntica. En la seva crònica «La literatura catalana en 1888», publicada a *La España Moderna*, de Lázaro Galdiano, explica que Mestres «se ha propuesto resucitar un género pasado de moda y que se había hecho retórico: la égloga». I que

⁷³ Apel·les Mestres va ser, amb el músic Josep Rodoreda, hereu de Clavé entre 1874 i 1884. D'ell n'és la primera biografia, *Clavé. Sa vida i ses obres*, que el 1876 es va publicar després de la mort del líder del cant coral del segle XIX. En el present volum, Roger Canadell s'ocupa dels idil·lis en l'obra de Clavé.

⁷⁴ A propòsit de «Los dos Cresos» explica que el fragment inicial de presentació de l'escena i dels personatges «es l'únich tros en que pot ferse al poeta responsable de son llenguatge. Un cop comensat lo diàlech no es ell qui parla, sino sos personatges, y en lo parlar d'aquests lo que 'ns sembla defecte que l'autor comet sense adonarsen, no es mes que falta de costum de veurer fer naturalisme en català y sobre tot en poesia» (Perés 1884: 392).

hace de la égloga un cuadrito de género [...] una viñeta ilustrada por el verso. Estos son los idilios que más propiamente entre los de su libro recuerda[n] la égloga clásica. Pero esta égloga clásica aparece remozada y modernizada por un sentimiento de la naturaleza que dista mucho del de los antiguos. El panteísmo de Mestres no es el panteísmo naturalista de los bucólicos clásicos: es más lírico, más subjetivo con el lirismo de la escuela de Heine. Ningún clásico había concebido siquiera «La nit al bosch», un idilio dramático realmente original, lo mejor del tomo en mi sentir. (Sardà 1914a: I, 199-200).

Sardà, bon amic dels clàssics, no té res a dir de la fórmula, però sí del to i, seguint les directrius estètiques de Jean M. Guyau,⁷⁵ que li fan desitjar una «poesía que azote el alma o haga vibrar el cerebro con la plasticidad o el color de la evocación», retreu al poeta la manca d'emoció en el sentiment i la poca capacitat de suggestió de les imatges:

Los *Idilis* de Apeles Mestres dejan frío el espíritu y fría la cabeza. La impresión es reposada, algo indecisa, complace extremadamente, pero no sobreexcita. (Sardà 1914a: I, 200)

Sardà, que veu en els tres llibres de Mestres publicats el 1889 l'empremta de Heine, considera *Cants íntims* el «mejor libro de nuestro año literario» (Sardà 1914a: I, 199-224), atès que tot i que el veu com un poeta miniaturista, aquest aspecte es manifesta menys ple de vida i és capaç de projectar la personalitat del poeta en les obres que crea.

Josep Yxart i Ramon D. Perés coincideixen a relacionar Apel·les Mestres amb la idea de l'artista total⁷⁶ que preconitzen els prerafaelites, per tal com és escriptor, dibuixant, músic i jardiner amb igual dedicació, profit i brillants resultats. I també afirmen la seva vocació de naturalista alimentada per l'observació conreada en els seus viatges als Alps suïssos, a més de la inclinació pels objectes bells d'altres èpoques, pobles i arts. Tots dos crítics van ser elogiosos amb els idil·lis de Mestres, però mentre que Yxart li feia algunes observacions, Perés se'n manifestava un

⁷⁵ Per a Guyau (1897: 194 i 223) tot element constitutiu del vers (idea, llenguatge, rima, ritme) ha de portar a l'emoció del lector o receptor.

⁷⁶ Una idea que reprendrà Molas 2004.

rendit admirador. D'aquest llibre i de tota la seva obra, ja que Perés veia Mestres com el recanvi d'un Verdaguer o d'un Guimerà. Yxart, en canvi, va fer l'aposta per Maragall.

Yxart comenta les intencions que Mestres explica en el pròleg per justificar que, d'acord amb Teòcrit, pugui prescindir de la presència de personatges rústecs, i acota el sentit que el poeta dóna del terme idil·li com «breve poema dramático *de acción sencilla, lenguaje natural y sentimiento delicado* en que desaparece el poeta sustituido por el personaje y la naturaleza hace a veces, no solo de proscenio, sino de *elemento complementario*». Això no vol dir que els protagonistes més adequats dels idil·lis no siguin pastors, pagesos o mariners, segons l'ambientació del poema.

També puntualitza que la intenció del poeta és molt clara: «hallar la verdad poética de la vida rústica; llegar al punto de conjunción entre la poesía y la verdad». Però aquest objectiu també li planteja un dilema que presenta en el pròleg. El poeta no vol caure en vulgarismes ni en d'altres aspectes que poden macar la bellesa final del poema. El remei és el bon gust del poeta, amb el risc d'un control excessiu per temor de lliscar cap a la grolleria. Yxart es refereix a *Mirèio* de Mistral com un poema idíl·lic que, sense ésser brut, no es preocupa per delicadeses i ofereix una protagonista que és una de les figures més esplèndides de la literatura del segle. Tot un joc d'equilibris i una lluita de la qual es ressenten més o menys els poemes. I és el fet d'adequar-se a aquests objectius que Mestres assenyala en el pròleg el que permet a Yxart de remarcar el nivell aconseguit en la seva realització:

las páginas de los *Idilis* parecen la historia de esta misma lucha, los mojones del camino por donde el autor fue avanzando de un ideal lírico subjetivo, a la contemplación de lo real y dramático, de la belleza rústica, humana, dramatizada sin eliminaciones, sin selecciones. La victoria, para mi, no ha sido completa, pero los esfuerzos son visibles; la huella de los obstáculos se percibe en todas las páginas y algunos permanecen aún enhiestos entre aquella verdad total y la visión aérea del poeta que surge de lo más hondo. Si el autor no nos manifestara su propósito, y no lo encareciera como el mejor, quizás nada de esto percibiríamos; tomaríamos aquellas composiciones como una concepción pura de la imaginación, y sin más distinciones aquilataríamos su belleza; pero el propósito está allí como una meta,

que se nos impuso, y esa conjunción de la verdad contemporánea con la eterna poesía de lo rústico, aparece constantemente a nuestros ojos como un punto de comparación. (Yxart 1890: 136)

Yxart relaciona els *Idilis* amb el poema dramàtic *Margaridó* (1888), que considera un idil·li desenvolupat. «Así de *La Cigala y la Formiga*, á los *Sardinalers* y *Margaridó*, sólo percibimos como una gama de colores» (ibíd.: 136-137), que primer es formen en un entorn boirós i acaben amb una corporeïtat real. I això també s'esdevé en el pla del sentiment, que passa de líric a natural i fins en l'expressió, «que blasonando de sencilla y hasta vulgar, cede a la entonación del poeta lírico, se rebela, forcejea, y por fin, se derrama en el molde del verso, fluida y corriente.» (ibíd.: 137)

I encara, segons la intenció de l'autor, Yxart considera que el recull conté composicions que escapen del criteri del gènere idil·li pels motius de lluita entre subjectivitat i objectivitat en la composició. Així, en la composició «La nit al bosc», tan elogiada per Sardà, hi

intervienen como personajes que dialogan y expresan conceptos subjetivos del autor, los elementos naturales: un río, las rocas, los pájaros, árboles, flores; la naturaleza es aquí no ya elemento complementario y mudo: es protagonista; no se exhibe en su realidad, no tiene su propia elocuencia muda con relación al ánimo del espectador o la situación del drama: habla y cobra vida independiente, fantástica, imaginada, interpretada por el poeta que le presta sus voces. Es todavía el primer modo del autor: la fusión de la naturaleza con el símbolo, algo de la fábula o apólogo en que el apotegma moral y práctico se sustituye, se transforma, en concepto filosófico-poético. (ibíd.: 137-138)

I a l'inrevés, en «La rosella» o «La cigala y la formiga», «el elemento complementario va relegándose a segundo lugar, sin que, no obstante, adquieran los personajes la intencional determinación de seres reales» (ibíd.: 138); i en *Ninons*, personatge de «La rosella», que recorda un poema per ésser musicat a la manera dels de Clavé, sembla com si l'element líric es sobreposés al dramàtic, amb figures sense consistència que fan necessària l'aportació d'un suport musical. Música que també podria acompanyar

amb èxit «La cigala y la formiga».⁷⁷ I, encara, Yxart esmenta d'altres composicions que no són pròpiament idil·lis, com «La orejeta», «Lo llaurador», «Estiu», «Tardor», sinó poemes lírics que haurien hagut de formar part del recull *Cants íntims*, o de *Baladas*, com és el cas de «Lo rei y el pastor». El crític, en general, considera que aquestes composicions són més «*cuadros de taller*» que veritables estudis del natural. El poema «Los dos Cresos», diàleg entre pastors sobre l'ús de la riquesa, considera que ofereix un assumpte escàs, poc interessant i que voreja la frase vulgar, mentre que «L'anyell de Pasqua» evidencia «cuán fácilmente puede persistir el convencionalismo sentimental de las antiguas poesías pastoriles, bajo aquella forma moderna». Per tot plegat, no sembla que Yxart aplaudeixi els idil·lis de Mestres, ja sigui perquè no els considera prou en la seva factura, ja sigui com a forma d'acostar-se a la realitat. Per trobar pròpiament idil·lis, que s'acoplin fidelment a les intencions de modernitat i als objectius de veritat que Mestres proposa en el pròleg, Yxart diu que cal adreçar-se a les composicions «L'Hereu de l'hivern» i «Los sardinalers».

De tots el idil·lis del llibre, «L'Hereu de l'hivern» és l'únic donde el autor, fiel al concepto del idilio, prescinde del campo y lo trae a la ciudad», encara que «no tiene suficiente vigor para dar novedad a un contraste querido y común» (ibíd.: 140). Però el més reixit és «Los sardinalers», «visión total y totalmente bella» que forma l'escenari del poema en el moment de fer-se a la mar un pobre llagut de pescadors. Un senzill diàleg entre ells evidencia la naturalitat poètica encara que «el interés del mismo no vaya más allá de su forma», però en tot cas mostra que aquí sí que Mestres aconsegueix una realització nova més en consonància amb el que s'havia proposat en el pròleg. Tanmateix, allí on, segons Yxart, Mestres arriba a escriure «un verdadero poema dramático, una pastoral moderna», és amb *Margaridó*, que té «todos

⁷⁷ Aquí els personatges són un joglar (poeta) i un segador que debaten sobre els seus oficis. Tanmateix, els oficis estan caracteritzats, segons Yxart, més amb «la imaginación que señala a las pasiones su fin superior, ennoblesce las necesidades y alivia la fatiga, enfrente del trabajo material y productivo. Nada de eso es todavía la verdad tan deseada, tan requerida, tan amada, sin transformación, sin extracto, sin moraleja, en plena y ancha corriente de vida» (Yxart 1890: 139).

los elementos necesarios para interesar y mover las fibras más delicadas del alma» (ibíd.). A més de realitzar els propòsits de l'escriptor, l'obra desperta l'emotivitat del lector, tal com demanava Sardà i propugnava Guyau com a criteri de bellesa:

Existe en ellos aquella poesía que no es necesario declarar, ni subrayar con largas declamaciones. Hay arte, mucho arte, en el modo de conducir la acción, de modo que seduzca y conmueva al lector. (ibíd.: 140-141)

I, tot i així, el crític refusa que *Margaridó* encara s'expressi com «La rosella», que «siente y canta lo que el lírico le dicta, obediendo a una concepción psicológico-poética y sólo poética, que es la del autor, no la del personaje». Això és el que, segons el parer d'Yxart, sobra a l'obra. I també creu que li manca major vigor i la força dramàtica de la violència transformada en tendresa, que es troba en l'argument però que s'aprima massa en el text pel fet que l'autor s'obstina a usar la forma mètrica en lloc de donar al tema més profunditat, cosa que hauria aconseguit si s'hagués expressat en prosa (ibíd.: 141).

Ramon D. Perés, en el comentari dels *Idilis* de Mestres, exposa una concepció de la poesia bucòlica periclitada, que relaciona amb «paisajes de abanico con ridículas figurillas vestidas de raso y que hay que imaginar que son pastores»; una poesia que creia que havia mort i que no s'havia de pensar a ressuscitar-la; i heus ací que Mestres ho fa amb un llibre excel·lent, «lleno de poesia y lo que es más raro, es realista y es moderno» (Perés 1892: 196). És per això que, ara, ha d'oblidar la idea vuitcentista que tenia del gènere. Mestres retorna als orígens i s'allibera dels convencionalismes que havien encarcerat l'idil·li. Però també veu en el llibre de Mestres altres elements que no tenen res a veure amb Teòcrit. De fet, Perés agafa la definició d'idil·li com a derivat d'*eidós* (vista, imatge, en grec, tal com explica l'autor en el pròleg) i entén com a tal una «pequeña descripción o pintura de cualquier género» o, el que seria el mateix, «como diría Campoamor un *pequeño poema*» (ibíd.: 197). Perés allibera l'idil·li del marc de la poesia bucòlica i per això, segons el seu parer, tots els poemes hi tenen cabuda; perquè, si bé és cert que només encaixen en la idea de l'idil·li de Teòcrit «Los dos Cresos» i «Los

sardinalers», com que Mestres únicament n'agafa l'essència en comptes de copiar el poeta grec, el producte poètic resultant és una obra nova, diferent, pròpia i original.

Perés veu en la proposta de Mestres una possibilitat més, dins l'àmbit del classicisme, per tal de portar la poesia lírica a les exigències estètiques del present. Per sortir de la crisi de la poesia romàntica i acostar-se a la realitat, que suposa la modernitat, «es preciso arrebatar a los gramáticos, a los retóricos y eruditos sin sentimiento ni facultades artísticas, el tesoro de los clásicos que por tanto tiempo han malbaratado sacando de ellos sólo inútiles formalismos externos, al paso que dejaban abandonado en su fondo mil hermosos aromas que no acertaron a aspirar. Precisa que los artistas acudan a refrescarse a esas puras fuentes que una mala inteligencia les hace a menudo mirar con desvío» (ibíd.: 200-201); i sobretot demana que «se apliquen los modernos procedimientos críticos a los escritores antiguos» (ibíd.: 201).

Aquesta mirada renovadora als clàssics permetrà de veure'ls com a font d'innovació poètica, i és en aquest sentit que el crític considera poemes com «La oreneta», «Estiu», «Tardor» o «L'Hereu de l'hivern». Ja he dit que Yxart no reconeixia els tres primers com a idil·lis i, de fet, Perés coincideix en assenyalar-ne la diferència, però ell, amb una concepció més àmplia del gènere, els mira com una novetat. Una novetat que no cau en l'extrem contrari d'anomenar idil·lis «esas series de poemitas» en les quals es prescindeixi «por completo de que esta denominación se haya usado en el género pastoral» (ibíd.: 202).

Tot i que l'ordre que Mestres dóna als seus poemes és significatiu, Perés proposa l'ordre cronològic com a més adient per tal de mostrar la «marcha progresiva de su espíritu». «La oreneta», del 1878, a primer cop d'ull li sembla més una balada que caldria relacionar amb Coppée, però després considera que és, segons la definició, un idil·li urbà amb la inclinació a mostrar «las grandezas de lo pequeño» (ibíd.: 204) que presenten moltes de les composicions de Mestres. Després «La nit al bosc» (1880), poema fantàstic i simbòlic, que considera d'una altura que no ha superat cap altre idil·li, i en això coincideix amb Joan Sardà. El segueix «Lo rei y el pastor», el primer del gènere pastoril; «La cigala y la formiga», flor natural dels Jocs de 1882, paràbola amb tendència al simbolisme, i, d'aquest mateix any, «Los dos Cresos»,

que sembla escrit després de la lectura de Teòcrit pel diàleg entre dos pastors sobre els diners. De l'any següent, 1883, són «Lo llaurador», un idil·li que inclou una elegia, «L'Hereu de l'hivern», idil·li urbà, modern de fons i forma, i «Estiu», poema líric, idíl·lic pel sentiment i les delicades imatges, més que per la seva forma. L'any 1884 és el de l'escriptura de «L'anyell de Pasqua» i «La rose-lla», on es reprèn el gènere pastoril i el llenguatge simbòlic i delicat. En aquest darrer poema, que oposa la caducitat de la realitat enfront del que és ideal i no mor mai, apareix un personatge, la gitaneta Ninons, que representa la poesia i que recorda la *Mignon* de Goethe (Sardà 1883: 43, 46, 47 i 55). Per acabar, els dos escrits en darrer terme: «Tardor», «una lírica de cualidades idílicas», i «Los sardinalers», que considera «la obra maestra del autor dentro del género del idilio a lo Teócrito». Amb un ordre o amb un altre, la valoració de Perés s'acosta molt a la d'Yxart, que presenta un criteri més rigorós i estricte.

Perés es refereix a *Margaridó* com a una falla feta amb la suma d'idil·lis. Un exemple n'és el diàleg de pastors amb què comença el poema dramàtic. *Margaridó* és una rèplica personal de Mestres a *Mignon* de Goethe i *Mirèio* de Mistral. Al final de la seva crítica, Perés (1892: 243) fa una defensa de Mestres contra la crítica d'Yxart, que, recordem-ho, va valorar el poema com l'idil·li més aconseguit, tot i que trobava que li faltava o li sobrava alguna cosa. Perés minimitza els arguments crítics i desestima un fet que em sembla notable, com és el de judicar una obra a partir dels objectius que ha declarat l'autor en el pròleg. La proposta estètica de Mestres i la seva realització poètica només es contrasten en l'aspecte de la definició, prou genèrica: «Todo esto es muy discutible y para fallar habría que tener en cuenta si el autor se propuso algo más que ser llano y natural e impresionar con la misma sencillez sentidísima de sus versos.» L'adequació dels poemes als seus objectius queda dins una nebulosa que es resol positivament per l'emoció que produeixen, cosa que Yxart en cap moment qüestiona, i també per l'impacte que en Ramon D. Perés ja havia tingut el moviment parnassià en general i la particular utilització del classicisme que havia fet Leconte de Lisle.

Verdaguer i Mestres no van ser els únics poetes que van escriure idil·lis en el segle XIX. N'hi ha prou de mirar les com-

posicions i dibuixos publicats a les revistes de l'època per adonar-se'n. Sense anar més lluny, F. P. Briz va deixar inèdit un volum d'*Idilis*, que es va publicar pòstumament. Caldria resseguir les publicacions periòdiques catalanes dels darrers trenta anys i els llibres de poemes publicats en el mateix període per tal de veure amb detall quin volum d'idil·lis hi ha i sota quin concepte d'idil·li s'han escrit. Llavors ens adonaríem de la quantitat d'obres que, en vers i en prosa, apareixen amb aquest títol. Tanmateix, els que signen els dos poetes dels quals m'he ocupat en aquesta intervenció són de les millors composicions en vers que s'han escrit en català en temps del realisme.

A manera de conclusió

1) A finals del segle XVIII, mentre s'exhauria una tradició d'idil·lis de saló que a Catalunya arriba fins als primers poemes musicats de Clavé (1850-1860), s'inaugurava una nova línia que connectava de nou amb els clàssics grecs que van escriure dins la tradició bucòlica, gràcies al domini de la llengua, i que seran llegits com a primeres manifestacions de la millor poesia romàntica. Aquesta nova via, encapçalada per Chénier i Leopardi, traspasarà amb èxit i vigència tot el segle XIX i arribarà fins al darrer terç del segle, i, en aquests anys de reorientació estètica, la seva influència assenyalarà la vigència de la tradició clàssica, com una possibilitat de replantejar-se la renovació de la poesia romàntica, seguint el camí escollit pels parnassians i, sobretot, pel capdava-ter de tots ells, Leconte de Lisle.

2) Verdaguer i Mestres van ser uns notables escriptors d'idil·lis, en una concepció mística o naturalista dels mateixos, sempre acostada a imatges concretes. La crítica, en general, va aplaudir l'ús d'aquesta forma poètica, que valorà com a formulació concreta dins dels paràmetres establerts pels dos poetes i, en especial, pel seu acostament a una certa naturalesa/realitat.

3) La recuperació dels clàssics, en general, i dels idil·lis, en particular, és un pont cap al retrobament amb uns models que suposen, a més d'una font de renovació poètica, el gust per la forma. Una tendència que no s'estruncarà i que, a primers del segle XX, encara s'assenyalarà com a prioritària.

Bibliografia

- ALOMAR, GABRIEL (1922). «Prefaci» a André Chénier, *Idil·lis i elegies*, trad. de Joan Arús, Barcelona, Publicacions de La Revista (Col·lecció Lírics Mundials). [Conté disset dels vint-i-set idil·lis de Chénier.]
- ALSINA, JOSEP (1961). «Introducció» a Teòcrit, *Idil·lis*, I, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 29-31.
- ARDOLINO, FRANCESCO (2000). «Leopardi in Maragall», dins María de las Nieves Muñiz Muñiz (ed.), *Giacomo Leopardi. Poesia, pensiero, ricezione*, Leonforte, Ínsula, 377-388.
- ARQUÉS, ROSSEND (1986a). «El leopardisme de Bartrina, mite o realitat?», *Rassegna iberistica*, 25, 19-30.
- (1986b). «Leopardi en Costa i Llobera i M. S. Oliver», *Reduccions*, 36, 71-93.
- (1988). «Il leopardismo di Joan Alcover», dins Vicente González Martín (ed.), *El siglo XIX italiano. Actas del III Congreso Nacional de Italianistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 25-32.
- BANVILLE, THEODORE DE (1972). «Pierre Ronsard (1524-1585)», dins íd., *Oeuvres*, VIII, Ginebra, Slatkine Reprints, 279-304.
- BINNI, WALTER (1993). «Leopardi: poeta delle generose illusioni e della eroica persuasione», introducció a Giacomo Leopardi, *Tutte le opere*, I, a cura de..., Florència, Sansone, XI-CLVI.
- BRUNETIÈRE, FERDINAND (1906). *L'évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle*, Leçons professées a la Sorbonne, II, París, Librairie Hachette et Cie. [4a edició], 113-225.
- CABRÉ, ROSA; JUFRESA, MONTSERRAT & MALÉ, JORDI (ed.) (2003). *Polis i nació. Política i literatura (1900-1939)* [= *Ítaca, Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, Annexos, 2], Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- CABRÉ, ROSA (1996). *José Yxart. Crítica dispersa*, Barcelona, Editorial Lumen.
- (2001). «Classicisme i romanticisme en Costa i Alcover. Una escriptura mediterrània», dins DD. AA., *Els Països Catalans i el Mediterrani: mites i realitats. Actes del segon col·loqui de l'Association Française des Catalanistes*, Rennes, 1999, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 167-190.

- _____. (2003). «Notes per a la recepció de Friedrich Schiller en la literatura catalana del segle XIX», dins DD. AA., *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*, I, Barcelona, Universitat de Barcelona, 235-277.
- CALVO RIGUAL, CESÁREO (2000). «Las traducciones de los *Canti* en la *Antología de poetas líricos italianos* de Juan Luis Estelrich», dins María de las Nieves Muñiz Muñiz (ed.), *Giacomo Leopardi. Poesia, pensiero, ricezione*, Leonforte, Ínsula, 311-324.
- CAMPOAMOR, RAMON DE (1888). *Obras Completas*, precedides de «Campoamor, estudio literario» de José Verdes Montenegro, edició il·lustrada per J. Ll. Pellicer i J. E. Sala, Barcelona, Montaner y Simón editores.
- _____. (1955). *Poética*, Madrid, Gredos.
- CHATEAUBRIAND, RENÉ DE (1957). *Memoires d'outretombe*, I, París, Gallimard.
- CHÉNIER, ANDRÉ (s. d.). *Oeuvres Poétiques*, I, París, Classiques Garnier.
- _____. (1966). *Oeuvres Complètes*, primera edició íntegra, establerta, anotada i preparada per G. Walter, París, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- CODINA I VALLS, FRANCESC (2006). «Verdaguer, poeta de Barcelona», estudi preliminar a Jacint Verdaguer, *Obra Completa. Barcelona. Textos per a un llibre*, a cura de..., Barcelona, Eumo ed.
- COSSÍO, JOSÉ MARÍA DE (1960). *Cinquenta años de poesía española (1850-1900)*, I-II, Madrid, Espasa Calpe.
- COSTA I LLOBERA, MIQUEL (1947). *Obres Completes*, Barcelona, Editorial Selecta.
- DE SANCTIS, FRANCESCO (1975). *Storia della letteratura italiana*, II, a cura de Nicollo Gallo, Torí, Einaudi.
- FABRE, JEAN (1980). *Lumières et romantisme. Energie et nostalgie de Rousseau a Mickiewicz*, París, Editions Klincksieck. [Segona edició revisada i corregida.]
- GAVAGNIN, GABRIELLA (2000). «La vita solitaria nelle versioni di Josep Carner e di Tomàs Garcés», dins María de las Nieves Muñiz Muñiz (ed.), *Giacomo Leopardi. Poesia, pensiero, ricezione*, Leonforte, Ínsula, 335-350.
- GAUTIER, TEÓFILO (1960). «Historia del romanticismo» seguida de los «Recuerdos románticos» y «Los progresos de la poesía fran-

- cesa desde 1830*», trad. de Javier Núñez de Prado, pròleg de Emiliano M. Aguilera, Barcelona, Gráficas Diamante.
- GESSNER, SALOMON (1786). *Oeuvres de Gessner*, III, Ginebra. [Hi ha una versió de 1762 d'*Idylles et poèmes champêtres de M. Gessner*, traduïts de l'alemany per M. Huber, Lió].
- GIORDANO GRAMEGNA, ANNA (2000). «La presenza di Leopardi in alcuni epistolari di scrittori spagnoli: Miquel Costa i Llobera, Antoni Rubió i Lluch, Josep Carner», dins María de las Nieves Muñiz Muñiz (ed.), *Giacomo Leopardi. Poesia, pensiero, ricezione*, Leonforte, Ínsula, 363-377.
- GUILLEUMAS, ROSALIA (1953). *Ramon Llull en l'obra de Jacint Verdaguer*, Barcelona, Barcino.
- GUYAU, JEAN MARIE (1897). *Les problèmes de l'Esthétique contemporaine*, París, Félix Alcan ed.
- HALPERIN, DAVID M. (1983). *Before Pastoral. Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven, Yale University Press.
- HERÉDIA, JOSÉ M. (1979). *Poésies Complètes. Les Trophées*, Ginebra, Slatkine Reprints.
- JORBA, MANUEL (1991). *Manuel Milà i Fontanals, crític literari*, Barcelona, Curial ed. / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- J[ORBA], M[ANUEL] (2008). s. v. «*Idil·lis i Càntis místics*», dins Àlex Broch (dir.), *Diccionari de la Literatura Catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 497-498.
- JURETSCHKE, HANS (1973). «Alemania en la obra de Milà y Fontanals», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXV, 5-67.
- _____ (1992). «Presencia alemana en el despertar catalán del siglo XIX. Ambivalencia de restauración y reforma», dins *Actes del col·loqui internacional sobre la Renaixença (18-22 de desembre de 1984)*, Barcelona, Curial, 335-352.
- LECONTE DE LISLE (1876-1878). *Oeuvres de...*, edició crítica d'Edgard Pich, París, Les belles lettres.
- _____ (1930). *Idilios y epigramas*, versió de Germán Gómez, València, Prometeo.
- LEOPARDI, GIACOMO (1993). *Tutte le opere*, I, pròleg de Walter Binni, amb la col·laboració d'Enrico Ghidetti, Florència, Sansone.
- _____ (1998). *Cantos*, edició bilingüe de María de las Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra.

- LLORENTE, TEODORO (1879). *Leyendas de oro. Poesías de los principales autores modernos*, València, T. Llorente i Cia. Biblioteca familiar.
- MALÉ I PEGUEROLES, JORDI (2002). «El misticisme de Jacint Verdaguer segons Carles Riba (El pròleg de 1922 al volum de *Poesies*)», *Anuari Verdaguer* 1997-2001, 19-51.
- MANENT, MARIÀ (1974) «La poesia de Jacint Verdaguer», pròleg a Jacint Verdaguer, *Obres Completes*, Barcelona, Editorial Selecta (Biblioteca Perenne).
- MARTINO, PIERRE (1967). *Parnasse et symbolisme*, París, Armand Colin.
- MAS I VIVES, JOAN (1995). «Josep Lluís Pons i Gallarza: teoria i pràctica d'un promotor cultural», *Butlletí de la Societat Alcover*, 51, 241-246.
- MAURY, PAUL (s. d.). Estudi introductori a André Chénier, *Poésies choisies*, París, Larousse.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO (1881). *De la poesía mística en España*, Discurs llegit a la Real Academia Española, Madrid.
- MEDINA, JAUME (1992). «La Renaixença i els clàssics llatins», dins *Actes del col·loqui internacional sobre la Renaixença (18-22 de desembre de 1984)*, Barcelona, Curial, 317-333.
- MESTRES, APEL·LES (1889). «De la poesía bucólica», pròleg a íd., *Idilis*, Barcelona, Llibrería Espanyola, 5-21.
- MICHEL, ARLETTE; BECKER, COLETTE; BERTHIER, PATRICK; BURY, MARIANE & MILLET, DOMINIQUE (1993). *Littérature française du XIXe siècle*, París, Presses universitaires de France.
- MILÀ I FONTANALS, MANUEL (1879). «Pròlech» a Jacint Verdaguer, *Idilis y Cants Mistichs*, Barcelona, Llibreria d'Eusebi Riera, VI-IX.
- ____ (1892). *Obras Completas*, IV (Opúsculos literarios, primera serie), col·leccionades per M. Menéndez y Pelayo, Barcelona, Álvaro Verdaguer.
- MOLAS, JOAQUIM (1985). «El poeta», dins DD. AA., *Apel·les Mestres (1854-1936)*. En el cinquantenari de la seva mort, Nadala de la Fundació Jaume I, any XIX, 74-88.
- ____ (1991). *Sobre la mitologia d'una ciutat (Barcelona, 1883-1975)*, edició de bibliòfil s. d., amb una il·lustració al linogravat de Miquel Plana. [L'estudi de Molas, datat la tardor de 1991.]
- ____ (1993). «Sis cartes inèdites de Jacint Verdaguer», *Anuari Verdaguer* 1992.

- _____ (1994). «Introducció» 1 i 2 a íd., *Antologia de la poesia romàntica*, a cura de Ramon Pinyol i Torrens, Barcelona, Ed. 62 (El Garbell), 17-27 i 149-158.
- _____ (1995). «Tradició i modernitat en les trobes de B. C. Aribau», dins *Obra Crítica*/1, Barcelona, Edicions 62 (Clàssics Catalans del segle xx), 259-272.
- _____ (1999). *La poesia catalana i els inicis de la modernitat*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- _____ (2004) «Apel·les Mestres o la síntesi de les arts», intervenció dictada en el «Simposi Apel·les Mestres. En commemoració del 150è aniversari del seu naixement» que es va celebrar a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi en col·laboració amb la Universitat de Barcelona, la Universitat Autònoma de Barcelona i l'Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas, entre el 9 i l'11 de desembre de 2004.
- _____ (2005). «Introducció» a Jacint Verdaguer, *Poesia*, 1, Barcelona, Proa, 27-30.
- MONTOLIU, MANUEL DE (1962). *La Renaixença i els Jocs Florals. Verdaguer*, Barcelona, Ed. Alpha.
- MUÑOZ MUÑOZ, MARÍA DE LAS NIEVES (1996). «L'*Antología de poetas líricos italianos* di Estelrich nell'Epistolario di Menéndez Pelayo (Per una storia delle traduzioni della letteratura italiana in Spagna)», *Anuari de Filologia*, Secció G, Universitat de Barcelona, XIX, 95-109.
- _____ (2000). «Leopardi in Spagna: Pensiero / Poesia e Ricezione», dins íd. (ed.), *Giacomo Leopardi. Poesia, pensiero, ricezione*, Leonforte, Ínsula.
- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS (1995). *Métrica española*, Barcelona, Ed. Labor.
- NAVAS RUIZ, RICARDO (2000). *Poesía española, 6. El siglo xx*, Barcelona, Ed. Crítica.
- NOGUERA, LAIA (2006). «Els idil·lis de Verdaguer: mística, bucolisme i cançó popular», *Anuari Verdaguer. Revista d'estudis literaris del segle XIX*, 14, 357-372.
- NÚÑEZ DE ARCE, GASPARD (1911). *Obras escogidas de...*, edició il·lustrada per F. Pradilla, M. Domínguez, J. Villegas, C. Plasencia, D. Villodas, J. Vallés, A. i E. Mélida, Barcelona, Montaner y Simón ed.

- NÚÑEZ DE ARCE, GASPAR (1914). *Gritos de combate. Poesías y discurso sobre la poesía contemporánea*, pròleg de José Echegaray, Madrid / Sevilla, Librería de Fernando Fe. [12a edició.]
- PERÉS, RAMÓN D. (1892). *A dos vientos. Críticas y semblanzas*, Barcelona, Librería Española de López.
- _____ (1913). «Verdaguer y la evolución poética catalana», dins *Discursos leídos en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en la recepción pública de Ramón D. Perés, el día 16 de febrero de 1913*, Barcelona, Imprenta de la Casa Provincial de Caridad.
- PLADEVALL ARUMÍ, ANTONI (1987). «Les biblioteques de Vic en l'època de Verdaguer estudiant», *Anuari Verdaguer*, 1986, 71-105.
- PLANA, ALEXANDRE (1914). *Antologia de poetes catalans moderns*, Barcelona, Societat Catalana d'Edicions.
- PRUDHOMME, SULLY (1965). *Obras escogidas*, trad. i pròleg de José Antonio Fontanilla, Madrid, Aguilar.
- _____ (1983). *Poemas y pensamientos*, trad. de José Antonio Fontanilla, Barcelona, Ed. Orbis.
- RAMÍREZ MOLAS, PERE (1982). «Modul·lacions del tema lul·lià del “davallament” i “pujament” en la lírica de Verdaguer», dins Luis López Molina (ed.), *Miscelánea de estudios hispánicos. Homenaje de los hispanistas de Suiza a Ramón Sugranyes de Franch*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 261-277.
- RIBA, CARLES (1967). *Obras Completas, II: Assaigs*, a cura de Joan Lluís Marfany, Barcelona, Ed. 62.
- SAINTE BEUVE, CHARLES-AUGUSTIN (1839). «Étude sur André Chénier», *causerie* de l'1 de febrer de 1839. [Reproduït com a pròleg a André Chénier, *Oeuvres Poétiques*, I, París, Garnier, s. d., XXVII i XLVI.]
- SARDÀ, JOAN (1883). *Arte y Letras*, 6 i 7 (1-2 i 1-3-1883), 43, 46, 47 i 55.
- _____ (1914a). *Obras Escogidas*, I, Barcelona.
- _____ (1914b). *Obras Escullides*, Barcelona.
- SCHLEGEL, FRIEDRICH (1983). *Obras Selectas*, II, ed., introd. i notes de Hans Juretsche, trad. de Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid, Fundación Universitaria Española, 494.
- SERRA DE MANRESA, VALENTÍ (2003). «Algunes notícies sobre els aspectes franciscans i el misticisme del sacerdot i poeta Jacint Verdaguer», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 76, 289-314.

- SOLÀ, MARIA (2006). *Joan Sardà, crític literari de la Restauració*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- TAYADELLA, ANTÒNIA (1993). «Més articles de Joan Sardà sobre Verdaguier», *Anuari Verdaguier*, 1992, 146-147.
- TEOCRIT (1961). *Idil·lis*, I, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- URRUTIA, JORGE (1995). «Introducción» a *Poesía española del siglo XIX*, a cura de..., Madrid, Cátedra.
- VALENTÍ FIOI, EDUARD (1973). *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, Curial.
- VARI, VÍCTOR B. (1963). *Carducci y España*, Madrid, Editorial Gre-dos (Biblioteca Románica Hispánica).
- VERDAGUER, JACINT (1879). *Idilis y Cants Mistichs*, ab un prolech de D. M. Milà y Fontanals, Barcelona, Llibreria d'Eusebi Riera.
- _____ (1974). *Obres Completes*, pròleg de Marià Manent i epíleg de Joan Bonet i Baltà, Barcelona, Editorial Selecta (Biblioteca Perenne). [Primera edició: 1943.]
- _____ (2005). *Poesia*, 1, Barcelona, Ed. Proa.
- WALTER, GÉRARD (1966). «Avant-propos», a André Chénier, *Oeuvres Complètes*, primera edició íntegra, establerta, anotada i preparada per G. Walter, París, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), IX-XXXVII.
- YXART, JOSEP (1890). *El Año pasado*, Barcelona.
- _____ (1995). *El Año pasado*, Barcelona, 1886, dins íd. *Obra Completa*, I, pròleg de Rosa Cabré, Barcelona / Tarragona, Proa / Ajuntament de Tarragona.

L'IDIL·LI AL TEATRE CATALÀ DEL TOMBANT DEL SEGLE XX

JORDI MALÉ / MONTSERRAT JUFRESA
Universitat de Lleida / Universitat de Barcelona

Una pràctica habitual en les edicions d'obres de teatre del segle XIX i principis del segle XX era indicar, dins el subtítol de les peces, el subgènere teatral a què els autors les adscrivien: «*De Pecador á Sant. Drama en tres actes y en vers d'en Llorens Balanzó y Pons*» (1901),¹ «*Tinch la dona fora! Sainet en un acte y en vers original de Emili Giral*» (1912), «*L'auca de la cupletista. Tragicomedia en quatre actes, original de Lluís Capdevila i Manuel Fontdevila*» (1919).

Entre les obres classificades dins els diversos subgèneres teatrals, se'n troben, en la literatura catalana, unes quantes d'etiquetades com a «idil·lis», amb la particularitat que poden acotar-se dins un període comprès, amb alguna escadussera excepció, en tres dècades i mitja: de 1890 a 1925.² La mateixa etiqueta també figura al subtítol d'algunes obres narratives i poètiques del mateix període (aproximadament), com ara al relat de Joan Roselló de Son Fortesa «*En Rupit. Idili trist*» (1904) i als poemes de Ramon Masifern «*Coses de l'Ampurdà. Idilis y cançons*» (1918). Però en la narrativa i la poesia és molt més habitual de trobar el

¹ Reproduïrem sempre els textos amb completa fidelitat als originals.

² Dades obtingudes del CCUC (<http://ccuc.cbuc.es/vtls24/vtls/catalan/consultabasica.html>) i també del catàleg del fons de teatre de la biblioteca del Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró (<http://www.masmm.org/biblioteca/index.php>). Queda fora d'aquest marc temporal l'obra «*Marió*. Idili en un acte de Josep Canals amb números musicals del mestre Eusebi Folquer», publicada a Barcelona el 1934 (d'aquesta obra, n'esmenem excepcionalment l'accentuació del títol, hipocorístic que a la coberta i a la portada apareix escrit *Mariò*, però que figura degudament accentuat dins el text).

terme «idil·li» inserit dins els mateixos títols de les obres.³ En casos com els *Idilis y cants místichs* de Verdaguer (1879) i els *Idilis* d'Apel·les Mestres (1889), el terme vol designar un cert tipus de composició poètica versificada —bé que no concreta ni fixa—; i en d'altres, com *L'Idili dels nyanyos* de Carner (1903) i *La fi d'un idili* d'Alfons Maseras (1908), caracteritza bàsicament el contingut argumental o temàtic de l'obra narrativa. Menys fàcil resulta, en canvi, entre els més abundants idil·lis teatrals, escatir si la classificació dins el gènere explicitada al subtítol apunta més cap a un tipus de composició dramàtica o més cap al seu contingut.⁴

En principi, que diversos escriptors, dins un període relativament curt de temps, escrivissin una trentena d'idil·lis dramàtics, podria dur a la conclusió que existia una consciència del que implicava tal gènere (o subgènere). Però si entenem el concepte de gènere com el resultat de la codificació de les propietats discursives compartides per un grup de textos literaris, propietats que poden abraçar des dels temes fins a les estructures formals,⁵ la comparació entre els idil·lis teatrals publicats durant aquells anys, força diferents entre si, fa difícil de creure que realment existís tal consciència. Menys encara si es té en compte que, al marge d'Apel·les Mestres (el més «idil·lic» de tots), Ignasi Iglésias, Santiago Rusiñol i Josep Sebastià Pons, la resta dels autors de peces idil·liques són qualificables de menors: des dels prolífics Josep M. Folch i Torres, Albert Llanas, Josep Martí i Folguera, Joaquim Riera i Bertran, Lluís Millà, Emili Graells i Castells i Lluís Suñer Casademunt, fins a autors d'obra única o gairebé única,

³ Només en dues peces teatrals es dona aquesta circumstància: *Un idil·li prop del cel o pel juny carabasses* (1925), de Lluís Masriera, i *Un idili al mas* (1910?), obra manuscrita inèdita de Josep Martí i Folguera, amb la circumstància que porta aquesta indicació: «Comedia en tres actes».

