



SERGI GRAU

Universitat de Barcelona. ICAC
s.grau@ub.edu

ROSER HOMAR

Universitat de Barcelona. ICAC
rhomarpe@gmail.com

NAUSICA, ENTRE SÒFOCLES I MARAGALL: ELS CAMINS PER AL TRÀGIC

Resum:

La tragicitat de la *Nausica* de Maragall, és a dir, quines són exactament les característiques que en fan una tragèdia, és encara un tema debatut pels estudiosos. Afegim aquí, doncs, elements d'anàlisi nous a partir d'allò que els erudits grecs antics consideraven essencial per al caràcter tràgic d'una obra i dels seus personatges, i a partir, també, de la comparació ni més ni menys que amb Sòfocles, autor d'una tragèdia poc coneguda i mal conservada intitolada *Nausica*. La intenció d'aquesta mena d'anàlisi no és pas de trobar fonts textuais directes, sinó de manifestar algunes de les tries del material homèric que feu Maragall per construir el seu drama, quan era possible fer-ne d'altres, sobretot per destacar-ne l'originalitat respecte alguns autors contemporanis que tracten el mateix tema.

Paraules clau: Joan Maragall — Nausica — Sòfocles — tradició clàssica

Abstract:

The tragicity of *Nausica* by Maragall, that is to say, what are the characteristics that make it a tragedy, is still a subject debated by scholars. We add here, then, new analysis elements from what ancient Greek scholars considered essential to the tragic nature of a work and its characters, and also based on the comparison neither more nor less than with Sophocles himself, author of a little known and poorly preserved tragedy entitled *Nausica*. The intention of this type of analysis is not to find direct textual sources, but to express some of the choices of the homeric material that Maragall made to build his drama, when it was possible to make other choices, especially in order to highlight its originality with respect to some contemporary authors who deal with the same subject.

Key words: Joan Maragall — Nausica — Sophocles — classical tradition

L'estudi de fonts, antigues i modernes, per a la *Nausica* de Maragall és una tasca que podem considerar completa i fins i tot excepcionalment ben feta, si pensem, només per començar, que fou Carles Riba qui hi dedicà, en part, la seva tesi doctoral, un extracte de la qual –intitulat, precisament, «Estudi de les seves fonts i de la seva significació dins l'obra del poeta»– encapçala l'edició d'Ariel.¹ Tal com Maragall

¹ J. MARAGALL, *Nausica, text establert sobre el manuscrit de l'autor per Carles Riba*, ed. d'Enric Sullà, Barcelona, Ariel 1983. De fet, una versió més reduïda, que n'elimina els epígrafs i les reflexions més tècniques, més filològiques, ja havia aparegut dins del recull: Carles RIBA, ...*Més els poemes*, Barcelona, Joaquim Horta Editor, 1957, p. 60-100.

mateix explícita, la idea de l'obra li provingué d'un projecte que a Goethe, «el poeta més gran de l'Alemanya» (proemi, v. 13) se li va acudir mentre rellegia l'*Odissea* durant el seu viatge per terres italianes, el 1786. En realitat, tal vegada només fou una pensada fugaç i poc madura («ein sonderbarer Gedanke», anotà en una carta a Carlota von Stein del 22 d'octubre), motivada pel paisatge mediterrani en plenitud i l'exaltació interior, o, per dir-ho amb Riba: «cel, mar, illes, tot un paradís de claredat i de vida immediata, plena, ingènua, que l'excitava com en una passió de retrobar-se. I es retrobà, fugaçment, però intensament, en Ulisses».² Fos com fos, malgrat que s'hi obsessionà una temporada, el projecte restà, com és sabut, al calaix per sempre, en forma d'esbós detallat, això sí, però amb tan sols un total de cent-cinquanta versos efectivament escrits.³ Allò que li interessava a Goethe de l'estada d'Odisseu entre els feacis era precisament el seu passar, abassegador i excessiu, entre una gent «closa en la fixesa local», per dir-ho novament amb mots manllevats de Riba; la tragèdia es construïa amb el motiu, car a Goethe, d'un home que «s'atansa a una dona, se'n serveix i després l'abandona, obeint imperatius superiors»,⁴ a l'estil d'Eneas amb Dido, posem per cas, i es concretava de manera contundent i directa en el suïcidi final de Nausica, avergonyida i decebuda. A més, en Goethe, Ulisses mentia a la princesa declarant-se solter i disposat a romandre a Feàcia, un detall que Riba no dubtava a qualificar de «crueltat, fins i tot d'amoralisme cínic»,⁵ i també –un apunt que ens interessa especialment per al nostre propòsit d'ara– d'una «mena de joiosa crueltat diríem sofòclia».⁶

D'altra banda, com en el cas de Goethe, la *Nausica* de Maragall és una «tragèdia en tres actes treta d'Homer», segons el subtítol –corregit, per cert, a partir d'un que deia «tragèdia en tres actes sobre un tema de l'*Odissea* d'Homer», que potser va semblar a Maragall massa llarg o massa acadèmic. Homèrica ho és, i ben fidelment, la presentació de la princesa i de les escenes principals a la platja i a palau, i fins i tot alguns fragments tradueixen directament –per bé que no pas del grec, és clar, sinó en el mirall de la traducció italiana de Pindemonte que Maragall usava⁷– passatges dels cants VI i XI de l'*Odissea*. Tanmateix, en Maragall no és pas Ulisses qui relata en primera persona les seves aventures, com succeïa a l'*Odissea*, en el primer *flashback* de la literatura universal, sinó que es limita a confirmar el relat que en fa la princesa, que se les sap de cor, àvida de relats com és. És ella qui evoca la cèlebre aventura de Polifem, la disputa amb Àiax per les armes d'Aquil·les i la caiguda de Troia gràcies al cavall, mentre que Odisseu es reserva per a ell només la narració de les dues gestes que Maragall devia considerar més glorioses, i més interessants també per als seus propòsits: la contalla de les Sirenes⁸ i el descens als inferns, que queda, però, interrompuda pel teló final del segon acte. De fet, el final mateix

2 J. MARAGALL, *Nausica*, op. cit., p. 179.

3 Que Maragall llegia en l'edició canònica de Cotta, *Goethe's poetische und prosaische Werke in zwei Bänden*, Stuttgart-Tübingen, vol. II, 1837, p. 186-188. Per al context d'aquest viatge a Itàlia de Goethe, és interessant Wilma Patricia MAAS, «A Viagem à Itália e a estética goethiana», *Discursos*, núm. 47, 2017, p. 263-282.

4 Són els mots d'Eduard VALENTÍ, *Els clàssics en la literatura catalana moderna*, Barcelona, Curial, 1973, p. 62.

5 C. RIBA, dins J. MARAGALL, *Nausica*, op. cit., p. 183, nota 8.

6 *Ibid.*, p. 182. També de Dimàntia destacava Riba que s'assembla a les confidents d'algunes tragèdies de Sòfocles, que funcionen, de fet, com dobles de la protagonista; vg. *ibid.*, p. 192.

7 Ippolito PINDEMONTI, *Omero. Odissea*, Verona, Società Tipografica, 1822. Entre les edicions més recents, vg. OMERINO, *Odissea*, trad. d'I. Pindemonte, commento di Vittorio Turri, La Spezia, 1989.

8 Que en Maragall, per cert, tenen cua de peix i no pas ales (II, v. 482), a diferència de l'original homèric, però en sintonia amb l'imaginari col·lectiu des de l'Edat Mitjana.



de l'obra és el principi de l'*Odíssea* posat en boca del poeta Daimó, que equival al Demòdoc homèric,⁹ amb el darrer vers mig partit i uns punts suspensius evocadors (III, v. 396-399):

Muses, a l'hom de gran enginy, deixeu-me
cantar, a l'hèroe, an aquell que en terra
tirà de Troia les sagrades torres
i patí sobre el mar...

