

[Joan] Roís de Corella, *Psalteri*.

Introducció, transcripció i actualització a cura de Joan A. LÓPEZ i QUILES i Vicent RIBES i PALMERO. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana —Revista “SAÓ”— Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Montserrat, 1985, 272 pàgines.

Després de segles d'incomprensió, l'obra de Joan Roís de Corella torna a ser valorada com cal, i no sols per les bellíssimes composicions poètiques que ens n'han pervingut sinó també per l'elegància de la seua prosa, si bé la religiosa a penes ha gaudit, al segle actual, de l'atenció i la difusió merescudes.

La decadència que experimentaren les nostres lletres d'ençà de la mort de Corella, el 1497, s'ha atribuït sovint als excessos llatinitzants d'una bona part dels nostres escriptors de la segona meitat del segle XV, entre els quals sobresurt precisament el nostre autor. Al meu parer, les causes d'aqueixa decadència —ja n'he parlat en algun lloc— són ben altres, i no semblen imputables a una moda literària, que aleshores era compartida també per la literatura castellana. Podem convenir amb Fuster que l'obra de Corella és marcadament decorativista, però jo crec que sota l'exhuberància verbal de la seua prosa religiosa batega una autèntica inquietud espiritual. Això és el que es desprén, si més no, de la lectura del *Salteri* corellà que ara s'acaba de reeditar. Perquè, si aquesta versió és realment deguda a Corella, el primer aspecte que caldria destacar-hi és precisament l'intent de fer accessible a un públic relativament ampli, mitjançant una sintaxi i un lèxic planers, la densa espiritualitat dels salms.

En efecte, el traductor segueix amb molta fidelitat la *Vulgata* —i això explica segurament l'absència dels hipèrbats llatinitzants i dels sinònims ornamentals característics de l'anomenat “estil de valenciana prosa”— i opta per un lèxic intel·ligible, on, al costat dels llatinismes típics de l'època, hi ha un acostament a les preferències del parlar local (*mentirós, acaminar, rabosa, aplegar, jagant, malair, entropçar, traginat, migjorn* ‘sud’, *calabruixó, chiquea, llauger, si* ‘pitrrera’, *la fel*, etc.) en unes proporcions inhabituals en la resta del corpus corellà. Fins i tot hi detectem algun inesperat castellanisme com *galardó*. Arredoneix el color local de la versió l'ús sistemàtic d'una desinència incoativa híbrida en les formes del subjuntiu. Em referesc a formes com *destroeixca, converteixquen, beneeixca*, etc., que no responien plenament al paradigma oriental dels incoatius (*destruesca, convertesquen, beneesca*, etc.), és a dir, al de més tradició cancelleresca, ni a les del paradigma occidental (*destruïesca, convertisquen, beneïca*, etc.). Tot plegat, unes característiques que no s'adiuen massa amb el to general de la prosa corelliana.

Si a aquestes circumstàncies afegim el fet que el nostre incunable fou imprés a Venècia, tindrem més d'una raó per sospitar que la versió de 1490 podria no procedir directament de Corella. Perquè, com apunten els editors actuals a la *Introducció*, no és inversemblant que la decisió de Corella de recórrer

a les premses venecianes pogués obedir al desig d'emparar algun traductor no gaire ben vist per la Inquisició. Una actitud, d'altra banda, comprensible, cas de ser confirmada aquesta hipòtesi, si tenim en compte que el nostre escriptor procedia probablement d'una família de conversos. Semblen avalar aquesta sospita les inexplicables professions de fe i al·lusions al Crist i a l'Església que apareixen al llarg del text.

Amb tot, també podem pensar que, darrere la senzillesa i el to local del llenguatge utilitzat al *Salteri* i darrere la decisió de dur-lo a estampar a les prestigioses premses de Joan Hertzog (un jueu), no hi havia altra cosa que el deliberat propòsit de Corella de cercar l'adhesió massiva d'un públic valencià que escoltava, embadalit, els seus sermons i de facilitar-ne la difusió entre les colònies valencianes d'Itàlia.

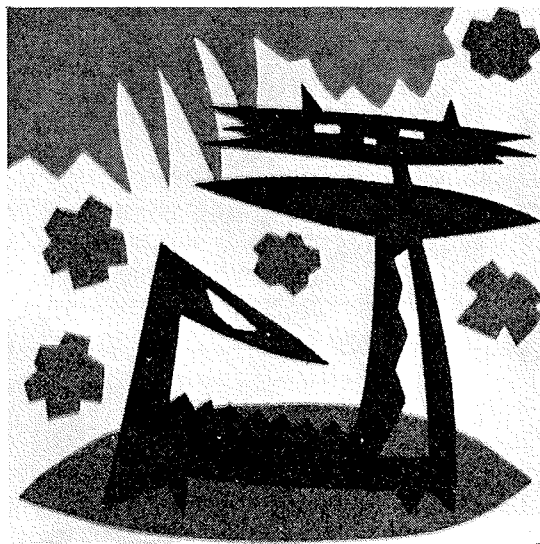
Siga o no siga Corella l'autor material del *Salteri* de 1490, el fet positiu és que cinc-cents anys després n'hem recuperat una bella versió, que constitueix alhora una excel·lent mostra de la plenitud cultural de la València quatrecentista. Perquè, si havíem de caracteritzar-la des d'un punt de vista literari, caldria subratllar que el traductor hi reeixí magníficament a combinar l'elegància del llenguatge amb la precisió i fidelitat que exigeix un text sagrat. I l'hem recuperada gràcies a la tenacitat i sensibilitat de dos valencians apassionats pel tema: Antoni López Quiles i Vicent Ribes. El resultat final ha estat una acurada transcripció, feta segons el criteri de la col·lecció d'"Els Nostres Clàssics", que converteix l'edició en un excel·lent instrument de treball per al filòleg i per a l'historiador de la cultura en general i de la literatura en particular. Aquest és, si més no, el propòsit expressat a la *Introducció* pels editors actuals. Però la seua intenció, com la del traductor del segle XV, va, de segur, més enllà de la mera curiositat literària o de la preocupació teològica per reproduir en la llengua pròpia un dels textos bíblics més atraients. No s'explica altrament l'actualització que se'ns ofereix en la segona part del llibre. Una actualització que no s'ha limitat a substituir els arcaïsmes lèxics i a fer algunes adaptacions morfològiques. Hi ha més aviat el treball conscient de qui no solament vol ser fidel a la versió original sinó també acostar-la a les formes d'expressió i a la sensibilitat actuals, a la llum de les prestigioses traduccions modernes de l'Institut Bíblic de Roma i dels monjos de Montserrat.

Conciliar fidelitat i modernitat no era gens fàcil, però crec que els autors han reeixit prou bé en la seua tasca. Certament, d'acord amb el principi de fidelitat a l'original, no calia haver canviat els *arrancar, verdader, llavar, redonea, resplandir*, etc., de l'incunable pels més usuals avui en català oriental *arrencar, vertader, rentar, rodonesa, resplendir*, etc. Les formes de l'original, a més de ser les clàssiques, semblen preferibles per coherència amb el manteniment d'altres paraules o variants tan típicament valencians avui com *aplegar* o *raboses*. A part això —una mera qüestió de gustos—, que a penes es fa notar en el conjunt, les solucions adoptades em pareixen molt encertades, fins i tot l'elecció sistemàtica de *Vós* en lloc de *Tu* per adreçar-se a Déu, ja que han fet de lectura agradable, intel·ligible i planera uns textos molt allunyats de la mentalitat de l'home actual.

