

EL CONCEPTE DE SINCERITAT ALS *ESCOLIS* DE CARLES RIBA*

Si hi ha hagut un concepte decisiu en la teoria i en la pràctica poètiques de Riba ha estat sens dubte el de la *sinceritat*. Present ja des dels seus primers articles crítics, la constant preocupació per establir la seva naturalesa, sovint a partir de la pròpia obra poètica, ens ha proporcionat algunes de les més interessants pàgines de la crítica ribiana. Però no és un concepte que pugui encloure's dins una única definició. La principal característica de l'obra de Riba, de la seva personalitat creadora, és la constant evolució de tots els àmbits que la integren, seguint el ritme de la del seu ésser vital. En diversos moments de la seva trajectòria, així, trobem aquest concepte de la sinceritat formulat de diferents maneres i amb diferents significats, responent a les inquietuds que en aquell moment omplien el seu esperit. A l'inici dels anys trenta, per exemple, un dels conflictes que més l'ocuparà —a partir de la lectura de les cartes de Joan Maragall a Antoni Roure— serà el de la «conciliació entre l'espontaneïtat i la sinceritat», tot donant un nou tomb, d'aquesta manera, a la qüestió de la sinceritat en la creació literària. Però aquesta qüestió haurà de passar encara per diversos estadis, abans que Riba pugui enunciar-les amb tals termes. El que pretenem en el present article és dilucidar quina era la concepció de la *sinceritat* a la primera època ribiana, la dels *Escolis* (1913-1920), que serà el germen que permetrà el seu desenvolupament posterior. Abans de considerar-la, però, farem referència al tema del poder eternitzador de la poesia (o l'art), que és a l'origen de l'especulació ribiana sobre la idea de la sinceritat, i que ens permetrà situar perfectament la seva reflexió sobre aquest concepte.

* Aquest article forma part de la tesi de llicenciatura *La teoria literària de Carles Riba. L'època dels «Escolis» (1913-1920)*, Universitat de Barcelona (1993), inèdita.

Al llarg de la història, l'home s'ha caracteritzat sempre per la seva aferrissada lluita per alliberar-se de les cadenes i les limitacions que el temps li imposa i per superar la seva ínfima condició de mortal que, com a tal, l'aboca irremissiblement a una condemna eterna a l'oblit. Gran part de les seves accions en aquesta vida s'encaminen, així, cap a un mateix objectiu: perpetuar-se enllà de les gèneres, obtenir el reconeixement etern, aconseguir, de la manera que sigui, algun tast de la immortalitat divina. No en altre sentit Diotima recordava a Sòcrates les gestes dels antics herois:

«¿Creus tu —digué— que Alcestis hauria mort per Admet o Aquil·les hauria seguit Pàtrocle en la mort o el vostre Codre s'hauria anticipat a morir per salvar la reialesa per als seus infants, si no haguessin cregut que quedaria d'ells el record immortal que avui nosaltres tenim de llur coratge? Ni pensar-hi! —afirmà—, sinó que, jo crec, per tal d'aconseguir aquest record i una anomenada gloriosa tots els homes fan el que sigui, i que quant millors són més es comporten així. Perquè els enamora la immortalitat.»¹

En aquesta lluita per la immortalitat i contra el que és fugisser, l'art ha tingut, des de sempre, un paper preponderant. I dins l'art, sobresurt la poesia com un dels principals mitjans amb què l'home ha intentat de salvar aquesta barrera que el separa de l'eternitat. Els epinicis pindàrics en són una bella mostra; així, a l'*Olímpica X* (que Riba va traduir el 1917), Píndar arriba a afirmar —adreçant-se al púbil infantil Agesídam— que les accions dels homes sense la seva plasmació en cant són vanes:

«Així és també que quan un home,
Agesídam, havent fet coses belles,
arriba sense cant al sojorn d'Hades,

ha respirat per cert en vanitat,
i de tanta fatiga
no n'ha copsat sinó un goig ben curt.»²

El tema de la immortalitat ocupà Riba ja des dels seus inicis poètics i pot ser resseguit a través dels poemes de *La paraula a lloure*. A l'«Oració de la vida solitària» (acabada al setembre del 1914), l'angoixa de la mort -un dels temes dominants del recull- el porta a reflexionar sobre la immortalitat, diferenciant «la [immortalitat] de damunt la terra», que és la que, per mitjà de la dona, li proporcionaran els fills engendrats³, de la que Déu li ha promès després de la mort, en la qual confia que conservarà la seva corporeïtat (amb «una llum tota nova») i el mateix «amor humanal» que abrusa ara el seu cos⁴. La incertesa que comporta aquest anhel d'immortalitat, la resoldrà, un any i mig després, a través de la creació i la paraula poètiques⁵ —una immortalitat amb connotacions religioses i de transcendència personal que va més enllà de la perpetuació en el record col·lectiu de l'heroi cantat en les odes de Píndar, nogensmenys això hi pugui ser a l'origen:

«Senyor, quina volença nova mai corbaria
ta comanda, que es dreça dins mon si:
pel càntic que de dintre mi
adolla entorn de mi,
he de fer-me més fort que el meu morir.»
(«Oració de la immortalitat en la paraula» I, v. 27-31)⁶

El poeta, que ha dut a terme una «batalla aspriva» per engendrar els mots que han de constituir-se en poema, ha arribat talment a fondre el seu ésser amb les paraules, que en ser aquestes repetides - és a dir, renovades- ell ressorgeix de bell nou com si d'alguna manera hagués estat conjurat:

«Vestit de ma paraula com d'una carn concreta,

tornaré de la tenebrosa pols
a la diürna llum perfeta,
en inefable transsubstanciació. (...)
Així transfigurat en ma paraula, jo
reviuré vora teu, oh inconegut...»
(id. III, v. 25-28 i 33-34).

L'autèntica immortalitat consisteix, doncs, en un acte de *renovació* que és exercit sobre la creació de paraula del poeta, acte pel qual ell sobreviurà a la mort⁷.

Tota aquesta reflexió sobre el concepte de la *immortalitat* i la seva relació amb la paraula poètica, en què convergeixen concepcions de la poesia i de la pròpia transcendència personal, és formalitzada essencialment en els poemes de *La paraula a lloure*, pertanyents a la primera època ribiana. I si bé en els textos crítics d'aquesta mateixa època tal reflexió no apareix directament, troba el seu correlat en el tema de l'*eternitat* en relació amb la poesia lírica.

Per a Riba, la peculiar naturalesa de la lírica⁸ permet al poeta o a l'artista d'aturar, de retenir tot allò que, essent immergit dins la temporalitat, és fugitiu. Així, un pensament, una visió, un desig, la intensitat d'un bes, un estremiment originat per una impressió que excita els sentits o la sensibilitat del poeta, són capturats per la seva ment en l'instant de produir-se i transformats en poesia; la seva fixació i plasmació -en poesia o en art- constitueix el que Riba anomena una *eternització mòbil i viva dels moments intensos* (p. 253/188)⁹.

Aquesta idea és present entre els poetes europeus del romanticisme ençà. La trobem, expressada en termes semblants, però amb un caire netament romàntic, a la *Defensa de la poesia* de Shelley:

«*Poetry (...) makes immortal all that is best and most beautiful in the world; it arrests the vanishing apparitions which haunt the interlunations of life, and veiling them, or*

in language or in form, sends them forth among mankind...»¹⁰.