En la feliç traducció de Riba, en hexàmetres a la catalana i ja no en els decasíl·labs maragallians, l'inici de l'*Odíssea* fa així (I, v. 1-5):

Conta'm, Musa, aquell home de gran ardit, que tantíssim
errà, després que de Troia el sagrat alcàsser va prendre;
de molts pobles veié les ciutats, l'esperit va conèixer;
molts de dolors, el que és ell, pel gran mar patí en el seu ànim,
fent per guanyà' el seu alè i el retorn de la colla que duia.

Ulisses, en tot cas, renuncia al seu nom, que han fet cèlebre els poetes èpics, per poder retornar a la pàtria com un simple home anònim: tret dels reis i de Nausica mateixa, els feacis no saben qui és aquest hoste de presència divinal, i sembla important que es mantingui aquest secret perquè el retorn s'efectuï en bons termes (III, v. 126-128).¹⁰ És ben bé com si aquell Ningú que Odisseu declarà per nom al Ciclop en la cèlebre contalla homèrica s'averés ara, finalment, per possibilitar la salvació de l'heroi.¹¹

Tot amb tot, com no pot pas ser, és clar, d'altra manera, la *Nausica* de Maragall és una obra ben seva, amb les seves particulars nocions a propòsit de la poesia, els seus capteniments del moment –ben bé al final de la seva vida, en un punt que la crítica sol qualificar de transició cap a una nova forma creativa que va quedar interrompuda per la mort–, i, nogensmenys, el record plausible d'una vivència personal, tal vegada de l'encontre amb alguna noieta en flor, de l'estil de les jovenetes de les *Disperses*,

9 I és figura de Maragall mateix, que s'identifica tant amb Ulisses com amb Daimó, poetes tots dos, en realitat, com es remarca contínuament al llarg de l'obra. A partir de la concepció del demònic en Goethe, Maragall hauria donat a Daimó aquest nom –a partir del grec δαίμων– per tal de significar «una potència poètica primigènia, encara no contaminada, pura com la poesia que pensava haver descobert en els versos homèrics», segons Carles GARRIGA, «Llegir Maragall: Miralles des de Riba», *Haidé*, núm. 4, 2015, p. 121.

10 És interessant de constatar que aquest detall, que naturalment no apareixia en Homer, Maragall el va incorporar en una segona redacció, segons precisa el comentari de l'aparat que fa Riba a aquests versos.

11 Per a Carles MIRALLES, «*Nausica* de Joan Maragall», dins *Maragall: textos i contextos. I Congrés internacional Joan Maragall*, a cura de Glòria Casals i Meritxell Talavera, Barcelona, Universitat Autònoma, 2011, p. 176, «la tragèdia de la noia ha tornat a Ulisses la seva humanitat, precedida d'una mena de despullament del seu passat èpic. Diríem que ha perdut el nom, el desconegut salvat pels feacis».

en particular Haidé,¹² amors impossibles per a un home gran i ja casat, però que precisament per això deixen una petja més punyent en la memòria. És en aquest sentit que es pot interpretar el darrer vers del proemi de la *Nausica*:

Aixís tal volta, enamorat, intenta
un constructor, de la immortal bellesa
d'antic palau, fer-ne una estada nova
per hostatjar-hi el seu amor per sempre.

L'obra és, doncs, també, una forma de bastir un monument en paraules a partir d'un amor viscut, irrealitzable i que va concloure amb un adeu de cap, però no pas de cor.

Sigui com sigui, el cert és que els crítics han assenyalat sovint que la *Nausica* és una autèntica clau de volta de la poètica maragalliana.¹³ Maragall s'identificaria amb «un Ulisses desvalgut que ve a fer experiència de la poesia pura a través de la noia, Nausica, que en renunciar al somni del matrimoni amb l'heroi, el retornarà –el restituirà– a la seva pàtria primigènia, ço és l'ànima o Déu».¹⁴ En ell, doncs, la paraula dels poetes esdevé certament paraula viva, la paraula viva tan cara a la poètica maragalliana, des del moment que Ulisses encarna, literalment, la poesia que representa. A més, en contrast amb l'exaltació nietzscheana d'«Excelsior» i de la figura tan persistent en la seva obra del Comte Arnau, Ulisses representa una nova fase espiritual del poeta: Maragall vol arribar a la pàtria, ara, deixar el viatge inacabable, oblidat de tot retorn, que caracteritzava el comte.¹⁵ Aquest Ulisses és el veritable poeta, i no pas Daimó, perquè, com volia Maragall en l'*Elogi de la poesia*, ha mirat el món, s'ha estremit i després ha parlat: és tota la seva experiència, transformada en paraula, feta cant, allò que el fa ànima, que el redimeix.¹⁶ Maragall seria també Nausica: ell és qui no es mou mai del seu poble i queda fascinat per les notícies del gran món que li expliquen amics com Pijoan.¹⁷ *Nausica* també es pot definir com una

12 Vg., especialment, C. MIRALLES, «La paradoxal presència de l'absent Haidé», *Haidé*, núm. 0, 2011, p. 35-40. Ja Carles Riba havia comparat la figura de Nausica amb Haidé, amb l'Agnès de la «*Glossa*» i amb altres noiètes anònimes de la poesia de Maragall; vg. C. RIBA, «*Nausica* de Joan Maragall», en ID., ...*Més els poemes*, dins *Obres completes de Carles Riba*, vol. III /Crítica 2, Barcelona, Eds. 62, p. 188. Qui, però, fa el pas d'explicitar la possibilitat real d'aquest idil·li de Maragall amb una noia «segurament en una de les seves estades lluny de la família», és Patrícia GABANCHO, «L'intel·lectual i la "princeseta": per què Maragall escriu *Nausica*», *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, núm. 52, 2006, p. 253-256. Segons Gabancho, «*Nausica* no és una tragèdia, és una experiència». Creiem, però, que una cosa no treu l'altra, en tot cas, i que és millor destacar, simplement, que Maragall pretenia «protegir les seves vivències de la voràgine del temps, i fixar-les per sempre, ara, en aquest poema dramàtic», com diu Rosa CABRÉ, «Joan Maragall: una aproximació des de *Nausica*», *Ítaca. Quaderns catalans de cultura clàssica*, núm. 1, 1985, p. 148.

13 Ja des del pròleg de l'edició del volum de *Poesies* publicades a les obres completes «dels fills», on Josep Maria Capdevila assenyalava que, en *Nausica*, es troben les idees de Maragall «en les seves deus primeres». L'article es troba reproduït a Josep Maria CAPDEVILA, «La poesia de Joan Maragall», dins J. MARAGALL, *Obres Completes*, vol. I, Barcelona, Selecta, 1960, p. 1202-1213 (cit., p. 1208).

14 Ramon TORNÉ, «Sobre "el pas de l'heroi" a *Nausica*, de Joan Maragall», dins *Les literatures antigues a les literatures medievals II. Herois i sants a la tradició literària occidental*, a cura d'Àngel NARRO i Jordi REDONDO, Amsterdam, Hakkert, 2011, p. 322.

15 Vg., sobretot, R. CABRÉ, *op. cit.*, p. 147-164.

16 *Ibid.*, p. 157-163.

17 Vg. Francesco ARDOLINO, «Les disfresses del poeta. Joan Maragall dins la seva obra», dins *En el batec del temps*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes - Associació Família de Joan Maragall i Clara Noble, 2012, p.107-120.



obra pedagògica, en matèria poètica i també vital, sobretot si tenim presents els versos de Daimó en el tercer acte, on afirma que del pas d'Ulisses per la vida de la princesa «tota la vostra / vida en serà il·luminada» (III, v. 257-258) i «la seva presència fugitiva / haurà signat per sempre més, des d'ara, / vostre cor juvenil, bla com la cera / Amb segell immortal» (III, v. 266-269). Com la Beatriu de Dante, la Nausica d'Ulisses –Maragall– s'adreça a la veritable via del coneixement, amb postulats marcadament neoplatònics, de neoplatonisme cristià, en tots dos casos.