La lectura de la transcripció i de l'actualització m'han fet pensar una vegada més en la necessitat de fer un gran esforç perquè tots els que compartim una mateixa llengua disposem d'una versió bíblica com més integradora millor, que supere les estretes visions dels qui confonen llengua i dialecte. I amb això no em referesc exclusivament a l'àmbit valencià. Cal reconèixer tanmateix que l'Església valenciana perdé en el seu moment l'oportunitat de participar solidàriament en la realització d'aquesta inexcusable empresa. Tan de bo iniciatives com la que ara presentem puguen servir, en primer lloc, per fer-nos

prendre consciència que mai no és tard si es vol, i, en segon lloc*, per fer-nos veure que fe i cultura poden caminar juntes, com en temps de Joan Roís de Corella.

Antoni Ferrando



(Text llegit en l'acte de presentació del llibre, el dia 27 de juny de 1986, a l'Aula Magna de la Universitat de València).

Anton Espadaler, *Una reina per a Curial*

Quaderns de Crema, Barcelona, 1984, pp. 252.

L'apparizione di un intero volume dedicato a un'opera del rilievo e della bellezza del *Curial e Güelfa* —ed è il caso di dire finalmente!— non poteva non rappresentare un'assai lieta sorpresa per tutti coloro (e non sono certo pochi) che amano questo gioiello della letteratura catalana medievale. E subito la sorpresa doveva tramutarsi in curiosità e attesa di chissà quali ghiotte novità al leggere un passo della Premessa: "Així i tot, els problemes de base subsistien. ¿De què serveix repetir allò que s'havia dit com a probabilitat sobre l'autor i la data de composició, o especular sense cap protecció mentre hi havia la possibilitat de trobar noves dades a partir de punts segurs que no s'havien explorat mai? ¿De què serveix saber que l'autor coneixia Boccaccio, si no ens preguntem seriosament per què i com l'utilitza, i en el conjunt de quin projecte narratiu? ¿De què serveix posar en relleu les troballes estilístiques del *Curial*, mentre es perpetua la més absoluta de les confusions quant al gènere en què s'insereix el llibre?".

Perché nascondere l'acceso interesse previo all'idea che vi fossero infine "nove dades" sul romanzo, nuovi dati "segurs"; un esame serio ("seriosament") dell'utilizzazione di Boccaccio (e forse anche di Dante e di altri autori italiani; e forse anche di scrittori non italiani); un attento scrutinio del progetto narrativo, ovvero una approfondita lettura sotto il profilo letterario; una scrupolosa analisi dei ricorsi stilistici, magari, sul fondamento di più esigenti spogli linguistici e grammaticali da una parte e, dall'altra, con più particolareggiata illustrazione della relazione con la lingua cancelleresca? E se anche una leggera perplessità poteva cogliere in ordine al genere letterario, in verità non preda del caos, ciò non aveva gran peso sul clima di fiduciosa e incuriosita attesa verso un volume che, in apertura, promette tanto.

Il quale volume, in tutta la prima parte (pp. 16-116; la seconda è dedicata al problema letterario), sottopone a giudizio le proposte avanzate finora circa la paternità del testo ("autoria"), per poi concludersi con un'inedita e originale formulazione alle pp. 117-48. Nelle prime cento pagine, pertanto, vengono escusse, nell'ordine, l'ipotesi "alfonsina", quella "urgellista", l'altra "borgognona" e, da ultima, la "valenciana". E certo, in linea ancora generale, ingenera un certo stupore che venga attribuito lo spessore di vere e proprie 'tesi', cioè di proposte puntigliosamente argomentate, a ciò che per lo più, era stato presentato come cauto sospetto, prudente induzione, problematica impressione —a volte in forma addirittura marginale; in definitiva, ipotesi pressoché sempre del tutto provvisorie. E provvisorie, caute, prudenti (e, ripeto, spesso marginali) proprio perché, se da una parte l'unico documento su cui

fondarsi è il solo romanzo (il che non è molto, considerato il tipo di testo), dall'altra, esso include coordinate culturali di tal fatta da consentire e contraddire al medesimo tempo, e perciò tali da non fornire punti di riferimento di assodata e univoca certezza.

E invece l'E. istituisce, caso per caso, dei veri e propri processi, in alcuni passi degni della più illustre tradizione della Inquisizione, tanto sotto il profilo della capziosità come sotto quello dell'aggressività, ovviamente amplificando all'eccesso e indebitamente quel che i suoi malcapitati predecessori avevano —talora timidamente, sempre circospettamente— proposto. Ma, naturalmente, anche questa dilatazione sofistica delle opinioni altrui avrebbe potuto essere tollerata, se alle impressioni si fossero opposti dati corposi, alle suggestioni fatti oggettivi, alle ipotesi elementi concretamente accertati.

Il sistema, invece, è quello di contrapporre opinione (opinabile) a opinione (opinabile), congetture a congetture, sempre né più né meno discutibili delle altre, ma con il sovrapprezzo di un'intolleranza francamente sproporzionata. Certo, non ingannerà nessun lettore oggettivo l'affastellamento spesso incoerente e raccogliuccio di bibliografia utilizzata in modo approssimativo: tanto più che i molti "pensiam que", sulla base dei quali l'E. polemizza, tradiscono la debolezza intrinseca di un argomentare in cui causidicità e malagrazia si sposano perfettamente. Tanto si è che, nel complesso, si ha la netta sensazione di una sorta di superfetazione così abnorme, da indurre a chiedersi se non si tratti di un perverso meccanismo mentale messo in moto per convincersi della giustezza di una propria opinione di cui s'avverte sotteraneamente la completa fragilità.

Bastino pochi esempi, fra gli infiniti (tutti?) che potrebbero addursi. E' ben noto il problema che pone il primo attacco del testo, dopo il brevissimo prologo: "Fonch ja ha lonch temps segons yo he legit en Cathalunya un gentil hom [lacuna] apellat". A prescindere dal fatto che l'E. in questa sola citazione dal codice piazza due errori (*long* per *lonch*, *jo* per *yo*; la sua citazione si ferma a *Cathalunya* e quindi non informa della lacuna), egli, da una parte fa dire ad Aramon (che scrive: "Cathalunya sembla afegit d'una mà posterior", ed. del testo, III, 259: ed ha ragione Aramon a dire "sembra", perché non sono affatto pacifici né l'inserimento né la mano posteriore) quel che in fin fine Aramon non dice (cfr. p. 20); dall'altra, salta a piè pari il problema dell'interpunzione, già affacciato da Miquel i Planas (ed. del testo, p. 481), che è assolutamente determinante; infine, se ne esce con l'affermazione che, essendo per lui "inadmissible" quel *Cathalunya* (su motivazioni barcollanti e confuse), lì doveva esserci "el títol del llibre o el nom de l'autor d'on va treure la matèria de la narració" (p. 21): il che è certo quanto di più spericolatamente gratuito e cervelotico si possa immaginare. E se insorgesse il quesito del perché, esso è presto risolto dicendo che l'E. ha deciso essere del tutto anomalo il fatto che il *Curial* risulti privo sia di dedica, sia di firma d'autore.

Per quel che concerne la questione, per altro abbastanza scontata e documentabile (come s'è fatto in modo pacifico), della conoscenza da parte dell'anonimo di cultura e cose napoletane e italiane in epoca alfonsina, l'E. s'ingegna di addurre altra documentazione: e di questo tipo. Nel *Curial* (III, 27) si cita un cavaliere partenopeo, "Arrigueto Capete". Orbene, dato per scontato che questa sia la forma "catalanitzada del cognom Capece" (p. 28), il che resta da provare (o non si tratterà di un banale —c— per —t— del ms.?), si scavano personaggi di un paio di secoli prima ricorrendo, non allo storiografo della famiglia (il Capecelatro), ma alla mezza colonna nientemeno che dell'*Enciclopedia italiana*. Parimenti, le ipotesi formulate a p. 31 in rapporto al men che mediocre versificatore G. A. Pandone, il quale "podia haver romàs en la memòria de l'autor", risultano fantomatiche, tanto più quando si vorrebbe

attribuire a questa "memòria" l'intero impianto erudito che informa il III libro del romanzo: il che significa, se non altro, ridurre la cultura dell'anonimo, ben sfoggiata, a una fonte davvero minima e inconsueta.

