

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

DRAMATÚRGIA  
D' HAMBURG



22

MONOGRAFIES DE TEATRE  
INSTITUT DEL TEATRE  
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA



Monografies  
de  
Teatre  
22



GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

DRAMATÚRGIA  
D'HAMBURG

Traducció i notes de Feliu Formosa

Pròleg d'Antoni Marí

25

PUBLICACIONS DE L'INSTITUT DEL TEATRE  
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA  
EDICIONS 62

Barcelona

MONOGRAFIES DE L'INSTITUT DEL TEATRE. DIPUTACIÓ DE BARCELONA. INSTITUT DEL TEATRE, Carrer Nou de la Rambla 3 i 5 (Palau Güell), 08001 - Barcelona.

*Comissió de Publicacions:*

Joan-Josep Abellan  
Francesc Castells  
Jordi Coca  
Guillem-Jordi Graells  
Jaume Melendres  
Josep Montanyès

Les traduccions al català dels fragments en llatí, grec i anglès han estat fetes per Jem Cabanes.

No es permet la reproducció total o parcial d'aquest llibre, ni el recull en un sistema informàtic, ni la transmissió en qualsevol forma o per qualsevol mitjà, ja sigui electrònic, mecànic, per fotocòpia, per registre o per altres mètodes, sense el permís previ i per escrit dels titulars del copyright i de la casa editora.

Coberta de Jordi Fornas.

Primera edició: desembre de 1987.

© de la traducció: Feliu Formosa, 1987.

Propietat d'aquesta edició (inclòs el disseny de la coberta): Institut del Teatre, de Barcelona.

Realització: Edicions 62 s/a., Provença 278, 08008 - Barcelona.

Impress a Nova-Gràfik, s/a., Puigcerdà 127, 08019 - Barcelona.

Dipòsit legal: B. 45.032 - 1987.

ISBN: 84-297-2647-0.

# Pròleg

## LESSING I L'ESPERIT CRÍTIC DE L'AUFKLÄRUNG

L'any 1765 Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) deixa Berlín i marxa a Hamburg com a consultor i dramaturg del Teatre Nacional que, subvencionat per la burgesia il·lustrada, s'acaba de fundar en aquesta ciutat.

Lessing, que aleshores té trenta-sis anys, és conegut per la societat cultural alemanya com a autor de *Miss Sara Sampson*, drama sentimental burgès, i com a polemista rigorós i crític agudíssim. Ha col·laborat en la Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste (Biblioteca de les arts liberals i de la ciència); intervé amb Nicolai i Mendelssohn en *Briefe, die neueste Literatur Betreffend* (*Cartes sobre la nova literatura*); ha traduït Diderot i li acaben d'editar el *Laocoont*, assaig rigorós i sistemàtic que pretén cercar els límits entre la poesia i la pintura. Aquest text, d'una subtil erudició, palesa els extensos coneixements humanistes del seu autor i, sobretot, el judici crític envers la naturalesa de les arts plàstiques i de la literatura. Aquest text, tot i sorgir impulsat com una polèmica contra Winckelmann, analitza una qüestió que Diderot pels mateixos anys tracta en els *Assaigs sobre la pintura*, això és, l'autonomia de la pintura envers la literatura.

Lessing és l'arquetip de l'home de l'*Aufklärung*: optimista envers la condició humana i lògic en les seves consideracions, analitza el fonament epistemològic de la societat alemanya; i considerant-la anacrònica pels valors que sustenta i per la incapacitat de sostreure-se'n, para esment en fer-los públics tot mostrant els errors sobre els quals es fonamenten. Lessing confia en la raó, en la instrucció i en els recursos de l'enteniment per assolir una humanitat lliure de prejudicis i oberta a aquelles necessitats que la raó lògica proposa. Per aconseguir l'ideal de l'*Aufklärung*, que té com a finalitat el coneixement de les necessitats essencials de l'home, Lessing recorre a tots els mitjans que la societat il·lustrada de Prússia posa al seu abast: des de la premsa periòdica, el pamflet, la representació dramàtica i el llibel, fins a les Societats de Lectura, Lessing oferirà al públic berlinès el seu criteri i les

seves idees sobre totes les qüestions de l'humanisme il·lustrat: la teologia, la política, la literatura, el drama i la filosofia.

A Prússia existeix la llibertat de premsa. El dogma de la llibertat és tan estès que el rei no pot profanar-lo al seu gust; els seus mateixos funcionaris s'hi oposen: mantenen l'esperit il·lustrat fins i tot quan el rei deixa de ser-ho. Les Societats de Lectura (*Lesegesellschaften*) perllonguen l'acció de la premsa, afavoreixen l'esperit de crítica tot informant i cobrint Alemanya d'una ampla xarxa de cultura. En els seus salons es reuneixen els esperits il·lustrats de cada ciutat —s'hi troben diaris, revistes, llibres alemanys i estrangers— i formen una societat que, tot i estar dominada per prejudicis de casta, admet i admira l'esperit de l'*Aufklärung*. Els nobles són amics dels burgesos, els cristians discuteixen amb els jueus i les dones es mesclen amb els homes. Tota acció política és coneguda i jutjada, imitades les iniciatives estrangeres i les injustícies i els errors denunciats o corregits. Les Societats de Lectura no es distingeixen gaire de les primeres lògies maçòniques il·lustrades. Totes elles, fonamentades en principis de lògica rigorosa, pretenen alliberar la societat de la ignorància i l'obscurantisme que impedeixen el lliure desenvolupament de la humanitat vers la llibertat i la felicitat.

A Berlín, coexisteixen diverses Societats de Lectura. La del Club dels Dilluns presidida per Lessing, Mendelssohn, Sulzer i Stammer i que des de 1755 s'ha convertit en el primer focus de l'*Aufklärung*; la Societat d'Amics de les Ciències Naturals, la Societat del Dilluns presidida pel filòsof kantià Ben David. Al voltant de les Societats de Lectura es formarà la primera generació il·lustrada. Una generació que assoleix la maduresa d'esperit cap al 1750. Aquesta generació té en comú l'esperit racionalista, la lògica implacable i un afany crític que no els permet d'acceptar cap cosa que abans no hagi estat sotmesa a la més profunda de les anàlisis. En aquesta generació cal incloure Nicolai, Herder i Kant, malgrat que l'obra d'aquest últim exercirà trenta anys més tard la vertadera influència.

Lessing, d'un temperament viu i d'una curiositat intel·lectual sense límits, sobresurt, en aquests anys, d'entre els altres il·lustrats per les seves afirmacions tan agosrades, pel coneixement de les últimes publicacions angleses i franceses, per la seva cultura viva i erudita, i per la crítica ferotge que fa a totes les institucions alemanyes, a tots els prejudicis i a la tebior moral i intel·lectual dels homes de cultura. L'any 1763 publica «Allgemeine Deutsche Bibliothek» (Biblioteca General Alemanya), que dona compte de tots els llibres publicats en llengua alemanya; l'obra palesa clarament el seu esperit, personalment corregeix i modifica totes les col·laboracions, no dubta de mostrar els errors de concepte, l'anacronisme de les postures o la ignorància de l'autor. Les anàlisis acurades, els estudis crítics, les paròdies ferotges fan d'aquesta obra una eina necessària per a tot intel·lectual il·lustrat i aquesta revista, durant cinquanta anys, serà considerada el diari oficial de



*Aufklärung*; l'any 1755 serà reconeguda per edicte reial com una obra útil i necessària per a la vida cultural del país.

Aquesta és la situació en què es troba Lessing quan, tot deixant Berlín, marxa a Hamburg com a responsable del Teatre Nacional recentment fundat: és un intel·lectual seriós i polèmic, un crític que gosa dir el que pensa, tot i saber que el que pensa ofèn i indigna molts membres de la societat culta d'Alemanya. Quan els comerciants d'Hamburg sol·liciten el seu ajut, Lessing és, també, un dramaturg d'èxit; la *Sara Sampson* és un drama burgès a l'estil del *Pare de família* de Diderot, drames on es rebutgen els estereotips classicistes, defensors d'una moral de casta i d'uns valors forassenyats. El càrrec de Lessing és de consultor i dramaturg, assessorarà sobre les obres que es presentin i estrenarà, també, obra pròpia.

Lessing, emperò, no es vol comprometre a redactar per al teatre un nombre determinat d'obres i es responsabilitza de confeir un periòdic on s'informarà dels autors representats, de les representacions i del treball dels actors, amb la finalitat d'informar el públic hamburguès i d'educar-lo en el gust crític de l'*Aufklärung*. (Josep Yxart a *El arte escénico español*, realitzarà una tasca semblant, defensant el teatre naturalista enfront del teatre postromàntic.) El compromís de Lessing envers el seu càrrec és exposat amb claredat a la «Presentació»: «Aquesta *Dramatúrgia* ha de fer un registre crític de totes les peces que es representin, i ha d'acompanyar cada pas que doni l'art, tant del poeta com de l'actor. La selecció de les obres no és cap minúcia; però selecció pressuposa quantitat; i si no sempre fossin representades obres mestres, caldria veure a què és degut. És bo, amb tot, que la mediocritat sigui presentada simplement com allò que és; i així l'espectador insatisfet aprendrà almenys a jutjar. A una persona de bon seny, si li volem educar el gust, només cal especificar-li per què no li ha agradat alguna cosa.»<sup>1</sup>

El caràcter d'informació crítica es realitza puntualment dues vegades per setmana; emperò a l'entrega xx, tot comentant la representació de *Cénie* de Mme. de Graffigny, critica l'actriu que fa aquest paper i, a partir d'aquest moment, es prohibeix a Lessing tota referència als actors i a les actrius. Les acerbes crítiques al repertori que es representa, a la societat de l'espectacle, a la inversemblança de les representacions, provoca l'animadversió d'aquells que l'han contractat. De tal manera és així, que, a partir de l'entrega xxxii, la *Dramatúrgia* deixa de tenir el seu caràcter periòdic; Lessing deixa d'interessar-se pel que es representa i dedica la seva atenció a aquelles qüestions que l'interessin, personalment, i que ja havia començat a tractar en obres anteriors; així com la importància de Shakespeare, la necessitat de retornar al magisteri d'Aristòtil, l'estultícia de la dramatúrgia fran-

1. *Dramatúrgia d'Hamburg*, p. 22.

cesa, l'excel·lència del senyor Diderot, les qualitats de l'espectador ideal, etc. La *Dramatúrgia d'Hamburg* acaba amb les entregues c-civ, del 19 d'abril de 1768, on fa una recapitulació general sobre el projecte d'un Teatre Nacional, que aleshores havia fet fallida i era tancat, i de l'obra escrita que en resultà. Una vegada més l'esperit crític de Lessing, incapaç d'avenir-se i de conformar-se amb la situació cultural del seu país, analitza, jutja i arremet contra ella amb la lucidesa, l'humor i el temperament que li són tan propis:

«Aquest segon punt de l'actor em va causar disgustos molt aviat. Tenim actors, però no tenim un art de l'actuació. Si en altres èpoques va existir, ara hem deixat de tenir-lo: s'ha perdut; cal recrear-lo de cap i de nou (...)

»I què direm de la ben intencionada idea de proporcionar als alemanys un teatre nacional, quan els alemanys no som encara una nació! No parlo de la constitució política sinó senzillament del caràcter moral. Gairebé podríem dir que aquest consisteix a no voler tenir-ne cap. Som encara els devots imitadors de tot allò que ve de fora, i molt especialment els admiradors servils dels mai prou admirats francesos...»<sup>2</sup>

El projecte original de la *Dramatúrgia*, aquella empresa dedicada a endreçar el teatre alemany, no es realitza, i aquella funció informativa que Lessing mateix havia previst quan acceptà el càrrec de crític, no es compleix. El lector, doncs, no es trobarà amb allò què el mateix autor promet a les primeres pàgines. No és una obra informativa de les representacions teatrals que es fan a Hamburg, malgrat que, d'informació, n'hi ha. Què és la *Dramatúrgia*? És una obra de difícil definició i que es resisteix a ser classificada segons el gènere o el tema. Penso que és l'obra més original de Lessing; Dilthey afirma que és l'obra més profunda del seu autor i la que recull tota la complexitat de la seva estètica. És possible. Però no podem apropar-nos-hi amb la sola voluntat d'anar a la recerca d'unes idees i d'una concepció de l'art, de la bellesa o de les facultats de l'artista, ja que aquestes qüestions, malgrat ésser-hi explícites moltes vegades, no són tractades d'una forma sistemàtica ni ordenada segons un pla estructurat en una lògica perceptible. La lògica és interna, és la lògica del pensament de Lessing mateix; no és, emperò, la lògica en la qual està organitzada l'obra. Els conceptes i les idees sobre l'art escènic i l'estètica en general estan sotmesos a l'empait vigorós de l'escriptura, a un seguit de pensaments que la vida i l'art li desvetllen, a les consideracions crítiques que l'art de la època li exigeix. I aquesta és la gràcia d'aquest llibre; que no és un tractat sistemàtic, a la manera il·lustrada, sinó que s'hi tracten els temes de l'art i l'estètica seguint, més que no pas un esperit de sistema, l'esperit de la necessitat expressiva. La *Dramatúrgia* es resis-

2. *Dramatúrgia d'Hamburg*, p. 363.

teix a ser jutjada com un tractat d'estètica o com a pures reflexions sobre l'art dramàtic del segle XVIII o com una anàlisi crítica del gust escènic. És tot això, però d'altres coses també, que afecten la manera com aquest llibre s'ha de llegir. Crec que s'ha de llegir la *Dramatúrgia* com es llegeixen els *Essais* de Montaigne, els *Fragments* de Chamford, les *Confesions* de J. J. Rousseau o *El quadern gris* de Josep Pla. Totes aquestes obres tenen en comú la digressió sobre la vida moral i intel·lectual de l'autor, on s'esbrinen totes les qüestions que afecten el seu ésser moral. Els temes i les qüestions que els ocupen, encara que ens interessin més o menys, no són pas el que més importa; el que importa és l'actitud de l'autor envers aquestes qüestions, el seguit d'opinions, de reflexions, de descripcions i d'anàlisi que ens van configurant el seu autor com a una autoritat moral que, sense explicitar mai els seus principis, els va ordenant i conformant al ritme de l'escriptura. La *Dramatúrgia* és un dietari, on caben les reflexions més íntimes i on es recullen les més profundes exigències de la biografia intel·lectual de l'autor. I sí que hi ha un tema constant en tota l'obra, la qüestió del teatre alemany; però aquest tema transcendeix els seus propis límits i esdevé una mena de correlatiu objectiu de l'obra, aquell tema que l'ha conduït a l'escriptura i que, tot i ésser present a l'obra, és transcendit per l'amplitud i l'extensió moral del seu autor. Aquestes raons són les que exigeixen una lectura tranquil·la i lenta, no pas a la recerca d'unes idees més o menys explícites. Perquè aquestes idees poques vegades hi són explícites: romanen implicades en el context i la circumstància que les varen generar.

Un tema constant i recurrent travessa les pàgines de la *Dramatúrgia*; i és el menyspreu pel teatre francès, que Lessing abomina fins al punt de fer-li produir les més sarcàstiques i injurioses afirmacions. Però les invectives que llança contra Voltaire, Racine o Corneille són provocades per la consideració que aquestes obres són inversemblants en els seus temes, anacròniques en el desenvolupament de l'acció i en l'estructura dramàtica i en els diàlegs. Per donar suport a les seves afirmacions Lessing recorre a l'autoritat d'Aristòtil i a l'exemple de Shakespeare. És Aristòtil, segons diu el mateix Lessing, qui l'ha fornit d'un aparell crític des d'on emetre una crítica justa i afinada; és en l'exemple de Shakespeare que ha modelat el seu gust i ha perfeccionat la seva naturalesa. En aquest respecte diu Lessing:

«Tothom té dret a vanar-se de la pròpia diligència: jo crec haver estudiat la poesia dramàtica; l'he estudiada més que una vintena d'autors que la practiquen. A més, l'he practicada en la mesura necessària per poder-ne parlar amb coneixement de causa. Sé molt bé que, així com el pintor no es deixa criticar per ningú que no sàpiga ni agafar un pinzell, tampoc el poeta, no s'ho deixa fer. Jo almenys, he intentat de fer allò que el poeta ha de saber dur a terme, i puc emetre un judici sobre la possibilitat de realitzar allò que jo mateix no he arribat a realitzar (...).

»Allò que a mi em garanteix que no m'ha passat res de semblant, que no he malentès l'essència de la poesia dramàtica, és el fet que la judico exactament tal com l'ha deduida Aristòtil de l'estudi de les innumbrables obres mestres del teatre grec. De la gènesi, dels fonaments de la *Poètica* d'aquest filòsof, he extret les meves pròpies idees, que no podia exposar aquí sense una certa extensió. Nogensmenys, em veig obligat a declarar (a risc de ser objecte de burles en aquests temps il·lustrats) que la considero una obra no menys infal·lible que els *Elements* d'Euclides.»<sup>3</sup>

Tot recolzant en la *Poètica* d'Aristòtil, Lessing demostra la banalitat i la inversemblança del teatre francès; ja que els autors francesos es vanaven de deduir d'Aristòtil les regles del seu classicisme i podien, d'aquesta manera, afirmar-se com a models exemplars que calia imitar perquè en ells romania inalterable l'esperit clàssic. Lessing vol demostrar la fallàcia d'aquest argument i el greu error que suposa, per a qualsevol autor dramàtic, imitar el fals model francès. Aquí, d'una manera implícita, torna a polemitzar amb Winckelmann, que afirmava que no calia imitar de bell nou la natura perquè aquesta estava ben representada en els clàssics grecs i llatins. Lessing s'oposà sempre a aquesta concepció de l'art i en dedueix un nou argument per alliberar-se del fals mestratge dels francesos i retornar a l'autèntica i única autoritat, que és Aristòtil. I ho raonà d'aquesta manera:

«A partir d'aquest convenciment [de l'autoritat d'Aristòtil], vaig proposar-me d'examinar a fons alguns dels més cèlebres models del teatre francès. Perquè sembla que aquest teatre s'ha constituït tot ell a partir de les regles d'Aristòtil, i especialment als alemanys ens han volgut convèncer que el teatre francès ha assolit gràcies a aquestes regles un grau de perfecció des del qual veu els teatres de tots els altres pobles moderns molt per sota d'ell. Tan fermament ens ho hem arribat a creure durant molt de temps que, per als nostres poetes, imitar els francesos significava treballar segons les regles dels antics.»<sup>4</sup>

Lessing és totalment contrari al *principi d'imitació* de l'art i abjura de la necessitat i la utilitat d'imitar els antics. Per aquesta raó afirma i defensa el mestratge de Shakespeare, no pas perquè els autors alemanys n'imitin la forma i les regles, sinó perquè siguin estimulats i esperonats pel seu esperit, el qual sí que és necessari d'imitar. No s'han d'imitar les formes, cal imitar-ne l'esperit.

«Shakespeare demana de ser estudiat, no saquejat. Si tenim geni, Shakespeare serà per a nosaltres allò que la *càmera obscura* és per al pintor de paisatges: l'observa amb molta detenció per aprendre com la natura, en cada cas, es projecta sobre una superfície; però no n'ha de prendre res més.»<sup>5</sup>

3. *Dramatúrgia d'Hamburg*, p. 365.

4. *Dramatúrgia d'Hamburg*, p. 365.

5. *Dramatúrgia d'Hamburg*, pp. 271, 272.

Shakespeare és, per a Lessing, l'únic gran dramaturg modern; l'únic que ha realitzat l'ideal del poeta dramàtic tal com el va descriure Aristòtil. En el poeta anglès s'ajunten totes les qualitats: la natura, com a expressió immediata de la passió i els principis de l'art dramàtic més perfectes. Quina diferència no hauria estat, afirma Lessing, si en loc de traduir els autors francesos, fins i tot els més mediocres, s'hagués traduït Shakespeare! El gust de l'espectador alemany s'hauria perfeccionat, estèticament i moral; hi hauria pogut percebre, sense esforç, l'estulta galanteria dels francesos. I sobretot, les traduccions de les tragèdies de Shakespeare haurien afavorit el naixement de moderns poetes alemanys que estimulats pel seu mestratge n'haurien après a construir una tragèdia moderna.

Shakespeare és, per a Lessing, sinònim de geni. Per això és tan necessari el coneixement de Shakespeare; perquè «un geni no pot ser desvetllat si no és per un altre geni, i sobretot, per un geni que sembla que ho deu tot a la naturalesa». Per aquesta raó és important la presència de Shakespeare en la cultura alemanya: perquè pot desvetllar els genis que mai no podran ser desvetllats si no és per un altre geni que els estimuli i els desperti les facultats.

Hi ha, implícita, una teoria del geni a la *Dramatúrgia*, que Lessing dedueix de Shakespeare i que resumeix en dos principis: el geni no es forma per l'estudi i la reflexió sobre l'art; el geni és encoratjat només per l'exemple. No hi ha cap contradicció entre el geni i els principis racionals de l'art; el privilegi del geni és el simple fet de trobar dins d'ell mateix, sense esforç i sense aparent aplicació, les regles permanents de l'art.

Lessing, amb aquesta afirmació, s'apropa als autors del *Sturm und Drang* (Goethe, Schiller, Herder): el geni és una manifestació de la natura i cap cosa no podrà aprendre de les regles d'Aristòtil; emperò la companyia d'un gran poeta és per a l'home jove ben dotat més preciosa que tots els estudis i totes les dissertacions. Els poetes del *Sturm und Drang* porten aquestes afirmacions fins a les últimes conseqüències. Lessing, més cautelós, matisa aquesta relació dialèctica entre naturalesa (instint) i raó. És la raó la que decideix el que és natura i el que no ho és, el que és conforme a l'interès de l'home, la naturalesa de Lessing no és una qüestió de sentiment sinó de raó; la bellesa i la veritat són perfectament idèntiques. Lessing mai no s'ha rebel·lat contra la idea de llei o de regla, simplement ha demostrat que les dels francesos no eren bones (anaven contra la naturalesa) i les ha reemplaçades pel que ell pensa que és la llei de la natura.

«Al món d'un geni (sigui'm permès de designar el Creador sense noms a través de la seva criatura més noble), d'un geni, dic, que per tal d'imitar el geni suprem en allò que és petit, trasllada, permuta, restringeix o augmenta les parts del món actual per tal de fer-ne un tot propi, al qual ajusta les pròpies intencions(...). Ja que d'acord amb el concepte que ens hem de formar del geni, estem autoritzats a exigir,

en tots els caràcters que el poeta elabora o crea, una lògica i una intencionalitat, si ell reclama de nosaltres que el considerem un geni.»<sup>6</sup>

La lògica i la intencionalitat són les qualitats del geni: ha de construir lògicament els caràcters i les situacions; ha de ser versemblant malgrat que recorri al meravellós i al lògic tot i fent ús de la imaginació. La intencionalitat és allò que eleva l'ésser humà per damunt de les criatures inferiors.