Tot aquest aparat de fonts i de significació dins l'obra del poeta, com dèiem, està avui ben aclarit, gràcies a la tasca d'especialistes no menys aclarits –i tan sols mancaria, tal vegada, una nova edició que inclogués un aparat de notes o, més simplement, un aparat de fonts i *loci paralleli*, al costat de l'aparat crític *stricto sensu* ja existent, mercès a Riba. Creiem, però, que pot resultar, encara, un exercici interessant per a la comprensió de l'obra –fins i tot per a la seva comprensió pregona en l'àmbit de la literatura universal, podríem dir– provar de fer manifestes les tries de Maragall en la construcció dels personatges i de les escenes, sobretot per contrast amb altres tries possibles per part d'altres autors que han provat de seguir el seu mateix camí. Tenim, també, ho manifestem des d'ara, la voluntat de reprendre des d'altres perspectives el vell debat, aquest creiem que encara no prou ben resolt,¹⁸ a propòsit de la tragicitat –del caràcter tràgic d'aquesta *Nausica* maragalliana– que ell declara en el títol i que no s'acaba de veure del tot clara en l'obra.

Nausica coneix, pels relats que escolta àvidament de boca dels poetes o de sa mare la reina (I, v. 48-52), els grans herois i els seus destins extrems, i desitja, en un moment decisiu de l'obra en què voldria córrer la sort d'Helena (I, v. 466-477), compartir la vida d'aquests personatges tràgics, però la seva tria final contradiu frontalment aquest destí tràgic que li hauria agradat. En Maragall, Nausica accepta de bon grat, tan sols vessant algunes llàgrimes sense ser vista, la seva condició de dona que segueix les convencions socials expressades per Dimàntia en el seu paper d'assenyada corifea (I, v. 456-461):

La dona és per la casa, i allí espera
 el retorn del marit i li fa amable
 el repòs, escoltant lo que li conta
 del seu anar pel mon; i pacienta
 li cria els fills i fa que li prosperi
 tot lo que hi du, pel seny amb què ho esmerça.

18 Malgrat el lúcid estudi sobre la qüestió de Carles MIRALLES, «L'èpic i el tràgic. Sobre la poètica de l'últim Maragall», dins *Professor Joaquim Molas: memòria, escriptura, història*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2003, p. 721-741. Miralles cercava, en aquest estudi, d'escatir el sentit del tràgic en Maragall a partir dels escrits del poeta, en particular les cartes i els textos més teòrics, per mirar de desmentir, precisament, que la *Nausica* maragalliana sigui una tragèdia en el sentit clàssic i ni tan sols en el sentit que li donava Nietzsche, que tant influí en les concepcions artístiques de Maragall.

Nausica fa exactament el contrari del que esperaríem d'una heroïna tràgica: renuncia al viure extrem que voldria i accepta formar part de la massa anònima dels mortals que acaten el seu paper en el món. Ulisses, al seu torn, sí que declara que és un home «extremat en el bé i el mal», enfrontat als déus que li barren el retorn (II, v. 541-546), és a dir, un home exaltat de ὕβρις en el sentit tràgic del terme, però tampoc no ho manifesta, ans al contrari, de cap altra manera que amb el relat d'ell mateix que fa en l'obra. Sí que és cert que es va dient d'ell, malgrat que s'afanyi a desmentir-ho (II, v. 368), que és un déu, i que sembla en tot un immortal (I, v. 416-417; II, v. 325-326 i v. 338-341; III, v. 309), de manera que es destaca clarament la seva posició més enllà dels simples mortals, a tocar del diví, que és l'esfera dels herois en la mitologia grega. Però no hi ha res, en aquesta obra concreta, que en manifesti l'excés: més aviat, Ulisses, com solen destacar els crítics,¹⁹ aquí s'està redimint, ja vell, dels seus excessos heroics, podríem dir.

És plausible que Maragall concebés que estava escrivint una tragèdia sobretot perquè hi respectava la cèlebre regla de les tres unitats aristotèlica i feia durar el drama una jornada exacta –i perquè, és clar, Goethe en deia tragèdia, del seu projecte de *Nausica*. També perquè Maragall hi feia intervenir cors i corifeus: les serventes que renten la roba amb Nausica, i Dimàntia de corifea, en el primer acte; els cortesans, amb Eurimedon i Dimant de corifeus, en el segon; els mariners i la gent del poble, aquí sense cap corifeu específic, en el tercer. A banda de contribuir a caracteritzar l'espai escènic,²⁰ els diversos cors, i sobretot els corifeus, funcionen com a desdoblament i contrapunt dels personatges principals, tot aportant el punt just de γνώμη, de reflexió sobre la situació dramàtica plantejada en escena a la llum de les pautes socials tradicionals, ben bé com a la tragèdia grega.²¹

Per a Riba, la tragèdia es manifestaria «essencialment per una redempció final conciliadora entre l'heroi i les potències celestes».²² Palau i Fabre, en canvi, evidenciava altrament que «Nausica no és una tragèdia» i la protagonista «no té la consistència, ni de bon tros, d'una heroïna tràgica», perquè «l'heroïna de Goethe acabava suïcidant-se, la de Maragall es limita a plorar una mica».²³ Maria Àngels Anglada arribava a afirmar que «potser l'única cosa que caldria fer per evitar equívocs seria canviar el subtítol de tragèdia donat a la bella peça dramàtica».²⁴ Per a Carles Miralles, «la tragicitat de Nausica és que no està feta, que és innocent» i també «la tragèdia de Nausica ve de la seva innocència: de la seva puresa, de ser tan bona noia com accepta ser. De no ser ni Hèl·lena ni Circe, atès que no pot ser Penèlope».²⁵ Segons Miralles, Maragall usava tragèdia en el sentit popular del terme: *Nausica* seria una tragèdia

19 Per a C. MIRALLES, *op. cit.*, p. 733, per exemple, Ulisses, en Maragall, «simbolitza més precisament l'home que, havent viscut una vida plena, rica d'experiència, és sensible a la bellesa i a la joventut, però sap que la fidelitat amb si mateix li exigeix el retorn: la casa pairal i la muller, la pàtria. [...] Si l'heroïtat d'Arnau raïa en el seu sobrehumanisme, sembla que la d'Ulisses ha superat o deixat enrere aquest sobrehumanisme i que s'ha concentrat en el seu seny, en la seva contenció i prudència: qualitats humanes».

20 Vg. C. MIRALLES, «*Nausica* de Joan Maragall», *op. cit.*, p. 154.

21 Malgrat algunes concessions al dring més popular, tan car a la poètica de Maragall, que aquí, a més, contribueixen a relaxar la tensió dramàtica, com en I, v. 487-518; III, v. 292-293 i v. 297-299.

22 C. RIBA, «*Nausica* de Joan Maragall», *op. cit.*, p. 199.

23 Josep PALAU I FABRE, «La tragèdia a Catalunya», dins ID., *El mirall embruixat*, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1961, p. 12, p. 25-26 i p. 28.

24 Maria Àngels ANGLADA, «La princesa Nausica d'Homer a Maragall», *Auriga*, núm. 5, 1992, p. 3.

25 C. MIRALLES, «*Nausica* de Joan Maragall», *op. cit.*, p. 157 i 173.



simplement perquè la protagonista passa d'una gran alegria a una gran tristesa a través de la ruptura del quotidià; també, en un sentit més simbòlic, representaria la força redemptora de l'art, herència de Novalis, capaç de conciliar la natura i el món;²⁶ i, tanmateix, «la tragèdia queda salvada per la poesia; no s'hi arriba».²⁷ Però, és clar, res de tot això no afecta pas la idea de tràgic i de tragèdia que ens fem, antics i moderns.