La conclusione di questo capitolo è dedicata al compianto Comas con toni alquanto arroganti. E poiché qui si agisce secondo un sistema ricorrente in tutto il libro, converrà sottolineare (e valga il caso specifico per la generalità dei casi): a) che Comas aveva prospettato un suo tipo di lettura non solo nella piena legittimità di critico attento ed equilibrato, ma anche con un garbo che impone rispetto, quale che sia il livello di assenso che s'intenda dare; b) che opporre al concreto dei ricorsi esegetici l'astrattezza delle formulazioni generali di teoria della letteratura è del tutto gratuito, soprattutto quando le citazioni teoriche utilizzate non sono pertinenti (più spesso sono pura esibizione irrelata); c) che l'analisi letteraria, come la storica, la filologica e ogni altra, obbediscono a precise regole deontologiche, e non per una ragione ipostatica di "morale", ma al solo servizio dell'interpretazione corretta del testo.

Nel secondo capitolo, enormemente dilatato rispetto alla pochezza dei dati oggettivi, potrebbe forse accogliersi, seppure con beneficio d'inventario e in base ad assai più accorte ricerche, una data quale quella del 1445 (il Riquer, in *Hist. Lit. Cat. II*, 621, aveva fissato i termini fra il 1435 e il 1462, coincidendo con i risultati dell'inchiesta linguistica), sebbene sia sempre sommamente rischioso stabilire un anno esatto per un'opera di quelle dimensioni e di quei tempi quando manchi un riferimento preciso; ma quella che appare altamente dubbia è la proposta —meramente tale— secondo cui nel co-protagonista del *Curial* si sarebbe voluto effigiare Giovanni IV di Monferrato. Il processo di identificazione è francamente gracile; ma, quand'anche così non fosse, esso non aggiungerebbe granché a quanto già sapevamo per altra via sul romanzo.

In quanto a quello che lo stesso E. definisce il "to inequívocament proborgonyó de l'obra" (p. 97), lascio volentieri a Pamela Waley il compito di difendersi. Non dovrebbe risaltarle difficile, perché, fra interrogativi gratuiti (v. ad es. p. 77), cronologie date per accertate e che non lo sono (v. ad es. pp. 78 e 103), motivazioni insufficienti (v. ad es. p. 83), identificazioni forzate e anche un po' astruse (v. ad es. pp. 84-5), e un bel po' di contraddizioni, si ha la netta impressione di affogare in un fiume limaccioso di polemiche gratuite, al solito affidate a mere induzioni ed elaborate esclusivamente sulle spalle degli altri. Ma certo sorprende che un autore sempre così apoditticamente sicuro di sé e armato di tanti sofismi (forse per coprire una superficialità che non ha voluto pagare il prezzo di inchieste faticosamente originali?) si lasci poi sfuggire (freudianamente?) a p. 87: "Independentment del nom Salones i del locatiu Venosa, que no hem sabut identificar". Povera antica Venusia che, guarda caso, fu importante centro fin dall'antichità, poi normanna e quindi disputata da svevi, angioini e aragonesi, di cui parlano anche le guide del Touring Club!

Ma è in rapporto alla cosiddetta tesi valenciana che l'E. diventa ancora più aggressivo. Il sistema, ovviamente, è sempre quello, infantilmente manicheo e tautologico, dell'asseverazione senza beneficio di prova, mentre l'eleganza del linguaggio si definisce da sé: la frase di G. Colon: "Mereceria la pena un estudio lingüístico esmerado de este texto", viene definita (non si sa perché) "Una evident provocació" (p. 110); un'altra frase di A. Ferrando è chiosata come "colossal simplificació" (p. 115), e così via. E nel contraddire studiosi della statura di Corominas, Colon, Veny e Giner con garibaldina improntitudine, anziché mettersi a studiare su quelle indicazioni (magari per smentirle tramite sostanziosi dati nuovi, oltre cioè la assai succinta appendice del Par), ci si aggrappa alle poche forme da essi segnalate,

ci si arzigogola attorno in maniera posticcia e, purtroppo, si perde per sempre la buona occasione di avviare una seria analisi linguistica: presupposto, se non altro, di quell'esame stilistico promesso in apertura e di cui non c'è traccia in tutto il volume.

Ora io non so quante possibilità potrà avere la cosiddetta tesi valenciana di cogliere nel vero e quanto potrà convincere la deduzione (e però non necessaria ad essa) di un'attribuzione di paternità del romanzo a Joan Olzina, soprattutto perché ritengo che il testo sia quello che è e offra quello che offre, per di più in una pluralità (o coacervo se si preferisce) culturale di tal fatta da poter dare adito a più d'una ipotesi e a tutte insieme. Quel che invece mi par naturale è di non scatenarsi contro una tesi la cui dimostrazione è tutta di là de venire (il Ferrando ha solo preannunciato il proprio lavoro) e agire con estrema cautela quando non si sa cosa il destino riserbi. Certo, il rifiuto di Olzina perché "abocat al llatí" e "funcionari regi" (p. 116) è motivazione del tutto sconsiderata e stupefacente. Per converso, concludere asserendo che "És evident, tanmateix, que només una prova documental ho resoldria definitivament i segura" (*ibidem*) è almeno grottesco, perché, se esistesse la prova documentaria, l'intera elucubrazione dell'E. non avrebbe avuto ragion d'essere e la sua fatica si sarebbe vanificata.

Fatica davvero ingrata se, per oltre cento pagine, ci si è dovuti arrampicare sugli specchi e dar colpi a destra e a manca, allo scopo di porre nella luce più favorevole una propria tesi, che si avanza, ovviamente, fondandosi su quel solo *Curial* che, come confessa lo stesso E., è "la nostra única dada" (p. 148: e allora le famose "noves dades a partir de punts segurs" dove sono andate a finire?). Tesi, purtroppo, che non ha altra forza se non quella del cavilloso indurre, del gratuito ipotizzare (sull'ambiente giuridico-finanziario e mercantile), dell'utilizzazione di ogni materiale in forma solo parziale e capziosa. Si vuole un esempio soltanto? In mezzo rigo del romanzo (parte africana) si scrive del cavaliere che possedeva "en les ortes, luny de Túniz mija legua, una casa" (III, 98): ebbene, questo basta all'E. per dimostrare (secondo lui) che l'anonimo era pratico di Tunisi (p. 128). Ma, in verità, poi ci si accorge che l'argomento viene lanciato, con subita ma impropria finalità, per dare fondamento alla propria ipotesi solsonese —del tutto non dimostrata— e a un Jacme Perpunter pienamente non credibile (basti per questi vedere il riassuntino a p. 247).