«Fer poesia, imitar amb intencionalitat és allò que diferencia el geni dels artistes mediocres, que només conreen la poesia per la poesia, que només imiten per imitar, que es donen per satisfets amb el gaudi mesquí que va unit a la utilització dels propis mitjans, que fan d'aquests mitjans tota la seva intencionalitat i exigeixen que també nosaltres ens donem per satisfets amb un plaer tan minso, nascut de la contemplació de l'ús estèticament hàbil però sense intencionalitat d'aquests mitjans.»<sup>7</sup>

Lògic i intencionat, l'artista genial ens farà versemblant l'aventura més fantasiosa, l'esdeveniment més forassenyat. La intencionalitat del geni ens instruirà sobre allò que hem de fer o deixar de fer; ens donarà a conèixer els trets propis del bé i del mal i ens ensenyarà d'ocupar les nostres facultats amb objectes dignes d'elles.

Aquesta lògica i aquesta intencionalitat del geni no es troben ni a Voltaire, ni a Marmontel, ni a Racine. Si al drama francès li traiem la seva mecànica regularitat, hi restarà cap altra bellesa? ¿Què tenen de bo els drames francesos si no és la complexitat de la intriga, els cops de teatre i les situacions?

«[Els drames francesos] tenen decòrum. Totes les seves complicacions són decoroses, i monòtones; tots els seus cops de teatre són decorosos, i banals; totes les seves situacions són decoroses, i forçades. Tot plegat és conseqüència del decòrum.»<sup>8</sup>

El drama francès té decòrum; emperò els drames de Shakespeare, Lope de Vega o Calderón tenen geni: i els genis imiten la naturalesa mostrant-nos-la lògica i intencionada. Però, ¿en què consisteix, per a Lessing, aquesta imitació de la natura? ¿I què és la natura, per a Lessing? I la imitació?

El món de la natura és el món de la complexitat; totes les monstrositats s'hi troben aplegades, totes les mesquineses i totes les excel·lències. La natura és un embull infinit de fenòmens, de causes i d'efectes, d'accions i de reaccions, de metamorfosis i de desaparicions. L'esperit humà, que és finit, no pot copsar d'un cop tot aquest univers, només l'anàlisi pot orientar-lo i no pot conèixer cap fenomen si abans no l'ha aïllat.

«Dins la natura tot és lligat a tot; tot s'entrellaça, tot s'entrecanvia,

6. *Dramatúrgia d'Hamburg*, p. 139.

7. *Dramatúrgia d'Hamburg*, pp. 140-141.

8. *Dramatúrgia d'Hamburg*, p. 256.

totes les coses es transformen les unes en les altres. D'acord, però, amb aquesta infinita diversitat, només pot ser un espectacle per a un esperit infinit. Per tal que els esperits finits poguessin gaudir-ne, haurien de tenir la facultat de posar-hi uns límits que ell no té; la facultat de destriar-ne o guiar-ne l'atenció a voluntat.

»Aquesta facultat l'exercim en tots els moments de la vida; sense ella la nostra vida no fóra possible; davant unes sensacions tan diverses, acabariem per no sentir res; fórem una presa constant de la impressió momentània; somnariem sense saber que somniem.

»El destí de l'art és eximir-nos de fer aquesta selecció dins el domini del bell, facilitar-nos el fixament de la nostra atenció. L'art selecciona realment allò que, en la natura, seleccionem o desitgem seleccionar dins el nostre pensament d'un objecte o d'una combinació de diversos objectes, sigui segons l'espai o segons el temps, i ens presenta aquest objecte o aquesta combinació de diversos objectes amb tota la netedat i la concisió que permet el sentiment.»<sup>9</sup>

En pocs paràgrafs de la *Dramatúrgia* Lessing arriba a ser més explícit; sintèticament ens ha exposat la seva concepció de la natura, la seva teoria del coneixement i els fonaments de la teoria de l'art, que són conseqüència directa de la natura i del coneixement.

La naturalesa és infinita, pels seus elements, per les relacions infinites dels seus elements i pels seus fenòmens; i cap element de la natura no està aïllat de l'altre, tots estan units entre si per una cadena infinita, no només de causa i efecte, sinó també en una relació de semblança i analogia. Aquesta concepció de la natura com un tot infinit fet per parts o elements, on cadascuna d'aquestes parts està lligada a l'altra, formant una xarxa infinita d'accions, de fenòmens i de relacions, és clarament leibnitziana. Tant Leibnitz com Spinoza, oferiren a Lessing els trets primordials per a confegir la seva concepció del món i de la natura, interpretant, emperò, lliurement els seus mestres per adaptar-los a la seva pròpia i personal cosmovisió.

Aquest món d'elements infinits i relacions infinites només podria fer-se intel·ligible a un ésser infinit si l'home no tingués la facultat d'abstraure, d'entre la infinitud d'elements i relacions, aquells particulars que ell vol conèixer. Aquesta facultat d'abstracció, la facultat del nostre pensament d'aïllar un objecte de la infinitud de les seves relacions per a poder-lo conèixer tal com és, en estat pur, és la qualitat primordial del nostre coneixement. És una «facultat que exercim en tots els moments de la vida», que ens permet conèixer, tot destriant l'objecte del nostre coneixement de totes aquelles relacions i fenòmens que oculten la seva vertadera naturalesa. Sense aquesta facultat «fórem una presa constant de la impressió momentània», tot se'ns confondria en un garbuix sense sentit, ni límit, ni ordre.

«El destí de l'art és eximir-nos de fer aquesta selecció», l'art és una activitat intel·lectual que ha realitzat aquest procés d'abstracció i de selecció d'un objecte entre aquella infinitud d'objectes de perfils incerts i d'obscura naturalesa i que, ara, gràcies a la capacitat de l'artista, aquest objecte se'ns mostra en la seva realitat pura i en la seva autèntica naturalesa extensa i complexa, però limitada per la forma autònoma de l'art. L'art no imita la natura, no copia de la realitat aquells trets seus més bells o representatius; l'art és una representació visual (tant si és pintura com poesia) d'un procés d'abstracció que ha arribat, pel camí de l'anàlisi, a destriar l'objecte del coneixement de tot allò que no és ell i que no ens permetia de conèixer-lo.

Per aquesta raó Racine és dolent i Voltaire pitjor; perquè ens mostren els personatges i les accions dels seus drames sense assolir aquest nivell d'abstracció que els singularitza en el que són; que els diferencia de tots els altres i que els ofereix un caràcter propi i una singularitat específica. El drama francès no en té cap, d'aquestes qualitats: els personatges són contradictoris i inversemblants ja que el que és primordial està confós amb el que és superflu, i el que és característic està mesclat amb el que és genèric.

En canvi les tragèdies de Shakespeare i els drames de Lope i Calderón són exemplars perquè ens mostren personatges i accions en estat pur, malgrat que a la vida poques vegades puguem copsar-los purament; però és que a l'art li exigim figures i accions d'una veritat molt més evident i acomplerta que les que ens anem trobant per la vida: minúscules veritats i, sobretot, confuses. Les veritats de l'art només són a l'art, però podem reconèixer les petites veritats que ens mostra la vida perquè són les concrecions i les realitzacions d'allò que a l'art és una abstracció arquetípica.

Per construir aquestes veritats i accions, quasi arquetípiques, l'artista no inventa, però tampoc no fa com l'historiador; aquest cerca de cada personatge els trets més particulars, els esdeveniments singulars de la seva vida; el procés de l'artista és invers: ell té un model ideal, el de l'amant, per exemple, i, de la vida d'Abelardo, pren aquells moments més propis per fer d'ell un representant d'aquest ideal. El poeta no fa una crònica i tampoc no inventa; els personatges de Shakespeare no són productes de la imaginació, ni les figures d'un somni; són realitats humanes que l'artista ha anat percebent de la realitat i que ha construït en la seva ment dotant-los d'uns trets que ell no ha copsat en la vida real en una sola persona, però que és necessari reunir per a configurar una personalitat acomplerta en ella mateixa; personalitat que el poeta ha construït «abraient el seu caràcter de les situacions reals».

Abstraure, significar, analitzar i reconstruir els elements des de la idea que té l'artista de la cosa. I ell és lliure; sotmès, tan sols, per l'exigència lògica i versemblant. Pot ometre, afegir, transformar els elements que la realitat li ofereix per tal que en el caràcter que descriu o



la veritat que mostra cada espectador pugui reconèixer aquells aspectes parcials, aquelles veritats minúscules que ha anat trobant en l'espectacle de la vida.

Però l'espectacle de la vida sembla que no tingui lloc en cap de les manifestacions artístiques. L'art, afirma Lessing, s'ha anat allunyant de l'exemple que pot furnir la vida i ha anat corsecant-se com els costums, els hàbits, el gust i el criteri. L'art, que treu els temes de l'experiència moral de la vida ha de semblar, malgrat que no ho sigui, tan natural com és la vida. Però l'art —quasi tot l'art que es fa a Europa— ha esdevingut retòric, mecànic, ampullós, sotmès per un criteri estètic anacrònic i per un gust que contradia les més petites exigències morals que la natura estableix. Les lleis que regeixen l'art són lleis errònies, falses lleis deduïdes del drama francès que res no té a veure amb la vida i que no sap quina cosa és la naturalitat. L'art ha de tornar al seu origen, la naturalesa, i ha de mostrar amb «naturalitat» els esdeveniments de la vida i l'espectacle de la humanitat. No l'espectacle que donen les corts europees, que estimen un art dominat per les mateixes lleis i les mateixes regles que fan de cada cortesa un ninot mecànic.

«Ja fa temps que penso que la cort no és precisament el lloc on un poeta pot estudiar la natura. Però si la pompa i l'etiqueta converteixen les persones en màquines, és tasca del poeta fer que aquestes màquines tornin a ser persones. Per molt afectada i rebuscada que sigui la manera de parlar de les veritables reines, les reines han de parlar amb naturalitat (...) No hi ha res més decorós ni digne que la simple natura. La rudesia i el desgavell en són talment allunyats com l'ampullositat i la retòrica ho són de la sublimitat.»<sup>10</sup>

L'art ha d'eludir tota retòrica vana, els mecanismes expressius establerts d'antuvi que sotmeten el sentiment i la veritable expressió al cop d'efecte i a la falsa elegància de la convenció i l'eloqüència. Només el llenguatge que s'apropa a la natura, que no coneix subterfugis ni regles de protocol, pot expressar la vertadera naturalesa dels sentiments i l'efecte que aquests sentiments exerceixen en el que parla i en el que escolta.

«En un llenguatge rebuscat, exquisit, ampullós, mai no pot haver-hi sentiment. Un llenguatge així no revela sentiment ni pot provocar-ne. Per contra, el sentiment s'avé amb les expressions senzilles, familiars i planeres.»<sup>11</sup>

La natura és l'origen comú de tots els homes, és el que ens fa semblants; el que unifica allò que la casta, la classe o la instrucció separen. La natura és el passat de tots els homes i el fonament de tota existència i l'origen del sentiment; i roman inalterable en el fons de cadascun

10. *Dramatúrgia d'Hamburg*, pp. 224, 225.

11. *Dramatúrgia d'Hamburg*, p. 224.

de nosaltres, malgrat que els hàbits de la civilització ens ho facin oblidar. El llenguatge natural, aquell que no és afectat ni tampoc vulgar, pot expressar els sentiments perquè els sentiments són l'expressió de la natura. I el vertader poeta és aquell que mai no s'ha allunyat de la natura; és aquell que recorda els seus orígens i hi roman fidel. Per això el poeta pot fer tornar humanes les màquines, pot fer recordar a cadascun de nosaltres el nostre passat, que les lleis i els hàbits de la nostra civilització ens han fet menysprear i oblidar.

El concepte de natura i la relació dialèctica que Lessing estableix entre la natura i l'art, és d'origen clarament il·lustrat i propi de l'*Aufklärung*. És present en Rousseau i en Diderot, en Herder i en Kant; emperò la relació dialèctica entre art i natura i la consideració de la natura com el passat de l'home al qual s'ha de retornar és d'ídèntica casta a l'emprat per Friedrich Schiller en els seus assaigs *L'educació estètica de l'home i Poesia ingènua i poesia sentimental*. Aquestes qüestions plantejades per Lessing a la *Dramatúrgia* formaran part integrant i seran la clau de volta de la filosofia clàssica alemanya, de l'idealisme postkantian i del pensament estètic del romanticisme. A Lessing, aquestes qüestions estan només assenyalades, no pas desenvolupades fins a les últimes conseqüències. Però és important de constatar que hi són presents amb tota la seva càrrega ideològica, moral i estètica.

Lessing té tots els trets que caracteritzen l'home de l'*Aufklärung*; interessat per totes les ciències de l'esperit, a elles recorre a la recerca de les respostes a les quals el seu dubtar sistemàtic el mena. La seva instrucció, el seu coneixement i la saviesa li permeten d'endinsar-se en les qüestions més profundes de qualsevol disciplina. Poeta, dramaturg, teòleg, filòsof, polític i crític, en cadascuna d'aquestes dedicacions Lessing palesa la seva qualitat de poeta; amb una poesia que vol rompre la tradició classicista i granfítica; amb les seves facultats de dramaturg, defensant i construint el nou drama burgès; amb la seva capacitat teòrica com a teòleg, intentant sintetitzar la vida activa amb la contemplativa, propugnant una religió individual sense dogmes. Lessing, emperò, se sentia i es volia crític. I afirmava que mai no havia escrit cap pàgina que no fóra producte de la fatiga i de la reflexió, que no havia estat ajudat, com ho estan molts artistes, per facultats o entitats que li dictessin la feina... Deixem que ho digui ell mateix:

«No sóc actor ni poeta.

»Algú, de vegades, m'ha dispensat l'honor de considerar-me poeta dramàtic. Però únicament perquè no em coneix prou. Caldria no treure unes conclusions tan generoses de les temptatives dramàtiques que he gosat de fer. No tothom qui agafa un pinzell i gasta colors és pintor. Les primeres d'aquestes temptatives foren escrites en uns anys en els quals les ganes d'escriure i la facilitat per fer-ho podien passar per genialitat. I allò que, en les peces posteriors, és tolerable, sóc molt conscient que ho dec únicament i exclusivament a la crítica. No sento dinsmeu la font viva que s'obre pas per la seva pròpia força i que,

per la seva pròpia força, s'escampa en uns raigs abundosos, frescos i purs; tot m'ho haig de treure de dintre amb fatiga i a través de bombes i canonades. Seria ben pobre, ben fred i miop, si no hagués après en certa manera a manllevar modestament tresors aliens, a escalfar-me en altres focs i a reforçar els meus ulls amb les ulleres de l'art. Per això m'he sentit sempre avergonyit o disgustat quan he llegit o escoltat judicis negatius sobre la crítica. Diuen que ofega el geni, i jo em complaïa a creure que n'havia rebut alguna cosa molt pròxima al geni. Jo sóc un coix que mai no podrà sentir-se edificat per un pamflet contra les croses.

»Això sí: així com les croses ajuden el coix a moure's d'una banda a l'altra, però mai no podran convertir-lo en un corredor; això tampoc no ho farà la crítica. Si amb el seu ajut, puc realitzar alguna cosa que estigui per damunt del que sortiria del meu talent sense la crítica, això em costarà molt de temps; hauré d'alliberar-me d'altres ocupacions, no deixar-me interrompre per distraccions involuntàries; hauré de tenir presents totes les meves lectures; a cada pas que faci, hauré de poder examinar amb calma totes les observacions que mai hagi fet sobre els costums i les passions, en resum, hauré de fer tantes coses, que ningú no pot ser més inadecuadament que jo per alimentar el teatre amb novetats constants.»<sup>12</sup>

La modèstia i la humilitat d'aquesta confessió és exemplarment il·lustrada. De Diderot a Kant, tot pensador il·lustrat o pertanyent a l'*Aufklärung* ha fet una declaració de principis de molt semblant naturalesa. Quan analitzen alguna qualitat o alguna virtut, molt prest aclareixen que ells no en gaudeixen pas i que l'han percebuda en altres homes; de la mateixa manera, el talent propi és resultat de freqüentar altres talents dels quals han pres exemple. Lessing dubta del talent natural i justifica la possible bondat de les seves obres amb el mestratge aliè i l'exemple de l'art, pels quals ha estat estimulat i que han fet propícia la conjuminació de la seva obra. Tot ho deu a la crítica; o sigui a l'observació, a la reflexió i a l'anàlisi d'altres obres des de les quals ha pogut deduir les regles i les lleis a partir de les quals s'organitzen i s'estructuren. I n'ha imitat el que tenen de positiu i ha procurat no caure en els errors on els altres caigueren. No és de «la font viva que s'escampa en uns raigs abundosos, frescos i purs» d'on ha sortit la seva obra; sinó de l'estudi i la investigació d'altres obres, de l'observació de la naturalesa i del comportament dels humans d'on ha anat traient els temes del seu art i l'organització que tenen: ha aplicat a les seves obres aquella mateixa exigència, aquella capacitat d'abstracció que exigeix a les obres d'altri.

A excepció de Diderot ningú, com Lessing, va saber conjuminar les dues vessants de la seva personalitat intel·lectual —la de poeta i la de

12. *Dramatúrgia d'Hamburg*, pp. 361, 362.

crític— amb la saviesa i la intel·ligència amb què ell ho féu. La seva activitat crítica era el complement necessari de la seva producció poètica; ambdues es beneficiaven mútuament, de tal manera, que el coneixement que adquiria en una tasca era emprada, també, en l'altra. El poeta aprenia del crític i el crític ho feia del poeta. La producció poètica i la crítica de Lessing estan amarades pel mateix criteri estètic, pel mateix gust; pel gust del mateix Lessing. I Lessing s'ha adonat que el gust és subjectiu, no pas universal com creia l'estètica classicista francesa. En això s'avançarà a Kant, que, a la *Crítica del Judici*, establirà de manera sistemàtica aquesta qüestió. Per a Lessing ningú no té prou autoritat sobre els altres per imposar-los el seu gust; és més, ningú no té prou autoritat ni arguments per fer del seu gust, el gust universal.

«A cadascú li és donat de tenir el seu propi gust; i és lloable provar d'adonar-se d'aquest gust propi. Però el fet de conferir als motius amb els quals volem justificar-lo una universalitat que, si així quedés legitimada, en faria l'únic gust veritable, significa sortir dels límits de la recerca de l'afeccionat i erigir-se en legislador pretensions. L'escriptor francès que hem citat [es refereix al crític del «Journal Encyclopédique»] comença amb un modest "Nosaltres hauríem preferit", i passa després a unes sentències tan generals i categòriques, que hom creuria que aquest "nosaltres" ha sortit de la boca de la Crítica en persona. El veritable crític no dedueix unes regles a partir del seu gust, sinó que ha conformat el seu gust d'acord amb les regles que la natura de la cosa requereix.»<sup>13</sup>

Lessing critica des de l'afecció a l'art, no des d'un coneixement recolzat sobre regles o lleis deduïdes abstractament; critica com a amant de l'art, com a «virtuós», no pas com a científic; perquè sap que «la ciència de l'art» en tant que abstracta i universal assoleix els mateixos errors que assoleix la imposició d'un dogma o d'una veritat pretesament universal: el gust, com la bellesa, és una qualitat subjectiva, no és una qualitat de l'objecte que tothom pot gaudir en tant que universal i objectiva.

El gust, emperò, pot perfeccionar-se, pot afinar-se i corregir-se, com poden corregir-se i perfeccionar-se els homes èticament i moralment. És il·lustrada, també, aquesta vessant moralitzant de l'obra de Lessing. *L'Aufklärung* creu en la capacitat de la instrucció per a millorar la condició humana, creu en la capacitat humana de perfeccionar-se per assolir el coneixement i el benestar sobre la Terra. I a l'obra de Lessing hi ha aquest afany per aixecar els homes dels límits en els quals els va sotmetre la cultura tradicional, basada en la ignorància, l'obscurantisme i els prejudicis de casta, que impedeixen la vertadera assumptió de l'home contemporani, el qual no podrà realitzar-se fins que no

13. *Dramatúrgia d'Hamburg*, pp. 88-89.

assumeixi per compte propi l'esperit crític i la capacitat d'anàlisi per saber reconèixer el que és necessari i essencial d'allò prescindible. Tota l'obra de Lessing té una finalitat didàctica (i potser avui és l'obra dramàtica la que es ressent més del seu didacticisme); aquesta finalitat era, simplement, la d'instruir. No la d'informar o educar des de principis establerts, sinó la de mostrar la complexitat del món i la dificultat de copsar-la; de copsar-la en els seus fonaments, en els principis des dels quals es pot deduir tota la seva complexa manifestació. Lessing volia informar sobre la dificultat que suposa, que a cadascun de nosaltres, emprendre el propi camí, aquell que es pren mogut per la necessitat interior, per l'exigència del propi ésser moral.

L'obra de Lessing, sobretot l'obra crítica, ha estat sempre present a la història del pensament occidental. De Dilthey a Hartmann, de Nietzsche a René Wellek s'han anat succeint les generacions que han recorregut al seu mestratge i al seu exemple. I els primers que el reconegueren com a tal foren els de la generació dels romàntics de l'Escola de Jena; d'entre ells, sobretot, Friedrich Schlegel, que l'any 1804 recopilà en un volum una antologia d'aquells escrits que, segons criteri de Schlegel, podien servir d'exemple a les noves generacions. Aquesta obra, *Über Lessing*, fou prologada per l'antòleg que analitza el pensament crític de Lessing, tot oferint-li un lloc preponderant en la història de la crítica literària. I entre d'altres coses diu:

«L'esperit de Lessing no estava tancat en l'esfera estreta dels altres lletrats, que són homés crítics en llatí o en grec, i estan mancats absolutament de sentit crític per a qualsevol altra literatura, on ells se senten estranys i no tenen discerniment. Lessing, per contra, ho tractava tot amb esperit crític: la filosofia i la teologia no menys que la poesia i les antiguitats. Sovint tractava els Clàssics amb la lleugeresa i la popularitat que només s'usa d'ordinari per parlar dels Moderns i feia passar els Moderns per la prova l'exactitud i el rigor que hom creu necessaris només per a l'estudi dels Antics. Com s'ha assenyalat, estudiava l'antiga literatura nacional, però estava força familiaritzat amb la literatura moderna estrangera per poder ser capaç d'indicar les direccions a prendre i el que era necessari de conèixer: a saber, l'antiga literatura anglesa, en lloc de la francesa que fins a ell predominà, més que no pas la italiana i l'espanyola...»<sup>14</sup>

Ha estat per a mi una experiència preciosa conèixer la traducció catalana que Feliu Formosa ha fet de la *Dramatúrgia d'Hamburg*. Ha estat fidel, en la seva traducció, a l'esperit de l'època tot emprant una llengua, la catalana, rigorosa i severa, que no li ha tret ni un bri de modernitat ni d'interès. Ben al contrari, amb aquesta traducció, assolim una mica de la Il·lustració que mai no hem tingut i de l'esperit

14. Friedrich Schlegel, *schriften und Fragmente*, Stuttgart, 1956.

crític que tant necessitem. Em plauria que la meua col·laboració, tan minsa, contribuís a donar a conèixer una obra tan vasta i polèmica, tan extensa en els seus pressupòsits i tan fina en la seva minuciositat.