És interessant i eloqüent comprovar, en aquest sentit, com els erudits antics definien les condicions perquè una obra sigui tràgica, sempre seguint la tradició aristotèlica, però incorporant-hi alhora altres elements propis de la crítica literària del moment. Així, per exemple, precisament referint-se a Odisseu, en aquest cas com a personatge de l'*Àiax* de Sòfocles, un escoliasta (schol. S. *Aj.* 76) lloa l'habilitat del poeta per evitar-li algun tret còmic que podria resultar del fet de mostrar-lo com un covard:

Odisseu es desmarca [de la covardia], ja que el poeta no fa comèdia (κωμωδοῦντος) de la pusil·lanimitat de l'heroi –perquè això hauria destruït la dignitat tràgica (τῆς τραγωδίας τὸ ἀξίωμα)–, sinó que en manifesta la prudència.

D'altra banda, per als crítics antics, la seqüenciació dels esdeveniments triada pel poeta és essencial per a definir el caràcter tràgic de la peça, així com la manera com s'expressen i actuen els personatges.²⁸

És més, ben bé com es posa en dubte tan sovint el caràcter tràgic de la *Nausica* de Maragall, ja en temps antics algunes de les tragèdies tant de Sòfocles com d'Eurípides foren objecte de controvèrsia en els mateixos termes. En els textos de crítica antiga s'afirma el següent (argument de l'*Alcestis* d'Eurípides, 7-10):

L'obra és més aviat satírica (σατυρικότερον), perquè, a partir d'un inici tràgic, acaba en alegria i complaença (εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει παρὰ τὸ τραγικόν). S'han suprimit del gènere de la tragèdia per inusuals tant l'*Orestes* com l'*Alcestis*, perquè tenen més de comèdia, atès que comencen en desgràcia i canvien cap a la benaurança i l'alegria.

En altres escolis s'afirma categòricament que la tragèdia acaba en lament, mentre que la comèdia ho fa en pau i reconciliació, malgrat que a continuació es fa un llistat d'excepcions ben conegudes.²⁹ Com a

26 ID., «L'èpic i el tràgic. Sobre la poètica de l'últim Maragall», *op. cit.*, p. 734-735.

27 *Ibid.*, p. 739.

28 Remetem, com a exemple, a uns quants escolis en què es lloa l'habilitat del poeta per a generar més impacte tràgic: schol. S. *Aj.* 66a, 312, 864; schol. S. *OT.* 33-34, 93; schol. E. *Hec.* 80, schol. E. *Hipp.* 566, 672; en altres escolis, en canvi, es critica el refredament tràgic, que es podria haver resolt, segons l'escoliasta, d'una altra manera: schol. E. *Tr.* 36.

29 Schol. E. *Or.* 1691: «El desenllaç de la tragèdia acaba en lament o en *pathos* (ἡ κατάληξις τῆς τραγωδίας ἢ εἰς θρήνον ἢ εἰς πάθος); el de la comèdia, al contrari, en reconciliació i pau. D'aquí que es vegi que aquesta obra se serveix d'un final de comèdia, ja que Orestes i Menelau es reconcilien. Però passa el mateix a l'*Alcestis*, que comença amb desgràcies i acaba en joia i resurrecció. De la mateixa manera, en els *Tiris* de Sòfocles, el reconeixement s'esdevé al final i en general es podria dir que es troben moltes coses d'aquesta mena en la tragèdia (πολλὰ τοιαῦτα ἐν τῇ τραγωδίᾳ εὕρισκεται)».

contrapunt d'aquest posicionament restrictiu, en un escoli a Eurípides (schol. E. *Andr.* 32), trobem una resposta punyent a aquesta mena de crítiques:

Els comentaristes mediocres (οἱ φαύλως ὑπομνηματισάμενοι) blasmen Eurípides dient que ha traslladat a personatges tràgics (ἐπὶ τραγικοῖς προσώποις) una comèdia (κωμωδίαν). No en saben (ἀγνοοῦσιν).

La discussió a propòsit de la tragicitat d'una tragèdia no és nova, doncs: ni tan sols els vells tràgics escapaven als crítics de mires estretes i massa ortodoxos a l'hora de considerar quins elements eren propis d'una tragèdia i quins personatges eren aptes o no per a formar part d'aquest gènere.

Perquè cal dir que això de convertir la princesa dels feacis en un personatge de tragèdia seguint de prop Homer ja fou una pensada de Sòfocles, ni més ni menys, que la va portar a l'escena àtica pels volts del 468 aC. Una bona pensada, per cert, ja que hi va obtenir un dels èxits més clamorosos de la seva llavors incipient carrera teatral, sobretot gràcies a la seva brillant interpretació del personatge principal, Nausica, memorable particularment mentre jugava a pilota a la platja amb les serventes. El fet que Sòfocles mateix actués en la seva obra³⁰ és el que permet datar la peça entre les primeres del dramaturg, abans, en tot cas, del 456 aC, quan es va perdre el costum que els autors interpretessin papers de les seves obres. Se'n conserven, però, molt pocs fragments i no hi ha cap autor antic que ens n'hagi deixat un resum argumental, de manera que en sabem poca cosa, llevat que era molt fidel a l'argument homèric, com destaquen diversos erudits antics.³¹ La *Vida de Sòfocles* anònima comenta que l'autor preferia adaptar per al drama escenes homèriques, en particular de l'*Odissea*, més que no pas reelaboracions ja presents en el Cicle èpic,³² com solien fer habitualment els autors de tragèdies, alhora que ens informa que l'erudició antiga apreciava en Sòfocles la seva gràcia (χάρις) homèrica.³³ L'obra devia ser part, segons va proposar Schreyer per primer cop,³⁴ d'una trilogia formada també pels *Feacis* i les *Niptra*. En tot cas, el títol mateix, *Nausica o les bugaderes* (Ναυσικάα ἢ πλύντριαι), confirma que el cor devia estar constituït per les serventes que acompanyaven Nausica a rentar la roba al riu, perquè així sol succeir amb els subtítols de les tragèdies gregues que, en termes generals, al·ludeixen als integrants del cor.

Seguint aquest fil, cal pensar que la trama tractava fonamentalment la trobada d'Odisseu i Nausica a la platja; hom pensa també que el pròleg el recitava Atenea,³⁵ com el de l'*Àiax*. Segons la idea que se'n

30 Segons afirmen Ateneu I 20 F (=Test. 28 Radt), i també Eustati de Tessalònica, *Comentaris a l'Odissea*, p. 1553, 63 (=Test. 30 Radt) i *Comentaris a la Ilíada*, p. 381, 10 (=Test. 29 Radt).

31 Ateneu 277e i, sobretot, la *Vida de Sòfocles* 20. Les informacions podrien derivar del peripatètic Aristoxen de Tàrent, si fem cas de l'estudi d'Elisabetta VILLARI, «Une hypothèse sur les sources d'Athénée (*Deipn.* I 20 e-f) et de la *Vita Sophoclis* (§§ 3-5): Aristoxène, musicien et biographe», *Revue des Études Grecques*, núm. 109, 1996, p. 696-706.

32 Una apreciació, per cert, evidentment falsa: la gran majoria de les obres de Sòfocles surten del Cicle, com les d'Èsquil i Eurípides, i tan sols aquesta trilogia feàcia està clarament inspirada en l'*Odissea*.

33 Vg. John F. DAVIDSON, «Sophocles and the *Odyssey*», *Mnemosyne*, núm. 47, 1994, p. 375-379. Més àmplia i pertinent és l'anàlisi de René BERNARD-MOULIN, *L'élément homérique chez les personnages de Sophocle*, Aix-en-Provence, La pensée universitaire, 1966.

34 Vg. Alfred Chilton PEARSON, *The fragments of Sophocles*, Cambridge, Cambridge University Press, 1917, vol. II, p. 92, nota 2.