Tal procés de detenció i fixació de percepcions, pensaments, etc., considerat per Riba inherent a la poesia —o a l'art en general—, apareix en diversos articles dels *Escolis*, no com a objecte directe de reflexió, sinó immergit dins el discurs crític en què s'intenta dilucidar allò que ha mogut l'autor tractat a la creació. Parlant de Ruyra, per exemple, Riba apunta com n'ha estat la causa l'amor basat en la idea cristiana —amor al proïsme i a totes les coses creades per Déu—: en contemplar «la grandesa vital de l'espectacle» que el món li ofereix als ulls,

«la joia d'assistir-hi se li converteix immediatament en una ampla, desbordant necessitat de *perpetuar-lo* per a ell i per als altres; convida els altres a la seva joia» (p. 165/136).

Un cas oposat veu Riba en el poeta alemany R. Dehmel, en qui la creació s'origina en un sentiment d'angoixa existencial. El poeta s'ha abocat al misteri de la pròpia existència, del sentit de la vida i la mort, «aquell misteri horrible que [la consciència] amb ulls espaventats ha sotjat i que de tant sotjar-ho ja és ella mateixa». I enmig d'aquesta reflexió, Riba introdueix novament el motiu de l'eternització, ara en tant que terme final de l'angoixa: la consciència del poeta a l'últim comandarà a la imaginació

«de representar-ho [el misteri sotjat] per perpetuar allò que és fugitiu i turmentar-s'hi encara» (p. 86/88).

En ambdós casos, Riba, havent descendit fins al nucli intern on neix el doll creatiu de cada autor, hi vincula hàbilment, com a voluntat i finalitat última del procés engendrador, l'eternització dels materials esdevinguts literatura. Hàbilment perquè tal funció perpetuadora és considerada per ell —com ja assenyalàvem— inhe-

rent al veritable art, tant si allò que es vol fixar i retenir prové del món exterior a través dels sentits, com si és fruit de les concepcions de la seva ment. Que són les dues «posicions fonamentals de l'home com a artista»:

«o anota per sensibilitat, o edifica per potència; o *detura* el fugitiu estremiment dels sentits, o crea ell mateix *eternitat*, emmotllant formes vives segons les idees de la seva ment» (p. 265/194).

Aquest tema de l'eternització, en relació a la poesia, ja havia estat tractat per López Picó en un dels seus epigrames:

«Jo t'allibero de la mort fatal,
esgarrifança
del goig efímer d'un instant banal,
per la puixança
del vers que alena amb un alè immortal.»¹¹

I el tema també apareix en Carner, en un sonet del 1907 inclòs dins el Segon Llibre de Sonets; concretament en els dos quartets inicials:

«Poeta, com s'allunya la gràcia fugitiva!,
ja l'ànima s'inclina amb pesantor.
Mes tu sonetisares al pas d'aquella esquiva
i de l'esgarrifança, n'has tret la Perfecció.
Del bell instant efímer en tinc la gràcia viva
l·ligada per un cercle de freda ostentació;
així dintre la бага d'or [pur] que la captiva
sembla que hi mou la pedra sa fúlgida claror!»¹²

És possible que aquests versos de Carner suggerissin a Riba el primer poema de les *Estances*:

«T'ha enquimerat la gràcia fugitiva
d'un desig i ara ets deserta, O Ment;
ai soledat sense dolç pensament
i foll traüt sense paraula viva.
Però què hi fa si dins del teu oblit
la inquietud profundament perdura?...»¹³

En tots tres poemes, i amb termes semblants, és referit el procés pel qual el poeta intenta d'aturar i poetitzar una «gràcia fugitiva» (Carner i Riba, «goig efímer» en el cas de L.-P.) que ocorre a la ment i al sentit, o a l'ànima del poeta, en forma d'inquietud (Riba) o ensgarrifança (ara és L.-P. qui coincideix amb Carner). Tant Carner com López-Picó ens presenten la realització reeixida d'aquest acte poètic de fixació i eternització, mentre que Riba ens exposa precisament la impossibilitat de la ment de dur-lo a terme immediatament (s'ha trobat sense pensaments i sense paraules per crear el poema; malgrat tot, «Encara el goig sobre la carn s'atura / com prometença d'algun cant no dit»). És precisament això el que duu Riba a reflexionar sobre la creació poètica en poemes posteriors, vinculant la creació amb altres temes, com la dicotomia ment/sentit, l'amor, la joia, etc. Aquest vessant reflexiu que caracteritza les *Estances* (i també *La paraula a lloure*) és el que desmarca més la producció poètica ribiana d'aquesta època de les obres de la majoria dels poetes catalans coetanis, i alhora determina una preocupació pels mecanismes de l'acte creatiu que es reflecteix en el gros dels articles publicats en els *Escolis*.

Tornant a la qüestió de l'eternització del fugitiu per mitjà de la poesia o l'art, el procés és al·ludit per Riba, d'una manera al·legòrica, a l'article sobre «*Poesies (1910-1915)*, de J. M. López-Picó»; la ment del poeta rep la «visita» d'estremiments i sensacions susceptibles d'esdevenir poesia:

«I diu l'hostatjador generós: «Vet aquí una esgarrifor que porta llevat d'eternitat; creem-li, doncs, una *forma* perquè hi duri». (p. 208/162)¹⁴.

I en l'escoli sobre «Les comparacions del *Càntic dels Càntics*», després de constatar que l'amor, com tot plaer, «vol profunda, profunda eternitat», conclou que «l'home no sabria donar-la-hi si no és creant-li una *forma* en l'expressió» (p. 46/64). La *forma*, doncs, entesa com a actualització expressiva d'un contingut, és el que atribueix a aquests moments intensos la qualitat d'eterns, alliberant-los de la seva temporalitat.

Una connexió semblant forma-eternitat apareix en Maragall: per a l'autor de l'*Elogi de la poesia*, el fi últim del poeta és «la perpetuació de la forma, el fer-la immortal»¹⁵; tanmateix, la definició maragalliana de la forma com a «*revelació del ritme [creador diví] per mitjà de la seva expressió humana*» és completament allunyada de l'acte *conscient i arbitrari*, que proposa Riba —en aquesta la seva època més orsiana—, de forjar una forma expressiva sobre la matèria que ha de ser poetitzada.

Més a prop es troba, la concepció ribiana de la forma com a font d'eternitat, a la del crític italià De Sanctis, entenent ara per eternització —i en el sentit també és aplicable a Riba— no estrictament la fixació d'allò que és fugaç, sinó la perdurabilitat que assoleixen els materials previs no artístics que l'artista pren de la realitat per a la creació, en tant que són convertits en art (forma), superant, així, el caràcter temporani propi de tot el que és real. Partint de la consideració d'un contingut anterior a tota forma —com fa Riba al fragment sobre López-Picó esmentat més amunt—, De Sanctis apunta que el cervell actua sobre aquest contingut fent-lo esdevenir forma i transformant-lo així de natural o abstracte en artístic; el contingut per si sol, doncs, no té valor com a literatura o art, però si

*«ha operato potentemente nel cervello dell'artista ed è diventato una forma, quel contenuto è immortale»*¹⁶.

A l'igual que De Sanctis, Riba imposa una condició perquè en l'acte de creació la forma artística assoleixi la qualitat d'eterna: si en el crític italià és aquest operar el contingut d'una manera viva i potent

dins el cervell¹⁷, en Riba és una especial disposició de l'esperit de l'artista: «Una sola condició cal: la sinceritat» (p. 44/63). Establir-ne la condició ribiana en aquesta primera època és l'objecte de les següents ratlles.