ANTONI MARÍ

#### BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, WALTER, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Frankfurt, 1973.
- BRUNDSCHWIG, Henri, *Société et romantisme en Prusse au XVIII Siècle*, París, 1973.
- CASSIRER, Ernst, *Filosofía de la Ilustración*, Mèxic, 1972.
- CHIARINI, Paolo, *Introduzione, versione e note dalla Drammaturgia d'Ambrurgo*, Bari, 1956.
- DILTHEY, Wilhelm, *Vida y Poesía*, Mèxic, 1953.
- FOLKERSKI, Wladyslaw, *Entre le classicisme et le romantisme*, París, 1969.
- GUSDORF, Georges, *Les principes de la pensée au Siècle des Lumières*, París, 1971.
- MORTIER, Roland, *Diderot en Allemagne*, París, 1954.
- NIVELLE, Armand, *Les Théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant*, París, 1955.
- RENDI, Aloisio, *Scritti sul settecento tedesco*, Bari, 1982.
- WELLEK, René, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, Madrid, 1969.

# DRAMATÚRGIA D'HAMBURG

### NOTA

Les notes al text de la *Dramatúrgia d'Hamburg* les crides de les quals figuren amb asterisc són de Lessing. Les notes amb xifres corresponen al traductor i algunes d'aquestes crides es poden trobar a notes de l'autor.



# VOLUM PRIMER



## Presentació

Serà fàcil endevinar que la nova administració del teatre d'aquesta ciutat és qui dóna peu a l'aparició d'aquest full.<sup>1</sup>

La seva finalitat ha de correspondre a les bones intencions que no podem deixar d'atribuir als homes que volen assumir la càrrega d'aquesta administració. Ells mateixos s'han explicat a bastament sobre aquest tema, i llurs manifestacions, aquí com fora d'aquí, han estat acollides per la part més selecta del públic amb l'aprovació que mereix qualsevol promoció espontània del bé comú que hom pot esperar en uns temps com els nostres.

És cert que, sempre i a tot arreu, hi ha persones que, pel fet que es coneixen elles mateixes millor que ningú, no veuen altra cosa que segones intencions en tota bona iniciativa. Hom pot concedir de bon grat que se sentin ben satisfets d'ells mateixos; però si les preteses segones intencions els fan obstaculitzar la causa mateixa, si llur maliciosa enveja adreçada a frustrar aquelles intencions, s'esforça també a fer fracassar aquesta causa: aleshores han de saber que són els membres més menyspreables de la societat humana.<sup>2</sup>

Feliç el lloc on aquests miserables no donen el to, on la xifra més elevada de ciutadans ben intencionats els manté dins els límits del respecte i no permet que el bé de tots sigui presa de llurs intrigues, ni que els intents patriòtics esdevinguin matèria de llurs atzagaiades!

Sigui, doncs, feliç Hamburg, en tot allò que és la base de la seva prosperitat i de la seva llibertat; perquè mereix de ser tan feliç!

---

1. Es refereix al Theater am Gänsemarkt, que funcionava des de 1765, sota la direcció de K. E. Ackermann [cf. XII, nota 3]. Així doncs, el Teatre Nacional d'Hamburg n'és la continuació directa. El dirigia un consorci de dotze ciutadans. El componien, amb el mateix Ackermann, un grup de professionals del teatre, amb Lessing com a «dramaturg». El text de la *Dramatúrgia* no sempre va aparèixer amb la periodicitat que indiquen les dates de cada capítol. Hi hagué interrupcions després de les quals apareixia el text posat al dia. El text complet vingué després d'una d'aquestes interrupcions.

2. Els partidaris del neoclàssic Gottsched, principalment J. M. Dreyer (m. el 1769), el qual criticà el text de Löwen on era explicada la programació del teatre.

Quan Schlegel<sup>3</sup> en fer-se càrrec del teatre danès —un poeta alemany... del teatre danès!— va fer propostes que durant molt de temps seran un retret a Alemanya per no haver-li donat ocasió de fer-les en benefici del nostre teatre, la primera i principal de les quals fou «que no havia de ser abandonada als actors mateixos la preocupació de treballar a llur propi risc de pèrdues i beneficis».\* El sistema del primer actor-empresari (*Prinzipalschaft*)<sup>4</sup> ha reduït un art lliure a ofici, un ofici que el «mestre» fa funcionar la majoria de les vegades amb més descurança i càlcul egoista, com més segura és la clientela i més abundants són els compradors, que li prometen de cobrir les seves necessitats o de viure amb luxe.

Si fins ara, doncs, no s'hagués esdevingut altra cosa sinó que un grup d'amics de l'escena hagués posat mans a l'obra i s'hagués reunit per endegar la feina d'acord amb un projecte d'interès comunitari: aquesta simple circumstància ja ens hauria fet avançar molt. Perquè d'aquesta primera transformació, per moderat que sigui el favor del públic, en poden néixer amb facilitat i rapidesa totes les altres millores que el nostre teatre necessita.

Ben segur que cap esforç ni despeses no seran estalviats: el temps haurà de dir-nos si ens han mancat el gust i la intel·ligència. ¿I no té el públic el poder d'eliminar o de corregir allò que pugui trobar de defectuós en la nostra tasca? Que vingui, senzillament, i que miri i escolti, i examini i judiqui. La seva veu mai no serà escoltada amb desdeny, el seu judici no serà mai acollit sense acatament.

Però que no es consideri públic qualsevol criticastre insignificant; i aquell que vegi frustrades les seves expectatives, que reflexioni una mica, en consciència, de quin tipus eren aquestes expectatives. No tot aficionat és un expert; no tot el qui és sensible a les bel·leses d'una peça, a la bona interpretació d'un actor, pot apreciar també, per això, el valor de tots els altres. No tenim gust, si només tenim un gust unilateral, però sovint som tant més partidistes. El gust veritable és l'universal,<sup>5</sup> que s'estén sobre les bel·leses de tota mena, però de cap no espera més plaer ni més encís que el que poden donar d'acord amb llur naturalesa.

Moltes són les etapes que un teatre en formació ha de deixar enre-

\* *Werke*, tercera part, p. 252.

3. Johann Elias Schlegel (1718-1749), dins *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* (1747), passà del neoclassicisme de Gottsched a lluitar contra el teatre d'influència francesa.

4. *Prinzipalschaft*: empresa teatral privada i ambulat, dirigida i administrada per un *Prinzipal*.

5. La nova categoria estètica del «gust» dona lloc a discussions en l'època de Lessing, el qual en parla al començament del *Laokoon*. Hi diferencia el «crític» del qui es mou només pel sentiment («l'home de gust») i no pels principis. Cf. també l'assaig de 1767 *Der Rezensent braucht nicht besser machen zu können, was er tadelt*.

ra fins a arribar al cim de la perfecció; però un teatre degenerat, naturalment, és encara més lluny d'aquesta eminència, i em temo molt que el teatre alemany és més un d'aquests darrers que un d'aquells.

En consèquència, res no es pot fer de cop i volta. Però allò que no veiem créixer, trobem que ha crescut al cap d'un temps. El qui no perd de vista el seu objectiu, per lentament que avanci, sempre anirà més de pressa que el qui vaga sense objectiu.

Aquesta *Dramatúrgia* ha de fer un registre crític<sup>6</sup> de totes les peces que es representin, i ha d'acompanyar cada pas que doni l'art, tant del poeta com de l'actor. La selecció de les obres no és cap minúcia; però selecció pressuposa quantitat, i si no sempre fossin presentades obres mestres, caldrà veure a què és degut. És bo, amb tot, que la mediocritat sigui presentada simplement com allò que és; i així l'espectador insatisfet aprendrà almenys a jutjar. A una persona de bon seny, si li volem educar el gust, només cal especificar-li per què no li ha agradat alguna cosa. Certes peces mediocres han de ser mantingudes també pel simple fet que tenen certs papers excel·lents, en els quals aquest o aquell actor poden mostrar tota la seva capacitat. Així, no refusem pas una composició musical perquè el text que l'acompanya sigui fluix.

La màxima subtileza d'un crític dramàtic es demostra quan, en cada situació de plaer o de disgust, sap distingir infalliblement què cal atribuir-ne al poeta o a l'actor, i en quina mesura. Censurar l'un per una fallada de l'altre vol dir fer un tort a tots dos. El primer, el descoratjarem, i el segon, el farem sentir segur.

L'actor, sobretot, ha d'exigir que, en aquest aspecte, siguin observades la màxima severitat i la màxima imparcialitat. La justificació del poeta pot donar-se en qualsevol moment, perquè la seva obra queda i la podem consultar totes les vegades que calgui. Però l'art de l'actor és transitori en les seves obres. Allò que té de bo i de dolent es dissipa tot seguit; i no té res d'estrany que l'humor de l'espectador sigui, més que el mateix actor, la causa que això o allò hagi produït una impressió més viva en el públic.

Una bonica figura, una fesomia encantadora, uns ulls que parlen, un caminar graciós, un to seductor, una veu melodiosa: són coses que no es poden expressar bé amb paraules. Però tampoc no són ni els únics ni els més alts dots de l'actor. Són dons preciosos de la natura, molt necessaris per al seu ofici, però que, ni de lluny, omplen totalment la seva professió! En tot moment, l'actor ha de pensar amb el poeta, i quan el poeta, com a ésser humà, hagi comès algun error, ha de pensar per ell.

Tenim raons sobrades per esperar dels nostres actors exemples freqüents d'aquesta manera d'actuar... Però no vull acréixer encara

6. Lessing va abandonar aquesta primera intenció i passà més aviat a fer un tractat de dramatúrgia.

l'expectativa del públic. El qui promet massa i el qui espera massa, l'un i l'altre, es perjudiquen ells mateixos.

Avui obrim el teatre. Aquesta inauguració decidirà moltes coses; però no ho ha de decidir tot. Durant els primers dies, els judicis s'interferiran els uns amb els altres. Costaria un gran esforç fer-se escoltar amb tranquil·litat. Per això el primer full d'aquest escrit no apareixerà fins a l'inici del mes vinent.

*Hamburg, 22 d'abril de 1767*

## I

### *1r. de maig de 1767*

El teatre fou felïçment inaugurat el 22 del mes passat amb la tragèdia *Olint und Sophronia*.<sup>1</sup>

Sens dubte hi havia el desig de començar amb un original alemany que tingués encara entre nosaltres l'atractiu de la novetat. La qualitat intrínseca d'aquesta peça no podia autoritzar-la a aspirar a un honor semblant. La tria fóra censurable si es demostrés que hauria estat possible de fer-ne una de molt millor.

*Olint und Sophronia* és l'obra d'un jove poeta, que la va deixar inconclusa. Cronegk va morir realmente massa aviat per a la nostra escena; però, de fet, la seva glòria es basa més, segons l'opinió dels seus amics, en allò que hauria pogut fer per ella que no pas en allò que va fer realment. ¿I quin autor dramàtic, de tots els temps i nacions, hauria pogut morir als vint-i-sis anys sense deixar la crítica igualment en dubte sobre el seu veritable talent?

L'argument és el conegut episodi de l'obra de Tasso.<sup>2</sup> No és tan fàcil transformar una breu i emocionant narració en un drama emocionant. Certament, no costa gaire d'idear noves intrigues i de desenvolupar sentiments individuals en escenes. Però saber impedir que aquestes noves intrigues disminueixin l'interès i vagin en detriment de la versemblança; poder-se desplaçar del punt de vista del narrador a la veritable posició de cada personatge; no descriure les passions, sinó fer-les sorgir davant els ulls de l'espectador i créixer sense salts en una continuïtat d'illusió tal, que aquest espectador hagi de simpatitzar-hi tant si ho vol com si no; vet aquí allò que és necessari; allò que el geni fa sense saber-ho, sense explicar-se d'una manera enutjosa, i allò que el cervell enginyós es basqueja debades per imitar.<sup>3</sup>

1. Tragèdia de Johann Friedrich von Cronegk (1731-1758), autor de comèdies i tragèdies, entre elles un *Kodrus*. Herder valorà l'anàlisi que fa Lessing de l'*Olint i Sophronia*.

2. *Gerusalemme liberata* II, 1-54.

3. La distinció entre *Genie* i *witziger Kopf* és tractada posteriorment (XXX i XXXII). El tema fou tocat per Warton, Sulzer, Klopstock, etc., i és important dins les idees estètiques del segle XVIII.

Per als seus Olint i Sophronia, Tasso sembla haver tingut present Virgili, amb els seus Nisus i Eurialus.<sup>4</sup> Així com en aquests, Virgili havia descrit la força de l'amistat, Tasso volia descriure en aquells la força de l'amor. Allí era el zel heroic el qui motivava la prova de l'amistat; aquí és la religió la qui dona a l'amor l'avinentesa de manifestar-se en tota la seva força. Però la religió, que en Tasso és tan sols el mitjà gràcies al qual demostra l'eficàcia de l'amor, en l'adaptació de Cronegk, esdevé la cosa principal. Ell volia ennoblir el triomf de l'un en el triomf de l'altra. Evidentment, una devota millora..., però res més que devota! Perquè ha induït l'autor a fer que allò que en Tasso és tan simple i natural, tan veraç i humà, esdevingui tan intricat i novelesc, tan exòtic i celestial, que no queda res de l'anterior!

En Tasso, un màgic, un tipus que no és ni cristià ni mahometà, sinó que ha conjuminat una superstició pròpia amb totes dues religions, és el qui aconsella Aladí que traslladi la miraculosa imatge de Maria de l'església a la mesquita. ¿Per què Cronegk va fer d'aquest màgic un sacerdot de Mahoma? Si aquest sacerdot no fos tan ignorant de la pròpia religió com sembla ser-ho el poeta, fóra impossible que donés un consell semblant. Perquè aquesta religió no permet imatges dins les seves mesquites. En algunes de les seves obres, Cronegk demostra que posseeix una idea força inexacta de la fe mahometana. Però l'error més groller és que acusa sempre de politeisme una religió que, gairebé més que cap altra, insisteix en la unitat de Déu.<sup>5</sup> La mesquita és definida per ell com «seu de falsos déus», i al sacerdot mateix li fa exclamar:

«¿No us voleu aprestar encara a la venjança i al càstig, oh déus?  
Fulmineu, extermineu aquests cristians insolents!»

L'actor exigent, en la seva indumentària, ha provat de respectar amb exactitud, de cap a peus, els vestits de l'època, i ha de dir uns disbarats semblants!

En Tasso, la imatge de Maria desapareix de la mesquita sense que hom sàpiga exactament si ha estat sostreta per mans humanes o si hi ha jugat algun poder superior. Cronegk en fa autor Olint. És cert que transforma la imatge de Maria en una «imatge del Senyor clavat en creu»; però una imatge és una imatge, i aquesta misera superstició dona a Olint una faceta força menyspreable. És impossible de perdonar-li que hagi pogut atrevir-se, amb un acte tan mesquí, a posar el seu poble arran de l'esfondrada. Quan després se'n confessa voluntàriament, ho fa tan sols per obligació, i no per generositat. En Tasso, és simplement l'amor el qui li fa donar aquest pas; vol salvar Sophronia o morir amb ella; morir amb ella, simplement per morir amb ella; si no pot pujar amb ella a *un* llit, que sigui a *una* foguera; ja al seu

4. *Eneida* l. V, vv. 294-361, l. X, vv. 176-437.

5. Lessing fa aquesta mateixa defensa de l'Islamisme a *Rettung des Cardanus* (1754).



costat, lligat al mateix pal, destinat a ser devorat pel mateix foc, sent únicament la joia d'un veïnatge tan dolç, no pensa en res d'allò que pot esperar més enllà de la tomba, i no desitja altra cosa que fer més estret i més íntim aquest veïnatge, poder estrènyer el seu pit contra el pit d'ella i exhalar el seu esperit sobre els llavis d'ella.

Aquest perfecte contrast entre una amable i tranquil·la entusiasta, plena d'espiritualitat, i un jove vehement i delerós, es perd completament en Cronegk. Tots dos són de la més freda uniformitat; cap dels dos no té altra cosa al cap que el martiri; i no n'hi ha prou que ell, que ella, vulguin morir per la religió; també Evander ho voldria, també Serena<sup>6</sup> s'hi sent inclinada.

Voldria fer, en aquest punt, dues observacions que, si són degudament respectades, poden preservar un poeta tràgic de greus passos en fals en els seus inicis. La primera afecta la tragèdia en general. Si els sentiments heroics han de suscitar admiració,<sup>7</sup> el poeta no els ha de prodigar excessivament; perquè allò que veiem amb massa freqüència i en persones diverses, deixem d'admirar-ho. Ja en el seu *Kodrus*, Cronegk havia transgredit en gran mesura aquest principi. L'amor a la pàtria, portat fins a la mort voluntària per ella, hauria hagut de caracteritzar únicament Kodrus, la individualitat del qual s'hauria hagut d'imposar d'una manera ben particular per tal de produir la impressió que l'autor perseguia amb el personatge. Però Elesinde i Philaide, i Medon —i qui no?— estan tots igualment disposats a sacrificar la vida per la pàtria; la nostra admiració queda repartida, i Kodrus es perd entre la massa. I aquí passa el mateix. Tots els qui, a *Olint und Sophronia*, són cristians es consideren dignes del martiri i de la mort com si es tractés de beure un vas d'aigua. Escoltem aquestes piadoses bravates amb tanta freqüència i per boques tan diverses, que perden tota eficàcia.

La segona observació afecta la tragèdia cristiana en particular. Els seus herois, en la majoria dels casos, són màrtirs. Però ara vivim en una època en la qual la veu de la sana raó ressona amb massa força perquè qualsevol frenètic que es llança coratjosament a la mort sense necessitat i amb menyspreu de tots els seus deures de ciutadà, pugui atribuir-se el títol de màrtir. Ara sabem distingir molt bé els màrtirs falsos dels veritables; i aquells els avorrim tant com venerem aquests, i ens poden arrencar, com a màxim, una llàgrima de commiseració per la ceguesa i la insensatesa de què veiem capaç la humanitat si la jutgem per llur exemple. Però aquesta llàgrima no és una d'aquelles llàgrimes agradoses que la tragèdia aspira a provo-

6. Evander és el pare d'Olint; Serena, la confident de Sophronia.

7. Concepte de la poètica de Minturno (*De poeta libri VI*, 1559) i Scalíger (1561). Posteriorment s'estén a l'Europa del Barroc i, amb limitacions, a l'estètica del drama (Gottsched, Bodmer, a Alemanya). Lessing el retorna a la poesia èpica.

car. Per això, si el poeta tria com a protagonista de la seva obra un màrtir, que el faci actuar d'acord amb els principis més nets i més plausibles! Que el posi en la necessitat ineludible de donar el pas que l'exposarà al perill! Que no li faci buscar la mort d'una manera desmesurada, ni aconseguir-la amb unes bravates que provoquin escarni! Altrament, l'heroi piadós ens produirà repulsió, i la religió mateixa, que ell volia honorar, se'n pot ressentir. Ja he esmentat que únicament una superstició indigna, com la que observem amb menyspreu en el màgic Ismen, podia ser la que impulsés Olint a tornar a sostreure la imatge de la mesquita. No és una excusa per al poeta que hi hagi hagut èpoques en les quals aquesta superstició era general i podia subsistir juntament amb moltes bones qualitats, ni que encara hi hagi països en els quals no tindria res d'estrany per als ànims devotament simples. Perquè ell va escriure la seva tragèdia tan poc per a aquelles èpoques com perquè fos representada a Bohèmia o a Espanya.<sup>8</sup> El bon escriptor, del gènere que sigui, si no escriu senzillament per demostrar la seva enginyositat i la seva erudició, té sempre presents els elements millors i més inspirats del seu temps i del seu país, i només es digna d'escriure allò que els pot plaure i commoure. Adhuc l'autor dramàtic, quan condescendeix amb la massa plebea, tan sols s'hi rebaixa per il·luminar-la i per millorar-la; no pas per refermar-la en els seus prejudicis, en els seus sentiments menys nobles.

## II

### *5 de maig de 1767*

Una altra observació, també relacionada amb la tragèdia cristiana, caldria fer sobre la conversió de Clorinde. Com més convençuts estem dels efectes immediats de la gràcia, menys ens poden agradar damunt l'escenari, on tot allò que pertany al caràcter dels personatges ha de sorgir de les causes més naturals. Els miracles els tolerem només en el món físic; en el moral, tot ha de seguir el seu curs natural, perquè el teatre ha de ser l'escola del món moral.<sup>1</sup> Els mòbils de cada decisió, de cada alteració dels més mínims pensaments i opinions, d'acord amb les proporcions del caràcter prèviament donat, han de ser exactament sospesats i equilibrats, i mai no han de produir més que allò que poden produir d'acord amb la veritat més rigorosa. El poeta pot posseir l'art d'induir-nos a error, amb bel·leses de detall, sobre aquesta mena de malentesos; però només ens enganyarà una vegada,

8. Països de catolicisme fanàtic.

1. Lessing aprofundeix Gottsched, el moralisme del qual preludeja fins a cert punt Schiller: *Die Bühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (1784).

i així que haurem recuperat la fredor, retirarem l'aprovació que ens havia arrencat amb engany. Si això ho apliquem a l'escena quarta de l'acte tercer,<sup>2</sup> trobarem que els discursos i el capteniment de Sophronia potser haurien pogut moure Clorinde a compassió, però que són massa pobres de recürsos per produir la conversió d'una persona que no té capacitat d'entusiasme. En Tasso, Clorinde abraça també el cristianisme, però ho fa en la seva hora darrera; després que, poc abans, ha sabut que els seus pares s'havien adherit a aquesta religió: unes circumstàncies delicades i dignes de consideració, a través de les quals l'efecte d'un poder superior s'entrellaça en certa manera amb un seguit d'esdeveniments naturals. Ningú no ha comprès millor que Voltaire fins on és possible d'arribar en aquest terreny dins el teatre. Després que l'ànima noble i sensible de Zamore<sup>3</sup> ha estat sacsejada i commosa fins al més pregon per l'exemple i els prec, per la generositat i les exhortacions, l'autor li fa intuir, més que creure, la veritat de la religió en els fidels de la qual veu tanta grandesa. I potser Voltaire hauria sufocat també aquesta intuïció, si no hagués calgut alguna cosa per tranquil·litzar l'espectador.