⁴ De la indefinició literària del terme en donen compte els dos llibres *Idil·lis* d'Apel·les Mestres (1889 i 1900 en les respectives primeres edicions): tots els idil·lis continguts en aquests volums estan escrits en vers, ja sigui en forma de poemes o bé de diàlegs poètics, i s'hi inclouen uns quants idil·lis qualificats de «dramàtics». Formalment, els «dramàtics» destaquen pel fet que, al principi, s'hi fa la relació dels personatges que intervenen en la peça. Són només aquests, doncs, els que hem pres en consideració.

⁵ Vegeu Lázaro Carreter 1986: 116-117, i Todorov 1982: 13-15.

pràcticament desconeguts, com Pere Borrell Sendra, Josep Canals, Joan Casas i Serra i Pere Roselló i Orfila, passant per escriptors de més producció però, en general, no gaire més coneguts, com Josep Aladern (pseudònim de Cosme Vidal), Pere Colomer Fors, Ramon Jofre, Lluís Masriera i Rosés, Ramon Ribera Llovet, Manuel Rocamora i Rivera, Ernest Soler de las Casas i Joan Vives i Borrell.

Ara, tinguessin o no tinguessin una clara i unificada consciència del que era un idil·li, si van denominar com a tals les seves ben diverses peces dramàtiques,⁶ i no pas com a comèdies, drames o quadres de costums, és perquè alguna noció se n'havien format i, consegüentment, perquè una o diverses de les característiques dels seus textos s'hi adequaven. Com que, d'altra banda, hi ha obres tant en vers com en prosa, i de divers nombre de quadres i actes (tot i que predominen les peces breus), tot duu a creure que la seva naturalesa idíl·lica cal cercar-la en els temes i arguments que desenvolupen, i en els elements que hi estan involucrats.

Tot prenent en consideració els personatges que protagonitzen aquesta trentena d'idil·lis dramàtics, la primera constatació que s'imposa és l'escassíssima presència de pastors i gent camperola. Resulta evident, doncs, que, en qualificar d'idil·lis aquestes peces, els autors no prenen com a referència els idil·lis originals, els de Teòcrit i altres autors grecs i posteriorment llatins, que cantaven els encisos de la vida bucòlica (entre d'altres temes), sovint en una forma poètica dialogada.

Només quatre obres, excepcionalment, se serveixen de personatges de l'àmbit rural. La més particular de totes és *Los Pastors de Nazaret* (1907), idil·li en vers de Joan Casas i Serra. El títol remet, ja d'entrada, als típics «pastorets» nadalencs, i l'obra, plena d'anacronismes, no deixa de contenir els elements que en són més característics: la sagrada família, els tres reis, els pastors, àngels i dimonis. Però no n'és gens característic el conflicte inicial que impulsa l'acció dramàtica: l'enamorament que Saida, «dona molt rica algo lliure com á soltera», i Joan, «jove rich de uns

⁶ Excepció feta de les dues esmentades a la nota 3, en què el terme «idil·li» forma part del títol i no del subtítol.

25 anys», senten, respectivament, pel fuster Josep i per la jove Maria, l'un i l'altra solters a l'inici de l'obra (Casas 1907: 3). Bona part de les converses dels diversos personatges, dividits entre pastors rics i d'altres que no ho són (aquests amb un cert component còmic), giren al voltant d'enamoraments no correspostos entre uns i altres (la Quima ho està d'en Joan, que sols té ulls per Maria; en Daniel, ho està de la Quima; la Sileta, d'en Daniel, etc.), bé que sempre dins un ambient d'edulcorada cordialitat. L'única presència negativa és la d'en Geroni, personatge «ben vestit» però que «va ab unas banyetas» (ibíd.: 3 i 30), el qual malda, inútilment, per dur Josep als braços de Saida i desfer la santa parella. Quan els pastors, els rics i els treballadors, reben l'anunciació de l'àngel, aniran fins a l'establia per adorar el Messies, i hauran de lluitar —literalment— contra els dimonis, capitanejats per Geroni, que vénen a endur-se el nen Jesús. Derrotat el mal, i tot acompanyant Josep i Maria a l'inici del seu camí cap a Egipte, Saida i Joan, plenament conscients de la impossibilitat d'assolir els seus amors (dels quals ja intuïen la santedat), els demanaran consell per confegir unes altres parelles en funció dels enamoraments vigents (la Quima amb en Joan, la Sileta amb en Daniel, etc.).

Malgrat contenir escenes habituals dels «pastorets», Casas i Serra hi introdueix algunes situacions en què els personatges s'aparten del tipisme característic a partir d'un psicologisme mal entès, com ara els dubtes que assalten Josep en saber que Maria està embarassada («Si no fos una santa'n duptaria!» [ibíd.: 29]), intensificats per la temptació del dimoni («Sens élla, no puch viure y si élla es máre... / que seré jo, Deu meu, al seu costat!»

⁷ L'obra, a més, deixa traslluir tot de prejudicis que avui dia toparien, i amb raó, contra el que es considera «políticament correcte»: prejudicis envers les dones («[Les dones volen] pensar sols ab el present / bucá un home fort y sá, / qu'estigui sempre per ellas, / mejá y veure y vejetar... / com fan els moltons y ovellas, / sens tenir cap mal de cap!»; Casas 1907: 37); envers els qui tenen algun defecte o deformitat (el personatge de Cain, «estrafet, ab orelles llargas y un gra molt vermell al nas» [ibíd.: 3]), és sistemàticament escarnit pel seu aspecte, bé que ell s'ho tiri a l'esquena), i fins envers els de raça negra (quan apareix el rei Baltasar, els comentaris que suscita són: «Y aquell ab la cara negra?», «Mal redimontri qu'es lletx!», «Ahont vá ab la cara tant bruta?» [ibíd.: 68]); a banda de promoure la violència de gènere (com en aquesta conversa entre pare i filla sobre la mare, que sembla que duu una

[ibíd.: 31)].⁷ I el que més singularitza aquesta obra dins el gènere dels «pastorets», d'on potser li ve la seva classificació entre els idil·lis, és el fet de posar en primer terme, en paral·lel a la història del naixement de Jesús, les vicissituds amoroses dels ben inusuals pastors que la protagonitzen.

Res hi té a veure l'idil·li dramàtic de Lluís Suñer *La Font dels enamorats* (1900), protagonitzat per un pastor i una pastora, com bona part dels idil·lis antics, però amb la particularitat que s'hi capgira la visió ideal i plaent de la natura que aquests oferien i ens mostra els seus habitants en el que tenen de rústecs i incul·tes —tot fent bona la idea que «lo realisme ha matat la pastoral», com apuntava Apel·les Mestres citant, sense esmentar-lo, un autor francès, i revoltant-s'hi al pròleg a un volum dels seus propis *Idilis* (Mestres 1889a: 13). L'argument de *La Font dels enamorats* es construeix a partir de l'amor que un jove pastor sent per una pastora. El desig de superar el mal d'amor i la gelosia el duu a demanar consell a un ancià, el qual li suggereix de provocar al seu torn gelosia a la noia. Apareix, aleshores, una pubilla de Barcelona, que s'encaterina amb la simplicitat natural del pastor i la seva sinceritat, que contrasta amb el tarannà del jove barceloní que la pretén, afectat poeta que ella rebutja per la seva manca d'autenticitat. El jove poeta, per la seva banda, s'encaterina de la pastora, que creu l'encarnació dels seus ideals bucòlics; però la rudesia d'ella no triga a desfer-los-hi, i ha d'acceptar que «la pastora, no es aquella / pastora dels altres temps» (Suñer 1900: 22). Ambdós pastors, per mostrar-se a l'alçada dels de ciutat, van a vestir-se amb les seves millors gales; però resulten ridículs, i finalment els dos joves s'adonen que havien projectat en els pastors la seva idealització del món natural, perquè «no pot sé Hércules d'*esmoking* / ni Venus amb polissón» (ibíd.: 27). I reprenen la seva relació. I els pastors, com ells, acaben igualment junts, perquè «pastors som, pastors serém» (ibíd.: 29). Amb la qual cosa l'intent de salvar la distància entre estaments socials

vida dissoluta: «SILETA: Donchs li espoleu las faldillas! [...] JACOB: Jo, no pégo ni á las béstias! / SILETA: Si no ho meréixen, feu bé; / pró ab una dóna casada / que no'n té prou ab el seu, / escalfarli las costellas!...(Senyalant *bastó*) / porque may mes tingui fret» [ibíd.: 17]).

resta, a l'últim, avortat i es reafirma l'oposició entre la ciutat culta i civilitzada i el camp rústec i inculte.

Aquesta oposició, bé que amb menys relleu, apareix també en la candorosa peça de Folch i Torres *Muset i Bernadeta* (1916). Amb la diferència que la connotació positiva, en aquest cas, se l'endú la vida natural. Un noi que fa de rabadà troba en una font una nena sola, que ha quedat òrfena per la mort de la seva mare. La duu a casa el seu amo tot afirmant que «es meva» perquè l'ha trobada i que la vol per germaneta, talment com ella el vol per germanet. L'amo opta per dur-la a l'hospici, però el rabadà s'hi oposa. A l'últim una senyora que tenen de convidada s'ofereix a quedar-se-la mentre s'està al mas, amb l'aquiescència de tothom. Però al cap d'uns dies, ja havent-la vestida de senyoreta —cosa que provoca les rialles de la gent—, decideix d'endur-se-la a ciutat per escolaritzar-la, amb gran disgust del rabadà i la nena. Al final, en fer públics l'un i l'altra els seus sentiments fraternals, la senyora accedeix a deixar la nena amb el rabadà, i l'amo, a acollir-la i retornar-li el vestit de pageseta. Si a *La Font dels enamorats*, amb l'intent que feien els pastors de mudar-se, i el ridícul que en resultava, es pretenia de remarcar la més alta jerarquia del món urbà per sobre del rural, a *Muset i Bernadeta* es dona preeminència a la vida del camp i a preservar-la incontaminada davant els elements provinents de la ciutat (encara que es tracti de la possibilitat d'anar a estudi). En aquest sentit, i ni que sigui anecdòticament, l'obra s'apropa una mica a l'esperit dels antics idil·lis.

Una quarta peça idil·lica amb protagonistes del món rural és *Amor de Pardal* (1923), de Josep Sebastià Pons. Curiosament, l'acció dramàtica té el seu origen en el mateix impuls emocional que en *La Font dels enamorats* de Suñer: el desig de superar el mal d'amor, bé que amb conseqüències ben diferents. Tres minyons que han estat treballant fora de la vila nadiua, al Vallespir, es disposen a tornar-se'n hi. Un d'ells, però, opta per romandre, lligat com se sent per un amor no correspost —justament ell, que per la seva manera de ser esbojarrada (d'on li ve el sobrenom) semblava poc procliu a l'amor. De nit canta una cançó que sols aconsegueix de despertar un traminer malhumorat. I decideix d'anar en pelegrinatge fins a l'ermita de sant Magí, a qui demanarà de no tenir patiments amorosos i que li concedeixi «les

amors [...] que no tenen espines i passen com les flors voladisses», a més d'expressar-li l'anhel de tornar al seu poble (Pons 1930: 30). S'hi trobarà, al poble, de manera miraculosa l'endemà mateix, abans que els seus companys, i serà rebut alegrement per tres minyones de la vila. A l'últim, en arribar els seus companys els explicarà la història del seu dissortat i fugaç amor, nascut, com confessa el personatge, només de la solitud i l'enyorament de la terra nadiua.

Aquesta peça de Josep Sebastià Pons és, potser, la més semblant als idil·lis antics: la trama és molt simple i quasi desproveïda d'acció dramàtica (en el sentit que pràcticament no es produeixen incidents que generin cadenes d'accions), una part del seu desenvolupament consisteix en el report que un personatge fa del que li ha esdevingut i dels seus sentiments, i a més s'hi produeix un fet miraculós per efecte de la invocació a una «divinitat» (en aquest cas, dins el context cristià de l'obra, a sant Magí).

Només en un altre dels idil·lis dramàtics té lloc també un fet meravellós, en aquest cas vinculat amb la mitologia pagana, i igualment en plena natura: *Ceguera* (1911), d'Apel·les Mestres. El protagonitza una noia cega, que és acompanyada pel seu amant a través del bosc fins al peu d'un roure on, segons la llegenda, viu una fada capaç de concedir gràcies miraculoses, sempre que es demanin per a una altra persona. L'amant està disposat a sol·licitar que retorni la vista a l'estimada. Per fer la petició ha d'adormir-la; i un cop concedit el desig, ella es desperta i contempla la bellesa del món, que fins llavors desconeixia. Però, en veure el seu amant, el rebutja perquè no es correspon amb la imatge bella que se n'havia forjat. Aleshores, ell demanarà a la fada que li retorni la ceguesa. La noia, en despertar-se de nou, creu que tot ha estat un somni, dins el qual trobava lleig l'amant, i celebra la seva ceguera, gràcies a la qual serva d'ell una imatge ideal («Ceguera del amor, que n'ets de bella!...» [Mestres 1911: 26]). Resulta evident que l'obra vol reivindicar (molt en una línia romàntica i, doncs, modernista) les veritats de la imaginació i del cor per damunt de les mentides de la trista i imperfecta realitat («are, cega com soch, are, desperta— / et veig ben clarament, sense mentida, / hermós com t'he estimat tota la vida» [ibíd.: 25]). La ceguera, doncs, és un preu ben minso si es vol mantenir idealment l'amor.

Mestres té un altre idil·li dramàtic vinculat amb la mitologia pagana, el protagonista de la qual és una dona d'aigua: *El gorch* (1900). L'obra gira al voltant de la inquietud amorosa que abrussa Lliri-jonch, inquietud que contrasta amb el desdeny que les seves germanes, Vidalba i Falzía, totes tres dones d'aigua, senten pels humans. Es van succeint, aleshores, escenes en què van apareixent, al gorg on canten i feinegen, diversos personatges: un metge, un lladre, un poeta, una parella d'enamorats fugitius i un boig, i a tots Lliri-jonch els ofereix el seu amor. El metge, però, la refusa perquè, com a home de ciència, no creu en éssers fantàstics; el lladre en fuig per por i perquè sols l'absorbeixen els diners; el poeta la deixa perquè li ha despertat la inspiració (el «geni») i se'n va en cerca de la glòria; i l'amant de la parella no li fa cas perquè sols sent la veu de la seva estimada. El boig, però, finalment, es deixarà caure als seus braços perquè, sense seny, viu com en un estat de son, i prefereix que ella sigui una fantasma i una quimera que no una realitat. I es llença dins el gorg, al fons del qual ella l'arrossegirà. Quan, a l'últim, les germanes li retrauran que és sols un boig, ella els replicarà que «no més els boigs estiman!»; i quan li faran observar que ja és mort, ella els etzibarà: «No més els morts no enganyan!» (Mestres 1908: 130-131).

Deixant de banda l'heterogeneïtat dels personatges que fan acte d'aparició en aquest escenari fantàstic —sense un patró que permeti de deduir-ne alguna intenció per part de l'autor—, sembla clar que, semblantment a l'idil·li anterior (*Ceguera*), *El gorch* vol mostrar l'amor situat en una esfera fora de la realitat. Però, en aquest cas, perquè també ho està, fora de la realitat, el personatge que vol estimar. Descartats el metge i el lladre, un personatge que sí que hauria pogut sucumbir a la seducció de la dona d'aigua és l'amant de la parella d'enamorats. Però Mestres ens els presenta com a fugitius a causa de l'oposició del pare d'ella, que l'ha desheretada; i fins se'ns explica que ell té l'esperança que amb un fill aconseguiran d'aplacar-li la ira —i recuperar l'herència, doncs—; representen un amor, en definitiva, més material que no ideal. Quedaria el poeta, home d'imaginació i fantasia, si no fos que l'autor ens el dibuixa més pendent de realitzar l'«obra mestra» i de la «glòria», que no de l'amor. Amb la qual cosa, sols un personatge forassenyat i, doncs, fora de la realitat, pot ser

l'objecte de l'amor de la dona d'aigua —sense oblidar, però, que l'associació entre amor i folia té molts antecedents clàssics i romàntics.

La tipologia dels personatges que protagonitzen la resta dels idil·lis dramàtics és relativament variada, i abraça des de mariners i soldats, fins a actors, estudiants i minyones, dominant-hi les famílies de classe mitjana. L'únic personatge d'estament eclesiàstic és una monja, i més aviat heterodoxa (com veurem). I els més reiterats són, per una banda, les vídues joves, i per una altra, els joves idealistes i/o artistes. D'aquests joves se'n troben als idil·lis: *Art y prosa* (1899), de Pere Colomer Fors; *Esclats de l'ànima* (1909), de Pere Roselló i Orfila; *La monja folla* (1911), de Josep Aladern; *El Pati Blau* (1903), de Santiago Rusiñol, i *Sota d'un sàlzer* (1916), d'Apel·les Mestres.

Aquesta darrera obra és la més atípica,⁸ en el sentit que no conté un argument lineal sinó que està constituïda per tres escenes desenvolupades mentre el protagonista, un jove ple d'aspiracions i ideals que ha deixat el seu poble, dorm sota un salze vora el camí. Durant el seu son, se li acosten dues noies: una que

⁸ Val a dir que, pròpiament, el més atípic de tots els idil·lis dramàtics és *La nit al bosch* (1883), d'Apel·les Mestres, que és un peça lírica musicada, quasi sense argument i constituïda per una successió d'escenes en què diferents elements de la natura canten sobre l'amor: l'espíadimonis que mor d'amor per voler seguir el riu de curs imparable; el rossinyol enamorat; l'eruga que somia amb l'amor futur un cop transformada en papallona; les granes que proclamen amor al seu rei; el roure que plora l'oblit de la violeta arrencada per amor, a més d'una parella d'enamorats que canta el seu amor constant, sigui estiu o hivern; i l'oreneta, que veu la noia de matí com resa, fins que li cau una violeta del devocionari i passa a pregar per amor. A l'última escena, les roques, escèptiques, es riuen de tot. «En *La nit al bosch* he cantat lo triomfo natural del amor, en mitj d'una societat que fatalment progressa, que fatalment canta y que fatalment nega», explicava el mateix autor al pròleg al volum *Idilis* (Mestres 1889a: 17). L'idil·li dramàtic *La Rosella*, d'altra banda, és una ampliació de la quarta escena de *La nit al bosch* (i també de dos poemes idil·lics: *La Cigala y la Formiga* i *Estiu*, com apunta el mateix Mestres a les notes finals de l'esmentat volum *Idilis* [ibíd.: 179]), i està constituït pel diàleg amorós entre les espigues de blat i les roselles, contrapuntat pels cants dels segadors i per un altre diàleg amorós, aquest cop entre un segador i una gitana (la qual amb les seves cançons simbolitza la Poesia); veg. ibíd.: 160.

ha trobat l'amor i una altra que, en canvi, ha estat promesa pels seus pares amb un home que no estima ni s'acorda al seu ideal. Aquesta última, en marxar, imaginant que potser l'adormit fóra la parella que voldria, li deixa un ram de violes al costat. Després se li acosten dos lladres, els quals, en no trobar-li ni un cèntim a la cartera, decideixen de matar-lo, però una detonació els fa fugir tot deixant caure la pistola que duïen. Finalment, apareix una parella benestant que ha tingut una avaria al cotxe (l'explosió es devia a una roda rebentada), i el marit, en veure el noi i comprovar que no té diners, li omple la cartera amb un bitllet dels grossos, tot dient a la muller: «¿no és la costum buidar la bossa als caminants? / doncs jo, que com tu sabs, só un punt que's perd de vista, / li vaig a umplir. ¡Ja veus quin cop més modernista!» (Mestres 1916: 34). En despertar-se, el noi creu haver somiat les tres escenes, però troba el ram, la pistola i el bitllet, i proclama que «tot lo qu'ens rodeja es un misteri!» (ibíd.: 39).

L'únic que sembla lligar les tres escenes és el paper misteriós de l'atzar (el fet de potser tenir l'amor ideal al davant, que una roda rebentada eviti que et matin, i que un ric tingui el rampell de regalar-te diners).⁹ Que el protagonista dorment, d'altra banda, sigui un jove emprenedor i ple d'il·lusions no aporta cap matís significatiu a les situacions que tenen lloc dins aquest molt particular «idil·li».

Sí que n'aporta, en canvi, als altres quatre idil·lis esmentats, perquè l'especial caràcter dels joves protagonistes és el que origina el conflicte a partir del qual es generen les respectives accions dramàtiques. A *Esclats de l'ànima* de Roselló i Orfila, per exemple, el tarannà d'un jove de trenta anys ple d'ideals de llibertat i amor és el que el duu, ben enamorat, a voler casar-se amb la minyona de la rica casa de camp dels seus oncles. Ella d'entrada el refusa i exigeix que l'oncle doni el vist-i-plau a la seva relació, cosa a la qual aquest últim es nega en rodó. Fins que el jove, desesperat, aconsegueix que la minyona li expliqui

⁹ Si no és que es vol veure en els personatges de les tres escenes l'«encarnació» de l'amor, del mal i del capritx (ja que el ric no li dóna els diners per bondat sinó per voluntat de ser original), que esperen el jove en la seva nova aventura vital. Sigui com sigui, l'heterogeneïtat dels personatges és semblant a la de l'idil·li *El gorch*, comentat més amunt.

per què no l'accepta: resulta que, morta la seva mare quan ella tenia divuit anys, per poder sortir-se'n a l'últim va haver de «caure ab el sacrifici de la meua virtut» (Roselló 1909: 17), fins que un home va apiadar-se'n i va acollir-la a casa seva: l'oncle. El noi la interromp proclamant que no importa el passat sinó el futur feliç que els espera i l'insta a anar a viure junts i feliços en una caseta dalt d'una muntanya llunyana. A l'idil·li *Esclats de l'ànima*, doncs, l'amor que aquest jove idealista sent amb autenticitat i puresa permet de superar la barrera social que separa la parella i també els prejudicis ètics.¹⁰

Un conflicte relativament semblant té lloc a *Art y prosa* de Colomer Fors. Només que el protagonista, en aquest cas, és un jove pintor, amb els seus ideals de bellesa i d'amor. Viu amb els seus oncles i amb la minyona, que també li fa de model, amb el consegüent escàndol dels primers, que l'insten a desfer-se'n, a deixar la pintura per un ofici com cal i a casar-se i formar una família. Fins que un dia, essent ell fora, tot planejant el casament del noi amb una pretendenta escollida, els oncles es decideixen a cremar-li els estris de pintura. La minyona els ho impedeix, tot defensant l'art del jove. I en arribar el pintor just aleshores i constatar el que ja intuïa, l'enamorament de la noia, proclama el seu amor per ella i que ningú no podrà mai interposar-s'hi. En aquest idil·li, doncs, novament l'amor sentit amb una passió ideal s'imposa i triomfa per damunt les diferències i les convencions socials.

I una mica semblantment s'esdevé a *La monja folla* de Josep Aladern. La peça se subtitula «Idili en la nit tràgica» pel fet que l'acció s'esdevé durant la Setmana Tràgica. El protagonista, fill d'un matrimoni petitburgès, malgrat compartir l'horror dels seus pares pels aldarulls i la crema d'esglésies, amb l'agreuja de tenir una germana dins un convent, no deixa de sentir una certa empatia pels revoltats (tant per la seva oposició al reclutament

¹⁰ Fa de contrapunt a aquesta relació la de la cosina del noi amb un altre jove, de professió perit, «gomós ab extrem» (ibíd.: 4), amb el qual sembla estar promesa, tot i que no el suporta. En realitat, estima el seu cosí. I quan el veurà marxar amb la minyona, s'esvairà, coincidint amb el final de la peça. És difícil d'esbrinar què pretenia l'autor contrastant ambdues parelles, més enllà de mostrar, potser, l'autèntic amor saltant els impediments socials en oposició a la relació formalitzada però estèril d'amor.

com per l'excés d'esglésies que, segons ell, omplen la ciutat). La seva germana i altres monges finalment aconsegueixen d'escapar del convent i es refugien a casa la família. Una de les monges rep el sobrenom de «la folla» per la seva actitud santa i il·luminada, i el fet de dur sempre amb ella llibres de poesia mística.¹¹ En la conversa entre aquesta monja i el jove abans d'anar a dormir, ell, aprenent de poeta, queda admirat de l'actitud apassionada d'ella (passió per la poesia, per Jesús, etc.), fins al punt de creure-la digna «de guiar ab sos bons exemples a la societat» (Aladern 1911: 19); i descobreix que l'ara monja havia estimat apassionadament un jove, la família del qual va apartar-lo d'ella tot enviant-lo a Amèrica, i que va suïcidar-se al vaixell llançant-se al mar. Essent ja palesa l'atracció entre el noi i la monja, els descobreix la mare d'ell i treuen de casa la religiosa. I quan sembla que serà víctima dels revoltats, el fill, per amor, decideix d'anar a intentar salvar-la i deixa la família.

Al marge que l'obra recull diversos tòpics modernistes (com ara la visió messiànica dels poetes, la superioritat de la passió per sobre la raó, etc., a més del punt de provocació que comporta la caracterització poc ortodoxa de la monja), dins l'argument d'aquest idil·li novament el caràcter idealista d'un jove és l'impuls a encetar una relació amorosa que transgredeix l'ordre social establert.

Finalment, *El Pati Blau* de Rusiñol —l'obra de més qualitat literària entre les aquí tractades— és un idil·li protagonitzat per un jove pintor que, havent demanat d'entrar dins el pati d'una casa que té la particularitat de ser tot blau, i disposant-se a fer-ne un quadre, s'enamora de la filla de la mestressa, malalta de tuberculosi. El que l'atreu d'ella, com li ho fa confessar el metge que l'atén, és la seva naturalesa malaltissa:

Nosaltres pintors, a poc de pintar, ens és possible de descriure la barreja de condol i d'egoisme am qu'es busquen tots els plecs del sofriment, les senyals de la mort que va apropant-se, i els colors que van perdent-se, quan s'està davant d'un model. D'aquella grogor esglaiadora no se'n veu més que les fineses del groc; d'aquelles

¹¹ En concret, de santa Teresa de Jesús, sant Joan de la Creu, Fray Luis de León i Pedro Malón de Chaide.

venes malaltes, no més que les mitges tintes violetes, perdent-se en colors finíssims; del dolor, lo que'n traspua, i de les engunies de l'ànima, l'expressió, no més que l'expressió. A poc de pintar, la pobra malalta ja passa a ser una figura, una cosa d'una bellesa macabra, la natura morta primorosament hermosa. (Rusiñol 1903: 55-56)¹²

L'amor del jove pintor, doncs, en certa manera també representa una transgressió de l'ordre establert per la morbositat que comporta.

A la trama d'*El Pati Blau*, s'hi barregen altres motius, com ara la de la precària situació econòmica de mare i filla, assetjades per un oncle que, alhora que els presta diners, els va hipotecant la casa. I al final, tot i la joia que emplena la jove pel seu enamorament, la malaltia fa el seu inexorable curs i se l'endú d'aquest món en acabar el segon i darrer acte.

L'altre tipus de personatge que apareix també amb freqüència als idil·lis dramàtics que ens ocupen és el de les vídues joves. En concret, en protagonitzen tres: *Els raigs Y* (1900), d'Albert Llanas; *L'ingénua* (1906), de Lluís Suñer, i *La pomera dels noys* (1900), de Manuel Rocamora. En la poc afortunada obra de Llanas, el fet que el personatge femení sigui una vídua resulta poc o gens significatiu. L'obra s'enceta amb l'arribada de la vídua a Vic havent tingut de company de viatge al tren un jove insuportable (que després sabrem que també és vidu), el qual, tanmateix, es presenta inesperadament a casa seva perquè se n'ha enamorat. És un escèptic de la ciència, que defensa l'existència d'uns raigs Y causants de l'atracció amorosa entre homes i dones. Quan ella fa passar per marit seu un oncle vell a fi de treure's del damunt el jove, ell, decebut, afirma que els raigs s'han esvaït i la menysté. Ella, per defensar-se'n, revela l'engany, cosa que ell interpreta com si l'haguessin posseïda aquells raigs Y i, inopinadament, a l'últim formaran parella.

Dins la feble trama de la peça, muntada al damunt del motiu del jove desvergonyit que irromp en una casa per aconseguir de casar-se tant sí com no amb una noia (motiu reprès en modestes

¹² Les figures femenines malaltisses és un tema recurrent de l'art finisecular, i el mateix Rusiñol té alguns quadres que el tracten, com ara *La morfin* (1894).

però exitoses comèdies posteriors com ara *Jo seré el seu gendre* [1955], de Jaume Villanova), que el personatge sigui una vídua no genera cap situació dramàtica rellevant i podria ser substituïda per alguna altra figura femenina.

La seva presència, en canvi, sí que resulta significativa en els altres dos idil·lis dramàtics protagonitzats per aquesta mena de personatges, perquè la seva tipologia dóna peu a l'ús d'un motiu literari: el del retrobament d'un amor primerenc. A *La pomera dels noys* de Rocamora, una jove vídua que ha anat a passar uns dies al poble dels seus oncles esdevé el centre d'atenció de tots els habitants pel seu vestuari modern i elegant, i és encalçada per tots els homes (incloent-hi el metge i l'apotecari, que formen una parella còmica). Havien estat enamorats ella i el seu cosí, amb el qual cresqué en aquell poble, fins que es distanciaren pel seu casament, havent-ne quedat ell ressentit. En reveure'l, a ella se li revifa l'amor, mentre que ell es mostra desdenyós; però en recordar la pomera a la soca de la qual havia gravat ambdós noms, s'entendreu i acaben abraçats l'un amb l'altra.

Més complexa és la trama de l'idil·li *L'ingènua* de Suñer: una jove vídua espera, al costat de la seva germana petita, el retorn del jove a qui coneix des que eren menuts i amb qui semblava que havia de casar-se; un casament frustrat pel fet que ell va haver d'anar a la guerra de Cuba i, a ella, els seus pares van obligar-la a casar-se amb un home gran, de qui enviudà en un any. La vídua fonamenta les seves il·lusions en el record que guarda d'ell, noi delicat i sensible. Però torna fet un militar rude i grogler, cosa que li'n desfà la imatge ideal. En canvi, la seva germana, noia més basta i «positivista» (Suñer 1906: 6), només li sap trobar virtuts. I, de fet, ha estat la petita qui, fent-se passar per sa germana, li ha anat escrivint cartes mentre era a la guerra, per la por que ell es matés si no en rebia (tal com havia assegurat). A l'últim, es descobrirà l'amor de la germana, i la jove vídua i el militar renunciaran al compromís contret. Ell es casarà amb la germana petita, i la vídua, perquè no sigui dit, amb un jove sensible, anomenat Nonito, que d'uns anys ençà la pretenia.

Resulta interessant, dins la peça, el fet que es doni una imatge positiva a virtuts i costums més aviat bastos i, en tot cas, gens sublims: la «ingènua» és la germana petita a causa dels seus sentiments primaris, amb conviccions com ara que, a l'home, se'l

conquereix per l'estómac, etc.; i en canvi, el jove urbà i sensible, en Nonito, és presentat com un fleuma (ben a l'inrevés del que s'esdevenia a *La Font dels enamorats*, on la rude «ingenuïtat» dels pastors era connotada negativament i resultava afavorida la civilitzada parella de ciutat). La diferència, d'altra banda, entre el desenllaç de *La pomera dels noys* de Rocamora i el de *L'ingénua* de Suñer, ambdós *happy endings*, és que a l'obra de Rocamora es refà la relació primera que el casament amb un tercer havia estroncat, i en canvi, a la de Suñer, la relació no s'arriba a reconstituir i, per afinitats electives, se'n formen dues de noves.

El motiu del retrobament d'un primer amor és també a l'origen de dos altres idil·lis dramàtics: *L'Ave-Maria de Gounod* (1905), de Ramon Jofre, i *Bon jan qui paga* (1890), d'Ernest Soler de las Casas. En aquest últim, el conflicte dramàtic, prescindint d'alguns elements accessoris a l'enrevessada trama, parteix del desig d'un rude soldat de casar-se amb l'antiga serventa i ara mestressa d'un hostal (gràcies als diners que ell, anònimament, li ha fet arribar), de qui està enamorat. Ella li respon que sols hi accedirà si aconsegueix d'oblidar un primer amor que va tenir, un cosí seu, per bé que no li correspongués. Arriba aleshores a l'hostal un jove a qui els lladres han robat, que resulta ser el cosí de l'hostalera, cosa que desconeix el soldat. Aquest, tot conversant-hi, s'assabenta que el jove havia estat promès però que se n'havia anat de la vila perquè veia la relació com un obstacle a les seves aspiracions de fer carrera, i el convenç perquè escrigui a aquella noia (la seva cosina) per trencar definitivament qualsevol lligam. Ella ho sent i es proposa venjar-se del cosí fent veure que ella i el soldat estan casats i prometent a aquest el matrimoni, i que només si ell li donés permís es casaria amb un altre home. Quan es queden sols els cosins, es fan els pertinents retrets, fins que ell li fa veure que en realitat encara l'estima; però ella està lligada per la promesa al soldat. Aquest s'adonà, finalment, de l'amor entre ambdós joves, i no sols accedirà al seu casament sinó que els donarà tots els diners que li quedaven.

Totes les intrigues de la trama (que el soldat desconegui qui és el jove, que l'hostalera faci passar el militar per marit seu a fi d'engelosir el cosí, etc.) no fan sinó vestir el conflicte amorós central: l'hostalera no pot casar-se amb el soldat per l'amor que encara serva pel seu cosí, i aquest, que l'havia refusada, en retro-

bar-la descobrirà que mantenia latent el seu amor per ella; i serà la comprensió i bon cor del soldat el que permetrà el desenllaç feliç de la peça.

Ben diferent és la trama de l'idil·li *L'Ave-Maria de Gounod* de Ramon Jofre, malgrat que el conflicte que s'hi desenvolupa es fonamenta igualment en el motiu del retrobament amorós. Una família espera el retorn del seu fill, jove metge il·lustre, amb l'esperança que es casi amb la seva cosina; però ella serva el record d'un primer amor amb un músic i pintor, del qual, havent-se'n anat a Itàlia fa quatre anys, no n'han sabut res més. En retrobar-se els cosins, ell li manifesta estar disposat a esperar fins que ella oblidi el primer amor (que també fou amic seu). Els respectius pares, però, arrangen el casament entre els cosins, i quan van a comunicar-los-ho se sent al carrer la melodia de l'*Ave Maria* de Gounod tocada per un pobre, que resulta ser el primer amor d'ella. El fan pujar i descobreixen que ha quedat cec. El metge s'adona que potser el podria guarir, però pensa que això l'allunyaria a ell per sempre de la seva cosina, la qual podria reprendre aquell primer amor. El músic, per la seva banda, pensant que amb la seva ceguesa sols pot fer-la dissortada, decideix anar-se'n. Però el metge, fent-ne acte de consciència, el detura; i comprovant que ella l'estima encara que s'hagi quedat cec, li diu que el guarirà, perquè «jo em dec á la Ciència; jo em dech á la Humanitat» (Jofre 1905: 53).

Resulta prou evident que l'obra vol posar en primer terme la integritat moral, l'esperit de sacrifici i la pietat cristiana del metge, com també els bons sentiments del músic cec, que no vol fer dissortada la noia, i l'amor pur d'aquesta, que s'intensifica davant el patiment físic d'ell. Però el conflicte amorós es genera, com a l'obra anterior, a partir del record d'un primer amor que impedeix a una noia d'establir una nova relació, i el posterior retrobament de la persona que havia estimat.

Si el desenllaç de *L'Ave-Maria de Gounod* de Ramon Jofre i el de *Bon jan qui paga* d'Ernest Soler de las Casas, com també el de *La pomera dels noys* de Manuel Rocamora, consisteix en la represa i culminació d'unes relacions amoroses que havien estat interrompudes tot just iniciar-se sense haver pogut assolir la seva plenitud, en dos altres idil·lis dramàtics, en canvi, la relació que havien iniciat els amants a l'últim esdevé inviable, si més no en

la forma d'amor que almenys un dels dos voldria: *¡Ideal!* (1907), de Ramon Ribera Llovet, i *Secret d'Amor* (1917), de Pere Borrell Sendra.

En la peça de Ramon Ribera, *¡Ideal!*, una jove actriu de divuit anys està enamorada d'un actor de la companyia de vint-i-cinc. Havent rebut el consentiment de sa mare, està disposada a casar-s'hi, per bé que darrerament ha notat en ell un comportament estrany. Quan li comunica les seves intencions, ell respon amb certa prevenció, tot i que, alhora, li fa professions d'un amor absolut i etern. I li amaga una carta que duu a la mà. Ella no entén les seves reticències i dubta del seu amor, que l'actor reafirma taxativament tot demanant, tan sols, de no pertorbar-lo amb el casament. A l'últim, mitjançant la carta, li descobreix que està casat. La qual cosa no obsta que l'estimi i vulgui estimar-la per sempre, però amb un amor respectuós:

Angelina, de tu sols desitjava el teu carinyo; entremistarme ab ton bon cor, ab ta honradesa, però respectante sempre, sempre; no traspasantme de l'amistat que tant me fa viurer, porque la meva estimació, no es la estimació de sed, sinó de servarte aquí [al cor], aquí sempre. [...] Tingues ab mi un amich, un company lleal, un germá, sí, un germá que t'aprecia! (Ribera 1907: 23)

Un tipus d'amor al qual ella, finalment, s'avé. I un amor, com resa el títol de l'obra, que és l'«ideal». Perquè tant del títol com de la darrera rèplica d'ell: «Aquesta germanor me sadolla de goig y esperanza. [...] ¡Aixís hem d'ésser els homes en la terra!» (ibíd.), es desprèn que l'autor el que pretén es fomentar l'amor fraternal i honest no tan sols entre homes i dones sinó dins la humanitat en general —per bé que no juga precisament a favor de la seva tesi el fet que ell vulgui tal amor perquè ja està casat, i que, a més, l'hagués enganyada amagant-li-ho.

L'altre idil·li, *Secret d'Amor*, de Pere Borrell —el més melodramàtic de tots els que considerem aquí—, està protagonitzat per una jove parella d'una vintena d'anys. El diàleg s'hi descabdella a partir d'un seguit de planys que l'amant adreça a l'estimada, en els quals expressa el sofriment extrem que li produeix el seu amor no correspost per ella de ja fa temps. No s'arriben a explicitar les raons per què ella, que no amaga que li porta voluntat, ni llavors ni ara no accedeix a les seves sol·licituds amo-

roses (i d'aquí deu venir el títol de la peça): per una banda, s'insinua l'oposició dels pares (LOLA: «Més tu ja ho sabs que'ls meus pares...» [Borrell 1917: 4]); per una altra, pot deure's a la ingenuïtat de la noia, tres anys més petita que ell (LOLA: «Jo no sabia lo que era amor; ni sabia que tu tant me volguessis» [ibíd.: 10]); i encara, que potser ella s'ha casat amb un altre («Jo ja faré tot quant sàpiga per allunyar-te aquest mal; però estar junts, no pot esser» [ibíd.: 7]). Ella sols li pot jurar un amor de mena maternal («Jo't cuidaré com si fos la teva mare» [ibíd.: 11]), semblantment a l'amor fraternal que prometia l'amant a *¡Ideal!*. I, a l'últim, ell dóna entenent que el seu mal no té remei, i mor fulletonesca-ment al final de l'obra. És, aquesta, l'única peça que té un desenllaç fatal i, doncs, tràgic.

Aquestes dues obres, *¡Ideal!* i *Secret d'Amor*, tenen la particularitat d'estar protagonitzades exclusivament per la parella d'amants, i en elles l'amor (de la mena que sigui), malgrat no poder realitzar-se plenament, és explicitat de bon començament.¹³ Més usual resulta, en canvi, que als idil·lis dramàtics la relació amorosa entre els protagonistes es descobreixi en el decurs de l'acció, o fins i tot al desenllaç, perquè l'amor és sentit d'amagat per un dels enamorats o bé per tots dos. És el cas de quatre idil·lis amb diversos punts de coincidència: *Un idili al mas* (1910?), de Josep Martí i Folguera; *Perfum de roses* (1907), de Joan Vives i Borrell; *La Barca* (1903), d'Apel·les Mestres, i *Marió* (1934), de Josep Canals. En tots quatre casos, a més, la trama gira al voltant d'un triangle amorós.