LA SINCERITAT

Cap al final de l'abril del 1918, Riba es proposà d'escriure un escoli sobre un nou llibre de poesia catalana que acabava de ser publicat: *Exili*, de Ferran Soldevila. Dos anys enrere ja havia fet un article sobre la primera obra d'aquest autor, *Poema de l'amor perdut*. Ambdós llibres són, si fa no fa, molt semblants: poesia lírica de tema amorós i to sentimental, delicada i musical, amb bona dosi d'emoció i malenconia, de caire més aviat florallesc, en mots de Riba. Al començament de segle, si es deixen de banda Carner, el mestre indiscutible, Guerau de Liost, de tècnica poètica depuradíssima, i López-Picó, la poesia reflexiva del qual s'adequava al gust de Riba, la resta de la producció poètica catalana d'aquells anys no s'allunyava gaire dels paràmetres assenyalats per a Ferran Soldevila, com ara les obres del seu germà Carles Soldevila, Lluís Valeri, Josep Massó i Ventós, etc. O bé era una lírica dominada pel sensualisme (observació de la realitat, impressió dels sentits), com és ara la de Josep M. de Sagarra, Trinitat Catasús, etc. Són tipus poètics molt distants de la mena de poesia volguda i conreada per l'autor de les *Estances*; que, tanmateix, no podia renegar d'aquests poetes perquè eren els qui constituïen la realitat lírica a Catalunya en un moment clau per a la renaixença i l'expansió de la cultura catalana. Així, en haver d'afrontar el llibre de poemes de Ferran Soldevila, Riba havia de trobar algun aspecte, algun punt amb el qual validar aquell tipus de poesia, no només com a part integrant de l'actual corrent poètic català, sinó fins i tot dins la lírica de tots els temps. En l'escoli que li dedica, després d'un breu recorregut per les diferents èpoques poètiques de la humanitat, des de la «ingènua plasti-

citat» dels grecs fins a la «intensitat més subtil» dels anglesos, Riba passa a referir-se a l'àmbit català:

«Aquesta pàtria nostra, joveníssima i erudita ensems, desenrotlla de front tota la gamma (...). / Però si en conjunt la plasmació és perfecta, individu per individu cadascú fa el seu cant dins l'harmonia del cor.» (p. 43/62).

I és que només en un poeta

«l'harmonia s'acompleix tota íntegra; en el cantor de *La paraula en el vent*. / Els altres casos —a part dels personatíssims, que també n'hi ha— ofereixen un diví desequilibri» (íd.)

Ara bé —i aquí és on Riba assenyala la condició que ha de donar validesa i autenticar qualsevol mena de lírica:

«Cadascú —dels que compten, és clar— troba la seva originalitat en la seva *sinceritat*, que és, al cap i a la fi, l'única originalitat del cant líric, el més propi i el més humà alhora dels cants.» (íd.)

Així —com dirà més endavant-, no importa la mena d'expressió poètica de què hom es valgui si en ella hi actua íntegrament l'esperit en la sinceritat:

«Intel·lectualisme subtil, joc de conceptes, sensualitat pomposa, retòrica sonora i sàvia —tot això és argila. Calen les mans que modelin: cal tot l'esperit en el buf que vivifica.» (p. 44/63).

En justificació d'aquestes afirmacions escriurà els dos escolis següents al de Soldevila: el ja citat «Sinceritat i literatura» (p. 44/62) i «Les comparacions del Càntic dels Càntics» (p. 46/64).

LASINCERITAT EN LA CREACIÓ

Som davant un dels conceptes més emprats en la crítica moderna europea: la consideració de la sinceritat com un atribut necessari de tota veritable poesia. El terme ha estat utilitzat en diversos sentits; com, per exemple, el de l'adequació i correspondència entre allò expressat pel poeta i l'estat de la seva ment o el seu esperit en el moment creador; l'equiparació de sinceritat a «espontaneïtat» o «naturalitat» per oposició a l'expressió artística (artificiosa), etc.¹⁸. Riba atorgarà a aquest concepte un sentit molt personal i original, referit no a l'expressió sinó estrictament a l'acte creador.

«Esperit de creació, ha dit el pensador essencial de Catalunya¹⁹. Creació és expressió poètica; i expressió de forma. «Una gènere se'n va, i una gènere ve, i la terra dura sempre ferma»²⁰. Poseu, en comptes de «terra», «forma», la magna forma que és la natura (...). I remuntem el camí: el que dura sempre ferm, és l'esperit en la seva objectivació. / Una sola condició cal: la sinceritat.» (p. 44/62-63).

Dues idees bàsiques per entendre aquest fragment: tota creació de poesia o d'art té la seva font en l'esperit de l'home (idea de poesia formulada orsianament), i a través de la força poètica o artística són eternitzats els continguts expressats²¹. Establert això, pot afirmar-se que allò que roman en l'autèntica poesia o en l'autèntic art és, doncs, «l'esperit en la seva objectivació», és a dir, la seva actualització expressiva (dels seus pensaments, sentiments, etc.) a través de la forma. Sempre, però, que aquesta hagi estat produïda a partir de la *sinceritat*.

Abans de definir-la, Riba fa notar com el mot llatí «*sincerus*» 'el pur, de bona fe, sense mescla', ha derivat en català en el mot «sencer», el 'tot, en totes les seves parts'. Això li dóna peu a tractar de concretar el seu concepte de sinceritat:

«La forma, per durar eterna, vol més encara que la puresa: vol la *integritat de l'esperit creador*». (ídem).

D'entrada, aquests mots recorden la definició que donà Coleridge del poeta autèntic²²:

«*The poet, described in ideal perfection, brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to each other, according to their relative worth and dignity.*»²³.

Aquesta intervenció de la totalitat de l'esperit del creador en l'engendrament de la poesia s'efectua, per a Coleridge, mitjançant la participació activa de totes les seves facultats (deixant de banda la jerarquització que pugui establir-s'hi). Així mateix sembla entendre-ho Riba a l'escoli sobre el *Càntic dels Càntics*, obra en què considera que l'amor apareix expressat d'una manera sincera. Per explicar aquesta sinceritat, Riba recrea el que degué ser el procés creatiu de l'autor:

«L'ànima cerca la seva màxima *sinceritat*: no li basta d'amar amb tots els sentits i tot el voler; li cal resoldre, en la unitat d'aquella presència viva [dels amants], tantes de forces com s'arremoren, a aquesta veu d'eternitat [de l'amor]²⁴, dins la memòria i dins la imaginació». (ídem).

L'amor i la creació poètica es confonen i són una sola cosa dins l'ànima del poeta: estimar és també expressar sincerament l'amor; i per aconseguir-ho les *potencialitats del seu esperit creador* entren en joc; no n'hi ha prou amb els sentits i la voluntat, cal que intervinguin també, en l'amor i en la creació, la memòria —per la qual «les imatges del món familiar» són vistes de bell nou «en la realitat de l'amada present (...) per omplir l'hora de l'amor»— i la imaginació —que descomposa el cor de l'amada, per metaforització dels seus membres, «en tot d'altres vides que es posen en moviment» (p. 46-47/64). Riba explica, d'aquesta manera, com l'esperit es lliura ínte-

gre en l'acte poètic mitjançant la participació de totes les seves potències i facultats, i la sinceritat, per tant, és assolida.