Fins i tot el *Polyeucte*<sup>4</sup> de Corneille és censurable si tenim en compte les dues observacions nostres, i si n'hi ha imitacions cada vegada més nombroses, tampoc no hi ha dubte que encara cal esperar la primera tragèdia que mereixi el nom de cristiana. Em refereixo a una peça en la qual ens interressi únicament el cristià com a cristià. Però, és possible una peça teatral així? El caràcter del veritable cristià, no és potser completament ateatral? La serena calma, la inalterable mansuetud que en són les característiques essencials, ¿no contrasten amb tot l'afer de la tragèdia, que cerca de purificar les passions a través de les passions?<sup>5</sup> L'espera d'una benaurança com a premi després d'aquesta vida, ¿no contradiu el desinterès amb què volem veure abordades i acomplertes damunt l'escenari totes les accions grans i bones?

Fins que l'obra d'un geni, del qual només l'experiència pot ensenyar-nos les dificultats que és capaç de superar, refuti d'una manera incontrovertible aquestes reserves, el meu consell fóra el següent: que hom deixi sense representar totes les tragèdies cristianes anteriors. Aquest consell, que prové de les necessitats de l'art i que no ens pot privar més que d'unes obres mediocres, no és pas pitjor pel fet que afavoreixi els ànims més febles, els quals senten no sé quina mena d'espant quan al teatre s'enfronten amb pensaments i sentiments per

2. Es tracta, en realitat, de l'acte quart.

3. Personatge d'*Alzire*, de Voltaire.

4. *Polyeucte* (1640), tragèdia de P. Corneille molt difosa a Alemanya. Ja el 1756 havia motivat una carta de Lessing a Moses Mendelssohn (18 de desembre de 1756).

5. Apareix aquí per primera vegada el concepte aristotèlic de catarsi, tractat després a LXXIV i LXXVIII.

als quals només es troben predisposats en lloc sagrat. El teatre no ha de causar l'escàndol de ningú, sigui qui sigui; i a mi m'agradaria que poguéis i volgués prevenir qualsevol tipus d'escàndol.

En la redacció de la seva obra, Cronegk només va arribar a la fi del quart acte. La resta és afegida per una ploma de Viena;<sup>6</sup> dic «una ploma», perquè el treball d'un cervell no hi és gaire visible. Tot indica que el qui va completar l'obra va donar a la història un final ben diferent del que Cronegk hauria volgut. La mort, millor que res, resol totes les complicacions; per això els fa morir tots dos, Olint i Sophronia. En Tasso, tots dos s'escapen, perquè Clorinde amb la més desinteressada magnanimitat, se'n fa càrrec. Cronegk, però, havia fet que Clorinde s'enamorés d'Olint, i per això resultava realment difícil endevinar com hauria enfrontat dues rivals sense recórrer a l'ajuda de la mort. En una altra tragèdia, encara pitjor, on un dels protagonistes moria ple de salut, un espectador va preguntar al seu veí: «Però aquest, de què mor?» «De què? Del cinquè acte!» I és ben cert que el cinquè acte és una plaga d'una malignitat tremenda que se n'emporta més d'un a qui els quatre primers actes prometien una vida força més llarga.

Però no vull endinsar-me més en la crítica de l'obra. Mediocre com és, ha estat representada d'una manera excepcional. No dic res de la sumptuositat exterior, ja que, per aquesta millora, el nostre teatre no requereix sinó diners. Les arts a les quals ha de recórrer en aquest terreny es troben entre nosaltres a un nivell de perfeccionament com el de qualsevol altre país; només els artistes volen ser pagats també com en qualsevol altre país.

Ens hem de donar per satisfets amb la representació d'una obra quan, entre quatre o cinc actors, alguns han actuat a la perfecció i els altres ho han fet bé. El qui se senti contrariat per un principiant o un suplent fins al punt d'arrufar el nas davant tot el conjunt, que viatgi al país d'Utopia i allí assistirà a teatres perfectes, on fins i tot el qui neteja els llums és un Garrick.<sup>7</sup>

El senyor Ekhof<sup>8</sup> fou Evander; Evander és el pare d'Olint, però en el fons no és gaire més que un confident. Malgrat tot, l'actor pot fer el que vol d'un paper; en els detalls més insignificants reconeixem el primer actor, i lamentem no poder-lo veure representar alhora la resta dels papers. Té el talent, ben propi, de saber dir sentències morals i consideracions de caire general —aquestes enutjoses digressions d'un

6. L'arxiver Cassian von Roschmann-Hörburg, el qual afegí un cinquè acte per a la representació de Viena (1764).

7. David Garrick (1716-1779), un dels més grans actors anglesos.

8. Hans Konrad Dieterich Ekhof (1720-1778). Gran actor i renovador del teatre alemany en el sentit d'estabilitzar les companyies i millorar la tècnica interpretativa. El 1753 fundà una Theatralische Akademie. Fou membre destacat del Teatre Nacional de Hamburg.

poeta que perd el fil— amb tanta correcció, amb tanta intensitat, que les coses més trivials d'aquesta mena assoleixen en boca seva una novetat i una dignitat, i les més fredes s'omplen de foc i de vida.

Les màximes morals escampades aquí i allà són el millor de Crogneq. En el seu *Kodrus*, i també aquí, n'ha expressades algunes amb una concisió tan bella i vigorosa, que molts dels seus versos mereixen de ser conservats com a sentències i admesos pel poble dins la saviesa que omplena la vida quotidiana. Per desgràcia, però, prova sovint de fer-nos passar vidres de coloraines per pedres precioses, i antítesis enginyoses per sàvies reflexions. Dos d'aquests versos, al primer acte, em van colpir especialment. L'un fa:

«El cel pot perdonar, mai, però, un sacerdot.»

L'altre:

«Qui pensa mal dels altres, és malvat ell mateix.»

Vaig quedar impressionat quan vaig remarcar a la platea un moviment general i aquell murmuri que expressa l'aplaudiment, quan l'atenció no el deixa esclatar del tot. D'una banda pensava: Excel·lent! Aquí és apreciada la moral; aquesta platea es complau en les màximes; un Eurípides podria conquerir la glòria en aquest teatre, i un Sòcrates hi assistiria de bon grat. D'altra banda, em va cridar de seguida l'atenció la falsedat, el caràcter aberrant i ofensiu d'aquelles preteses màximes, i vaig desitjar fortament que en aquell murmuri hi hagués una part predominant de desaprovació. Només ha existit una Atenes, només existirà ja per sempre una Atenes, on el sentit ètic, també entre la plebs, era tan dreturèx i tan sensible que, per causa d'una moral impura, els actors i els poetes corrien el perill de ser foragitats violentament del teatre! Sé perfectament que, en el drama, les conviccions han de correspondre al caràcter adoptat pel personatge que les expressa; no poden tenir, doncs, el segell de la veritat absoluta; n'hi ha prou que siguin poèticament veritables, si hem d'admetre que aquest caràcter, en aquesta situació, amb aquesta passió, no hauria pogut jutjar altrament. Però també aquesta veritat poètica, per altra part, ha d'apropar-se de nou a la veritat absoluta, i el poeta no pot pensar mai d'una manera tan poc filosòfica com per acceptar que un home pugui voler el mal pel mal, que pugui actuar d'acord amb principis depravats, que en reconegui la depravació i que, en canvi, se'n pugui vanagloriar davant ell mateix i els altres. Un home així és un monstre absurd, tan odiós com poc instructiu, i no és altra cosa que el refugi miserable d'un cap buit, que creu que les tirades brillants constitueixen la suprema bellesa de la tragèdia. Pel fet que Ismenor sigui un sacerdot cruel, han de ser Ismenors tots els sacerdots? No m'objecteu que es tracta de sacerdots d'una religió falsa. Al món

no hi ha hagut encara cap religió tan falsa com perquè els seus ministres hagin de ser necessàriament uns monstres d'inhumanitat. Tant en les religions falses com en les vertaderes, els sacerdots han comès malifetes, però no perquè fossin sacerdots sinó perquè eren uns malvats, els quals, per afavorir llurs mals instints, haurien abusat dels privilegis de qualsevol altre estament.

Quan l'escena ens fa sentir judicis tan desconsiderats contra els sacerdots en general, què té d'estrany que també entre ells n'hi hagi de desconsiderats que clamen contra ella com si fos la ruta que mena de cap a l'infern?

Però he tornat a caure en la crítica de l'obra, i jo volia parlar dels actors.

### III

8 de maig de 1767

¿I com s'ho fa aquest actor (el senyor Ekhof) per fer-nos escoltar de gust la més banal de les moralitats? Què és, pròpiament, allò que un altre n'ha d'aprendre perquè, en una situació idèntica, pugui produir-nos un entreteniment similar?

Tota moralitat ha de sortir de l'abundància del cor, de la qual passa després a la boca; no ha de semblar que hom hi ha pensat massa ni fer-ne motiu de jactància.

Se sobreentén, doncs, que els passatges morals han de ser particularment ben apresos. Cal que siguin dits sense interrupció, sense el més mínim ensopec, tot fent fluir els mots d'una manera ininterrompuda, amb una lleugeresa que no els faci semblar pouats dificultosament dins la memòria, sinó fruit de la inspiració immediata de la situació donada en aquell moment.

Cal, així mateix, donar per suposat que cap accent fals no ens ha de fer recelar que l'actor està xerrant de coses que no entén. Amb el to més just i més segur, ens ha de convèncer que ha penetrat a fons el sentit de les seves paraules.

Però l'accentuació justa, en cas de necessitat, la podem obtenir fins i tot d'un lloro. L'actor que només comprèn un passatge, que lluny es troba encara del qui alhora és també capaç de sentir-lo! Uns mots, el sentit dels quals ha estat copiat d'una vegada per totes i que han quedat gravats així dins la memòria, poden ser recitats correctament, encara que l'ànima estigui ocupada amb coses ben distintes; però aleshores no és possible el sentiment (*Empfindung*). L'ànima ha d'ésser-hi sempre present, ha d'adreçar la pròpia atenció únicament i exclusivament als seus discursos, i només aleshores...

Però fins i tot aleshores l'actor pot tenir de fet molt de sentiment i en canvi semblar que no en té gens. El sentiment és sempre, per

damunt de tot, el més controvertit dels talents de l'actor. Pot existir allà on no el reconeixem, i podem creure que allà on no existeix. Perquè el sentiment és una cosa íntima, que únicament podem judicar per les seves característiques externes. Així doncs, és possible que certs aspectes de la complexió física de l'actor no permetin aquestes característiques de manifestar-se, o les afebleixin i les facin ambigües. L'actor pot posseir una determinada estructura facial, unes expressions determinades, un to determinat, amb els quals acostumem de relacionar unes facultats, unes passions i uns estats d'ànim completament diferents dels que ha d'exterioritzar i manifestar en el moment present. Si és així, per molt que senti, no ens el creurem; perquè actua en contradicció amb ell mateix. Un altre, per contra, pot tenir una complexió afavorida, uns trets decididament expressius; pot ser que tots els músculs l'obeeixin amb facilitat i rapidesa; pot disposar de les modulacions de veu més precises i diverses; breu, pot ser afavorit amb tots els dots exigibles per a la pantomima<sup>1</sup> en un grau tan elevat, que, en els papers que interpreta, no des del fons de la seva personalitat, sinó d'acord a qualsevol bon model, pot semblar-nos animat del sentiment més íntim, encara que tot allò que diu i fa no sigui altra cosa que una imitació mecànica.

Aquest darrer, sens dubte, a desgrat de la seva indiferència i de la seva fredor, és molt més utilitzable per al teatre que no pas aquell. Si ha passat prou de temps sense fer altra cosa que imitar, haurà acabat per aplegar una sèrie de petites regles a partir de les quals començarà ell mateix a actuar i a través de l'observació de les quals —d'acord amb la llei que diu que les modificacions de l'ànima, en provocar certes transformacions del cos, són justament potenciades de nou per aquestes transformacions físiques— assoleix una mena de sentiment, que no pot tenir certament la durada ni el foc del que s'origina al fons de l'ànima, però que, en el moment de la representació, té l'energia suficient per produir alguna de les transformacions involuntàries del cos, de l'existència de les quals ens sembla poder deduir amb seguretat una commoció interior. Posem que un actor així hagi d'expressar un esclat violent de còlera; dono per suposat que ni tan sols entén bé el seu paper, que no és capaç de copsar degudament els motius d'aquesta còlera ni d'imaginar-se'ls amb prou vivesa per fer esclatar en còlera el propi esperit. I jo dic: si únicament ha après d'un actor dotat de sentiment autèntic les manifestacions més grosserament visibles de la còlera, i les sap imitar a la perfecció, el pas precipitat, el picar de peus, el to aspre, tan aviat cridaner com obstinat, el joc de celles, el llavi tremolós, el carrisquejar de les dents, etc...,

1. Joc facial i gestual. Lessing continua estudiant el tema en les línies que segueixen. Es basa en el text de *Le Comédien* (1747), de Rémond de Sainte-Albine (1699-1778), que ell havia traduït parcialment el 1754.

si imita bé, dic, aquestes coses que podem imitar a voluntat, llavors farà presa infal·liblement de la seva ànima un fosc sentiment de còlera que, al seu torn, repercutirà en el cos i hi provocarà aquelles transformacions que no depenen tan sols de la nostra voluntat; se li encendrà el rostre, li llampegaran els ulls, se li tensaran els músculs; en un mot, semblarà un veritable colèric sense ser-ho, sense entendre en absolut per què ho hauria de ser.

A partir d'aquests principis del sentiment en general, he provat de definir-me a mi mateix quins senyals exteriors acompanyen el sentiment amb què volen ser expressades les consideracions morals, i quins d'aquests senyals exteriors es troben al nostre abast, de manera que cada actor tant si ell mateix té sentiment com si no, els pugui reproduir. Vet aquí el que jo penso: tota sentència moral és una frase general que requereix, com a tal, un cert grau de recolliment de l'ànima i de tranquil·la reflexió. Cal que sigui dita, per tant, amb calma i amb una certa dosi de fredor. Però aquesta frase general és alhora el resultat d'impressions produïdes per circumstàncies individuals damunt els personatges de l'acció; no és una pura conclusió simbòlica; és un sentiment generalitzat, i, com a tal, demana ser dit amb fogositat i amb un cert entusiasme.

Així doncs, amb entusiasme i calma, amb fogositat i fredor? No pas d'altra manera: amb una mescla de totes dues coses, dins la qual, però, segons la naturalesa de la situació, en sobresortirà tan aviat l'una com l'altra.

Si la situació és tranquil·la (*ruhig*), l'ànima pot voler-se donar en certa manera un nou impuls a través de la reflexió moral; semblarà que es fa consideracions generals sobre la seva felicitat o els seus deures, simplement per gaudir més intensament de la primera a través d'aquesta generalització mateixa, i per observar els segons de més bon grat i amb més ànims.

Si, per contra, la situació és agitada (*heftig*), l'ànima pot voler refrenar en certa manera el seu vol a través de la reflexió moral —tot entenent com a tal qualsevol consideració de caràcter general—; semblarà que vol donar a les seves passions l'aparença de la raó, i a les seves explosions tempestuoses l'aire de decisions premeditades.

En el primer cas, hom requereix un to sublim i inspirat; en el segon, mesurat i solemne. Perquè allí, el raonament ha d'inflamar-se per esdevenir passió, i aquí la passió s'ha de refredar per esdevenir raonament.

La majoria dels actors ho fan a l'inrevés. En les situacions agitades profereixen les consideracions generals tan tempestuosament com la resta del paper; i en les tranquil·les, les musiten amb tanta calma com la resta. Per això s'esdevé aleshores que ni en les unes ni en les altres la reflexió moral no queda clarament diferenciada, i que en les primeres la trobem tan innatural com avorrida i freda en les segones. Mai no



han tingut en compte que el brodat s'ha de destacar del teixit de fons i que demostra un pèssim gust brodar or sobre or.

Amb llurs gests ho malmeten absolutament tot. No saben ni quan han de fer-ne ni quina mena de gests han de ser. En solen fer massa i massa poc significatius.

Quan, en una situació agitada, l'ànima sembla recollir-se de sobte per tal de llançar una mirada reflexiva a ella mateixa o a allò que l'envolta, és natural que pugui dominar tots aquells moviments del cos que depenen únicament de la seva voluntat. No solament la veu es fa més calmada; tots els membres assoleixen un estat de repòs per expressar el repòs interior, sense el qual l'ull de la raó no pot mirar com cal el propi entorn. Tot d'una, el peu que avança s'aferma amb energia, els braços cauen, tot el cos es manté en una actitud equilibrada; una pausa... i tot seguit la reflexió. L'home es planta, amb un silenci solemne, com si ell mateix no volgués destorbar-se d'escoltar les pròpies paraules. La reflexió arriba a la fi —una altra pausa—, i en la mesura que aquesta reflexió ha assolit l'objecte de moderar o d'inflamar la seva passió, torna a esclatar amb violència o torna a posar progressivament en acció el joc dels membres. Només en el rostre, durant la reflexió, queden els vestigis de l'emoció; la cara i l'esguard conserven el moviment i el foc perquè no tenim el poder de dominar la cara i l'esguard tan instantàniament com les mans i els peus. I és en això, en aquests trets expressius, en aquests ulls inflamats i en la situació reposada de la resta del cos, que consisteix la mescla de fogositat i fredor amb la qual em sembla que cal formular la reflexió moral en situacions agidades.

Amb una idèntica mescla haurà de ser formulada en situacions tranquil·les; amb l'única diferència que la part d'acció que allí era la més fogosa, aquí serà la més freda, i la que allí era la més freda, aquí haurà de ser la més fogosa. És a dir: quan l'ànima, que no té sinó sentiments delicats, intenta de donar a aquests sentiments un grau més alt de vivacitat mitjançant consideracions morals farà que hi contribueixin també els membres dels cos que té a la seva immediata disposició; les mans es posaran en moviment, mentre que l'expressió de la cara no podrà seguir-les amb tanta velocitat, i en la cara i l'esguard regnarà encara la calma de la qual s'esforça a fer-los sortir la resta del cos.

#### IV

*12 de maig de 1767*

Però, ¿de quina mena són els moviments de les mans amb els quals, en situacions tranquil·les, serà adequadament acompanyada la reflexió moral?

Poca cosa sabem de la «quirronòmia»<sup>1</sup> dels antics, és a dir, del complex de regles que els antics havien prescrit per als moviments de les mans; sabem, això sí, que havien dut el llenguatge de les mans a una perfecció difícilment imaginable si considerem allò que els nostres oradors són capaços de fer en aquest aspecte. És com si, de tot aquest llenguatge, no n'haguéssim conservat més que quatre crits inarticulats; res més que la capacitat de fer moviments, sense saber com donar a aquests moviments una significació prefixada ni com encadenar-los els uns amb els altres per fer-los capaços d'expressar no tan sols un sentit aïllat, sinó una argumentació coherent.

Admeto de bon grat que no hem de confondre, en els antics, l'art del mim amb el de l'actor; les mans de l'actor no eren, ni de lluny, tan eloqüents com les del mim. En aquest darrer, ocupaven el lloc de la llengua; en aquell, només havien d'augmentar-ne el vigor, i amb els seus moviments, en tant que signes naturals de les coses, havien de conferir veritat i vida als signes convinguts de la veu.<sup>2</sup> En el mim, els moviments de les mans no eren únicament signes naturals; molts d'ells tenien un significat convencional, i l'actor se n'havia d'abstenir totalment.

Utilitzava, doncs, les seves mans d'una manera més moderada que el mim, però, exactament igual que aquest, no les movia mai inútilment. No bellugava una mà, si no podia significar o reforçar res amb aquest moviment. Res no sabia dels moviments gratuïts, amb l'ús monòton i reiterat dels quals tants actors, especialment les dones, es donen a si mateixes una aparença idèntica a la de les marionetes. Tan aviat amb la mà dreta com amb l'esquerra, descriuen la meitat d'un vuit esguerrat, o bé allunyen amb les dues mans alhora l'aire que els envolta: d'això en diuen actuar; i el qui s'ha exercitat a fer-ho amb una certa gràcia de mestre de dansa, oh!, aquest es pensa que podrà encantar-nos!

Sé molt bé que el mateix Hogarth<sup>3</sup> ordena als actors que aprenguin a moure la mà en boniques línies ondulades; però en tots els sentits, amb totes les variacions possibles de les quals aquestes línies són capaces quant a llur impuls, a llur grandesa i durada. I finalment, això els ho ordena tan sols com a exercici, per adquirir agilitat en l'actuació, per habituar els braços a les flexions plenes de gràcia, però no pas amb la idea que la gesticulació mateixa no consisteix en altra cosa que

1. Moviment de les mans, llenguatge de les mans, gesticulació, estudiats per Quintilià a *De institutione oratoria* I, 11.

2. Signes naturals i arbitraris («convinguts»), diferenciats al segle XVIII. Els naturals fan referència a un objecte (pintura) i els arbitraris responen a una convenció (llenguatge). Lessing en parla també al *Laokoon*.

3. William Hogarth (1697-1764). Pintor i gravador anglès. Dins *Analysis of Beauty* (1753), afirma que la línia de la bellesa és l'ondulada, i l'espiral és la línia de l'atractiu.

en la descripció d'aquestes boniques línies, sempre en una mateixa direcció.

Acabem, doncs, amb aquest joc de braços (*Portebras*), sobretot en els passatges morals! Quan és fora de lloc, la gràcia esdevé afectació i exageració grotesca; i aquesta mateixa gràcia, repetida massa sovint, produeix fredor i finalment repugnància. Veig un escolar recitant la seva dècima quan l'actor m'ofereix unes consideracions generals amb el moviment amb què hom dóna la mà per ballar el minuet, o quan les diu en certa manera com si debanés un fil.

En les sentències morals, cada moviment de mà ha de ser significatiu. Sovint es pot arribar al pictòric, mentre que sigui evitat el pantomímic. Potser tindrem ocasió d'explicar amb exemples aquesta gradació dels gestos significatius als pictòrics, i dels pictòrics als pantomímics, llur diferència i llur utilització.<sup>4</sup> Ara, això em portaria massa lluny, i em limito a fer notar que, entre els gestos significatius n'hi ha d'una espècie que l'actor ha d'observar per damunt de tot, i únicament amb ells pot donar llum i vida a la reflexió moral. Es tracta, en un mot, dels gestos individualitzadors (*individualisierend*). La reflexió moral és una frase general tretada de les particulars circumstàncies dels personatges que intervenen en l'acció; la seva generalitat l'allunya fins a cert punt de l'acció, esdevé una digressió, el lligam de la qual amb els esdeveniments presents pot no ser observat o comprès per l'espectador menys atent o menys perspicaç. Quan existeix, doncs, un recurs per fer sensiblement palesa aquesta relació, per restituir l'element simbòlic de la reflexió moral a allò que és sensiblement perceptible, i quan aquest recurs pot consistir en alguns gestos, aleshores l'actor no ha d'ometre de fer-los.