A *Un idili al mas*, obra inèdita de Martí i Folguera, una jove rica que ha quedat òrfena emmalalteix pel desengany amorós que li provoca el fet que la seva parella la deixi per una altra noia d'encara més fortuna. Aconsellada pel metge del poble on va néixer, retornarà al mas familiar, i hi retrobarà el fill dels masovers, amb qui havia crescut en estreta relació, bé que mai no s'haguessin manifestat els mutus sentiments. Com tampoc no els manifestaran durant les passejades que faran plegats perquè ella es vagi refent. Fins que rep la visita de la jove per qui el seu primer promès l'havia deixada: ve per explicar-li que l'ha abando-

¹³ També ho era a *Ceguera*, d'Apel·les Mestres.

nat en descobrir que ell la volia sols per la seva fortuna, i la pre- vindrà de les intencions que té de reveure-la. I, efectivament, al cap de poc temps la protagonista rep una carta d'ell citant-la en les runes d'un antic castell on es veien quan festejaven. La jove li ho explicarà tot al fill dels masovers i li demanarà que l'acompanyi perquè, d'amagat, presenciï l'escena (bo i havent d'apaivagar la ira d'aquest envers el que és el seu rival). En el diàleg que mantindrà amb el seu antic pretendent, la noia el rebutjarà i confessarà que està enamorada del seu amic d'infantesa. I mentre aquell haurà d'entornar-se'n amb la cua entre cames, els dos joves s'expressaran finalment el mutu amor.

A més del motiu de l'amor callat, dins la trama d'aquesta peça apareix també el del retrobament d'un amor primerenc, que ja hem vist als idil·lis *La pomera dels noys*, de Manuel Rocamora, i *L'ingénua*, de Lluís Suñer.

Més simple és la trama de *Perfum de roses*, per bé que, com la d'*Un idili al mas*, gira al voltant del conflicte generat per un trio amorós. El fill d'un terratinent s'encaterina de la filla d'un pouater a qui ha contractat el seu pare per localitzar aigua dins uns terrenys que ha comprat. A casa del pouater, hi viu i hi treballa, d'altra banda, un noi orfe que ha estat recollit i que, ja des de petit, està enamorat de la filla (de la seva mateixa edat). Però, tot i haver-li manifestat els seus sentiments, ella no en sent per ell altre que el de l'amor maternal pel fet d'haver-ne tingut cura quan l'acolliren. El fill del terratinent, havent de partir cap a ciutat i delerós de tenir una aventura amb la noia, que no rebutja el flirteig, concep el pla d'introduir-se dins la seva cambra; però l'orfe ho descobreix i el tanca dins l'habitació perquè ella l'hi vegi i s'adoni de les seves veritables intencions. Això farà que el rebutgi i, a l'últim, i de manera sobtada, es llanci als braços del noi de la casa.

Aquest esquema argumental, juntament amb la tipologia dels personatges, bé que amb variacions respecte a la relació entre ells, ja apareixia a l'idil·li *La Barca*, d'Apel·les Mestres. Un mestre d'aixa viu amb la seva filla i un noi orfe a qui va recollir de petit. Ella és pretesa per un jove, pertanyent a una família propietària d'una barca, que la sol·licitarà en saber que el mestre d'aixa pensa regalar a la seva filla també una barca. El noi recollit, que està enamorat d'ella bé que mai no li ha expressat els

seus sentiments, considerant que no pot competir amb aquell jove es proposa de deixar la casa. Però la noia refusarà el pretendent i confessarà el seu callat amor per ell de fa anys. I es comprometran, amb la benedicció del pare.

Els personatges de *La Barca* i de *Perfum de roses* tenen força paral·lelismes, finalment, amb els de l'idil·li *Marió*, de Josep Canals. Un propietari rural, que acaba de perdre un fill a la guerra, viu amb la seva filla i un noi recollit de menut, bo i patint una precària situació econòmica. Per sortir-se'n, malgrat els esforços que fa el noi, el pare concep el casament de la filla amb un hereu ric; i és aleshores que ella i el noi de la casa li confessen que s'estimen. El vell se sent traït pel xicot i el foragita; però ell promet que tornarà amb diners. Quan, aquell mateix dia, la pressió del creditor els aboca a malvendre's la casa, reapareix el noi amb un senyor que resulta ser el seu pare (el qual ha retrobat casualment), i que disposa d'una gran fortuna. I arreglada la qüestió econòmica, es convé el casament de la parella.

El motiu de l'oposició del pare d'ella a la relació entre els amants reapareix en una altra peça: *Un idil·li prop del cel o pel juny carabasses* (1925), de Lluís Masriera, amb la fonamental diferència del to hilarantment còmic d'aquesta obra. Un estudiant obté carabasses als exàmens perquè està enamorat de la seva veïna, una noia que viu amb el seu pare i que també li correspon; però mantenen en secret el seu enamorament per por del progenitor d'ella, que té sobre l'amor unes idees ben poc corrents: com que l'arravatada estimació que va sentir per la seva muller el va dur quasi a la ruïna, desitja que la seva filla s'aparelli amb un noi que no l'estimi, única manera d'assegurar-li un futur com cal. Una carta en la qual es comunica al noi que ha rebut l'herència d'un oncle mort, i l'habilitat oratòria d'un amic de l'estudiant, convenceran el pare d'ella d'accedir, finalment, a la relació.

Tant a *Marió* com a *Un idil·li prop del cel*, els amants mantenen una relació amorosa d'amagat del pare d'ella, a qui no gosaven confessar-la; a *La Barca* i *Un idili prop del mas*, en canvi, tot i estimar-se els joves no gosaven expressar els seus sentiments l'un a l'altre, sentiments que només al final de l'obra sortiran a la llum. També és al final de l'obra que es palesa l'amor en l'idil·li *El niu d'aucellets* (1898), de Lluís Millà i Lluís Suñer, bé

que amb un argument molt distint. Un oncle que depassa la cinquantena d'anys vol casar-se amb la seva neboda tot just adolescent, la qual, ingènua de mena, no sap veure la transcendència del casament i simplement creu que li permetrà d'estar més temps amb el seu cosí, amb qui encara juga. Aquest, una mica més gran, n'està enamorat però no li ho pot fer entendre. Fins que, havent afollat un niu d'ocellets, aconsegueix de fer intuir a la noia el sentiment de la maternitat i la família —amb el qual els autors catòlicament vinculen l'amor. Com que el noi no aconsegueix dissuadir l'oncle del seu propòsit, decideix anar-se'n, i en saber-ho ella li revela les emocions que li provoca la seva presència i que no sap definir. A l'últim, l'oncle es farà càrrec de la situació i accedirà al casament dels joves.

Si a *La Barca*, *Un idili al mas* i *El niu d'aucellets* el sentiment amorós entre els dos protagonistes només és explicitat al final de la història per bé que ja n'eren víctimes des de l'inici de l'acció (encara que la noia no ho sabés en el cas de l'última), en dos altres idil·lis, en canvi, l'amor és sentit només per un dels personatges i no és ni correspost ni confessat: a *La senyoreta* (1909) i a *L'Estiu de Sant Martí* (1912), tots dos d'Apel·les Mestres.

A *La senyoreta*, una mare i una filla que han passat l'estiu vora mar a causa de la malaltia de la segona, davant l'arribada del fred es preparen per retornar a ciutat aconsellats pel metge, tot i que la noia s'hagi refet una mica, sobretot gràcies a les sortides en barca realitzades en companyia d'un jove pescador. El metge confessa al pescador que la noia es morirà ineluctablement, cosa que afecta vivament aquest, de qui se'ns insinua l'enamorament envers ella. En acomiadar-se ambdós joves, la noia li manifesta el sentiment de pèrdua que li suposa allunyar-se del mar i ell li regala un corn marí perquè pugui sentir-lo des de ciutat. En compensació, i sense gosar confessar el seu amor, li demana el mocador amb què es tapa cada cop que tus. I en marxar ella (sense que res no doni entenent que estigui enamorada del pescador, tan sols agraïda), el noi esclata en plors.

Més complexa és la trama de *L'Estiu de Sant Martí*. Uns propietaris rurals criden el metge perquè visiti la seva filla, que fa un mes que es va decandint sense menjar ni dormir. El metge,

solter empedreït d'una seixantena d'anys, bé que jove d'esperit, troba d'allò més bonica la noia i en queda encaterinat. I no hi ha dia que no deixi de visitar la malalta, la qual amb les setmanes va refent-se una mica. Aquestes visites desperten les sospites dels seus col·legues de «tresillo», concos de soca-rel com ell i vells verds, que també es riuen d'un altre conco que vol casar-se als seus seixanta anys. El metge, amorosament il·lusionat, a l'últim es decideix a parlar a la noia de matrimoni. Però en arribar al mas, es troba que els pares han lligat el casament de la pubilla amb un hereu, estimat per ella, hereu que era la causa del seu decandiment, ja que el pare del noi no consentia, d'entrada, a deixar-los casar. El metge ha de tornar-se'n del tot decebut i plorant de tristesa, sense que ningú sàpiga res del seu enamorament.

A diferència del que s'esdevé a *La senyoreta*, a *L'Estiu de Sant Martí* l'amor no és sentit des de l'inici de l'acció sinó que sorgeix durant el seu curs. Però en ambdós idil·lis el protagonista masculí estima sense que el seu amor sigui correspost i sense que arribi a confessar-lo, ja sigui perquè no gosa, com a *La senyoreta* (potser per la consciència de la distància social), o perquè no en té ocasió, com a *L'Estiu de Sant Martí*, peça en què, a més, la protagonista femenina està enamorada d'un tercer, circumstància que no es descobreix fins al final.

L'Estiu de Sant Martí té la particularitat, d'altra banda, de plantejar una relació amorosa, a l'últim no establerta, entre un home gran i una jove. També a *El niu d'aucellets* un home gran volia casar-se amb una noia, la seva neboteta, amb la diferència, però, que aquesta obra de Millà i Suñer està escrita en forma de comèdia humorística, mentre que l'idil·li d'Apel·les Mestres, malgrat alguns personatges de to còmic (com els concos amics del metge), en cap cas no pot ser considerada una comèdia i la possibilitat de la relació entre el metge i la filla del mas es planteja seriosament.

Dos altres idil·lis en què la relació amorosa implica edats diferents són *L'alegria del Sol* (1908), d'Ignasi Iglésias, i *Lo Padri* (1890), de Joaquim Riera i Bertran, amb la particularitat, però, que tracten d'un amor purament paternofilial: el que un avi i un padri ja ancià senten per la seva néta i la seva fillola, respectivament. *L'alegria del Sol*, obra pràcticament desproveïda d'acció,

gira al voltant de la tristesa que un avi i els seus amics, també ancians, senten pel fet que la néta, que té cura d'ells i els alegra l'existència, és a punt de casar-se i anar-se'n a viure amb el futur marit. La simplicitat de la trama sols es complica quan es descobreix que un dels companys de l'avi, una mica més jove, havia estat enamorat de la seva filla i mare de la néta, i veu en aquesta la imatge d'aquella. Però havia estat un amor pur i respectuós, i sempre amagat. L'enuig que això suposa a l'avi, finalment, no li esvaeix la tristesa per la pèrdua de la néta.¹⁴

A *Lo Padrí*, obra de tòmic en contrast amb la gravetat de la peça d'Iglésias, s'esdevé el cas invers. Un metge ja vell que viu amb la seva serventa de tota la vida en una precària situació econòmica (deguda a l'ajut desinteressat que presta a la seva germana vídua i amb fills), rep la visita sobtada de la seva estimada fillola, que ha deixat el marit pel fet de ser un gelós incorregible, i està disposada a quedar-se alguns mesos a viure a casa del padrí. Tot i que intenten amagar-li la pobresa en què viuen, a l'últim la fillola se n'adona i opta per retornar a casa i oferir al padrí i a la serventa d'anar a viure amb ells (amb l'esperança, també, que el padrí, essent metge, pugui guarir el seu marit de la gelosia).

Conclusions

1. Formalment, l'únic tret que tenen en comú tots els idil·lis dramàtics catalans és la seva general brevetat. Només una de les peces arriba als quatre actes (*Los Pastors de Nazaret*, de Joan Casas i Serra) i un parell, als tres (*L'Estiu de Sant Martí*, d'Apelles Mestres, i la manuscrita inèdita de Josep Martí i Folguera *Un idili al mas*). N'hi ha d'escrites tant en vers com en prosa, en tòmic, melodramàtic i fins tràgic, i unes quantes compten amb acompanyament musical.

2. L'acció se situa generalment en l'època contemporània en què foren escrites i predomina, encara que no de manera absoluta, l'ambient urbà per sobre del rural.

¹⁴ Recordem que la vellesa era una temàtica de què ja s'havia ocupat Ignasi Iglésias en l'emblemàtica obra *Els vells* (1903).

3. La tipologia dels personatges resulta molt variada, amb presència majoritària de les classes mitjanes i petitburgeses. Resulta remarcable l'absència de tipus menestrals i d'ambients costumistes (només trobables en alguna peça rural, com ara a *Marió*, a la primera escena de la qual apareix una gitana que canta la bonaventura i acaba furtant un tros de pa). Els idil·lis teatrals segueixen, així, la tendència burgesa dominant del teatre català del primer quart de segle.

4. Un tret característic de la quasi totalitat dels idil·lis dramàtics és la joventut dels protagonistes, en general arran de la vintena d'anys (excepte els infants de *Muset i Bernadeta* de Folch i Torres), que en uns pocs casos es relacionen amb personatges de molta més edat (com els adults d'*El niu d'aucellets* i *L'Estiu de Sant Martí*, i els ancians de *L'alegria del Sol* i *Lo Padri*).

5. Bastants dels personatges dels idil·lis dramàtics es caracteritzen, de distintes maneres, pel fet de trobar-se en una situació precària o pel seu estat desvalgut i/o desemparat: des d'orfes que han estat recollits (*Esclats de l'ànima*, *Muset i Bernadeta*, *Perfum de roses*, *La Barca* i *Marió*, tot i que en aquest últim el protagonista retroba finalment el pare que creia perdut), passant per ancians que quasi no poden valdre's (*L'alegria del Sol* i *Lo Padri*), personatges malalts (*La senyoreta*, *Un idili al mas*, *L'Estiu de Sant Martí*, *El Pati Blau* i *Secret d'Amor*) i joves amb ceguesa (*L'Ave-Maria de Gounod* i *Ceguera*), fins a famílies en precària situació econòmica (*Lo Padri*, *El Pati Blau* i *Marió*).¹⁵ Tots aquests estats i situacions permeten que els idil·lis estiguin amaratats de bons sentiments de pietat i d'amor, sols enterbolits, en les obres de personatges en dificultats econòmiques, per la presència (escènica o no) dels implacables creditors; i en algunes obres de trios amorosos, per pretendents fatxendes moguts pel desig o la cobejança de béns (*Un idili al mas*, *Perfum de roses* i *La Barca*).

6. Hi ha uns quants temes i motius literaris que, poc o molt, apareixen dins les trames dels idil·lis teatrals d'una manera reiterada: la voluntat de realitzar l'amor per damunt de les barreres

¹⁵ No hi comptem les vídues joves, que en cap de les obres que protagonitzen pateixen mancances o penúries (sentiments a banda).

socials (*La monja folla*, *Art y prosa*, *Esclats de l'ànima*, *Marió*, *La Font dels enamorats*), el retrobament d'un amor primerenc (*L'Ave-Maria de Gounod*, *Un idili al mas*, *La pomera dels noys*, *Bon jan qui paga*, *L'ingénua*) i el de l'amor sentit en secret, tant si finalment és correspost com si no (*La Barca*, *La senyoreta*, *L'Estiu de Sant Martí*, totes tres d'Apel·les Mestres). El conflicte dramàtic generat per un trio amorós —com vèiem suara— també és present en diverses peces (*L'Ave-Maria de Gounod*, *Un idili al mas*, *La Barca*, *Bon jan qui paga*, *Perfum de roses* i, de manera relativa, *El niu d'aucellets* i *L'Estiu de Sant Martí*). I també sovinteja el tema de l'oposició familiar a la realització de l'amor, sempre superada pels amants (*La monja folla*, *Art y prosa*, *Marió*, *Un idil·li prop del cel o pel juny carabasses*, *Esclats de l'ànima*).

7. Malgrat que predominen, en els idil·lis teatrals, els desenllaços feliços, també hi ha algunes peces que tenen un final trist, d'amor (de la mena que sigui) no realitzat, com a *L'alegria del Sol*, *L'Estiu de Sant Martí*, *La senyoreta* i, parcialment, a *Esclats de l'ànima* (en una parella de personatges secundaris), a banda d'*¡Ideal!*, en què esdevé impossible l'amor passional que desitja la jove actriu. Fins i tot algunes obres acaben amb la mort d'un dels amants, com a *El Pati Blau*, *Secret d'Amor* i, novament, *La senyoreta* (bé que en aquesta peça es tracti sols d'una mort anunciada).

8. La presència de l'amor podria ser, en definitiva, un comú denominador de tots els idil·lis dramàtics, però tenint present que no sempre és el motor o el nucli de l'acció dramàtica, i que es presenta sota les espècies més diverses: des de l'amor purament paterno o maternofilial (*L'alegria del Sol*, *Lo Padri* i, a *Secret d'amor*, el que ella sent per ell) i també fraternal (*Muset i Bernadeta* i *¡Ideal!*, bé que aquesta darrera obra parteix d'una inicial passió amorosa entre dos joves), passant per l'amor lligat amb el sentiment de la maternitat (*El niu d'aucellets*), l'amor pur i ideal (*La monja folla*, *Art y prosa*, *Esclats de l'ànima*, *L'Ave-Maria de Gounod*, *Ceguera*, *Sota d'un sàlzer*), l'amor d'aparença més «basta» i «grollera» (*L'ingénua* i, parcialment, *La Font dels enamorats* i *Bon jan qui paga*), l'amor lligat amb la follia (*El gorch*), etc., sense oblidar l'idil·li en què l'amor passional és rebutjat a favor d'un amor que simplement «pass[i] com les flors voladisses» (*Amor de Pardal*).

Bibliografia

a) *Idil·lis dramàtics*

- ALADERN, JOSEP (1911). *La monja folla. (Idili en la nit trágica)*, Barcelona, Tip. Carrer de l'Universitat.
- BORRELL SENDRA, PERE (1917). *Secret d'Amor. Idili dramàtic*, Barcelona - Poble Nou, Impremta Ibérica.
- CANALS, JOSEP (1934). *Marió. Idili en un acte*. Amb números musicals del mestre Eusebi Folquer, Martorell, T. G. Irández.
- CASAS Y SERRA, JOAN (1907). *Los Pastors de Nazaret. Idili en 4 actes y 8 cuadros en vers catalá que's parla actualment en Barcelona*, Barcelona, Impremta de Francesch Badia.
- COLOMER FORS, P[ERE] (1899). *Art y prosa. Idili dramàtic*, Barcelona, Impremta L'Atlántida.
- FOLCH I TORRES, JOSEP M. (1916). *Muset i Bernadeta. Idil·li en dos quadres*, música d'en Blai Net, Barcelona, J. Baguñá, editor i llibreter.
- IGLÉSIAS, IGNASI (1908). *L'alegria del Sol. Idili en un acte*, Barcelona, Tip. «L'Avenç».
- JOFRE, RAMÓN (1905). *L'Ave-Maria de Gounod. Idili en un acte, original y en prosa*, Barcelona, Impremta Maguncia.
- LLANAS, ALBERT (1900). *Els raigs Y. Idili fi de sigle en un acte*, Barcelona, Biblioteca de «Lo Teatro Regional».
- MARTÍ I FOLGUERA, JOSEP (1910?). *Un idili al mas. Comedia en tres actes*. Manuscrit (Centre de Lectura de Reus).
- MASRIERA, LLUÍS ([1925]). *Un idil·li prop del cel o pel juny carabasses*, il·lustracions musicals del mestre Eduard Toldrà, Mataró, Impremta Minerva.
- MESTRES, APELES (1883). *La nit al bosch. Idili dramàtic*, música del mestre Josep Rodoreda, Barcelona, Establiment Tip.-Lit. de Celestí Verdaguer. [Posteriorment inclòs al volum *Idilis*, Barcelona, Tipo-litografía de Espasa y Compañía, 1889, 77-104.]
- _____ (1889a). «De la poesía bucólica» i «Notas» dins *Idilis*, Barcelona, Llibrería Espanyola, 5-21 i 175-180.
- _____ (1889b). *La Rosella. Idili dramàtic*, dins *Idilis*, Barcelona, Llibrería Espanyola, 129-161.

- MESTRES, APELES (1903). *La Barca. Idili dramàtic*, Barcelona, Tipolitografia de Salvat y C^a.
- _____ (1908). *El gorch. Idili dramàtic*, dins *Idilis. Llibre segon*, tercera edició, Barcelona, Antoni López, Editor, 95-131. [Primera edició: 1900.]
- _____ (1909). *La senyoreta. Idili dramàtic en un acte, en vers*, Barcelona, s. p. i.
- _____ (1911). *Ceguera. Idili dramàtic en un acte*, Barcelona, Imprempta de Salvador Bonavía.
- _____ (1912). *L'Estiu de Sant Martí. Idili en tres actes y un epílec*, Barcelona, Salvador Bonavía, Impressor.
- _____ (1916). *Sota d'un sàlzer. Idili dramàtic en un acte, en vers*, Barcelona, A. Artis, impressor.
- MILLÀ, LLUIS & SUÑER CASADEMUNT, LLUIS (1914). *El niu d'aucellets. Idili en un acte y en vers*, Barcelona, Biblioteca «Teatro Mundial». [Primera edició: Barcelona, Impremta «La Catalana» de J. Puigventós, 1898.]
- PONS, J[OSEP]-S[EBASTIÀ] (1930). *Amor de pardal. Idil·li. / El singular. Drama canigonenc*, Barcelona, Les Ales Esteses. [Primera edició: Perpinyà, Impremta Catalana d'en Comet, 1923.]
- RIERA Y BERTRAN, JOAQUIM (1890). *Lo Padrí. Idili en un acte y en vers*, Barcelona, Llibreria d'Eudalt Puig.
- RIBERA LLOVET, R[AMON] (1907). *¡Ideal! Idili escènich*, Sabadell, Llibreria L'Arxiu.
- ROCAMORA, MANEL (1900). *La pomera dels noys. Idili en un acte y en prosa*, Barcelona, Lo Teatro Regional.
- ROSELLÓ Y ORFILA, PERE (1909). *Esclats de l'ànima. Idili en un acte*, Mahó, Impremta de Bernat Fàbregues.
- RUSIÑOL, SANTIAGO (1903). *El Pati Blau, idili dramàtic en dos actes*, Barcelona, Tipografia «L'Avenç».
- SOLER DE LAS CASAS, ERNEST (1890). *Bon jan qui paga. Idili en un acte y en prosa*, Barcelona, Llibreria d'Eudalt Puig.
- SUÑER CASADEMUNT, LLUIS (1900). *La Font dels enamorats. Idili en un acte y en vers*, Barcelona, Estampa de M. Tasis.
- _____ (1906). *L'ingénua. Idili en un acte y en prosa*, Barcelona, Imprempta de Manel Tasis.
- VIVES Y BORRELL, J. (1907). *Perfum de roses. Idili dramàtic*, Barcelona, Tip. Catalana.

b) Altres referències bibliogràfiques

LÁZARO CARRETER, FERNANDO (1986²). «Sobre el género literario», dins *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 113-120.

TODOROV, TZVETAN (1982). «Los géneros literarios», dins *Introducción a la literatura fantástica*, trad. cast. de S. Delpy, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 9-32.

LA PROBLEMATITZACIÓ DE L'IDIL·LI A L'ÈPOCA MODERNA

CARLES GARRIGA
Universitat de Barcelona

En el pròleg que Carles Riba va fer l'any 1923 per a una antologia de poesies de Verdaguer (Riba 1967: 268-276),¹ després de contrastar el misticisme de Llull amb el del poeta osonenc, afegeia: «el misticisme verdaguerià, en canvi, és tot fet d'un llarg, insadollable enyor de la natura angèlica, en la qual, per dir-ho amb De Sanctis, “la virtut és innocència i l'alegria és irreflexa”. L'ànima es recorda de quan aquesta natura era també la seva, quan, sortida *semplicetta* de les mans del Creador, no havia tastat encara el fruit de la ciència. No sabia aleshores res [...]. Podríem dir-ne un misticisme romàntic: l'enamorat perseguint en les formes vagues del paisatge correspondències amb els caires d'una bellesa concebuda com absoluta, i per tant, com inaferrable. [...] Així la cançó, la consiració fantàstica i el prec són les formes característiques de què es revesteix l'enyor verdaguerià; però més especialment encara l'idil·li, en què escena, escenari i sentiment personal es fonen en una unitat inefable».

El problema amb què Riba s'encarava era la determinació i el grau del misticisme verdaguerià. Els motius que el van portar a tractar aquesta qüestió i les successives solucions que hi va donar són ben coneguts gràcies a Malé (2002), i s'han de tenir en compte com a fonament necessari per a qualsevol ulterior reflexió a l'entorn de les diverses prolongacions temàtiques suscitàdes o suggerides per l'articulació argumentativa del pròleg.

Entre aquestes, la referència a l'idil·li obre un nou espai l'exploració del qual pot ajudar a comprendre amb més claredat el pensament de Riba, però sobretot ens situa en un terreny sòlid

¹ «Pròleg a una antologia de Jacint Verdaguer», aparegut abans, en tres articles, a *La Veu de Catalunya* l'any 1922 (vegeu Malé 2002).

per comprendre la manera com l'època moderna interpreta, valora i situa el gènere en relació amb la història cultural i amb les modulacions del caràcter humà. I, en aquest punt, no es pot dubtar que Riba tenia també present allò que F. Schiller (1962) n'havia escrit a *Sobre poesia ingènua i poesia sentimental*.²

Segons Schiller, la humanitat, després d'uns inicis d'estat natural en brut o bàrbar, arriba a una primera fase en què actua com a unitat sensorial sense divisions i com a un tot harmònic. Els sentits i la raó, la facultat receptiva i la facultat activa encara no s'han començat a separar en les seves funcions, i molt menys a entrar en oposició mútua.³ Aquesta fase es troba encarnada exemplarment en la Grècia antiga, sobretot en l'època homèrica. L'home grec, en el seu amor a l'objecte, sembla que no faci cap distinció entre l'objecte que existeix per ell mateix i el que prové de l'art i de la voluntat humana. És com si de la natura interessés més el seu enteniment i la seva curiositat que no el seu sentiment moral; el seu afecte envers ella està mancat de la tendresa, de la sensibilitat i de la dolça malenconia que nosaltres, els moderns, posem en el nostre.⁴ Però quan l'home ha entrat en l'etapa de la cultura i l'art ha posat la seva mà sobre ell, aquella harmonia *sensorial* és abolida, i a l'home només li resta expressar-se com a unitat *moral*, és a dir com a un ésser que aspira a la unitat. La correspondència entre el seu sentiment i el seu pensament, que en el seu primer estat s'efectuava *realment*, ara només existeix *idealment*.⁵

² Sobre el coneixement de Schiller per part de Riba, vegeu Balasch 1986 (que, però, no comenta aquest passatge).

³ «Solange der Mensch noch reine, es versteht sich, nicht rohe Natur ist, wirkt er als ungeteilte sinnliche Einheit und als ein harmonisierendes Ganze. Sinne und Vernunft, empfangendes und selbsttätiges Vermögen, haben sich in ihrem Geschäfte noch nicht getrennt, viel weniger stehen sie im Widerspruch miteinander» (Schiller 1962: 716).

⁴ «Er scheint in seiner Liebe für das Objekt keinen Unterschied zwischen demjenigen zu machen, was durch sich selbst, und dem, was durch die Kunst und durch den menschlichen Willen ist. Die Natur scheint mehr seinen Verstand und seine Wißbegierde als sein moralisches Gefühl zu interessieren; er hängt nicht mit Innigkeit, mit Empfindsamkeit, mit süßer Wehmut an derselben wie wir Neuern» (Schiller 1962: 709).

⁵ «Ist der Mensch in den Stand der Kultur getreten, und hat die Kunst ihre Hand an ihn gelegt, so ist jene *sinnliche* Harmonie in ihm aufgehoben, und er kann nur noch als *moralische* Einheit, d.h. als nach Einheit strebend sich

Aquestes fases de l'evolució humana donen dos tipus d'home i també dos tipus de poesia: la ingènua i la sentimental. No és que a l'època moderna sigui impossible l'existència d'un poeta ingenu —Schiller considera poetes ingenus, per exemple, Shakespeare o Molière (Schiller 1962: 713, 719)—, ni que a Grècia no hi hagués poetes més del tipus sentimental, com per exemple Eurípides, sobretot si se'l compara amb Èsquil (ibíd.: 712), però el normal és que cada època tendeixi a produir els poetes que li són apropiats, amb la possibilitat, tanmateix, de trobar-nos amb poetes i fins i tot amb obres on les dues espècies apareixen simultàniament, com en el cas del *Werther* de Goethe (ibíd.: 717).

Com que el poeta ingenu només segueix la simple natura i el sentiment, i es limita únicament a la imitació de la realitat, només pot tenir una actitud davant del seu objecte i, en aquest aspecte, no li resta cap altra alternativa en el seu procediment.⁶ El poeta sentimental, en canvi, *medita* en la impressió que li causen els objectes i és només en aquesta meditació que es fonamenta l'emoció que ell experimenta i suscita en nosaltres. L'objecte és referit a una idea, i la seva força poètica es basa únicament en aquesta relació. Per això, el poeta sentimental es troba sempre amb dues representacions i sentiments en conflicte, amb la realitat com a límit i amb la seva idea com a infinit.⁷

A partir d'aquí, apareix el problema de si el poeta opta per insistir més en la realitat o en l'ideal: si prefereix representar la realitat com a objecte d'antipatia o l'ideal com a objecte de simpatia. La seva presentació serà, doncs, o *satírica* o *elegíaca* (en el sentit ampli del terme).⁸ El poeta satíric és el que pren com a

äußern. Die Übereinstimmung zwischen seinem Empfinden und Denken, die in dem ersten Zustande *wirklich* stattfand, existiert jetzt bloß *idealistisch*» (Schiller 1962: 716-717).

⁶ «Da der naive Dichter bloß der einfachen Natur und Empfindung folgt und sich bloß auf Nachahmung der Wirklichkeit beschränkt, so kann er zu seinem Gegenstand auch nur ein einziges Verhältnis haben, und es gibt, in *dieser* Rücksicht, für ihn keine Wahl der Behandlung» (Schiller 1962: 720).

⁷ «Der sentimentalische Dichter hat es daher immer mit zwei streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen zu tun» (Schiller 1962: 720-721).

⁸ «Denn nun entsteht die Frage, ob er mehr bei der Wirklichkeit, ob er mehr bei dem Ideale verweilen – ob er jene als einen Gegenstand der Abnei-

objecte l'allunyament de la natura i el contrast de la realitat amb l'ideal. Si ho fa d'una manera seriosa i apassionada produirà una sàtira patètica, que castiga; si ho fa d'una manera juganera i plàcida en resultarà una sàtira festiva (ibíd.: 721).

En correspondència amb aquesta divisió del mode satíric, també hi ha una distinció dins del mode elegíac. En un famós paràgraf, Schiller explica: «quan un poeta contraposa l'art a la natura i l'ideal a la realitat, de manera que el que predomina és la representació d'aquest ideal i el fet de complaure-s'hi esdevé el sentiment dominant, l'anomeno *elegíac*. Aquest mode també es divideix, com la sàtira, en dues classes. O bé la natura i l'ideal són objecte de dolor, quan la natura es representa com a perduda i l'ideal com a inabastat, o bé ho són d'alegria, en ser representats com a reals. Del primer en resulta l'*elegia* en sentit estricte, de l'altre l'*idil·li* en el seu sentit més ampli» (ibíd.: 728).⁹

L'idil·li «en sentit ampli» és, com abans l'elegia «en sentit ampli», un mode d'expressió, que pot aparèixer en qualsevol dels gèneres literaris però que es manifesta necessàriament en el gènere de l'idil·li. Tot i això, hi ha una diferència, que Schiller no comenta explícitament, entre l'idil·li i l'elegia. Dins de la poesia sentimental, es produeix, com hem vist, una contraposició entre la realitat i l'ideal, segons la qual, si hom mira la realitat amb aversió, es genera la poesia satírica, i si hom contempla l'ideal amb simpatia, la poesia que en resulta serà elegíaca. Com que, des de la poesia sentimental, és un fet que hom parteix de la constatació que hi ha una escissió entre la realitat i l'ideal, és clar que tant els dos tipus de sàtira com l'elegia en sentit estricte són

gung, ob er dieses als einen Gegenstand der Zuneigung ausführen will. Seine Darstellung wird also entweder *satirisch*, oder sie wird (in einer weitern Bedeutung dieses Worts, die sich nachher erklären wird) *elegisch* sein» (Schiller 1962: 721).

⁹ «Setzt der Dichter die Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit so entgegen, daß die Darstellung des ersten überwiegt und das Wohlgefallen an demselben herrschende Empfindung wird, so nenne ich ihn *elegisch*. Auch diese Gattung hat, wie die Satire, zwei Klassen unter sich. Entweder ist die Natur und das Ideal ein Gegenstand der Trauer, wenn jene als verloren, dieses als unerreicht dargestellt wird. Oder beide sind ein Gegenstand der Freude, indem sie als wirklich vorgestellt werden. Das erste gibt die *Elegie* in engerer, das andere die *Idylle* in weitester Bedeutung».

expressions poètiques ben apropiades i comprensibles. Però amb l'idil·li ens trobem amb una situació diferent: a diferència dels dos tipus de sàtira i de l'elegia en «sentit estricte», l'idil·li representa la natura i l'ideal com a reals, és a dir, com si no s'hagués produït l'escissió.

Per això, l'idil·li sentimental es complau a presentar pastors i gent simple, com volent mostrar aquell moment de la humanitat en què la cultura encara no havia abolit l'edat de la innocència. No cal dir que Schiller es malfia d'aquesta manera de produir idil·lis sentimentals: opina que fan exactament al contrari del que haurien de pretendre, i situen l'objectiu futur de la humanitat en el seu passat. Per a Schiller, l'idil·li sentimental hauria de ser com una anticipació del que, segons la seva filosofia de la història, haurà de ser la fase culminant de l'evolució humana: una reunió de l'ideal amb la realitat, però ja disposant d'aquest ideal aconseguit, des de la plenitud de la cultura i els guanys morals de la civilització. Com diu ell mateix, «cal que ell [el poeta] proposi un idil·li que realitzi també aquella innocència de pastors en persones de cultura i en totes les circumstàncies de la vida més activa i fogosa, del pensament més ampli, de l'art més refinat, de la més alta sofisticació social; un idil·li, en resum, que, ja que no pot fer retornar els homes a l'*Arcàdia*, els guiï vers l'*Elisi*» (ibid.: 750).¹⁰ Però en qualsevol cas, l'idil·li sentimental, doncs, tant si és dels que Schiller considera inconvenients com si és dels desitjables, és una espècie de ficció o d'utopia que presenta realitat i ideal com a units; simula precisament no ser sentimental.

Podem tornar ara a les paraules de Riba sobre el misticisme de Verdaguer. Quan parla de l'enyor verdaguerià, situa el poeta en el terreny de la poesia sentimental (i en això, també, està insistint que Verdaguer, com a home, no és un místic). I referir-se, en aquest context, a l'idil·li, és una manera, la millor manera si es té en compte el que va escriure Schiller, de presentar un

¹⁰ «Er mache sich die Aufgabe einer Idylle, welche jene Hirtenunschuld auch in Subjekten der Kultur und unter allen Bedingungen des rüstigsten feurigsten Lebens, des ausgebreitetsten Denkens, der raffiniertesten Kunst, der höchsten gesellschaftlichen Verfeinerung ausführt, welche, mit einem Wort, den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach *Arkadien* zurückkann, bis nach *Elysium* führt».

Verdaguer poeta que, essent sentimental com és, tanmateix s'acosta a aquell món no escindit, «en què escena, escenari i sentiment personal es fonen en una unitat inefable». Aquí, «inefable», molt a la manera ribiana, pot tenir dos sentits: vol dir que és profundament espiritual, de tipus místic, però també insinua que no és fàcil de demostrar que, des de l'escissió, sigui realment possible oblidar que la reconstitució de la unitat entre realitat i ideal o entre escenari, escena i sentiment personal és, inevitablement, una ficció.

No és immediatament evident què vol dir Riba amb «escenari, escena i sentiment personal». Podem imaginar un idil·li en què en un determinat context —un prat, una casa humil, per exemple— es produeix una representació de les accions d'alguns personatges: un escenari i una escena, doncs. Però on se situa el «sentiment personal»? En un idil·li ingenu, per fer servir encara la terminologia schilleriana, no hi tindria cabuda, perquè la realitat emergeix lliure i suficient (de fet, tota la poesia ingènua seria, d'alguna manera, idil·li). El «sentiment personal» de què parla Riba ha de consistir no tant en una declaració per part del poeta dels seus sentiments com en una manera necessària de disposar l'idil·li: elements expressius o pressupòsits conceptuals mitjançant els quals es doni per fet que l'idil·li parteix d'un espai moral o cultural; un espai que, dins del poema, es pressuposa arribat al seu estat ideal. D'aquesta manera, l'escenari i l'escena es disposen segons una articulació peculiar. L'escena pot ser realment molt simple, només un tema o una situació que, per ella mateixa, ja suggereixi un idil·li: criatures, parelles d'enamorats, dansa, puresa de sentiments, etc. L'escenari, per la seva banda, al·ludirà a un teixit complex de representacions molt poderoses, com per exemple la religió, el pensament filosòfic i moral, o la tradició artística.

Hom podria objectar que aquest funcionament és aplicable a tots els gèneres, i, almenys en un cert sentit, tindria raó. En termes generals, un text literari té el seu punt de partença en la moral o en la cultura i incideix en aquest espai per fer-lo aparèixer idealment perfecte; i hi ha molts textos de gèneres diferents que arriben a expressar aquesta inserció d'una manera literal. Però el gènere de l'idil·li és una forma del gènere utòpic, tant si és de tipus arcàdic com si és de tipus elisi, per fer servir enca-

ra la terminologia de Schiller, i, com tota utopia, presenta com a possible allò que és ideal i ho fa partint d'uns principis validats per la moral o la cultura.

La poesia mística¹¹ de Verdaguer es troba especialment, segons Riba, en la forma de l'idil·li. Aquesta particularització es justifica pel fet que l'idil·li mostra, precisament, l'estat primigeni i ideal de l'home o de la humanitat, aquell estat d'innocència o de perfecció en què entre el jo i el seu entorn no es produeix cap separació. En el cas de Verdaguer, aquest estat consistiria en el record que l'ànima té de la seva «natura angèlica [...], quan, sortida *semplicitta* de les mans del Creador, no havia tastat encara el fruit de la ciència». No cal ni dir que, per a Riba, el record de la natura angèlica no és una regressió personal a l'infantilisme; al contrari, està al·ludint a la història de les representacions del paradís, al franciscanisme i a Dante.¹² La moral i la cultura són, aquí, la forma objectiva del «sentiment personal».

Aquella «anima *semplicitta*» de Dante¹³ reapareixerà, l'any 1952, en unes notes de lectura que Riba va preparar per a una presentació pública de *Salvatge cor*. Per comentar el sonet XIV, 2, només havia anotat l'expressió «anima *semplicitta*» (abans, per al XIV, 1, anotava una citació de les *Noces del cel i de l'infern* de Blake: «the lust of the goat is the bounty of God» i una altra de Pascal: «la nature de l'homme est tout nature, *omne animal*» remetent-la a *Gn.* 7, 14) (Medina 1989: 130-131). Això bastava: els

¹¹ El misticisme no és un gènere literari ni una espècie artística, sinó una disposició personal veïna de les visions, els trànsits i les al·lucinacions, unes experiències ben documentades en una àmplia diversitat de cultures. La seva plasmació en l'art s'hauria d'estudiar no tant en funció de la presumpta autenticitat de l'experiència com en funció de les tradicions artístiques, filosòfiques i morals que en fan una representació. Per això el «sentiment personal» de què parla Riba a propòsit de l'idil·li i, implícitament, del misticisme de Verdaguer, forma part de les marques del gènere i molt dubtosament de les experiències místiques.