E siamo così al centro della nuova "tesi": quella che dà il titolo (alquanto sibillino) al volume. Assunto il triangolo Curial-Güelfa-Laquesis (modello letterario di antichissima memoria, nonché dato strutturale al di qua del romanzo), l'E. lo proietta sul triangolo Magnanimo-Maria-Lucrezia d'Alagno, riducendo l'intero romanzo a un omaggio consolatorio dell'anonimo verso la regina Maria, lasciata molto sola, come si sa, da Alfonso e da questi ampiamente tradita. Forse è a causa di questo assunto che l'E. si stupisce tanto che il *Curial* manchi di una dedica nelle pagine precedenti del suo volume. Ma il fatto si è che, anche quando si volesse accogliere come plausibile (e in ogni caso non dimostrabile) il sospetto che l'anonimo intendesse rendere un omaggio consolatorio alla regina, ciò non aggiunge assolutamente nulla né alla conoscenza dei vari problemi che il *Curial* pone, né si vede come possa suffragare la tesi solsonese, né porge in alcun modo una diversa chiave di lettura del testo: insomma, il cauto argomento di una breve nota extra-testuale.

Nella seconda parte del libro (quella che vorrebbe essere letteraria) le cose vanno anche peggio che nella prima. Se il lettore dovesse aspettarsi, legittimamente, un'interpretazione "critica" del testo, resterebbe pienamente deluso, giacché, anche qui con improvvisazione grande, si saltella a destra e a manca con una pericolosissima tendenza alla astratta gratuità e una marcata disposizione a risolvere i problemi

dello specifico mediante assiomi generalizzanti. E sconcola constatare l'assenza di un'adeguata conoscenza e del Medioevo e del post-Medioevo; e si cita a sproposito (ad es. i due scritti del Bohigas sono menzionati fuori posto, p. 182, e sotto il profilo critico non capiti) o non si cita affatto (si cercherebbe invano una menzione dell'articolo dell'Aramon) o si stravolge del tutto quanto altri hanno scritto (ad es. p. 155), lanciando obiezioni generiche, gratuite e non pertinenti; e si affastellano discorsi al limite dell'inconcludenza, come nel caso delle Cronache o, in forme davvero sorprendenti, della *Fiammetta* (la cui importanza a livello culturale europeo è misconosciuta e fraintesa): il tutto coprendosi dietro certe citazioni alla moda, surrettizie, cui si ricorre, parrebbe, parrebbe, per mascherare l'accusato vuoto culturale e l'incapacità di adesione al testo.

In un tale marasma di genericità, astrattezze, contraddizioni e gratuità (purtroppo arrogantemente asserite), non solo si cercherebbe invano una proposta critica minimamente degna del nome, ma anzi è da dire che non c'è pagina che non presti il fianco ai rilievi più azzeranti. Farlo, significherebbe profittare in maniera sproporzionata della pazienza del lettore (già troppo intrattenuto) in merito a un libro che rende un pessimo servizio al *Curial*, per essere così insanabilmente arbitrario. Si potrebbe dire, ad esempio, che il rapporto differenziale istituito fra testo sentimentale e testo cavalleresco è posto in termini del tutto inconsistenti (altra cosa è la sceverazione fra romanzo psicologico e romanzo sentimentale in rapporto alla narrazione cavalleresca, ma, per parlare di ciò, l'E. avrebbe dovuto prestare attenzione a quel che altri hanno scritto) o che si mescola cultura del XIII secolo e cultura del XV in modo del tutto scriteriato, e così via lungo una serie esorbitante di obiezioni: ma a che pro?

A che pro evidenziare l'ingenuità di un discorso sui generi letterari che, per esser visto al di fuori delle ottiche più recenti (magari da non condividere ad occhi chiusi, ma che pure ha un peso) ed essere ancorato al più vieto positivismo, si dimostra del tutto insufficiente per determinare il carattere e la specificità del testo? Ma qui le cose vanno ancor peggio che altrove, visto che l'E. non si cura affatto di circoscrivere il perspicuo del *Curial*, magari muovendo dal discorso del "genere", sibiene si ferma alle più grezze premesse e a quelle asservisce l'opera, eludendo sia l'esegesi concreta e precisa, sia l'analisi degli sfondi e delle implicazioni letterarie. Insomma, a stare a questo tipo di pagine, si dirà che il significato della *Chanson de Roland* è tutto e solo nel suo appartenere alle *chansons de geste* oppure che, essendo Ariosto e Tasso esponenti di un medesimo genere, fra loro non passa differenza di sorta: e i discorsi sono belli e fatti.

Le pagine di conclusione godono del medesimo rigore che informa tutto il volume.

G.E. Sansone

Dolors Oller, *La construcció del sentit*

Ed. Empúries. Barcelona 1986, 216 pàgines.

Dolors Oller, amb *La construcció del sentit*, ha posat sobre la taula, no sé si intencionadament o no, un dels punts més controvertits dins la crítica literària dels últims anys, particularment a casa nostra, on a la voluntat de molts estudiosos per furnir el camp de la literatura d'un aparell teòric i metodològic ferm (i consegüentment d'una crítica, diguem-ne analítica, que en fos una aplicació pràctica), s'uneix la necessitat social imperiosa de comptar amb una crítica professional que oferesca al públic allò que aquell demana, una guia alhora informativa i valorativa del panorama literari català. M'estic referint, és clar, al clàssic *tàndem* explicació-judici de valor a què tot comentarista literari s'ha d'enfrontar diàriament en la seua feina per donar-hi una solució més o menys radical. Dolors Oller, en el pròleg al seu llibre, aposta per una crítica amb un *status* epistemològic propi, amb capacitat cognoscitiva i que, en tant que això, s'ha d'acarar amb objectivitat al text, considerant-lo com un ens autònom, un sistema de "senyals" —per utilitzar el mateix terme que l'autora— que imposen al lector llurs pròpies regles. Açò, naturalment, la situa en una perspectiva teòrica que defuig el cànon valoratiu sempre implícit en l'opinió subjectiva, per situar-se en el terreny de la recerca de les estructures lingüístiques que ens informen sobre el sentit del text. Amb aquesta premissa, Dolors Oller s'alinea conscientment en un paradigma metodològic que s'inicia amb el formalisme rus i que, pel que fa al tema que ens ocupa, es caracteritza per oposar-se frontalment a aquella altra opció que tendeix a utilitzar el text com a pretext, i fins i tot a transformar l'anàlisi en un discurs impressionista i/o literaturitzant en comptes d'utilitzar un metallenguatge diferenciat de la realitat que s'està tractant, objectiu prioritari del nou paradigma. D'altra banda, però, ella s'autoclassifica dins el que denomina "una certa fenomenologia de la percepció", els postulats de la qual, tot i que són a la base d'algunes teoritzacions anteriors (fonamentalment Mukarovsky amb l'estructuralisme txec, i la semiòtica soviètica), són més clarament recognoscibles com a corrent de pensament des de l'"estètica de la recepció" de Jauss i Iser. El que més ens interessa subratllar d'aquesta posició eidètica, que ha estat més recentment reformulada des de diverses "escoles" (Greimas, Lotman, Kristeva, U. Eco...), és el paper que hom atorga al lector com a actualitzador de les marques (recordem els "senyals" que anomena D. Oller) presents al text; un punt de vista, al meu parer, que estableix un clar pont superador de la vella dicotomia visió immanentista/visió sociologista de la literatura. Doncs bé, és clar que no existeix una sola actualització possible d'aqueixa "formulació

lingüística" invocada per l'autora com a punt on convergeixen les insondables i obscures intencionalitats d'autor i lector, fora de la seua contextualització; en cas contrari, el sentit se'ns donaria de forma immediata i unívoca a tots els lectors, i això no és així. Però és clar, també, que no hi ha infinites versions. En qualsevol cas, tot allò afegit al significat-marc estricte de l'obra, extret objectivament amb un instrument analític adequat, esdevé un camp, el del veritable sentit, on els coneixements, la capacitat i —per què no?— la intuïció del lector-crític hi tenen molt a dir. O siga, que més enllà de l'investigador-lector, d'una crítica entesa com a funció aplicativa de la teoria literària —imprescindible, d'altra banda, *c'est tout une autre chose*— hi ha una crítica que ha d'ocupar un espai gnoseològic particular, i no pot estar exempta de cap de les maneres de subjectivitat. Em sembla que és en aquesta crítica en què està pensant D. Oller quan diu: "És evident que el tipus de reflexió que pressuposen els articles aquí reunits no es guia per l'afany d'emetre judicis de valor, sinó pel de col·laborar en la construcció d'un pensament crític des de la contemporaneïtat i dins una tradició per a la qual tant compta l'obra com el comentari o les reflexions que aquella pugui originar, sempre que aquest comentari pressuposi una línia de pensament qualificat donant suport i consistència a la ineludible opinió personal que tota crítica comporta".

