

Estructures rítmiques a la prosa de Verdaguer

Pere Ramírez i Molas
(Universitat de Friburg, Suïssa)

La poesia i la prosa literària tenen, com totes les manifestacions del llenguatge, un vessant sensorial acústic i un vessant logicosintàctic. És natural, doncs, que els fenòmens rítmics de la poesia i de la prosa se'ns ofereixin com a possible objecte de la fonologia i com a possible objecte de la retòrica i la poètica. En aquest treball oriento la meua reflexió primerament als aspectes fònics del llenguatge de la prosa literària i en un segon pas a algunes qüestions logicosintàctiques que tradicionalment han estat l'objecte de la retòrica. En totes dues parts de la meua exposició m'abstindré, no obstant, d'endinsar-me gaire en l'anàlisi fonològica i encara menys en la de les preceptives retòriques i poètiques. El terreny en el qual voldria moure'm és el d'una experiència estètica que se centra prioritàriament en la paraula dita i escoltada, en la recitació i en la lectura en veu alta. Fa més d'un segle que Friedrich Nietzsche veia la tragèdia com a filla de l'esperit de la música. Trobo que tenia raó, però que hauria pogut anar més enllà: penso que tota la poesia i tota la prosa literària tenen la mateixa font musical, perquè el llenguatge neix de la música, i per això quan parlem, cantem, bé o malament, i els millors cantaires són els bons poetes i els bons prosistes.

Baixem dels núvols: l'experiència estètica pot produir-se en un moment anterior o posterior a l'anàlisi fonològica i estilística, però n'és sempre independent, perquè la bellesa se'ns imposa a la contemplació més ençà del trívium i del quadrívium. Això no vol dir que per entendre d'alguna manera l'experiència estètica, i per comunicar-ne quelcom als qui ens escoltin o ens llegeixin, no ens puguem posar, si val la metàfora, unes ulleres bifocals, fonologicoretòriques, potser mal graduades, però que a vegades fan prou servei. Això és el que volia dir d'entrada: la lectura de les proses verdaguerianes obre un camp magnífic on és possible assaborir, entre moltes altres coses, algunes estructures rítmiques o, més

ben dit, eurítmiques. El corpus d'on he extret els exemples prové d'èpoques diverses i de proses de molt diferent context. En la selecció m'ha guiat la predilecció per les assossegades pàgines de descripcions muntanyenques (*Excursions i viatges*; *Record necrològic de Rubió i Ors*), l'emocionada narració del viatge a Terra Santa (*Dietari*) i les argumentacions enceses, però de calculada filigrana retòrica, d'un dels darrers articles en defensa pròpia, que havia restat inèdit en vida de Verdaguer («Pecat original. Una concausa»).

Elements mètrics infiltrats a la prosa

D'acord amb Salvador Oliva,¹ creiem que l'estudi del ritme de la prosa no és una cacera de versos amagats, que molt sovint poden ésser casuals i involuntaris. Tanmateix, quan es tracta de la prosa d'un poeta, la recerca de ritmes no pot deixar de banda el fet que l'autor està avesat al ritme de la poesia. Hi pot haver en el poeta prosista, diguem-ne, una mena de persistència subliminal de metres poètics, com els que veiem, per exemple, en molts passatges de *La arboleda perdida*. El mateix Rafael Alberti ho reconeix: allò que als lectors ens sembla prosa rítmica és de fet un enfilall més o menys conscient d'*endecasílabos* i *heptasílabos* (segons la mètrica castellana) i alexandrins.² No és gens agosarat sospitar que hi ha quelcom de semblant a l'obra de Verdaguer, autor que ja estava prou fet a escriure poesia quan va començar de redactar aquelles proses que encara no gosa-va publicar. De fet, no ens cal buscar gaire per espigolar decasíl·labs en qualsevol passatge verdaguerià, com a la dotzena de línies que hem escollit a l'«Excursió a l'Alt Pallars»:³

1. *La mètrica i el ritme de la prosa*. Barcelona: Quaderns Crema, 1992, p. 12.

2. *La arboleda perdida*, llib. I, cap. 5 (Barcelona: Bruguera, 1980, p. 181): «*¡Qué lentitud la mía! Tanto o más que un poema me cuesta una simple página en prosa. Todo me sale demasiado rítmico. Batallo porque no sea así. Corrijo, deformedo una frase para que no haga verso. La leo atentamente. Y entonces no me gusta. ¿Qué hacer? Seguiré esta Arboleda como basta ahora. Me perdono el delito de perderme en sus ramas, dejando el mismo soplo musical, métrico, saltarín, que las viene moviendo desde el primer capítulo*». No és difícil d'escandir els alexandrins o hemístiqüis d'alexandri, combinats amb algun *endecasílabo* castellà, que ha deixat (inconscientment?) el poeta en aquest breu passatge.

3. *Excursions i viatges*, a cura de Narcís Garolera. Barcelona: Barcino, 1991, v. II, p. 16. El citarem per les sigles *EiV*II.

- «lo cam3 es pen3s, per3 magn3fic» (*EiVII*: 16);
- «si cauen sobre el riu, fan de passera» (ib3dem);
- «la capella de Santa Magdalena» (ib3dem);
- «mes en cap d'elles hi ha res de notable» (ib3dem).

D'exemples aix3 en trobar3em arreu.

No 3s tan f3cil, per3 tampoc impossible, arreplegar alguns alexandrins, aquests ja m3s escassos, com ara:

- «bon dia aquell per dir a un amic qui se'n va» (*Record necrol3gic de Rubi3 i Ors. Prosa*:⁴ 480);
- «no tornar3s a fer-hi sentir ta refilada» («Segon discurs de la Font del Desmai». *Prosa*: 483);
- «sense pensar que llancen a perdre el bosc de pins» («L'ermita del Mont». *EiVII*: 119);
- «deixant en lo cam3 un rastre de serpent» («Entre dues llums». *EiVII*: 306).

I fins i tot hex3metres, podem trobar a la prosa de Verdaguer, tot i que no creiem que se serv3s mai d'aquest metre a la seva poesia:

- «com per fer enveja a les del castell, descarnades i nues» («L'ermita del Mont». *EiVII*: 119);
- «com si vingu3s de sentir la seva lli33 espiritual» (*Record necrol3gic de Rubi3 i Ors. Prosa*: 470).

No cal cercar m3s exemples, perqu3 aquesta feina de retallar versos d'un text en prosa recorda massa el treball d'aquell que, seguint la recepta de Max Frisch, pelava patates i les anava modelant amb el ganivet fins que tenien forma de pera: per3 quan se les volia menjar, quedava molt parat de veure que no tinguessin gust de pera.⁵ Per m3s que retallem la

4. Jacint VERDAGUER. *Prosa*, a cura de Joaquim Molas i Isidor C3nsul. Barcelona: Proa, 2003.

5. Dec a Max Frisch aquest s3mil, llegit en algun lloc del seu *Tagebuch*. Val a dir que Frisch aplicava aquest exemple no als versos amagats, sin3 als procediments de m3s d'un cr3tic literari quan li feien la recens3o d'alguna obra seva...

prosa, els versos que n'obtinguem no seran versos, tindran sempre el ritme de la prosa.

Ara, tampoc no podem dir que els elements rítmics de la prosa no siguin molt similars als propis de la poesia. La millor manera de posar-los de relleu és la lectura d'aquestes proses en veu alta. Jo estendria plenament a la prosa literària allò que Carles Riba deia de la poesia:

Havia esdevingut ferma en mi la convicció que tota poesia, fins la que sembla girada més cap endins de l'ànima i dels seus rics silencis, és en la veu, i únicament per ella, que té l'última i necessària realització de la seva qualitat, i que es comunica plenament, fins i tot al lector solitari.⁶

Per la lectura en veu alta, el discurs se'ns fragmenta espontàniament en segments fònics, separats per fronteres lògiques o per fronteres imposades, molt sovint, per la nostra alenada (que no corresponen sempre a les frases separades pels signes de puntuació). Al mateix temps, amb el suport de la veu, molts textos de prosa literària guanyen una especial dignitat melòdica i rítmica i, fins i tot, s'apropen, de manera analògica, a la poesia recitada. Quan mossèn Cinto, per exemple, ens parla de la serra del Mont i la compara amb un enorme i bonyegut camell que baixa del Pirineu en direcció del golf de Roses, val la pena d'escoltar aquesta frase (*EiV*: 119): «Ab lo cim del gep sosté lo santuari, i, al cim del cap, lo castell de Falgars.»