¹² Per al paper que sant Francesc i la poesia de Dante tenen en la definició del misticisme verdaguerià per part de Riba vegeu Malé 2002.

¹³ *Purgatorio* XVI, 85-90: «Esce di mano a lui che la vagheggia / prima che sia, a guisa di fanciulla / che piangendo e ridendo pargoleggia, / l'anima semplicitta che sa nulla, / salvo che, mossa da lieto fattore, / volentier torna a ciò che la trastulla».

sonets XIV, 1 i XIV, 2, situats quasi al mig del llibre i els primers en decasíl·labs, parlen del retorn de l'ànima, des del saber (XIV, 1, 2; XIV, 2, 5) a l'amor (XIV, 1, 11) i a Déu, gràcies a la fe (XIV, 1, 7), per la qual «de sobte he vist, dolç dins l'obac mirall / que l'inverteix, l'esclat del Teu Favor» (XIV, 1, 13-14; Riba 1965: 264).¹⁴ Els dos sonets, com és evident, no relaten una experiència mística ni la voluntat d'arribar-hi: més aviat són una proclamació d'un tipus de poesia meditativa que té el seu suport en un poderós pòsit de cultura i de citacions.

L'aparat d'al·lusions i la forma argumentativa amb què Riba descriu els idil·lis de Verdaguer són prova de la densitat cultural que, malgrat les afirmacions d'innocència, imagina en la base del gènere cultivat pel poeta. No era propi de Verdaguer expressar-se amb tants plects conceptuals, però això no significa que no sentís la necessitat d'emmarcar els seus idil·lis en un conjunt cultural i moral més vast que els legitimava: naturalment, el cristianisme. Al pròleg amb què va presentar la segona edició dels *Idilis y cants místichs*, i que després ha figurat en les successives edicions de l'obra, deia: «mes (fa tristesa'l pensarho) aqueixa branca florida de l'arbre de la poesia, la més divina de totes, la que porta més or del cel en les ones armonioses de sos versos, la que naix més amunt y més amunt se'n puja l'ànima, dexantli saborejar en esta vida alguna gota del càntich nupcial de la gloria, no té cultivadors: es un verger en herba, es una font hont gayre be ningú va a pouar. ¿Quants idilis dormen amagats, com aucells ab lo cap sota l'ala, en les brancalades dels archs de nostres temples gòtichs y en los claustres en ruina de nostres convents y monestirs?» (Verdaguer 19?? [1882]: 9)). Observem que dir que els «idilis dormen amagats [...] en les brancalades dels archs de nostres temples gòtichs y en los claustres en ruina de nostres convents y monestirs» implica dir que l'art i la tradició del cristianisme ja contenen en ells mateixos l'idil·li, el justifiquen i el generen. També aquí, doncs, el «sentiment personal» de què parlava Riba té la seva manifestació concreta en una tradició cultural i moral.

¹⁴ Compareu amb Riba 1967: 269, on explica que, gràcies a la fe, la intel·ligència es lliura «al lent plaer d'endinsar-se per les cruïlles del món, que apareixen sobtadament seguidors com, sobtadament, es troba l'orientació en una ciutat de la qual fins ara s'havia mirat el pla a l'inrevés».

Com és de suposar, des de l'observança cristiana el marc del cristianisme es dóna per suposat a l'hora no només de descriure sinó de valorar els idil·lis verdaguerians. És el que va fer Miquel Costa i Llobera, saludant en un article l'aparició dels *Idilis y cants místichs*. En cito, sense que calgui comentar-les, algunes frases: «cuando la *musa de última moda*, renegando de todo ideal, se revuelca en el fango de un realismo mil veces más inmundito que la realidad verdadera [...], no puede menos de considerarse peregrina la aparición de unas poesías inspiradas en los afectos del amor divino...»; «además de la sinceridad, reclama el arte cristiano otra condición principalísima: la sencillez»; «los libros de la Biblia son inmensamente más ricos en imágenes que los poemas clásicos, y, sin embargo, más profundamente sencillos»; «la sencillez clásica es sobriedad trabajada que ostenta el arte y primor de la forma; la sencillez del arte cristiano es riqueza espontánea que no descubre pretensión alguna. La primera desdeña lo complicado; la segunda rechaza lo artificioso. Para medir la distancia que va de una sencillez a otra, no hay más que comparar a Horacio con santa Teresa»; «el lenguaje de Verdaguer, exento de impurezas y de convencionalismo, proviene más bien de las fuentes de la montaña que de los turbios depósitos formados por el prurito de lo arcaico» (Costa 1880: 157).

El mateix Miquel Costa i Llobera va escriure un *Idili blanc* (1900), un títol que, vistes les seves opinions sobre el gènere, és gairebé un pleonasma (a la primera edició, però, portava el títol de *Cisnes*, també apropiat a l'atmosfera que s'hi respira). És un poema molt ben fet, molt deliberadament blanc: Costa, amb impertorbabilitat eclesiàstica, fa un retrat del jove sant Lluís Gonçaga (patró de la joventut!) semblant al de les literatures malaltisses de l'època, d'una sexualitat dubtosa i autista; però ho emmarca, no exactament com Verdaguer en la imatgeria cristiana i franciscana, sinó en l'almanac del devocionari jurídic de les canonitzacions.

La necessitat d'inscriure l'idil·li en un espai cultural o moral ja consolidat s'observa bé en algunes manifestacions de les arts plàstiques. El quadre *Idylle* de Gustav Klimt¹⁵ n'és un exemple.

¹⁵ El quadre es troba al *Historisches Museum der Stadt Wien*.



Gustav Klimt, *Idylle* (1884)

Hi ha una història —una dona (mare?)— nodrint dos infants: això és l'idil·li, bons sentiments, genètica, alimentació... Però és una història posada dins d'un marc, d'un escenari. Hi ha, en la base del que representa ser un grup escultòric, el títol d'*Idylle* i la data de 1884. El contorn —motius florals, els joves esculturals clàssics inspirats en els *Ignudi* de Michelangelo, l'entorn que, més que suggerir, proclama la monumentalitat— indica que l'idil·li representat com un medalló central és un aspecte, una part d'un espai més vast i més i menys durador alhora: més durador perquè aquest entorn és emblema de la tradició cultural; menys perquè l'idil·li representat s'aïlla del conjunt i es presenta com a inalterable i infinitament repetible. O dit d'una altra manera: en un idil·li hi ha sempre una doble representació: d'una banda, la representació d'un micro-idil·li atemporal, que en aquest cas és la figura central femenina amb les dues criatures; i d'altra banda una representació d'una realitat també idil·lica —un paisatge natural, estètic o moral que desvetlla una ànsia de paradís— que al·ludeix a allò que Riba anomena «escenari» i que és el resultat d'interpretar estèticament uns determinats pressupòsits culturals. Els dos plans poden aparèixer a primer cop d'ull com a coinci-

dents a l'interior de l'obra artística i, en aquest cas, l'única manera de fer-los emergir distintament és a través de l'anàlisi; però força sovint hi apareixen curiosament separats. Aquest és el cas del quadre de Klimt, i el mateix es pot dir del idil·lis de Verdaguer. Ho podem veure, per exemple, en l'idil·li que diu així: «Un penitent del desert / trobà un home que moria, / que moria sens l'amor / de Jesús y de María; / —¿Per què moriu sens amor? —Perque sens amor vivía» (Verdaguer 19?? [1882]: 86). L'escena —per fer servir la terminologia de Riba— ocupa tots els versos, llevat de l'últim: un penitent que interroga, suposem que amb bons sentiments, un home moribund sense amor. Aquest és doncs, l'idil·li pròpiament dit, amb un penitent bondadós ubicat en un espai natural i de puresa. La resposta de l'home serà, doncs, l'escenari, que és una lliçó moral evident (cal viure amb amor) confirmada pel títol de l'idil·li (*Talis vita finis ita*) i reblada per la citació de Ramon Llull que acompanya el poema: «¡Ah! quan gran dan es que'ls homes, comsevulla que muyren, muyren sens amor».¹⁶

A l'entorn de 1900, la literatura i les arts plàstiques i decoratives acullen amb un notable entusiasme la moda de l'idil·li. En alguns casos el suport cristià o cultural és conscient i eficaç, i dóna com a resultat algunes obres valuoses. Cal destacar-ne *L'idil·li etern* (1906) de Gabriel Alomar, que, tot i no ser mimètic i, doncs, no tenir una de les característiques formals sovint atribuïdes al gènere, és, probablement, l'idil·li de més entitat literària de l'època, en aquest cas sota l'embolcall de la tradició clàs-

¹⁶ Hom podria pensar que, segons la tripartició ribiana, l'escenari hauria de ser el desert, l'escena la trobada entre els dos personatges i el sentiment personal el títol i la citació de Llull. Però, tot i reconèixer la justícia d'aquesta interpretació, cal tenir en compte que sempre hi ha coincidència entre escenari i sentiment personal: aquí, l'esment del desert suggereix un espai de moralitat cristiana i d'ascetisme, coincidint amb els advertiments morals continguts en el títol i en la citació. En literatura, com veiem en aquest exemple, es pot insinuar l'existència dels tres nivells, però en el cas de les arts plàstiques, com és evident, només se'n poden distingir dos. Per això em sembla pertinent en aquest cas atribuir a l'escenari del desert qualitats morals i, més important, considerar que la moralitat expressada en l'últim vers, en el títol i en la citació és, pròpiament, l'*escenari* conceptual que contextualitza i dóna valor a l'escena.

sica. O «La Mayna», un poema de *Del agre de la terra* (1887) de Costa i Llobera, on a la tradició cristiana en el seu doble vessant de predicació moral i tradició narrativa de les vides de sants se suma el costum popular de les *gloses* mallorquines. I també les revistes del tombant de segle van publicant idil·lis o poemes que es titulen així. El *Calendari català* número 5 publica el 1902, a la pàgina 5, un «Idili» de Victòria Penya d'Amer, d'un to popular i verdaguerià, sobre la mare de Déu i el bon Jesuset; al número 1 del *Pensament català* de 1900 Antoni Bori i Fontestà, un poeta relativament prolífic en la pràctica de l'idil·li, escriu a la pàgina 7 un «Idili de maig», amb Maria Verge caminant entre les flors i dialogant-hi: els clavells i les roses no li aporten l'*hermosura* que li escau, i es decanta per «les violetes y'ls lliris» que «humils acalan lo front», amb un gest que es correspon exactament amb la realitat botànica. A la fi, la Verge «les cull y'ls hi fa un petó: / lo lliri tot tremoleja, / la violeta's desclou, / un aucellet hi refila / y cantan totes les flors».

Són majoritaris, però, els petits poemes que ignoren qualsevol suport com no sigui l'hàbit de la sentimentalitat o la simple polidesa de l'expressió senzilla, de vegades una mica decadents, altres vegades subterràniament sexuals; sovint són idil·lis botànics, ornitològics o entomològics, amb flors, ocells i papallones. En dono alguns exemples:

- Antoni Bori i Fontestà, «Idili», *Joventut*, 25 (1900), 395: «Pel lilà bufó / passa un papelló / y en la flor s'atura»; i acaba: «es l'e-pílech greu / d'un deliri breu / y una flor qu'es morta».

- Manuel Serra i Moret, «Idili», *Joventut*, 85 (1901), 641, que tenia el mèrit de ser un «fragment de la composició llorejada ab la Flor natural en el certamen de Sant Gervasi (Josepets)»: «La primera llum / de l'alba festiva / ha sorprés la font / brollant crestallina, / besant ab amor / l'herba malaltissa»; i acaba: «y l'herba s'ha mort / tota esgroguehida».

- Jaume Terrí, «Las bodas del papelló», *Joventut*, 227 (1904), 387-388, que, a sota del títol, porta la declaració «Tot un poema». Hi surten tota mena d'animals i de flors; té força gràcia rítmica i aniria bé de posar-ne alguns fragments en els llibres de lectura per als infants.

• Pere Riera i Riqué, «Idili gris», *Juventut*, 237 (1904), 568. És en decasíl·labs, i va d'una parella d'orenets. Es diferencia de la línia més habitual i acaba d'una manera no convencional: el mascle «emboteix el coll y abrahona'l pit... / la femella, oydà, li ha pegat cop d'ala!».

• Joan Pijoan, «Idili», *Futurisme*, 3 (1907), 48. També és poc convencional, però no és futurista. Un noi acusa una noia de festejar amb «un parell de galans» i ella plora de sentir-se dir aquestes coses. El final fa així: «si ella plora de pena / ell plo-rava d'alegrat». Avui dia es fa difícil creure que una relació rica i duradora es pugui iniciar amb actituds com aquesta.

• Josep Pijoan, «Idili», *Pèl & Ploma*, 98 (1903), 11: «L'amiga viu al cim / vermella té la cara, / encesa pel gran sol / quiet de la montanya». Els versos finals: «si escolto el que diu / no sé lo que'm passa, / deliri d'amor / m'apar s'encomana».

• Antoni Bori i Fontestà, «Idili», *Gent nova*, 30 (1901), 3: «A un raig de sol filtrantse en las falzías / dos papallons s'han vist y enamorat». Hi ha una noia que se'ls mira fins que «han fugit endinsant[s]e en la foscor; / t'has tornat aleshoras tota roja / y has acalat la vista; / ¿Perque ho has fet, amor?». La càrrega eròtica dels versos descriu més el caràcter de la veu masculina que no el de la noia.

• Pau Modolell i Sans, «Idili», *Gent nova*, 247 (1906), 12: «Sota d'un roure de l'ubach / fan els pastors la migdiada». El pastor i la pastora es miren i els pren «un dolç espaume», tant, que ella, «boy petonantlo fortament / diuli febrosa: —Vuy ser mare». Al cap d'un any, «tot petonant al infantó / prest els seus llabis se trobaren».

• Bonaventura Ribera, «Idili», *Occitania*, 4 (1905), 5-6. Un «aucellet» va volant cercant una «aymia» tot fent «piu, piu, la piu-piu» i finalment la troba. «Mes ¡ay! l'esperver / traydor l'afalcona / y estronca sos cants / ab un gla fellona. / Piu, piu, la piu-piu, / lo seu bech geliu / sanchnant ja no entona».

Malgrat la mala intenció que de vegades s'hi observa, aquesta mena de poemes sonen intemporals, quasi automàtics. Comparem-ho amb aquests versos:

Quan lo sol ab son mantell
 daurat, vé á cubrir lo món,
 y dels árbres de la plana
 cáuhen llágrimas de goix;
 quan esclatant las poncellas
 s'obran olorosas flors
 que custó dian en sos cálsers
 finas perlas com tresor;
 quan las suaus onas del mar,
 que rodòlan poch á poch,
 van deixant al sèu derrera
 brumera blanca y or fòs;
 una hermosa pastoreta
 que ab la aurora deix'la son,
 voltada de blancas cabras,
 con ella follas d'amor,
 la pairal casa ne deixa,
 y saltant pels enderrochs,
 mentres bala una cabreta
 y cull l'altra un vert llacsó;
 vers la marge de un riu et
 van á eixa hora cada jorn:
 riu et que la set apaga
 de las cabras y'ls moltons,
 y hont la nina, recatada,
 quan lo sol es massa fort,
 dels vestits fentsen despullas,
 tornantse en Vénus de un cop,
 dins del aigua cristallina
 n'hi refresca'l sèu bell cos.

Són versos d'un «Idili» publicat a *La Barretina*, l'any 1868 (núm. 25, p. 98). No és fàcil trobar-hi diferències. En tots aquests casos, l'idil·li només es lliga amb una idea difusa de naturalitat ingènua i insubstancial sota una presentació plana i previsible.

No és sorprenent que algunes veus hagin denunciat les qualitats narcòtiques dels idil·lis d'aquesta mena. Ja ho havia fet Schiller; i també (a un altre nivell) Pau Estorch i Siqués, «lo tamboriner del Fluvià», reclamava —sense intenció humorística— que, per fer renéixer la pàtria, el gènere pastoral fos substituït per la sàtira (Estorch 1856: 138):

Cánten ara en hora bona
 los cors ardents, juvenils,
 que senten lo que no sento,
 que ignoran lo que aprenguí
 tocant per via de broma
 un instrument tan sensill:
 ja es hora que senta l' públich
 clarinets y pianins,
 que endolsescan la asperesa
 de música pastoril:
 jo las mans tinch preparadas
 pera llurs cants aplaudir,
 mentres cánten ab la llengua
 de nostra patria infelis,
 ab la veu que barrejada
 ab llur sanch déuhen tenir:
 per ma part deixar procuro
 mès aplanat lo camí.
 Al mateix temps que estos usen
 de termes tendres, polits,
 (puig de tots en tè per fástich
 nostra llengua, com probi)
 surten dels boscos ombrívols
 trassuts, valents paladins...
 Iscan á vols los satírichs
 ab garrots, fuets, espasins...
 pera abátrer la mollicia
 que pren peu en mon país,
 convertint en limfa impura
 la encesa sanch dels antichs,
 transformant en ximples monas
 als intrépits llemosins.

La renovació —fins on era possible— del gènere l'havia proposat Apel·les Mestres (*Idilis* 1889). En primer lloc, pel nivell de llengua, ni senzill (el to de Verdaguer, per entendre'ns) ni convencional (és a dir, sense els clixés habituals), sinó mimètic, posant en boca dels personatges una forma d'expressió que, tot i ser la real, es reconeix també com a marca del gènere.¹⁷ Al pròleg

¹⁷ Mestres, probablement per raons lingüístiques, es declarava deixeble de Clavé i dels seus idil·lis, anomenant-lo el «primer bucòlich català» (Mes-

a la segona edició del *Idilis* (1900), parlant de la recepció de «La cigala i la formiga» als Jocs Florals de 1883, escrivia aquestes paraules tantes vegades citades: «jo m'havia proposat fer literari el *catalá qu'are's parla* espurgantlo de las impuresas que'l bastarden, però també de tots els arcaïsmes y paraulas mortas que'l feyan antipátich y —diguemho d'un cop— ridícul als ulls del mateix públic catalá. La tasca era certament difícil, y tal vegada ma bona voluntat no va donar el fruyt que jo m'esperava: lo cert es que *La cigala y la formiga* va ser rebut ab un crit casi unánim de protesta. El género bucólich “era passat de moda”. El llenguatge que jo empleava era “vulgar, pobre, groller...” ¡què sé jo!» (Mestres 1900: 6). En segon lloc, uns arguments diversos, no necessàriament bucòlics ni d'ambient popular, que, tanmateix s'integraven en un marc de moralitat tirant a redemptorista oscil·lant entre una idea de la justícia presentada en termes de retorn a l'autenticitat de les coses simples i l'adaptació ecològica a una natura més sàvia que no aquells que la volen forçar o corrompre.

El llenguatge col·loquial, que al pròleg de 1900 Apel·les Mestres associava amb el bucolisme, és el mateix llenguatge natural que, al pròleg de 1889 (datat el 1887), es presenta com a característic dels personatges de l'idil·li: «un naturalisme sense trabas, un eclecticisme absolut en acceptar tot lo que vé del poble —ja sigan sentiments depravats, ja siga un llenguatge corromput— conduhirían á un vulgarisme que faría mirar la bucólica ab repugnancia per part de las personas cultas y de sentiments delicats» (Mestres 1889: 14). El contingut i el sentit de les seves expressions se suposa que es fan intel·ligibles per tal com són una manifestació de l'eloqüència de la natura (que ha substituït el poeta). Aquesta és una curiosa forma de realisme: un realisme filtrat per allò que s'ha anomenat un «naturalisme panteista» (Armangué 2007: 145-150). La natura, com que és bella, per si sola posarà els límits necessaris a un naturalisme que no seria escaient al gènere. El realisme dels idil·lis d'Apel·les Mestres serà, doncs, naturalitat i no naturalisme; espontaneïtat coincident amb la idealitat d'allò concebut com a pur i natural: «may com avuy en que'l realisme, es á dir, lo sentit comú, está depurant á las arts

tres 1889: 20). Sobre els idil·lis de Clavé, vegeu el treball de Roger Canadell en aquest mateix volum.

de la escrófula del convencionalisme, may com avuy la poesia bucòlica ha tingut tant motiu per renàixer» (Mestres 1889: 13).¹⁸

És veritat que en el temperament d'Apel·les Mestres la natura pot ser màgica, meravellosa i gòtica, i, en aquest sentit, no té res que l'aproximi a l'idil·li. Però sovint també apareix benèvola, més agrícola i humanitzada. En el caràcter anarcoecologista d'una bona part dels idil·lis d'Apel·les Mestres es manifesta aquella ànsia de bondat essencial que, a partir del postromanticisme, ha estat enarborada entre himnes i planys per una part de l'esquerra enfonsada en les temptadores amargors de la tecnologia industrial. Per a Apel·les Mestres l'idil·li era un gènere eminentment realista, i en això es diferenciava d'altres poemes seus on proliferen gnoms, fades, follets i altres éssers boscans i prehistòrics. Però es tracta d'un realisme impregnat de moral: o s'hi propugna el retorn a la natura quan la situació descrita es considera insatisfactòria o es proposa l'acceptació d'allò que és considerat natural, com, per exemple, a «Los sardinalers». Allò natural haurà de ser, a la fi, el temple de la justícia, de l'harmonia i de la felicitat.

El quadre de Paul Signac *Au temps d'harmonie (L'âge d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir)*, de l'any 1895, és una il·lustració d'aquestes idees.¹⁹ En un paisatge mediterrani es representa una utopia anarquista on la cultura, el treball manual, l'amor i el lleure coexisteixen harmònicament.²⁰ És un paisatge mediterrani classicitzat i intemporal, mentre que, a l'ombra de la figuera en primer pla, hi ha unes figures més del present —de fet, una és l'esposa del pintor— que, com és previsible, també es comporten de manera idíl·lica. Les escenes idíl·liques del fons, en general tòpiques, es completen amb la representació de maquinària agrícola, un tribut a la modernitat que celebra l'alliberament de l'esforç del treballador, i que aquí ocupa el lloc dels animals salvatges convivint amb els humans en les representa-

¹⁸ Jeroni Zanné, al pròleg que va escriure per a *Croquis ciutadans*, deia que Mestres era un «naturalista á lo Heine. Sent la veritat bella, la veritat trista, la veritat amarga, la veritat rihenta: may la veritat lletja» (Zanné 1902: 9). Havia escrit el mateix abans, el 1901, a *Juventut*, 55, 157 (vegeu més avall).

¹⁹ El quadre, actualment a la Casa de la Vila de Montreuil, s'havia d'intitular originàriament *Au temps d'anarchie*.

²⁰ Per a una anàlisi dels diferents motius que componen l'obra, vegeu Dymond 2003.



Paul Signac, *Au temps d'harmonie* (1895)

cions antigues de l'edat d'or. Entre aquestes escenes, és notable la del pi, a l'ombra del qual, a la dreta, un pedagog instrueix un grup d'infants i a l'esquerra un grup de persones està dansant la *farandole*, com explicava el mateix Signac. Els personatges del primer pla, delimitat per l'ombra de la figuera, són els visitants de l'espai idíl·lic: hi han anat, com si diguéssim, de pícnic, com es veu pel menjar i les ampolles de beguda repenjats a la soca. L'idil·li de l'escena, doncs, se'ls encomana perquè hi han volgut anar; les escenes tòpiques del fons són els motius eterns de l'idil·li, mentre que el primer pla vehicula la dimensió ideològica i la disposició moral de qui visita una natura estilitzada com a esperança de felicitat.

Però la manera com Mestres entenia el realisme no encaixava bé en el debat que, a l'entorn de 1900, s'estava duent a terme a

²¹ Sobre l'idil·li i el realisme, vegeu la contribució de Rosa Cabré en aquest mateix volum.

l'entorn del realisme i del naturalisme:²¹ és significatiu que Zanné, tot i elogiar els dos llibres dels idil·lis, acabés escrivint: «avuy, dintre de las novas tendencias literarias, l'Apeles Mestres es un dels darrers y gloriosos defensors de la pastoral antiga [...]. Avuy la pastoral ha entrat per nous camins: el drama humá s'ha fos ab ella, però dominantla. Y'ls nous bucólichs s'anomenan Zola, Mau-passant, Tourgueneff, Bret Harte, Lemonnier...» (Zanné 1901: 158). Hi ha, en les paraules de Zanné, una part de ganes de fer-se el modern que potser li fan abaixar la guàrdia en el rigor crític, però encertava la qüestió de fons: un realisme com el d'Apel·les Mestres, basat només en una idea acrítica de la naturalitat, diferia profundament de les noves formes de realisme més atentes a l'acció i a la psicologia dels personatges. A més, en reduir la discussió sobre l'idil·li a una mera qüestió de gestió del realisme, Zanne menysté el potencial de nostàlgia i d'utopia tan característic del gènere. És com si vingués a dir que, posats a fer realisme —i Apel·les Mestres deia que és el que feia—, hi havia altres maneres més eficaces i que es podien considerar realistes amb més dret; i, com que havia pres el terme «idil·li» com a sinònim de literatura realista, li va plaure de dir que algunes obres narratives modernes eren autèntics «idil·lis». D'altra banda, Zanné era ben conscient que, en el fons, els idil·lis d'Apel·les Mestres no eren realistes, sinó que, a causa de la seva adoració a la natura, més aviat eren una declaració d'idealisme: «En Mestres es pessimista á voltas: en otras ocasiones la esperansa s'eleva. ¡*Tant se val!* té per fórmula preferida. Y á través de la seva poesia corre, murmura, vibra y esclata aquest etern *leit-motiv*, quan el defalliment y la malinconia li enervan l'ànima. ¡*Tant se val!* ¿Qué valen els dolors passatjers, si la vida's renova y la Natura es eterna?» (ibíd.: 157).

I en efecte, així és com Apel·les Mestres definia el gènere al pròleg a la primera edició dels *Idilis*: «tota poesia d'acció senzilla, de llenguatge natural y de sentiment delicat, en que'l poeta desapareix tot lo possible per posar en evidencia al personatge que introduheix, y en que la Naturalesa ocupa'l lloch *d'element complementari* que ocupa en altres géneros lo criteri ó la erudició del poeta» (Mestres 1889: 11).

En aquesta definició, allò que es descriu com a «element complementari» dit de la natura és una versió del que Riba deia sobre el «sentiment personal». Quan Apel·les Mestres substitueix el cri-

teri i l'erudició del poeta per la Natura amb majúscules està fent, per sobre de tot, una ideologització que, com és evident, s'ha produït en el context de la cultura i de la moral europees. La Natura de què parla Apel·les Mestres és el gran entorn intocable, d'on tot parteix i on tot acaba; és una hipòstasi que funciona com a marc transcendent per als seus idil·lis. És una Natura, és a dir, una idea de la natura que, construïda per l'art i el pensament europeus, apareix ja com un imperatiu moral i un paradís estètic que es constitueix en un escenari estable, un horitzó ideal que, espontàniament, genera idil·lis. Els *Idilis* d'Apel·les Mestres, doncs, tot i aportar un tipus de poesia molt interessant i fins i tot molt bona en alguns poemes, són, com a idil·lis, molt sovint problemàtics, i no és estrany que no hagin tingut seguidors. La forma mimètica i l'expressió natural no basten per considerar-los idil·lis, malgrat el que digués el seu autor, i el seu concepte de la natura, que hauria de ser l'equivalent del seu sentiment personal amb el fi de construir un escenari prou sòlid, és massa idiosincràtic.

Naturalment, sempre és possible continuar fent idil·lis plans, convencionals i indolors com els que he esmentat més amunt. Però, des del punt de vista de la història de la literatura estan condemnats a ser ignorats. Sense una idea forta que els sostingui i després de la redefinició del realisme, el seu destí és el de servir de contrast per a noves composicions que seran testimoni d'allò que, amb expressió afortunada, Josep Murgadas anomena «la degradació de l'idil·li».

A la poesia modernista, aquesta «degradació» és, crec, absent: hi ha encara un sentit moral (en qualsevol dels sentits amb què es vulgui prendre l'adjectiu) que impedeix una representació emancipada del seu corresponent comentari, explícit o implícit. La representació emancipada és pròpia de la modernitat —no del modernisme— i es correspon amb l'aparició del lleure com a forma d'autorrepresentació de la vida social. Fins i tot els idil·lis tahitians de Gauguin en són un exemple, més que no una declaració d'un exotisme militant contra una tradició cultural europea: Gauguin, de fet, pinta unes vacances, les vacances dels artistes.

Amb la modernitat europea, que sotmet a crítica els fonaments morals i culturals de la tradició, es produeix una desestabilització del gènere. Com en el quadre de Signac, en el quadre

de Matisse *Le bonheur de vivre*²² hi ha un grup de dansa. Es tracta d'un motiu freqüent en molts tipus de pintures, però ho és sobretot en les representacions de l'edat d'or, una variant de l'idil·li. Es troba ja en les diferents versions de l'obra de Lucas Cranach el Vell i més endavant reapareix en pintors com Francesco Morandini (il Poppi), Jacopo Zucchi, Paolo Fiammingo,²³ Agostino Carracci, Abraham Bloemaert, Hendrick Bloemaert, Laurent de La Hyre, Donato Creti, Pierre-Charles Tremolières, Thomas Cole o Dominique Ingres, per citar-ne només alguns. L'àmplia difusió del motiu indica que era un tòpic que assenyalava, per tant, que el tema del quadre era l'estat idíl·lic de l'edat d'or.



Henri Matisse, *Le bonheur de vivre* (1905-1906)

²² Aquest era el seu títol original; va ser canviat pels seus compradors en *Joy of life*. Es troba en una col·lecció privada, la Barnes Foundation, Merion, Penn. USA.

²³ Dubtosament: vegeu més avall.

No és possible saber quants d'aquests quadres coneixia Matisse, ni si en coneixia altres amb el mateix motiu. Sembla segur, però, que coneixia el gravat de Carracci (Cuno 1980), fet a partir d'una pintura atribuïda a Paolo Fiammingo.²⁴ No només la representació de la dansa, sinó també la disposició i la distribució de les altres figures del quadre de Matisse recorden poderosament el gravat de Carracci i, per tant, la pintura de Fiammingo; i, en general, les similituds amb la resta d'obres esmentades més amunt són evidents. Això significa que Matisse al·ludeix a una tradició de pintura clàssica ben coneguda i que en fa un ús que es revela decisiu per a la composició de la seva obra.



Paolo Fiammingo, [*Amore reciproco*] (1585-1589)

²⁴ Bohlin 1979. La pintura es troba al *Kunsthistorisches Museum* de Viena. Per a un ampli estudi de la iconologia del gravat i del quadre i de les seves relacions mútues, vegeu Kurz 1951; per a la interpretació en termes d'edat d'or, vegeu Puttfarken 1982.

Però al mateix temps la iconografia clàssica és desestabilitzada.²⁵ En especial, l'escena de dansa, que en la tradició clàssica se situava normalment al fons, ara emergeix sorprenentment a partir del moment en què el fons avança cap al primer pla fins a pràcticament confondre-s'hi. L'idil·li es fa problemàtic perquè l'horitzó utòpic on el desig i la realitat es retroben es difumina i perd els contorns segurs amb què se'l representava; i d'aquesta manera, l'horitzó es construirà a partir d'una experiència autònoma i considerada valuosa per ella mateixa. Ara l'idil·li apareix sota la forma de la immediatesa i d'un hedonisme despreocupat, on la integració amb l'entorn es produeix a la manera del benestar d'unes vacances. El quadre, tot i que no es titula *Idil·li*, en recull els trets essencials —harmonia (vegeu els balladors al fons, la badia, la gent ajaguda)—, però l'altre espai, en aquest cas el de la tradició cultural i artística, només és citat, i el punt de referència de l'idil·li és principalment la noció del bonheur. Amb una realització formal propera a la de Klimt —una escena idíl·lica al centre del quadre—, tanmateix l'entorn és diferent. L'entorn de Klimt és l'embolcall d'una tradició il·lustre que, vista com a idíl·lica a causa de la seva solidesa indiscutida, dialoga plàcidament amb l'idil·li central i l'explica; en el cas de Matisse, en canvi, l'escena central serveix per glossar com a idil·li la pròpia imaginació del plaer actual. Aquí l'idil·li és un adjectiu de les fantasies del present.

Alguns poemes de *Sol, i de dol* de Foix, particularment les seccions «Tant ai mon cor ple de joia» i «M'allegro e canto nella stagion novella», semblen fets amb un procediment semblant. Hi ha també referències evidents i sense ironia a la tradició cultural, però al mateix temps hi domina el to desimbolt, l'equiparació del present amb el passat. En resulta una expressió lliure, sovint festiva, i sempre juganera: volgudament irresponsable. No hi ha nostàlgia ni esperança, i la moralitat no és un tresor que es vulgui, perquè la situació representada pel poema ja la dona com a assolida. Si no fos perquè la taxonomia schilleriana es revela especialment inadequada per descriure l'art de la modernitat, en

²⁵ Per a una anàlisi dels motius de les incongruències formals del quadre, vegeu Wright 1998.

diríem, del quadre de Matisse i d'alguns poemes de Foix, «idil·lis ingenus»: però és evident, d'altra banda, que d'ingenus no en tenen res.

Tampoc no era ingenu Guerau de Liost quan va incloure alguns «Idil·lis» a *Selvatana amor*. És clar que, en aquest cas, es podria dissentir de la qualificació de Guerau de Liost com a poeta modern, i repetir que era un poeta de temes tradicionals i, encara pitjor, un cristià. Però si per un moment llegim la seva poesia, hi podem trobar algunes coses estranyes. Les hi trobava l'any 1920 Carles Riba,²⁶ que es va haver d'esforçar per llegir *Selvatana amor* buscant-hi un sentit cristià, és a dir, allò que he anat anomenant «escenari».

Segons com, no era difícil llegir el llibre en clau cristiana. Hi ajudaven les referències i al·lusions a Francis Jammes, «una mena de franciscanisme»²⁷ i, en general, la convicció que l'home Bofill i Mates era «cristianíssim», com Riba, l'any 1958, el va arribar a qualificar a la seva «Memòria de Guerau de Liost» (Riba 1967: 708).

Riba començava afirmant que «Guerau de Liost no és un poeta que es faci il·lusions davant la Natura» (ibíd.: 220); més endavant assegurava que es tractava d'una poesia «sense il·lusions idil·liques» (ibíd.: 221). Bé, de fet, dins del llibre hi ha alguns poemes que s'anomenen «idil·lis», però Riba tenia el dret de considerar que no ho eren, com tampoc altres poemes no pas gaire diferents dels descrits explícitament amb aquest nom pel seu autor. La descripció que Riba fa de la poesia de Guerau de Liost és precisa: «no manlleva de la Natura; s'estima més, adesiara, prestar-li ell un reflex humà, o una canviant successió de reflexos». Si no fos perquè a Riba no li hauria plagut, podríem dir que està descrivint l'art de la modernitat. I afegeix tot seguit: «però això gairebé en hipòtesi: com si desplegués una múltiple possibilitat, per definir més exactament una múltiple esmunyedissa tendresa. La qual cosa no deixa d'ésser una mena d'humorisme» (ibíd.: 220).

Una mica més avall, Riba reprèn la idea de l'humorisme i la torna a enllaçar amb una descripció que encara insisteix més en algunes de les característiques més peculiars de l'art modern: «la

²⁶ «*Selvatana amor*», per Guerau de Liost», dins *Els Marges* (Riba 1967: 220-222).

²⁷ L'expressió és d'Enric Bou (vegeu Bou 1985: 153-156).

seva lucidesa [...] el mena cap a una humor satírica, sempre retin-guda, que no comenta ni contrasta, que resta satisfeta en trobar l'adjectiu o el verb fixadors de la realitat sense atenuament. Però que no va més enllà; i fragmenta i tot el quadre en curtes impres-sions, quan un lligam continu pogués fer massa consistent una intenció que no ha ni d'apuntar» (ibíd.: 221). Observem els temes: lucidesa, humor, fragmentació, ocultació de la intenció... Si, sense prejudicis, haguéssim d'especular la mena de poesia a què Riba es refereix diríem sense dubtar-ho que a l'art modern (o potser Horaci, però, significativament, Riba no en parla: i fa bé, perquè ell sabia que Horaci és una altra cosa i que només algunes d'aquestes característiques el màxim que farien és des-criure alguns dels tòpics que es repeteixen a propòsit de l'obra del poeta romà, però no pas la realitat de la seva poesia).

Podem estar segurs que Riba pensava que *Selvatana amor* era un bon llibre de poemes. Però no és tant segur que li acabés d'a-gradar. Necessitava que hi hagués alguna cosa més, un sentit transcendent, una voluntat moral: un «escenari». El troba, és clar, en el baf amorós del cristianisme: «però seria una poesia eixuta, sense una interna vena de franciscanisme que la fertilitza per sota. Si l'abstraiem en aquest aspecte, Guerau de Liost seria un sentimental si no fos més: un cristià; si la seva simpatia no s'ha-gués elevat a caritat» (ibíd.: 221).

Com en tantes altres ocasions, aquí Riba oculta la veritat sense amagar-la. Si la vena de franciscanisme és *interna* i ferti-litza *per sota*, és que reconeix que no és evident: per això Bou parla també d'una *mena* de franciscanisme. No ho és sobretot perquè l'escriptura de Guerau de Liost contradiu contínuament aquella *vena*. Sembla com si Riba tingués ganes de trobar en Guerau un poeta sentimental a la manera schilleriana, com tres anys després va fer amb Verdaguer; però, com que no l'hi troba, l'ha d'eleva a cristià i fer-lo caritatiu, una qualitat que, de fet, no es llegeix al conjunt dels poemes. I el més important: quan diu que, sense la caritat cristiana la seva poesia seria *eixuta*, no només diu que la poesia eixuta no li agrada i, potser implícita-ment, que no és prou bona, sinó que, efectivament, és una poe-sia *eixuta*. Però l'eixutesa de la poesia de *Selvatana amor* és, precisament, allò que la fa moderna. Enric Bou (1985), comen-tant el llibre, en deia alguna cosa també en aquest sentit: «el des-

criptivisme estàtic es combina amb experiències i records personals i, fins i tot, amb intents de teoritzar el seu interès per la natura» (ibíd.: 149); «sempre hi afegeix una nota culta que trenca la possibilitat que la composició es difongui, esdevingui popular» (ibíd.: 159); «oscil·la entre un mirar la pròpia intimitat, quan se'ns ofereix completament despullat, líric, i un observar el món amb una perspectiva distanciadora» (ibíd.: 164).

Al final de la seva nota, Riba reprenia encara el tema de l'humorisme: «si no fos tan discret, si no practiquéss aquells mena de neutralitat que dèiem més amunt, entre el seu humor d'experiències realístiques i el seu franciscanisme, acabaria podent dir, com un cert poeta italià d'avui: "Sono il saltimbanco dell'anima mia"». Es referia al poema «Chi sono?» d'Aldo Palazzeschi, un autoretrat del seu llibre *Poemi* de 1909. El poema, que és una reflexió sobre la pròpia identitat, oscil·la entre un to elegíac, una mica decadent, i una temptació per la ironia i el grotesc. És veritat que la combinació, molt típica dels inicis de la modernitat, no serveix per descriure del tot l'estil de Guerau de Liost, que no era un poeta avantguardista tot i que era molt més modern del que se sol pensar. Però Riba va saber veure que la multiplicitat de perspectives i l'humor d'un «jo» fugisser i distant no servien per representar una escena plàcida d'idil·li.

L'idil·li, com ja ha estat assenyalat, exigeix la construcció d'un diàleg harmònic entre la representació i la idealitat. L'escena, que és sempre volgudament senzilla, s'enriqueix amb la idea d'una realitat que la transcendeix en termes morals i culturals. Quan la banalitat de l'escena no només no s'enriqueix sinó que es trenca per un instint humorístic,²⁸ estem assistint a una irreversible desestabilització del gènere.

Bibliografia

ARMANGUÉ, JOAN (2007). *L'obra primerenca d'Apel·les Mestres (1872-1886)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

²⁸ «Un instint humorístic que trenca la banalitat de l'escena» (Bou 1985: 155).