Em faré entendre millor amb un exemple. L'esgrimeixo tal com se m'acut en aquest moment; l'actor podrà idear-ne sense esforç d'altres encara més il·lustratius. Quan Olint acaricia l'esperança que Déu haurà de moure el cor d'Aladí i que aquest no procedirà tan cruelment amb els cristians en amenaçar-los, llavors Evander, com a home d'edat, no pot fer altra cosa que recordar-li la fallàcia de les nostres esperances:

«No et refiïs, fill meu, d'esperances, que enganyen!»<sup>5</sup>

El seu fill és un jove abrandat, i la joventut s'inclina en gran mesura a esperar únicament el millor del futur:

«Massa inclinats a creure, sovint erren els joves.»

4. Gestos «significatius» eren els simplement al·lusius; «pictòrics», els que acompanyaven la paraula amb una descripció visual de l'objecte; «pantomímics», els que substituïen totalment la paraula.

5. *Olint i Sophronia*, II, 4.

Però tot considerant que la vellesa no és pas menys propícia a cometre l'error oposat, no vol aclaparar del tot el jove intrèpid, i prossegueix:

«La vellesa es turmenta, car massa poc espera.»<sup>6</sup>

Acompanyar aquestes sentències d'una acció indiferent, d'un moviment de braç simplement bonic, fóra molt pitjor que recitar-les sense cap mena d'acció. L'únic gest apropiat és el que reconduïx llur generalitat al cas particular. El vers:

«Massa inclinats a creure, sovint erren els joves.»

ha de ser pronunciat en el to i amb el gest de l'advertiment patern, i adreçat a Olint, ja que és Olint, la seva joventut inexperta i crèdula, el que suscita en l'apesarat ancià aquesta observació. En canvi, el vers:

«La vellesa es turmenta, car massa poc espera.»

exigeix el to, l'arronsament d'espatlles amb el qual acostumem de confessar les pròpies flaqueses, i les mans han de ser dutes necessàriament al pit, per tal de mostrar que Evander ha parlat per experiència pròpia, que ell mateix és el vell a qui pot aplicar-se la frase.

Ja és hora que torni al tema després d'aquesta digressió sobre la interpretació dels passatges morals. Allò que hi trobem d'instructiu, ho hem d'agradir exclusivament als exemples del senyor Ekhof; no he fet altra cosa que abstreure'n allò que m'ha semblat adequat. Que fàcil i agradable és seguir la feina d'un actor que no es limita a assolir la qualitat, sinó que la crea!

El paper de Clorinde fou interpretat per la senyora Hensel,<sup>7</sup> que és sense discussió una de les millors actrius que mai ha tingut el teatre alemany. El seu mèrit específic és una declamació extremadament precisa; difícilment se li escapa un accent fals; sap dir el vers més intricat, més aspre i més obscur amb una facilitat, amb una precisió que, gràcies a la seva veu, aquest vers assoleix la més diàfana clarificació i el comentari més complet. I no rares vegades, hi uneix un refinament que evidencia una afortunada sensibilitat o bé un judici ben exacte. Encara em sembla que sento la declaració d'amor que fa a Olint:

«...Reconeix-me! Ja no puc callar més;  
L'orgull i el fingiment, per als esperits vils.

6. *Ibid.*, III, 2.

7. Cf. XIII i XX. Sophie Friederike Hensel (1738-1790), actriu del Teatre Nacional de Hamburg. Va reaccionar negativament a la crítica de Lessing (cap. XX) i aquest va deixar per aquest motiu de fer referències als actors.

Olint és en perill, iestic fora de mi...  
En guerra i en batalles, sovint jo t'he admirat;  
El meu cor, que temia descobrir-se a ell mateix,  
Era en lluita amb la meva glòria i el meu orgull.  
Prô la teva dissort l'ànima m'arrossega.  
I ara tan sols m'adono que sóc petita i feble.  
Ara que t'avorreixen tots els qui et veneraven,  
Destinat a la pena, abandonat de tots,  
Tractat com criminal, ple de dissort, i a sobre  
Cristià, que t'espera una terrible mort,  
I encara miserable en la mort, ara goso  
De confessar-t'ho: ara conec els meus impulsos!»<sup>8</sup>

Com era de lliure i noble aquesta efusió! Quin foc, quin fervor anivaven cada to! Amb quina insistència, amb quina superabundància del cor parlava la seva compassió! Amb quina resolució es lliurava a la confessió del seu amor! Però de quina manera tan inesperada com sorprenent s'interrompia de sobte i mudava tot d'una la veu i l'esguard i tota l'actitud corporal, per passar a pronunciar les paraules eixutes de la seva confessió. Amb els ulls acalats, després d'un lent sospir, amb el to esporugit de la confusió, acabava dient:

«T'estimo, Olint...»

i amb quina veritat! Fins i tot el qui no sap si l'amor és declarat així, sentia que així calia declarar-lo. Com a heroïna, es decidia a confessar el seu amor, i el confessava com una dona tendra, vergonyosa. Per molt guerrera que fos, per molt acostumada que estigués a tots els altres usos del mascle, en aquell moment prevalia la naturalesa femenina. Però tot just pronunciats aquests mots tan difícils per a l'honestedat, reapareixia tot d'una el to de franquesa. I amb la vivacitat més desexida, amb tot l'ardor impertèrrit de la passió, continuava:

«...i orgullosa del meu amor, orgullosa  
Que pugui el meu poder salvar la teva vida,  
La mà i el cor et dono, la corona i la porpra.»

Car l'amor es manifesta ara com a generosa amistat: i l'amistat parla tan francament com l'amor ho fa amb tímidesa.

8. *Olint i Sophronia*, III, 3.

## 15 de maig de 1767

És indiscutible que l'actriu, en destacar magistralment els mots

«T'estimo, Olint...»

donava al fragment una bellesa de la qual el poeta no pot atribuir-se el mèrit, ja que els seus versos es van succeint en el mateix fluir dels mots. Tant de bo que ella, però, s'hagués complagut a continuar el paper amb idèntic refinament! Potser la preocupava no traïr del tot l'esperit del poeta; o potser temia el retret de no haver interpretat allò que el poeta diu, sinó allò que hauria hagut de dir.<sup>1</sup> Però ¿quina lloança podria ser més gran que aquest retret? Ben cert que no tots els actors han d'imaginar-se que poden merèixer un elogi semblant. Altrament els pobres poetes ho tindrien força malparat.

Cronegk ha fet de la seva Clorinde una dona veritablement insulsa, antipàtica, odiosa. I amb tot, és l'únic caràcter que ens interessa de la seva obra. Malgrat que li manca una bella natura, no deixa de produir un cert efecte la natura que té, bé que grossera i tosca. El motiu és que els altres personatges són desproveïts de qualsevol mena de natura, i ens és més fàcil de simpatitzar amb un gallinarsot que amb uns visionaris plens de pensaments celestials. Únicament a la fi, quan ella cau també en el to d'exaltació, ens resulta igualment indiferent i repulsiu. Tot en ella és contradicció, i sempre salta d'un extrem a l'altre. A penes ha declarat el seu amor, que ja afegeix:

«El meu cor menystindràs? Calles? Doncs decideix-te;  
Si ets capaç de dubtar..., llavors tremola!»

Tremola? Olint ha de tremolar? ¿Ell, a qui ella ha vist tantes vegades en el tumult de la batalla, impàvid sota cops mortals? ¿I ha de tremolar davant d'ella? Què és, doncs, el que ella vol? ¿Li vol treure els ulls d'una esgarrapada? Oh, si a l'actriu, en lloc d'aquesta fanfarro-nada de dona grollera, d'aquest «tremola!», se li hagués acudit de dir: «tremolo!». Hauria pogut tremolar tant com hagués volgut, en descobrir el seu amor menystingut, el seu orgull ofès. I això hauria estat molt natural. Però exigir-ho d'Olint, posar-li el ganivet al coll perquè correspongui a l'amor d'ella, és tan inesciaent com ridícul.

¿De què hauria servit, però, mantenir el poeta un moment més dins els límits de la correcció i de la moderació? Continua fent baladrejar Clorinde en el veritable to d'una cantinera borratxa; i ja no es produeix cap més assossegament ni cap palliatiu.

1. Vegeu a la «Presentació» allò que diu Lessing sobre la necessitat que l'actor esmeni errors del text amb el seu treball interpretatiu.

L'única cosa que l'actriu podria fer encara per sortir-se'n el millor possible, fóra potser no deixar-se arrossegar del tot pel seu joc salvatge, contenir-se una mica, no expressar la còlera extrema amb l'extrema tensió de la veu ni amb els gestos més violents.

Si Shakespeare<sup>2</sup> nō fou tan gran actor en exercici com poeta dramàtic, almenys va saber molt bé allò que pertanyia tant a l'art de l'un com a l'art de l'altre. I potser fins i tot va reflexionar amb tanta més profunditat sobre l'art del primer, pel fet de tenir menys geni per exercir-lo. Almenys, cadá mot que posa en boca de Hamlet quan aquest ensinistra els comedians és una regla d'or per a tots els actors que aspiren a un just aplaudiment. Entre altres coses, diu als comedians:

«Recita aquell fragment, si et plau, tal com te l'he dit jo, com si et ballés sobre la llengua; però si l'has de dir cridant, tal com fan molts actors, més val que els doni a recitar a un pregoner. I no serris gaire l'aire amb les mans, així. Tracta'l més aviat amb gentilesa, perquè fins i tot en el mateix torrent, en la tempesta i, per dir-ho d'alguna manera, en el remolí de la passió, has d'adquirir i produir una temperància que hi doni suavitat.»<sup>3</sup>

Hom parla tant del foc de l'actor; hom discuteix si un actor pot pecar de tenir massa foc!<sup>4</sup> Els qui així ho afirmen, addueixen com a prova que un actor pot recitar amb vehemència en un moment equivocat, o almenys pot ser més vehement que no ho demanen les circumstàncies, i els qui ho neguen tenen raó de dir que, en aquests casos, l'actor no demostra tenir massa foc, sinó massa poc cervell. Potser es tractaria, bàsicament, de saber què entenem per la paraula foc. Si els crits i les contorsions són foc, és incontestable que l'actor pot excedir-se en aquest aspecte. Però si el foc consisteix en la celeritat i la vivacitat amb les quals tots els elements que concorren a formar l'actor contribueixen a donar a la seva actuació l'aparença de la veritat, ¿no hauríem de voler veure aquesta aparença de veritat menada fins al límit de la il·lusió, si fos possible que l'actor apliqués l'excés de foc en aquest sentit? Així doncs, no pot tractar-se d'aquell foc la moderació del qual recomana Shakespeare fins i tot en el torrent, en la tempesta, en el remolí de la passió; ell es deu referir simplement a la impetuosa violència de la veu i del gest, i és ben fàcil de destriar per què allí on l'actor no ha observat ni la més mínima moderació, l'actor ha de moderar-se tant en el parlar com en el gesticular. Hi ha poques veus que forçades al màxim, no resultin desagradables; i rares vegades uns gestos excessivament precipitats i tempestuosos poden ser nobles. Tanmateix, cal que no siguin ofesos els nostres ulls ni les nostres orelles;

2. Primera referència a Shakespeare i a la seva condició d'actor, no tan infravalorada com en opinions precedents.

3. *Hamlet*, III, 2, dins *Obra dramàtica completa de William Shakespeare. Hamlet*. Pròleg, traducció i notes de Salvador Oliva. TV3, Televisió de Catalunya i ed. Vicens Vives, Barcelona, 1986.

4. Tema tractat també per Sainte-Albine en el seu *Comédien*.

i únicament quan, en l'exteriorització de les passions més trasbalsadores, és evitat tot allò que podria resultar desagradable a aquest o a aquell altre, la veu i el gest tenen la polidesa i la ductilitat que Hamlet els exigeix, si és que han de produir la impressió més profunda i desvetllar del seu son la consciència dels malfactors més empredreïts.

L'art de l'actor ocupa una zona intermèdia entre les arts plàstiques i la poesia. Com a pintura visible (*sichtbare Malerei*),<sup>5</sup> la seva llei suprema ha de ser sens dubte la bellesa; però com a pintura transitòria (*transitorische Malerei*), no sempre necessita donar a les seves posicions aquella calma que fa tan imponents les obres d'art de l'antiguitat. Molt sovint es pot permetre, i ho ha de fer, l'ímpetu salvatge d'un Tempesta,<sup>6</sup> l'audàcia insolent d'un Bernini; aquestes coses tenen en l'art de l'actor la força expressiva que els és pròpia, sense aquell element ofensiu que assumeix en les arts plàstiques a causa de la situació fixa i permanent. Ara, cal que l'actor no s'hi detingui gaire estona; cal que, a través dels moviments precedents, les vagi preparant a poc a poc i que, amb els moviments subsegüents, les dissolgui en el to general de la correcció i l'harmonia; cal que mai no hi doni tota la contundència a la qual pot conduir-les el poeta amb la seva obra. Perquè es tracta efectivament d'una poesia muda, però que es vol fer comprensible immediatament als nostres ulls; i cada sentit ha de ser afaïllat, si ha de transmetre sense falsedat els conceptes que cal fer arribar a l'ànima.

Podria molt ben ser que els nostres actors, en la recerca de l'aplaudiment, no es trobessin gaire còmodes dins la moderació que l'art els imposa fins en les passions més violentes... Però, ¿de quin aplaudiment es tracta? El públic de la galeria és sens dubte molt afeccionat a la turbulència i a la vociferació, i mai no s'estarà de respondre a uns bons pulmons amb unes bones mans. A Alemanya, fins i tot la platea té en bona mesura aquesta mena de gust, i hi ha actors prou astuts per treure'n profit. El més ensopit dels actors, vers la fi de l'escena, quan ha de fer mutis, aplega totes les seves forces, alça la veu d'una manera sobtada, i sobrecarrega l'acció sense reflexionar si el sentit del discurs demana aquest augment de la tensió. No té res d'estrany que fins i tot contradigui l'estat d'ànim amb què ha d'abandonar l'escenari; però a ell, què se li'n dóna? En té prou d'haver recordat a la platea, amb el seu mutis, que li ha de ser atorgada l'atenció i que hom l'ha d'aplaudir, si vol tenir la bondat de fer-ho. Allò que caldria és xiular-lo! Però per desgràcia la platea és alhora massa poc competent i massa bondadosa, i accepta el desig de voler-la complaure, com si aquest desig fos real.

5. Al *Laokoon*, Lessing defineix l'art de l'actor com a «pintura transitòria», entre la plàstica i la poesia.

6. Sobrenom del pintor holandès Peter Molyneux (m. a Madrid el 1701), famós per les seves tempestes marines.



No goso de dir res sobre l'actuació dels altres actors en aquesta obra.<sup>7</sup> Si l'única cosa que han de fer és esforçar-se a dissimular defectes i a imposar la mediocritat, aleshores el millor d'entre ells no pot aparèixer sinó sota una llum ben dubtosa. Si no li fem pagar l'enuig que ens causa l'autor, tampoc no tindrem prou humor per concedir-li tota la justícia que mereix.

La primera sessió fou conclosa amb *El triomf del temps passat*,<sup>8</sup> comèdia en un acte traduïda de l'original francès de Le Grand. És una de les tres peces breus que, amb el títol general d'*El triomf del temps*, va produir Le Grand per a l'escena francesa l'any 1724, amb el tema que ja havia tractat uns quants anys abans sota el títol *Els enamorats ridículs*, sense gaire èxit. L'acudit que serveix de base a la comèdia és força divertit, i algunes situacions són molt còmiques. Però és una comicitat més apropiada per a una narració satírica que per a l'escena. La victòria del temps sobre la bellesa i la joventut provoca una trista impressió: la il·lusió d'un presumit de seixanta anys i d'una guillada no menys vella, els quals creuen que el temps no ha pogut exercir cap influència en llurs encisos, és certament ridícula; però veure directament aquest presumit i aquesta guillada és més repugnant que divertit.

## VI

*19 de maig de 1767*

No m'he referit encara a les allocucions adreçades als espectadors abans i després de la peça principal de la primera vetllada. Són degudes a la ploma d'un poeta<sup>1</sup> que, més que qualsevol altre, sap animar amb agudeses el pensament més profund i donar a la gravetat reflexiva l'aspecte agradable de la facècia. ¿De quina millor manera podria adornar aquests fulls que comunicant íntegrament aquests dos discursos als meus lectors? Aquí els teniu. No necessiten comentari. Només desitjo que no s'endugui el vent alguna de les coses que contenen!

Tots dos van ser recitats d'una manera excellent, el primer amb tota la correcció i la dignitat, i el segon amb tota la calidesa i la sensibilitat, i amb l'afalagadora cordialitat que exigia el contingut de cadascun.

7. Alguns actors havien demanat a Lessing que evités de criticar-los.

8. *Le triomphe du temps passé*, de Marc Antoine Le Grand (1673-1728) actor i comediògraf francès.

1. Probablement Johann Friedrich Löwen (1727-1771), membre de la directiva del teatre. D'altres atribueixen aquests textos a Johann Jakob Dusch (m. el 1787), poeta i director de «Gymnasium» a Altona.

## Pròleg

(dit per la senyora Löwen)

Oh amics meus que us ha atret aquí el joc variat  
Dels homes en les arts de la imitació:  
Animes tendres, bones, propenses a les llàgrimes,  
Quin plaer bell i noble és turmentar-se així;  
Quan la llàgrima dolça, tot ablanint el cor,  
Fosa en dolcesa, baixa per la galta, en silenci,  
Quan l'ànima assaltada, commosa en cada nervi,  
Sent goig en el dolor i de plaer tremola!  
Oh, digueu, aquest art, que és el que us fon el cor,  
I agita així el corrent de passions dins vostre,  
Que si us commou, delecta i encisa si us espanta,  
Que us mou a pietat, a altruisme i noblesa,  
Educant els costums i ensenyant les virtuts,  
No és digne de cura i favor per part vostra?

La Providència és qui l'envia a la terra,  
Pietosa, per tal que el bàrbar s'humanitzi;  
Ella l'ha consagrat com a mestre de reis,  
Amb dignitat, amb geni, amb foc que ve del cel;  
Mana que el seu poder us faci gaudir amb llàgrimes,  
Agusar al pit més dur l'amor als seus semblants;  
Amb dolç temor del cor i agradable basarda,  
Bandejar la maldat i edificar les ànimes;  
Mudar, en bé de l'Estat, l'aïrat i el salvatge,  
En home, ciutadà, amic i patriota.

Les lleis, que més atorguen protecció als Estats,  
Esdevenen cadenes en mans de la injustícia;  
L'engany preserva encara el malfactor del jutge,  
I el poder encobreix sovint nobles malvats.  
Qui venja la innocència llavors? Ai de l'Estat  
Esclau que sols té un codi en lloc de la virtut!  
Lleis que només són fre dels crims més evidents,  
Lleis a qui hom fa dictar de l'odi la sentència,  
Quan l'interès, l'orgull i el partidisme els donen  
L'esperit d'oprimir en lloc del d'un Soló!  
Aviat el suborn, per escapar del càstig,  
Aprèn a fer anar el glavi de la sobirania:  
L'ambició, que exulta si decau l'honradesa,  
Posa el peu a la gorja de tota llibertat.  
Fa llanguir entre lligams i insults qui la defensa  
I abatre la innocència amb la destal de Temis!

El qui no és punit per cap llei ni pot ser-ho,  
El malfactor arterós, el firà sanguinari,  
Qui gosarà encobrir-lo quan l'innocent subjuga?  
L'engany pregon l'aferma, l'horror li dóna armes.  
Qui serà, doncs, el geni capaç de fer-li front?  
Qui? Aquell que tragina el punyal o el flagell,<sup>2</sup>  
L'art intrèpid que gosa de sostenir el mirall  
Davant tots els abusos de la fúria impune;  
Que revela el teixit on l'engany s'entrelliga,  
I que diu als tirans que són només tirans;  
Ell, que sense temor dels homes ni dels ceptres,  
S'adreça amb veu tonant al cor dels qui governen;  
L'assassí coronat espanta, calma l'àvid,  
L'hipòcrita fustiga i el toix posa en ridícul;  
Ell, que com a lliçó, fa que els morts apareguin,  
El gran art amb el qual podem riure o plorar.

A Grècia trobà refugi, amor i ganes  
D'aprendre, com a Roma, a la Gàl·lia, a Albió,  
I aquí també; oh amics, quan ells vessaven llàgrimes,  
Sovint les heu vessades també amb noble tendresa;  
Sincers, llur dolor uníeu amb el vostre dolor  
I amb el plor els atorgàveu de cor l'aplaudiment:  
En llur odi i amor, llurs temors i esperances,  
Com heu reconegut la vostra humanitat!  
Llargament ha cercat debades una escena:  
I a Hamburg trobà asil; serà la seva Atenes!  
Aquí, al si de la pau, amb savis protectors,  
Amb elogis que animen, perfeta pels experts;  
Aquí madurarà..., ho desitjo, ho espero  
I ho predic! Doncs que un altre Rosci i un altre Sòfocles  
Renovin el coturn dels grecs entre els germànics:  
I part d'aquesta glòria, protectors, serà vostra.  
Oh, cal que en sigueu dignes! Fidels al bé que heu fet!  
I penseu-ho, penseu-ho: tot Alemanya us mira!

### *Epíleg*

(dit per la senyora Hensel)

Mireu! Com mor constant el cristià sincer!  
Com, sense amor, odia qui l'error utilitza,  
Es val de la barbàrie per convertir en doctrina

2. És a dir, la tragèdia o la comèdia.