Una explicació de la sinceritat en aquests termes sembla, tanmateix, que li atribueixi alguna cosa de mecanisme, com un dispositiu en què han d'entrar en funcionament diferents peces (la imaginació, la memòria, etc.) per tal d'assolir el resultat desitjat. Per a Riba, però —com veurem tot seguit—, el nucli del concepte de sinceritat és el mateix poeta com a home, com a personalitat individual, vivent i conscient. Així, si en la poesia *sincera* allò que roman és «l'esperit en la seva objectivació» —reiterant els seus mots—, caldria més aviat entendre que per a Riba és *sincer* aquell acte creatiu en què el poeta ha *compromès totalment el seu esperit*, no ja com a poeta o artista, sinó com a *home que és*, en la seva personalitat i en la seva humanitat, fins al punt que d'alguna manera ha romàs contingut dins l'obra resultant, si més no en allò més essencial del seu ésser i de la seva existència.

Aquesta manera de concebre la sinceritat referida a l'acte creador tindria la seva correspondència, en el pla del contingut expressat en l'obra poètica, amb l'essencialitat a què, segons Gabriel Ferrater, Riba aspirava en la seva primera poesia: aquell intent de donar en cada poema «la xifra total de la seva experiència», de voler «tancar-hi (...) tota la trajectòria de la seva vida»²⁵. Una pretensió que, respecte a la creació o a allò expressat, sembla en principi vana i impossible de dur-la a terme: que en un únic instant o en l'experiència expressada en un poema concret, per més generalitzada o abstracta que sigui, s'hi pugui contenir l'home en la seva totalitat o en la seva essència. Riba, conscient d'aquesta dificultat, admet alhora, però, que això és factible, ja que en cadascun dels instants que componen l'esperit de l'artista, en tant que ésser immergit en la temporalitat, hi és continguda aquesta totalitat. En aquesta convicció podia emparar-se en Goethe:

«Cada estat, cada instant, és d'un valor infinit, ja que ve a ser com el representant de tota una eternitat»²⁶.

Per això Riba pot afirmar sense reserves que

«... la integritat de l'esperit creador (...) pot donar-se, tanmateix, en un moment sol del seu fluir: com en la font, que és tota ella íntegra en cadascun dels instants del doll.» (p. 44/63).

Definida la sinceritat, doncs, com aquest comprometre's totalment el poeta com a home, com a personalitat individual, en el moment de la creació, convé aclarir la qüestió de com una obra, un poema, enclou en el seu si el creador que l'engendra, és a dir, com pot ser que en la forma resultant de la creació sincera hi romanguí l'esperit del poeta en la seva objectivació.

LA PERSONALITAT DEL CREADOR I L'OBRA

Riba s'ocupa d'aquest punt a l'escoli «De Sanctis». Tot l'article gira al voltant del concepte de creació, reduït a un procés els dos termes del qual són la personalitat de l'artista i l'obra acabada. La finalitat del procés creatiu és l'obtenció, a partir de la personalitat, d'una «matèria estètica (...); matèria que [ha] de limitar-se, a son torn, en forma» per esdevenir obra d'art (p. 126/113). Riba especifica, però, que aquesta matèria que informarà l'obra ha de ser «concreta, reduïda, pura», i que, tanmateix, «la personalitat és menys concreta, però també és, a contracop, més vasta que l'obra» (ídem). Cal, doncs, que siguin eliminades, seleccionades, depurades de la personalitat, sempre a partir de la seva integritat, totes aquelles forces i matèries «no impurs o inútils en elles mateixes, sinó simplement estranyes a la (...) matèria estètica» que vol obtenir-se; d'aquí que afirmi que l'obra «no és una amplificació, sinó més aviat un residu de la personalitat» (ídem)²⁷. D'altra banda, Riba remarca com, pel fet que l'obra sorgeix de la personalitat de l'artista, ja era continguda dins aquesta, n'era una part. És necessari, llavors, tot un

treball a fi d'extreure-la del seu interior convertida en matèria estètica:

«Hi ha (...) de la personalitat a l'obra, una lenta successió d'esforços de qualitat diverses, una dolorosa combustió d'energies» (íd).

Si per a Riba aquest treball consisteix en «*esforços*», i en una «*dolorosa* combustió d'energies», és, d'una banda, per aquella operació d'eliminació, depuració, etc.; però, també, perquè la creació de l'obra comporta a l'artista en certa manera l'esqueixament o la consumpció d'una part d'ell mateix:

«Cada concepte es fa, (...) lent, es desprèn de l'entranya palpitant del poeta com amb un íntim esforç; és una joia o un dolor que en partir arrenquen algun esquinç vivent de la carn...» (p. 136/119)²⁸.

Riba ho expressava poèticament un any enrere, en el poema 35 de les *Estances*, en adreçar-se a la Joia, que aquí podem entendre genèricament com a inspiració creadora:

«Bé sé sots ta bandera
quanta de força em robes: cada mot per mi era
un torrent de ma sang, set anys del meu voler.»²⁹.

Per aquest dolorós procés de creació, doncs, en cada mot, en cada vers i en cada poema, hi romandrà enclosa una part del poeta³⁰, per la qual, nogensmenys, aquest podrà reconèixer-se en la seva totalitat, perquè —com ja havíem citat més amunt— per a Riba «la integritat de l'esperit creador (...) pot donar-se, tanmateix, en un moment sol del seu fluir» (p. 44/63).

Convé destacar, per últim, referent al punt que ens ocupa, que partint del fet que és la personalitat de l'artista el que ha de donar

substància a l'obra, això no significa que, per aconseguir un més alt reeiximent en la creació, aquell hagi de lliurar tota la seva personalitat (llegiu vida) a l'obra (llegiu art, poesia, etc.); per aquest camí arribaríem, en l'art poètic, a la fórmula romàntica del «viure la pròpia poesia». Cal, altrament,

«que la personalitat, de les seves reserves doni a l'obra allò que és de l'obra, però també ensems a la vida individual, quotidiana, convivent, allò que pertany a aquesta vida» (ídem).

SINCERITAT I CRÍTICA

De tot el dit fins ara pot concloure's que el resultat del procés creatiu dut a terme per la personalitat de l'artista és una forma expressiva dins la qual ell d'alguna manera hi és contingut, i que es desagafa del poeta (aquell «esqueixament» que comentàvem més amunt) i es constitueix en una vida independent de la del seu creador, sobre la qual ja no podrà actuar:

«I l'obra arrenca el respir, es mou: viu. L'esperit no té més a fer-hi, ella és independent d'ell³¹, l'acompanyarà o el contradirà, o per ventura l'oblit interposarà i tot entre les dues vides la seva tenebra.» (p. 44-45/63).

És insalvable aquest oblit entre l'obra i l'esperit? No, perquè el procés de creació que hem descrit seguint Riba, amb l'esforç de depuració de la personalitat per assolir una pura matèria estètica i la dolorosa combustió de forces i energies, és el de la creació *sincera*; i és justament

«la *sinceritat*, que fa que dins l'obra, residu de la personalitat esvaïda en el temps, àdhuc dins l'obra mancada, hi perduri en inefable, misteriosa presència, la personalitat vasta i viva» (p. 127/114).

Com veurem tot seguit, aquest concepte de la sinceritat és fonamental en el Riba dels *Escolis* d'una banda per a la seva teoria de la crítica, i, d'altra banda -vegeu l'apartat següent-, per a la seva personal aventura poètica.