- BALASCH, MANUEL (1986). «Carles Riba i Schiller», dins J. Medina i E. Sullà (ed.), *Actes del Simposi Carles Riba*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 33-46.
- BOHLIN, DIANE DEGRAZIA (1979). *Prints and Related Drawings by the Carracci Family*, Washington, D. C., Cat. Nr. 191.
- BOU, ENRIC (1985). *La poesia de Guerau de Liost, natura, amor, humor*, Barcelona, Edicions 62.
- COSTA I LLOBERA, MIQUEL (1880). «Jacinto Verdaguer, *Idilis y cants místichs*», *El Àncora* (Mallorca), 1, 157.
- CUNO, JAMES B. (1980). «Matisse and Agostino Carracci: a Source for the "Bonheur de vivre"», *The Burlington Magazine*, 122 (928), 503-505.
- DYMOND, ANNE (2003). «A Politicized Pastoral: Signac and the Cultural Geography of Mediterranean France», *The Art Bulletin*, 85 (2), 353-370.
- ESTORCH, PAU (1856). *Poesias. Quart y últim repich*, Mataró.
- KURZ, OTTO (1951) «"Gli Amori de' Carracci": Four Forgotten Paintings by Agostino Carracci», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14 (3-4), 221-233.
- MALÉ, JORDI (2002). «El misticisme de Jacint Verdaguer segons Carles Riba (el pròleg de 1922 al volum de *Poesies*)», *Anuari Verdaguer 1997-2001*, 19-51.
- MEDINA, JAUME (1989). *Carles Riba (1893-1959)*, [Barcelona], Abadia de Montserrat.
- MESTRES, APELES (1889). *Idilis*, Barcelona, Espasa y Companyia.
- ____ (1900). *Idilis*, Barcelona, Antoni López. [Primera edició: 1889.]
- PUTTFARKEN, THOMAS (1982). «Mutual Love and Golden Age: Matisse and "gli Amori de' Carracci"», *The Burlington Magazine*, 124 (949), 203-208.
- RIBA, CARLES (1965). *Obres Completes*, I: *Poesia i narrativa*, a cura de J.-Ll. Marfany, Barcelona, Edicions 62.
- ____ (1967). *Obres Completes*, II: *Assaigs crítics*, a cura de J.-Ll. Marfany, Barcelona, Edicions 62.
- SCHILLER, FRIEDRICH (1962). «Über naive und sentimentalische Dichtung», dins *Sämtliche Werke, Band 5*, München, Hanser. [Publicació original: 1795-1796; primera edició en llibre: 1800.]
- VERDAGUER, JACINT (19?? [1882]). *Idilis y cants místichs*, dins *Obres completes de Mossen Jacinto Verdaguer. Edició popular*, Vo-

lum II, Idilis y cants místichs, Barcelona, Ilustració Catalana.

[Primera i segona edició de l'obra: 1879 i 1882.]

WRIGHT, ALASTAIR (1998). «Matisse and the End of (Art) History», *October*, 84, 44-63.

ZANNÉ, JERONI (1901) «Idilis (Llibre según) d'Apeles Mestres», *Joventut*, 55, 157-158.

_____ (1902) «Pròlech» a Apeles Mestres, *Croquis ciutadans. Album de butxaca*, Barcelona, Joventut.

L'IDIL·LI EN L'OBRA POÈTICA I MUSICAL DE JOSEP ANSELM CLAVÉ

ROGER CANADELL
*Universitat Oberta de Catalunya**

Algunes de les intervencions inicials de les Jornades Internacionals «L'idil·li als segles XIX i XX. Literatura, música i arts plàstiques», incloses dins aquest volum, han fet referència als orígens de l'idil·li, a la teoria que ha generat la seva reflexió o a l'evolució que ha experimentat al llarg dels segles, des de Teòcrit fins al segle XX. Aquest treball pretén parlar de l'idil·li poètic i musical en l'obra de Josep Anselm Clavé, tot baixant a la concreció de la lectura i el comentari d'unes peces poeticomusicals que, si bé d'entrada es poden considerar marginals en el context de la literatura catalana i la música del segle XIX, s'acaben imposant com a fonamentals per a la comprensió de l'evolució de l'obra poètica de Clavé i dels seus deixebles.

Pot semblar arriscat parlar de l'idil·li en l'obra de Clavé si es té en compte que tan sols va subtitular amb aquest nom tres de les seves obres —que sobrepassen per poc les cent seixanta, en total—,¹ però a aquests tres poemes s'hauran d'afegir tots aquells que, partint dels tòpics més estesos sobre el gènere, m'ha semblat oportú també tenir en compte. Em refereixo a totes les composicions poeticomusicals en les quals s'esdevé una escena amorosa, protagonitzada, com a mínim, per un pastor o una pastora

* Aquest treball s'ha dut a terme dins el marc del projecte de recerca *La literatura catalana en el ochocientos: liberalismo, renaixença(ces), modernidad*, finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2008-01548/FILO).

¹ En el text sobre l'idil·li teatral a la literatura catalana del Dr. Jordi Malé i la Dra. Montserrat Jufresa també inclòs dins el present volum, es fa igualment referència a la importància que ha tingut, tradicionalment, la indicació d'aquest gènere o subgènere en el subtítol de moltes obres.

que mantenen un diàleg, i ubicada en un context en què «la Naturalesa ocupa 'l lloc d'*element complementari* que ocupa en altres gèneros lo criteri ó la erudició del poeta» (Mestres 1889: 11).² Aclarit això, sembla justificat que als tres idil·lis —«La queixa de amor» (setembre de 1858), «La nina dels ulls blaus» (juliol de 1859), «Lo somni de una verge» (juny de 1860)—, hi afegeixi tres pastorel·les —«Cap al tart» (agost de 1859), «Lo pom de flors» (juliol de 1859), «Las flors de maig» (agost de 1858)—, un epitafium pastoril —«La toya de la nubia» (setembre de 1860)—, dos rigodons pastorils —«La fiesta de flora» (desembre de 1850), «Las ninas del Ter» (juliol de 1854)—, una polka pastoril —«Ester» (desembre de 1853)—, un *schotisch* —«Un suspiro» (abril de 1861)—, una albada —«De bon matí» (juny de 1861)— i un cor —«Pel juny la fals al puny» (agost de 1869).

Com es pot comprovar pels títols, entre les tretze peces esmentades n'hi ha tres en castellà i la resta són escrites en català, la qual cosa no és representatiu de la proporció lingüística de l'obra de Clavé, atès que tan sols un divuit per cent de la totalitat dels seus poemes estan escrits en català. Em referiré tot seguit a aquesta qüestió, com també em referiré al fet que, malgrat que l'obra de Clavé s'estén des de 1845 fins a 1873, els poemes esmentats, que ens interessin per veure quin és el tractament i les conseqüències de l'ús de l'idil·li, van ser escrits, en la seva major part, entre el 1850 i els primers anys de la dècada dels seixanta. Aquestes qüestions referents als usos lingüístics i a la periodització de les obres poden semblar superficials a simple vista, però esdevenen fonamentals a l'hora d'estudiar l'evolució de l'obra poètica de Clavé des d'una pràctica poètica castellana i carrinclona cap a un resultat exitós, català i modern. És a dir, que les obres esmentades, a les quals em referiré tot seguit, fan evident, com intentaré demostrar, l'espai creatiu de frontera entre dos moments essencials tant per a Josep Anselm Clavé com per a la tradició poètica renaixencista catalana; una frontera estilística i lingüística en la qual el gènere idil·lic i pastoral jugarà un paper essencial.

² Els fragments i el títols de les obres es reproduiran amb total fidelitat a l'original. Per als poemes de Josep Anselm Clavé es pren com a text original el provinent de la segona edició de les *Flores de estío* (1861), en la qual el mateix autor va introduir canvis respecte de la primera.

Com ja he dit en una altra ocasió (Canadell 2009):

L'estudi atent i aprofundit de la totalitat de l'obra poètica de Clavé fa evident que no existeix un equilibri entre la seva producció real de material literari i la consideració que va tenir posteriorment la seva obra per part de la crítica i que ha arribat gairebé intacta fins als nostres dies. I aquest desequilibri s'ha d'entendre en diversos sentits: a) desequilibri numèric, perquè el nombre de peces poètiques que han obtingut un major reconeixement no reflecteixen com és d'extensa tota la seva producció; b) desequilibri lingüístic, pel fet que se li ha reconegut, bàsicament, el que va escriure en llengua catalana, quan la major part de la seva creació va ser en llengua castellana; i c) desequilibri temàtic, perquè només s'exalta com a meritori un petit conjunt de poemes que tenen com a eix central la descripció d'uns determinats costums populars de la classe treballadora de la segona meitat del XIX, sense tenir en compte altres temes d'interès, que tot seguit veurem, i que van constituir el gruix del corpus poètic claverià.

Tenint en compte això s'ha d'entendre que la majoria de peces a les quals en referiré no siguin les més conegudes, ja que van ser escrites i publicades amb posterioritat a les que ara ens interessen. Si ens fixem en el llistat de poemes esmentats fa un moment, veurem que els més reculats en el temps són «La fiesta de Flora», de 1850, i «Ester», de 1853. Com era d'esperar, pel que ja s'ha dit, ambdues són escrites en llengua castellana i corresponen a una primera etapa creativa del músic i poeta barceloní, que va ser descrita de manera diàfana per un dels primers biògrafs i deixeble de Clavé, Apel·les Mestres (1876: 29-30):

Cuan En Clavé comensá á escriure y compondre vegé clarament ab sa mirada poderosa 'l públich que devia escoltar y apreciar sas obras; y com en lloch d'un públich instruit era al revés un públich á qui ell tractava de instruir, seguí en un principi la corrent que li prescrivía la época, per cert amanerada y d'un gust no mólt exquisit. Per això llavors sa poesia segueix los passos dels poetas predilectes d'aquella societat exageradament romántica: los noms mitològichs se disputan la plassa, las pomposas comparacions de carácter oriental s'amparan de las imatges y, en fi, sas primeras obras més que d'ell són del temps en qué són creadas.

No sé si la referència a una societat «exageradament romàntica» és aquí la millor justificació, però les dues composicions pas-

torals esmentades sí que poden considerar-se amanerades, de gust no massa exquisit i amb les referències mitològiques de rigor. Val la pena llegir-ne els versos inicials per fer-nos una idea del to de cadascun dels dos poemes. De «La fiesta de Flora»:

Zagalas donosas
De talle flexible,
Mirada apacible
Y acento infantil,
Con ledos cantares
A FLORA ensalcemos
Y el aura aspiremos
Del plácido abril.

En tanto se mece
Del CÉFIRO en alas,
Vistiendo sus galas
La DIOSA gentil
Benéfico calma
De BÓREAS el ceño,
El soplo halagüeño
Del aura de abril. [...]

El límpido arroyuelo
Sobre alfombrado suelo
Del Favonio apacible rizado,
Serpentea sonoro y veloz,
Tributando homenajes á Flora
Y á su grata y risueña estacion. (Clavé 1861: 89-90)

I d'«Ester»:

Sus reses apacenta
De una colina al pié,
Zagal el mas apuesto
Que el valle vió nacer;
Es DELIO, que entre breñas
Tañendo su rabel,
Así sus cüitas fía
Del *Erus* a merced:
—«Cabe el arroyo
«Sentada hallé
«A mi pastora

«La bella ESTER;
 «Y sonroseando
 «Su blanca tez
 «La dijo amores
 «Mi labio fiel.
 «Dulce incentivo
 «Del alma fue
 «De su mirada
 «La languidez;
 «Y en mi delirio,
 «Ciego besé
 «Los rizos de oro
 «Que orlan su sien
 «Mas ay! que airada
 «Miróme ESTER
 «Y hora me mata
 «Con su esquivéz.» (Clavé 1861: 37-38)

És confús, arriscat i fins i tot innecessari mirar de classificar aquestes peces, però el que sí que podem constatar és que hi ha una identificació clara amb la poesia bucòlica, l'aparició de personatges mitològics (Céfiro, Favonio, Flora, Delio, Erus, etc.) i la cerca d'espais que, segons Joaquín Arce (1981: 186), defugen «las notas estridentes o de lo intensamente cromático para tender a la blancura, a los tonos suaves o nacarados»; i, ahora, un ús de la mètrica menys rigorós i més variat, i una incorporació dels epítets que reforcen el sentimentalisme pretès, propi ja dels inicis de l'estètica preromàntica.³

Res d'això és determinant per considerar aquesta polka i aquest rigodon com a peces clau de la poesia idíl·lica del moment, però sí que ens serà útil, per contrast, veure quines van ser les variacions que, a partir d'aquests inicis, van patir les composicions de Josep Anselm Clavé. Domènec Guansé (1966: 32), en el seu llibre *Josép Anselm Clavé, apòstol, agitador i artista*,

³ Josep Yxart, en parlar de Clavé a *El año pasado* (1889), diu: «De este período datan aquellas composiciones suyas, cuya letra castellana recuerda acaso las mismas tentativas de Piferrer y de Milá por aplicar la lengua oficial a la expresión de los sentimientos populares». Fragment extret del llibre *José Anselmo Clavé y su tiempo*, de Tomàs Caballé i Clos (1949: 336).

parla d'aquests canvis, que tot seguit miraré d'aclarir, com a «procés [...] una mica llarg», i explica que «sense models adequats a l'abast, les lectures que aleshores evidentment preferia [Clavé] —els poetes neoclàssics i pre-romàntics veïns— li eren més aviat un entrebanc, l'allunyaven de tota expressió viva. Tal com era de llei en aquella mena de poesia, res no hi podia ésser designat pel seu nom». Aquests models als quals es refereix Guansé de manera genèrica són pràcticament inidentificables en el cas de Clavé atesa la poca documentació personal que s'ha conservat i que, molt probablement, ens hauria donat pistes de les seves lectures, la seva formació i els seus gustos estètics i literaris en els anys previs a l'esclat i el reconeixement de l'obra catalana.

Em permeto apuntar, però, que segurament la preceptiva literària escolar devia exercir la major influència sobre l'obra castellana del músic i poeta, una preceptiva que, segurament entre d'altres, devia incloure la figura i l'obra de Juan Meléndez Valdés, poeta de tradició neoclàssica, amb gust per l'estètica rococó, que va evolucionar cap a un romanticisme incipient tenyit de voluntat reformista. Ningú no podrà negar les similituds que, ideològicament parlant, apropen els dos poetes, ja que ambdós van apostar pel reformisme i pel foment del bon gust, els bons costums i la fraternitat; però encara més semblants són les seves referències poètiques a espais bucòlics pels quals, entre la ja habitual abundància floral, transiten personatges compartits: Clori, Filis i molts altres referents mitològics, muses, nimfes, sagals, etc. És simptomàtic, a més, que per exemplificar «aquella mena de poesia», Guansé prengué expressions de les pastorel·les castellanques esmentades més amunt i no fragments de qualsevol altre dels molts poemes que també havien estat escrits en aquella llengua: diu Guansé (1966: 32) que «un ventet agradable seria un *rizado Favonio*; si el ventet refrescava, esdevenia tot seguit un *hórrido Bóreas*; a les dones, llevat de la pròpia, perquè facin bonic cal convertir-les en *ninfas, zagalas, amadrías*». Tot apunta que Guansé va prendre com a exemples les pastorel·les de 1850 i 1853 i no cap altre dels setanta poemes que Clavé ja havia escrit fins al moment perquè considerava, com també explica, que a partir de la fundació de la Societat Coral La Fraternidad, el 2 de febrer de 1850, s'iniciava el llarg procés

esmentat que portaria l'obra de Clavé, de «l'expressió de sentiments íntims i subjectius» al cant de «sentiments i emocions que puguin ésser compartits per tots els homes en una aspiració comuna d'amor fraternal i universal» (Guansé 1966: 31). I és enmig d'aquest procés, que conduirà fins a les famoses «Los pescadors», «La brema», «La maquinista», «Los xiquets de Valls», etc., que cal entendre i contextualitzar el tractament i l'ús de l'idil·li que farà Josep Anselm Clavé.

Abans d'endinsar-me en les referències a aquests idil·lis i pastorel·les que conformaran l'eix central de la transició esmentada, em sembla important referir-me a un aspecte que no és estrictament literari però que forma part del context en el qual van ser acollides les músiques de Clavé i les lletres que les acompanyaven. Em refereixo a l'espai del Passeig de Gràcia que va ocupar la Societat Coral la Fraternidad, primer, i la Societat Coral Euterpe, després,⁴ durant els primers anys de la seva existència: els Jardins de la Nimfa,⁵ els Camps Elisis⁶ i els Jardins d'Euterpe.⁷ Víctor Balaguer, en una de les seves cròniques a *Diario de Barcelona* signada amb el pseudònim de Júlia, descriu com eren aquests espais d'esbarjo:

Boixos i mirtils voltaven el recinte, els més frondosos arbres hi creixien i llurs fruits eren fanalets multicolors; ací i allà, en els parterres, es badaven flors lluminoses, i tot plegat contribuïa al màgic resplendir de les camisetes de gas. Una cascada es coronava amb l'estàtua de Flora; d'un estany travessat per un pont emergia la figura de Neptú. Caminals vorejats d'artístics gerros de flors anguilejaven entre catifes de gespa tendra i, disseminades per les placetes que es formaven en les cruïlles dels caminals, hom hi descobria sobtadament cabanes entreteixides de garlandes; ací i allà s'erigien molts altres

⁴ Cal tenir present que des de l'estiu de 1857, després que Clavé hagués estat deportat a Menorca, el nom de la societat coral va canviar per evitar les identificacions amb el republicanisme que el nom de La Fraternidad comportava.

⁵ A l'esquerra del Passeig de Gràcia, entre Aragó i Consell de Cent.

⁶ A la banda dreta del Passeig de Gràcia, a l'alçada de València, des de desembre de 1853.

⁷ Davant dels Camps Elisis, a la banda esquerra del mateix Passeig, des de juliol 1857.

pavellons cadascun dels quals era delicadament batejat amb el nom d'una flor.⁸

A aquesta descripció del bucòlic espai d'esbarjo en el qual actuaven els cors de Clavé, s'hi ha de sumar la que Dolors Monserdà (1935: 2-3) va fer en el primer capítol de *La fabricanta*, titulat «A Euterpe»:

Era aquest un grandíós jardí, en el que, avançant per entremig de bonics caminals d'acàcies, s'hi trobava el cafè i un petit edifici destinat a l'Administració; i, envers la part dreta, una hermosa extensió de frondoses arbredes, que en les nits de festes apareixien il·luminades amb centenars de gotets de tots colors. Escampades en aquell espai i resseguides per la mateixa encesa, s'hi aixecaven dues construccions en forma de cases suïsses i una bonica glorieta de canyes per la que s'hi enfilaven gessamins i lligaboscós, i en quin centre s'hi destacava l'estàtua de la deessa Euterpe, obra del llavors desconegut i després celebrat escultor En Jeroni Sunyol. Enclavada quasi al mig d'aquesta part de jardins, hi havia una grandiosa plaça de concerts, la que, profusament il·luminada per aparells de gas i coberta per una immensa vela rodejada d'arcades construïdes amb encanyissats pintats de verd, de les que en penjaven, a estil de llànties, petites cistelles plenes de flors, produïa un conjunt que, amb tot i el major acoblament d'elements de tota classe, amb que [sic] des d'aquella època ha comptat Barcelona, no se n'ha tornat a veure cap altre.

Com es pot comprovar, l'entorn tenia un aire neoclàssic tirant a rococó bastant acusat, amb una profusió floral que no desentona dels títols de la majoria de poemes als quals em refereixo i que dona nom al llibre de poesies de Clavé *Flores de estío*. Però no només són rellevants els fragments descriptius esmentats, sinó que Ceferí Tresserra, en una de les seves cròniques referides a la vida artística i cultural del Passeig de Gràcia barceloní, també va explicar alguns detalls de l'entorn físic en què es reunien els treballadors, els menestrals i els petits burgesos de la capital catalana, i, a més, va fer unes consideracions importants per comprendre el sentit de l'idil·li en aquell context. Diu Tresserra (1859: 90-92):

⁸ Reproduït a Guansé 1966: 47.

¡Euterpe! Divinidad mitológica que representa la música i la poesía pastoril; hermosa joven coronada de flores i laureles; símbolo exacto del Templo (permítaseme la expresión) que en la margen izquierda del Paseo de Gracia [...] se levanta lleno de sencilla majestad y pompa democrática [...].

Yacía la música popular i pastoril, la balada o el idilio en un completo olvido en nuestra capital, y Euterpe ha logrado resucitarla; rica Cataluña en cantos seductores, pero perdidos en la frondosidad de las selvas o en el quietismo de las aldeas, Euterpe ha evocado sus ecos y al punto han respondido los corazones amantes de la lengua de Oc y de la lira de los provenzales.

Es que Euterpe [...] no es un sitio de recreo donde se cante, baile, refresque y pasee solamente, no; es un testimonio de la vida propia de nuestros cantos y de nuestra literatura. El corte de nuestros aires y de nuestros ritmos, ora imponentes como el desgaje de nuestras cascadas sobre la aguda roca de los torrentes, ora manso y suave como el aleteo de los colorines de nuestras selvas, es un corte especialísimo que con ninguna escuela se confunde, que a ningún carácter se adapta como no sea al suyo propio; al nuestro catalán.

Fixem-nos que Tresserra partia de la descripció externa de l'espai en el qual actuaven els cors, i coincidia amb el que també van dir en el seu moment Monserdà i Balaguer, és a dir, que l'espai bucòlic que es descrivia i que acollia l'acció de moltes de les poesies que Clavé escriuria durant aquells anys també es volia fer present realment en els jardins, en la natura domesticada, del Passeig de Gràcia, com a referent per als barcelonins que havien viscut, fins a l'enderrocament de les muralles, en la ciutat més densament poblada d'Europa. Però Tresserra no s'aturà en aquesta descripció externa inicial que contenia referències a la musa Euterpe com a representant de la música i la poesia pastoral, sinó que va fer el primer pas cap a la comprensió profunda de la dimensió social i cultural del projecte claverià.

Així, l'any 1859 ja es considerava que s'havien recuperat els gèneres pastorals, les balades i els idil·lis a la capital catalana, els quals havien restat oblidats per part del poble, i, a més, la recuperació s'havia dut a terme amb «sencilla majestad y pompa democrática». No es difícil llegir entre línies i entendre que quan Tresserra diu que Catalunya és «rica [...] en cantos seductores, pero perdidos en la frondosidad de las selvas o en el quietismo de las aldeas», el que volia deixar clar era la vinculació entre les

obres de Clavé i aquelles que altres buscaven en llocs recòndits o aïllats en els quals es servava, a la manera heineana, l'esperit o l'ànima del poble. Malgrat això, però, el plantejament de l'amic i col·laborador de Clavé confirma que a mitjan segle XIX ja s'evinciava una doble via de recuperació cultural, aquí visible en l'àmbit de la poesia. Així, mentre Manuel Milà i Fontanals (1882) i Marià Aguiló (1893) iniciaven la tasca de recuperació de la poesia popular i es preparaven per escriure, respectivament, el *Romancerillo catalán* i el *Romancer popular de la terra catalana: cançons feudals cavalleresques*, Clavé encetava una altra via de revitalització de la tradició musical i poètica mitjançant la renovació en l'ús dels gèneres populars esmentats.⁹ En l'article esmentat de Tresserra, a més, es pot llegir la insinuació que la tasca de recuperació i de resurrecció del cançoner català va ser estimulada i iniciada per Clavé, que «evocando sus ecos» va provocar la resposta de «los corazones amantes de la lengua de Oc y de la lira de los provenzales». Ara no ens interessa establir aquí l'origen i la filiació d'aquest esperit de recuperació de la lírica catalana, però el que sí que és evident —i es demostra amb afirmacions com aquestes que hem pogut llegir— és que no podem continuar parlant de Renaixença sinó de Renaixences —com ha recordat sovint la Dra. Rosa Cabré. Sense anar més lluny, tant Clavé com Milà tenien clar l'objectiu final de recuperar l'essència del cançoner català, però mentre Milà (1984: 183-185) pretenia, com va dir en el discurs pronunciat com a president del consistori dels Jocs Florals el 1859, donar «á aquesta llengua una festa», dedicar-li «un filial racort» i guardar-li «al menys un refugi», Clavé tenia com a intenció renovar la tradició i garantir la continuïtat d'una cançó popular ben viva, no en espais erudits i minoritaris sinó enmig de masses populars nombroses. Com va dir Apel·les Mestres (1876: 23), Clavé va començar a escriure música amb lletra «essencialment catalana, demostrant qu'aquesta essència no cal anar a fiblarla en las rònegas cròniques dels arxius, que tant com engrandeixen al historiador amananen i trévan el verdader poeta».

⁹ En parlar de cultura popular li dono el mateix sentit que Peter Burke (2005) explica a *La cultura popular en la Europa Moderna*: sistema de significats, actituds i valors compartits, com també de formes simbòliques dels grups que no formaven l'elit i que, per tant, s'allunyava de la cultura oficial.

Acabat aquest *excursus* que ens ha allunyat momentàniament de la referència concreta a les obres de Clavé, cal preguntar-se què va passar des d'aquella «La fiesta de Flora» i d'aquella «Ester» fins a final dels cinquanta i principi dels seixanta. Com va evolucionar l'obra poètica i musical de Clavé per tal de poder afirmar el que deia fa un moment sobre la recuperació de la tradició i sobre la voluntat de modernitat en els seus idil·lis i pastorel·les? Després de les dues composicions esmentades, escrites en llengua castellana, que són un clar exemple de l'ús incipient, a principi dels anys cinquanta, del tema amorós en un context bucòlic, pastoral, etc., Clavé va continuar escrivint, des de mitjan dècada dels cinquanta i fins ben entrada la dècada dels seixanta, els poemes que ara ens interessin i que s'apropen de manera explícita alguns, i implícita d'altres, a la tradició de la poesia idil·lica.¹⁰ Si tornem a repassar els títols ordenats per ordre cronològic, prescindint dels dos poemes castellans ja comentats,¹¹ es pot comprovar que, excepte en un cas («Un suspiro»), tots els poemes són en llengua catalana. Si no es conegués l'obra poètica completa de Clavé es podria pensar que el salt cap a la llengua catalana en la seva obra a partir de 1854, quan escriu «Las ninas del Ter», és definitiu i generalitzat, però això no és així: si prenem el tall cronològic que va des de la publicació de «Las ninas del Ter», el 1854, fins a «De bon matí», el juny de 1861, he pogut documentar l'existència i la publicació d'un total de quaranta poemes, dels quals només dotze són en català. I ens podem

¹⁰ El canvi en l'orientació musical i literària de Clavé, des de final de la dècada dels quaranta i principi dels cinquanta, ja va ser comentada per Apel·les Mestres (1876: 14): «Llavoras dongué la estocada de mort a tota aquella odiosa caterva de coblas y boleros, publicant en forma de *romansos* cançons per una o més veus, qu'obtingueren per part del poble una acullida altament favorable. Al cant eròtic havia de suchsehit lo plany d'amor tendre; al desguitarrat entremès de vellas, sacristans y estudiants sopistas, l'idili pastoril».

¹¹ «Las ninas del Ter» (juliol de 1854), «Las flors de maig» (agost de 1858), «La queixa de amor» (setembre de 1858), «La nina dels ulls blaus» i «Lo pom de flors» (juliol de 1859), «Cap al tart» (agost de 1859), «Lo somni de una verge» (juny de 1860), «La toya de la nubia» (setembre de 1860), «Un suspiro» (abril de 1861), «De bon matí» (juny de 1861), i «Pel juny la fals al puny» (agost de 1869).

preguntar: quina importància té tota aquesta qüestió numèrica per a l'estudi de l'idil·li? Doncs molta, perquè entre aquestes dotze peces catalanes es troben nou de les deu pastorel·les i idil·lis esmentats. Com és, doncs, que la pràctica totalitat de la producció que estic intentant analitzar es va escriure quasi exclusivament en català —llengua usada, encara en aquells anys, de manera minoritària per Clavé? I com és, també, que la utilització del gènere que ens ocupa es va concentrar pràcticament només entre els anys 1854 i 1861? Vegem, ni que sigui una mica superficialment, com eren i què es deia en aquestes primeres obres catalanes, i tot seguit miraré d'exposar la resposta que em sembla més clara a aquestes preguntes.

Quan el 1854 es va publicar i es va estrenar el rigodon pastoril titulat «Las ninas del Ter», ja feia tres mesos que s'havia fet pública la primera obra catalana de Clavé, «La font del roure», una peça que no tindrem en compte aquí perquè, tot i que ja s'hi insinuen alguns dels elements que més endavant van ser claus en la redacció de pastorel·les i idil·lis, sempre ha estat considerada una simple contradansa a cors que, tot i presentar una escena més o menys bucòlica i ubicada en un *locus amoenus*, no descriu cap manifestació amorosa. D'aquesta contradansa, «Las ninas del Ter» en conserva una adjectivació menys exagerada i un interès per la natura que porta el poeta de les descripcions intimistes dels sentiments presents en l'obra castellana anterior cap a la descripció atenta de l'espai natural en què s'esdevé l'acció.

De fet, «Las ninas del Ter» (Clavé 1861: 17-26) està format per cinc rigodons¹² que poden ser analitzats i llegits separatament; però només em referiré, aquí, als tres centrals, que són els que més m'interessen pel tema que tractem. El segon dels rigodons descriu un *locus amoenus* en el qual, amb un plural que pot ser interpretat com a majestàtic però també com la veu de tot un cor, es diu que:

Admirém tanta hermosura
Com natura
Va als ulls nostres desplegant;

¹² El subtítol «rigodons pastorils», en plural, ja indica que el poema té diverses parts, que estan numerades de l'I al V.

Y olvidém lo trist calvari
 Que el fat vári
 Nos impulsa á anar guanyánt.

I tot seguit es descriu aquesta *hermosura* que la natura desplega. Una natura que si bé és idealitzada, ja suposa una novetat pel canvi que implica en la mirada. Una mirada descriptiva, dirigida cap enfora i no només cap al sentiment del jo poètic.

Viu com llamp, quant fér se inflama,
 Fa sa vía
 Lo rich barb de roja escama
 Que el Ter cria;
 Y en tant romp ona tras ona,
 Al vent dona
 Cants de amor, pintat aucell,
 Y'ns etsisan las NINETAS
 Ab rialletas
 De sos llabis de clavell.

Tot plegat es tanca, sorprenentment, amb una asseveració final que sembla autoreferenciar el discurs social i polític de Clavé, que suposa una espècie de preludi d'allò que no esclatarà totalment en la seva poesia fins a les composicions de després de la revolució del 1868. Les al·lusions als perjudicis del joc, combatut per Clavé des que va començar a cantar a les tavernes de la Barcelona vuitcentista, se sumen als elogis de l'honradesa i la dignitat del pobre que viu sense enveja.

Sos plahers guarde 'l que en vilas
 Malbarata,
 Per festins i jochs, sas pilas
 D'or y plata.
 Que 'l que en palla honrát reposa,
 Tranquil gosa
 Lo escàs fruit de afanys constánts
 Sens que envéje en sa pobresa
 Mes grandesa
 Que 'l amor dels seus semblánts.

El tercer dels rigodons comença amb els famosos versos:

Cantém, NINAS DEL TER,
 Al só de la dulsayna;
 Cantem, NINAS DEL TER,
 Lo amor de un cor fidel:

i continua amb aquest cant anunciat, en el qual es narra l'amor entre Àurea i Elmir. Una escena amorosa dialogada, amb requeriment, ocultació de la identitat real i refús inclosos, que segueix fidelment l'esquema de les pastorel·les protagonitzades per una pagesa i un cavaller. La novetat, però, respecte de tota l'obra anterior —una novetat, és clar, afavorida per l'ús del català i del seu marc referencial— és la incorporació d'elements com el tamborino i el flabiol, instruments identificables tant amb el món de la pastura, com amb el món musical més popular. Així, abans del desencadenament final de la trobada amorosa, i després de repetir «Cantem, NINAS DEL TER, / Al só de la dulsayna; / Cantém, NINAS DEL TER, / Lo amor de un cor fidel», afegeix:

—«Al repicó de un templat tamborino,
 Sona festiu un flaviol pastoril...
 Es lo de ELMIR, que, espifiänt un dols trino,
 Cáu plé de amor als peus de ÀUREA gentil [...]».

Aquest detall podria passar desapercebut i el podríem qualificar d'anecdòtic si no fos perquè el quart rigodon, tot retornant a la descripció de la trobada festiva inicial, rebla el clau en incorporar més elements nous vinculats a la música i la dansa popular catalana que protagonitzen, en l'agradosa escena, els pastors i les nines al so no només del flabiol i el tamborino, sinó també de la gralla i la tenora, que marquen el compàs d'una sardana:¹³

Devall lo espés ramatje
 Que ombreja la devesa,
 Uním ab jentilesa
 Las mans en un sol llás;

¹³ Cal tenir en compte que a mitjan segle XIX la sardana era una dansa popular que no tenia la significació nacional que adquirí durant el primer terç del segle XX. Malgrat això, però, era una dansa popular com podien ser la contradansa, la jota o el xotis.

Y al só de las *tenoras*,
 Que alegran esta plana,
 Alterne ab la *sardana*,
 Lo alegre *contrapás*.

I per acabar amb aquest breu repàs al primer rigodon pastoral català, només resta destacar un altre detall que, aplicant els criteris més elementals del comparatisme, ens fan adonar d'un altre canvi de to, d'estil, de proximitat, respecte de l'entorn natural més proper que és descrit pel poeta i que té una importància cabdal en l'obra de Clavé: em refereixo a les flors. El que en obres anteriors eren «galanas azucenas»,¹⁴ o «un lindo tulipan»¹⁵ o una «flor del valle encantadora»¹⁶ es converteixen aquí en un ram de flors boscanes ben conegudes i ben properes a la majoria de coristes i d'assistents als concerts de les societats corals:

Sentats en blanas herbas,
 Dem tregua á la fatiga;
 Nostre calor mitiga
 L'oreig de bon matí;
 Y 'ns fa aspirá 'ab delicia
 L'olor que entorn se cola,
 De orenga, farigola,
 ginesta y romaní.

En definitiva, el que es posa de manifest des de la publicació de «Las ninas del Ter», i si es vol des de «La font del roure», és que hi ha una obertura cap a una realitat del tot propera que mai més deixarà de ser l'escenari de les composicions catalanes de Clavé. Una obertura que el porta de l'artificiositat a la naturalitat, del convencionalisme a la sinceritat (Guansé 1966: 50). De fet, Josep Subirà, musicòleg barceloní que va escriure, entre moltes altres obres, *El paisaje, las canciones y las danzas en Cataluña* i *El músico-poeta Clavé (1824-1874)*, ja va adonar-se, com diu en aquest segon treball, que

¹⁴ Veg. «La fiesta de Flora» (Clavé 1861: 89-96).

¹⁵ Veg. «Horas de solaz» (Clavé 1861: 155-156).

¹⁶ Veg. «La flor del valle» (Clavé 1861: 4).

podemos comparar su evolución, bajo tal aspecto, a la del pintor que, después de haber construido paisajes en cualquier bohardilla de una gran urbe, sin ver ante si más que unos cuantos tejados descoloridos, un reducidísimo trozo de cielo no siempre claro, y los lienzos del propio taller, se lanzase al bosque llevando una nueva paleta y también una alma nueva, para recoger directamente de la realidad lo que, hasta entonces, sólo viviera con la fantasía creadora del imaginativo, cuando no con el espíritu rutinario del plagista. (Subirà 1924: 23)

Valdrà la pena recordar aquesta consideració sobre el tractament i l'ús de la realitat quan arribem a les conclusions, després d'haver llegit tota l'obra idíl·lica i pastoral de Josep Anselm Clavé, com també serà bo tenir present que per al músic i compositor Josep Rodoreda, deixeble de Clavé, «Las ninas del Ter» va suposar el pas definitiu cap a la genialitat.

Des d'aquests primers poemes catalans fins al següent de tema pastoral van passar quatre anys, enmig dels quals Clavé fou deportat durant uns mesos a Menorca acusat de participar en les revoltes de 1854 i 1856. L'agost de 1858 s'estrenà i es publicà «Las flors de maig», una pastorel·la que Víctor Balaguer (1859: 26-28) va incloure a *Los trovadores modernos*¹⁷ i que, per tant, era considerada com una composició renovadora, en algun sentit, respecte a la poesia bucòlica anterior en llengua catalana. Els decasíl·labs centrals del poema són magistrals, més encara quan hom els recorda amb la seva música corresponent, la qual cosa fa que el terreny de proximitat que s'havia guanyat en les dues peces comentades anteriorment, i que aquí desapareix, no es trobi tant a faltar:

Sota de un sálzer¹⁸ sentada una nina
Trena joyosa son rich cabell d'or;
Es son mirall fresca font cristallina,
Son sos adornos violets del bosch;
Altra, teixint matisada guirnalda,

¹⁷ Juntament amb «Las ninas del Ter», «La nina dels ulls blaus», «Lo pom de flors» i «Cap al tart».

¹⁸ Apel·les Mestres prendria més endavant aquest vers com a títol d'un dels seus idil·lis dramàtics.

Gronxa son cos, que es de gracia un tresor;
 Altra amb son blanch cabridét la falda,
 canta més fi que'l festíu rossinyol.
 Mes ¡ay de los cors!
 Que són eixas noias
 Les més riques toies
 Del MES DE LAS FLORS!

Com va dir Lluís Millet (1924: 161) a la *Revista Musical Catalana*,

En Clavé, creiem nosaltres, no tingué pas sobtadament consciència de la seva missió; ni de cop i volta posseí la cultura necessària per a fer verament obra de bon gust [...]

Les influències insanes de l'italianisme i de la música vulgar esdevenien inspiracions frescs i ingènues al contacte d'aquell temperament insòlit. *Les flors de maig*, un dels primers chors catalans que escrigué, transforma i dignifica les sobredites influències [...] [perquè] és com una individualització genial del sentit general de la cançó nostrada.

«La queixa de amor» i «La nina dels ulls blaus» (Clavé 1861: 49-52 i 65-69) són els primers poemes que el mateix Clavé anomena idil·lis, però en essència no contenen cap diferència formal ni de contingut que permeti afirmar que hi ha una voluntat explícita de fer un tipus d'obra diferent a les pastorel·les esmentades fins aquí. El més probable, doncs, és que si aquest dos poemes, en comptes de ser la lletra de dos cors per ser cantats a veus soles, haguessin estat la lletra d'un vals o una contradansa, s'haurien anomenat vals i contradansa *pastorils*, prioritzant així la importància del gènere musical per sobre del poètic.

El primer dels idil·lis, «La queixa de amor», descriu la trobada amorosa d'un pastor amb una *nina* que fila, sota un castanyer —sempre les protagonistes dels idil·lis estan assegudes sobre una soca, o vora un rierol o, sobretot, sota d'un arbre (un salze, un castanyer, un roure...). L'enamorament després del creuament de mirades és quasi instantani:

«No bè t'he mirat,
 «Pitera nineta,
 «Tós ulls ja han forjat

«Bullenta sageta
«Que l' cor me ha cremat.

I la proposta de l'humil pastor, sincera i gens grandiloqüent, com probablement hauria estat expressada anys enrere en l'obra de Clavé, rep un petó com a resposta final:

«Tinch, nina, un remat,
«Un jas, una gralla
«Y un niu enramat
«De tronchs y de palla,
«Per joncs sopluját.
«Valdament, ma nineta estimada,
«Acceptésis aquest present meu!
«Genollat de matí y de vesprada
«donaria mil gracias á Déu!

«La nina dels ulls blaus» reproduceix una altra vegada el patró de l'escena amorosa entre un pastor i una nina que es dirigeix a la font, la qual cosa no aporta res d'original ja que tota la introducció inicial, en què apareixen un entorn natural plaent, caçadors afortunats, cabridets domesticats i infants juganers, no suposa cap novetat respecte al que acabo de comentar. De manera subtil, però, en iniciar-se el diàleg entre els dos protagonistes, apareix el que podria ser la pedra de toc del poema en particular i de l'obra idíl·lica i pastoral de Clavé en general. Em refereixo una altra vegada a la important relació que s'estableix entre el protagonista i la natura que l'envolta. Aquesta deixa de ser un mer embolcall dels sentiments, les reflexions del poeta i les accions (en cas que n'hi hagi), i passa a tenir un paper influent, i fins i tot determinant, en les reflexions i les decisions dels protagonistes. En definitiva, la natura, la realitat és integrada en el si de l'obra i és el referent exterior en el qual s'emmiralla el pastor, *alter ego* del poeta.