Aquesta prosa és prosa de poeta, sí. Però no perquè l'autor s'hagi dedicat a comptar síl·labes, per fer un díctic de decasil·labs (que no ho és, perquè al primer ens hi sobraria una síl·laba), sinó perquè el prosista poeta hi ha posat, potser inconscientment, una mena de vibració eurítmica que solament es fa ben palesa quan és percebuda per l'oïda.

El ritme del cant dels ocells

La veu humana tradueix en cadenes fòniques de to i ritme variables el discurs logicosintàctic del parlant. Però també hi ha cadenes fòniques, marcades per un ritme, que no són un privilegi de la veu humana. Pensem

6. Introducció de la seva segona traducció de l'*Odíssea*. Barcelona: Editorial Alpha, 1953, p. 11.

en el cant dels ocells. Si el sabem escoltar, com en sabia Verdaguer, no ens costarà gaire de percebre-hi ritmes, m3s o menys elementals. Preneu el text *Qu3 diuen los ocells*,⁷ obra tardana i que no va veure la llum fins despr3s de la mort del poeta, per3 que recull l'experi3ncia de tota la vida del Verdaguer ocellaire, des dels anys d'aquell vailet que es deia Cinto de can Pep de Torrents fins als del moss3n Cinto pobre capellà beneficiat a la barcelonina esgl3sia de Betlem. En aquest opuscle hi trobem el que Verdaguer anomena «la lletra del cant dels ocells» tal com la senten els pagesos, els pastors i ell mateix. Aquesta lletra del cant dels ocells no 3s altra cosa que la ing3nua traducci3 mim3tica, en paraules catalanes, dels ritmes musicals de les veus dels ocells. En el recull verdaguerià la melodia no hi sona, per3 el ritme, s3, i ben clarament.

Molts dels ocells, Verdaguer els sentia cantar en vers, per3 tanmateix tamb3 n'hi havia algun que semblava parlar en prosa. Per exemple, l'oreneteta diu, en versos anisil·lábics, per3 ben rimats (*Qu3 diuen els ocells*: 25):

M'he llevat,
 m'he rentat,
 he esmorzat,
 he anat a Montserrat,
 i tu encara ets al llit?
 Lleva't de matí, de matí.

La merla xiula (*op. cit.*: 27): «Gira't i tomba't, gira't i jeu.» Cant que es pot interpretar com un díctic de tetrasil·labs sense rima o bé com una frase en prosa que es tanca amb clàusula de ritme óo oó.⁸

7. Amb altres proses i poesies, a Jacint VERDAGUER. *Qu3 diuen els ocells. Proses i poesies*, a cura d'Andreu Bosch i Rodoreda i M. Àngels Verdaguer. Pròleg de Ricard Torrents, il·lustracions de M. Rosa Terradellas i anotacions d'ornitologia de Jordi Baucells. Vic: Amics de Verdaguer / Casa Museu Verdaguer / Eumo Editorial, 2003, «Estudis Verdaguerians, S3rie La Damunt, 4».

8. Com veurem tot seguit, la ret3rica medieval en deia *cursus planus*. Moss3n Cinto no dissimula aqu3 la seva antipatia per la merla, aucell que «fa l'ofici del diable»: «no endebades nostre poble de muntanya quan no vol anomenar el dimoni — que Déu nos lo tinga lluny— li diu l'«àngel merlenc», tal vegada perquè, disfressat de son negre plomatge i lletja figura, s'atreví a temptar el patriarca sant Benet» (ibídem). Tanmateix hem d'agrair a la merla tants magnífics concerts matinals i vespertins, que

El mussol no fa gaires filigranes poètiques ni prosaiques quan, nit enllà, diu amb veu melancòlica el seu troqueu escarransit (ibídem): «Cluca't.»

Lo rapinell o pica-soques (*op. cit.*: 28): «Arrapa, pitit; / arrapa, pitit.» Repetició rítmica que en vers seria una parella de pentasil·labs, i en prosa una clàusula com la de la merla.

Loriol, que, segons els pagesos, renega quan canta, diu així (*op. cit.*: 35): «Són madures les cireres.» Evident clàusula óo ooóo.⁹

Lo gall proclama amb el seu quiquiriquí (*op. cit.*: 40): «Jo só de Vic. / Jo só de Vic.» Amb un ritme que, si el readaptem desaccentuant «só» per a evitar el xoc de les dues tòniques («Jó só»), coincidirà més o menys amb el ritme de la clàusula de la merla. Val a dir que els galls francesos canten «co-co-ri-co», proclama que, amb permís de mossèn Cinto, podríem traduir «jo só d'Olot», sense alteració del ritme.

En aquest recull folklòric el cant del rossinyol és, curiosament, ben prosaic, quan contesta a la tórtora que busca el seu ruquet perdut (*op. cit.*: 44): «Per aquí ha passat, / per aquí ha passat. / Tau, tau, tau, xirivits.» Clàusula que també és rítmicament idèntica a la de la merla. I el poble atribueix al rossinyol un altre cant, encara més prosaic, amb una clàusula del mateix ritme (ibídem): «La criada del Mas Nou / s'ha begut un plat de vi bo, bo, bo. / Jo l'he vist.»¹⁰

Llàstima que al més inspirat dels cantors li hagi tocat la interpretació més pobra! Mossèn Cinto gairebé no se'n sap avenir i no pot creure's que el rei dels ocells cantadors no sàpiga cançons més boniques. Nosaltres tampoc, peròensem que el repertori melòdic i rítmic del rossinyol és tan ric, que la memòria dels pagesos, dels pastors i la nostra és incapaç de reduir a estrofes i ni tan solament a versos les seves llarguíssimes passades. Per això ens hem de conformar amb la simple traducció en prosa d'allò

a aquest diable no li mancaran advocats, i el primer de tots serà el mateix mossèn Cinto, que en un text que comentarem després (*Record necrològic...*) compara el cant de la merla amb el xiulet del flabiol de pastor.

9. Els retòrics en deien *cursus trispondaicus*. Els fonòlegs no vacil·larien a destacar-hi un accent secundari («són madures les cireres»), i penso que amb raó. Però d'ací a deduir-ne que el cant de l'oriol és de ritme binari (óo òo óo), hi va un bon tros, perquè els accents secundaris no tenen necessàriament la rellevància rítmica dels principals.

10. Ara desaccentuem «jo», per evitar el xoc accentual amb la darrera síl·laba tònica («bo») de la frase precedent.

que de fet deu 3sser alt3ssima poesia. No cal dir que Verdaguer va escriure moltes p3gines que poden valer com a desgreuqe del rossinyol, el seu ocell predilecte. En veurem un exemple pal3s al discurs necrol3gic en mem3ria de Rubi3 i Ors.

D'aquesta incursi3 en el terreny folkl3ric en podem concloure (i no 3s cap novetat) que el nostre poeta tenia una eminent sensibilitat r3tmica, i caldria dir fins i tot consci3ncia r3tmica. Si era, doncs, capaç de percebre i assaborir els ritmes dels petits cantaires i joglars del regne animal, 3no devia ser ben conscient de les ondulacions r3tmiques de la veu humana que, latents o manifestes per nosaltres, s3n presents a tota la seva producci3 po3tica i en prosa?

El ritme en la veu humana

La percepci3 est3tica de la poesia i de la prosa liter3ria ens exigeix avui un exercici d'alliberament del fetitxisme de la lletra escrita. Ja ho hem dit: ni la poesia ni la prosa van n3ixer com a paraula escrita i llegida, sin3 com a paraula dita i escoltada. 3s ben trist que per haver oblidat que *sonetto* 3s quelcom que *sona*, en les 3poques modernes h3gim arribat a l'absurda incapacitat de concentrar-nos en l'audici3 d'un sonet recitat, que ens sembla molt m3s clar si el veiem en lletra escrita. La preponder3ncia de la lectura mental, silenciosa, deixa l'experi3ncia po3tica a mig cam3, quan no l'encarrila cap a una via morta, i solament podem revifar-la si li restitu3m la forma ac3stica. Amb aix3 no volem pas anatematitzar la lletra escrita. 3s prou clar que si avui els sonets de Petrarca poden sonar 3s gr3cies al poeta que els va deixar escrits, gr3cies als amanuenses que els van copiar i recopiar i gr3cies als editors que els han impr3s durant segles. Tampoc no oblidem que des de molt antic els poetes i els autors de textos en prosa han estat i s3n *escriptors*, i que la poesia i la prosa liter3ries s3n aix3: *literatura*, 3s a dir, lletra escrita. El que volem dir 3s que la nostra atenci3 polaritzada envers el text escrit ens ha anat atrofant o adulterant la percepci3 d'alguns dels elements essencials de la poesia, com s3n el metre, la rima, les estructures estr3fiques, etc., i la dels seus equivalents prosaics potser menys vistosos, per3 reals, com per exemple les alternances d'intensitat voc3lica de les cadenes f3niques, especialment a la fi del per3ode o dels seus membres (ritme de les cl3usules).