Per un costat, li permet de formular el principi sota el qual ha de desenvolupar-se la crítica que ell considera ideal, i que identifica amb la de De Sanctis: el principi de la *reconstitució*³². L'objectiu a assolir és la reconstrucció del procés creatiu de l'autor, perquè en aquest procés són continguts tots els secrets que configuren l'obra. Per aconseguir-ho, el crític ha d'intentar rescatar de les entranyes de l'obra aquesta «personalitat vasta i viva» que l'ha creada (p. 127/114). El mateix De Sanctis indicava els passos a seguir: després d'haver llegit l'obra i, per obra de sensibilitat i intuïció, haver-ne copsat la poesia o l'art que conté, comença la tasca reflexiva del crític per mitjà de dues preguntes adreçades a la mateixa obra: «*Che cosa sei tu?, che cosa è colui che ti ha creato?*»³³. Per la primera determina el sentit i el valor de l'obra, i assenyala el seu significat dins la història de l'art de la humanitat. Per la segona³⁴, es dirigeix cap a l'autor i mira de discernir-ne

«l'estensione e la profondità del suo ingegno, le sue facoltà, le sue predilezioni, i suoi pregiudizi, le corde che risuonano nella sua anima», etc.;

i llavors,

«conosciuto l'uomo, può accompagnarlo nell'atto della concezione, e mostrare come sotto al suo sguardo amoroso si sia andato a poco a poco formando quel mondo che desta la nostra ammirazione».

O, en mots de Riba: un cop rescatada la personalitat de l'autor, «l'obra es crearà de bell nou davant el curiós esperit que ha trobat la fórmula [per desentranyar-la]» (p. 127/114). Vet aquí el procedi-

ment característic de l'anomenada crítica idealista, que es continuarà al llarg del temps mitjançant l'Estilística. Així en Vossler, el futur mestre de Riba:

«el procediment crític és el mateix de tota crítica espiritual: això és, re-creació, re-producció espiritual del procés interior que ha donat per resultat l'obra d'art»³⁵.

I, posteriorment, en Spitzer:

«[el crític, com a lector] ha de tractar de col·locar-se també ell en el centre creador de l'artista mateix i de recrear l'organisme artístic»³⁶.

Spitzer afirma que l'única manera d'accedir al que ell anomena «el centre vital intern de l'obra» és a través d'«impressions» que aquesta provoqui en el crític, per les quals pot arribar-se a integrar el principi creador de l'ànima de l'artista³⁷. Per a Riba, semblantment, tampoc pot accedir-s'hi directament, sinó que cal

«un conjur poderós, i aquesta presència [la de l'artista] sorgirà a la superfície, embolcallarà l'obra, es mourà i s'agitarà» (p. 127/114);

i com que en el procés de creació hi ha participat l'esperit (la personalitat), depurant-se i cremant forces, però tanmateix des de la seva integritat,

«per damunt l'obra concreta, es dibuixarà la personalitat del creador, més precisa, més total que no ho fou per a la seva mateixa consciència» (í.d.)

L'obra esdevé, així, per al crític i per al mateix artista, un mitjà de coneixement i fins de descoberta de la personalitat d'aquest últim. Ara bé, no hi ha un mètode que garanteixi al crític aquelles «im-

pressions» o el «conjur» necessaris. Per a Spitzer, només un camí pot seguir-se: «llegir i rellegir». I no hi ha dubte —tots els estudiosos del Riba crític hi han coincidit— que l'autor dels *Escolis* fou, abans que res, un gran lector.

LA PARAULA A LLOURE

De la mateixa manera que el concepte de *sinceritat* establert per Riba li permeté de formular un principi fonamental de crítica literària, també tingué gran incidència en el pla de l'aventura poètica que en aquells moments duia a terme amb *La paraula a lloure*. Una de les qüestions dominants en aquest recull -com hem vist al començament- és el problema de la immortalitat de l'home. Si ja a l'abril del 1916 l'havia resolt a favor de la paraula poètica:

«En la paraula que de dintre mi
ressona entorn de mi,
Senyor jo em sé més fort que el meu morir»³⁸,

ara, el 1919, el mateix any que escriu l'escoli «De Sanctis», formula l'explicació de com a través de la poesia vencerà la mort. La clau és la *sinceritat*: per ella, per la participació íntegra del seu esperit, el poeta no morirà, ans romandrà viu dins els seus poemes, com roman el caliu damunt les cendres quan la flama s'ha extingit. I cada lector que llegeixi els poemes donarà vida a les paraules i reviurà el procés creatiu que els engendrà, i farà així sorgir vora seu la presència de l'autor; a l'igual del crític, lector talment, haurà trobat el «conjut» (citat *supra*) per invocar aquella personalitat oculta en el nucli intern de l'obra:

«Com quan la fetillera diu el conjur estrany
damunt la flama que s'acluca
i tot d'una se n'alça un revolví de foc
vivent, que a poc a poc

es condensa en la forma del profeta d'antany,
espectre ardent, eixit de l'abismal repòs
per dir el repte o l'averany:
talment, Senyor, dels mots que ara ordeno amb afany,
un dia i altre dia en el futur
jo també sorgiré, amatent al conjur.
Vestit de ma paraula com d'una carn concreta,
tornaré de la tenebrosa pols
a la diürna llum perfeta,
en inefable transsubstanciació;
(...) Així transfigurat en ma paraula, jo
reviuré vora teu, oh inconegut,
com si m'haguessis estimat en flor.»³⁹

LA SINCERITAT MEDIOCRE

Per a Riba, la sinceritat de l'artista en la creació de la seva obra constitueix, no ja una necessitat, sinó un deure subjecte a la seva «responsabilitat». L'artista, per tant, ha de ser capaç de conèixer quan es produeix efectivament una participació íntegra del seu esperit, no solament per mitjà del conjunt de les seves potencialitats, sinó comproment-hi la totalitat de la seva personalitat, del seu ésser. Aquesta capacitat és el que caracteritza en gran part al geni, ja que, «com per totes les coses de l'esperit, no hi valen fórmules» (p. 45/63). Riba concep, així, en oposició a la «*sinceritat total*», la possibilitat d'uns «moments de *sinceritat mediocre*» (ídem). Aquests últims es caracteritzen pel fet que en la creació «només s'hi és interessada una part de l'esperit»; i la forma resultant, llavors, no posseeix la capacitat d'eternització de la vertadera poesia:

«... si la sinceritat fou un miratge o una hipocresia, de l'obra se'n diu: literatura, que és «tota la resta». I tota la resta passarà» (ídem).⁴⁰

Aquesta capacitat que té el poeta de distingir quan està component una obra des d'un estat de completa sinceritat i quan la sinceritat és mediocre recorda el «moment crític» que Maragall admet en l'artista en el moment de la creació poètica: mitjançant la intervenció de la voluntat i de l'enteniment el poeta ha d'assegurar-se la completa sinceritat de l'expressió per aconseguir, així, que aquesta sigui «paraula viva»⁴¹. La concepció que té Maragall de la sinceritat poètica, però, divergeix de la del Riba dels *Escolis*, perquè divergents són les respectives concepcions de la poesia. En Maragall, la poesia és essencialment un desig d'expressió en paraules originat per la revelació del ritme creador diví en una forma que ha encisat el poeta; la sinceritat consisteix, llavors, «a saber esperar l'aparició d'aquestes paraules, i després a dir-les tal com elles li han esclatat»⁴²; la fidelitat a la revelació, així, comporta en el poeta una posició essencialment de *passivitat* (al marge del «moment crític»). En Riba, en canvi, la sinceritat és de fet una *activitat*: la intervenció en l'acte creador de l'esperit en la seva integritat, segons el procés que hem descrit més amunt.