De pronto sonríu,
Sonríu á un pastor;
Pastor que li díu,
Li díu ab amor:
—«Deten ton pas, mon bè, ramell de perlas,
Y escolta los cants bells

Dels rossinyols, pinsáns, cardinas, merlas
 Verdums y passarells.
 ¿No sents com sòn amor festíus, pregonan
 Pels boscos, llurs palaus?
 Los aucellets de amar pena no's donan,
 NINETA DELS ULLS BLAUS!

Perqué per bèn amar
 Rigors, donchs, haig de tema?

Per què no seguim, es pregunta el pastor, els dictats de la natura, i prenem com a referència les seves lleis? Per què no ens podem estimar sense impediments i amb la mateixa naturalitat que l'amor es fa present en la natura? Si prenem el significat d'idil·li no pas com a «obreta bucòlica» sinó com a «petita visió», veurem que novament ressonen les paraules d'Horaci a l'*Epístola als Pisons* i que alguna relació es podria establir amb el que demana el pastor a la nina dels ulls blaus: «La naturalesa, és cert, ens modela d'antuvi, interiorment, i ens fa capaços d'expressar qualsevol sentiment: ens alegra o ens empeny vers la ira o ens fa caure per terra i ens afligeix amb la desolació més punyent. Després, el que duem a dins, ho fa aflorar per mitjà del llenguatge» (Horaci 2003: 64). I en el cas de «La nina dels ulls blaus», l'emmirallament en la natura genera una reacció de reciprocitat perquè els ocells també acaben expressant, amb el seu llenguatge, l'amor de l'escena que presencien:

Y un aucellét
 Recullidét
 Entre l' boscatge,
 Lloa en sos cant
 Dels dos amants
 Lo prometatje.
 Y l'aura pura,
 Llansánt frescor,
 Per la espessura
 Murmura amor.

En definitiva «Clavé és [...] en la forma, realista en lo millor sentit de la paraula: era idòlatra de la Naturalesa» (Mestres 1876: 37). Una afirmació que encara pren més sentit a la llum del que

el mateix Apel·les Mestres va dir en el pròleg al seu llibre *Idilis*, el qual bevia de la font teocritea passada pel sedàs de l'obra claveriana i enriquida pel bagatge cultural i literari que el polifacètic creador va adquirir després de la mort del músic i poeta fundador de les societats corals. Deia Mestres (1889: 12), referint-se també a la importància de la natura:

Si molt enhorabona 'ls poetas que ab sobrada rahó feyan cantar ó cantavan las divinitats y 'ls héroes ab entonació elevada, haguessin fet cantar als pastors ab entonació rústica y despullada de galas retóricas, com los correspón, no haurían malbaratat als ulls de molts la Naturalesa y l'home de la Naturalesa, que, malgrat los bucólíchs adotzenats y 'ls poetas de primera volada, serán sempre interessant aquést y eternament nova y hermosa aquélla.

Vist això i tenint en compte que fa un moment ens preguntàvem per què els dos idil·lis anteriors no van ser considerats pastorel·les, podríem qüestionar-nos, a la inversa, si «Lo pom de flors» (Clavé 1861: 81-85) i «Cap al tart» (Clavé 1861: 97-100) no haurien pogut ser anomenats idil·lis. No m'entretindré en la primera d'aquestes dues pastorel·les escrites durant l'estiu de 1859 perquè torna a presentar una escena com les vistes fins ara: un pastor i una pastora, «cap al tard d'un jorn de festa» en què, al so de sardanes, es prometen amor. La segona, en canvi, torna a presentar unes característiques que són interessants des del punt de vista de l'estudi de l'evolució i la influència d'aquest gènere en el si de la mateixa obra claveriana. Si bé és cert que l'acció descrita acaba, com ja comença a ser habitual, amb un petó tremolós entre els joves pastors, «Cap al tart» té tota una primera part introductòria que confirma el que ja deia a propòsit de «La nina dels ulls blaus» fa un moment i que Mestres també indicava en la biografia que va escriure sobre Clavé: l'interès cada vegada més evident per la realitat més propera i pel retrat d'escenes quotidianes.

Ja he dit abans que les obres més conegudes i reconegudes a Clavé, com «Los pescadors», «La brema», «La maquinista», «Los xiquets de valls», etc.,¹⁹ no són pas idil·lis als quals calgui fer referència aquí; però sí que és oportú veure com en moltes d'elles

¹⁹ Totes elles incloses al llibre *Flores de estío* (Clavé 1861).

—la crítica ho va fer notar des del primer moment— la descripció de la quotidianitat laboral i de l'entorn més contemporani són centrals. I la primera part de «Cap al tart», que esmentava fa un moment, no és si no un assaig, un preludi, un primer intent de descriure aquests treballs camperols i els costums que hi estan associats:

Desjunyen los bovers
 Als braus de la carreta:
 Arrán dels formiguers
 Devalla l'aureneta.
 Xais, ovelles, moltons y anyellets
 Los pastors ab afany encorralan:
 Y pels horts los famélichs vaillets
 Ab la fruita dels arbres se xalan.

Del riu retira l'am
 Lo pescador de canya:
 Replega la virám
 La pajeseta ab manya:
 Y jentils cassadors que festius
 De las frescas ubagas se ausentan,
 Llebras, gotillas, cunills y perdius
 Dels sarrons en las mallas ostentan.

La campana del poble vehí
 La oració de la tarde senyala:
 La campana del poble vehí
 Fa resar al sensill campesí.

Los picarols avisan
 Lo pas dels trajiners,
 Y á la mainada etxisan
 Los cants dels llenyaters.

Queda clar, doncs, que la pràctica poètica de Clavé en llengua catalana, des dels anys cinquanta és «amarada de natura, amb frescors idíl·liques inefables, amb intuïcions descriptives genials» (Millet 1924: 162). Unes descripcions que aportaven visions més vives i reals de la societat que no pas si hagués fet una recerca folklòrica o erudita dels costums dels treballadors de la Catalunya renaixent.

El tercer dels idil·lis anomenats així pel mateix autor és «Lo somni de una verge» (Clavé 1861: 129-133). De fet, en l'únic lloc on es conserva el qualificatiu d'idil·li és en el manuscrit, mentre que en totes les edicions de les *Flores de estío* es qualifica la peça com a «pastorel·la catalana a veus soles». En el cas de «Lo somni de una verge», l'única diferència que s'aprecia respecte de les obres ja comentades és el fet que, enmig d'una natura arcàdica, les intuïcions amoroses es donen en el si del somni de una jove:

Son remát de xays s'escampa
 L'un pel bosch pastora ab goig;
 L'altre puja llèst la rampa
 d'un vert tussol;
 Y lliscant, de plé es xapolla
 Tendre anyell en l'oval clot,
 De la font que clara brolla
 De un enderroc.

Lo silenci y la pau dolsa
 De aquest lloch perturban sols
 La corrent que entre la molsa
 Murmuránt obre eixa font.
 Dels tudons las cantarellas,
 Los xiulets dels vius pigots,
 Lo piteig de las titellas.
 Y l' garlar dels oriöls.

Just l'any anterior a la publicació d'aquest poema s'havien restaurat els Jocs Florals i la poesia catalana de caire culte iniciava el seu camí de recuperació. És en aquest context que cal entendre les paraules del ja esmentat Lluís Millet, director i fundador de l'Orfeó Català, que va voler contraposar, com més endavant explicaré, «el romanticisme, que en podríem dir gòtic dels intel·lectuals» amb els «idil·lis camperols d'en Clavé», que responien a «un sentiment poètic delicat, ben catalanesc, encara que servant el caient convencional i pueril del gènere d'origen. Les pastores i els pastors del poeta tenen encara el tirat de personatges de romanço de l'època, però la música ho redimeix tot amb son poder miraculós» (Millet 1924: 162-163). De nou, doncs, tot sembla apuntar que Clavé aportava una reorientació en la tradició més popular per tal com deixava de recuperar llegendes, de

recrear escenes històriques, de descriure la natura només com a fal·làcia patètica, etc., i en aquest procés de nova cerca, allà on no arribava el geni poètic feia la feina el geni musical.

Avançat ja l'any seixanta, al mes de setembre, Clavé escriu un poema de circumstàncies adreçat al seu amic Pere Rigol el dia del seu casament. Aquest epitalami pastoral, que hauria pogut passar desapercebut, va ser inclòs a les edicions de l'obra poeti-comusical de Clavé; i, malgrat que retorna una altra vegada a una escenificació i a una expressió arrossegadisses —per dir-ne d'alguna manera— i carrinclones, amb versos com:

Nina gentil, garrida pastoreta,
Tofa de neu, estrella refulgent,
En dols concent
Llöan los jovers tas esposalles,
En dols concent
Llöan las ninas ton casament.

malgrat això, deia, aquest poema titulat «La toya de la nubia» (Clavé 1861: 145-154) presenta per primera vegada en l'obra del fundador de les societats corals un diàleg entre un cavaller i l'esmentada «garrida pastoreta» que no acaba amb el consentiment final per part de tots dos. Aquesta negativa final, a banda de deixar el cavaller «atordit sobre l'herbeta» i «groc com difunt», ve acompanyada d'una reflexió per part de la pastoreta que reflecteix perfectament la concepció claveriana del progrés social i de la lluita per la igualtat moral entre classes. El noble cortesà proposa a la pastora esdevenir comtessa i cobrir-la d'or i plata:

— «Descendent de un noble tronch,
«Llensánt trist plor
«A la sombra de un bell saula,
«Genollát de espós te donch,
«De noble á for,
«Solemníssima paraula.
«Que entre espléndida noblesa
«Vull que ostentes de comptesa
«Lo adrès d'or i pedreria,
«Dolça aymía,
«Robadora de mon cor!»

I la pastora, renunciant a tota possibilitat d'ascens social, respon:

— «Bon caballer,
«Jo pens' tantost
«Pendrè companya:
«Pens' ser muller
«De un fill disposat
«De la montanya.
«Que al fi la pau
«De una cabanya
«Anyora l' cor,
«En lo palau
«De marbre y or.»

La felicitat i el retorn final de la pastora «riba en amunt», després de la decisió presa, es pot entendre no només com una solució més o menys frívola a la recuperació de la tradició del desengany amorós, tan exitós en la literatura medieval, sinó també com una exteriorització poetitzada de les idees que Josep Anselm Clavé tenia sobre la dignificació de la vida de les classes populars i treballadores. Per a ell, la proposta cultural dels cors, el foment de l'associacionisme, l'estímul per crear fons d'ajuda mútua, etc., mai no havien estat plantejats com a vies per a la revolta de classes o per a l'ascens econòmic dels sectors socials més desafavorits. En tot cas, l'únic ascens al qual Clavé va aspirar amb la seva empresa cultural —deixem la política per a altres ocasions— va ser l'ascens moral. És a dir, a la culturalització de les classes treballadores amb la finalitat, precisament, que acceptessin amb dignitat la seva situació i que fossin respectades per la resta de la població benestant. D'aquí, doncs, la voluntat de la pastora de restar entre els de la seva mateixa condició.

Per acabar amb els poemes idíl·lics de principi dels seixanta només ens falta parlar de l'albada «De bon matí» (Clavé 1861: 161-165), una escena amb l'ineludible cant del gall, la rosada, el rossinyol, l'airet, una pollada, el riu amb peixos que salten, el camp florit i les nines endormiscades a qui es convida a anar al bosc perquè «l'oreig de bon matí / inspira amor als cors». Enmig de tot això, la situació es completa amb el cant, l'albada de fet, que un pastor canta a la seva estimada:

— «Nina garrida,
 Romp ta dormida
 Y ou mon amant transport,
 Que en ta bellesa
 L'ànima presa,
 Busca en tos ulls conort.

El fundador de l'Orfeó Català, en l'article ja esmentat i citat, deia: «Altres idil·li camperol, “De bon Matí”, és, creiem nosaltres, una obra encara més bella [que “El somni d'una verge”], potser la més perfecta del nostre music» (Millet 1924: 163). Deixant de banda les consideracions i valoracions estrictament musicals trobo interessant destacar que Millet s'adonà que «en ella la inspiració, que és continua i sostinguda fins al final, té un regust de natura insuperable». I encara uns anys més tard, el 1930, després de referir-se de nou a aquesta composició com a una de les millors de Clavé, va sentenciar que «arribà als idil·lis verament frescs i encisadors musicats amb llengua catalana, copsà també el sentit fort de la natura, la força dels elements, el valor del paisatge» (Millet 1930: 199). De nou la natura i la incorporació de la realitat propera com a material poètic prenen una importància cabdal en la valoració de l'obra de Clavé. Segons diu Millet des d'una perspectiva postrenaixencista —tinguem-ho en compte—, «el romanticisme li despertà el gust per la natura; el contacte continuat amb els humils del treball li feu copsar el sentit d'una vigòria primitiva».

Aquesta «vigòria primitiva», que en els escrits de Lluís Millet es pot entendre com a empremta racial, no crec que reflecteixi fidelment l'esperit ni la voluntat de Clavé. Vull dir que en obres com la darrera a la qual em referiré, «Pel juny la fals al puny» (Clavé 1863: 49), més que la voluntat essencialitzadora d'uns trets racials concrets, el que cercava Clavé era parlar no de destil·lacions de caràcter sinó de realitats palpables pels treballadors de la Catalunya vuitcentista. «Pel juny la fals al puny», tot i que no va ser escrita fins al 1869 i malgrat ser un cor que en cap moment és qualificat ni d'idil·li ni de pastorel·la, resulta l'exemple perfecte per cloure aquest ràpid repàs perquè és un cor que mostra la porta d'entrada a una nova etapa creativa del músic i poeta de Barcelona, una porta que condueix des de l'estança en què s'havia fet l'aprenentatge del tractament de la natura i dels

referents reals cap a una altra en la qual ja no es tornarà a escriure cap altra pastorel·la ni cap idil·li en llengua catalana i que, en canvi, suposarà l'esclat de l'obra més clarament realista o, si es vol, costumista de Clavé. «Pel juny la fals al puny» no deixa de ser una altra mostra d'aquests primers passos cap a una estètica més definitiva i moderna, uns primers passos que comporten la fusió del cant popular modern caracteritzat per la descripció de feines diverses —en aquest cas la dels segadors— i d'un cant tradicional i també popular com era la cançó amorosa protagonitzada per un pagès i una espigolaire.

Vist tot això, i ja per acabar, he de retornar a les preguntes que he formulat més amunt per tal de donar-hi resposta a la llum de la lectura que he presentat, de manera molt esquemàtica, dels poemes pastorals de Josep Anselm Clavé. Primerament, com s'entén que la utilització del gènere que ens ocupa es va concentrar pràcticament només entre els anys 1854 i 1861? En primer lloc, cal aclarir que abans de l'any 1854 Clavé encara no havia escrit pràcticament res en català; en segon lloc, també es pot trobar una resposta en el fet que el conreu de la poesia bucòlica es vincula a l'ús de la llengua materna per tal com «a un pensament rústic li correspon una llengua rústica» o, el que és el mateix, per parlar d'allò que ens és proper cal usar la llengua pròpia per no allunyar-nos-en; i en tercer lloc, perquè, «el renaixement de la literatura catalana pot dir-se que no havia començat encare» (Mestres 1876: 14). El límit final de 1861 coincideix amb l'esclat de la producció catalana de caire més realista, per a la qual l'idil·li havia suposat un precedent útil per la manera com permetia tractar els escenaris referencials de la natura. Aquests escenaris, però, mai no servien de marc formal i conceptual per a l'obra més moderna que descrivia una realitat més propera al poble.

En segon lloc, en l'altra pregunta formulada més amunt ens qüestionàvem quina és la raó per la qual Clavé va escriure els poemes de contingut idil·lic quasi exclusivament en català, quan l'estudi complet de la seva obra indica que la major part de la producció era en castellà. Doncs tot sembla indicar que, partint del component pseudobiogràfic de la poesia bucòlica passada pel sedàs de Virgili, Clavé es va veure abocat a escriure en la llengua materna aquelles escenes que demanen menys distància

òptima per tal de ser descrites fidelment. Cal tenir en compte que per a la generació de Clavé la diglòssia era un fet determinant a l'hora d'expressar-se: la llengua culta, la llengua de l'administració, la llengua de l'expressió artística, de l'escola, etc., era el castellà. Una llengua artificial i artificiosa per als nadius de les terres de parla catalana. Per això mateix, la vinculació i la consideració del gènere pastoral com a gènere popular comportava l'assumpció del català com a llengua idònia per a la seva transmissió.

Les conseqüències d'aquesta opció lingüística són importants. Joan-Lluís Marfany, en el seu treball «En pro d'una revisió radical de la Renaixença» (2003: 635-656), va argumentar que el fenomen de la Renaixença i especialment la restauració dels Jocs Florals va actuar com a revifador de la poesia catalana culta que prenia com a models unes referències allunyades de la quotidianitat dels catalans de la segona meitat del segle XIX, i que alhora, paradoxalment, va suposar l'oblit de l'única mostra de literatura i de cançó catalana que havia resistit als embats de l'ocupació política i el desprestigi cultural: la poesia popular que es transmetia en plecs solts, de manera oral o com a fulletons de canya i cordill. Partint d'aquesta idea, que no ha estat acceptada per certs sectors de la crítica, la poesia bucòlica, idíl·lica o pastoral —com vulguem— de Clavé pren encara més importància perquè, després del que hem pogut veure, arribem a la conclusió que, seguint els pressupòsits de Marfany, és l'excepció que confirma la regla.²⁰ És a dir, que adoptant aquest gènere de tradició clàssica en llengua catalana i donant-li un tractament que enriqueix el seu passat neoclàssic, castellà i decadent, s'estableix el graó intermedi, la baula necessària que garanteix el reconeixement i la continuïtat de la cançó i la poesia catalana de caire popular. Aquesta poesia popular, però, s'allunyarà de l'estil poè-

²⁰ Segons Marfany (2003: 647): «Cal afegir encara que, si la data del 1833 no significa cap inflexió en aquesta ininterrompuda tradició, tampoc no hi ha cap motiu per a veure'n el límit en la del 1859. El corrent perdura, al contrari, a les cançons catalanes de Clavé —i als versos en la mateixa llengua d'alguns col·laboradors de les seves publicacions, com ara Albert Columbrí i els dos Vidal de [sic] Valenciano— i a la literatura jocosa i paròdica de Pitarra i companys, i demostra així una certa capacitat de transformació renovadora.»

tic celebrat als Jocs Florals i, sense passar pràcticament per la influència del romanticisme de les llegendes, de les runes i dels cants populars recuperats d'una època antiga, donarà un nou impuls al gènere que el conduirà cap a la modernitat i que es concretarà en les peces catalanes més conegudes i celebrades, la majoria de les quals ja no inclouen escenes bucòliques situades en *locus amoenus* amb personatges més o menys allunyats de la realitat del moment, sinó que es retrataran passatges dels treballs, les festes, les tradicions més populars de Catalunya, amb una clara voluntat de reflectir amb fidelitat aquella realitat. En definitiva, mitjançant la reconversió de l'idil·li, tot incorporant un tractament diferent del que els crítics van anomenar «natura», Clavé aconsegueix obrir un nou sender que, passant de manera quasi paral·lela al camí seguit per la majoria d'obres poètiques romàntiques catalanes, arriba al darrer terç del segle XIX per ser reconegut per il·lustres crítics de filiació realista com Yxart o Sarda.

Manuel García Teijeiro (1972: 409), a «Notas sobre poesía bucólica griega» diu que el fet que Teòcrit «utilice motivos de verdadero folklore en sus idilios no demuestra otra cosa que [...] se preocupaba por dar a sus poemas una notable verosimilitud ambiental, sin renunciar por ello a la belleza formal y a la delicadeza de contenido», exactament el mateix que Clavé volia assolir. I aquesta versemblança ambiental també estava fortament determinada per la llengua poètica utilitzada. Demostra això el fet que en cap de les pastorel·les escrites en castellà, la proximitat, la versemblança i la bellesa no assoleixen la mateixa categoria que en les obres pastorals catalanes, que estaven menys farcides d'artificiositat gramatical, sintàctica, lèxica..., i que reflectien un domini molt més ferm del vehicle comunicatiu que permetia, alhora, parlar de manera més creïble d'un entorn, una natura, una realitat molt més quotidiana.

La natura, doncs, o dit d'altra manera, la realitat propera al lector, és qui permet transformar l'idil·li, com hem vist amb els exemples, fins a convertir-lo en un gènere nou. Clavé no arriba a l'extrem dels *Idil·lis* d'Apel·les Mestres, en els quals pot arribar-se a suprimir fins i tot el diàleg entre protagonistes, convertir-los en forces de la natura —com recorda la Dra. Rosa Cabré en el seu treball publicat dins aquest mateix volum— i a ubicar les

escenes en plena ciutat, però sí que deixa pas a un ritme i a una rima, que com diria Guyau anys més tard, vénen imposats pel ritme i per la rima de la mateixa natura.

Aquesta certesa la va copsar a la perfecció Lluís Millet, que en una conferència llegida al Palau de la Música l'any 1933 sobre «La música en el nostre Renaixement» va afirmar que «els literats han tingut la matèria fonamental de la nostra parla, i només polint-la i traient-la a nova vida ja feien obra ben catalana; però encara han tingut, igual que els pintors i escultors, la nostra natura per model, i els nostres costums i història» (Millet 1933: 319). I també Josep Yxart, a *El año pasado* (1889) va adonar-se de la importància de l'obra catalana primerenca de Clavé, vinculada al gènere bucòlic, ja que en valorar-la diu que:

el compositor pasa de una vez del idealismo empañado y contrahecho, al más perfecto naturalismo, tomando aquí la palabra en su verdadero valor [...]. En aquel punto Clavé es ya el verdadero cantor popular. Como todos ellos, alcanzó este carácter el día que deja la convención por la realidad: fenómeno repetido con tanta y tanta frecuencia, que confirma una vez más (sea dicho de paso) este principio: o nuestro arte y literatura no tienen razón de ser, o deben ser realistas a la fuerza, y sólo son arte y literatura bien propios cuando son realistas. Inútil es añadir, como más arriba, que les aplico el calificativo en el sentido nato, que pocos le dan, esto es, como sinónimo de íntimo y espontáneo, por lo que se refiere a la inspiración, y de acomodado a la naturaleza conocida (modifíquese o no), por lo que toca a la ejecución. (Caballé 1949: 337)

Queda clar, doncs, ja per acabar i a tall de conclusions, a) que la utilització dels idil·lis per part de Clavé va contribuir a la pervivència i la reorientació de la literatura popular en llengua catalana que estava amenaçada, externament, per la pressió del castellà i, internament, per l'engranatge renaixencista que bandejava tota proposta popularitzant; b) que el gènere de l'idil·li va ser adaptat per Clavé amb la finalitat d'incorporar-hi un nou tractament de la natura, el paisatge, la realitat, que li permetria assolir un major grau de versemblança i, com a conseqüència, de credibilitat entre el públic; i c) que l'ús del gènere bucòlic per part de Clavé, més que important per aquelles peces concretes escrites en català majoritàriament entre 1854 i 1861, és destacable i

fonamental en tant que va ser el pas previ necessari per arribar a la genialitat i a la perfecció en el tractament dels referents naturals i reals en obres com «Los pescadores», «La gratitud», «La brema», «La maquinista» o «Goigs i planys», en les quals s'hi apreciava encara més clarament, com va dir Josep Yxart, el «espíritu de progreso» i la «propensión modernista» (Cabré 1988: 94).

Bibliografia

- AGUILÓ, MARIÀ (1893). *Romancer popular de la terra catalana: cançons feudals cavalleresques*. Barcelona, Librería de D. Álvaro Verdaguer.
- ARCE, JOAQUÍN (1981). *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra.
- BALAGUER, VÍCTOR (1859). *Los trovadores modernos. Col·lecció de poesias catalanas, compostas per ingenis contemporáneos*, Barcelona, Llibreria nacional y estrangera de Salvador Manero.
- BURKE, PETER (2005). *La cultura popular en la Europa moderna*, trad. d'Antonio Feros, Madrid, Alianza Editorial.
- CABALLÉ I CLOS, TOMÀS (1949). *José Anselmo Clavé y su tiempo*, Barcelona, Ed. Freixinet.
- CABRÉ, ROSA (1988). «El concepte de literatura catalana en l'obra de Josep Yxart», dins *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, VI-VII, Madrid, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 87-96.
- CANADELL, ROGER (2009, en premsa). «Clavé i la construcció d'una tradició poètica», *Anuari Verdaguer. Revista d'estudis literaris del segle XIX*, 16.
- CLAVÉ, JOSEP ANSELM (1861). *Flores de Estío. Poesías de José Anselmo Clavé puestas en música por el mismo, para cantarse en los conciertos y bailes coreados que bajo su dirección se verifican en los Jardines de Euterpe*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de Narciso Ramírez.
- _____. (1863). *Flores de Estío. Poesías de José Anselmo Clavé puestas en música por el mismo, para cantarse en los conciertos y bailes coreados que bajo su dirección se verifican en los Jardines de Euterpe*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de Narciso Ramírez.

- GARCÍA TEJEIRO, MANUEL (1972). «Notas sobre poesía bucólica griega», *Cuadernos de Filología Clásica*, 4, Madrid, Universidad Complutense, 403-423.
- GUANSÉ, DOMÈNEC (1966). *Josep Anselm Clavé, apòstol, agitador i artista*, Barcelona Editorial Bruguera.
- HORACI FLAC (2003). «Epístola als Pisons», trad. Narcís Figueras, dins *Art poètica i epístoles literàries*, Barcelona, La Magrana.
- MARFANY, JOAN-LLUÍS (2003). «En pro d'una revisió radical de la Renaixença», dins *Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*, II, Barcelona, Universitat de Barcelona, 635-656.
- MESTRES, APEL·LES (1876). *Clavé. Sa vida i ses obres*, Barcelona, Tipografia Espasa Germans i Salvat.
- _____ (1889). *Idilis*, Barcelona, Llibreria Espanyola.
- MILÀ I FONTANALS, MANUEL (1882). *Romancerillo catalán: canciones tradicionales* Barcelona, Librería de D. Álvaro Verdager.
- _____ (1984). «Jochs Florals 1859: Discurs del senyor president del Consistori», dins *La Renaixença. Fonts per al seu estudi. 1815-1877*, Barcelona, Universitat de Barcelona / Universitat Autònoma de Barcelona, 183-185.
- MILLET, LLUÍS (1924). «Clavé», *Revista Musical Catalana*, 247 (juliol), 161-164.
- _____ (1930). «Records del període romàntic musical a Catalunya. Clavé», *Revista Musical Catalana*, 317 (maig), 193-201.
- MONSERDÀ, DOLORS (1935). *La fabricant. Novel·la de costums barcelonins (1860-1875)*, Mataró, Impremta Minerva. [Tercera edició corregida.]
- SUBIRÀ, JOSEP (1921). *El paisaje, las canciones y las danzas en Cataluña*, Madrid.
- _____ (1924). *El músico-poeta Clavé (1824-1874)*, Madrid, Imp. Alrededor del Mundo.
- TRESSERRA, CEFERÍ (1859). «El Paseo de Gracia (1)», *Eco de Euterpe*, I, 23 (3-VIII-1859), Barcelona, Establecimiento tipogràfico de Narciso Ramírez, 90-92.
- YXART, JOSEP (1890). *El año pasado* (1889), Barcelona, Librería Española de López.

L'IDIL·LI MUSICAL

XOSÉ AVIÑO A
Universitat de Barcelona

En allò que fa referència a l'activitat musical, l'idil·li més que un gènere és un subgènere que apareix amb alguna freqüència en els subtítols de les obres escèniques amb música i de les obres corals presentades als teatres barcelonins i a les places de totes les ciutats i poblacions catalanes en els anys del premodernisme i el modernisme. Saber què significa i a què es refereix aquest apel·latiu genèric no és gens fàcil perquè no gaudeix de precisió terminològica i es presenta sempre en competència amb d'altres apel·latius per designar una munió d'obres amb perfils similars.

D'altra banda, de la lectura de les dades es dedueix que ni tan sols els mateixos autors quan definien una obra com a «idil·li» o com a «pastorel·la» no devien ser capaços d'explicar-ne la diferència, si bé tenien molt clara l'atribució de cadascun dels epítets amb què qualificaven llurs obres. Passava llavors una cosa semblant al que passa actualment quan una música es qualifica de «rap» o de «hip-hop», atès que totes dues són fórmules importades d'Amèrica i amb una particularitat comuna, la de tenir un text declamat i semientonat a ritme sincopat. Per tant, el sentit últim del terme s'ha de vincular al moment en què va tenir vigència.

Treballar amb el so per tal d'establir els perfils de l'idil·li és dificultós per manca de partitures i per l'escassetat de música en els espectacles escènics. Com és sabut, de la música només en podem parlar si tenim en compte l'ineludible fet de l'audició: moltes d'aquestes obres tenien un segell d'efimeritat que fa que avui dia siguin mortes i només en quedi el document de la partitura, la qual cosa dificulta la comprensió del fenomen.

El terme «idil·li» remetia indefectiblement entre els wagnerians al *Siegfried Idyll* de Wagner (1870), una de les poques obres que el compositor germànic va escriure per a orquestra

sense veu, dedicada a l'aniversari de la seva companya, Còsima Liszt, que un any abans havia engendrat, per fi, un noi, Siegfried, destinat a perllongar l'estirp. Es tracta d'una música complexa i envoltant com ho són totes les wagnerianes, amb materials reutilitzats en l'òpera *Siegfried*. El terme encaixava molt bé en el concepte de música lírica, tendra, intimista i vibrant. No es pot pretendre, però, que en temps del tercer quart del segle XIX es conegués a Barcelona aquesta accepció del terme si bé, com se sap, Clavé fou l'introduïdor de la música de Wagner a l'estat espanyol i cap a l'any 1873 ja hi havia un petit nucli de wagnerians que van posar en marxa la primera Societat Wagner.

Josep Anselm Clavé

Probablement, l'iniciador del concepte «idil·li» en el marc musical fou Josep Anselm Clavé (1824-1874) atès que el tema li permetia representar adequadament els valors expressius del moment. Sembla clar que la complexitat del terme va més enllà del seu ús puntual en els anys de la segona meitat del segle XIX i es perllonga fins molt entrat el segle XX amb un sentit diferent i vulgaritzat que encara en l'actualitat serveix per designar una relació sentimental mel·líflua i televident. Avui dia la gent normal no té idil·lis amb ningú. Només els paons de l'entorn rosa exhibeixen llurs «idil·lis» en la petita pantalla i en les revistes.

Clavé féu un ús abundós del concepte en resposta a la sensibilitat del moment.¹ Per exemple, en obres com *Lo somni de una verge* (1860), idil·li de caire bosquetà amb clima propici per al lirisme en què una pastoreta jeu adormida mentre el ramat pastura deixondit. Hi abunda la descripció d'animalons saltironejant. Ella mou els llavis tot dormint, record de jocs d'infant? Records d'amor? Passa el zèfir, passa la merla, passa l'anyellet, que no la despertin, no:²

¹ Vegeu Clavé 1861.

² Reproduïm els textos amb total fidelitat a l'original. En el cas dels poemes de Josep Anselm Clavé s'usa com a font la segona edició de *Les flores de estío* (1862), revisada per l'autor.

Ay! que hermosa es la nineta
 Que entre flors tranquila dorm
 Amorosa riälleta
 Sos llabis mou.
 Ay! pot ser en llur seny vagan
 Bells recorts de infantils jochs!
 Ay! pot ser son somni halagan
 Amants recorts!

No la desperten
 Nos cants d'amor:
 La calma impere
 Del bosch en torn
 No la desperten
 Nos cants d'amor:
 No se interrompa
 Llur somni dols. (Clavé 1861: 130-131)

Un any abans, el terme apareix en *La nina dels ulls blaus* (1859), considerat també com a idil·li. Tornem a l'ocellada, el sol naixent i la placidesa de la matinada. Pasturant, un caçador mata una llebre. «Tot és bonic aquí baix!» (evocació plàcida de la natura present en la cèlebre obra de S. S. Prokòfiev que recorreria molts anys més tard a aquest mateix clima amorosit a la seva obra infantil *Pere i el llop*, de 1936). Els xais pasturen, un vailet busca un niu. Una font fresca sobrepassa la molsa, una nina hi va a buscar aigua. S'acosta un jovencell que li declara l'amor de manera tan tendra que ella es deixa fer i tots dos s'abracen mentre un ocellet lloa els murmuris d'amor.

¡Volguèsis habitar
 Ma rústica cabanya!
 ¡Pogués yo ab tú en companya
 Ma vida ab amb goig passar!
 Per tú perdo l' sossego...
 Per tú llanso trist plor...
 Per tú sols á Déu prego...
 Per tú suspira l' cor
 Ay mon amor!
 Calma ja, calma
 Mon grèu dolor!
 -Ay!

La nineta dels ulls blaus,
 Que s'es condolgut per graus,
 Del pastor las mans enllasa.
 -Ay!
 Y lo enamorat pastor,
 Flamejant sos ulls de amor,
 Á la nina ab foch abrassa. (ibíd.: 68)

Un clima similar apareix també a *La queixa de amor* (1858), «Idili á veus soles». Cau el sol, un pastor camina cap al torrent amb el ramat. Ressona el cant dels ocells. El pastor descobreix una nina de 15 o 16 anys que fila i refila mentre està rodejada de xais. En veure-la, el jove sospira d'amor i li promet un ramat, una gralla, un jaç i un niu enramat. Ella accedeix i vibren el cant dels ocells, el crit dels mastins i el bel dels anyells.

Ressona entre l's pins
 Frondosos y bells
 Dels boscos vehíns,
 Lo cant dels aucells,
 Lo crit dels mastíns
 Y l' bel dels anyells.

Lo á uns estanyes
 Tranquil se encamina,
 Quant sota uns castanyes
 Descobre una nina
 De quince á sets'anys.

Filánt flochs de llí,
 Soleta l' temps passa;
 Vesprada y matí
 Al fús entrellassa
 L'un brí ab l'altre bri. (ibíd.: 49-50)

Es tracta de composicions que narren situacions bosquetanes en un context amable, d'una aparent simplicitat ensucrada. Una de les més cèlebres obres de Clavé, *Les flors de maig* (1858), que no porta l'apel·latiu d'idil·li, sinó el de «pastorel·la», és, en realitat, un paradigma d'aquesta estètica: descripció de contextos bosquetans, amb presència de nines que trenen llurs cabells d'or

i gaudeixen del clima càlid i aromàtic de vernedes i ocells refilaires:

Sota de un sálzer sentada una nina
Trena joyosa joiosa son rich cabell d'or;
Es son mirall fresca font cristallina;
Son sos adornos violetas violetes del bosch .
Altra, teixint matisada guirnalda,
Gronxa son cos, que es de gracia un tesor. (ibíd.: 6-7)

Hi trobem tots els elements representatius del gènere excepte la presència de l'enamorat, només indicat al final en «Mes ¡ay de los cors! / Que son eixas noyas / Las mes ricas toyas / Del mes de las flors» (ibíd.: 6).

En el cas de Clavé, l'idil·li és, doncs, una obra literàriament narrativa, descriptiva d'escenaris paisatgístics bosquetans; uns tòpics difícilment digeribles per a la sensibilitat posterior i encara la d'avui dia, perquè ratllen la carrincloneria. Caldria, per tant, fer una adequada passa enrere per tal de comprendre per quina raó aquesta mena de rerefons literari no inquietava els contemporadors.

Des del punt de vista musical, *Les flors de maig*, com a exemple del repertori, és una obra amb voluntat imitativa que descriu el retaule naturalista amb episodis musicals de factura variada i diversa. Clavé pretenia la descripció, present en altres obres, i la varietat temàtica que permetia enriquir els productes atès que els repertoris corals sofrien sovint la temptació de seguir el model de cançó amb estrofa i tornada reiterades diverses vegades. Eren, per entendre'ns, com petits quadres escènics musicals, precedents de les obres escèniques posteriors que seguirien el model claverià.

Apel·les Mestres

Catalitzador d'aquesta estètica fou Apel·les Mestres (1854-1936), tant en el camp del teatre com en el del dibuix i fins i tot en el de les pròpies composicions per a veu i piano, moltes de les quals tractaren temes similars als naturalistes florejats de l'idil·li. Joaquim Molas recorda que Mestres publicà el seu primer gran

llibre de poesia anomenat *Idil·lis* (en realitat *Idilis*, segons la grafia del moment), en què «lluïtà per substituir el romanç històric dels Jocs per un tipus de balada d'origen germànic que reduïa l'Edat Mitjana als seus aspectes essencials»; més endavant, assegura que Mestres «intentà de realitzar el model d'artista pur i, més exactament, de l'artista que, com Wagner, transforma en art tot el que toca. I, per tant, intentà de fer una síntesi de totes les arts» (Molas 1984: 7-9).

El mateix Molas (1985: 77) indica, citant Mestres, que per a l'escriptor l'idil·li era «tota poesia d'acció senzilla, de llenguatge natural i de sentiment delicat, en què el poeta desapareix tot lo possible per posar en evidència el personatge que introdueix, i en què la naturalesa ocupa el lloc d'element complementari que ocupa en altres gèneres lo criteri i l'erudició del poeta».

Aplicat a la música, el gènere havia de ser sempre una obra amb text i dramatització inherent, ja sigui escènica o descriptiva. La música, en principi, hauria de servir la narració amb apunts pintorescos però la temptació de seguir els models escènics wagnerians, molt de moda en els anys finiseculars, feia que es pogués distingir la factura de Clavé i el seu entorn i la dels compositors posteriors. Un exemple molt eloqüent d'això és l'obreta *La nit al bosch* (1883), amb lletra d'Apel·les Mestres i música de Josep Rodoreda, un i altre biògrafs de Clavé i, per tant, perfectament entroncats amb la sensibilitat claveriana del moment. Es tracta d'un episodi bosquetà que, tal com el seu nom indica, transcorre durant la nit en un bosc. Hi apareixen animals, personatges nocturns i dos enamorats en una successió de protagonistes que acaba quan la nit dona pas al dia. No podem obviar un dels episodis instrumentals, llavors recents i popularitzats entre la gent de música d'aquells anys, els «Murmuris de la selva» del *Siegfried* (1876) de Richard Wagner, que narra l'encant selvatà que enamora el protagonista. Aquest autor alemany, per la seva banda, heretà l'esperit bosquetà present en les òperes de Carl Ma von Weber, com, per exemple, *Der Freischütz* (1821), que mostra l'encant de l'entorn selvàtic, i la literatura i la imatgeria germànica romàntica.

L'estrena de l'obra *La nit al bosch*, considerada com a òpera, va comptar amb la participació de més de 130 músics, i la crítica apareguda a l'*Avens* del mes de setembre de 1883 i signada

per G., manifesta un major interès pel text que per la música. Sobre el text d'Apel·les Mestres, es fa notar que el poeta havia intentat «sorpresa los secrets de la nit en un bosch» (G. 1883: 45), però que no es redueix a aquest aspecte descriptiu sinó que hi veu al·legories: un riu que corre endavant sempre, les roques que es burlen de les aspiracions que té, un espiadimonis que mor per voler seguir el riu, unes lluernes que vetllen pel repòs de la Naturalesa, dos que s'estimen, el rossinyol que canta entre mig de les alabances dels salzes i els vituperis de les roques, una eruga que somia amb l'amor, unes canyes i granotes que el volen per rei, uns ecos que murmuren, un roure que filosofa i una oreneta que narra. El crític hi veu referències al *Faust* de Goethe i a Wagner i s'entesta a raonar-les en les tres parts de què consta l'obra, «L'avenç del segle», «Lo somni de la realització del progrés» i «Desengany, esperança i ànim». Pretén, per tant, veure-hi explicacions del món i de la vida amb una profunditat que sorprèn el lector contemporani.