Crec entendre que l'aparent contradicció entre l'objectivitat que l'autora reclama des del principi de la seua argumentació i la "ineludible opinió personal" a què es refereix ara, es resol amb una nítida distinció de les funcions que hom realitza davant el text, i pressuposant que la feina descriptiva és prèvia i independent de qualsevol valoració crítica. Caldrà puntualitzar-li, en aquest cas, que no hi ha opinió crítica sense judici de valor —sense un cànon normatiu que la sustente, tot i que hi estiga implícit—, de manera que potser fos necessari aclarir millor que on no ha d'haver judici de valor és en la primer fase d'aproximació a l'objecte i no en la segona. No està tan clar, tampoc, de tota manera que en l'estat actual d'una hipotètica ciència de la literatura siga possible de posseir un aparell metodològic suficientment desenvolupat per garantir el bandejament total del subjectivisme quan intentem d'esbrinar el significat d'un text. A hores d'ara, des del meu punt de vista, tot depèn del poder explicatiu que exigirem a la teoria, exigència directament relacionada amb la delimitació del veritable objecte de cada nivell descriptiu de la disciplina. Aquest dèficit, però, si és que n'hi ha, no és imputable, naturalment, a Dolors Oller, que ha fet un ben digne i profitós esforç per allunyar-se d'aquells crítics que, considerant la literatura com el domini de l'inefable, es perden en disquisicions metafísiques a l'hora d'anatomitzar el lligam forma-contingut d'un text poemàtic.

Perquè, efectivament, aquest no és un llibre de teoria ni de crítica literària, sinó l'aplec d'un conjunt d'articles que havien estat publicats en distintes revistes entre 1979 i 1986, i als quals ara D. Oller ha volgut conferir una unitat amb motiu, únicament, de posseir en comú una certa manera d'enfocar el comentari literari. Per això, la reflexió sobre la teoria i el mètode tenen una importància fonamental —ultra el gran interès de cada treball per separat— a l'hora de llegir aquest llibre per voluntat expressa de l'autora, i per això també, és clar, m'hi he dedicat extensament. El llibre consta de quatre apartats i un epíleg, i quasi tots giren a l'entorn de la poesia. El primer apartat, —I. *Punts de referència*— és un conjunt de comentaris sobre poemes dels més importants autors catalans del segle XX (Carner, Brosa, Riba, Foix, Ferrater, Espriu, etc.), i, com ella mateixa diu, la teoria és explícita ja que exemplifica cada vegada amb un autor distint una conclusió general sobre el funcionament poemàtic. En el segon —II. *Tipologia de la recepció: tres esbossos*—, D. Oller parla primer de la especificitat del llenguatge poètic i en proposa una classificació ("Aspectes de la paraula poètica"). Després fa una interpretació

de la poesia moderna segons les tres "classes" de "paraula poètica" que ha proposat a l'article anterior ("Els tres ordres de figuració a la poesia moderna i algunes consideracions sobre la postmoderna") i per últim, assaja també una explicació sobre la trajectòria seguida per la poesia catalana del segle XX ("Poesia catalana del segle XX: Un esbós d'interpretació") sobretot des de la perspectiva de la innovació. La teoria ací és tan explícita com en el primer apartat. El tercer apartat —III. *Accions i intencions (Crítica de la crítica)*— és, com el títol indica, un recull d'articles que reflexionen bé sobre la mateixa crítica ("Qui tem la crítica literària?", on reprén idees ja exposades en el pròleg, amb algunes matisacions, juntament amb noves aportacions, sobre quina ha de ser la funció i la forma de la crítica literària), bé sobre el treball realitzat per altres crítics. En concret, "Discurs sobre el mètode" parla de *La nova poesia catalana* de Joaquim Marco i Jaume Pont i *Les darreres tendències de la poesia catalana (1968-1979)*, de Vicent Altaíó i Josep M. Sala-Valldaura; "Pensar més" sobre el *Sobre pintura* de Gabriel Ferrater; "L'home és parent de les bèsties" sobre un altre treball de G. Ferrater, *La poesia de Carles Riba*; i en "Gustave Flaubert: el fiscal tenia raó", el "crític" és un pretext per parlar de l'obra, ja que es tracta del mateix M. Ernest Pinard, fiscal del procés a què es va sotmetre Flaubert per la novel·la. I per últim, l'apartat IV. *Sobre discursos poètics* és una explicació i valoració de caire més general sobre alguns dels autors dels poemes que ja havia comentat en I (Carner, Foix i Ferrater), als quals s'afegeixen ara els també poetes Salvat-Papasseit i J. Vinyoli i el narrador J. Pla. L'*Epíleg*, "Pensament negatiu i figuració sensible" és, per a mi, on més traspua la sòlida formació filosòfica de l'autora, ja que analitza el fet poètic des de l'òptica de la filosofia de llenguatge i la teoria del coneixement. Una interessant aportació a un camp, el dels estudis literaris, que està reclamant en els últims temps una aportació interdisciplinària.

Possiblement, si hom pot fer alguna objecció als comentaris, aquesta és la no explicitació, o millor dit, absència, d'un autèntic metallenguatge operatiu; el fet que el discurs emprat base la seua credibilitat en la coherència i rigor lògic dels seus plantejaments, això sí, però no en un mètode clarificat d'antuvi. Açò és, d'altra banda, ben explicable pel confús i esquifit ventall que encara ofereix la teoria literària a l'Estat i pel mateix fet que l'autora no es planteja tampoc en cap moment el repte d'aconseguir-lo; més aviat sembla creure en una forma poemàtica el significat de la qual s'imposa ell mateix al lector-crític si aquest s'hi acara amb l'objectivitat suficient per descobrir-lo (és un problema d'actitud, doncs), que no pas en un esquema fixat a priori i que el lector-crític projecta sobre el text.

En definitiva, tanmateix, si Dolors Oller es proposava convèncer-nos de l'interés d'una crítica formalment seriosa però rica en suggeriments i imaginativa en propostes, rigorosa en els seus fonaments teòrics però aguda i novedosa en la valoració, descriptiva i reflexiva alhora, ho aconsegueix a bastament amb aquest llibre. En efecte, *La construcció del sentit* de Dolors Oller, ens possibilita tenir a l'abast, en un sol volum, algunes de les pàgines més engrescadores i suggestives de la crítica catalana dels últims anys.

Assumpció Bernal

Rafael Caria, *Só tornat a Sant Julià*

Edicions La Celere, L'Alguer 1986.

En comentar l'obra poètica de l'escriptor alguerès Rafael Caria cal tenir en compte algunes referències externes, no imprescindibles per al gaudi de la seua poesia, però si necessàries, potser, per a un millor coneixement del poeta i les seues circumstàncies, una millor comunicació, al capdavall, amb els sentiments, les sensacions o les reflexions que l'autor ens proposa amb els seus versos.