De Déu la seva causa, el prestigi i el somni.  
L'esperit de l'error fou percaça i rudesia;  
L'orbosa hi era un mèrit i el terror, pietat.  
Així ell pogué defendre el seu feix de mentides  
Amb llamps de majestat, amb verí i crims objectes.  
On la convicció no hi és, la por s'imposa;  
La veritat convicta, l'error demana sang.  
Han de ser perseguits, convertits amb l'espasa,  
Els qui no comparteixen la fe dels Ismenor.  
I més d'un Aladí, per feblesa o política,  
Disculpa la sentència del negre tribunal  
Sangonent dels sagrats assassins, i amb l'espasa  
Fa morir aquell que odien somniadors: l'amic,  
Màrtir d'allò que és ver: horrorosa obra mestra  
De l'autoritarisme i de l'engany maligne,  
Per als qui no hi ha nom prou dur ni insult prou aspre!  
Oh doctrina que admet fer abús del mateix Déu,  
Clavar el punyal de l'odi dins un cor innocent,  
Tu que alces l'estendard de sang damunt cadàvers,  
Oh flagell, per blasmar-te, qui em darà un anatema!  
Amics del cor dels quals s'alçà amb noble humanisme  
La veu per l'heroïna, quan de l'odi dels clergues  
És víctima innocent i cau per la v'ritat:  
Mercès per cada llàgrima, pel vostre sentiment!  
El qui erra no mereix ser odiat ni escarnit:  
Allò que ensenya l'odi no és el verb de Déu!  
Ah, estimeu els errats, cecs i sense malícia,  
Que potser són més febles, però sempre són homes.  
Informeu, tolereu-los, i no feu plorar aquells  
L'únic tort dels quals fóra no pensar com vosaltres!  
És just l'home fidel a la seva creença  
A qui res no indueix a engany ni hipocresia;  
La veritat l'inflama i cap temor no el priva,  
Alegre com Olint, de segellar-la amb sang.  
Heu d'aplaudir, oh nobles amics, aquest exemple:  
Venturosos nosaltres si les belles idees  
Que Cronegk ens ensenya i tant van ennoblir-lo,  
Amb el nostre teatre se us fiquessin al cor!  
La vida del poeta fou bella, com avui  
Ho és la seva fama. Va ser un bon cristià  
I —perdoneu la llàgrima!— va morir com a tal.  
Deixà un cor excellent al món amb els seus versos,  
I mort, l'educa encara. Què més pot demanar-se?  
No negueu a Sofrònia, si us ha emocionat,  
Allò que a la despulla de dret li correspon,  
Sospirs perquè morí, gratitud per l'exemple,

I també... ah!, el tribut afligit d'una llàgrima.  
Nobles amics, la vostra bondat ens esperona:  
Si hem errat, censureu-nos; sigueu, però, indulgents.  
El perdó serà estímulo de més nobles empreses,  
Un blasme fi ens durà a merèixer alts elogis.  
Penseu que entre nosaltres l'art a penes comença,  
I que per cada Garrick encara hi ha mil Quins;<sup>3</sup>  
Perquè anem creixent sempre, cal que no espereu massa;  
Prò... a vosaltres us toca jutjar, i callar a nosaltres.

## VII

*22 de maig de 1767*

El pròleg ens mostra el teatre en la seva dignitat suprema, en considerar-lo un suplement de les lleis. Dins la conducta moral de l'home, hi ha coses que, si tenim en compte llur influència directa damunt el bé de la societat, són massa insignificants i massa mudables en elles mateixes perquè siguin dignes i capaces de situar-se sota el control propi de la llei. N'hi ha, en canvi, d'altres amb les quals es queda curta tota la força de la legislació; són tan incomprensibles en llurs motivacions, tan extraordinàries en elles mateixes, tan immensurables llurs conseqüències, que escapen totalment a la previsió de les lleis o no poden ser previstes d'acord amb llur mereixement. No gosaria de limitar la comèdia a les primeres, en consideració a llur natura ridícula, ni la tragèdia a les segones, com a fenòmens extraordinaris dins el domini dels costums, capaços de causar l'estupor de la raó i el tumult del cor. El geni riu de totes les distincions i classificacions de la crítica. Però hi ha un fet incontrovertible: que el teatre tria bàsicament els propis materials més ençà o més enllà de les fronteres de la llei, i tracta els temes que la concerneixen únicament en la mesura que es perden en el ridícul o que s'estenen fins a l'horripilant.

L'epíleg es detura en un dels principals ensenyaments que constitueixen l'objectiu d'una part de la falla i els caràcters de la tragèdia que ens ocupa. És ben cert que, per part del senyor von Cronegk, fou una mica irreflexiu voler predicar la tolerància i mostrar les abominacions de l'esperit de persecució contra els seguidors de la fe mahometana, en una obra l'argument de la qual és tret dels temps atziacs de les Croades. Perquè aquestes mateixes Croades, que en llur organització foren un ardit polític dels papes, van donar lloc, en llur execució,

3. James Quin (1693-1766), actor anglès contemporani de Garrick (cf. II, nota 7). Es diferenciava d'aquest darrer pel seu estil retòric, de la vella escola. Obtingué, amb tot, uns èxits extraordinaris, i fou un adversari temible de Garrick; sobretot en els papers seriosos i greus.

a les persecucions més inhumanes de què mai s'ha fet culpable la superstició cristiana;<sup>1</sup> la religió veritable comptava aleshores amb els Ismenors més nombrosos i més sanguinaris; i castigar unes persones aïllades per haver comès un robatori en una mesquita, ¿és equiparable al funest deliri que va despoblar l'ortodoxa Europa per assolar la infidel Asia? Però allò que el poeta tràgic ha col·locat ben inhàbilment dins la seva obra, el poeta de l'epíleg s'ho podia fer seu: la humanitat i la mansuetud mereixen de ser recomanades en tota avinentesa, i cap motiu, per llunyà que sigui, no podrà ser mai considerat prou natural ni prou urgent.

D'altra banda, m'associo de bon grat a la commovedora lloança que el poeta dedica al difunt Cronégk. Dificilment, però, em deixaré persuadir que ell mateix no estaria d'acord amb mi sobre el valor poètic de l'obra criticada. M'he quedat estupefacte quan m'han assegurat que he provocat el disgust d'alguns dels meus lectors amb el meu judici franc. Si els desplaïa la modesta llibertat, on és impensable cap mena de segona intenció, corro perill de disgustar-los encara ben sovint. Ni de lluny he tingut la intenció de fer-los avorrible la lectura d'un poeta recomanable per la seva gràcia sense afectació, per la seva sensibilitat tan delicada i l'absoluta puresa de la seva moral. Aquestes qualitats el faran sempre apreciable, encara que calgui negar-li'n d'altres per a les quals no tenia disposició, o que haurien requerit, per madurar, uns quants anys més dels que tenia el poeta quan va morir. El seu *Kodrus* fou coronat per la «Bibliothek der Schönen Wissenschaften»,<sup>2</sup> però no tant perquè fos realment una bona obra, sinó perquè era la millor de les que aleshores es disputaven el premi. El meu judici, doncs, no li lleva cap dels honors que la crítica d'aleshores li va concedir. En una cursa de coixos, el qui arriba primer no deixa de ser coix pel fet d'haver guanyat.

Uns versos de l'Epíleg han estat exposats a uns malentesos dels quals mereixen ésser alliberats. El poeta diu:

«Penseu que entre nosaltres l'art a penes comença,  
I que per cada Garrick encara hi ha mil Quins.»

He sentit argumentar que Quin no fou pas un mal actor. No, ben segur que no; era gran amic de Thomson,<sup>3</sup> i l'amistat existent entre un actor i un poeta com Thomson desvetllarà sempre en la posteritat

1. Aquí veiem l'esperit de tolerància predicat posteriorment a *Nathan der Weise* (Nathan el savi, 1779). Hi confueix també una tradició historiogràfica que jutja les Croades en el mateix sentit que ho fa Lessing.

2. Friedrich Nicolai havia instituït l'any 1756, per a la seva revista «Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste», un premi de cinquanta tàlers a la millor tragèdia. Cronégk el guanyà amb *Kodrus*.

3. James Thomson (1700-1748), poeta anglès famós per *The Seasons* (1730) i pel cant patriòtic «Rule Britannia». Lessing prologà l'edició alemanya dels seus drames: *Des Herrn Jakob Thomson sämtliche Trauerspiele* (1756).

una bona predisposició per l'art d'aquest actor. Però Quin té a favor seu alguna cosa més que aquesta predisposició: sabem que actuà amb gran dignitat a la tragèdia; que va saber donar el relleu que mereix al llenguatge sublim de Milton; que, dins el gènere còmic, va dur a la màxima perfecció el paper de Falstaff. Però tot plegat no fa d'ell un Garrick; el malentès rau simplement en el fet de suposar que, a aquest actor unànimement reconegut i extraordinari, el poeta ha volgut contraposar un actor dolent i reconegut com a tal per tothom sense excepció. Però en aquest cas, Quin vol significar un actor de categoria mitjana, com tants en veiem cada dia, un home que se surt de la seva feina prou bé perquè ens en sentim satisfets; un d'aquells que interpreta així mateix a la perfecció aquest o aquell caràcter, tal com li ho permeten la seva figura, la seva veu, el seu temperament. Un home així és molt útil i té tot el dret de considerar-se un bon actor; però quantes coses li falten encara per esdevenir un Proteu en el seu art, com ho ha estat declarat Garrick des de fa molt de temps pel consens general. Sens dubte fou una mena de Quin el qui interpretà el Rei del *Hamlet* quan Tom Jones i Partridge<sup>4</sup> eren al teatre; \* i de Partridge n'hi ha més d'un que no dubtaria ni un moment a posar-lo molt per damunt de Garrick. «Doncs què? —diria—. Garrick el millor actor? ¿Ell, que no semblava espantat del fantasma, sinó que ho estava realment? Quina mena d'art hi ha a espantar-se d'un fantasma? És ben cert i indubtable que si nosaltres haguéssim vist l'espectre, hauríem fet la mateixa fila, i hauríem actuat justament com ell. En canvi l'altre, el Rei, semblava efectivament una mica torbat, però, com a bon actor que era, feia tots els possibles per amagar-ho. A més, pronunciava totes les paraules amb una veu tan clara, i parlava més alt que aquell homenet insignificant amb el qual feu tants escarafalls!»

Entre els anglesos, cada nova peça de teatre té el seu pròleg i el seu epíleg, compostos per l'autor mateix o per un amic seu. De fet, no se'n serveixen per al mateix fi que necessitaven el pròleg els antics, és a dir, per informar l'espectador sobre les diverses coses que calen a una ràpida comprensió de l'argument de l'obra. Això no vol dir, però, que no els sigui útil. Hi poden dir centenars de coses que prevenen l'auditori a favor del poeta o de la matèria treballada per ell, o contra les crítiques injustes, tant sobre ell com sobre els actors. En canvi els anglesos se serveixen molt menys de l'epíleg, tal com de vegades se'n servia Plaute,<sup>5</sup> per explicar-hi la totalitat del desenllaç de l'obra, que no cabia dins el cinquè acte. Ells en fan una mena de moralitat pràc-

\* Part VI, p. 15.

4. Referència a la novel·la de Henry Fielding *The History of Mr. Tom Jones*. La citació posterior és del Llibre XVI, cap. 5è.

5. Lessing s'havia ocupat de Plaute a *Abhandlung von dem Leben und den Werken des Marcus Accius Plautus* (1750). Hi polemitzava amb Gottsched, que valorava poc el comedïgraf llatí.

tica, plena de bones doctrines, de fines observacions sobre els costums descrits i sobre l'art amb què han estat descrits; i tot això en el to més burlesc i humorístic. Aquest to no els agrada de modificar-lo ni quan escenifiquen una tragèdia; i no té res d'insòlit que després dels fets més sagnants i colpidors, la sàtira faci esclatar una riulla i l'acudit sigui maliciós fins al punt de semblar que existeix la intenció expressa de fer burla de totes les impressions provocades per la bondat. És ben sabut amb quin zel va combatre Thomson aquests cascavells de bufó que es feien sonar darrera Melpomene. Per això, si jo desitjo que tampoc entre nosaltres no siguin escenificades noves peces originals sense una introducció i un acomiadament davant el públic, cal sobreentendre que, en el cas de la tragèdia, el to de l'epíleg hauria d'ésser més apropiat a la nostra seriositat alemanya. Després de la comèdia, podria ser tan burlesc com volgués. És Dryden el qui, entre els anglesos, ha fet obres mestres d'aquest tipus, llegides encara avui amb el més gran dels plaers, després que les peces teatrals per a les quals va redactar-les, fa ja molt de temps que, en part, han caigut a l'oblit. Hamburg tindria a mà un Dryden alemany,<sup>6</sup> i a mi ni tan sols em cal assenyalar quin dels nostres poetes sabria condimentar amb sal àtica unes observacions morals i crítiques, tan bé com l'anglès podia fer-ho.

## VIII

26 de maig de 1767

Les obres de la primera sessió foren repetides a la segona.

A la tercera sessió (divendres, 24 del mes passat) fou representada *Melanide*. Aquesta peça de Nivelles de la Chaussée és coneguda. És del gènere commovedor, que ha estat qualificat amb el sobrenom irònic de *larmoyant*.<sup>1</sup> Si *larmoyant* vol dir allò que ens predisposa a les llàgrimes i que ens pot fer plorar de gust, hi ha diverses obres d'aquest gènere que són alguna cosa més que *larmoyant*; evidentment costen rius de llàgrimes a les ànimes sensibles; i les vulgars endergues de les tragèdies franceses, si les comparem amb aquestes obres, sí que mereixen el nom de *larmoyant*. Perquè, més o menys, ens porten justament a aquell punt en el qual admetem que hauríem pogut plorar, si el poeta hagués dominat millor el seu art.

6. Lessing al·ludeix segurament l'autor del pròleg citat al cap. VI.

1. Gènere sorgit a França als anys quaranta del segle XVIII i representat sobretot per Pierre Claude Nivelles de la Chaussée (1692-1754). A causa del seu poc respecte a les lleis de l'academicisme aristotèlic, fou atacat ja el 1749 per Pierre-Mathieu-Martin de Chassiron (1704-1767); *Réflexions sur le Comique-larmoyant*. A Alemanya fou defensat per Gellert: *Pro comoedia commovente* (1751). Lessing traduí aquests textos i defensà el gènere dins la seva *Abhandlung von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele* (1754).



*Melanide* no és pas una obra mestra del gènere; amb tot, no deixem de veure-la sempre amb complaença. S'ha mantingut a l'escena francesa, on fou representada per primera vegada l'any 1741. Diuen que l'argument és manllevat d'una novel·la titulada *Mademoiselle de Bontems*.<sup>2</sup> No coneix aquesta novel·la; però si també n'és trata la situació de l'escena segona de l'acte tercer, aleshores haig d'envejar a un desconegut —no pas a de la Chaussée— aquesta situació capaç de fer-me desitjar haver creat jo mateix una *Melanide*.

La traducció<sup>3</sup> no era dolenta; resulta infinitament millor que una d'italiana que figura dins el segon volum de la Biblioteca Teatral de Diodati.<sup>4</sup> Per consolar la immensa majoria dels nostres traductors, haig d'aduir que llurs col·legues italians són ordinàriament molt més desafortunats. I és que traduir bons versos en bona prosa demana alguna cosa més que exactitud; o més ben dit: demana una cosa diferent. Una fidelitat excessivament puntual fa que qualsevol traducció quedi encarçada; perquè és impossible que tot allò que resulta natural en una llengua, també ho sigui en l'altra. Però una traducció en vers quedarà alhora diluïda i deformada. Perquè, ¿on és el felix versificador a qui la mètrica i la rima no li facin dir aquí alguna cosa de més o de menys, allí amb més força o amb més feblesa, més aviat o més tard, que no l'hauria dita si hagués estat lliure d'aquest jou? Si, doncs, el traductor no és capaç de fer una diferenciació semblant; si no té prou gust ni prou coratge per ometre un concepte secundari, per utilitzar l'expressió directa en lloc d'una metàfora, per ampliar o introduir una el·lipsi: aleshores ens haurà transmès totes les descurances del seu original, sense justificar-les per les dificultats de simetria i d'harmonia que podia disculpar-les en la llengua primitiva.<sup>5</sup>

El paper de *Melanide* fou interpretat per una actriu que, després d'una absència de nou anys del teatre, reapareixia amb tota la plenitud que, tant els entesos com els profans, amb coneixement de causa o sense, li havien reconegut i admirat. La senyora Löwen<sup>5</sup> combina les argentades tonalitats de la veu més sonora i agradable, el rostre més franc, més serè i alhora més expressiu del món, amb la sensibilitat més refinada i desperta, el sentiment més segur i més càlid, que no sempre es manifesta potser amb la vivesa que molts desitjarien, però sí que ho fa en tot moment amb dignitat i correcció. En la declamació, accentua amb exactitud, però sense emfasitzar. La manca to-

2. Novel·la de Thomas Simon Guelette (1683-1766) publicada el 1763. No és cert que sigui la font de la *Melanide*.

3. Les traduccions solien ser encarregades per un *Prinzipal* i apareixien anònimes. *Melanide* se suposa traduïda pel poeta Barthold Heinrich Brockes (1680-1747).

4. *Biblioteca teatrale italiana, scelta e disposta da Ottavio Diodati, Lucca, 1762 ss.*

5. Eleonore Luise Dorothea Löwen, nascuda Schönemann (1738-1783), inuller del director escènic Johann Friedrich Löwen.

tal d'accents intensius genera monotonia; però sense que li ho puguem retreure, sap suplir l'ús més parc d'aquests accents per una altra finesa que, per desgràcia!, tants i tants actors ignoren absolutament. M'explicaré. Sabem allò que, en música, significa *tempo*; no el compàs, sinó el grau de lentitud o rapidesa amb el qual és executat aquest compàs. Aquest *tempo* és uniforme en tota la peça; amb la mateixa mesura de velocitat amb què són interpretats els primers compassos, ho han de ser tots, fins al darrer. En la música, aquesta uniformitat és necessària, perquè una peça ha de tenir una expressió unificada, i sense ella no fóra possible la conjunció dels diversos instruments i veus. En la declamació, per contra, la cosa és ben diferent. Si prenem un període de diversos membres com una peça musical *sui generis* i considerem aquests membres com compassos, encara que tinguessin una longitud exactament igual i constessin d'una quantitat idèntica de síl·labes de la mateixa mesura temporal, mai no podrien ser dits amb una velocitat uniforme. Ja que, ni tenint en compte la precisió i la intensitat, ni en relació amb la passió dominant durant tot el període, no poden ser d'un valor ni d'una importància idèntics: resulta, doncs, conforme a les lleis de la natura que la veu emeti amb velocitat els menys significatius, tot passant-los fugaçment i amb negligència; contràriament, en els més carregats de significació, s'hi detindrà, els allargassarà i els accentuarà, i ens anirà escandint cada paraula i, dins cada paraula, cadascuna de les síl·labes. Les gradacions d'aquesta diversitat són infinites; i si no es poden determinar ni amidar amb cap subdivisió artificial, sí que seran diferenciades fins per l'oïda menys exercitada i observada per la llengua més poc cultivada, quan el discurs brolla d'un cor curull i no simplement d'una memòria ben entrenada. És increïble l'efecte que produeix aquest ritme sempre canviant de la veu; i quan s'hi uneixen plenament totes les modificacions de to, no tan sols en allò que concerneix els aguts i els greus, els forts i els fluïxos, sinó també els rudes i els delicats, els contundents i els suaus, i àdhuc els abruptes i els fluids, en els llocs adients: llavors sorgeix aquella música natural a la qual s'obre indefectiblement el nostre cor, perquè s'adona que surt del cor, i l'art hi intervé tan sols en la mesura que pot esdevenir naturalesa. I en aquesta música, dic, l'actriu de qui parlo és d'una absoluta eminència, i ningú no li és comparable llevat del senyor Ekhof, el qual, però, en afegir encara els accents intensius a determinats mots —cosa que a ella la preocupa menys— es troba en condicions de donar a la seva declamació un nivell més alt d'acompliment. Potser ella, però, també en fóra capaç, i si en dono únicament aquest judici, és perquè no l'he vista encara en un paper en el qual allò que és emotiu s'enlaira fins al patetisme. Espero de veure-la en la tragèdia i reprenc mentrestant la història del nostre teatre.

La quarta sessió (dilluns, 27 del mes passat) correspon a un nou original alemany titulat *Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe*.

L'autor és el senyor Heufeld,<sup>6</sup> de Viena, el qual ens diu que dues altres obres d'ell han tingut allí un bon èxit de públic. No les conec; però jutjant per la present, no deuen ser pas dolentes del tot.

Els trets principals de la falla i la majoria de les situacions són manllevats de la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau. M'hauria agradat que, abans de posar mans a l'obra, el senyor Heufeld hagués llegit i estudiat el judici sobre aquesta novella dins *Briefe, die neueste Literatur betreffend*.<sup>\*</sup> Hauria pogut treballar amb una visió més segura de les belleses del seu original i potser hauria estat més afortunat en molts fragments.

El valor de la *Nova Eloïsa*, quant a la inventiva, és molt escàs, i les parts millors no són pas susceptibles d'adaptació dramàtica. Les situacions són quotidianes o poc naturals, i les poques que són bones es troben tan distanciades l'una de l'altra que no es deixen encabir sense violència dins el marc estret d'una peça teatral de tres actes. A l'escenari, la història no podria concloure com a la novella, on, més que concloure, es perd. Aquí, l'amant de Julie havia d'acabar feliçment, i el senyor Heufeld fa que esdevingui feliç. Obté la mà de la seva alumna. Ara, ¿ha considerat el senyor Heufeld que la seva Julie ja no és, ni de lluny, la Julie de Rousseau? Però, el fet que sigui o no sigui la Julie de Rousseau, ¿a qui pot importar mentre sigui un personatge que ens interessi? I justament no ho és; no és altra cosa que una beneïta enamorada, la qual, en algun moment, xerra d'una manera prou escaient, quan el senyor Heufeld es recorda d'algun bell passatge del text de Rousseau. «Julie —diu el crític al judici del qual m'he referit— juga dins la història un paper doble. Al començament és una xicota dèbil i fins i tot una mica seductora, i finalment esdevé una dona que, com a model de virtut, supera de molt tots els models que mai hagin estat creats per la literatura.» I ho arriba a ser per la seva obediència, pel sacrifici del seu amor, per la violència que ha d'exercir sobre el propi cor. I si de tot això, dins l'obra teatral, no en sentim ni en veiem res, ¿què en queda sinó, com he dit, la noia feble i seductora, que té la virtut i la saviesa a la boca, i la niciesa al cor?

El St. Preux de Rousseau ha estat rebatejat pel senyor Heufeld amb el nom de Siegmund. Entre nosaltres, aquest nom de Siegmund ens fa pensar gairebé sempre en un criat.<sup>7</sup> M'agradaria que els nostres autors dramàtics fossin una mica més primmirats també en aquests petits detalls, i que volguessin dedicar més atenció al to de gran món. Ja en Rousseau, St. Preux fa una figura prou insulsa. «Tothom l'anomena —diu el crític abans esmentat— “el filòsof”. El filòsof! M'agra-

\* Part X, p. 255 s.

6. Franz Heufeld (1731-1795), autor de comèdies i d'una adaptació de *Hamlet* (1772).

7. Heufeld modificà aquest nom després de la crítica de Lessing.

·daria saber què diu o què fa aquest jove en el transcurs de la història per merèixer aquest nom. Als meus ulls, és l'home més enze del món, que posa pels núvols amb exclamacions generals, la raó i la saviesa, sense posseir-ne ni una espurna. En el seu amor, és aventurer, ampulós, esbojarrat, i en la resta dels seus actes no hi trobem ni el més mínim rastre de reflexió. Posa la confiança més orgullosa en la pròpia intel·ligència i en canvi no és prou decidit per fer el pas més insignificant sense que el duguin agafat de la mà la seva alumna o el seu amic.» Però el Siegmund alemany, com queda encara molt per sota d'aquest St. Preux!