35 Segons les especulacions d'Ernst Anton Julius AHRENS, *Aeschyli et Sophoclis Tragoediae et Fragmenta*, París, Firmin Didot, 1856, p. 293.



feia Welcker,³⁶ l'obra començava amb Ulisses, tot just acabat d'arribar a la platja després de la tempesta, que deliberava sobre la millor opció que podia prendre; llavors, cercava un indret on ajaçar-se, de manera que l'espectador sabia que Ulisses dormia allà a la vora quan Nausica i el cor de serventes entraven en escena. Vindrien a continuació alguns episodis de rentat de la roba i de joc de pilota, mimitzats pel cor, amb el qual també Nausica devia compartir l'esperança de les noces properes. S'especula que la princesa no participava de les tasques de rentar la roba, mentre que, en canvi, brillava com Àrtemis entre les Nimfes (*Odissea* VI, v. 102), o com «Diana amb son estol de nimfes» (Maragall, *Nausica* I, v. 78) en el transcurs del joc de pilota. Com en Homer, l'aparició sobtada d'Odisseu provocava el pànic entre les serventes, i tan sols Nausica restava ferma per acollir i confortar el dissortat naufrag.

Els fragments d'atribució certa són tan sols tres, que traduïm a continuació:

Frag. 439 Radt

πέπλους τε νῆσαι λινογενεῖς τ' ἐπενδύτας

filar vestits i túniques de lli

Frag. 440 Radt

ὄχημά μοι

ἐπᾶραν ἡσύχως ἀναρροιβδεῖ πάλιν

la barca

després d'alçar-me-la, l'engoleix novament poc a poc

Frag. 441 Radt

λαμπήνη

carruatge

Naturalment, resulta ben difícil fer-se una idea gens completa de l'obra amb aquests breus fragments. El primer fa referència, amb tota probabilitat, a la tasca de les dones de filar i teixir vestits, tan freqüent en els poemes homèrics i en tota la tradició grega antiga, tot i que el fet que siguin de lli, naturalment, en fa peces especialment valuoses, com correspon a una bugada reial. Ho confirma també el fet que els vestits, literalment els peples, o el quitó, eren la roba habitual de les dones, mentre que revestir-se, damunt del vestit, amb una túnica o brusa, era signe de luxe. El segon fragment és força més problemàtic i ha estat esmenat sovint pels editors, que solen pensar en un subjecte com ara κῦμα, «l'onada», que faria molt de sentit en la part inicial que manca dels versos. Hi ha qui ha interpretat que Odisseu relataria aquí alguna de les seves aventures, potser l'episodi d'Escil·la i Caribdis (*Odissea* XII, v. 437),

³⁶ Friedrich Gottlieb WELCKER, *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet*, Bonn, Eduard Weber, 1839, vol. I, p. 228-230.

que xuclen i regurgiten els vaixells que hi passen per davant, mentre que altres pensen més aviat en l'arribada d'Odisseu a les costes de Feàcia, vomitat per la mar (*Odissea* V, v. 430). En tots dos casos, Odisseu explicaria en primera persona les seves aventures, com en Homer, per bé que, en la segona interpretació del context dels versos, l'explicació es limitaria als esdeveniments immediatament anteriors al començ de la tragèdia. El darrer és una sola paraula, usada, segons els lexicògrafs antics, per referir-se a un carruatge cobert, propi dels reis: devia referir-se, doncs, al carro amb què Nausica va al riu a rentar la roba, que en Homer rep exactament aquest mateix nom (*Odissea* VI, v. 57).

Per sort, ens han arribat representacions ceràmiques que ajuden a visualitzar les escenes de la tragèdia.³⁷ La més clara i completa apareix en una pissis àtica conservada al Museu de Boston, datada a finals del segle V aC, que mostra el moment exacte de l'aparició d'Odisseu, cobert de brancatge, encara amb el κρήδεμνον, el vel que li ha ofrenat Leucòtea –i que, en canvi, a la versió homèrica l'heroi abandonava en tocar la riba (*Odissea* V, v. 459)–, i és guiat per Atenea, qui li assenyala el camí vers Nausica. Algunes pilotes esparses mostren que el joc ha quedat interromput i hi ha dues serventes –que aquí tenen per nom Filònoe i Leucipe, fruit segurament de la fantasia de l'artista– que fugen espantades, mentre que una altra serventa, de nom Cleòpatra, continua rentant la roba sense adonar-se de res –versemblantment, un detall per mostrar l'acció precedent: sembla clar que tant a Sòfocles com a Homer el treball s'havia ja acabat quan apareixia Odisseu. Nausica, en canvi, és girada cap a Odisseu i va vestida amb una brusa brodada molt elegant sobre el quitó, que deu ser el reflex del mot ἔπενδύτης, la peça de roba que es posava sobre el vestit que comentàvem abans, del fragment 439 Radt de Sòfocles. Sembla, doncs, que la roba prenia un paper més marcat en Sòfocles que no pas en Homer. Altres representacions ceràmiques conservades, més o menys contemporànies, segueixen exactament el mateix model, que caldria remetre, segons Friedrich Hauser,³⁸ al quadre de Polignot de la pinacoteca a l'esquerra dels Propileus, descrit per Pausànias (I, 22, 6). Per a Pausànias, el quadre reproduïa fidelment el model homèric, però tot sembla indicar que, de fet, era el relat de Nausica passat per Sòfocles allò que pintà Polignot, segurament a causa del gran èxit que havia obtingut la peça –en realitat, no tenim cap obra d'art anterior inspirada en l'episodi de Nausica, o sigui que el renovellament de l'interès dels artistes per aquesta escena homèrica bé podria haver-se despertat a partir de la tragèdia de Sòfocles, com sabem que va succeir en nombroses ocasions amb altres episodis.

Tanmateix, Welcker³⁹ pensava, amb bons arguments, que també podrien pertànyer a la *Nausica* de Sòfocles alguns altres fragments transmesos sense atribució a una obra concreta, com aquests:

37 Vg. l'estudi clàssic de Louis SECHAN, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, París, H. Champion, 1926, p. 167-172. També, més recentment, Thomas Bertram Lonsdale WEBSTER, «Monuments illustrating Tragedy and Satyr-Play», *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London*, Suppl. 20, 1967, p. 149-150; Arthur Dale TRENDALL i Thomas Bertram Lonsdale WEBSTER, *Illustrations of Greek Drama*, Londres, Phaidon Press, 1971, p. 66-67.

38 Friedrich HAUSER, «Nausikaa, Pyxis im Fine-Arts-Museum zu Boston», *Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts in Wien*, núm. 8, 1905, p. 34-35.

39 Friedrich Gottlieb WELCKER, *Die griechische Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet*, Bonn, Eduard Weber, 1839, vol. I, p. 230-231. Ara bé, qui oferí els millors arguments fou Siegfried MEKLER, *Exegetisch-kritische Beiträge zu den Fragmenten der griechischen Tragiker*, Viena, Brzezowsky & Söhne, 1903.



Frag. 766 Radt

XO. (mulierum, metu levatus)

θυμῶ δ' οὔτις φαιδρὰ χορεύει

τάρβους θυγάτηρ

COR (de dones, un cop deslliurat de la por):

en el nostre interior no dansa, resplendent,

cap filla de l'esglai

Frag. 781 Radt

×– τὸ δ' ἔγχος ἐν ποσὶν κυλίνδεται

... i la pilota em rodola prop dels peus

Frag. 819 Radt

ἀμούσωτος γὰρ οὐδαμῶς ἄπει

sense música no marxaràs pas

Frag. 827 Radt

<οὐ> μηκέτ' ἀνθρωπιστὶ διαλέξῃ τάδε;

ja no xerraràs mai més com ho fan els humans?

Frag. 878 Radt

ποππύζεται ζευγηλατρίς

l'auriga fa espetegar [el fuet]

El frag. 781 devia referir-se al joc de pilota a la platja, amb la gràcia que Sòfocles es refereix a la pilota amb un mot, ἔγχος, que habitualment vol dir «arma», qui sap si amb alguna intenció metafòrica. El frag. 766 deu al·ludir a les serventes de Nausica quan ja s'han recuperat de l'ensurt inicial de veure Odisseu. El frag. 878 és difícil d'assignar a un moment concret, però sembla clar que es referiria al moment en què, potser ja de tornada, si el posem en paral·lel amb *Odíssea* VI, v. 316, una noia condueix el carro cap al palau. D'altra banda, i això és encara més interessant, el frag. 827 podria referir-se a l'episodi de Circe, i el 819 al de les Sirenes,⁴⁰ de manera que fa de bon pensar que Sòfocles, com Maragall, també incloïa en l'obra un relat de les peripècies famoses d'Ulisses, com vèiem també més amunt a propòsit del frag. 440 Radt, tot i que resulta massa aventurat especular en quin context les relatava, o davant de quin auditori.