Só tornat a Sant Julià (L'Alguer: Edicions La Celere, 1986) és la primera mostra pública de Rafael Caria, en forma de llibre, en el camp de la poesia. Es tracta d'un recull de poemes escrits probablement entre els anys 1967 i 1984, d'acord amb les dates que menciona, respectivament, en el primer i el darrer dels poemes recollits. No podem pensar, doncs, en una dedicació poètica de darrera hora, sinó més aviat, com diu l'autor en la nota preliminar, en un "inconfessat pecat de joventut", en el qual sembla que ha reincidit constantment, i un pecat que s'arrossega anys i anys es converteix en vici, el vici de la poesia en aquest cas que no és, malgrat les aparences, un vici innocent. El resultat és aquest llibre amb el qual abandona la "clandestinitat" poètica, gràcies en part als bons oficis de la compositora Matilde Salvador.

Per una altra banda, d'acord amb la nota bibliogràfica també recollida en el volum, sabem que algunes composicions seues foren premiades als Jocs Florals de l'Alguer (1968) i als premis de poesia "Città di Ozieri" (1978) i que la seua preocupació literària l'ha portat a crear, fomentar i animar premis de poesia catalana en la seua terra. Amb tot, és cert que fins ara la seua personalitat ens era bàsicament coneguda com a erudit i estudiós, especialitzat en la història i la cultura de l'Alguer —com ens ho demostra la seua darrera aportació en aquest sentit, *L'Alguer. Llengua i societat* (1987)— i com a polític nacionalista, regidor en diverses eleccions de l'Ajuntament de la seua ciutat i promotor del moviment independentista Sardenya i Llibertat.

Só tornat a Sant Julià està estructurat en sis parts formades per un conjunt de quaranta-quatre poemes, a més d'un extens apèndix que comprén una nota biogràfica sobre l'autor, la traducció italiana dels poemes, notes explicatives sobre les nombroses referències a la toponímia algueresa i un acurat glossari de dialectalismes. Completen l'edició les músiques autògrafes de Matilde Salvador, titulades "Cants al capvespre", sobre poemes de Rafael Caria, i una breu nota biogràfica sobre la compositora de Castelló.

Com diu Jordi Carbonell en el seu document pròleg, una de les principals característiques dels poemes de Rafael Caria, probablement la que amb més força pot impactar en una primera llegida la sensibi-

litat dels lectors, és el seu vigorós arrelament a l'Alguer i a Sardenya, conscient d'ésser hereu d'una tradició cultural representada sobretot i en darrer lloc per la llengua:

Quan acabarà
aquesta inexorable
mort lenta
esper sol que
sobrevisquin
les paraules
just perquè
l'últim poeta
pugui escriure'n
la fi
en un epitafi.

ens diu en un emotiu poema dedicat precisament a Ramon Clavellet, poeta de la primera renaixença algueresa.

La visió poètica de Caria se centra en els motius quotidians del seu voltant i en els temes eterns de tota la poesia: la vida, la mort, l'amor, la terra, el paisatge de la seua illa. La terra i l'amor i el seu país personificat com una amant són els motius més constants al llarg de tot el poemari, des de les dues primeres seccions, més decididament cíviques i reivindicatives, amb poemes que reflecteixen la situació social i ambiental de la seua illa, en una línia paral·lela —com ho ha assenyalat Jordi Carbonell— a la de Pere Quart o Salvador Espriu, als versos més intimistes i directament amorosos de la darrera part, en especial les poesies —delicadíssimes en molts moments— de "Paisatge nocturn" i "Poemes solitaris".

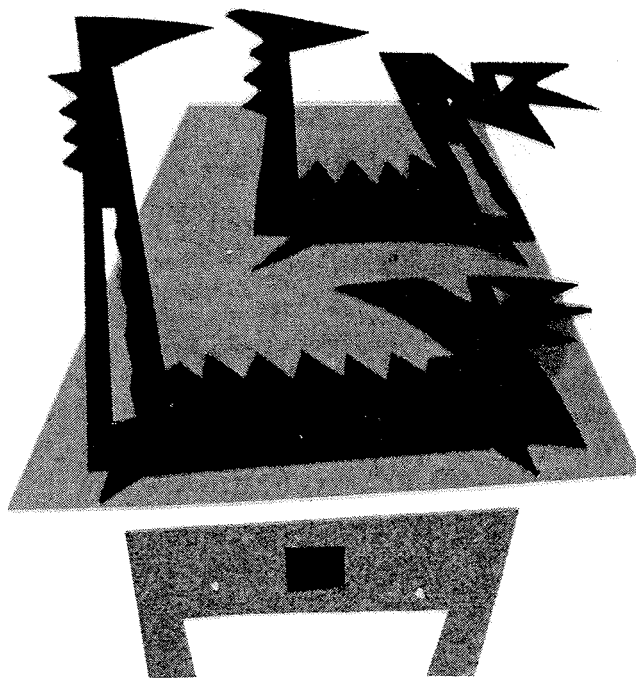
Poemes d'arrelament i orgull per la seua terra, amb títols ben significatius com "Só tornat a Sant Julià", "Raguines" o "Cant d'afermació", amb constants referències a la mare, els avantpassats o la pròpia infantesa. O poemes de clara inspiració patriòtica en els quals combina encertadament el temps present a la seua ciutat amb el record personal o la visió de la repressió franquista a Barcelona, com en "Retrobament". La referència al paisatge és constant, i en la segona secció sobretot —"D'aquesta vella terra, d'aquesta antiga illa..."— s'omplin els seus versos de boscos d'oliveres, "lampares", gavi-nes, roques, colors encesos que van "del rosa al vermell, / del viola al blau / més profund" o extrau ressonàncies poètiques amb la simple menció toponímica sarda o catalana. La seua visió del paisatge, tanmateix, no és merament descriptiva; la terra s'humanitza i el poeta s'hi identifica, potser perquè el paisatge és encara —com la llengua— un símbol de permanència i identitat, l'últim reducte d'una personalitat diferenciada, malgrat les agressions ecològiques d'un progrés alienant i insensible.

Pense, amb tot, que els millors poemes de Rafael Caria són els de les dues seccions abans esmentades —"Poemes solitaris" i "Paisatge nocturn"— corresponents probablement a la seua darrera època. El paisatge, l'actitud cívica i la reivindicació també hi són presents, però el pes del poema es decanta envers la reflexió íntima o amorosa, un lirisme reposat que contempla amb una certa melangia els petits esdeveniments de la vida quotidiana, la bellesa d'un cos estimat en la platja deserta o simplement el pas inexorable del temps.

No és fàcil de definir el lirisme d'aquests poemes. Potser la distribució en versos curts, curtíssims, el to col·loquial, sovint com una conversa a mitja veu, o l'expressió difícilment senzilla ens tornen probablement a les sensacions pures o directes. L'artifici literari és escàs i quan hi és se'ns apareix íntimament lligat amb l'emoció i l'experiència del poeta; és el cas de la idea del retorn que recorre tot el llibre i en certa manera l'estructura, implícita ja en el mateix títol del poemari. Generalment, però, en els poemes de Caria el mar és blau i les gavines són blanques, i aquesta percepció tan directa —tan contrària als postulats dels primers formalistes— ens arriba estranyament carregada d'un subtil lirisme.

Só tornat a Sant Julià és, en definitiva, un llibre emotiu, un dietari poètic, si es vol, sense més pretensions que les de consignar les reflexions íntimes de l'autor, que ens fa arribar, tanmateix, l'expressió intensa i sincera d'uns temes plens de lirisme i suggerències, modulats des d'altres riberes de la Mediterrània en la nostra pròpia llengua. Potser és també aquesta senzilla constatació un més dels molts atractius dels poemes algueresos de Rafael Caria.