Breu resum històric del *cursus* clausular

Ja hem admès que la persistència de metres poètics al discurs prosaic no és res essencial per definir el ritme de la prosa, sinó que és un fenomen accessori, sigui buscat o espontani. Des del punt de vista fònic, quan parlem de ritme de la prosa ens referim a una altra cosa, és a dir, a una sèrie de fenòmens, diguem-ne ondulatoris, emparentats amb el *métron* poètic, però no idèntics a ell, que es poden observar en segments de discurs o cadenes fòniques que s'entrellacen amb fluïdesa, però no desordenadament, i se separen per pauses més o menys llargues.

Això vol dir que, ja pel sol fet de realitzar-se en cadenes fòniques, la llengua presenta fenòmens rítmics, que avui se'ns manifesten acústicament en les oscil·lacions de la intensitat sil·làbica i en la distribució de les pauses. En la poesia aquestes alternances de síl·labes tòniques i àtones i l'aparició de pauses es produeixen en seqüències periòdiques que solen coincidir amb els versos. En la prosa els fenòmens rítmics són menys evidents i més difícils de detectar, i ningú no gosaria sotmetre'ls a normes tan precises com les de la mètrica. Tanmateix, les cadenes fòniques de la prosa consten igualment de síl·labes tòniques i àtones, i s'estructuren en segments limitats per pauses, exigides per la limitació de les estructures logicosintàctiques del discurs, per la capacitat auditiva del públic, per la memòria dels interlocutors o, si més no, per l'alenada del parlant.

La delimitació i l'ordenació interna d'aquestes cadenes prosaiques sembla sovint espontània i absolutament lliure, perquè qui parla o escriu en prosa no sol preocupar-se de les alternances d'intensitat sil·làbica ni de l'extensió dels segments en què divideix les seqüències de paraules. Sabem, no obstant, que no sempre ha estat així. La retòrica grega, la llatina clàssica, postclàssica i medieval, la renaixentista, barroca i neoclàssica s'han ocupat més o menys detalladament de les característiques formals de la prosa i, entre altres coses, han posat de relleu l'eficàcia estètica d'algunes seqüències dignes d'imitació, o n'han rebutjat d'altres que per la raó que fos es consideraven inadequades. Sense baixar als detalls, n'hi haurà prou de constatar que la funció ordenadora del ritme a la poesia (*métron*) ha tingut durant molts segles l'equivalent més discret, però no menys respectat, del *numerus* o ritme de la prosa.

Els grecs i els romans cultivaven aquest *numerus* atenent a la quantitat llarga o breu de les síl·labes, sobretot als mots finals (*clàusules*) dels seg-

ments de discurs que integraven un *període*, i fins i tot dels *còlons* o *membres* de què constaven els períodes.¹¹ El ritme d'aquestes clàusules era molt variat. A la llatinitat tardana i al llatí medieval, la mesura de la quantitat de les síl·labes (llargues i breus) es va anar substituint per la de la intensitat de les síl·labes (tòniques i àtones), tant a la prosa com a la poesia. La història de la mètrica ens documenta aquesta evolució en la poesia llatina medieval. I a la prosa aquest procés es va produir igualment, encara que no cridés tant l'atenció, probablement perquè la retòrica va anar perdent el prestigi que conservava la poesia. Constatem, tanmateix, que va persistir un repertori de clàusules amb diverses formes de *cursus* o ritme clausular que es manifestaven en quatre tipus predominants:

- *cursus planus* (...óo / oóo): «*extincta sit átque deléta*», «sòbre la térra»;¹²
- *cursus velox* (...óoo / ooóo): «*bis civitátibus copuláta*», «consagrádes per son baptísme»;
- *cursus tardus* (...óo / ooóo): «*prodésse tentábimus*», «de la humana política»;
- i *cursus trispondaicus* (...oóo / ooóo), «*dolóres detulérunt*», «com los miralléts a les alóves».

A les literatures romàniques, mentre el llatínisme va seguir marcant l'estil de la prosa, també va perviure aquest *cursus* clausular, encara que d'una manera cada vegada menys conscient i més esporàdica, però ben perceptible en autors de formació classicista. Ja el sol fet que els prosistes preferissin la posició final del verb facilitava automàticament la cadència ben clàssica dels finals de les frases. Heus aquí alguns exemples de Bernat Metge, en el llibre primer de *Lo somni*:¹³

11. Quintilià, a *De Institutione oratoria*, IX, 4, 22, enumera les tres formes del discurs sintàctic: l'incís, el colón o membre del període i el període mateix. «*At illa conexa series tris habet formas: incisa, quae κόμματα dicuntur; membra, quae κωλα, περίοδον quae est vel ambitus vel circumductum vel continuatio vel conclusio.*»

12. Els exemples llatins són de Heinrich LAUSBERG. *Elementos de Retórica Literaria*, trad. de Mariano Marín Casero. Madrid: Gredos, 1975, i del mateix, *Manual de Retórica Literaria*, 3 v. Madrid: Gredos, 1966-1975. Els exemples catalans són espigolats de la prosa de Verdaguer. Hi poso l'accent agut per indicar les síl·labes tòniques que duen l'accent principal.

13. Publicat a cura de Josep Maria de Casacuberta. Barcelona: Barcino, 1925 (2a ed.). «Els Nostres Clàssics».

- «les coses espirituals no veuria» (p. 28, l. 18), *cursus planus*;
- «quan lo cos de l'hom moria, l'ànima romania» (p. 38, 24-25), *cursus velox*;
- «de dubitació m'hi acòrrega» (p. 37, 6), *cursus tardus*;
- «de remei inútil usaries» (p. 23, 22), *cursus trispondaicus*.

No seria difícil de documentar la persistència d'aquest *cursus* clausal fins a Joanot Martorell.¹⁴

Fins i tot el jove Verdaguer, potser encara amarat de les lectures clàssiques (l·latines i castellanes?) dels seus estudis al seminari, no s'està de col·locar el verb a la fi del període o dels seus membres en algun treball primerenc, com és l'«Explicació» que el 1865 posposa a l'edició de *Dos màrtirs de ma pàtria*.¹⁵

- «los altres mossos sota l'ombreta d'algun roure reveit estirant-se» (*AL*: 19);
- «que allà dalt, lluny, lluny, per una esclatxa entre nuvolets aurífics obirava» (ibídem);
- «amb mes parpelles que feixugues com lo plom queien batudes» (ibídem);
- «a qui en fondes barretines volia empresonar-les» (*AL*: 20).

També encara al «Discurs d'inauguració de les sessions de l'Esbart», de 1867: «els assaigs poètics que en no pas tan llunyanes estiuades celebràrem» (*AL*: 25).

I àdhuc en el pròleg de 1878 a *L'Atlàntida*: «les mateixes antigues fonts de la tradició que les ruïnes dels pobles, l'oblit i el descreïment han estroncades» (*AL*: 31).

En aquesta prosa d'*ornatus* llatinitzant hi hauria, doncs, una bona collita de clàusules amb el tradicional *cursus planus* i *trispondaicus*. Però Verdaguer es va anar desacostumant de l'hipèrbaton de posició final del verb, i en la

14. N'hem parlat a «El ritmo de la prosa del *Tirant lo Blanc* y de su traducción castellana de 1511», *VERSANTS, Revue suisse des littératures romanes* [Genève], núm. 38 (2000), p. 103-116.