SINCERITAT MORAL I SINCERITAT ARTÍSTICA

Convé remarcar, per últim, que la intervenció de l'esperit de l'artista en la creació no comporta necessàriament una implicació autobiogràfica o de la seva subjectivitat (a banda que pugui o no ser-hi). En aquest sentit Riba distingeix entre el que anomena *sinceritat moral* i la *sinceritat literària*. Aquesta distinció li és suggerida en ocupar-se en un escoli de la *Vita* de Benvenuto Cellini (de la qual traduí fragments en aquella època). Riba parteix de la base que Cellini ha pretès d'escriure una autobiografia, però que, tanmateix, allò que relata en la seva *Vita* no es correspon amb la realitat històrica de la seva vida; amb la qual cosa sorgeix immediatament l'acusació de *manca de sinceritat* (en un gènere, l'autobiogràfic, on sembla que hauria de ser essencial). Una sinceritat que consistiria

en la correspondència entre la realitat actual de l'autor que ha motivat el discurs literari i allò reportat per aquest discurs; o, en el cas de la poesia, en l'adequació entre l'estat o el fet líric (una contemplació, un impuls emotiu, etc.) que han induït el poeta a escriure el poema i allò expressat en aquest poema; una sinceritat, doncs, que afecta principalment el contingut de l'obra. Aquesta «concordança justa entre el report i el fet històric o líric» és el que Riba anomena, en tant que afecta l'home i la seva vida (la seva biografia), «*sinceritat moral*» (p. 122/111). Pretendre aquesta sinceritat dins una obra és, doncs, situar-se «sota la jurisdicció del tribunal de la veritat i la mentida» (íd.): l'obra només és sincera si el que s'hi diu és ver (es correspon amb la realitat que l'ha originada), i a l'inrevés. Davant això, convé recordar els termes amb què Kant declarava l'autonomia de l'art: cal distingir-lo de «la moralitat, el plaer, la *veritat* i la utilitat»⁴³. Per a Riba, partidari d'aquesta concepció de l'art (seguint principalment la línia d'E. A. Poe i Baudelaire), aquella sinceritat no és, doncs, rellevant; i, desitjós de reivindicar per a l'admirada *Vita* cellinesca el caràcter de sincera, es proposarà de definir un concepte de sinceritat l'àmbit del qual sigui l'estrictament literari o artístic.

Paral·lelament a com la sinceritat moral es vincula directament amb la realitat objectiva (veritat), Riba vincularà tal sinceritat literària a una *realitat literària*, independent del món real, creada a partir de l'expressió. En l'escoli citat sobre Cellini, Riba condiciona la consideració d'una obra com a sincera al fet que l'escriptor hagi assolit de crear aquesta *realitat literària*, la qual sorgeix quan la paraula que informa aquella obra «és dotada de *qualitats sensibles* [que és el que li dóna estatus de realitat]⁴⁴ vivents per elles soles» (p. 122/111). Qualitats que Riba descobreix en la *Vita* de Cellini, obra en què els mots,

«en llurs sons mateixos, i ja simplement per ells mateixos, valen per línies i espais i volums i color i moviment» (p. 123/112).

Però no pot prendre's aquest cas com a paradigma de realitat i de sinceritat literàries, ja que, en l'escoli esmentat, Riba de fet supedita la definició d'aquests conceptes a la finalitat última que s'ha marcat en l'article, que és, ja ho hem dit, poder atribuir d'alguna manera a l'autor de la *Vita* el qualificatiu de *sincer*, contra els qui només es fixaven en la seva *insinceritat moral*. I la fantàstica vèrbola de Cellini el proveeix d'un motiu pel qual referir-se a la sinceritat: no fou sincer pel que digué, però sí per la manera de dir-ho, per l'expressió, pel seu joiós esclat verbal que traeix una passió incontenible pels mots i per les seves qualitats expressives.

La *sinceritat literària o artística*, nogensmenys, cal entendre-la, en la teoria de Riba, en un sentit més ample que l'indicat en aquest escoli, com també el concepte de *realitat literària*. Tal realitat, malgrat que enlloc ho formuli explícitament, ha de considerar-se lligada a la seva concepció de l'autonomia de l'art i de la literatura: més que per la figuració de les qualitats de concreció i plasticitat de la realitat per mitjà de la força expressiva de les paraules, l'escriptor haurà creat una *realitat literària* quan la construcció del seu artefacte literari obeeixi a una pura, autèntica i simple voluntat d'art i sigui el resultat de l'adequació de tots els mitjans sensibles d'expressió que li ofereix el llenguatge (o en el cas de les arts, dels respectius mitjans propis) a aquell fi. Si ha reeixit en això, podrà parlar-se llavors de la seva *sinceritat literària (o artística)*, prescindint, al seu torn, de si es dóna o no en ell una sinceritat moral.

Riba basa la seva crítica a *La Nau*, de Ventura Gassol, en aquests conceptes. En considerar el conflicte moral que és desenvolupat en aquesta obra, Riba s'adona, per la manera com és tractat en els poemes, que tal conflicte no és sincer, és a dir, que no ha tingut lloc realment dins la consciència del poeta (més aviat sembla que tingui un origen literari —llibresc, de tradició— enlloc de vital). Això, però, als ulls de Riba, no té per què desmerèixer l'obra, ja que tot i que no s'hi doni una *sinceritat moral*, el conflicte ha es-

tat desenvolupat «dins el camp d'una *sincera poesia*» (p. 262/192), això és, obeeix a una veritable voluntat d'art o poesia.

I si a l'escoli «Bella terra, bella gent», en distingir entre els poetes de «l'aventura» (Baudelaire, Byron) i els poetes de «la tranquil·la guaita» (Carner com a paradigma), situa els primers dins la jurisdicció de la *sinceritat moral*, això és degut al fet que allò que els caracteritza és, segons Riba, la profunda interrelació entre la seva vida i la seva poesia (llurs aventures poètiques i vitals convergeixen). Això fa que en aquests poetes de «l'aventura»

«la *sinceritat* ha[gi] d'ésser referida al conjunt mateix del cant: és més aviat una qüestió *ètica*» (p. 107/102).

En els poetes de la «tranquil·la guaita», en canvi, en situar-se sempre com a espectadors objectius i desapassionats de la vida que corre davant els ulls,

«la *sinceritat* és una condició annexa a la creació mateixa: és una qüestió per tant netament *artística*» (p. 107/101).

No vol dir això que la sinceritat dels poetes de «l'aventura» sigui la *sinceritat mediocre* de què parlàvem més amunt, tal com suggereix A. Terry⁴⁵. És evident que ningú gosaria discutir a Baudelaire la seva sinceritat literària, com a pur artista que fou, tot i les especials circumstàncies personals en què fou engendrada la major part de la seva obra. En establir Riba la divisió entre aquestes dues menes de poetes, respecte al concepte de sinceritat, no pretenia negar als de «l'aventura» (almenys als més grans i purs) la possibilitat d'una *sinceritat literària*, sinó senzillament afirmar que mentre en aquests pot parlar-se de *sinceritat moral*, en els de «la tranquil·la guaita» no és pertinent de fer-ho, ja que no es dóna aquella interrelació vida-obra i no pot determinar-se, doncs, la més o menys adequada interrelació entre l'una i l'altra, que és el que condiciona el grau de sinceritat moral.