Jaume Pérez Montaner



Ricard Blasco, *El Teatre al País Valencià durant la Guerra Civil (1936-1939)*

Curial, Barcelona 1986, 2 vols. 536 pàgs.

El 1986 s'ha complert el cinquantenari de la rebel·lió militar que inicià la guerra civil. Els aniversaris d'aquesta mena són situacions proclius a tota una sèrie de celebracions i publicacions encaminades a l'aclariment, l'avaluació, l'aportació de materials i, en general, l'estudi dels fets ocorreguts des de totes les perspectives possibles. L'obra de Ricard Blasco *El teatre al País Valencià durant la Guerra Civil (1936-1939)* s'inscriu en aquest conjunt d'estudis que tracten d'explicar les causes, els fets i les conseqüències de la contesa bèl·lica. Seria injust, però, catalogar aquest llibre simplement com una obra de circumstàncies, publicada aprofitant l'avinentsa commemorativa. Ni la magnitud de l'obra ni la trajectòria de l'autor no ens ho permetrien. No és aquesta la primera incursió de Ricard Blasco en el tema i en l'època, però els apunts i les notícies parcials escampats en articles i llibres anteriors han estat completats, aprofundits i, sobretot, documentats gairebé exhaustivament en l'estudi que ara comentem, el qual ha vingut a omplir un buit dels molts que encara queden per cobrir en la investigació de la història de la literatura del País Valencià. "No em mou cap picapunt de campanar sinó la convicció objectiva que la pertinaç permanència d'obres valencianes en les cartelleres del País Valencià en el trienni bèl·lic no havia de continuar silenciada" ens diu l'autor a la "Declaració de propòsits" que encapçala *El teatre al País Valencià durant la Guerra Civil (1936-1939)*.

Per tal d'escometre aquest treball, Ricard Blasco ha hagut d'acudir a les úniques fonts d'informació accessibles, les hemerogràfiques, les quals, com declara ell mateix, a més del risc que comporten per la fragmentació informativa i la poca atenció dedicada a la cultura autòctona en la premsa del període, són uns materials dispersos i de dificultosa consulta. Malgrat les complicacions, Ricard Blasco ha examinat tots els periòdics publicats aleshores. Per fer-nos una idea de la laboriositat d'aquesta tasca només he de dir que a l'Apèndix "Premsa consultada" apareixen gairebé vuitanta publicacions.

L'estudi ha estat dividit en quatre parts. La primera, "Els antecedents immediats", ens ofereix una síntesi de l'evolució del teatre des del vuit-cents fins als moments immediatament anteriors a l'esclat de la guerra. D'aquesta manera, l'objecte d'estudi principal de l'obra no queda aïllat i la nova situació provocada pel conflicte bèl·lic pren el caràcter de trencament d'un estat de coses esperançador. Si abans de la insurrecció militar "tot apuntava a un futur immediat de "normalització" de l'escena (...), la sotragada de 1936 estroncà el procés i posà en perill de supervivència el nostre teatre".

La segona part tracta de “L’organització dels espectacles públics al País Valencià (1936-1939)” i és la més extensa. Ricard Blasco hi fa el seguiment i l’anàlisi de les iniciatives sindicals i institucionals per tal de fer-se amb el control de la indústria de l’espectacle i furnir-ne un nou model organitzatiu a València, Alacant, Castelló i Alcoi. Cal subratllar la riquesa informativa d’aquest apartat, del qual el mateix autor ens diu: “La majoria dels materials dels quals m’he servit en aquest capítol restaven inèdits fins ara. Als pocs ja coneguts els mancava la coherència que ara tenen aplegats amb la resta”. Se’ns dóna notícia de tot allò que fa referència a la creació de la nova infraestructura de l’espectacle (sistema administratiu, política d’actuació, retribucions, ...) i a l’actuació dels seus responsables (el paper dels sindicats, la lluita per l’hegemonia en el sector, la intervenció estatal, ...). També en aquest capítol s’expliquen els intents de crear un teatre del moment, un “teatre revolucionari” o “teatre de guerra”. El projecte apareix en les declaracions d’intencions dels responsables de la programació teatral, però, a causa d’un plantejament excessivament mercantilista i de l’obsessió per la plena ocupació laboral el “teatre de guerra” que hauria d’haver connectat amb la moral revolucionària per realitzar una tasca d’educació de les masses, no passà d’algunes iniciatives esporàdiques perdudes entre l’allau de teatre de consum que fins i tot incloïa obres considerades faccioses i contrarevolucionàries. La polèmica desfermada per aquesta qüestió és seguida detingudament en les planes d’aquest apartat, així com la que s’originà sobre la conveniència dels espectacles públics en temps de guerra.

El tercer capítol és “La programació del teatre valencià durant la Guerra Civil”, centrat en les representacions de teatre en català arreu del país. Encara que hi predomina el teatre de repertori ja contrastat amb el públic, amb obres d’evasió i omnipresència del sàinet, hi destaquen les estrenes de les obres que constitueixen el “teatre de guerra” valencià, el qual “convertia així el sàinet en vehicle de l’imperatiu missatge polític que reclamava el moment històric”. Els autors havien assumit la causa popular i donaven a l’escena “un “teatre de guerra” que s’aguantava” amb obres com *Cap ahí amunt anem!* de Peris Celda i *Els fills del poble* i *València a palpes* de Francesc Barchino.

També en aquest apartat tenim un dels punts fonamentals del present estudi: el declivi del teatre valencià a mesura que avança la guerra i l’abandó de la llengua per part d’alguns actors i autors. Com diu Ricard Blasco: “el nostre art dramàtic passà d’una confortable implantació a la marginació més escandalosa”. I en aquestes planes el lector trobarà l’anàlisi i comentari de les possibles causes de la crisi.

A l’última part, “La situació del teatre valencià en la Postguerra”, Ricard Blasco estudia les conseqüències de la repressió que seguí la victòria dels militars revoltats contra la República, les represàlies, les prohibicions, ... i les primeres passes del lent i difícil recobriment que calia iniciar, amb tots els seus problemes i limitacions.

Fet i fet, ens trobem davant d’una obra de lectura obligatòria per a tots aquells qui vulguen conèixer què va significar la nostra cultura, i especialment el nostre teatre, durant un temps tan crític i tan definitiu com el de la Guerra Civil.

Carme Gregori

Eduard J. Verger, *Com si morís*

Gregal llibres (Poesia, 5), València 1986, 62 pàgs.

Malgrat la seua brevetat (dinou poemes en total, l'extensió dels quals oscil·la entre la vintena de versos dels més llargs i la mitja dotzena del més curt), *Com si morís* aplega, segons explica el mateix autor en nota preliminar, la seua producció poètica dels darrers dotze anys, els transcorreguts d'ençà del 1974, que al País Valencià, si més no, corresponen al període de progressiva consolidació de l'anomenada generació dels setanta.

El fet que Verger no haja publicat cap llibre durant tot aqueix temps no significa que no haja pres part activa en aqueix moviment renovador de la darrera poesia catalana. Bastaria esmentar el fet d'haver estat el director de *Cairell*, sens dubte una de les revistes literàries més característiques del moment, amb un consell de redacció format per noms (Piera, Granell, Seguí...) que ja hi comptaven entre els més significatius aleshores, i que reuní en les pàgines dels seus vuit números, apareguts entre 1979 i 1981, col·laboracions del bo i millor de la nòmina generacional, tant del País Valencià com de les Illes i del Principat. Per altra banda, alguns dels poemes inclosos en el llibre que comentem havien anat apareixent, solts, en diferents publicacions, generalment d'abast reduït; i, així, els lectors més atents tenien ja alguna coneixença del tarannà profundament rigorós, sense cap concessió a la facilitat, d'aquesta poesia de sedimentació lenta però ferma.