Pel contrari, el crític troba desigualtats en la música:

Molt pit ha demostrat lo compositor, per no esporuguirse devant l'abstracció y complicat teixit de *La nit al bosch*. No era aquesta un de tants libretos italians dolents y escrits per acomodar certa música: lo llibre de l'*Apeles Mestres* es per sí una obra d'art y sols podia admetre la partitura de manera complementaria, com l'altre element substancial pera formar una obra nova d'art més elevada, la *música dramática*, lo tot *Wagnerià* veritablement revelador, en lo que'l gèni del músich dóna plenitut, intensitat y divinisa lo geni del poeta. Voler posar en solfas, obehint á altres preceptes, la obra que critiquém, haguera sigut una profanació. (ibíd.: 48)

S'indica, a més, que l'autor, «per lo que tením entés, és *Wagnerià* de cor», i que en la primera i tercera parts se n'ha sortit prou bé però que, pel que fa a la segona, l'orquestra funciona com una «*gran guitarra*», limitant-se a l'acompanyament del cant (ibíd.). Els valors que el crític defensa en la partitura tenen molt a veure amb els plantejaments de l'estètica germànica representada vivament per Beethoven i Wagner i només d'aquesta manera l'obra es pot salvar. D'aquí que, segons l'òptica del crític, es parli elogiosament del «racconto» de l'oreneta (episodi que indubtablement remet al «racconto» del *Lohengrin* [1850], òpera

wagneriana estrenada pocs mesos abans a Barcelona i que causà un gran impacte entre els afeccionats).

D'aquesta manera, apareixeria tipificat un dels tòpics de l'estètica del moment: la qualitat d'un producte líric vindria donada pel fet de distanciar-se de la lleugeresa característica dels repertoris italians i confirmada per la voluntat de donar sentits profunds, al·legòrics o metafísics als personatges i a l'acció, i la música només tindria valor si sabia estar a l'altura del repte i superar la temptació d'acomboiar el cant.

Apel·les Mestres estigué, per tant, al darrere de les principals obres del gènere: l'esmentada *La nit al bosc* (1883), de Rodoreda; *La flor de la vall* (1897), de Goula; *La rosos* (1901), de Morera; *Picarol* (1901), de Granados; *Follet* (1903), de Granados; *Gaziel* (1906), de Granados; *La barca* (1903), de Morera; *Nit de reis* (1906), de Morera; *Joan de l'ós* (1907), de Morera, i *Liliana* (1911), de Granados. Els comentaris del crític suara esmentats revivien d'una manera o altra cada vegada que els autors catalans s'endinsaven en el cultiu de la lírica catalana.³

Tan vinculat quedà Mestres als perfils de l'idil·li que els seus reculls de cançons, publicats posteriorment a la ceguesa que el féu abandonar el dibuix, tenen un caire que feia afirmar a Ramon Domènech Perés que, per comprendre Apel·les Mestres, només calia «saber, però saber-ho bé, el que són camps i espigadores, roselles i el blau del cel» (Miquel i Vergés 1934: 6).

El terme «idil·li» quedà en la memòria dels músics com un dels possibles models a seguir, no sempre de format similar. Això fa que al llarg de la història de la música dels segles XIX i XX aparegui en algunes ocasions. Per exemple, a la sardana *Idil·li* (1904) de Josep Serra i Bonal (1874-1939), que li proporcionà el premi de la Unió Catalanista a la primera Festa de la Música catalana. O a la sardana *L'idil·li dels pardals* (1912) de Joaquim Vallespí i Pòlit (1885-1961) i a l'*Idil·li campestre* (s. d.) del compositor i pedagog sabadellenc Pere Valls i Duran (1869-1935). En aquests i altres casos, el terme designa coses diverses, sempre amb un punt de relació amb el sentiment amorós i la vinculació amb la natura.

³ Vegeu Xosé Aviñoa 1985: 309 i 312 i ss.

Com a apèndix, queda per treballar el tema d'*El cant dels ocells*, tonada internacionalitzada per Pau Casals, que podria tenir arrencada en un idil·li de temàtica popular que va arribar al violoncel·lista a través del seu paísà Àngel Guimerà. El tema musical apareix ocasionalment en l'obra d'Enric Morera *Titaina*, amb lletra de Guimerà (1910). En la cançó, la referència nadalenca està creuada amb la idíl·lica per la presència activa dels diferents ocells que intervenen com a elements prosopopeics característics:

Al veure despuntar
el major lluminar
en la nit més ditxosa,
els ocellets cantant
a festejar-lo van
amb sa veu melindrosa.

L'àliga imperial
pels aires va voltant,
cantant amb melodia,
dient: «Jesús és nat
per treure'ns de pecat
i dar-nos l'alegria».

Respon-li lo pardal:
«Esta nit és Nadal,
és nit de gran contento».
El verdum i el lluer
diuen, cantant també:
«Oh, que alegria sento!»

Cantava el passerell:
«Oh, que formós i que bell
és l'Infant de Maria!».
I lo alegre tord:
«Vençuda n'és la mort,
ja neix la Vida mia».

Cantava el rossinyol:
«Hermós és com un sol,
brillant com una estrella».
La cotxa i lo bitxac
festegen el manyac
i sa Mare donzella.

Respon la cadenera:
 «Tot arbre reverdeix
 tota planta floreix
 com si tot fos primavera».
 La garsa, griva i gaig
 diuen: «Ja ve lo maig».
 (Arxiu Nacional de Catalunya, Arxiu Pau Casals)

Bibliografia

- AVIÑOÀ, XOSÉ (1985). *La música i el modernisme*, Barcelona, Curial.
- CLAVÉ, JOSEP ANSELM (1861). *Flores de estío*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de Narciso Ramírez. [La primera edició de les *Flores de estío* va aparèixer en forma de quaderns des de 1859 fins a 1861, amb el mateix peu editorial.]
- G. (1883). «La nit al bosch. Idili dramàtic de l'Apeles Mestres, posat en música per en Josep Rodoreda», *Avens*, 18 (setembre), 45-49.
- MIQUEL I VERGÉS, J. M. (1934). «La influència de Heine», *Mirador*, VI, 291 (30 d'agost), 6.
- MOLAS, JOAQUIM (1984). *Apel·les Mestres*, a cura de ..., Barcelona, Edicions Destino.
- (1985). «El poeta», dins DD.AA., *Apel·les Mestres (1854-1936). En el cinquantenari de la seva mort*, Nadala de la Fundació Jaume I, any XIX, 74-88.
- RODOREDÀ, JOSEP & MESTRES, APELES (1880). *La Nit al bosc: idili dramàtic*, Barcelona, Tipografía española.

IDIL·LIS PINTATS I DIBUIXATS

FRANCESC FONTBONA
Biblioteca de Catalunya

L'idil·li, sens dubte, és un gènere literari —originàriament poètic—, i no pas un gènere artístic. També cal dir que no queden clars els límits de l'idil·li: originàriament s'aplica a una composició breu i de temàtica quotidiana, però com que en l'antiguitat la temàtica més quotidiana era de caire rural, sembla que el tema pastoral o agrícola hagi de ser condició *sine qua non* per a definir un idil·li, encara que no tots els idil·lis de Teòcrit, els que defineixen inicialment el gènere, són camperols. Sigui com sigui, però, les coses acaben essent allò que l'ús vol que siguin, fins i tot quan l'etimologia no hi està d'acord del tot.¹

Així, encara que estiguem tractant un gènere literari, allò que sol evocar un idil·li també ha estat descrit habitualment per artistes plàstics, i per això en podem parlar des d'aquest punt de vista.

En l'art català, lògicament, trobaríem escenes pastorals com a mínim des de la pintura costumista del segle XIX, i és possible que en obres setcentistes també trobéssim temes similars —les *Quatre Estacions* d'Antoni Viladomat (MNAC), de cap a 1730-40, tenen elements idil·lics—, però l'escàs coneixement que encara tenim de bona part de la pintura catalana dels segles XVII i XVIII fa que no puguem afirmar-ho.

Tanmateix no era igual el plantejament d'un pintor realista que s'acostava al tema bucòlic que el d'un pintor d'idil·lis en el sentit més clàssic de la paraula. El pintor realista no pretenia altra cosa que retratar un món existent; en canvi, el pintor que sintonitza amb l'esperit de l'idil·li el que fa no és costumisme sinó expressar, en aquest cas plàsticament, una filosofia de la vida. L'idil·li vindria a ser l'expressió del goig de la vida senzilla,

¹ Vegeu el text de Jaume Pòrtulas inclòs dins el present volum.

rural per tradició, i amb presència o no de l'amor, que és la característica que en la llengua popular s'ha identificat més amb el concepte d'idil·li.

En aquest punt és curiós constatar que actualment el significat que majoritàriament s'atribuiria a la paraula idil·li, fins i tot entre persones cultes, seria el de «relació amorosa», precisament una accepció que no figura al Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans. I en aquest sentit seria bo de rastrejar en quin moment es fa el canvi entre l'idil·li original i l'accepció avui més difosa. Amb l'eina extraordinària del Corpus Textual Informatitzat de la Llengua Catalana, també de l'IEC, es podria començar a fer aquest seguiment, cosa que, lògicament, no és el meu objectiu, però si que m'ha permès constatar que la primera vegada que apareix recollit el significat de «relació amorosa» en la nostra llengua és a la *Julita* de Martí Genís i Aguilar, de l'any 1874, en una època en què, fins aleshores, sempre que apareixia la paraula es referia encara al significat original provinent de Teòcrit.²

Una de les pintures més conegudes de Marià Fortuny, que arribà a ser en vida el pintor català més universal de tots els temps, és precisament una aquarel·la que porta el títol d'*Idil·li*, conservada al Museo del Prado de Madrid, procedent de la famosa col·lecció que Ramón de Errazu tenia a París.³ Es tracta d'una obra datada el 1868 que representa un pastoret nu, que toca un flabiol de doble canya, assegut damunt un fragment de ruïna clàssica i amb un segall blanc ajagut als seus peus.⁴

És aquesta la imatge típica de l'idil·li original: una evocació idealitzada de la vida bucòlica, de ressò clàssic —aquí per l'element arquitectònic que ambienta l'acció—, i una atmosfera de pau i vida natural. El mateix Fortuny ja havia fet una primera ver-

² Vegeu el CTILC a la pàgina web de l'IEC.

³ Núm. catàleg 2609.

⁴ El mateix tema apareix al catàleg general de l'obra de Fortuny (González & Martí 1989: 239 [I] i 72 [II]). Es tracta d'un oli no datat, de col·lecció privada nord-americana, que els autors situen el 1866, en el qual el pastor amb corona de fulles, estirat damunt del camp i recolzat en un capitell clàssic, toca un flabiol senzill, al costat d'un barret de palla, un gaiato i una carbassa per a l'aigua, i amb el perfil d'un poble al fons.



Marià Fortuny, *Idil·li* (1868)

sió d'aquesta mateixa composició tres anys abans —el 1865—, però a l'aiguafort, que ha estat detalladament analitzada per Rosa Vives (1994: 57-58 i 116-117).

Aquesta obra doble de Fortuny —o triple si comptem un dibuix a llapis amb les mateixes figura i posició, conservat a la Biblioteca Nacional de Madrid—, recrea el tema idíl·lic, però no parteix de cap tradició autòctona catalana. A la Catalunya de l'època no eren encara freqüents aquests refinaments filoclàssics, i Fortuny va deixar enrere la manera de pintar apresada amb els seus mestres catalans ja que feia anys que vivia lluny del país —bàsicament a Roma, però també amb estades importants a l'Àfrica del Nord, a París i a Madrid—, i aquest *Idil·li* era segurament fruit de l'estímul romà, on la tradició clàssica era ben palpable.

Aquesta de Fortuny era la versió ortodoxa del gènere idíl·lic en les arts plàstiques, la que s'assemblava més al model idealitzat en el món clàssic; però la pintura pastoral a Catalunya tenia també una versió pròpia, sense encara gaire tradició, que trobarem especialment en l'obra d'aquells artistes que estaven vitalment connectats amb la vida a pagès. El més il·lustre representant d'aquesta línia va ser Joaquim Vayreda, cinc anys més jove que Fortuny, i que al contrari de tants companys seus, pintors barcelonins, que s'acostaven al camp per moda, el reflectia en les seves obres perquè li era un medi del tot familiar, com a habitant de la Garrotxa que era.

Els xais i els pastors que Vayreda reflecteix en dibuixos i pintures són, doncs, visions vives del món que envoltava de forma habitual l'artista, i no un producte escenificat partint de pressupòsits erudits com l'*Idil·li* de Fortuny. Als mateixos anys que aquest feia les diferents versions del tema fa poc enumerades, Vayreda pintava la primera obra important de la seva carrera artística, l'oli *Arri moreu* (c. 1866-68, Olot, col·lecció particular), de grans dimensions (1,25 × 2,55 m.), que l'autor mostrà a l'exposició de la Sociedad para las Exposiciones de Bellas Artes, celebrada al palau de Belles Arts construït aleshores recentment a la Gran Via de les Corts Catalanes, vora el Passeig de Gràcia, de Barcelona, el 1868. Aquella participació del pintor en una exposició important de la capital de Catalunya va servir, entre altres coses, per obrir els ulls del públic a la personalitat especial de Vayreda, que acabaria esdevenint un dels pintors més estimats de la seva època i depassaria completament el cercle local d'on procedia.

Vayreda aleshores encara era un deixeble en actiu de Ramon Martí i Alsina. El pastoret que centra el quadre de Vayreda arriant bous, cabres i ovelles, auxiliat per un altre pastor que s'allunya per l'esquerra i per un gos de pastor a la dreta, no és un model d'acadèmia com era l'estilitzat pastor de l'*Idil·li* de Fortuny, sinó un nano del camp, rabassut i enèrgic, que a cops de xurriaques aconsegueix fer passar el ramat per on ell vol.

Era també l'expressió de la vida del camp, però n'era una visió real, filla del coneixement profund del medi. Era sens dubte una escena idíl·lica, sí, però autèntica, i encara amb una dosi de matusseria que el refinat Vayreda d'anys després, quan va esdevenir un dels paisatgistes preferits de tot el públic català, no tindria.

I Vayreda, mestre respectat per pintors joves de tot Catalunya que peregrinaven a Olot per a conèixer-lo i aprofitar els seus ensenyaments, continuà el seu camí, gairebé sempre dins la temàtica idíl·lica, prestant més atenció, però, al paisatge que a la figura humana: pastors i pastores, pagesos i pageses, i alguns pescadors de riu, grans i petits, apareixien més o menys discretament en mig dels seus prats i camps humits. I molt sovint la melangia esdevenia protagonista principal de les seves pintures. I també, a mesura que la seva carrera anava avançant, als anys setantes i vuitantes, la factura de les seves obres era cada cop més refinada, tot deixant enrere la brusquedat observable en els seus inicis. Potser l'única cosa que el distingia del món idíl·lic clàssic són les referències cristianes —una creu, una capella, que poden aparèixer de tant en tant en algunes de les seves obres (veg. Carbonell & González 1994).

La presència d'elements cristians en un context idíl·lic és encara més freqüent en l'obra de l'altre gran nom de l'escola d'Olot, Josep Berga i Boix, també narrador sincer d'una vida bucòlica de la Garrotxa, en la qual encara trobarem més creus de terme, oratoris i capelles, que desperten la devoció dels pagesos i pageses que hi passen pel davant (veg. Sala 2000).

El to idíl·lic present en l'obra dels pintors de l'escola d'Olot no hi era en la pintura del mestre de Vayreda, Ramon Martí i Alsina. Aquest, el gran introductor a Catalunya d'un realisme tipus Courbet, ja feia paisatgisme, però amb un caire més fort que el seu deixeble olotí, i el món rural vist per Martí i Alsina era més aviat èpic que líric.

Fora del camp pictòric, la figura singular d'Apel·les Mestres conreà l'idil·li total: poesia seva il·lustrada per ell mateix amb dibuixos. Ho va fer en la primera edició dels *Idilis* de 1889, poemes d'acció senzilla, llenguatge natural i sentiment delicat, on la natura fa el paper d'element complementari. Aquestes composicions, que sovint havien aparegut en llocs diversos des de més d'un decenni endarrere, Mestres les il·lustrava amb les seves característiques composicions decoratives a la ploma.⁵

⁵ Per a l'obra de Mestres vegeu, en aquest mateix volum, la contribució de Rosa Cabré.

El fet que a la pintura catalana es generés una línia idíl·lica es deu doncs, sens dubte, al prestigi que Joaquim Vayreda tingué entre diversos pintors i a la influència, passatgera o permanent, que exercí sobre molts d'ells. Pintors com Joan Pinós s'hi especialitzaren, i molts paisatgistes que no estaven centrats en aquella temàtica de tant en tant l'abordaren, com Joan Baixas, Joan Llimona o Dionís Baixeras. Fins i tot algun pintor d'aquella època arribà a intitular *Idil·li* una obra pastoral, com és el cas de Mateu Balasch, que en pintà una el 1894, conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya, però que té un punt de confusió perquè no sabem si li va posar aquest títol pel tema rural mostrat o pel fet cert que s'hi representa una parella festejant.

De tots ells, les escenes idíl·liques més convincents les va fer Joan Llimona, que molt sovint les tenyí d'un sentiment cristià. El seu oli *Tornant del tros*, del 1896 (Museu Nacional d'Art de Catalunya), obra de gran format (1,74 × 2,48 m.), on una parella de pagesos joves tornen pausadament de la feina, resant el rosari, acompanyats d'un avi —obra premiada en l'Exposició de Belles Arts de Barcelona d'aquell any—, va ser molt coneguda en l'època, i unia l'exaltació del món rural amb un pairalisme molt acusat, la melangia i un evident sentiment de cristianisme. Segurament hi havia l'ombra grega de Teòcrit, però molt empeltada de tradicionalisme ruralista català.

Dionís Baixeras, que com Llimona era membre destacat del Cercle Artístic de Sant Lluc, es dedicà més a escenes semblants però situades al món mariner, i per aquest motiu queda un tant al marge del que la tradició consolidada ha considerat pintura —o poesia— idíl·lica. De totes formes ell també coneixia bé el món dels pastors pels seus estius passats a Camprodon, on s'extasiava davant la seva indumentària, el seu ofici o l'acció auxiliar dels gossos, si bé confessava que molt sovint preferia deixar de banda llapis i pinzells per a contemplar entusiasmat aquelles escenes magnífiques, que no es veia capaç de pintar per la fugacitat de les formacions dels ramats i per la naturalesa canviant dels magnífics —ho diu ell— espectacles meteorològics (Baixeras 1942: 80-81). En definitiva, però, l'actitud demostrada per Baixeras —i extrapolable a altres pintors de la seva generació— ens allunyaria de l'esperit de l'idil·li típic, ja que és evident i declarat que el que perseguia el pintor era el realisme i en canvi l'idil·li era de fet una superació de la realitat.

Tornant a Llimona, amb els anys intensificà la seva afecció a reflectir la vida plàcida d'un camp poblat de figures majoritàriament femenines, treballadores i assenyades, discretes i modestes, que feien feines agrícoles davant quietíssims estanys, tot pau, i que amb la seva actitud predicaven sense escarafalls els plaers honestos trobats en la vida natural i ordenada. Un *Safareig* de $1,47 \times 1,62$ m., adquirit pel Museu de Barcelona (ara MNAC) a l'Exposició d'Art del 1921, mostra encara, en aquesta data ja tan moderna, una escena que és un cant a la vida domèstica al camp: una mare alleta un nadó, davant d'un gran safareig voltat d'arbres i en presència d'una altra dona jove i una nena que contemplen l'escena amb serena atenció (veg. Escalas, Infiesta & Monedero 1977).

De fet, però, quan Joan Llimona presentava olis com aquest, en la tradició d'un naturalisme de concepció vuitcentista, ja feia uns anys que havia aparegut a Catalunya —i s'hi mantenia— una nova onada de pintura idíl·lica d'un estil molt més modern, que deixava fora de joc les amables escenes llimonianes. M'estic referint a les pintures i altres composicions mediterranistes que donaren cos principal al Noucentisme artístic.

Joaquim Torres-Garcia, l'uruguaià fill de català que s'establí a Catalunya els anys del Modernisme i que fou el principal definidor estètic del Noucentisme, tan aviat com al començament del nou segle ja s'inventava una pintura idíl·lica que utilitzava a fons tots els elements clàssics del gènere —bucolisme, orografia suau, proximitat d'un mar que no pot ser altre que el Mediterrani, i molt sovint la cita textual d'un temple clàssic i de la font de la Joventut—, però que en lloc de traduir-la de manera neoclàssica, com ja havia estat tòpic molts decennis, la interpretava amb un llenguatge directament entroncat amb el sintetisme més modern que s'estava cuinant a París.

Un dels homes més clarividents de la història de l'art modern català, Miquel Utrillo, ja concedí a Torres-Garcia un espai important, en forma d'article força il·lustrat, i la portada de la seva revista *Pèl & Ploma*, el juliol del 1901; i allà precisament aparegueren, de la mà, doncs, de Torres, les primeres imatges d'una nova classe de pintura idíl·lica. Era més o menys el mateix estil que deu anys més tard s'entronitzaria com el paradigma del Noucentisme, nom creat per Eugeni d'Ors el 1906 sense tenir encara pensada una forma artística determinada per a donar-li forma,

fins que a la fi s'imposaria com a corporeïtzació del Noucentisme la que Torres ja havia avançat el primer any del segle xx des de l'esmentada primera plana del *Pèl & Ploma*.

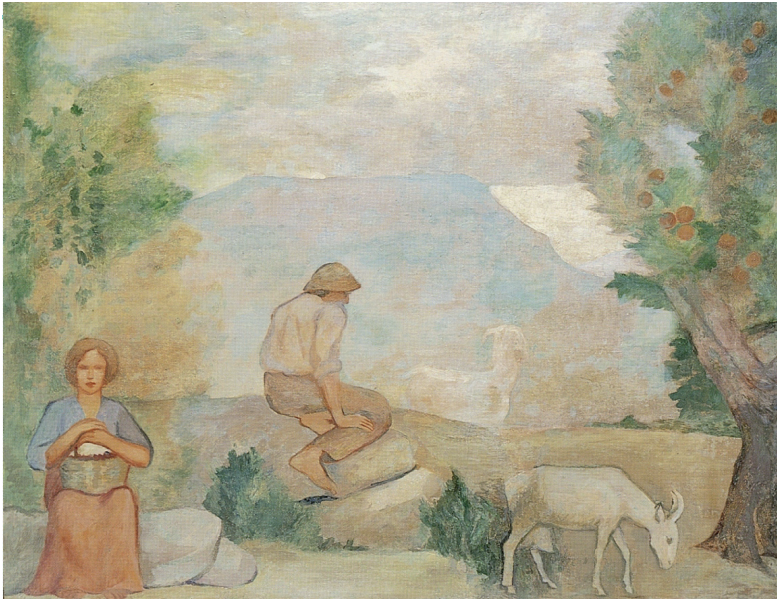
Escenes del tot idíl·liques una mica més endavant són les tan poc conegudes, i en canvi tan crucials, pintures murals a l'oli sobre tela fetes per Torres-Garcia per a la casa del futur baró de Rialp.⁶ És un gran fris —de més d'un metre d'alçada— compost de deu plafons que en conjunt ocupen més de tretze metres lineals, que ara són al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, perquè allà han estat massa cops més atents i informats que aquí a l'hora de recuperar el millor del nostre patrimoni cultural. Cal veure aquest conjunt de can Rialp com la premonició més completa del que serà la pintura noucentista catalana, però pintada encara el 1905, un any abans fins i tot que Ors s'inventés la paraula Noucentisme.

Al fris dels Rialp veurem la traducció senzilla de tot el món arcàdic, representat per personatges vestits com pagesos coetanis al pintor, sempre intemporals, i sense cap temptació pinto-resquista. Sobre un fons d'orografia suau un pastor cuida dues cabres, dos pagesos cullen raïm, uns altres dos treuen aigua d'un pou, mentre, al costat, tres n'escolten un que toca la flauta. Dues dones cullen fruita i uns pares ensenyen a fer les primeres passes al seu nen petit. Un home parla amb dos nois i un vell, sota una parra, mentre un pare mira com la seva dona acotxa el seu fillet i, al darrer plafó —el que porta signatura i data—, un altre vell, assegut a un pedrís, rep un càntir d'aigua d'una noia jove.⁷

Malgrat que altres obres posteriors de Torres-Garcia no participaven d'aquesta temàtica, el món idíl·lic iniciat continuaria

⁶ Torres va fer aquestes pintures per a la família Rialp, que el 1925 rebria la baronia del mateix nom en la persona de Claudi de Rialp i Navinés. Era una família poc lligada, pel que sembla, a les inquietuds noucentistes: Claudi de Rialp i Peyra —que no rebria el títol fins a 1966, a la mort del seu pare Joan Claudi de Rialp i Pons— es casaria el 1935 al palau de Les Heures, d'Horta, amb Assumpció de Sentmenat i Gallart, una família que en la Guerra Civil es posaria obertament del costat franquista. A la postguerra immediata Claudi de Rialp va ser un actiu falangista. És clar que l'inventor del mot Noucentisme, Eugeni d'Ors, va tenir també una filiació ideològica semblant en la seva maduresa.

⁷ Aquest conjunt apareix reproduït en color al catàleg de l'exposició *Torres-Garcia* del 2003 (Ocaña *et al.* 2003: 40-47).



Joaquim Torres-Garcia, *Pastors* (1905)

essent l'argument més destacat de l'obra de l'artista. En diversos dibuixos, aquarel·lats o no, de cap al 1906 (Col·lecció Alejandra, Aurelio i Claudio Torres), reapareixien els personatges entre camperols i mitològics hel·lènics, i en un d'aquells dibuixos fins i tot l'artista signava amb caràcters grecs.

La visió idíl·lica que propugnava Torres-Garcia no es quedà sola. Aviat foren altres artistes els que s'hi acostaren, uns amb més personalitat que altres. Dels primers la versió més destacada va ser la de Joaquim Sunyer, el pintor català que portava molts anys arrelat al París postimpressionista i que ara s'afegia a la il·lusió col·lectiva del Noucentisme, per a esdevenir-ne oficiosa-ment el seu abanderat pictòric. Aquest honor li hauria correspost a Torres-Garcia, però en haver-se dedicat més a la pintura mural que a la de cavallet, la naturalesa de la seva obra tenia menys agilitat per a filtrar-se en els mitjans de comunicació i ser vista pels habituals de les sales d'art. Així és que quan Sunyer exposà a les galeries Fayans Català, de Barcelona, a la primavera del

1911, va convertir-se, segurament sense proposar-s'ho, en el capdavanter de la nova etapa que s'obria en la pintura catalana.

En aquella exposició destacaven olis com *Pastoral* (Barcelona, Arxiu Maragall), on una noia nua jeia feliç en mig d'un paisatge mediterrani acollidor, voltada de bous en repòs i cabres pasturant més lluny. Aquell nu era, en paraules de Maragall, «la carn del paisatge» o «el paisatge que animant-se s'ha fet carn».

També destacà en l'exposició l'oli *Mediterrània* (Col·lecció Carmen Thyssen), on un pescador nu venia de la platja amb la xarxa carregada de peix i la portava cap on la seva parella, també nua, jugava amb una ovel·la i les seves cries, mentre el ramat pasturava a l'altra banda de la caleta on l'escena s'emmarcava. En tots dos casos les orenetes sobrevolaven el lloc i donaven un caire encara més bucòlic al conjunt.

Les coses, però, no es produeixen mai de manera del tot espontània, i en la ràpida ascensió de l'aleshores força oblidat a Catalunya pintor Sunyer al primer pla de la representativitat ar-



Joaquim Sunyer, *Pastoral* (1910-1911)

tística de país varen tenir-hi molt a veure el fet que Isidre Nonell, líder de la jove pintura catalana, havia mort un parell de mesos abans de l'exposició Sunyer al Fayans, i que Miquel Utrillo, *deus ex machina* amagat de tantes iniciatives artístiques, va provocar que Joan Maragall, l'intel·lectual més carismàtic aleshores en la cultura catalana, fes un article a la revista *Museum* (Maragall 1911) que consagraria Sunyer com la nova lluminària a seguir en la pintura del país. Tan convincent va ser la consagració per Maragall que Francesc Cambó, el polític més ambiciós del catalanisme, adquirí la *Pastoral*, l'obra ja esmentada, que Maragall havia pres com a emblema d'aquella nova escola pictòrica obrerta per Sunyer (ibíd.).⁸

I aquest, des d'aleshores, adoptaria molt sovint aquella temàtica, que si Torres-Garcia servia amb un estil sintetista, ell servia amb evident influència cézanniana. La història que explicaven un i altre —amb més pes mitològic Torres, tanmateix— era més o menys la mateixa, i en aquest cas en l'art importava molt el que es deia i no sols els valors de la pintura pura, com volien els partidaris de l'art per l'art.

Al marge de la pintura, Torres utilitzà també al xilografia. Fou dels primers artistes catalans que feren servir aquest art amb voluntat artística, ja que tradicionalment a Catalunya —i a bona part del món occidental— el gravat en fusta no havia estat concebut com altra cosa que un mitjà de reproduir imatges bé de preu. Ara, en canvi, Torres —com Regoyos o Picasso havien fet més o menys escadusserament poc abans que ell— s'abocà a la xilografia de creació per a il·lustrar el seu llibre teòric *Notes sobre art*, editat el 1913 a Girona per l'arquitecte entre modernista i noucentista Rafael Masó i Valentí. Les il·lustracions xilogràfiques del llibre de Torres-Garcia eren altre cop escenes bucòliques de famílies rurals vivint a la natura plàcidament. Com ja vaig escriure en un altre lloc, «l'estètica dels boixos de les *Notes sobre art* és la de la idealització de la vida bucòlica: les feines i els lleures del

⁸ Venuda pel gendre de Cambó a la postguerra, el comprador, Joan Anton Maragall, fill del poeta que havia consagrat l'obra, en lloc de comerciar amb ella a la seva galeria d'art —la Sala Parés—, la penjà al despatx del seu pare i avui encara és una de les peces més emblemàtiques de l'Arxiu Maragall, adscrit a la Biblioteca de Catalunya.

camp i la vida de família hi són presentats com una sòbria mitificació de l'organització natural de la societat, i el seu classicisme ve precisament d'aquí, més que no pas d'una còpia de models clàssics acreditats» (Fontbona 1992: 257-259).

I no va ser una tasca esporàdica, en aquest sentit, la de Torres-Garcia, sinó que pocs mesos després, ja dins l'any següent, el mateix artista estampava altres gravats xilogràfics semblants a l'efímera *Revista de l'Escola de Decoració*, òrgan d'una institució docent privada, regida per ell a Sarrià —aleshores encara una vila independent de Barcelona—, en la qual els seus deixebles, amb Manolita Piña, la seva esposa, al davant, reflectien fil per randa allò que feia el mestre; d'altra banda, una circumstància que, per la forta personalitat de Torres, es reproduiria en totes les ocasions en què el pintor uruguaià tingué alumnes al llarg de la seva vida. A la revista, a part d'escenes idíl·liques xilogràfiques fetes per Manolita Piña, n'hi havia altres de semblants, però dibuixades amb tinta xinesa, del jove sarrianenc Josep Obiols, així com reproduccions fotogràfiques de composicions pictòriques que representaven noies nues amb un cistell segurament de fruites —de l'avui oblidat Jaume Querol—, figures nues al bosc o vora una font —de Josep Maria Marquès Puig—, treballadors del camp també nus fent una aturada a la feina —de Lluís Puig Barella—, etc. I algun dels personatges reflectits està tocant una típica flauta pastoral.

Tota aquesta tasca xilogràfica i pedagògica de Torres va coincidir en el temps amb l'inici de la decoració mural al fresc del Saló de Sant Jordi del Palau de la Generalitat de Catalunya, aleshores encara seu de la Diputació de Barcelona, i aviat de la Mancomunitat de Catalunya. Són murals que li foren encarregats oficialment al pintor per l'administració d'Enric Prat de la Riba, i que tàcitament eren reconeguts com l'art oficiós d'aquella etapa breu però tan intensa que va ser el Noucentisme.

Torres inicià aquest gran projecte pictòric del Saló de Sant Jordi el novembre de l'any 1911; o almenys fou aleshores, després de parlar amb Prat del projecte, que el pintor es posà d'acord amb l'arquitecte de la Diputació Josep Bori Gensana per a començar a treballar-hi.

L'abril de l'any següent, 1912, Torres-García ja estava dedicat a aquella tasca, tot i que les seves primeres passes varen ser de preparació de la gran feina que l'esperava. L'execució directa de les pintures definitives no començà tanmateix fins al 1913, quan

Torres va fer el primer fresc de la sèrie, *La Catalunya eterna*, que començà el juliol i acabà el setembre.

Durant el 1914, el primer plafó de Torres ja pintat fou testimoni de la constitució de la Mancomunitat de Catalunya —òrgan coordinador de les quatre diputacions provincials catalanes, que tindria una gran transcendència política—, esdeveniment que tingué lloc al mateix Saló de Sant Jordi on era el fresc acabat de pintar, la qual cosa propicià que aquest fos vist per tota mena de persones assistents a l'acte; gent que generà, tanmateix, una gran polèmica, ja que uns trobaren el mural detestable i uns altres hi reaccionaren a favor. Fos per això o per una altra cosa, Torres-García el 1914 no treballà gaire en el seu ambició conjunt del Palau de la Generalitat, sinó que es centrà en el disseny, la construcció i la pintura de frescs a la seva nova casa de Terrassa, que batejà amb el nom de «Mon Repòs». Els murals d'aquesta casa —avui conservats per la Caixa de Terrassa— són de dimensions lògicament més domèstiques que els del Saló de Sant Jordi, però, tot i això, fan tres metres de base per dos d'alçada. Mostren d'una manera més abreujada el mateix món que havia començat a ser reflectit als grans murals de la Diputació: escenes a l'aire lliure, nues o mig nues, amb personatges que cullen fruita, fan música amb flauta o lira, o bé es banyen a la font. Estan resoltes amb gran simplicitat i mostren la placidesa de la vida natural. Cada una de les pintures porta al peu una brevíssima cita clàssica: d'Horaci, de Juvenal, de Virgili i de Ciceró.

L'uruguaià va tornar a la feina al Saló de Sant Jordi el 1915, amb el fresc *L'Edat d'Or de la Humanitat*, que va ser inesperadament elogiat per Joaquim Sorolla —que visità Torres en plena feina el 15 de setembre—, tot i que els dos pintors estèticament no tenien gran cosa a veure. Torres agrai en gran manera l'actitud positiva del famós pintor valencià, ja que això l'avalava davant la gent de la Diputació que l'acompanyaven en la visita, en un moment en què Torres encara sentia la inseguretat que li havien provocat les fortes crítiques que pocs mesos abans havia rebut el seu projecte (Torres-García 1990: 129-130).⁹

⁹ He tractat d'aquest episodi a la meua ponència «Algunas miradas artísticas —parciales— sobre España entre los siglos XIX y XX», al *Congreso Inter-*

També el 1915, es presentava a Sabadell l'Exposició d'Art Nou Català, que aplegava el més representatiu del Noucentisme artístic, i, a la coberta del catàleg, Josep Obiols, el ja esmentat deixeble de Torres-Garcia, hi feia un fris de noies banyant-se en una font, entre arbres i sota un vol d'orenetes, que era una bona mostra de la consolidació de la temàtica idíl·lica com a bandera del Noucentisme plàstic.

L'any 1916, Torres, en canvi, pintà de cop dos dels seus frescos del Saló de Sant Jordi: *Les Arts* i *Lo temporal no és més que un símbol*, el segon dels quals, un colós que amb la seva flauta feia ballar tothom, resulta força diferent del to emprat per l'artista fins aleshores i és de significat una mica críptic, raó per la qual no fou, de nou, ben acollit per tothom.

Hi ha un mural de l'uruguaià, *La terrisseria*, del qual resta l'esbós i no se'n coneix exactament la data ni si tan sols arribà a ser realitzat, que reflecteix un aspecte d'aquella artesanía. És, de fet, una evolució de les escenes de treball que Torres ja portava anys fent, només que ara els treballadors tenien un aspecte molt més real, molt més immediat, en lloc de ser, com abans, reflexos d'un món idíl·lic. Era evident que Torres estava fent una revolució artística personal. I així, el darrer dels murals que va concebre per al Saló de Sant Jordi hauria d'haver estat *La Catalunya Industrial*, esbossat amb detall el 1917. Era una composició molt diferent de les anteriors, i el caràcter mitològic o al·legòric clàssicista d'aquelles desapareixia aquí. Els personatges —a excepció de les figures de la lluneta— ja no eren les clàssiques matrones llatines o gregues, sinó obrers i propietaris contemporanis de l'autor, vestits com els corresponia a cadascú aleshores, separats, cada un pel seu costat, davant un fons d'indústries, grues i un ferrocarril. Fins i tot a la lluneta, les matrones clàssiques que hi havia es barrejaven amb un avió, una roda dentada i altres elements industrials.

Torres sembla ser que, d'aquest detonant mural industrial, només en va fer esbossos detallats, però no se sap si tan sols

nacional «Miradas sobre España», organitzat el 2007 a València per la Universitat de València i el Centro Cultural Bancaja, del text de la qual he extret alguns paràgrafs aquí.

arribà a iniciar la seva traducció al fresc.¹⁰ I en aquest cas, no cal dir-ho, havia desaparegut del vast conjunt pictòric de Torres-Garcia tota referència idíl·lica. Les coses canviaven molt ràpidament. A més, l'agost del 1917 moria Prat de la Riba, el president de la Mancomunitat de Catalunya, que havia estat el gran valedor de Torres. Ja s'ha vist que l'obra del pintor al Palau de la Generalitat era molt discutida. Amb la mort de Prat, l'equilibri precari que mantenia l'encàrrec en peu es trencava: Torres no sintonitzà gens amb el successor de Prat, Josep Puig i Cadafalch, d'altra banda gran arquitecte i a la vegada historiador de l'art també molt destacat, i sense pintar-hi ja més murals, el 1918 deixà d'aparèixer en la nòmina de col·laboradors de la Diputació de Barcelona.

Torres marxà, però les escenes de la vida bucòlica ideal quedaren molt arrelades a l'art català. El mateix Sunyer les anà creant tota la vida, com mostra la *Pastoral* seva del 1919 que hi ha al Museo de Bellas Artes de Bilbao. I el mateix Torres, de lluny estant, també hi tornà, fins i tot quan ja havia evolucionat cap a una tendència aparentment tan oposada com l'abstracció constructivista. En alguns casos l'artista uní les dues tendències en una sola, com a l'aquarel·la *Figures constructives*, del 1916, de l'esmentada col·lecció d'Alejandra, Aurelio i Claudio Torres, descendents del pintor que conserven també olis ben idíl·lics ja dels anys vint.

Alguns artistes adoptaren aquell estil i aquella temàtica ocasionalment, o la mantingueren poc o molt tota la vida. El Xavier Nogués dels murals de les Galeries Laietanes (1915, MNAC i col·leccions particulars) interpretà el món idíl·lic amb la dosi d'ironia que gairebé sempre matisava les seves composicions i que fa d'ell un dels artistes més personals de la seva generació. Ell mateix, als plafons ceràmics del celler cooperatiu de Pinell de Brai (1922), obra de l'arquitecte Cèsar Martinell, coneguda com la «catedral del vi», glossà la vida bonhomiosa d'un entorn vinater idíl·lic.

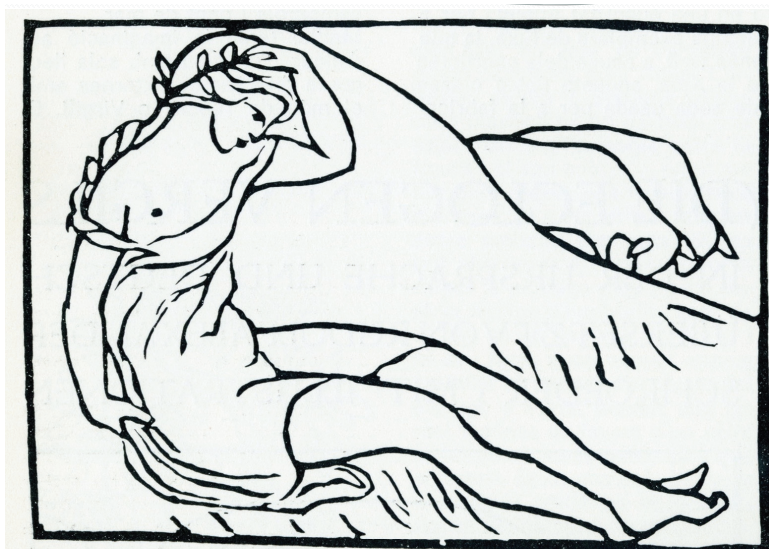
¹⁰ Coberts els murals anys després per altres pintures, no foren rescatats fins al 1968, i no és segur que sota de les pintures que varen sobreposar-se a les de Torres no hi hagués cap fresc més de l'uruguaià a part dels que es varen restaurar.