15. Edició de Ricard Torrents a *Autobiografia literària*. Vic: Eumo Editorial, 2002, p. 17-22. La citarem per la sigla *AL*.

seva producci3 de maduresa, sense renunciar-hi del tot, va adoptar un estil m6s planer on el *cursus* clausular ja no flu6a autom6ticament.

De fet, des del començ del segle XIX el *cursus* ja havia perdut tota la vig6ncia a les llengües romàniques, i el concepte mateix de clàusula s'havia desvirtuat. Al segle XX la tendència va persistir i, fins i tot en la terminologia lingüística, el terme *clàusula* va acabar esdevenint gairebé sinònim de *període*¹⁶ o d'*oració dependent*.¹⁷ Aquí no volem anar tan lluny, i conservarem la denominació tradicional de *clàusula* per indicar els mots que *clouen* un període o un membre del període. Per a donar-ne un exemple verdaguerià, vegem aquest passatge de l'«Excursió a l'Alt Pallars»: «Era un carrabiner que'n[s] encalsava, ab l'il·lusió de que portàvam frau, y, a l'atrapar-nos, s'enfadà de mala manera, al veure que era un capellà aquell que, de lluny, havia pres per un paquetayre» (*EiV* II: 19).

Aquest passatge és un període plurimembre tancat per la clàusula «pres per un paquetayre», que els retòrics en dirien de *cursus velox*, si considerem que la frontera dels dos peus es troba després dels dos monosíl·labs àtons «per un» (...óoo / ooóo).

Bé, doncs, aquest *cursus* clausular ¿quina importància té a la prosa verdagueriana de maduresa? És veritat que des del barroc fins als nostres dies el conreu deliberat d'aquest ornament antic ja no ha temptat els prosistes catalans (potser amb alguna excepció), i si trobem una persistència de diverses formes de *cursus* a la prosa verdagueriana, probablement no és perquè mossèn Cinto les hi hagués posades de manera conscient. Hi deuen ser, més aviat, perquè les corresponents cadenes fòniques «li sonaven bé», i no pas perquè fossin elaborades segons les preceptives retòriques, perquè ja a la seva època no hi devia haver gaire interès per una qüestió que havia passat de moda. Això sí, aquestes varietats de *cursus* detectables en Verdguer (com les que hi ha a qualsevol prosista actual, i fins i tot a qualsevol text no literari) conviuen amb moltes clàusules que presenten altres mòduls rítmics (per exemple óó, o bé óóó, com veurem, força corrents). El que caldria esbrinar és quina importància i quina funció estètica tenen les clàusules rítmiques a l'obra verdagueriana (i a la d'altres prosistes catalans, és clar).

16. Així, per exemple, Rafael BALBÍN. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos, 1975 (3a ed.), p. 16, núm. 4, on addueix l'autoritat de *DRAE*, s/v.

17. Per exemple a Joan MARTÍ I CASTELL. *Gramàtica catalana. Curs superior*. Barcelona: Edhasa, 1982, p. 168-171.

Problemes del ritme en la prosa catalana moderna

La qüestió no és tan fàcil de resoldre. Hi ha un primer problema, no solament a la prosa de Verdaguer, sinó a tota la prosa catalana: els xocs de síl·labes tòniques consecutives, facilitats per l'abundor de mots aguts i de monosíl·labs, no permeten sempre marcar amb precisió la cadència de les clàusules.¹⁸ Heus ací alguns exemples d'acabaments de frase a l'«Excursió a l'Alt Pallars» (*EiV*, II), on les martellades de monosíl·labs tònicos no deixen sentir una cadència clausular ben diferenciada:

- «el fatal any vuit» (p. 15);
- «de les quals la gent no sap dir res» (p. 25);
- «que ha durat fins fa poch temps» (p. 37);
- «dins, tot és nou» (p. 40).

Segon problema, també general a la prosa catalana: Tots els *cursus* clausulars llatins acaben en síl·laba àtona: *planus* (óo oóo), *velox* (óoo ooóo), *tardus* (óo oóoo) i *trispondaicus* (oóo ooóo). Però la tendència del català als oxítons i als monosíl·labs redueix molt la freqüència de mots plans i esdrúixols (en comparació amb l'italià i amb el castellà), de manera que moltes clàusules catalanes queden escuades, en acabament tònic. Tanmateix, aquesta dificultat no és insalvable. Es presenta també a la poesia, i la mètrica la resol equiparant els acabaments oxítons amb els paroxítons. Tan bon decasíl·lab és, per dir-ho amb Ausiàs March, «Axí com cell qui'n lo somni's delita», com «Veles i vents han mos desigs complir».

No veiem cap inconvenient per aplicar a la prosa catalana el mateix principi, de manera que seria igualment *planus* el *cursus* de les clàusules:

- fer una llarga marrada (*EiV* II: 16);
- y d'ayguamoll en conreu (*EiV* II: 27).

18. El problema es planteja també, naturalment, a la poesia. En l'esmentada traducció de l'*Odissea*, el xoc accentual obliga Carles Riba a l'accentuació vacil·lant d'algun hexàmetre, per mantenir, com a la mètrica clàssica, el ritme dactílic (óoo) del cinquè peu. Per exemple, a I, 48 (ed. cit., p. 24): «i tal sigui la fi de qualsevol que tal faci». L'èmfasi simètric ens demanaria accentuar: «i *tál* sigui la fi de quálsevól que *tál* faci», bo i sacrificant el dàctil obligatori del cinquè peu: (quálse)vól que tal (fáci).

Ara, si volem ésser conseqüents, haurem d'aplicar anàlogament a la prosa la norma mètrica de restar una síl·laba al còmput del vers proparoxíton, amb el resultat que totes les clàusules de *cursus tardus* serien equivalents a les de *cursus planus* (óo oóoo = óo oóo). D'aquesta manera és legítim reduir les quatre formes tradicionals de *cursus* clausular a tres, que es distingirien solament per la presència de dues, tres o quatre síl·labes àtones entre les dues últimes tòniques: *cursus planus*, *trispondaiicus* i *velox*, respectivament. D'altra banda, a la prosa catalana sempre hi ha hagut clàusules d'una sola àtona entres dues tòniques (per exemple: «al pas dels anys», óoo) i fins i tot de dues tòniques seguides, sense àtona («el fatal any vuit», óó). Encara que aquestes dues clàusules (óoo i óó) eren poc interessants a la retòrica medieval, al català modern poden tenir també sens dubte valor d'*ornatus*, si més no per la seva funció emfàtica.

Tercer problema, general a la prosa de totes les llengües romàniques i relacionat amb l'anterior: la substitució de la flexió desinencial llatina per la flexió preposicional (ja no *mensae, capitis, amicarum*, sinó *de la taula, del cap, de les amigues*) multiplica els monosíl·labs clítics, de manera que resulta ja impossible de mantenir la norma de les fronteres entre les paraules dels peus de la clàusula, tan estricta a la retòrica llatina (cf. els exemples anteriors: «*bis civitatibus / copulata*», però «consagrades / per / son / baptisme»).

I encara una observació de caràcter general, ben rellevant per al ritme: és necessari tenir presents les sinalefes també a la prosa, i no solament a la poesia. Així, la clàusula «en lo llit del qui agonitza» (*Dietari...*)¹⁹ és *trispondaiica* i no *velox*, condicionada per la sinalefa.

Hi ha a més alguns problemes més específicament verdaguerians (o dels prosistes del segle XIX): l'escansió sil·làbica del nostre poeta no correspon sempre a la que prescriu la prosòdia actual, sobretot en el tractament d'alguns diftongs. Cal tenir-ho en compte en el *cursus* clausular, si el volem mesurar tenint presents els hàbits mètrics del poeta: «Vora la mar de Lusitània, un dia» solament és un bon decasíl·lab si escandim, com ho feia Verdaguer, «Lu-si-ta-nia».

Així, Verdaguer tendeix a separar la vocal *i* de la *a* tònica: «a-ba-ci-al», «a-bre-vi-at», etc.²⁰ Separa igualment la *i* de la *e* tònica: «ci-èn-cia», «cons-ci-

19. *Dietari d'un pelegrí a Terra Santa*. Dins: *Prosa*, p. 171.