40 Ho suggeria, per a tots dos fragments, Siegfried MEKLER, «Bemerkungen zu des Szenikerfragmenten im Anfang des Lexikons des Photios», *Berliner Philologische Wochenschrift*, núm. 27, 1907, p. 382.



Una escena de la *Nausica* de Sòfocles en la ceràmica: pixis àtica conservada al Museu de Boston, datada a finals del segle V aC.

En realitat, un dels punts més controvertits és, precisament, si es tractava d'una tragèdia o bé d'un drama satíric.⁴¹ Això confirma, és clar, que els erudits moderns tenen també serioses reserves i dubtes raonables a l'hora de considerar que l'argument sobre Nausica sigui prou seriós per a constituir-se en tragèdia.

41 Vg., per a un bon resum de les controvèrsies entre filòlegs des del segle XIX, Kraus KRUMEICH, Nikolaus PECHSTEIN i Bernd SIEDENSTICKER (eds.), *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999, p. 394-395.



I, de fet, sabem que alguns autors còmics, com Filil·li o Eubul, van compondre una *Nausica*,⁴² tot i que el més plausible és que fos l'èxit de la de Sòfocles el que en motivà les reelaboracions còmiques. Val a dir, sigui com sigui, que la crítica més recent descarta que l'obra sigui un drama satíric⁴³ i alguns, com Karl Reinhardt,⁴⁴ pensen que devia ser una peça de to lleuger i fresc: unes consideracions que escaurien, també, a la de Maragall. El cert és que no tenim en aquesta *Nausica* sofoclea cap rastre del típic argument, tan habitual en l'autor i en els altres tràgics, de ἀμαρτία,⁴⁵ de culpa ritual, és a dir, un acte horrible (assassinat d'un parent, incest, sacrifici humà...) provocat per ignorància o per mala fe que desencadena la tragèdia. Tampoc no podem parlar aquí del típic heroi o heroïna sofocleus que es mantenen noblement fermes davant de les circumstàncies.

Maragall realitzà el mateix procés que Sòfocles, més a prop d'Homer en la majoria d'aspectes. Fins i tot és destacable un detall concret: amplifica el reconeixement –una anagnòrisi en tota regla, de fet– que Alcínous i Arete fan de la túnica que porta posada Ulisses com una peça de la seva bugada, de tal manera que l'heroi ha de declarar als reis que ja s'ha trobat amb Nausica a la platja. Aquest detall passa gairebé desapercebut en l'*Odíssea* homèrica (VI, v. 228), però devia ser important, també, en la *Nausica* de Sòfocles, des del moment que la ceràmica destaca l'escena, com hem observat, i un dels fragments principals d'atribució segura que en conservem (el 439 Radt) es refereix a la roba de la bugada reial, que era, sembla esperable, excel·lent. Aquesta túnica, ofrena de Nausica, amb què Ulisses cobreix la seva nuesa, fa en la mentalitat maragalliana una funció certament regeneradora, de la mateixa manera que l'aigua de la mar que el fa morir i ressuscitar ritualment a una major naixença,⁴⁶ però la coincidència amb el tractament que en devia fer Sòfocles és significativa. De fet, d'acord amb Aristòtil, l'anagnòrisi, o reconeixement, és un element indispensable de la tragèdia antiga, juntament amb la peripècia i el *pathos*.⁴⁷ Però el més interessant és que Sòfocles i Maragall usen la mateixa mena de reconeixement, entre les possibilitats que dona l'estagirita: el que s'acompleix a través de signes adquirits i externs.⁴⁸

En Sòfocles, si l'argument es descabdellava com ens imaginem, Ulisses era finalment salvat del seu llarg patir gràcies a la princesa; en Maragall, a banda de la repetició sovintejada, gairebé com un epítet, que Ulisses «ha patit molt» (I, v. 419), conservem una afirmació personal del poeta que entronca bé amb aquesta noció de la passió: «El moment poètic és precisament el moment en què la passió comença a ésser redimida: és una reacció contra la passió enterbolidora, i n'és la transfiguració en les regions de l'esperit on els altres interessos humans ja no hi poden arribar amb la seva inquietud».⁴⁹ Ulisses, l'home de l'experiència feta poesia, el veritable poeta de la paraula viva maragalliana en aquesta darrera etapa de l'evolució del poeta, és en si mateix tràgic per tal com aquest seu patir i experimentar,

42 De la de Filil·li només en sabem el títol gràcies a la *Suda*, s.v.; de la d'Eubul en queda un brevíssim fragment, el 68 Kassel-Austin.

43 Vg., sobretot, els arguments de Dana F. SUTTON, *The lost Sophocles*, Lanham, University Press of America, 1984, p. 137.

44 Karl REINHARDT, *Sophocle*, París, Les éditions de minuit, 1971, p. 289-290.

45 Vg. ARISTÒTIL, *Poètica* 1453a7-23; 1453b29-36; 1454a2-10. També l'estudi clàssic de Jan Maarten BREMMER, *Hamartia. Tragic error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Amsterdam, Hakkert, 1969.

46 Vg. R. CABRÉ, «Joan Maragall: una aproximació des de *Nausica*», *op. cit.*, p. 153-155.

47 ARISTÒTIL, *Poètica* 1452b 9-10 i a 29-33.

48 *Ibid.*, 1454b 19-25, segons la trad. de Xavier Riu: «Què és el reconeixement, ja ho hem dit abans. Sobre les formes (εἶδη) del reconeixement, primer la menys pròpia de l'art i la que més fan servir per manca de recursos: amb signes materials. Alguns d'aquests són congènits, com la "llança que porten els Nats de la Terra", o les estrelles, com Càrcinos en el *Tiestes*. Altres són adquirits, i d'aquests els uns són en el cos, com les cicatrius, els altres a fora, com els collarets o com a la *Tiro* amb el cistell».

49 Vg. J. MARAGALL, *Obres Completes*, vol. I, *op. cit.*, p. 1084. Carta a Carles Rahola datada el 6 de juliol de 1911, per tant, mentre estava acabant la redacció de *Nausica*.

aquest *pathos*, simplement, el configura com a tal en Sòfocles –bé que no ens en quedin gaires traces. És així que, en la crítica literària antiga conservada en els escolis a la tragèdia, s'assenyala sovint que l'habilitat del poeta per a presentar un personatge que pateix, en contrast amb la vida benaurada de què gaudia abans, fa augmentar encara més la tragicitat del personatge. Així, referint-se al personatge d'Àiax en la tragèdia homònima de Sòfocles, conservem un comentari en què s'assenyala que la màxima expressió del *pathos* consisteix en el fet que el personatge, un heroi que ha gaudit d'una vida feliç i plena, de gran dignitat, exposi ell mateix, en contrast amb la seva vida anterior, les desgràcies que ara endura.⁵⁰ Altra vegada, malgrat que no es tracti de la tragèdia de *Nausica*, Sòfocles i Maragall comparteixen estratègies tràgiques.

Ara, és prou evident que no podem en cap cas establir una relació directa entre els dos textos, el de Sòfocles i el de Maragall: si alguna cosa podem afirmar és que resulta altament plausible que Maragall ni tan sols conegués l'existència de la tragèdia sofoclea, perquè altrament s'hi hagués referit en alguna banda. No pretenem pas, ho dèiem de bon principi, establir aquí un estudi de fonts, ja prou ben fet, sinó mirar de valorar la possibilitat tràgica del tema de *Nausica* a partir del que en van fer els mateixos grecs antics.