Antoni Vila Arrufat va descriure, amb valor simbòlic, la *Tardor* en un oli important de 1919 (Museu Comarcal de Manresa). Jaume Guàrdia recreà el mateix món que Sunyer més d'un cop. I la proximitat del gran conjunt al fresc de Torres-Garcia per al Saló de Sant Jordi semblava generar una mena de mimetisme singular en els murals també al fresc que Josep Mompou va pintar just a l'altra banda del carrer, cap el 1919, a la Casa del Canonges, aleshores residència del seu amic el marxant Josep Dalmau, posteriorment perduts o ocults sota una nova decoració. Ricard Canals, que a França havia pintat en l'estela de certs impressionistes i havia estat portat pel mateix marxant, Durand-Ruel, ara s'abocava sovint a cantar la mateixa pintura de *joie de vivre* que altres companys seus «idíl·lics», bé que traduïda amb el seu estil particular. Aquesta joia de viure era la mateixa que a França havia donat nom a un famosíssim quadre d'Henri Matisse el 1906.

Pintar aquells conjunts de persones gaudint plàcidament de la natura esdevingué en aquella Catalunya noucentista una mena d'assignatura que tothom volia aprovar; com Enric-Cristòfor Ricart, que en va fer una versió de més de tres metres de base com a mural del Foment Vilanoví (ara en dipòsit al Museu Víctor Balaguer, de Vilanova i la Geltrú).

Fins i tot una obra tan ambiciosa i complexa com l'oli de grans dimensions *Vacances* de Josep Aragay (1923, Breda, Museu Aragay), no deixa de ser una recreació del món idíl·lic, on l'autor ha donat discreta entrada a un element en principi grinyolant en aquest context com és una motocicleta, conduïda per l'únic personatge del quadre que va vestit a la manera moderna.

Era com si s'hagués creat una tradició. I a l'altra banda del Pirineu, Aristides Maillol conreava el mateix gènere idíl·lic, especialment en xilografies que il·lustraven Virgili i que foren publicades a Alemanya (1925) gràcies al mecenatge del comte Harry Kessler. El cas més emblemàtic entre els pintors seria, Sunyer a part, el de Josep Obiols, que s'erigí en el gran continuador de la línia noucentista consolidada, amb tot el que allò significava, no sols d'artístic, sinó també de transmissor d'uns valors cívics que, al marge de partits —el Noucentisme, al cap i a la fi, l'havia impulsat la Lliga encara que després hagués transcendit a altres grups socials—, havien esdevingut identificats convencionalment



Arístides Maillol, *Èglogues de Virgili* (1925)

amb un catalanisme modern, ordenat, assenyat i hereu voluntari del món clàssic que l'idil·li representava. L'any 1930 Obiols continuava pintant obres del mateix estil, com *Veremadora* (Col·lecció particular), i així no és gens estrany que el mateix pintor, en plena Guerra Civil del 1936-39, perseverés en les seves composicions bucòliques, sòbries i serenament optimistes, tossuda voluntat de continuïtat d'un model de país, malgrat que al seu voltant el mateix país s'estigués literalment enfonsant.

I el que podem dir de la guerra també ho podríem allargar a la postguerra, ja que alguns dels artistes que provenien del Noucentisme, i que tenien l'idil·li com a forma destacada d'expressió plàstica, passades o no depuracions obligades, continuaren conreant aquella línia estètica, animats sovint per la mateixa societat que enyorava els temps passats com a sinònim d'una època positiva a la qual calia retornar.

Bé podríem dir, doncs, en conclusió, que l'idil·li, com a gènere plàstic, en pintura o vinyeta, acabà esdevenint com una mena

d'emblema de la Catalunya ideal: el símbol d'aquell país que voldria ser, i voldria ser feliç, en la seva naturalitat, sense cridòria, encara que l'aspra realitat s'entestés a descriure'l d'altres maneres, que, a la fi, tindrien lamentablement més versemblança. La línia mestra, doncs, acomplí el seu paper, però el curs de la història la va acabar arraconant i va ser substituïda des de finals dels anys quaranta per una nova avantguarda que, majoritàriament, també tenia arrels catalanistes però les expressava d'una altra manera. Aquesta, però, seria una altra història, que no té res a veure amb l'idil·li.

Bibliografia

- BAIXERAS, DIONÍS (1942). *Experiencias y recuerdos autobiográficos de un pintor octogenario*. [Manuscrit de 1942. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.]
- CARBONELL PALLARÈS, JORDI À. & GONZÁLEZ LLÀCER, JORDI (1994). *Joaquim Vayreda*, Sabadell, AUSA.
- ESCALAS LLIMONA, MERCÈ; INFIESTA MONTERDE, JOSEP M. & MONEDERO PUIG, MANUELA (1977). *Josep Llimona y Joan Llimona, vida y obra*, Barcelona, Ediciones de Nuevo Arte Thor.
- FONTBONA, FRANCESC (1992). *La xilografia a Catalunya entre 1800 i 1923*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, CARLOS & MARTÍ AYXELÀ, MONTSERRAT (1989). *Mariano Fortuny Marsal*, Barcelona, Diccionari Ràfols, 2 vol.
- MARAGALL, JOAN (1911). «Impresión de la Exposición Sunyer», *Museum* (Barcelona), 7 (juliol), 251-259.
- OCAÑA, M. TERESA ET AL. (2003). *Torres-Garcia*, catàleg de l'exposició, Barcelona, Museu Picasso / AUSA.
- SALA I PLANA, JOAN (2000). *Josep Berça i Boix (1837-1914). L'interpret d'una època*, Olot, Llibres de Batet / Museu Comarcal de la Garrotxa.
- TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN (1990). *Historia de mi vida*, Barcelona / Buenos Aires / Mèxic, Paidós.
- VIVES, ROSA (1994). «Grabados de Mariano Fortuny Marsal», dins *Mariano Fortuny Marsal, Mariano Fortuny Madrazo. Grabados y dibujos*, Madrid, Biblioteca Nacional / Electa.

LA TEMPTACIÓ DELS PETITS IDIL·LIS

GIUSEPPE GRILLI
Università di Roma Tre

Gabriel Ferrater solia insistir en la perversió en què se sustenta la literatura catalana: ser una construcció que reposa el seu cos, relativament gruixut, sobre un vèrtex prim, constituït per la poesia, i especialment per la poesia lírica, de marcada inflexió subjectiva. Francament, no sé si cal revisar aquesta lamentació i pensar —ben al contrari— que la literatura catalana gaudeix d'una sort especial, i favorable, en bastir la seva tradició justament a partir del cim i no dels peus. Dit d'altra manera: l'elevada qualitat (i un cert esnobisme) del llegat poètic assegura, dins d'un àmbit cultural relativament migrat, la implantació (o si es vol, la imposició) del rigor. Ha estat, en efecte, aquest rigor poètic el que ha històricament assegurat la continuïtat literària sense excessius terratrèmols en presència d'una constant dispersió política i, per consegüent, territorial. Al respecte roman modèlica la *lectio* de José Manuel Blecua en aquell assaig inoblidable sobre *El rigor poético en España* (1977), que justament feia esment de la solidesa de la tradició catalana.

De fet, les jornades que ací es realitzen van en la direcció apropiada. Es tracta d'esbrinar si, i com, la modernitat de la poesia catalana aprofita aquesta seva excepcionalitat per bastir un col·loqui profund amb les comunes arrels que sustenten la cultura occidental. Perquè no tindríem tan sols el tema del qual tractem si no fos gràcies a aquell desequilibri arquitectònic suara esmentat. La poesia com a forma del discurs és allò que ens permet enllaçar, no sé ben bé si en solitari, passat i present, i constitueix l'instrument que pot lligar una literatura moderna amb el llegat clàssic.

L'idil·li sabem que com a forma i com a tradició arranca la seva implantació no episòdica d'un moment peculiar de la història cultural: la formació d'un gènere i el seu èxit pertanyen a l'è-

poca del desenvolupament dels regnes hel·lenístics subsegüent a la caiguda de l'imperi personal del gran Alexandre. La dispersió s'esdevé dins d'un context de relacions. Tothom vol conservar, o millor dit, edificar una tradició comuna, malgrat la disseminació d'un passat, ja mitificat, en diferents centres o nuclis polítics: la cultura juga un paper decisiu amb vista a fonamentar el poder en la solidesa d'uns projectes de caire evidentment regional. Instrument privilegiat en fou la poesia i a aquest moment i a aquest propòsit correspon l'idil·li. Un lloc literari, aquest, on l'arrelament amb la terra —el territori— es lliga amb una valoració d'un concepte no del tot nou, el d'*humanitas*, que, però, gradualment va assumint un sentit original.¹ Pastors i pescadors (en una variant del bucolisme originari) reproduïen sensibilitats refinades i el diàleg entre els humans i els déus ve afavorit per una construcció del món com *locus* més o menys *amoenus*. Perquè sense tenir en compte aquest desig d'*urbanitas* emmirallant-se en una Atenes ideal, no tindria valor el joc de la naturalesa acollidora i depurada i l'animació del paratge amb unes figures més o menys anecdòtiques. La naturalesa, doncs, forma part d'una construcció que, tot i que hi és decisiva una forta ideologització, roman, però, tendencialment oberta, tot oferint així una projecció moderna, democràtica.

Dins del llibre que recull els textos del fundador de la tradició idíl·lica, Teòcrit, hi ha un petit poema, que algú no sense raó ha arribat a considerar gairebé un epigrama. Es tracta d'un

¹ És el tema relacionat amb la re-descoberta del lligam entre humanisme clàssic i neohumanisme modern, el del Renaixement. També és evident la connexió amb el debat orsià del tornar-se clàssic dins l'específic context català i el tema d'abast europeu, que aviat implica filòlegs i filòsofs moderns de l'escola alemanya, incloent-hi Heidegger. Amb una nova valoració del llegat per la qual cal rebutjar la *feritas* com l'*acerbitas*, allunyant-se, doncs, de les corrents que manquen del sentit de la mesura. Reduir aquest debat a l'exaltació de la *mediocritas* burgesa i conservadora em sembla francament reductiu. Tinc a la vista la ressenya eloqüent d'Andrea Orsucci (2005). Dins d'aquest camí, resulta prou instructiu per a nosaltres (vull dir per un paral·lelisme dins l'àmbit evolutiu de la cultura catalana) el reconeixement de cap on es decanta el debat després de 1945 a Europa: la valoració de l'equilibri davant de les atrocitats dels esdeveniments, que caldrà entendre no com a distracció, sinó com a *humanitas*.

poema mínim, que, però, em sembla emblemàtic i útil per entendre el sentit de la represa moderna del model de l'idil·li, la temptació en concret envers els petits idil·lis. Em refereixo en concret al text dedicat al «Lladre de pomes», o sigui, al Lladre (d')Amor. Llegim-lo:

Τὸν κλέπταν ποτ' Ἔρωτα κακὰ κέντασε μέλισσα
κηρίον ἐκ σίμβλων συλεῦμενον, ἄκρα δὲ χειρῶν
δάκτυλα πάνθ' ὑπένυξεν. ὃ δ' ἄλγεε καὶ χεῖρ' ἐφύση
καὶ τὰν γὰρ ἐπάταξε καὶ ἄλατο, τᾷ δ' Ἀφροδίτα
δεῖξεν τὰν ὁδύναν, καὶ μέμφετο ὅτι γε τυτθόν
θηρίον ἐντὶ μέλισσα καὶ ἀλίκα τραύματα ποιεῖ.
χὰ μᾶτῃρ γελάσασα· τὸ δ' οὐκ ἴσος ἔσσι μελίσσαις,
ὃς τυτθὸς μὲν ἔεις τὰ δὲ τραύματα ἀλίκα ποιεῖς;²

El poemet essencialista va interessar Leopardi, que en féu una versió alhora filològica i creadora; la seva versió va ser molt valorada per De Sanctis, que la veu com un antecedent directe del també essencialista petit poema «L'Infinito», tal volta el text poètic més conegut i valorat simbòlicament com a fundacional entre els cants del poeta recanatès.³ Val la pena llegir el poema que fou titulat «Il predatore di favi», tot insistint Leopardi en la significació bucòlica i la construcció anecdòtica:

I biondi favi cerei
Predava Amore un dì,
Quando maligna pecchia
A lui la man ferì.

² Teòcrit 2004: 314. Versió literal: «Amor, lladregot! Va picar-lo una abella dolenta, quan / pispava la mel de les bresques; els capcirons dels dits, / els hi va deixar tots fiblats. Ell es queixava, es bufava / la mà, picava de peus, feia bots. Va ensenyar el mal / a Afrodita, i s'exclamava que una abella, / un animal tan petit, arribés a fer tant de mal. / La mare es posa a riure: ¿I tu no ets com les abelles, / petit com elles, que arribes a fer tant de mal?»

³ Francesco de Sanctis, a la seva clàssica *Storia della Letteratura Italiana*, atribueix, tanmateix, el poema a Moscos, malgrat indicar el mateix Leopardi que ell tradueix de Teòcrit. La dèria naturalista del màxim poeta italià modern és al centre del debat almenys des dels estudis de Timpanaro; vegeu Placella 2000.

E il polpastrello al misero
 Del dito trapassò,
 E fitto in esso il pungolo
 Improvvida lasciò.
 Amor si torce e smania
 All'inusato duol,
 Soffia sul dito roseo,
 Batte col piede il suol.
 Corre piangendo a Venere,
 Gettasi a lei nel sen,
 Mostra la man che brucia,
 Ah, dice, io vengo men.
 Lagnasi che sì picciolo,
 Sì debole animal
 Risvegli sì gran doglia,
 Cagioni sì gran mal.
 Rise la madre, e: Picciolo
 Sei tu, soggiunse, ancor:
 Pur fai la piaga orribile,
 Gravissimo il dolor. (Leopardi 1940)

També és bastant simptomàtic que el poema sigui d'atribució dubtosa i que s'avancin altres candidatures per a l'autoria, com les de Moscos o de Bió, és a dir, de dos del més destacats con-readors i continuadors del gènere encetat per Teòcrit.⁴

Naturalment, aquesta premissa pot resultar poc oportuna i gens escaient en el context en què l'expresso. Prou coneixen els assistents i participants a les nostres jornades, que molt més i molt millor que no pas jo tenen definit el fons històric al qual em refereixo. Però he volgut insistir-hi pel fet que, ja a partir de Rubió i Ors, el renaixement modern de la literatura catalana és vist com un esdeveniment polític absolutament reivindicat des del prisma de la cultura. La perspectiva no és, doncs, la d'un hipotètic aticisme, clàssica, sinó que ens trobem amb una més concreta captació

⁴ Moscos de Siracusa va ser un dels majors poetes pastorals grecs, caracteritzats per l'estil refinat i la temàtica bucòlica; fou seguidor i imitador de Teòcrit. Autor de breus poemes d'inspiració naturalista i mítica, que es titulen, com els de Teòcrit, *Idil·lis*. Se li atribueix, a més, el poema mitològic *Europa*. També va escriure un *Plany per la mort de Bió*, que fou un altre dels poetes imitadors de Teòcrit.

de l'hel·lenisme, fins i tot amb un sentit precís de decadència que la referència comporta. No sé amb quanta consciència, progressiva i constant, això s'afirma, però una dada és ben certa: poesia, i concretament idil·lis, travessen la literatura catalana del XIX i hi fonamenten unes bases. Tal volta les bases de l'edifici destinat a completar-se i gaudir de resultats no gens menyspreables per al segle XX. Basta que recordem Verdaguer, els poetes mallorquins i d'altres més moderns. Però el cas absolutament extraordinari és el de Josep Carner, amb *Els fruits saborosos* (1906). Es tracta d'una afecció que és alhora molt precoç, perquè remunta al poeta encara jove de la primera dècada del Noucent, i persistent perquè es manté quasi inalterada fins a la revisió del 1957.⁵

De fet, una primera i primerenca afirmació d'interès es troba al seu esplèndid *Primer llibre de sonets*. D'aquest recull —sobre el qual tornarem aviat— vull extreure un petit text de curiosa construcció, ja que reproduïx els ingredients depurats del tema idíl·lic, tot mantenint una suggestió narrativa, expressada (i sintetitzada) en una anècdota històrica. Tal volta irònic, hi al·ludeix el mateix títol, «Llegenda d'una Invasió»:

Corria aquella cerva de nèdeua blancor.
Els Huns, —qui encar vivien senzills y en la pobresa—
volien assolir la màgica bellesa
y els queyen les sagetes devant la resplendor.

Y com visió enganyosa la cerva els hi fugí
prop la llacuna d'aygues profundes y encantades,
hont eren els nenúfars els brassos de les fades
qui atreyen y xutglaven de la tenebra al sí.

Mes aquell jorn les fades hagueren por. Saltaren
el Huns, y al altra riva, sacrílechs, se llensaren.
Y veren totseguit somrientes afraus,

messes, y anyells, y boscos més verts, y cels més blaus...
Y els brollà dins les ànimes d'infant, enlluhernades,
l'anhel d'una Invasió tota or y flamarades. (Carner 1905: 74)

⁵ No em fico en la polèmica sobre el valor i el sentit de la revisió de 1928 i les discrepàncies entre Esther Centelles (Carner 1984) i Joan Ferraté (1994).

Crec que val la pena subratllar com la temptació idealitzada carneriana contrasta amb un ambient on encara es poden detectar unes interpretacions molt diferents de com agafar el fil dels idil·lis. Ho prova una composició més aviat humorística (encara que d'humor involuntari, potser) que es publica dos anys més tard que el llibret carnerià. Val la pena llegir-lo com a curiositat si més no:

Ben prop d'un xaragall,
s'assèu una parella...
¡L'amor hi descapdella,
de plêrs, un enfilall!

La lluna —un devassal
de fulles de poncella
¡cantant la cançó vella!—
reflecta en el mirall...

Un faune que'ls ovira,
y flayra un llii sant,
de sopte se cap-gira,
com a ferit d'espant...

¡Diana se retira,
sa faç ennuvolant! (Plana 1907: 91)

També en virtut de com anaven les coses dins d'una literatura que podríem dir que es movia sens límits i limitacions clares, crec que, d'aquesta elecció carneriana d'anar a cercar als idil·lis un punt de referència on agafar-se, no se n'arriba a entendre plenament el valor si la considerem en termes de poètica *strictu senso*, sense connexió amb el conjunt de la realitat catalana. Accepto, en aquesta actitud, la definició sociològica que ja he enunciat. L'idil·li clàssic pretén justificar el regiment del país. De fet, és prou sabut que les més importants composicions que després formaran el corpus de Teòcrit foren escrites possiblement a Cos, tot i recordar i bastir una localització ideal de Sicília. La dèria del poeta grec, o millor hel·lenístic, era, evidentment d'aquella manera que ho podia ser a l'època, patriòtica. Vull dir que anava cap a una afirmació lliberal i afectuosa del seu territori, allà on havia nascut i s'havia criat. En això cal insistir perquè quan

Góngora, a la «Soledad primera», evoca i invoca el model del cant del ciclop enamorat de Galatea, ho farà sense cap sentiment d'identificació personal.⁶ Tal volta per això un dels punts més destacats i de major identificació amb la *descriptio* del paratge invoca el mite/tema de la Còpia o Abundància.⁷ Ho dic perquè d'aquí arrancarà la insistència carneriana en els fruits, tot i reconèixer que a la poesia catalana, com ha escrit Marina Gustà, la *translatio* ja s'havia definit a *L'Atlàntida* verdagueriana en l'episodi inserit de *L'hort de les Hespèrides*.⁸ Ara, el punt de partida és Góngora, i polèmicament Carner torna a una participació emotiva de la presència del bucolisme, de la naturalesa, del món dins de la poesia. El que vol el jove català és reivindicar —més o menys conscientment— aquell principi originari d'integració, de sentiment integral de la terra com a origen del discurs. Una actitud

⁶ És probable que a Carner se li tornés més cordial l'actitud de Cervantes, especialment al *Persiles*, llibre al qual va dedicar un elogi explícit (Carner 1941). Considero útil i significativa una citació d'aquest text en relació amb el nostre tema (Llibre II, cap. 15): «En fin, nos desembarcamos todos, y pisamos la amenísima ribera, cuya arena, vaya fuera todo encarecimiento, la formaban granos de oro y de menudas perlas» (Cervantes 1969: 241).

⁷ Són versos famosos i complicats que han despertat solucions i comentaris diversos, des de Pellicer fins a Dámaso Alonso; són alhora els que solemnitzen la confluència de plenitud naturalista (còpia) i depuració (poètica) mineralògica. Els recordo ací:

[...] orladas sus orillas de frutales,
quiere la Copia que su cierno sea,
si al animal armaron de Amaltea
diáfanos cristales;
engarzando edificios en su plata,
de muros se corona,
rocas abraza, islas aprisiona,
de la alta gruta donde se desata
hasta los jaspes líquidos, adonde
su orgullo pierde y su memoria esconde. (Góngora 1994: 241)

⁸ Marina Gustà (1987: 162) afirmava respecte a *Els fruits saborosos*: «Tantmateix el peu forçat del llibre, les fruites, constitueix un motiu molt de l'època, que es prestava a tractaments preciosistes a partir dels elements plàstics i sensuals que oferia.» Els poms verdaguerians ja havien interessat críticament Giuseppe Grilli i Carles Miralles en llibres anteriors; cf. al respecte Grilli 1998.

totalment deixada de banda pel virtuosisme (i l'ideologisme) gongorins. Un capítol del tot a banda és el de la represa duta a terme pel segle XVIII, especialment per impuls del gran Salomon Gessner, que el va derivar de Teòcrit, malgrat fer tresor d'una inspiració moguda per la lectura de Virgili i que trobava un terreny al gust arcàdic; l'èxit europeu del poeta-pintor fou extraordinari, però interessa ara sobretot per haver motivat els grans alemanys del classicisme i del romanticisme, incloent-hi Goethe.⁹

Ara, en això cal entendre's. No vull subscriure la conclusió d'Esther Centelles a la seva presentació del gran llibre carnerià de 1906.¹⁰ Ans, al revés, la considero un capgirament del sentit profund de la *lectio* dels poemes. Carner, en aplegar aquelles divuit composicions que uns i altres, crec que correctament, amb lectures diverses però en això convergents, defineixen com a idil·lis, el que vol és reaccionar contra una mena d'escapisme lligat al recurs poètic a les pedres precioses al llarg de la poesia neoclàssica que arrenca del Renaixement. Un discurs molt ben representat al *Primer llibre de sonets*, on trobem un llistat quasi exhaustiu d'aquestes pedres precioses a la secció *Corones*, que aplega Esmeragdes, Carboncles, Chrysolites, Grenats, Diamants, Azabetjes, Amethystes, Calcedonies, Iris, Topazis (Carner 1905: 19). I aquí n'hi ha prou amb recordar el primer poeta del migrat Renaixement en llengua catalana, Joan Roís de Corella, en aquella extraordinària composició coneguda amb el títol de «Desengany».¹¹

⁹ Pintor i poeta, però també teòric, Gessner fou traduït a Espanya relativament aviat; veg. Gessner 1799.

¹⁰ «En resum, els divuit idil·lis, a l'estil clàssic, que constitueixen els poemes d'*Els fruits saborosos* són exponents d'una Arcàdia, en aquest cas, podríem dir-ne, noucentista. Carner hi expressa una concepció de la vida burgesa i conservadora; l'elecció de tots i cada un dels ingredients del llibre està destinada a produir aquest efecte: des de l'elecció d'un gènere classicitzant (món modèlic, equilibrat, sense tensions, immutable) fins a la selecció meditada de cada un dels seus elements constitutius. Al cap i a la fi, el món que se'ns presenta en aquest llibre és, com hem vist, quotidià i domèstic, de caràcter burgès, i els personatges podrien ser, despullats de la idealització a què són sotmesos, perfectes burgesos» (Carner 1984: 40).

¹¹ Tanmateix, cal referir-se en general al cicle de Caldesa per entendre l'obsessió mineralista del poeta; cf. Carbonell 1973. És interessant assenya-

Dit d'una manera brutal, crec que al poeta barceloní la transformació barroca del llegat garcilasià, passat per Herrera i Luis de León, poc li agrada. I el que menys li agrada és l'abandó d'aquella identificació primigènia, el seu patriotisme. No es tracta de pensar maragallianament que el món és ben fet sinó, al contrari, que cal idealitzar-lo, és a dir, millorar-lo. Si els conreadors antics del gènere, o, si es vol, del poema en si, pensaven a distribuir i escampar el model culte d'Atenes per tot l'immens territori conquerit per l'imperi, el propòsit renovador del Carner d'aleshores, i de sempre, era el mateix. Catalunya, doncs, com a bocí del món, com a part d'allò que anomenem Europa, Occident, Mediterrània.

En bastir aquest projecte magne hi intervé, evidentment, l'ardor de la joventut, el flux d'un modernisme —*modernism*— percebut de seguida com eix d'una visió innovadora. El caràcter cavalleresc, en cert sentit heroic, del Carner inicial i tal volta etern, sabem que li fou fins i tot retret. Escriu encara amb *abundantia cordis*, li deia Eugenio Montale, tot fent ressò a les mitges paraules de Carles Riba. Ara, l'Edat Mitjana carneriana, que fins i tot s'arriba a deixondir en qualque deliquescència en llibres que combinen prosa i vers, cal relativitzar-la. I cal fer-ho per mitjà de la ironia. Res que fos desconegut als precedents clàssics, d'altra banda. Però cal anar per graus. Perquè hi ha una pregunta que no podem eludir: d'on li arriba aquest coratge de negar i re-fundar la tradició?

Crec que de dues vies, de dues instàncies assumides com a suport i puntal ferm. No es tracta d'anar com un boig cap al barranc, sinó d'assajar en camí practicable. I en part, practicat.

Crec que podem pensar en dos dels grans poetes mediterranis —la tradició ho és, des de Teòcrit, ho sabem—: em refereixo a Goya i Leopardi. He posat en paral·lel els dos per un doble ordre de raons. Perquè de nou, al llindar de la modernitat, dos genis de l'Europa mediterrània renovellen allò que en diem poesia pintada, pintura parlada, qualque cosa que havia estat gairebé un crit, una bandera i un postulat del Renaixement neoclàssic invocat i conreat pels humanistes. Perquè en ells coincideix la

lar, encara que de pas, que el motiu mineralògic és convertit en clau divina per Pere Serafi al seu llibre de poesies espirituals; cf. Serafi 1993.

renovació radical de formes i contingut, l'atreviment extrem i la dificultat de capir els sentits exactes de cada peça, com també del conjunt de l'obra. Dos autors sobre els quals una bibliografia abundosa no aconsegueix posar-se d'acord, i que es renouella sempre amb noves suggestions. Dos autors que, tanmateix, ens obliguen a pensar en el significat. I, justament, el significat és l'eix que aglutina el discurs sobre el paisatge i la natura. Al respecte ho va expressar massa bé Claudio Guillén al seu assaig sobre *El hombre invisible* (1998), fins al punt que no m'atreveixo a afegir-hi res. Justament en aquest estudi, Guillén recorda l'aplicació que Goya en fa.¹² I el nom que li dóna: país. Dins del quadre cal o podem afegir el país o els països. Ja que la primera manifestació moderna del paisatge, la seva primera organització com a renovat *locus*, el *lugar garcilasí*, es connota com a referent terrestre, geogràfic, de pertinença i permanència.

En això cal remarcar que els trets canònics de la *descriptio* havien estat encunyats perfectament dins el llegat dels fundadors per Libani i eren en un nombre delimitat:

ἀνέχει δὲ τὸ ὄρος παρεκτεινόμενον ὥσπερ ἄσπις εἰς ὕψος προβεβλημένη, τοῖς δὲ ἐπὶ τῆς ὑπωρείας ἐσχάτοις οἰκοῦσι φοβερὸν μὲν οὐδὲν οἶον ἐξ ὄρους, πάσης δὲ εὐθυμίας ἀφορμαὶ πηγαὶ καὶ φυτὰ καὶ κῆποι καὶ αὖραι καὶ ἄνθη καὶ ὀρνίθων φωναὶ καὶ τὸ πρὸ τῶν ἄλλων ἀπολαῦσαι τῶν ἡρινῶν.¹³

«Seis son los deleites del *locus amoenus*: aguas que corren, brisas, jardines, árboles, flores, pájaros» (citat per Guillén 1998: 115).

¹² Goya és continuador de l'acritud de compondre figura i paisatge, tot en continuïtat amb els grans de la literatura hispànica, principalment Cervantes; veg. Rico 1994.

¹³ Or. XI, 200. Versió literal: «La muntanya [*i. e.* el mont Silpi] s'alça al llarg [de la ciutat, *i. e.* d'Antioquia] com un escut protector, i els que viuen a les obagues més remotes no tenen cap dels temors propis de la muntanya, sinó que els són motiu de goig les fonts, les plantes, els jardins, els oreigs, les flors, el cant dels ocells i l'agradar-se de tot allò primaveral» (el text grec prové de Libani 1997). Libani va néixer en una família culta i influent de la rica ciutat d'Antioquia, que, però, ja havia perdut la seva puixança. En els seus estudis, Libani s'apassionà per la retòrica. Fou amic de Julià, l'emperador apòstata i neopaganitzant. Va dedicar la seva vida a l'erudició. Cf. Guillén 1998: 115.

Entre ells, doncs, els fruits resultaren absents. Se'ls introdueix de mica en mica dins de la tradició. Góngora féu el primer pas, i dins el context català tal volta cal subratllar el paper de Miquel dels Sants Oliver.¹⁴

Som a la identificació de la imatge representada amb la idea. Destriar el lligam entre el complement del *país* (*i paesi* de la tradició italiana del Renaixement, aviat reconeguda i acceptada a la Península Ibèrica) i el significat del conjunt ve a ser l'afany del pintor i la càrrega consignada al lector o receptor.

Leopardi farà quelcom molt semblant. En les seves composicions primerenques, els *idil·lis* justament, organitza una nova manera d'entendre la visió del paratge (el *país*) i del paisatge. El joc entre Recanati i Pisa ha estat estudiat a bastament, la dispersió del conjunt orgànic dels poemes aplegats sota aquesta etiqueta específica i significativa en les edicions ampliades dels *Canti*, també.¹⁵ La ironia tan valorada per Luigi Blasucci és, en canvi, menystinguda per Santagata, etc. Tot i la discussió crítica, la dada roman inqüestionable: Leopardi proposa un canvi decisiu en la manera de tractar el tema de la natura, fora de la serenitat romàntica i gens contigu a les darreres elucubracions del barroc. La proposta de llegir el seu tarannà com una síntesi brutal de la forma poètica resulta prou convincent. La supressió dels lligams i la concentració de les paraules extretes del lèxic de Petrarca i dels grans petrarquistes, els Tasso, per exemple, poden donar-nos-en una bona aproximació.¹⁶ El seu estil dur, essencialista, ve d'allà, d'aquesta violència lingüística. De manera que

¹⁴ Cal recordar, en aquest sentit, les versions leopardianes de Miquel Ferrà, Miquel Forteza, Tomàs Garcés, Ricard Permanyer, J. M. López-Picó, etc. Al respecte, cf. Gavagnin 2001 i Arqués 1987.

¹⁵ Segons Marco Santagata (1994: 135): «Eppure, i sei componimenti qualificati come "idilli" (vale a dire, con i titoli di N35: L'infinito, La sera del dì di festa, Alla luna, Il sogno, La vita solitaria e il frammento XXXVII) per lungo tempo furono sentiti dall'autore come un complesso dalla sua peculiare fisionomia e pertanto isolabile».

¹⁶ Ací cal recordar que el pas de Petrarca a Leopardi és gairebé un tòpic dins de la crítica literària italiana, i, de fet motiva aquí que esmenti March en el meu discurs, concretament en relació amb Carner. D'altra banda, Santagata, citat a la nota anterior, és un dels màxims estudiosos justament de Petrarca i del petrarquisme.

molts la llegeixen com a descripció d'una violència del context, de la natura.

Carner s'agafa a aquests renovadors, els fa seus i els capgira. Extreu dels països i de la reescriptura dels idil·lis una mena de miniatura i en fa la seva font. De fet, ja en el primer llibre de sonets havia començat el camí que el duria a identificar en un nou concepte de natura *felix* la forma on expressar la desavinença. No en el sentit agosarat de Goya i Leopardi, ni en la vacuïtat de Góngora, tampoc en el valor *pompier* de Verdaguer.

No sé si puc compartir del tot la valoració de Narcís Comadira, que, de totes les llegides, és la que més s'acosta a la meua lectura, però val la pena recordar-ne la conclusió, molt suggerent:

Per mi, l'altre gran poema del recull, juntament amb aquest, és el darrer: «Els raïms immortals». Poema que segella aquest petit i casolà *de rerum natura*, de com funciona la naturalesa. I ja no parla d'infants, ni de casades joves, ni de dones ardents, ni de vídues reposades, ni d'homes preocupats per com s'enlletgeixen les dones, ni de vells ni velles, ni de la fugacitat de la vida. Parla del poeta, del que, en aquest món natural, rep l'encàrrec d'adonar-se de la naturalesa de les coses i de cantar-la i cantar-les. I Carner hi exposa la seva teoria poètica, la seva manera d'entendre la poesia. I, quan la vida s'acaba, aquesta vida a què el poeta ha renunciat, als delits i a les recances —sí, també les recances—, feta tota perfum i transparència, és a dir, emoció i gramàtica, convertida en poesia, el poeta vol deixar-la per als que vindran. Els raïms dels dies del poeta, esclafats i convertits en vi, trasmutats en el cup de la completa essència, convertits en poesia, es fan així immortals. La Mort, que també habita a l'Arcàdia de forma natural, només és vençuda per la paraula, pel llenguatge, per la poesia.¹⁷

Arribats en aquest punt d'aproximació més ajustada amb el propòsit carnerià, sigui entès com impuls del poeta jove, sigui valorat des de la perspectiva de l'home gran i savi, i tanmateix tossut en el seu orgull, cal anar amb peus de plom. La petitesa de l'idil·li o de la seva temptació cal entendre-la com aquella força rònega e indomable d'arrel ausiasmarquiana («el rei es fa

¹⁷ Comadira 2006. Cal entendre's, però, respecte a la immutabilitat del text de Carner, perquè no se'l pot deslligar de la presència/absència de la *pietas*. I, per tant, de la ideologització virgiliana de l'humanisme.

de sa serventa esclau».¹⁸ Són les forces d'una naturalesa dèbil i poderosíssima de la seva debilitat, triomfadora. D'altra banda, hi ha aquells dos versos del començament del tercer llibre de la *Ilíada* que podem llegir com una mena d'alba de la poesia, abans de la concreció dels gèneres:

ὀμίχλην

ποιμέσιν οὗ τι φίλην, κλέπτῃ δέ τε νυκτὸς ἀμείνω.¹⁹

perquè és justament al principi de tota poesia que trobem els elements que faran les tradicions: els lladres s'estimen les ombres de la boira o de la nit (altre cop March: «lo jorn ha por de perdre sa claror...»), i la ironia es mofa de la mel de les abelles, com dels déus de l'Amor.

Si pensem en la superfície del poema carnerià de seguida notem la distància de la recreació leopardiana. A Leopardi, per anar cap a la modernitat li ha calgut tancar la finestra sobre el món (el paratge) per assolir la infinitud del poema.²⁰ A Carner sembla de bon antuvi que, en canvi, li convé tenir els ulls ben oberts. Però si llegim bé els dos poetes temptats per l'idil·li, la intuïció els porta a un indret prou semblant: el rebuig de tota mena de falsificació o il·lusió ideològica. La puresa del sentit. Que és la soledat de l'home, sempre.

Bibliografia

ARQUÉS, ROSSEND (1986). «El leopardisme de Bartrina, mite o realitat?», *Rassegna iberistica*, 25, 19-30.

¹⁸ Vegeu-ne la meua lectura a Grilli 2000.

¹⁹ Els versos corresponen al començament del llibre III, 10-11: «la boira, no gens grata als pastors, però per al lladre més profitosa que no pas la nit» (Homer 2005). El text grec prové de l'edició de Giovanni Cerri (Homer 1999).

²⁰ Recordo, de passada, que a un manuscrit del poemeta «L'Infinito» («Idillio», segons la indicació del poeta) el mot clau del final, *immensità*, apareix esborrat i substituït per *infinità*. Tanmateix la versió definitiva restaura *immensità*.

- ARQUÉS, ROSSEND (1987). «Leopardi en Costa i Llobera i M. S. Oliver», *Reduccions*, 36, 71-78.
- BLECUA, JOSÉ MANUEL (1977). *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Ariel, Barcelona.
- CARBONELL, JORDI (1973). «Estudi introductor» a Joan Roís de Corella, *Obra profana*, a cura de..., València, Albatros.
- CARNER, JOSEP (1905). *Primer llibre de sonets*, Barcelona, Viuda de Joseph Cunill.
- ____ (1941). «Nobleza del soneto», *Filosofía y Letras* (Mèxic), II, 4 (octubre-novembre), 227-247.
- ____ (1984), *Els fruits saborosos*, a cura d'Esther Centelles, Barcelona, Edicions 62.
- CERVANTES, MIGUEL DE (1969). *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, a cura de Juan Bautista Avall-Arce, Madrid, Castalia.
- COMADIRA, NARCÍS (2006). *Et in Arcadia Ego. Els fruits saborosos de Josep Carner*. Conferència inèdita llegida dins el cicle «1906 lletres». [Consultable en línia: <http://lletra.uoc.edu/ca/obra/els-fruits-saborosos-1906/?depl=Y>]
- FERRATÉ, JOAN (1994). *Papers sobre Josep Carner*, Barcelona, Empúries.
- GAVAGNIN, GABRIELLA (2001), *De Leopardi a Ungaretti. Un segle de poesia italiana en versions catalanes de poetes-traductors*, Barcelona, Proa.
- GESSNER, SALOMON (1799). *Idyllios de Salomón Gessner*, Madrid, Sancha.
- GÓNGORA, LUIS DE (1994). *Soledades*, a cura de Robert Jammes, Madrid, Castalia.
- GRILLI, GIUSEPPE (1998). «Ritorno all'Atlàntida / Retorn a l'Atlàntida», dins DDAA, *Jacint Verdaguer, poeta (1845-1902)*, Roma, Associació «Catalans a Roma», Set Turons Romans, 41-70.
- ____ (2000). «Il Cant CXIII di Ausias March e il re innamorato», dins *Atti del XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona, Napoli 1997*, II, Nàpols, Paparo edizioni, 1489-1501.
- GUILLÉN, CLAUDIO (1988). *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets, 98-176.
- GUSTÀ, MARINA (1987), «Josep Carner», dins M. Riquer, A. Comas i J. Molas, *Història de la literatura catalana*, IX, Barcelona, Ariel, 153-212.

- HOMER (1999). *Iliade*, a cura de Giovanni Cerri, Milà, Rizzoli (BUR).
- ____ (2005). *Iliada*, I, trad. de Montserrat Ros i Ribas, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- LEOPARDI, GIACOMO (1940). *Tutte le opere, I: Le poesie e le prose*, a cura de Francesco Flora, Milà, Mondadori.
- LIBANI (1997). *Opera. Editit Richardus Foerster*, Hildesheim, Georg Olms.
- NIEVES MUÑIZ, M. DE LAS (ed.) (2000). *Giacomo Leopardi. Poesia, pensiero, ricezione*, Leonforte, Insula.
- ORSUCCI, ANDREA (2005), «Storie di parole. Controversie intorno al termine *humanitas* nella prima metà del Novecento (1907-1947)», dins R. Raghianti i A. Salvorelli (ed.), *Rinascimento mito e concetto*, Pisa, Edizioni della Normale, 255-290.
- PLACELLA, VINCENZO (ed.) (2000). *Leopardi e lo spettacolo della natura*, Nàpols, IUO.
- PLANA Y DORCA, JOSEP. (1907). *Papellones (Sonets que ho semblen y Sonets que no ho semblen)*, Barcelona, Fidel Giró impressor.
- RICO, FRANCISCO (1994). *Figuras con paisaje*, Barcelona, Destino.
- SANTAGATA, MARCO (1994). *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bolonya, Il Mulino.
- SERAFI, PERE (1993). *Llibre de Poesia Catalana, Barcelona, 1565*, Barcelona, Associació de Bibliòfils de Barcelona.
- TEÒCRIT (2004), *Idilli e epigrammi*, a cura de Bruna M. Palombo Stracca, Milà, Rizzoli (BUR).