20. Hem compulsat la poesia culta verdagueriana anterior a 1889, per controlar l'escansió mètricament correcta d'uns quants centenars de versos. Així, Verdaguer

èn-cia». Però, d'altra banda, considera diftong el grup *-ia-* àton: *A-rà-bi-a, À-si-a, au-di-èn-ci-a, au-sèn-ci-a*, etc., ho escandeix «A-ra-bia», «A-sia», «au-di-en-cia», «au-sen-cia».²¹ També diftonga el grup *-ie-* àton: no *Em-pú-ri-es*, sinó «Em-pu-ries». I el grup *-ua-* àton: no *es-tà-tu-a*, sinó «es-ta-tua». La terminació *-ió* és sempre diftongada: «ab-ne-ga-ció», «a-pa-ri-ció», etc.²² En altres posicions separa la *i* de la *o* tònica: «fi-o-la», «fla-bi-ol», etc.²³

Altres particularitats de la prosòdia verdaguieriana que caldrà tenir presents per a mesurar la intensitat sil·làbica a la clàusula: a la poesia culta, la terminació *-r* de l'infinitiu no permet la sinalefa amb una vocal següent: «morir / una o altra», «estremir / a l'espetec», «desvetllar / allí»,

escandia: «agraci-ada», «agravi-ar», «alivi-ant» (però «ancians»), «Ari-ana», «Arri-à», «arri-ar», «arri-at», «austri-ac», «avi-at», «besti-al», «brevi-ari», «bri-al», «cari-àtide» (però «celestial»), «ciri-al», «clari-ana», «comi-at», «cristi-à», «cristi-ana», «desni-ant», «di-ables», «di-ades», «di-àfana», «Di-ana», «embri-ac», «enciri-at», «envi-à», «envi-ant», «envi-at», «envi-au», «esbadi-ar», «esbadi-ats», «extasi-ada», «genci-ana», «Goli-at» (però «Guadiana»), «humili-at», «incendi-ar», «irradi-ant», «itali-ana», «malvi-atge», «marci-al», «Mari-alles», «ni-al», «nupci-al», «nuvi-als», «nuvi-atge», «odi-at», «patri-arca» (excepcionalment, «patriarca»), «pelagi-ans», «refi-at», «reli-qui-ari», «Ri-à», «ri-alla», «romi-atge», «seti-al», «soterrí-ana» (però «tiara»), «tri-à» (però «valencians»), «Vi-ana», «vi-atge».

21. Igualment «Babilònia», «bèstia», «Betània», «Bíblia», «blasfèmia», «boscúria», «calàndria», «Cantàbria», «celístia», «ci-ència», «clemència», «consci-ència» (però «Cri-ador» i «cri-atura»), «cridòria», «Cristianisme», «custòdia», «delícia», «diadema» (però excepcionalment, «di-adema») (però «di-amant»), «Dòria», «embriagador», «església», «essència», «existència», «família», «fondària», «glòria», «gràcia», «Grècia», «història», «hòstia», «Ibèria», «independència», «Índia», «indiferència», «indústria», «injúria», «innocència», «Júlia Llivia», «Lampègia», «Líbia», «llàntia», «llíbia», «Llúria», «magnòlia» (però «medi-ador»), «mediterrània», «misèria», «misericòrdia», «planícia», «pregària», «primícia», «pròpia», «propiciatori», «regalèssia», «reliquia», «rhòdia», «mòmia», «mortu-òria», «mústia», «novícia», «Núria», «núvia», «palacianes», «parròquia», «pàtria», «plàcia», «rodàlia», «Síria», «superbia», «tèbia», «València», «Vecianes», «Venècia», «victòria», «vigília», «voladúria».

22. I també «aspersió», «atracció», «consolació», «constel·lació», «contemplació», «creació», «Escipió», «estimació», «habitació», «il·lusió», «inspiració», «legió» (però «llanti-ó»), «llegió» (però «mili-ons»), «nació», «oració» (excepcionalment, «oració») (però «pari-ó»), «petició», «possessió», «predicció», «pilsació», «regió», «religió», «Rubió», «tra-ï-ció», «visió».

23. «Ga-li-ons», «ga-li-ots», «glo-ri-ós» (excepcionalment: «glo-riós»), «gran-di-ós», «har-mo-ni-ós», «ju-li-ol», «me-lo-di-ós», «mis-te-ri-ós», «mur-mu-ri-ós», «pre-ci-o-sa», «Si-on», «som-ni-o-sa», «tri-omf», «vi-o-la», «vi-o-ler», «vi-o-le-tes», «vi-o-lí», «vi-o-nat», «vo-li-or».

«empestar / als», etc. Tampoc no fa sinalefa el substantiu acabat en *-r*: «resplendor / a».

Hem fet esment de tots aquests problemes per deixar ben clar el caràcter molt aproximatiu de les nostres reflexions sobre el ritme clausular a Verdaguer, que reclamarien estudis més exactes i més amplis en el futur. De moment, sense descartar la utilitat de la nomenclatura tradicional del *cursus* en el català antic, pensem que per a l'anàlisi del ritme clausular del català modern és suficient constatar la distància existent entre les dues darreres síl·labes tòniques, és a dir, el nombre de síl·labes àtones que les separen. Tenint present aquesta reducció, en la lectura de Verdaguer hem comprovat l'existència dels tipus següents de ritme clausular (prescindim també d'eventuals síl·labes àtones posteriors a la darrera tònica):

- *xoc accentual* per la contigüïtat de síl·labes tòniques (óó), «el fatal any vuit»;
- *vall monosil·làbica*, amb una sola àtona entre les dues tòniques (óóó), «el pas dels anys»;
- *vall bisil·làbica* de dues àtones (óóóó, el tradicional *cursus planus*), «sobre la ter(ra)»;
- *vall trisil·làbica* (óóóóó, el *cursus trispondaicus*), «com los mirallets a les alo(ves)»;
- *vall tetrasil·làbica* (óóóóóó, el *cursus velox*), «consagrades per son baptis(me)»;
- *vall pentasil·làbica* (óóóóóóó), «en lo misteri de l'Anunciació». ²⁴

Una pàgina magistral d'*Excursions i viatges*

«Rocapastora»: heus ací una pàgina rítmicament molt estimable, on cada període acaba amb una clàusula de *cursus* clàssic. «Rocapastora» és un bell text narratiu que recull el relat verbal d'un altre narrador sobre un

24. *EiVII*, p. 292. Recordem que, en l'escansió verdagueriana, «À-nun-cia-ció» té quatre síl·labes. Els fonòlegs ens diran, amb raó, que en aquesta vall pentasil·làbica hi ha un accent secundari: «À-nun-cia-ció». Però aquest accent secundari no omple la vall, no té la mateixa rellevància rítmica que els accents principals.

cataclisme pirinenc ja llunyà en el temps (1882), descrit amb senzillesa, sense escarafalls retòrics. La seqüència dels fets no s'exposa cronològicament: en primer lloc s'esmenta l'esglai dels empordanesos i olotins quan senten a la nit la remor aterridora, després s'explica l'esllavissada que va causar aquesta remor, es descriu la destrucció resultant de l'esllavissada, s'aventura una predicció sobre futurs cataclismes a la mateixa comarca i, finalment, es fa una breu referència al terratrèmol que l'endemà va assolir la regió de Múrcia i Oriola. Text segons *Prosa*, p. 124 i s.²⁵

Una nit fosca de l'any 1882, / los habitants de l'Empordà i de sa Garrotxa, / i los de la vall del Fluvià fins a Olot, / se desvetllaren sobtadament a un terratrèmol / mai sentit en aqueixes terres / des de que són apagats los volcans olotins, / que venim d'anomenar (óoooo).

La remor fou sobtada, seca i aterradora, / com la d'un llamp / que aterràs una ciutat veïna, / fent rodolar les cases, muralles i castells a bocins (óooó). // Tota la gent de la comarca es desvetllà esglaiada, / a excepció dels infants, / que, / com tenen l'ànima més a prop del cel, / se deixen commoure menys pels cataclismes de la terra (óoooo). // «Què és això? / Valga'n Déu!» / digueren, / obrint finestres i portals, / a sos veïns, / que feien lo mateix (óoooo). // Los masovers de Castellar de Beuda, / casa que ja no existeix, / arrencaren a fugir en robes blanques, / creient / que la casa se'ls n'anava a terra, / o que el món se n'entrava (óooó).