## IX

*29 de maig de 1767*

En la novel·la, tanmateix, St. Preux té encara l'avinentsa de demostrar de tant en tant la seva il·lustrada intel·ligència i de jugar el paper actiu de l'home dreturer. Però el Siegmund de la comèdia no és res més que un petit pedant infatuat, que fa de la pròpia feblesa una virtut i que se sent molt ofès que no es faci justícia constantment a la tendresa del seu cor. Tota la seva eficàcia es redueix a unes quantes idioteses descomunals. El bordegàs es vol batre i anar a estocades.

L'autor mateix s'ha adonat que les accions del seu Siegmund no fan el pes; però pensa que pot fer front a aquesta objecció tot considerant que «un home d'aquestes característiques, en un temps de vint-i-quatre hores, no pot realitzar grans accions com un rei, que en té l'oportunitat a cada moment. Cal admetre de bon principi que és un home dreturer, tal com és descrit; i n'hi ha prou que Julie, la seva mare, Clarisse i Eduard, tots ells gent honesta, l'hagin reconegut com a tal».

És una manera de fer ben correcta, en la vida diària, no jutjar amb ofensiva desconfiança el caràcter d'altres persones, així com atorgar un crèdit total als testimonis que es concedeixen entre si les persones honestes. ¿Pot, però, el poeta dramàtic fer-nos empassar aquesta regla de l'equitat? Certament que no; encara que així pogués facilitar-se molt més la seva quefer. A l'escenari, volem veure qui són els éssers humans, i només ho podem veure per llurs fets. La bondat que els hem d'atribuir únicament per boca d'altri, no pot fer-nos interessar per ells; ens deixa completament indiferents, i si no en rebem ni la més mínima experiència pròpia, tindrà fins i tot una repercussió negativa sobre aquells en la fidelitat i en la fe dels quals ens veiem obligats exclusivament a creure. Quin error, doncs, haver d'estar disposats a admetre que Siegmund és el jove més òptim i més dotat, pel fet que així ho declaren Julie, la seva mare, Clarisse i Eduard: més aviat començarem a desconfiar de la perspicàcia de totes aquestes persones,

si no veiem amb els propis ulls allò que justifica llur opinió favorable. És veritat que, en vint-i-quatre hores, una persona privada no pot dur a terme grans accions. Però qui demana que siguin grans? També en les més petites pot descriure's el caràcter; i únicament les que projecten més llum sobre ell-seran, en una valoració poètica, les més grans. ¿Com pot ser, d'altra banda, que bastin vint-i-quatre hores per donar opció a Siegmund de cometre les dues estupideses més increïbles que podrien acudir-se a un home en les seves circumstàncies? Les circumstàncies són les que ho imposen, podria respondre l'autor; però no crec que ho fes. Per molt naturals que es presentessin, per molt delicadament que fossin tractades, les estupideses que el veiem disposat a cometre no perdrien el seu efecte nociu sobre la nostra idea d'aquell jove impetuós i falsament savi. Allò que veiem nosaltres és que actua malament. Que pot actuar bé només ho sentim a dir, i ni tan sols a través d'exemples, sinó de les manifestacions més vagues i genèriques.

La duresa amb què Julie és tractada pel seu pare quan ella ha d'acceptar com a espòs un home diferent de qui el seu cor ha triat, és a penes alludida per Rousseau.<sup>1</sup> El senyor Heufeld ha tingut el valor d'oferir-nos-la en una escena sencera. M'agrada que un jove poeta tingui una certa gosadia. En aquesta escena, el pare fa caure la filla a terra d'una empenta. Em preocupava com fóra executada aquesta acció. I no calia; perquè els nostres actors l'havien concertada amb tanta perfecció; per part del pare i de la filla, hom hi observava un decòrum tan gran, i aquest decòrum danyava tan poc la veritat, que vaig haver de confessar-me: una cosa així pot ser confiada a aquests actors o a cap altre. El senyor Heufeld demana que hi hagi sang a la cara de Julie, quan aquesta és alçada de terra per la seva mare. Pot estar content que aquest detall hagi estat omès. La pantomima (*Pantomime*) no ha de ser duta fins a extrems repulsius.<sup>2</sup> Està bé que, en semblants casos, la fantasia sobreexcitada cregui veure sang; però els ulls no n'han de veure realment.

L'escena que ve tot seguit és la més notable de tota l'obra. Pertany a Rousseau. Jo mateix no sé quina mena de disgust es mescla amb el sentiment del patetisme, quan contemplem un pare postrat davant la seva filla per demanar-li alguna cosa.<sup>3</sup> Ens ofèn, ens enutja veure fins a quin punt és humiliat aquell a qui la natura ha investit d'uns drets tan intangibles. Cal perdonar a Rousseau aquesta extraordinària palanca, pel fet de ser tan gran la massa que hi ha de posar en moviment. Perquè no hi ha arguments capaços de somoure Julie; el seu cor es troba en una disposició tal, que una severitat extrema no faria

1. De fet, els maltractaments del pare són descrits en una carta de Julie a la seva cosina Claire (P. II, Carta LXIII).

2. Lessing refusava aquests efectes naturalistes, propis de l'època, que contradien el seu concepte interioritzat de l'acció dramàtica.

3. P. I, Carta LXIII.

altra cosa que refermar-lo en la seva resolució: així, només pot comocionar-la la sorpresa sobtada de l'encontre més inesperat: fer-la mudar en provocar-li una mena d'atordiment. L'enamorada havia de tornar a ser la filla, i la seductora tendresa s'havia de transformar en obediència cega; en no veure Rousseau cap recurs per arrencar de la naturalesa aquesta transformació, havia de decidir-se a obtenir-la d'ella per força o, si voleu, a robar-la-hi. D'altra manera no podríem perdonar a Julie, en el futur, que sacrifici el més fervorós amant al marit més fred. Tenint en compte, però, que, en la comèdia, aquest sacrifici no es produeix, i que no és la filla sinó el pare el qui acaba per cedir: ¿no hauria hagut de mitigar una mica el senyor Heufeld aquest tombant de la situació, amb el qual Rousseau volia simplement justificar el caràcter sorprenent d'aquell sacrifici i salvar-ne l'insòlit davant el retret de manca de naturalitat? Però no fem res més que criticar! Si el senyor Heufeld ho hagués fet així, ens hauria privat d'una escena que, encara que no acaba d'encaixar amb el conjunt, posseeix sens dubte una gran força; ens hauria eliminat de la seva còpia un to lluminós, que no sabem ben bé a què treu cap, però que produeix un efecte segur. La manera com el senyor Ekhoof va interpretar aquesta escena, l'acció amb la qual va fer caure sobre els ulls una part dels seus cabells grisos, tot comminant la filla, haurien bastat per passar per alt una petita inconveniència, potser no perceptible per a ningú més que per al crític implacable en la seva dissecció de l'estructura del text.

La peça que completà la vetllada fou *Der Schatz*,<sup>4</sup> imitació del *Triummmus* plautí, en la qual l'autor ha provat de concentrar en un acte totes les escenes còmiques del seu original. Fou magníficament interpretada. Els actors dominaven llur paper amb la destresa que és tan necessària per a la comicitat de tipus inferior (*Niedrigkomisch*). Si un acudit descurat, una bajanada, un joc de paraules són recitats amb lentitud i balbucejant; si els personatges encara s'han de posar a pensar i repensar unes niciees que tan sols han de fer arronsar una miqueta els llavis, l'avorriment serà inevitable. Les bufonades han de ser dites cop rera cop, i l'espectador no ha de tenir ni un moment per esbrinar fins a quin punt són enginyoses o no ho són. En aquesta peça no intervenen dones; l'única que s'hi hauria pogut introduir hauria estat una amant glacial; i abans que una dona així, és molt millor que no n'hi hagi cap. Amb tot, no aconsellaria a ningú que es lliurés a una tasca tan especial; estem massa acostumats a la presència mesclada de tots dos sexes perquè la total absència del sexe més atractiu no ens provoqui una certa sensació de buit.

Cecchi,<sup>5</sup> entre els italians, i més recentment el francès Destouches<sup>6</sup>

4. L'autor és el mateix Lessing (1750).

5. Giovanni Maria Cecchi (1518-1587), autor dramàtic florentí. Lessing afluideix a la seva comèdia *La Dote* (1550).

6. Philippe Néricault Destouches (1680-1754), autor francès. La seva comèdia *Le trésor caché* aparegué pòstuma, el 1757.

han tornat a dur a l'escena aquesta mateixa comèdia de Plaute. Tant l'un com l'altre n'han fet llargues peces de cinc actes i per això s'han vist obligats a ampliar la trama del romà amb invencions pròpies. La de Cecchi es diu *El dot* i és recomanada per Riccoboni<sup>7</sup> en la seva història del teatre italià com una de les millors comèdies antigues d'aquest teatre. La de Destouches du com a títol *El tresor amagat*, i fou escenificada una sola vegada, l'any 1745, al teatre italià de París, i aquesta única representació ni tan sols arribà a la fi. No va tenir èxit i no fou impresa sinó després de la mort de l'autor, és a dir uns anys més tard que *El tresor* en alemany. El mateix Plaute no és l'inventor d'aquest tema tan ben trobat i reelaborat després per diversos autors amb tant esperit d'emulació; el devem a Filemó, de qui prové el títol tan simple que li ha estat restituit en la versió alemanya. Plaute tenia la seva manera ben pròpia de posar títol a les seves obres; i molt sovint treia aquest títol de les circumstàncies més irrellevants. Aquesta, per exemple, la va anomenar *Trinummus*, «El dels tres sous»; perquè el delator rep una peça de tres sous com a paga del seu esforç.

## X

2 de juny de 1767

L'obra escenificada la cinquena nit (dimarts, 28 d'abril) fou *L'obstacle imprevist o L'obstacle sense obstacle*, de Destouches.

Si consultem els annals del teatre francès, ens trobem que les peces més divertides d'aquest autor són justament les que menys èxit han obtingut. Ni la que avui ens ocupa, ni *El tresor amagat*, ni *El fantasma del timbal*, ni *El poeta camperol* s'han mantingut als escenaris; i fins i tot quan eren una novetat tampoc no van ser representades gaires vegades. Això és degut en gran manera al to amb què un poeta es presenta per primera vegada, o amb què confegeix les seves obres millors. És com si, tàcitament, hagués contret el compromís de no apartar-se mai d'aquest to, i si ho fa, tothom es creu autoritzat a quedar-se perplex. Hom busca l'autor dins l'autor i hom pensa de trobar quelcom de més dolent, si no és el mateix de sempre. En *El filòsof casat*, en *Els gloriosos* i *El dissipador*, Destouches havia donat models d'una comicitat més refinada i elevada que aquella a la qual ens havia habituat Molière, fins i tot en les seves creacions més serioses. Tot seguit els crítics, tan amics de les classificacions, van atribuir-li aquest gènere com la seva esfera pròpia i personal; allò que per al poeta no fou, potser, altra cosa que una elecció casual, ells van declarar-ho una dis-

7. Luigi Riccoboni, dit Lelio (1675-1753), actor, director i historiador italià del teatre. A París des del 1716 (Hôtel de Bourgogne). Autor d'una *Histoire du théâtre italien* (1727) i de *Dell'arte rappresentativa* (1728).

posició particular i una facultat predominant; allò que el poeta no havia volgut fer una, dues vegades, van jutjar que no era capaç de fer-ho; i quan finalment ho va voler fer, ¿quina actitud podia ser més pròpia dels crítics que la de preferir negar-li un just reconeixement abans que modificar llur judici precipitat? No vull dir amb això que la comicitat de to inferior de Destouches sigui equiparable en qualitat a la de Molière. És realment molt més rígida; s'hi noten més els resultats d'un cervell enginyós que els d'un pintor fidel; els seus ximples són rars vegades tan delectables com surten de les mans de la natura; més aviat tenen gairebé sempre aquell aspecte encarcerat, com tallat en fusta per l'art, i són carregats d'afectació, de maneres de fer errònies i de pedanteria; els seus Schulwitz, els seus Masuren<sup>1</sup> provoquen, per aquests motius, més fredor que hilaritat. Malgrat tot —i això és únicament el que volia dir— les seves peces còmiques no són pas tan buides de la veritable comicitat que hi buscaria el gust més exquisit; hi ha escenes que ens fan riure de tot cor i que podrien assegurar-li, elles soles, un lloc honorable entre els poetes còmics.

Vingué després una nova comèdia en un acte titulada *Die neue Agnese*.<sup>2</sup>

La senyora Gertrude feia als ulls del món el paper de la devota esquerpa; però d'amagat era l'amiga complaent i fogosa d'un tal Bernard. «Que feliç, oh que feliç em fas, Bernard!», va exclamar un dia en ple transport, i va sentir-la la seva filla. L'endemà al matí, la noieta, senzilla i de bona fe, li preguntava: «Però mamà, ¿qui és aquest Bernard que fa feliç la gent?» La mare es va veure descoberta, però es va dominar tot seguit. «Filla meva, és el sant que m'he triat no fa gaire com a protector, un dels més grans del Paradís.» Poc temps després, la filla va fer la coneixença d'un tal Hilar. La bona minyona trobava en la companyia d'ell un gran plaer; la mamà sospita alguna cosa; espia la feliç parella i els sorprèn; i llavors ha de sentir de la seva filleta els mateixos dolços sospirs que la filla havia sentit de la mare no gaires dies abans. La mare s'enfelleix, l'escomet, vocifera. «Però, què passa, mamà? —diu finalment la noia amb tranquil·litat—. Vostè es va triar sant Bernard, i jo m'he triat sant Hilar. ¿Per què no?» Aquesta és una de les faules més instructives amb les quals la sàvia vellesa del diví Voltaire va obsequiar les joves generacions.<sup>3</sup> Favart<sup>4</sup> va trobar-la justament tan edificant com ho ha de ser l'argument d'una òpera còmica. No hi veia res d'escandalós, llevat dels noms

1. Schulwitz, nom del personatge Pincé a la versió alemanya de Gottsched del *Tambour nocturne*. Masuren (Des Mazures) és el protagonista de *Le poète campagnard*.

2. Comèdia atribuïda a Löwen. Des de *L'école des femmes* de Molière, el nom d'Agnès designa la noia ingènua.

3. Es tracta de *Gertrude ou l'éducation d'une fille*.

4. Charles Simon Favart (1710-1792), comediògraf francès, un dels iniciadors del *vaudeville*.



de sants, i aquest escàndol ha sabut eludir-lo. Ha fet de la senyora Gertrude una sàvia platònica, una adepta de la doctrina de Gabalis,<sup>5</sup> i de sant Bernard un silf que visita la virtuosa senyora amb el nom i la figura d'un bon cònegut seu. També Hilar esdevé un silf, i així successivament. Breu, en va sortir l'opereta *Isabelle i Gertrudis, o els silfs fingits*, que és la base de *Die neue Agnese*. Hom ha provat d'assimilar als nostres costums els que l'obra descriu; hom ha perseguit la màxima decència; l'amable noieteta posseeix la més encisadora i adorable innocència; i hi ha, escampats per tot el conjunt, una sèrie de bons acudits còmics que, en bona part, són obra del redactor alemany de l'obra. No puc entretenir-me gaire més en els canvis introduïts per ell en el text original, però persones de bon gust per a les quals no era desconegut aquest text, desitjarien que, en lloc del pare, hagués conservat el personatge de la veïna. El paper d'Agnese fou representat per la senyoreta Felbrich, una dona jove que promet esdevenir una actriu excel·lent i que per aquest motiu mereix el millor dels encoratjaments. Edat, figura, rostre, veu, tot l'ajuda; i si aquests dons naturals ja són molt en un paper d'aquestes característiques, no per això hem de deixar de reconèixer-li una munió de delicadeses que revelen premeditació i art, però no pas més ni menys que els que han de manifestar-se en un paper com el d'Agnese.

A la sisena sessió (dimecres, 29 d'abril) fou escenificada la *Semíramis*, del senyor de Voltaire.

Aquesta tragèdia fou duta a l'escena francesa l'any 1748; va assolir un gran èxit i, en certa manera, ha fet època dins la història del teatre francès. Després que el senyor de Voltaire havia produït els seus *Zaire* i *Alzire*, els seus *Brutus* i *Cèsar*, s'havia refermat en el parer que els poetes tràgics de la seva nació, en moltes de les seves obres, superaven àmpliament els grecs antics. «De nosaltres, els francesos —diu— els grecs haurien pogut aprendre a fer una exposició més destra i el gran art d'enllaçar les escenes de tal manera que l'escenari no quedés mai buit i que cap personatge entri i surti sense raó de fer-ho. De nosaltres —diu—, haurien pogut aprendre com els rivals i les rivals parlen entre ells amb rèpliques enginyoses; com el poeta ha d'enlluernar i sorprendre amb una sèrie de pensaments nobles i brillants.»<sup>6</sup> Oh, certament, quantes coses hem d'aprendre dels francesos! Potser, en aquest, o en aquell aspecte, un estranger que també ha llegit una mica els antics, podria demanar permís amb tota humilitat per tenir una altra opinió. Podria objectar, potser, que tots aquests avantatges dels francesos no tenen pas una gran influència en els aspectes essencials de la tragèdia; que són embelliments desdenyats per la senzilla grandesa:

5. L'òpera de l'Abbé Montfaucon de Villars (1635-1673), *Le comte de Gabalis ou entretiens sur les sciences secrètes* té com a tema les ciències ocultes.

6. Lessing tradueix lliurement un prefaci de Voltaire a la *Semíramis* titulat *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*.

dels antics. De què serveix, però, objectar res al senyor de Voltaire? Ell parla, i tothom el creu. Només una cosa troba a faltar Voltaire en el seu teatre: que les grans obres mestres dels francesos no siguin representades amb la sumptuositat amb què els grecs havien dignificat les mínimes temptatives d'un art que es trobava tot just en formació. El teatre de París, un vell saló de ball amb ornamentacions de pès-sim gust, on la gent dreta s'amuntega i s'empenteja en una platea plena de brutícia, havia d'ofendre'l amb raó; i d'una manera especial l'ofenia el bàrbar costum de tolerar la presència d'espectadors a l'escenari, on amb prou feines deixen als actors l'espai suficient per als moviments més imprescindibles.<sup>7</sup> Estava convençut que aquest inconvenient havia impedit per ell tot sol que França pogués fer moltes de les temptatives que s'hauria atrevit a fer sens dubte si hagués posseït uns teatres més amplis, més còmodes per a l'actuació i més sumptuosos. I per donar-ne una prova, va compondre la seva *Sémiramis*. Una reina que reuneix els elements representatius del seu reialme per comunicar-los el seu casament; un espectre que surt de la fossa per impedir un incest i venjar-se del seu assassí; aquesta mateixa fossa, a la qual va a parar un foll per sortir-ne un criminal: tot plegat era efectivament una cosa ben nova per als francesos. Hi ha tant d'enrenou a l'escenari, requereix tanta pompa i tantes mutacions com només estem habituats de veure'n en una òpera. El poeta creia haver donat el model per a un gènere ben particular, i encara que no l'havia creat per al teatre francès tal com era, sinó tal com ell volia que fos, malgrat tot fou representat eventualment dins aquest teatre, i amb la qualitat màxima que era possible d'obtenir.

A la primera representació, els espectadors seien encara a l'escenari, i m'hauria agradat força de veure aparèixer l'espectre d'un avantpassat enmig d'un cercle tan galant. Únicament en les representacions successives fou subsanada aquesta inconveniència; els actors van ocupar lliurement l'escenari; i allò que aleshores no fou sinó una excepció en benefici d'una peça tan extraordinària, esdevingué amb el temps una regla general. Però únicament en els escenaris de París, on, com ja hem dit, *Sémiramis* va fer època en aquest sentit. A les províncies es manté encara ben sovint l'antiga moda, i la gent prefereix renunciar a tota il·lusió abans que al privilegi de poder trepitjar la cua de Zaïre o de Mèrope.

7. Hom conta que l'espectre de la tragèdia *Sémiramis* s'havia obert pas entre els espectadors al crit de «*place à l'ombre*». Aquest costum fou prohibit el 1759 a França i el 1766 a Alemanya, bé que, entre els alemanys, encara hi ha queixes al respecte l'any 1784.

5 de juny de 1767

L'aparició d'un espectre era una innovació tan audaç en una tragèdia francesa, i el poeta que va gosar d'introduir-la, la justifica amb unes raons tan peculiars, que val la pena detenir-s'hi per un moment. «Han dit i escrit de totes bandes —diu el senyor de Voltaire— que la gent ja no creu en fantasmes, i que l'aparició de morts, als ulls d'una nació il·lustrada, no pot ser sinó pueril.» «Com? —adueix en contra—. Tota l'Antiguitat havia cregut en aquests prodigis, i ¿no ens serà permès de conformar-nos a l'Antiguitat? Com? ¿La nostra religió ha consagrat aquests cops extraordinaris de la Providència, i fóra ridícul de renovar-los?»<sup>1</sup>

Aquestes exclamacions són, a parer meu, més retòriques que fonamentades. Per damunt de tot, desitjaria, en aquest cas, deixar de banda la religió. En qüestions de gust, i de crítica, els arguments trets de la religió són vàlids sens dubte per reduir al silenci l'adversari, però no són tan idonis per convèncer-lo. La religió en tant que religió no ha de decidir res en aquest cas; tan sols com una mena de tradició de l'Antiguitat, el seu testimoni valdrà ni més ni menys que altres testimonis del món antic. I consegüentment, també en aquest cas estem parlant únicament de l'Antiguitat.<sup>2</sup>

Molt bé;<sup>3</sup> tot el món antic ha cregut en els espectres. Els poetes dramàtics de l'Antiguitat tenien, doncs, raó quan s'aprofitaven d'aquesta creença; si en algun d'ells troben representats morts que revenen, fóra injustificat de sotmetre'l a procés d'acord amb els criteris millors, que avui tenim. ¿Té, però, el poeta dramàtic actual, que comparteix aquests criteris millors, el mateix dret a demanar aquesta comprensió? Certament que no. ¿I si situa la seva història en aquells temps més crèduls? Doncs tampoc. Perquè el poeta dramàtic no és un historiador;<sup>4</sup> no relata allò que, antigament, hom creia que passava, sinó que ho fa passar de nou davant els nostres ulls; i si així ho reconstrueix, no és a causa de la simple veritat històrica, sinó amb un signifi cativament completament distint i superior; la veritat històrica no és el seu fi, sinó únicament el mitjà per arribar al seu fi; vol enganyar-nos, i comoure'ns a través de la il·lusió. Si és cert, doncs, que avui no creiem

1. Tercera part de la *Dissertation* que precedeix la *Sémiramis*.

2. Tema que Lessing reprendrà, per exemple, a *Erziehung des Menschengeschlechts*.

3. Aquí s'inicia la refutació de Voltaire. És sorprenent que Lessing no citi el capítol 25 de la *Poètica* d'Aristòtil, sobre la possibilitat d'introduir elements impossibles i meravellosos en determinades condicions.