L'aparició, finalment, en forma de llibre d'aquest breu corpus poètic, fins ara en part dispers, en part inèdit, significa només el compliment d'un requisit convencional actualment imprescindible per a la seua promulgació com a valor literari en circulació. Disposem ara, doncs, com a objecte de lectura, d'una estructura poemàtica organitzada, amb les seues parts interactives, complementàries, per bé que l'autor sembla resistir-se a abandonar l'estat fragmentari anterior de la seua manifestació, i procura preservar l'espai en blanc, el silenci, la sensació d'obra inacabada, tot afanyant-se a presentar des del principi el seu discurs com la recopilació dels "pocs fragments del vast poema que mai no escriuré". Val a dir que, efectivament, tots els seus recursos expressius van encaminats a palesar la presència indefugible d'allò "mai no dit" com a part constitutiva del poema, entés aquest com el moment en què cristalitza un procés temporal de construcció i desconstrucció simultànies: "Convé saber-se runa / dreçant-se pedra a pedra". (p. 43). Aquesta dimensió temporal que el poema tracta de neutralitzar o d'abolir (és de notar l'alternança i acumulació dels diferents temps verbals, sovint en un mateix poema, i fins

i tot en un mateix vers) s'hi conjuga amb una quasi absoluta mancança de referències anecdòtiques i espacials concretes. Només la nit, en contraposició amb el dia ("com si morís en una alba rompuda / contra la por de la nit al matí", p. 15) hi apareix insistentment com l'àmbit de l'innominat, del silenci ("...refugi de brum / on emmudir on la nit creix esvelta / tristesa amunt...", p.25), d'on prové i on acaba tot moviment, tota possible il·luminació, fins al punt que, quan el poeta l'assoleix, aquesta no consisteix a penes més que en la consciència de la seua caducitat, de l'imminent retorn a l'element mare, com expressen els dos darrers versos del poema "Matí encalmat": "Conec la nit d'on vinc: / sé que m'espera encara". Fins i tot aquesta contraposició entre fosca i llum és negada ("Dies i nits no em són altra habitança", p. 21), puix que tot allò que és anomenat es veu condemnat també a l'anihilament, amb una fatalitat prescrita, per damunt dels segles, des de l'origen: "Cendra d'amor, se m'encendrà el silenci / d'aquell matí que el prim trinat de l'au / digué el meu nom i va comptar els segles / i em va delir, se m'encendrà la nit". (p. 24).

Notem encara, per a completar la descripció de la indecisa atmosfera en què ens situen aquests versos, l'absència total de qualsevol color; només s'hi juga amb la foscor i la llum, aquella absoluta en ocasions, aquesta sempre matisada: "llum adormida" (p. 15), "pregona llum" (p. 21), o bé una llum que "em dol / com si morís" (p. 17). Amb tot això, és evident que ens movem en un món totalment interior, obsessivament tancat, amb escassíssimes obertures a un exterior hostil. I aquesta hostilitat de l'exterior, que hi apareix com una vastedat que separa el jo poemàtic del tu a qui aquest s'adreça, proporciona la clau del pesimisme que impregna sobretot la primera part del llibre: "Creix el desert i la nit ens vigila". Un desert que significa la negació del món precisament perquè fa impossible la comunicació, ja que "res no té nom", i la impossibilitat d'aquesta impedeix també l'autoconeixement: "Mai no et sabràs en la son dels meus ulls". (p. 15). Amb tot i això, el poeta no defuig l'imperatiu que l'impulsa a proclamar "la perillosa dada, / l'exacte mot que t'anomena i ets", malgrat que aquest haja esdevingut un signe clos, a diferència del temps idíl·lic, utòpic, en què hi hauria una comunicació perfecta entre els humans.

El major pes en l'exposició d'aquest estat de coses recau en els sis poemes que componen la primera part i donen títol al llibre (una part que, en realitat, és un sol poema dividit en sis fragments, puix que la continuïtat del discurs hi apareix ben clara). Exposició que he simplificat molt ací donant-ne un dels esquemes possibles, però amb plena consciència que aquest, com qualsevol altre, s'allunya del poema en allò que, precisament en aquest cas, li és essencial: la complexitat de les ramificacions dels sentits, l'explotació a fons de la polisèmia i de l'ambigüïtat, de l'expressió sintètica que igual condueix a la més subtil abstracció com al més lliure desplegament connotatiu, i tot mitjançant una elocució extremadament sòbria, cisellada, on no sabríem trobar cap element que no siga essencial en la configuració del conjunt.

A aqueixa sensació de contundència, d'enorme força continguda, contribueix potser la peculiar utilització que fa l'autor ací del decasíl·lab clàssic, amb la seua rígida mètrica reforçada per les pauses sintàctiques fortes i l'abundància de sintagmes nominals (vegeu, per exemple, versos com aquest: "Pregona llum. Les dotze. En dura terra...", p. 21; o com aquest altre: "Veus sense son. Aquella mar. Naufragi.", p. 17), i encara més pel contrast d'aquests passatges amb aquells altres de relaxació sintàctica en què la puntuació, contràriament, s'esvaeix.

La tercera part del llibre, de versificació més lleu (tota ella en hexasíl·labs, excepte l'últim dels dotze

poemes, que presenta una mètrica irregular), d'acord amb el seu títol ("Convalescència") ofereix una mena de rememoració fragmentària, residual, de les obsessions que en la primera s'acumulaven de manera aclaparadora. Ve a ser, doncs, com un eco o relectura selectiva, potser més reticent i distanciada, tal com anuncia el sonet que, tot sol, constitueix la segona part, o la part central, del poemari, tot articulant-lo: "Ara la nit torna a instar la lectura / Mentre la son guspireja i l'afany / Resta per dir i en el signe perdura". (p. 29).

He esmentat ja la complexitat semàntica que es desprèn d'aquests poemes, impossible de resumir en un comentari esquemàtic com el que acabe de fer. Cal remarcar també la perfecció, fins i tot el virtuosisme, de la seua elaboració formal, potser més evident en el sonet que, a la manera dels que Mallarmé va dedicar a Baudelaire o a Poe, constitueix el "túmul" en què Verger deixa constància del seu deute amb "aquell obscur poeta parisenc". A la dificultat d'aquesta forma, pedra de toc de qualsevol versificador, se n'afegeix ací una altra que ens recorda el famós "Sonet en -ix" mallarmeà, consistent a invertir en els tercets el joc de rimes masculines i femenines dels quartets. Diguem, de passada, que no és aquest l'únic ressò culturalista que conté el llibre: nombroses citacions s'hi articulen amb el text, de manera més o menys visible (un dels poemes, per exemple, s'obri amb un vers pres del començament d'un poema de Trakl, i es clou amb un altre de Pavese, encara que aquest darrer hi apareix manipulats i en contradicció amb la seua font: pàgs. 21 i 22), per no parlar dels versos en què el ressò d'un Jordi de Sant Jordi o d'un Ausiàs March ve donat, més que per la literalitat mateixa, per la seua construcció típica.

Direm per acabar que aquell mateix virtuosisme formal de què parlàvem a propòsit del "Túmul de Stéphane Mallarmé", menys aparent, si de cas, però no menys eficaç en la seua expressivitat, és el que potencia l'emotivitat lapidària de la resta dels versos d'aquest llibre, que sens dubte quedarà com un dels més ben construïts de la poesia catalana dels darrers anys.

Josep Ballester