Què havia sigut? / Ningú sapigué / respondre a aqueixa pregunta, / que feia tothom, / senyant-se / i pronunciant lo sant nom de Déu, / fins que a la llum del dia vegeren la gran esllavissada, / que, / des del cingle de Rocapastora, / baixava fins al fons del còrrec pregon / que porta a Beuda les aigües dels voltants de Sous, / cobrint tres quarts d'hora de vessant (óoooo).

Un tros de cinglera, / cansat d'estar dreta al cayre de la muntanya, / fent sentinella segles i segles, / se deixà / caure rost avall, i, / com un frontis que es deslligàs d'una basílica, / com una ala que el temps arrancàs d'una antiga i enlairada fortalesa, / se llançà pè l'aiguavés, / aixafant les oliveres, los roures i les rouredes, / fins los mateixos penyals / que ensopegà, / si no volaren llestos, / davant lo terbolí de rocs, / al precipici (óoooo). // L'esglaiadora esllavissada ho arrasà tot: / los recs, los xaragalls i còrrecs pregons; / escorxant los marges, / arrombollà la terra muntanya avall, / convertint los prats en un areny, / i les feixes en un pedregam; / umplí d'enormes i mal tallats daus los pocs camins / que trobà, / obligant al viatger, o als devots / que pugen al santuari, / a fer una llarga giragonsa (óoooo).

25. Separem amb una barra les unitats fòniques o els sintagmes en què es pot segmentar un període. La barra doble i el punt i a part indiquen la frontera de períodes.

Lo vessant, / un dia cobert d'herba i emboscat, / quedà, / des d'aquell dia, / sense verdor, / cobert, / com un fossar, / de blanquinosos ossos de la muntanya (óooooó); // la cinglera, / que era recta com una paret, / quedà esmaixalada (óoooo),²⁶ / i la immensa osca de son buit no s'arrasarà / fins que es desprenguen altres cantells de serra, / algun dels quals potser no trigarà gaire, / atès les grans esquerdes / que s'hi veuen (óoooo).
Tot això no fou més que una nota de preludi de l'horrible terratrèmol / que l'endemà mateix havia de semblar l'espant i la mort / entre els habitants de Múrcia i d'Oriola, / segons m'ho explicà lo savi i venerable eclesiàstic, / don Felicià, del Noguer de Segueró (óoooo).

Observem el predomini gairebé absolut de les clàusules de vall trisil·làbica o *cursus trispondaicus* a la fi de cada període («que venim d'anomenar», «cataclismes de la terra», «que feien lo mateix», «tres quarts d'hora de vessant», «davant lo terbolí de rocs, al precipici», «una llarga giragonsa», «les grans esquerdes que s'hi veuen», «del Noguer de Segueró») alternant amb alguna de vall bisil·làbica o *cursus planus* («muralles i castells a bocins», «o que el món se n'entrava», «quedà esmaixalada»). Solament una de les clàusules és de vall tetrasil·làbica o *cursus velox* («de blanquinosos ossos de la muntanya»). Però no n'hi ha cap que s'aparti del cànon tradicional, per xoc accentual ni per vall monosil·làbica a la fi de la clàusula.

I observem també l'impacte de l'acceleració rítmica del quart paràgraf («Un tros de cinglera... ..giragonsa»), marcada especialment per les cadenes de substantius acumulats i les construccions verbals paral·lelístiques (cada pretèrit va acompanyat d'un gerundi: «se llençà... aixafant...», «ho arrasà tot... escorxant...», «arrombollà... convertint...», «umplí... obli-gant...»). Però amb això entrem en un terreny nou, el de la segmentació interna dels períodes, com veurem tot seguit.

Modulació rítmica en les acumulacions

En aquest terreny és essencial la funció rítmica de les pauses. En el ritme del *cursus*, a l'època clàssica, la frontera entre els mots dels dos peus finals de la clàusula tenia encara una relativa importància que, com hem vist, s'ha perdut en el català modern a causa de la proliferació de mots

26. Garolera (*EiV*) llegeix *escaixalada*, admissible.

monosil·làbics i oxítons. Però aquesta frontera entre lexemes no exigia una pausa, no segmentava la cadena fònica. Ara, en canvi, en el discurs acumulatiu, en les enumeracions, es produeix una modulació rítmica marcada per pauses (per breus que siguin) que separen els elements de l'enumeració. Aquestes pauses poden ser equidistants, si els elements acumulats són de la mateixa extensió. Però generalment la distància entre les pauses augmenta vers la fi de l'enumeració, pel fenomen de progressió quantitativa del discurs acumulatiu segons l'anomenada llei dels membres creixents, formulada per Quintilià ja al segle I, i que no sembla haver perdut vigència: «*cavendum, ne decrescat oratio*». ²⁷ Segons aquesta llei, cal evitar que el discurs disminueixi, és a dir, cal evitar que els elements acumulats a la frase es vagin aprimant o, dit d'una altra manera, cal que la frase vagi creixent cap a l'acabament, sigui en nombre de síl·labes (*crescendo quantitativu*), sigui en intensitat semàntica (*crescendo qualitativu*). En veurem exemples.

Crescendo quantitativu

En la pràctica aquesta llei demana, si no un increment regular del nombre de síl·labes de cada element de l'enumeració, almenys la posició final de l'element més llarg (recordem que la conjunció copulativa s'acumula al mot que la segueix). Val a dir que Verdaguer no segueix rigorosament aquesta llei, però ho fa molt sovint, cosa que ens fa pensar que el seu instint rítmic complementava gairebé sempre la consciència estilística.

Membres creixents a «Recorts de la costa d'Àfrica»:

- «conills [2 síl·labes], / gavines [3 s.] / i aucells de mar [4 s.]...» (*EiV* II: 69);
- «[un portal treballat ab cisell, fins a gran altura,] en archs [1 s.], / arquets [2 s.], / relleus [2 s.] / y motlures delicadíssimes [10 s.]» (*EiV* II: 81).

Exemple de «L'ermita del Mont»: «[les parets del monestir de Sous] estan guarnides de ridortes [3 s.], romagueres [4 s.], camamilles grogues [6 s.] i campanetes blaves, totes florides [12 s.]» (*EiV* II: 288).

27. QUINTILIÀ, *op. cit.*, IX, 4, 23: «*Primum igitur de ordine. eius observatio in verbis est singulis et contextis. singula sunt, quae ασύνδετα diximus. in his cavendum ne decrescat oratio et fortiori subiungatur aliquid infirmius, ut sacrilego fur et latroni petulans: augeri enim debent sententiae et insurgere.*»

Exemple de «Rocapastora»: «[l'esllavissada ho arrasà tot]: los recs [2 s.], los xaragalls [4 s.] i còrrecs pregons [5 s.]» (*EiV* II: 302).

Exemple d'«Una tempesta»: «[les falcies] volen [2 s.] i canten [3 s.] i mouen gran gatzara [7 s.]» (*EiV* II: 304).

Exemples del *Dietari d'un pelegrí a Terra Santa*:

- «Jo volia veure... lo sol de tots los cors [7 s.], de totes les intel·ligències [10 s.],²⁸ lo veritable centre de l'univers [11 s.]» (*Prosa*: 169);
- «veure quelcom més que mars [1 s.] i terres [3 s.] i ciutats, formiguers de gent [8 s.]» (*Prosa*: 169);
- «[aquesta humil publicació]: sa pobresa [4 s.], sa incorrecció [4 s., per la sinalefa] i tots sos defectes [6 s.]» (*Prosa*: 171);
- «contemplar la muntanya de les Benaventurances [12 s.], lo camp de la Multiplicació dels Pans [11 s.], l'estany de Tiberíades, que sembla, mirat des d'aquí, un ferro de llança immens deixat allí per un altre Goliat [més de 30 s.]» (*Prosa*: 224);
- «[lo Tabor, dominant] sos millors paisatges [6 s.], son únic estany [5 s.], sa plana més gran [5 s.] i ses muntanyes més verdejants [9 s.]» (*Prosa*: 224).

Un crescendo quantitatiu doble, també al *Dietari...*:

aqueixes valls [1 s.] i muntanyes [4 s.] [primer membre de dos elements, total 8 s.], aqueixos camps [1 s.], riberes [3 s.] i camins on son Fill diví deixà impreses ses petjades [16 s.] [segon membre de tres elements, total de més de 20 s.] (*Prosa*: 224).