En tot cas, el plantejament de Maragall és ben allunyat del model que va trobar en Goethe, que presentava Odisseu com un mentider, sense cap escrúpol a l'hora d'aprofitar-se de la tendra *Nausica* per als seus propòsits de retorn a la pàtria, i fonamentava, a més, gran part de la tragicitat de l'obra en el suïcidi final de la protagonista, que, en clar contrast amb Dido, ni tan sols gaudeix de la consumació del seu amor, en una renúncia virginal, ben neoplatònica, a favor de la pura poesia.⁵¹ Cal remarcar, doncs, aquest element completament original en Maragall, creiem que absolutament conscient: la rehabilitació del personatge d'Ulisses. En efecte, la imatge habitual d'Odisseu en la literatura classicitzant de l'època de Goethe i encara en els segles posteriors era ben bé aquesta, majoritàriament: la d'un entabanador sense escrúpols que havia aconseguit guanyar per als grecs la guerra de Troia, quan no hi havia manera de guanyar-la, amb un mitjà no gaire honest, de fet.⁵² Ja, de molt abans, Virgili el declarava infeliç dues vegades a l'*Eneida*, Dante el situava, juntament amb Diomedes, entre els penats per donar fals testimoni, «nel maggior corno della fiamma antica» (*Infern* XXVI, 17-47), Milton el comparava obertament amb la serp del *Paradis perdut* (IV 347-348), i Calderón, en *El mayor encanto, amor*, i en *Los encantos de la culpa*, va fer-ne un concupiscent sense remei, mentre que Racine, a l'*Iphigénie*, en fa una mena de polític sense escrúpols; i Pascoli, en l'«Ultimo viaggio», publicat en *Poemi conviviali* el 1904, que sens dubte Maragall coneixia, el presenta com un home que no troba descans amb Penèlope, quan ja ha arribat a casa, i torna a cercar les aventures passades, però tan sols troba el no-res, la desil·lusió i la mort. De fet, llevat d'un petit parèntesi en alguns autors anglesos del segle XVI, el tractament d'Ulis-

50 Schol. S. Aj. 421: «Es produeix el punt àlgid del *pathos* quan és un home d'aquesta mena qui es perd. I encara augmenta més el *pathos* que no cap altre sinó ell digui això de si mateix».

51 De fet, Maragall bevia aquestes nocions neoplatòniques de Ficino; vg. Eugenio TRÍAS, *El pensament de Joan Maragall*, trad. de Jodi Maragall i Noble, Barcelona, Eds. 62, 1982, p. 73.

52 I, com hem assenyalat més amunt, la crítica antiga lloava precisament l'habilitat de Sòfocles per evitar el caràcter còmic d'Odisseu en un context tràgic; això ens porta a pensar que les habilitats de l'heroi i el seu temperament podien fer perillar el to tràgic en algunes escenes.



ses oscil·la clarament entre el blasme moral i la paròdia.⁵³ La cosa no millora gens entre els dramaturgs hispànics del segle XX, on Odisseu apareix notablement maltractat: Buero Vallejo, en *La tejedora de sueños* (1952), el presenta com un home fred, calculador i egocèntric, exactament com el de *Ulises no vuelve* (1983), de Carmen Resino.⁵⁴

L'opció de Maragall de presentar un Ulisses respectuós i noble, incapaç ni tan sols de manifestar obertament a Nausica els sentiments que s'endevinen en alguns dels seus mots,⁵⁵ no fou, doncs, en absolut, una tria automàtica: anava, de fet, contra Goethe mateix, font última de la seva idea de l'obra, i contra el corrent literari del seu temps i de les èpoques immediatament anteriors –i posteriors, com hem vist– a la seva. Ulisses mateix n'és prou conscient, de la seva mala fama tradicional, en II, v. 428-429:

I veuràs si aquest home, al qui tant temen
Tanta gent per sa mala anomenada,
És digne del favor que li dispenses
I té el cor agraït.

De nou, aquesta manera de presentar l'heroi no se surt ni un punt de la del poema homèric. En l'*Odissea*, l'enamorament de Nausica es deixa entendre subtilment en alguns versos, gairebé menys encara que en els de Maragall. El públic de l'*Odissea*, en realitat, comprenia l'abast de les esperances de la princeseta feàcia a partir d'inferències de context que a nosaltres se'ns escapen, sense els referents grecs que per a ells eren immediats i que per a nosaltres necessiten una bona explicació. Atenea, per exemple, esperona en somnis Nausica perquè vagi a rentar la roba adduint que «se t'acosta la boda, que hauràs de posar-te'n de bella» (VI, v. 27), i que «ja se t'acaba d'ésser fadrina» (VI, v. 33-35), de manera que el públic del poema homèric ja s'esperava des del principi que la naturalesa del que vindria havia de ser per força de caire eròtic. Llevar-se els vels per jugar a pilota, per exemple, tal com fan les noies en *Odissea* VI, v. 100, automàticament devia fer venir al cap, al públic del poema homèric, la imminent pèrdua de la virginitat que seguia el ritual dels ἀνακαλυπτέρια, la retirada del vel, en les noces gregues. Nausica afirma que és millor que Odisseu no vagi muntat al carro amb ella perquè ella mateixa ho desaprovaria si veia alguna altra que «a desgrat dels seus, havent-hi el pare i la mare,/es feia amb homes abans que vingués, publicada, la boda» (*Odissea* VI, v. 287-288, sempre en la traducció de Riba), on el verb grec és μίσηται, present de subjuntiu mitjà de μείγνυμι, que significa simplement «ajuntar-se/ er-se amb algú», però també, amb idèntica freqüència, «tenir relacions sexuals amb algú». I, és clar, que Odisseu –mentre avança nu cap a les noies indefenses– sigui presentat com un lleó

53 Vg., per a la recepció posthomèrica d'Odisseu, William Bedell STANFORD, *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford, Blackwell, 1963; W. B. STANFORD i John Victor LUCE, *The Quest for Ulysses*, Nova York, Praeger, 1974. Per a la recepció de Nausica i de l'episodi de la trobada amb Odisseu en la literatura catalana, és particularment il·lustratiu i ben documentat Josep MURGADES, «Recepció de Nausica en la literatura catalana», dins *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*, a cura de Jordi Malé i Eulàlia Miralles, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2007, p. 83-105; i, per a Odisseu, Núria León MERCADER, «(In)versions del mite d'Odisseu», dins *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània II*, a cura d'E. Miralles i J. Malé, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2017, p. 89-135.

54 Vg. Fernando GARCÍA ROMERO, «Observaciones sobre el tratamiento del mito de Ulises en el teatro español contemporáneo», *Analecta Malacitana*, núm. 20, 2, 1997, p. 513-526.

55 Per exemple, en I, v. 378 i, especialment, en I, v. 568-570 i v. 577-581.

famolenc que s'abraona sobre unes cérvoles (VI, v. 130-136) també sembla anar en una direcció prou clara.⁵⁶ De fet, l'escena mateixa d'unes noies soles que juguen i ballen prop del mar sol ser preludi, en el mite grec, del rapte d'alguna d'elles amb finalitats sexuals, com en el cas cèlebre del rapte d'Europa a mans de Zeus, o el de Persèfone per part d'Hades. I els mots que li adreça Odisseu a Nausica en *Odissea* VI, v. 149-185 presenten forts punts de contacte amb la poesia nupcial grega que coneixem: la lloança de la noia com si fos una dea, la benedicció (μακαρισμός) dels seus familiars i del seu futur espòs, el símil de Nausica equiparada amb un tany de palmera de Delos i l'auguri de serenitat gràcies al matrimoni formaven part del repertori habitual en aquesta mena de poemes.⁵⁷ És evident, doncs, que ja en Homer el joc eròtic de la trobada entre Nausica i Odisseu resultava força explícit, fins al punt que per a un moralista com Plutarc tot el passatge resultava blasmable (*Com el jove ha d'estudiar la poesia*, 27 ab).