Podem concloure, per tant, que per a Riba, en aquesta primera època, l'únic veritablement important i decisiu en l'acte creatiu és que l'autor es lliuri íntegre, amb tot el seu ésser, a l'engendrament de l'obra, i que aquest engendrament sigui el fruit d'una decidida i pura voluntat artística. Tot el que no vingui d'aquí serà simplement «literatura» i, com a tal, passarà.

NOTES

1. Plató, *El Convit*, 208 d (citem de la traducció d'Eulàlia Presas a Plató, *Diàlegs VI*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1983).

2. Píndar, *Olímpica X*, v. 131-136. (La traducció de Riba aparegué a «La Revista», III: 31 (1917), p. 50-51, reproduïda dins Actes del simposi Carles Riba, a cura de J. Medina i E. Sullà, Barcelona, Pub. de l'Abadia de Montserrat, 1986). Vegeu també Píndar, *Nemea*, IV, final de la 1a estrofa: «La paraula que / amb el favor de les Gràcies la llengua fa brotar del fons / de l'ànima viu més temps que els fets mateixos.» Un altre lloc comú sobre el tema és en un autor clàssic també car a Riba: Horaci, *Odes*, IV, 9 (*passim*).

3. A *El Convit*, 207 c-e, Plató també esmenta els fills com una de les maneres que té l'home de perpetuar-se; però per assolir aquest fi concedeix preeminència als «fills» (engendraments) de l'ànima: la creació poètica i dels artesans, i, encara per damunt, la «sensatesa i la justícia» en l'ordenació de les ciutats i les comunitats (208 e-210). Riba també relegarà els fills carnals -fins a descartar-los- com a mitjà de perpetuació a l'«Oració de la immortalitat en la paraula» I, v. 4-26, i IV, v. 17-20.

4. V. 66-87 (citem sempre de les *Obres Completes I*, (Poesia), Barcelona, Ed. 62, 1984, p. 362-263). En la segona mena d'immortalitat que el poeta apunta, hi són palesos ressons del «Cant espiritual» de Maragall: «Deu-me en aquests sentits l'eterna pau / i no voldré més cel que aquest cel blau.» (v. 10-11). Riba reprèn el tema de la possible conciliació entre l'eternitat i tot allò que comporta l'actual condició terrenal de l'home en el poema «In memoriam» (novembre 1914); la qüestió, però, queda irresolta: «Creiem en un ellà, Senyor, que no sabem», «Som terrenals, Senyor. Creiem, i no sabem.» (v. 87 i 101, respect.)

5. Cf. J. Molas, «Els orígens poètics de Carles Riba», dins *Carles Riba en els seus millors escrits*, Barcelona, Ed. Miquel Arimany, S.A., 1984, p. 45 ss.

6. *Op. cit.*, p. 369-373. La primera part (I), porta data d'abril del 1916, i les altres tres, d'octubre del 1919 (el poema va ser completat al novembre de 1922).

7. Tenint sempre present, no gensmenys, que Déu és a l'origen d'aquesta potència.

8. De fet, podríem estendre-ho a tota vertadera creació literària o artística, és a dir: «la lírica, en l'ús més pur d'aquest mot: lírica en paraules, o sobre el marbre, o sobre els instruments musicals» (p. 242/180) (la citació i el primer número de pàgina corresponen a la primera edició dels *Escolis i altres articles*, Barcelona, Pub. de «La Revista», 1921 —que citarem sempre—, i a continuació, separat per una barra obliqua, donarem també el número de la pàgina corresponent a l'edició moderna aplegada a les *Obres Completes 2* (Crítica 1), Barcelona, Edicions 62, 1985, pel fet de ser l'única edició assequible actualment. Totes les cursives de les citacions, d'aquest i d'altres llibres, si no s'indica el contrari són nostres.

9. Així també a l'article sobre l'obra poètica de Ventura Gassol *La Nau* (p. 261/191), en què Riba qualifica Gassol, en tant que poeta, com un «eternitzador de moments intensos». Aquests «moments intensos» denominen genèricament els pensaments, visions, etc., que han colpit l'atenció i l'interès del poeta o artista (no necessàriament intensos, doncs, en l'aspecte emocional).

10. P. B. Shelley, *A Defence of Poetry* (text anglès i traducció castellana), Barcelona, Ed. Península/Ed. 62, 1986, p. 105.

11. J. M. López-Picó, *Poesies 1910-1915*, Barcelona, Recull de la Societat Catalana d'Edicions, 1015, p. 175. El poema correspon al llibre *Epigrammata* (1915).

12. Josep Carner, *II LL[ibre] de Sonets*, Barcelona [1907] (s.p.i.).

13. Citem segons la primera versió del poema publicada al setembre del 1913 a la revista «Catalunya» i reproduïda per Joaquim Molas a «Aspàsia», primer recull d'estances de Carles Riba, dins *Antoni Comas. In memoriam*, Barcelona, Facultat de Filologia-Universitat de Barcelona, 1985, p. 314.

14. Els termes amb què Riba exposa aquesta idea fan que sigui possible el fet que hagi estat suggerida -si no la idea, sí la seva formulació- per l'epigrama de López-Picó que esmentàvem més amunt, el qual és inclòs dins el llibre que tracta l'article de Riba que citem.

15. Joan Maragall, *Elogi de la poesia* (1907), dins *Obres Completes*, Barcelona, Ed. Selecta, 1981, p. 676. La citació que segueix és a la mateixa pàg.

16. Francesco De Sanctis, «Settembrini e i suoi critici» (1869), dins *Saggi critici*, recollits a [cif1] Iv, a cura de L. G. Tenconi, Milà, Edizioni «A. Barion» della Casa per Edizioni Popolari, S.A., p. 18n. La mateixa idea es troba a la seva *Historia de la literatura italiana*: «il merito dell'artista (...) [è] piuttosto nel formare la materia. Fatto è che la materia, così nella *Commedia* e nel *Canzoniere* come nel *Decamerone*, non uscì dal cervello di un uomo, anzi fu il prodotto di

una elaborazione collettiva, passata per diverse forme, insino a che il genio l'ebbe fissata e fatta eterna». De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi ed., 1958, p. 358.

17. «Ma se il contenuto, bello, importante, è rimasto inoperoso o fiacco o guasto nella mente dell'artista, se non ha avuto sufficiente virtù generativa, e si revela debole o falso o viziato nella forma, (...) come letteratura o come arte non ha valore.» (De Sanctis, «Settembrini e...», íd.)

18. Vegeu M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, trad. cast. *El espejo y la lámpara*, Barcelona, Barral Editores, 1975, p. 560 ss.

19. No altre que Eugeni d'Ors. Per a Xènius, l'Esperit constitueix «el poder creador» de l'home, poder clau en la seva estètica de l'arbitrarietat, ja que l'home arbitrari és un «creador de realitats», no un mer interpretador o observador, és a dir, un simple imitador. (Ambdues citacions provenen de les glosses «Ciència i pedagogia» i «Els enginyers», dins E. d'Ors, *Obra Catalana Completa*, Barcelona, Ed. Selecta, 1950, p. 1490 i 166 respectivament.)

20. Citació de l'*Eclesiastès*, 1, 4.

21. Tema que hem tractat més amunt.

22. Sobre la presència de Coleridge i de les idees romàntiques en la teoria literària de Riba als *Escolis*, vegeu la nostra tesi, esmentada a la nota inicial.