Una altra forma de crescendo és el d'elements binaris on s'aparellen lexemes del mateix camp semàntic, a «Excursió a l'Alt Pallars»: «camps, prades, / herba, arbres, / torrents i cascades» (*EiV* II: 38).

La llei dels membres creixents funciona aquí doblement: de primer, si considerem els lexemes aïllats (nombre de síl·labes: 1, 2, 2, 2, 4). En segon lloc, si els considerem aparellats per l'afinitat semàntica de camps i prades, herba i arbres, torrents i cascades (nombre de síl·labes dels elements binaris: 3, 4, 6). En aquest cas les pauses que separen les parelles lèxiques pesen més que les que separen els elements de cada parella.

28. Potser 9 síl·labes, si acceptem l'escansió verdagueriana «in-tel·li-gen-cies».

Vegem ara una enumeració d'elements bisíl·labs, coronada per un element d'onze síl·labes (per cert, mètricament, un decasíl·lab) a «L'ermita del Mont»: «[cobert de] pessichs, / fulles, / pinyes / y petits llangardaixos sense cames» (*EiV* II: 290).

Crescendo qualitatiu

Ja en el terreny del ritme no fònic, sinó purament logicosintàctic, hi ha el fenomen de la progressió semàntica (*ordo naturalis*) del discurs acumulatiu, on no és necessari l'increment sil·làbic dels elements enumerats. El que compta és l'augment qualitatiu. Exemples, per crescendo semàntic, de «L'ermita del Mont»:

- «[cingleres que semblen fetes expressament per a niar-hi] los roque-rols [ocell petit], los voltors [au grossa] i les àligues [au també de molta grandària, que a més té el prestigi de ser la reina de les aus i la que vola més alt]» (*EiV* II: 286);
- «les viles de Besalú, / Banyoles / i tota la Garrotxa de l'Empordà [gran extensió geogràfica del tercer element, que d'altra banda és una de les poc freqüents clàusules de *cursus velox*]» (*EiV* II: 286-287).

Exemple de crescendo semàntic per la jerarquia ascendent dels quatre elements I, II, III, IV, a «Pecat original»: ²⁹ «[com a sacerdot] em puc considerar com a abanderat [I], com a ministre de ministeris celestials [II], com a vicari [III] i fins representant seu, bé que indigne, sobre la terra [IV]».

Un exemple de regressió semàntica de màxim a mínim, a «Pecat original», tot i que quantitativament es respecti la llei dels membres creixents, perquè el tercer membre té més síl·labes que els dos primers: «¿Quina representació puc adquirir que avantatge [I] ni iguale [II], ni arribe a cent llegües [III] a la que ja tinc?» (*Prosa*: 374).

29. La nostra citació és de *Prosa*, p. 374. Hem compulsat també Jacint VERDAGUER. *En defensa pròpia*, ed. a cura de Lluïsa Plans. Barcelona: Edicions de La Magrana, 1994, p. 154.

Estructures r3tmiques paral·lel3stiques

La configuraci3 de dels per3odes per estructures sint3ctiques paral·leles 3s freq3ent sobretot en articles period3stics com ara «Pecat original. Una concausa», on t3 un pes especial el discurs argumentatiu. Per3 tamb3 podem trobar estructures paral·lel3stiques separades per pauses, que no arriben a la perfecta simetria, a altres indrets: a «L'ermita del Mont», una enumeraci3 de punts de la serralada dels Pirineus que s'obren des del santuari de nostra senyora del Mont (Maçanet de Cabrenys, les Salines, el coll de Panissars, Requesens, el coll de Banyuls, les muntanyes de Sant Pere de Roda i Pan3) alterna en bell contrapunt amb una s3rie d'atributs que donen a cada lloc una succinta pinzellada definit3ria. No es tracta encara d'un veritable isoc3lon, perqu3 l'estructura sint3ctica dels atributs 3s molt variada. Per3 el paral·lelisme entre tots els elements de l'enumeraci3 3s ben pal3s. El ritme de la seq3encia f3nica es recolza en les cl3usules sobretot de vall trisil·l3bica, que gronxen la descripci3 com si seguis- sin les ondulacions de la serralada que, cap a llevant, se'ns emporta la vista fins a la mar de Roses (*EiV* II: 294-295):

Aqueixa [la serralada dels Pirineus] t3 a llevant les [muntanyes] de Massanet de Cabrenys, que ab sos marlets rec3rdan les³⁰ de Montserrat; / les Salines, / lo coll de Panissars, dominat pel castell de Bellaguarda; / Requesens, trono de la Verge d'aquest nom, a la qual dem3nan los figuerenchs la sanitosa tramontana; / lo coll de Banyuls, per hont pass3van fa trenta anys, a rua feta, los contrabandistes; / les dues muntanyes de Sant Pere de Roda y Pan3, / aquesta ficada de peus dintre la mar de Roses.

A «Pecat original», val la pena d'aturar-se a considerar un passatge molt elaborat de dos per3odes complementaris, que combinen una ant3tesi inicial de progressi3 tant sem3ntica com quantitativa (primer per3ode) amb una estructura paral·lel3stica quadrimembre en el segon per3ode (*Prosa*: 374):

(*Primer per3ode*): Jesucrist no ving3 a dividir, / ni a restar, / sin3 a unir, / a sumar, / i sobretot a multiplicar, / apropiant-se l'ofici simb3lic de sem-

30. Aqu3 la seq3encia de cinc sil·labes 3tones 3s interrompuda per un accent secundari de rellev3ncia r3tmica forta, perqu3 l'article hi t3 valor pronominal: «rec3rden l3s de Montserrat».

brador. // (Segon període:) Lo sacerdot, / com a continuador de sa divina missió, / podria i hauria de fer lo mateix, / a mon pobre parer: / unir lo molt que està desunit, / collir lo molt i moltíssim que està llansat, / salvar lo que està perdut, / i amar a tothom / per salvar a tothom.

Veurem tot seguit que Verdaguer donava molta importància a aquest argument en defensa pròpia, com ho demostra el passatge complementari del mateix article que comentarem com a exemple d'isocòlon perfecte. Això vol dir que es va esmerçar a donar al text periodístic una composició d'eficàcia retòrica segura.

Isocòlon

Parlem d'isocòlon quan la correspondència sintàctica entre els diferents membres del període és d'un paral·lelisme perfecte, que pot arribar a la igualtat del nombre de síl·labes. Sense assolir aquesta precisió aritmètica, és no obstant ben marcat el paral·lelisme en aquest període bimembre d'«Una tempesta» (*EiV* II: 304), on la seqüència substantiu-imperfet-infinitiu-complement es repeteix exactament (i fins i tot amb el mateix verb), i la pausa serveix d'eix de simetria: «lo tro semblava esclatar en sos llavis, / y'l llamp semblava guspirejar en sos ulls.»

Del *Dietari*, un isocòlon amb anàfora (*Prosa*: 224), que dóna un període gairebé ballador com una sardana: «Tot és bell en esta muntanya, / tot és bell al seu voltant.»

L'isocòlon doble del següent passatge de «Pecat original» (*Prosa*: 374) se situa just en l'estratègic punt d'inflexió de l'argument que mossèn Cinto esgrimirà contra els seus perseguïdors. En el passatge dedicat a la missió de Jesucrist i a la del sacerdot com a continuador seu, que acabem de veure, les premisses eren de caràcter general. Ara bé, Verdaguer les aplica al seu cas personal: com que no va voler fer política i es va voler limitar sempre a complir la missió sacerdotal que Jesucrist li havia encomanat, va caure en desgràcia dels homes. Aquest aspecte que sobresurt a «Pecat original» s'expressa amb fermesa i amb elegància:³¹

31. Vegeu l'estudi de Ricard TORRENTS. «A propòsit d'un article inèdit d'*En defensa pròpia*». Dins: *Anuari Verdaguer* (1991), p. 37-53, reproduït com a apèndix a l'edició d'*En defensa pròpia* citada a la nota 29.

Si tinc de ser partidari, ho vull ser d'un Rei / tan savi que no s'ha d'equivocar, / tan bo que no ha de faltar, / tan dreturer que no m'ha d'enganyar / i tan durador que no s'ha de morir [*isocòlon de quatre membres*], // i aquestes circumstàncies no les trobo sinó en Jesucrist: // amb son Evangeli me basta per programa, / amb sa Creu me basta per bandera / i amb son paradís me basta per promeses [*isocòlon de tres membres*].