També en aquest aspecte tant Sòfocles com Maragall devien amplificar l'escena homèrica. La Nausica maragalliana, com l'homèrica, és particularment púdica: no gosa ni parlar als seus pares de «certes coses», referint-se, és clar, al matrimoni (I, v. 646-647). Però s'encén quan s'enamora, sense ni ella saber-s'ho, fins al punt que les donzelles del cor arriben a exclamar-se: «DIMÀNTIA: Nausica! DONZELLA I: Què diu, ara? DONZELLA II: Està exaltada» (I, v. 594). Sembla que el mateix Maragall hagué de contenir-se en algun cas, com quan ratllà l'acotació «ab picardia» de III, v. 251, i hi deixà un simple «A part»: Nausica no podia manifestar, en cap cas, picardia. A Homer, de fet, Odisseu no escolta pas les paraules que Nausica, clarament enamorada, adreça a les companyes en VI, v. 239-245 («Tant de bo un home tal es digués l'espòs de ma vida, / que habités aquesta illa, i li fos plaent de romandre-hi!», en la traducció de Riba), perquè, com s'indica al v. 236, l'heroi s'ha assegut, a part, vora la riba de la mar. Maragall, doncs, encara presenta una Nausica una mica més agosarada que l'homèrica.

I, naturalment, no podem comparar de cap manera l'ús de l'escena homèrica per part de Maragall amb el que, de forma pràcticament contemporània, en feia James Joyce en el seu gran *Ulysses*. En la reescriptura d'Homer que fa Joyce, a l'episodi 13, el protagonista Bloom, que equival a Ulisses, es masturba en veure l'equivalent de Nausica, Gerty MacDowell, a la platja de Sandymount –i alguns crítics creuen que ella fa el mateix⁵⁸– des d'una prudencial distància l'un de l'altra. Naturalment, Joyce pretenia amb l'escena exactament el contrari que Maragall: fer de mirall estrafet de la hipocresia sexual irlandesa del seu temps. No deixa de ser curiós, tanmateix, que Joyce treballés en aquest projecte exactament durant els mateixos anys que Maragall pensava i componia la seva *Nausica*. Malgrat que l'*Ulisses* no va començar a aparèixer fins al 1922, en una carta al seu germà Stanislaus del 13 de novembre de 1906, li escrivia: «I am nauseated by their lying drivel about pure men and pure women and spiritual love and

56 Sobre aquestes referències sexuals homèriques, vg. Justin GLENN, «Odysseus confronts Nausicaa: the Lion Simile of *Odyssey* 6.130-36», *Classical World*, núm. 92, 1998, p. 107-116. Convé, però, considerar també les prevencions de Giuseppe MASTROMARCO, «L'incontro di Odisseo e Nausica tra epos e eros», dins *Ulisse nel tempo, La metafora infinita*, a cura de Salvatore Nicosia, Venècia, Marsilio, 2003, p. 107-126. Sigui com sigui, és evident que l'escena de l'encontre entre Odisseu i Nausica anava ja en Homer carregada de connotacions eròtiques, per bé que, com és evident, acabava finalment en unes noces frustrades.

57 Vg. Cecilia NOBILI, «Motivi della poesia nuziale in *Odissea* VI 149-185», *Rendiconti dell'Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere. Classe di Lettere, Scienze morali e storiche*, núm. 140, 2006, p. 57-74.

58 Vg., especialment, Stephen MINTA, «Homer and Joyce: Nausicaa», dins *Homer in the twentieth century: between world literature and the western canon*, a cura de Barbara Graziosi i Emily Greenwood, Oxford University Press, 2007, p. 92-119.



love for ever: blatant lying in the face of the truth».⁵⁹ L'Ulisses de Joyce usa Nausica i l'abandona, tot just deixant-li, com a màxim, el record d'un moment eròtic frustrat, sense ni tan sols intercanviar un sol mot. A les antípodes, doncs, del neoplatonisme i la poesia pura que representa Nausica per a Maragall, quan, en boca de Daimó, deixa tan sols a Nausica la possibilitat del record vivificant de l'amor mai consumat (III, v. 263-265):

Sempre tindreu a dintre el cor la dolça
memòria gran d'aquest moment i hora
en què heu aimat a un hèroe en puresa.

És el que li retreia Palau i Fabre, és clar: pels seus prejudicis burgesos i la seva moral catòlica, Maragall s'abstingué de construir una Nausica «que hagués gosat l'amor».⁶⁰ Una Nausica veritablement tràgica, diríem nosaltres, moderns; però, com hem vist, aquest judici tampoc no és pas compartit pels crítics antics.

En Maragall, doncs, ben altrament del que podia esperar-se en el seu context literari, Ulisses és un heroi que respecta i és delicat fins al final amb la seva jove protectora, de qui potser s'ha enamorat, també, però només ho manifesta en un nuar-se-li la gola al moment del comiat (acotació després de III, v. 286), i Nausica resta innocent, ingènua, ideal, salvífica com la poesia mateixa que és tot el seu món, aquell món petit dels feacis per on Ulisses passa majestuosament, però també amb tota la delicadesa, i anònim, com apuntàvem, ben a la inversa de la glòria immortal (κλέος ἄφθιτον) que la poesia homèrica conferia als herois. Encara més, potser el més extraordinari de tot: Odisseu perd fins i tot la seva condició més evident per a tota la tradició des d'Homer, la de ser el gran mentider, l'entabanador per excel·lència, el constructor de relats al marge de les Muses, en el sentit que va fer popular aquell breu assaig d'Italo Calvino:⁶¹ a l'*Odíssea*, és Ulisses, el gran mentider, qui explica en primera persona –poeta de si mateix però sense l'autoritat dels poetes de debò, servents de les Muses– les contalles més inversemblants, fabuloses i extraordinàries, en un joc especular extraordinari que no permet en cap cas, accedir a la veritat de la paraula poètica. En Maragall, en canvi, els relats d'Ulisses es confirmen certs! I no una, sinó diverses vegades: «Tot és cert, mare, / Lo que contaven d'ell» (II, v. 460-461). I també: «És vritat: tot vritat, quant d'ell se canta!» (III, v. 201).

La veritat de la poesia, que naturalment interessa fonamentalment Maragall per a la seva pròpia construcció poètica i doctrinal, no pas menys que vital, és tan important que anul·la completament una de les característiques essencials de l'Odisseu homèric: també en això queda aquí redimida completament la seva figura. Si la poesia, segons la concepció maragalliana que es manifesta clarament en *Nausica*, és salvífica i redemptora, el primer salvat, redimit de la seva tradició literària, és Ulisses mateix. Aquest camí sí que és ben propi, i ben conscient, de Maragall tot sol: difícilment Sòfocles hauria gosat tant.

59 James JOYCE, *Letters of James Joyce*, vol. II, a cura de Richard Ellmann, Nova York, Viking Press, 1966, p. 191-192.

60 J. PALAU I FABRE, «La tragèdia a Catalunya», *op. cit.*, p. 33. També li ho retreia, en termes més poètics, Gabriel FERRATER, «Sobre la catarsi», dins ID., *Da nuce pueris*, Barcelona, Les Quatre estacions, 1960, p. 41.

61 Italo CALVINO, «I livelli di realtà nella letteratura», dins ID., *Una pietra sopra*, Milà, Mondadori, 1995, p. 374-390.

Sigui com sigui, la comparació entre Sòfocles i Maragall que hem assajat aquí dona prou compte, creiem, de la grandesa de tots dos autors a l'hora d'acostar-se al motiu homèric de la trobada d'Odisseu i Nausica, alhora que permet abordar els camins per a la tragicitat en termes més objectius, i, no gensmenys, contribueix a destacar l'originalitat de Maragall entre els autors del seu temps, Joyce al capdavant, en aquest retorn –no pas conscient, però, en aquest cas– a les fonts gregues.

Rebut el 30 de setembre de 2018
Acceptat el 30 de novembre de 2018