23. *Biographia Literaria*, citem de l'edició de l'Everyman's Library, Londres, 1991, p. 173-174.

24. «... «tot plaer [com ara l'amor] vol profunda profunda eternitat»; i l'home no sabia donar-la-hi si no és creant-li una forma en l'expressió». (p. 46/64).

25. Respectivament, G. Ferrater, La poesia de Carles Riba, Barcelona, Ed. 62, 1983 2, p. 12; i íd., «Les Versions de Hölderlin, per Carles Riba», dins *Sobre literatura*, B., Ed. 62, 1979, p. 37.

26. J. P. Eckermann, *Converses amb Goethe I* (trad. cast.), Barcelona, Ed. Iberia, 1982, p. 57 (conversa del 3-XI-1823).

27. Riba insisteix sovint en aquesta necessitat d'eliminar i de seleccionar els materials abans de donar-los una forma artística. Critica, per exemple, la poesia de Millàs-Raurell perquè «tendeix generalment a l'acumulació», quan un poema, en canvi, ha de tendir a «ser el resultat d'una severa eliminació; deixats els únics elements necessaris...» (p. 158/132). Es queixa, així mateix, del Schiller jove, «atapeït de filosofia i d'història i d'erudició», perquè «el seu candor no sap ben bé quan cal fer-ne ús». (...) no veu mai que cal triar perquè arribi aviat el moment d'acabar i endur-se'n una emoció sense nosa» (p. 35/57). I també es queixa de Sagarra, «vianant novell, encara una mica inexperimentat de les coses que cal mirar i de les coses que cal negligir per copsar el goig essencial de la caminada» (p. 198/156). Cf. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, p. 780: «[G. Bruno

i T. Campanella] pongono in opera tutto quel materiale che hanno innanzi, mancando ancora quel lavoro di *eliminazione* e di *analisi*, senza il quale è impossibili la composizione». D'altra banda, Riba indica que tals operacions a realitzar afecten no salment els materials incorporats per primer cop per l'artista, sinó els que ja li vénen elaborats per la tradició; així, referint-se a la *sinceritat* de Josep Aragay, Riba assenyalà: «És llei inexorable, que tot artista ha d'*eliminar* impureses, i *corregir* desequilibris i conquerir les possibles perfeccions tant del seu humor personal com de l'herència artística que ha rebut, en el seu art mateix.» (p. 265/184).

28. Tot i que aquest escoli és dedicat a la poesia hebraica, el fragment reportat creiem que pot ser aplicat al procés creatiu en general.

29. V. 11-13 (*op. cit.*, p. 87). Quatre anys enrere ja havia expressat la mateixa idea en el poema «Oració de l'angúnia poètica», dins l'aventura de *La paraula a lloure*[f1]: «... el meu turment, que en parlar sento estort / escapar-se'm el baf que m'enfortís / —la presència d'ella vehement— / en un angunió deslliurament / com deu sê el de l'ànima per la mort...» (v. 21-125; *op. cit.*, p. 364).

30. En aquesta idea, pot tenir-hi alguna cosa a veure la concepció idealista de l'estil de Vossler, que considera l'expressió verbal com a «expressió espiritual individual» que, d'alguna manera, porta impresa l'empremta de l'esperit creador. Riba la coneixia ja a l'època dels *Escolis* a través de la traducció que féu M. de Montoliu de l'obra del crític alemany *Positivisme i idealisme en la ciència del llenguatge*, publicada en diverses parts als «Quaderns d'Estudi», i posteriorment en volum solt (Barcelona 1917, s.p.i.).

31. La mateixa idea, incidint en el fet que és la paraula expressada la que dona als materials constituïts en obra una vida concreta i independent de l'autor, a p. 100/97 i p. 124/112. Una de les causes d'aquesta autonomia de l'obra respecte de l'autor un cop creada és la seva capacitat d'originar, per mitjà de l'expressió, una realitat pròpia, una realitat *literària* diferent de la realitat mundana (vegeu més avall). Una altra causa, en un ordre de coses diferent, és el fet que quan l'obra ha estat perfecta, l'autor ja no té cap poder sobre ella, sinó que, en tot cas, seran els lectors els qui podran incidir al seu damunt (idea que també tractem més avall).

32. El terme és de Riba (p. 126/113).

33. De Sanctis, ««Cours familier de littérature», par M. de Lamartine», dins *Saggi critici*, recollits a *Saggi e scritti critici e vari* III, *op. cit.*, p. 148. Les citacions següents són de la mateixa pàgina.

34. És aquesta la pregunta que interessa Riba en l'escoli que estem analitzant, ja que només s'ha ocupat de la relació existent entre la personalitat del creador i la seva obra.

35. Karl Vossler, *Positivisme i idealisme en la ciència del llenguatge*, op. cit., p. 37.

36. Leo Spitzer, *Lingüística y historia literaria*, Madrid, Ed. Gredos, 1982 2, p. 52.

37. Id., p. 49-50 i 32-33. La citació de més avall correspon a la pàg. 50.

38. «Oració de la immortalitat en la paraula» I, v. 1-3 (op. cit., p. 369).

39. Oració de la immortalitat en la paraula» III, v. 15-35 (op. cit., p. 371).

40. Riba cita en aquest passatge el final de *l'Art Poétique* de Verlaine: «Et tout le reste est littérature». Atenent aquesta idea, podria vincular-se a la vertadera sinceritat «aquell «principi del dedins»», de què parla Riba, «sense el qual el vers més ben cisellat és lletra marcidora, i la imatge de més dringant encuny, enginy a bon preu» (p. 192/152). Potser és un ressò, això, de De Sanctis: «Migliori poeti son quelli che scrivono senza guardare all'effetto e senza pretensione, a diletto e a sfogo, e come viene. Anche nelle poesie più rozze trovi bei movimenti di affetto e d'immaginazione, con una gentilezza e leggiadria di forma, che viene dal di dentro». (*Storia della letteratura italiana*, op. cit., p. 16).

41. «...l'[acció] de la voluntat ha d'ésser reprimir el desig prematur de parlar; la de l'enteniment, conèixer les paraules vives entre la volior de les que la pruija de parlar hagi evocat impurament en vosaltres». J. Maragall, *Elogi de la poesia*, op. cit., p. 673. Per al «moment crític» vegeu la carta d'Eugeni d'Ors del 28-6-1989, dins la mateixa obra, p. 969.

42. J. Maragall, *Elogi de la poesia*, p. 672-673.

43. R. Wellek, «Kant i Schiller», dins *Historia de la crítica moderna* I, Madrid, Ed. Gredos, 1969, p. 265.

44. Kant considera que és *real* «allò que concorda amb les consideracions materials de l'experiència (de la *sensació*)». Citat per J. Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1990 7, p. 2790 (s. v. Real, realitat).

45. «La sinceritat de Carles Riba», dins *Actes del Setè Col·loqui Internacional de Ll. i Lit. Catalanes* (1985), B., Pub. de l'Abadia de Montserrat., 1986, p. 228-9. No seria sincer literàriament (o ho seria de forma mediocre), per posar un exemple, aquell escriptor en qui en la creació d'una obra predominés, per damunt de la intenció artística, la voluntat de manifestar un contingut determinat (verbigràcia, un ideal polític, o un sentiment personal), i en què tots els elements de la seva composició s'ordenessin i s'adrecessin cap a aquell fi, prescindint de la seva naturalesa estètica.