Complexitat rítmica

Com hem vist en els exemples esmentats, no convé analitzar aïllats el ritme fònic i el logicosintàctic, perquè se superposen i es combinen, i aquestes combinacions reclamen, naturalment, l'ús de les que hem anomenat ulleres bifocals. Vegeu les interaccions d'estructures rítmiques en aquesta bella pàgina del començament d'«Entre dues llums» (*EiV* II: 306-307):

La vesprada arriba; // lo flaviol del pastor ja no espigna; // lo so de les borrombas dels bous, / de les esquelles dels moltons y ovelles, / y dels esquellerons dels xays y cabridets, / s'allúnyan aubaga avall / cap a la masia que fuma; // lo cant monòton dels grills succeheix al cant arдорós de la cigala. // Los aucellets, / tot ajocant-se en l'arbre, / llànsan sa darrera nota per dir-nos, en sa llengua angèlica: / «Déu vos do bona nit», / la mateixa paraula que'ns diu lo bover, / tirant cap a sa cabanya lo parell de bous, / que arrossega, maymó, la feixuga arada, / deixant en lo camí un rastre de serpent. // Los arbres estan quiets, / la roureda, muda, / més no trigarà a sentir-s'hi lo crit feréstech del duch, / rey dels aucells de la nit, / que fa més solitàries les selves y més pavorosa la vesprada.

El discurs comença juxtaposant oracions independents asindètiques: «La vesprada arriba; // lo flaviol del pastor ja no espigna //...» El silenci de l'instrument del pastor preludia el *minuendo*, que se'ns descriurà en la tercera oració, del so i de les dimensions de les esquelles que duen penjades al coll els animals: borrombes, esquelles, esquellerons. També els mateixos animals s'enumeren per ordre decreixent de llur mida: bous, moltons i ovelles, xais i cabridets. En canvi, en aquest període creixen quantitativament els tres elements de l'enumeració: «[lo so] de les borrombes dels bous [7 s.], de les esquelles dels moltons y ovelles [11 s.], y dels esquellerons dels xays y cabridets [12 s.] s'allúnyan...»

El període es rabeja ara en una clàusula pausada, on «la masia que fuma» ens torna a suggerir el silenci de la vesprada.

Segueix una altra oració independent on els dos sintagmes nominals subjecte i objecte guarden la llei de membres creixents: «lo cant monòton dels grills [7 s.], al cant ardorós de la cigala [10 s.]».

El període següent ja és de gran complexitat sintàctica, per la quantitat d'incisos i de subordinacions que fan com un penjoll de raïm a l'entorn d'una frase ben senzilla: «los aucellets llànsan sa darrera nota». El cant de comiat en la llengua angèlica dels ocells ens duu el mateix missatge de «bona nit» que ens diu el bover. La clàusula «un rastre de serpent», de *cur-sus trispondaicus* (vall trisil·làbica), clou aquest període, que ha anat ronsejant seguint el ritme del pas maimó de la parella de bous.

Al període final continuem de primer amb el ritme pausat. L'escena resta per un moment buida i quieta. Però l'anunci del crit feréstec del duc revifa el discurs amb solemnitat dactílica («réy dels aucells de la nit»). En arribant a la clàusula, ja la quietud dels arbres i el silenci de la roureda han esdevingut solitud de les selves i entrada de fosc paorosa. Poques ratlles han estat suficients per pintar amb quatre pinzellades la caiguda de la tarda. Aquest és el Verdaguer mestre de la prosa.

Altra vegada el cant dels ocells

Hi tornem per comentar un text privilegiat, que no va ser solament escrit sinó també destinat explícitament a la lectura en veu alta: el *Record necrològic de l'Excm. Sr. D. Joaquim Rubió i Ors, llegit en la solemne sessió inaugural celebrada per la «Real Academia de Buenas Letras» lo dia 12 de gener de 1902 (Prosa: 470 i s.)*.

L'elogi de Joaquim Rubió i Ors, a qui Verdaguer anomena cap de brot de la plèiade de poetes i intel·lectuals que obriren el primer solc en el camp del renaixement literari de Catalunya, comença amb una breu descripció de la situació calamitosa de la literatura catalana fins a mitjan segle XIX. Verdaguer resum tot seguit aquesta «decadència» amb una simple metàfora (*Prosa: 470*):

havia arribat la hivernada cruel que eixona els arbres [5 s.], espampola les vinyes [7 s.], i despulla de verdor les hortes i jardins [13 s.], donant a boscos i camps quelcom de l'aspecte solitari i trist dels cementiris.

L'autor passa llavors a exposar l'efecte miraculós del crit de resurrecció que signifiquen les poesies catalanes de Rubió, el Gaiter del Llobregat. Aquestes poesies ressonen de primer a tot Barcelona, després a tot Catalunya, als països veïns on es parla català i fins i tot més enllà de la frontera lingüística. La cornamusa de Rubió desperta i regenera l'energia creadora de tota una generació:

Aquelles poesies³² volaren ençà i enllà de nostre territori, i no es perderen pas totes per los aires com los scicles dels aucells de passa, sinó que foren sentides i escoltades com un crit de resurrecció per una pila de poetes, que n'eren, sense saber-ho ni haver-se'n donat compte, fins a aquell moment, per mi el més important i digne d'estudi de nostre renaixement.

De la metàfora inicial de l'hivern Verdaguer passa a la del matí de primavera que tot ho fa revifar. I el Verdaguer ocellaire amplifica la metàfora primaveral per crear una bella al·legoria del cant dels ocells. El text historicoliterari inicial ha canviat de to, per deixar pas a la brillant descripció poètica que ara seguirà. Aquesta transició estilística es prepara eficaçment per una interrogació inesperada, que obre el nou escenari del discurs: «Vos heu escaigut mai a muntanya / i en alguna masia emboscada / quan apunta la primavera?»

I així ens trobem amb aquesta nova versió del cant dels ocells, que ja no és un mer recull folklòric on el cant de cada ocell es tradueix faceciosament en paraules catalanes, sinó una composició poètica de molta alienada, en la qual el cant de cada ocell és un instrument musical que es va sumant al cant dels altres, en un joc de crescendo que culmina en un ple d'orquestra: obre el concert la merla, s'hi afegeix el cucut, després l'alosa, les orenetes, el pinsà, el pigot, la perdiu, fins a l'entrada del rossinyol que completa l'harmonia.

L'endolada merla, / aucell que / per ser lo primer de cantar / anomenen en la Guilleria l'aucell solitari, / des d'un xaragall fa sentir tot plegat / son xiulet de flobiol de pastor; // sa cançó és ben curta: / no té més que dues o tres notes; // mes no triga a respondre-li el cucut, / dient a veu alta el seu nom / des dels arbres que borronen. // Tot seguit l'alosa, / l'aucell de sant Francesc, / com si vingués de sentir la seva lliçó espiritual, / se'n puja, / se'n puja / cel amunt, / cantant a Déu son himne del matí. // Les intrèpi-

32. Les cançons del Gaiter del Llobregat.

des orenetes no triguen a arribar del llarg viatge / i, joïoses de tornar a llurs
nius / i de reveure ses rodalies enyorades, / comencen frisos ses anades i
vingudes, / ses corredisses, danses i giravoltes de balladora esbojarrada. //
Lo pinsà piteja en la coromina, / lo pigot assaina en la roureda / i la perdiu
escotxeja en l'aubaga, / cercant entre les farigoles un racó per niar, // i allí
baix, / al peu de la font murmuriosa, / entre la bardissa i lo bosc, / lo ros-
sinyol assaja sa primera cançó, / la més bonica que els homes, ai!, poden
sentir en aquesta vall de llàgrimes.

Arribat a aquest punt, Verdaguer ens retorna a l'exposició historicoli-
terària, amb una sola frase que inicia la transició: «Veu's aquí un símil del
primaveral desvetllament dels aucells de nostra renadiua Gaia Ciència.»
L'al·legoria del cant dels ocells ha estat així un oasi poètic, un incís que ha
tingut la funció rítmica de cloure una exposició (la de la Decadència) i
d'obrir-ne una altra (la de la Renaixença). Amb aquest incís, el discurs ha
rebut l'impuls necessari per continuar amb un *allegro con brio*.