4. Primera referència al capítol 9 de la *Poètica* aristotèlica. Lessing havia escrit ja, el 1759, que «el poeta és senyor de la història i pot refer-ne els esdeveniments com li plagui» (*Briefe die neueste Literatur betreffend*, LXIII).

en fantasmes; si aquesta incredulitat nostra hagués d'impedir-nos la il·lusió; si sense il·lusió no hi pot haver simpatia per part nostra; llavors el poeta dramàtic actua en contra d'ell mateix quan, sense tenir en compte tot això, ens amaneix aquestes rondalles increïbles; tot l'art que hi esmerça és perdut.

En conseqüència? En conseqüència, ¿no és permès en absolut de presentar fantasmes i aparicions a l'escenari? ¿S'haurà assecat, doncs, aquesta font del terrible i del patètic? No; fóra una pèrdua massa gran per a la poesia; ¿i no té aquesta exemples en els quals el geni s'oposa a tota la nostra filosofia?, i unes coses que resultarien grotesques per a la freda raó, ¿no sap fer-les objecte de terror per a la nostra imaginació? La conseqüència, doncs, ha de ser una altra; i el primer postulat resultarà simplement fals. Ja no creiem en fantasmes? ¿Qui ho diu? O més ben dit, què significa aquesta afirmació? ¿Ve a significar potser que els nostres criteris han arribat al punt que podem demostrar la impossibilitat d'aquest fenomen?; certes veritats irrefutables, que contradiuen la creença en fantasmes, ¿són tan conegudes de tothom, són tan presents en tot moment dins la intel·ligència de l'home més comú, que tot allò que les combat li ha de semblar necessàriament ridícul i de pèssim gust? No pot significar això. Dir que avui no creiem en fantasmes pot voler dir tan sols una cosa: que en aquesta qüestió, sobre la qual poden aplegar-se gairebé tants arguments a favor com en contra —una qüestió que no està decidida ni pot estar-ho—, la manera de pensar que avui predomina ha donat preferència als arguments en contra; uns quants, pocs, tenen aquesta manera de pensar i molts volen aparentar que la tenen; aquests són els qui alcen la veu i donen el to; la immensa majoria callen i es mantenen indiferents, i pensen tan aviat d'una manera com d'una altra; a ple dia, escolten amb complaença les burles sobre fantasmes, i quan és negra nit, s'esgarrifen en explicar-ne històries.

Però el fet de no creure en fantasmes des d'aquest punt de vista, no pot ni ha de privar pas el poeta dramàtic de fer-ne ús. El germen d'aquesta creença existeix dins tots nosaltres, i prolifera en aquells a qui el poeta adreça principalment les seves creacions. Dependrà exclusivament del seu art fer que germini aquesta llavor; certes operacions faran que posi en marxa els motius de la seva realitat. Si ell n'és capaç, en la vida pràctica podrem creure allò que voldrem; dins el teatre, haurem de creure allò que ell vulgui.

Un d'aquests poetes és Shakespeare, i Shakespeare és gairebé l'únic. Davant el seu espectre, en *Hamlet*, se'ns posen els pèls de punta, tant si aquests pèls cobreixen un cervell crèdul com incrèdul. El senyor de Voltaire no va fer bé d'invocar com a precedent aquest fantasma; el posa en ridícul a ell i el seu espectre de Ninus.

L'espectre de Shakespeare ve realment de l'altre món; així ens ho sembla. Perquè apareix en una hora solemne, enmig del silenci esfereïdor de la nit, amb tot l'acompanyament de fenòmens accessoris miste-

riosos i ombrívols amb els quals, des de l'època de les rondalles infantils, acostumem d'imaginar-nos i d'esperar els fantasmes. Però l'esperit que fa aparèixer Voltaire no és bo ni com a espantall per espavordir la canalla; és simplement un comediant disfressat, que no té, ni diu, ni fa res de tot allò que probablement podria fer, si fos allò que vol representar; totes les circumstàncies que acompanyen la seva aparició, més aviat destorben la il·lusió i traeixen la creació d'un poeta fred, que de bon grat ens voldria enganyar i espantar, sense que sàpiga ni com posar-s'hi. Només cal que ens fixem en un detall: en ple dia, enmig de l'assemblea de notables del reialme, anunciat per un tro, s'alça de la seva tomba el fantasma voltairià. ¿On ha sentit dir mai Voltaire que els fantasmes siguin tan agosarats? ¿Quina àvia no li hauria pogut explicar que els fantasmes es guarden de la llum del sol i que no els fa cap gràcia freqüentment les reunions nombroses? És evident que això també ho sabia Voltaire, però era massa recelós i primfilat per servir-se d'aquestes circumstàncies habituals; volia presentar-nos un espectre, però havia de ser un espectre de caràcter noble; i aquest noble caràcter va fer que ho espatllés tot. Un fantasma que es permet coses contràries a tota tradició, a tots els bons costums dels fantasmes, no em sembla pas que sigui un fantasma de debò, i en aquest cas, tot allò que no fomenta la il·lusió, obstaculitza la il·lusió.

Si Voltaire hagués parat una mica d'atenció a la pantomima, hauria advertit, des d'un altre punt de vista, la inconveniència de fer aparèixer un fantasma davant els ulls d'una pila de gent.<sup>5</sup> De cop i volta, en veure'l, tots han d'exterioritzar basarda i horror; cal que ho manifestin de manera diferent, si la visió no ha de tenir la gelida simetria d'un ballet. Suposem que, per obtenir aquest efecte, és ensinistrada una colla de comparses embadocats; i si el resultat d'aquest ensinistrament és òptim, pensem fins a quin punt aquesta expressió múltiple d'un mateix estat d'ànim ha de dividir l'atenció i l'ha de distreure dels personatges principals. Si aquests han de produir-nos la impressió que cal, no solament els hem de poder veure, sinó que serà bo de veure'ls només a ells. En Shakespeare, és Hamlet l'única persona amb la qual s'enfronta l'espectre; a l'escena on la mare és present, ella no el veu ni el sent. Així, tota la nostra capacitat d'observació es concentra en Hamlet, i com més signes d'un ànim descompost per l'esglai i l'horror hi descobrim, més disposats estarem a considerar l'aparició que així el descompon com allò que ell mateix la considera. El fantasma actua damunt nostre més a través del príncep que per ell mateix. La impressió que li produeix a ell es transmet a nosaltres, i l'efecte és massa manifest i massa intens perquè puguem posar-ne en

5. En una adaptació anglesa de la *Semiramis* (1776), l'espectre de Ninus no més és vist per Arsaces i Orves. Sembla, doncs, que la crítica de Lessing fou escoltada. Cf. Thürnau, *Die Geister in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts* (Palestra, LV), p. 67.

dubte la causa extraordinària. Que poc ha entès Voltaire aquest artífic! Els qui s'espanten de veure el seu fantasma són molts, però no s'espanten gaire. Semíramis crida tot d'una: «Oh, cel! Em moro!» i els altres no gasten amb ell altres cerimònies que les que gastarien amb un amic que se suposa llunyà i que entra sobtadament dins la cambra.

## XII

9 de juny de 1767

Observo encara una diferència entre el fantasma del poeta anglès i el del francès. El fantasma de Voltaire no és altra cosa que una *machine* poètica, usada exclusivament en funció del nus; per ell mateix, no ens interessa ni el més mínim. Contràriament, el fantasma de Shakespeare és un veritable personatge de l'acció, el destí del qual ens interessa; ens provoca horror, però també compassió.

Aquesta diferència provenia sens dubte de la diversa concepció que els dos autors tenien dels fantasmes en general. Voltaire considera l'aparició d'una persona difunta com un prodigi; Shakespeare, com un fet absolutament natural. La qüestió no ha de ser quin dels dos pensa d'una manera més filosòfica; però Shakespeare ha pensat com a poeta. En el cas de Voltaire, l'esperit de Ninus no fou imaginat en absolut com un ésser que, més enllà de la tomba, és capaç de tenir encara sentiments agradosos o desplaents, que poden fer-nos sentir compassió. Pretenia, simplement, ensenyar-nos que el Poder Suprem, per tal de posar en descobert delictes ocults i castigar-los, pot molt bé fer una excepció a les seves lleis eternes.

No diré pas que el poeta dramàtic cometí un error quan organitza la seva acció de tal manera que pugui servir com a aclariment o confirmació de qualsevulla gran veritat moral. Però sí que puc dir que aquesta disposició de la faula no té res de necessària; que hi pot haver peces teatrals perfectes i instructives, les quals eviten la tendència a aquestes màximes diferenciades; que no tenim raó quan considerem la sentència final que clou algunes tragèdies dels antics com si tot el conjunt existís únicament en funció d'aquesta sentència.<sup>1</sup>

D'aquí que la *Semíramis* del senyor de Voltaire, si no tingués altre mèrit que aquest —del qual tant es vanta— d'ensenyar a honorar la Justícia Suprema, una justícia que tria uns camins extraordinaris per castigar uns fets criminals extraordinaris, doncs no seria, als meus

1. Lessing polemitzava aquí amb Voltaire, el qual afirma: «*Les anciens avaient souvent dans leurs ouvrages le but d'établir quelque grande maxime: ainsi Sophocle finit son Oedipe en disant qu'il ne faut jamais appeler un homme heureux avant sa mort.*»

ulls, sino una peça molt mediocre. Sobretot perquè aquesta moral mateixa no és pas de les més edificants. Ja que, per a l'Ésser de saviesa suprema, resulta sens dubte molt més adient que no hagi de recórrer a aquests camins extraordinaris i que puguem imaginar-nos el premi a la bondat i el càstig a la maldat com dos fets integrats dins l'encadenament ordinari de les coses.

No vull, però, detenir-me més en l'obra, per poder dir quatre paraules sobre la manera com ha estat representada entre nosaltres. Tenim tots els motius per estar-ne satisfets. L'escenari és prou espaiós per acollir sense crear confusió la gran quantitat de personatges que l'autor fa aparèixer en les diverses escenes. Les decoracions són noves, d'un gust òptim, i concentren tan bé com poden els canvis freqüents de lloc en un de sol.

A la setena sessió (dijous, 30 d'abril), fou representada la comèdia *El filòsof casat*, de Destouches.

Aquesta comèdia fou escenificada per primer cop l'any 1727 dins el teatre francès, on obtingué un èxit tan general, que fou representada trenta-sis vegades aquell mateix any. La traducció alemanya no és la que s'inclou, en prosa, dins les obres completes de Destouches editades a Berlín,<sup>2</sup> sinó una traducció en vers, en la qual han intervingut amb pedaços, sargits i millores, diverses mans. Té realment versos molt aconseguits, però també molts passatges durs i mancats de naturalitat. És indescriptible fins a quin punt aquests fragments dificulten l'actuació dels intèrprets; i en canvi poques peces franceses deu haver-hi que, en cap teatre alemany, hagin resultat tan bé com aquesta en el nostre. Tots els papers han estat repartits d'una manera encertadíssima; en especial la senyora Löwen interpreta magistralment la jovial Celiante, i el senyor Ackermann<sup>3</sup> és immillorable en el Geront. Si guí'm dispensat de comentar l'obra en ella mateixa. És massa coneguda i compta indiscutiblement entre les obres mestres del teatre francès, una obra que, també entre nosaltres, sempre serà vista amb satisfacció.

L'obra de la vuitena sessió (divendres, 1r. de maig) fou *El cafè o L'escocesa*, del senyor de Voltaire.

Hi ha una llarga història relacionada amb aquesta comèdia. El seu autor la va fer passar per una traducció de l'anglès, d'una obra de

2. Aquesta traducció va aparèixer a Berlín el 1756. La traducció en alexandrins utilitzada a Hamburg era de Johann Christian Krüger (1723-1750), actor, traductor i poeta, autor de *Herzog Michel*, que cita Lessing més endavant, i de l'actor Konrad Ekhof.

3. Konrad Ernst Ackermann (1712-1771), actor i director teatral. Va treballar amb Ekhof i amb altres grans figures del teatre alemany. Va fer gires per Rússia i Polònia. En fundar-se el Teatre Nacional d'Hamburg, ell ja feia temps que actuava a la ciutat. Hi continuà després del fracàs d'aquesta empresa. Passà posteriorment a Hannover i a Brunswick.

Hume, no l'historiador i filòsof, sinó un altre del mateix nom,<sup>4</sup> que s'ha fet conèixer com a autor de la tragèdia *Douglas*. En alguns dels seus caràcters, té alguna cosa de semblant amb *El cafè*, de Goldoni; sembla que, en especial, el Don Marzio de Goldoni ha estat el model de Frélon. El qui allí és simplement un individu maligne, aquí és alhora un míser escriptor, a qui l'autor ha donat el nom de Frélon, a fi que els comentadors hi puguin reconèixer immediatament el seu enemic jurat, el periodista Fréron,<sup>5</sup> a qui volia tirar per terra amb la seva obra, i sens dubte li ha etzibat un cop ben sensible. Nosaltres, els estrangers, que no tenim res a veure amb les malèvoles facècies dels intel·lectuals francesos entre ells, passem per alt les al·lusions personals de l'obra i no trobem en aquest Frélon més que la descripció fidel d'una mena de persones que tampoc no són alienes a nosaltres. Nosaltres, com els francesos i els anglesos, tenim els nostres Frélon, bé que a casa nostra no criden tant l'atenció, perquè, en general, la nostra literatura ens és indiferent. Però si l'encert d'aquest caràcter passés totalment desapercebut a Alemanya, la peça tindria encara prou interès i el noble Freeport podria guanyar-se ell tot sol el nostre favor. Estimem la seva maldestra generositat, i els mateixos anglesos se n'han sentit afalagats.

Només per causa d'aquest personatge, han trasplantat no fa gaire tota la seva estirp al terreny on ell es gloriava d'haver crescut. Colman,<sup>6</sup> que avui és indiscutiblement el millor dels seus autors còmics, ha traduït *L'escocesa* amb el títol d'*El comerciant anglès*, i li ha donat tot el colorit nacional que a l'original encara li faltava. Per molt a fons que el senyor de Voltaire pretengués de conèixer els costums anglesos, molt sovint els contravenia; per exemple, quan fa viure la seva Lindane en un cafè. Colman la fa habitar amb una honesta dama que lloga cambres moblades, i aquesta senyora, d'una manera molt més decorosa que Fabríz, és l'amiga i benefactora de la jove bellesa abandonada. Així mateix, Colman ha provat de fer els caràcters més vigorosos per al gust anglès. Lady Alton no és simplement una fúria gelosa; vol ser una dona plena de geni, de bon gust i de saviesa i es dona l'aire d'una deessa protectora de la literatura. Així l'autor pensava de fer més versemblant la relació d'ella amb el pobre Frélon, a qui dona el nom de Spatter. A Freeport, principalment, li ha estat concedida una nova esfera d'activitat, i s'ocupa del pare de Lindane amb tanta sollicitud com de Lindane mateixa. Tot allò que, al text francès, fa Lord Falbridge per obtenir la gràcia del pare, ho fa Freeport en la versió anglesa, i és ell el qui ho condueix tot vers un final feliç.

4. Es tracta en realitat de John Home (1722-1808), autor d'una tragèdia titulada *Douglas* (1756).

5. «Frélon» significa «vespa». Elie Fréron (1719-1776), periodista francès que fou rival de Voltaire.

6. George Colman (1732-1794), dramaturg i traductor d'Horaci i Terenci. Publicà *The English Merchant* el 1767.



A l'adaptació de Colman, els crítics anglesos han trobat ben tractats els sentiments, el diàleg viu i precís, els caràcters força elaborats. Amb tot, prefereixen de molt la resta de les obres de Colman, de les quals hem vist fa temps entre nosaltres *La muller gelosa*, representada per la companyia d'Ackermann, i a partir d'aquesta peça, els qui encara se'n recorden, poden emetre un judici aproximat. A parer d'ells, *El comerciant anglès* no té prou acció; els sembla que la curiositat no hi és prou alimentada, ja que tota la intriga resulta visible al primer acte. Troben, en conseqüència, que té massa semblança amb altres obres i que les millors situacions són mancades de novetat. Freeport, diuen, no hauria de sentir ni una espurna d'amor per Lindane; perquè així la seva bona acció no té cap mèrit, etc.

En aquesta crítica hi ha alguna cosa no del tot infundada; tot i així, els alemanys estem força satisfets que l'acció no sigui més rica i enrevessada. La manera anglesa, en aquest punt, ens destorba i ens cansa; som partidaris d'un pla lineal, que es deixi dominar d'un cop d'ull. Així com els anglesos han de farcir d'episodis les peces teatrals franceses —si han d'agradar en llurs teatres—, així nosaltres hauríem de descarregar d'episodis les peces angleses, si volguéssim enriquir feliçment amb elles els nostres escenaris. Les millors comèdies d'un Congreve i un Wycherley,<sup>7</sup> sense haver-les esporgades d'aquesta vegetació excessivament ufanosa, ens resultarien insuportables. Dins llur tragèdies ens és més fàcil entrar-hi; aquestes, almenys en part, no són ni de lluny tan complicades com les comèdies, i algunes d'elles, sense la més mínima modificació, han fet fortuna entre nosaltres, cosa que no sabia dir de cap de llurs comèdies.

També els italians tenen una traducció de *L'escolesa*, que figura a la primera part de la Biblioteca Teatral de Diodati. Segueix pas a pas l'original, com l'alemanya; només hi ha, en la italiana, una escena afegida al final. Voltaire deia que, en el text originari anglès, Frélon era finalment castigat; però, encara que aquest càstig fos merescut, li semblava que perjudicava l'interès general; així doncs, la va suprimir. Al traductor italià, aquesta disculpa no li va semblar suficient, i va afegir per compte propi el càstig de Frélon; perquè els italians són molt afeccionats a la justícia en el terreny de la creació poètica.

7. William Congreve (1670-1729), dramaturg anglès especialment dotat per a la comèdia. Influencià el jove Lessing. Autor de *The Old Bachelor*, 1693; *The Double Dealer*, 1694; *Love for Love*, 1695; *The Way of the World*, 1700.

William Wycherley (1640-1715), dramaturg anglès que també excel·lí en la comèdia: *Love in a Wood*, 1671; *The Gentleman Dancing-master*, 1672, basada en Calderón; *The Country Wife*, basada en Molière, 1674.

### XIII

12 de juny de 1767

A la novena sessió (dilluns, 4 de maig), havia de ser representada *Célie*.<sup>1</sup> Però, inesperadament, més de la meitat dels actors, a causa d'un brot epidèmic, van restar impossibilitats per actuar; i va ser necessari sortir del pas de la millor manera possible. Va ser repetida *Die neue Agnese*, seguida de la peça musical (*Singspiel*) *Die Gouvernante*.<sup>2</sup>

A la desena sessió (dimarts, 5 de maig), fou escenificada *El poeta camperol* de Destouches.

En francès, aquesta obra té tres actes, i en la traducció, cinc. Sense aquesta millora, no hauria estat digna de ser admesa dins la *Deutsche Schaubühne* del professor Gottsched, famós en altre temps, i la seva docta amiga, la traductora,<sup>3</sup> era una esposa massa bona per no sotmetre's cegament als judicis crítics del seu marit. ¿És que potser costa un gran esforç convertir tres actes en cinc? En un moment donat, hom fa passar els personatges a prendre cafè en una altra estança; hom proposa una passejada pel jardí; i en cas de necessitat, pot aparèixer a l'escenari el responsable de netejar els llums i dir als actors: «Senyores i senyors, retireu-vos una miqueta; els entreactes s'han inventat per netejar llums, ¿i de què serveix la vostra actuació, si no és possible de veure la platea?» La traducció, com a tal, no és pas dolenta, i especialment, a la senyora professora li surten força bé —com és lògic— els versos carrinclons del personatge Masures. Si ha estat igualment afortunada en tots aquells indrets on ha cregut que havia de donar un altre gir a les troballes del seu original, és una cosa que podria demostrar-se mitjançant la comparació dels dos textos. Nogensmenys, he sentit que algú censurava una correcció d'aquest tipus, feta per la bona senyora amb la millor de les intencions. A l'escena on Henriette interpreta una barjaula beneïta, Destouches fa que Masures li digui: «Em sorpreneu, senyoreta; us creia una virtuosa.» «Uix, cavaller! Per qui em preneu? —respon Henriette—. Jo sóc una noia decent, perquè ho sapigheu.» «Però es pot ser totes dues coses —replica Masures—, una noia decent i una virtuosa.» «No —diu Henriette— us sostinc que això no és possible. Jo, una virtuosa!»<sup>4</sup> Recordem el mot que la senyora Gottsched ha posat en lloc de «virtuosa»: un «prodigi» (*Wunder*). No és pas un pro-

1. Comèdia de l'escriptora francesa Françoise de Graffigny (1695-1758), estrenada el 1750. Lessing en parla al cap. XX.

2. Del vienès Felix Josef Kurz (1715-1785), autor de nombroses farses populars.

3. Es refereix a la primera muller de Gottsched, Luise Adelgunde Viktorie Kulmus (1713-1762), autora i traductora que seguia estrictament les regles neoclàssiques del seu marit.

4. En francès «une virtuose» (acte II, escena 6a.).

digi —així ho diuen— que hagi fet una cosa semblant. Ella mateixa se sentia més o menys una virtuosa, i aquesta suposada al·lusió la feria. Però no calia que s'indignés, i allò que diu la graciosa i sàvia Henriette, tot pèrsqnificant una mossa estúpida, hauria pogut repetir-ho perfectament la senyora professora sense arrufar el nas. Potser, però, l'única cosa que li repugnava era utilitzar aquest mot estranger de *Virtuosin*; *Wunder* és alemany; a més, entre les nostres belleses hi ha cinquanta prodigis per cada virtuosa; la senyora volia traduir d'una manera clara i entenedora; tenia tota la raó.

La sessió va concloure amb *Die stumme Schönheit*, de Schlegel.

Schlegel havia escrit aquesta petita peça per al Teatre de Copenhaguen, acabat de construir, amb la intenció que hi fos representada una traducció danesa del seu text. És per això que els costums hi són, de fet, més danesos que alemanys. Amb tot, és sense cap mena de discussió el nostre millor original còmic en vers. Schlegel va tenir sempre una versificació tan fluida com elegant, i fou una sort per als seus successors que no escrivís també en vers les seves comèdies majors. Hauria pogut malacostumar-los el públic, i així haurien tingut en contra d'ells no solament les doctrines de Schlegel, sinó també el seu exemple. Ja de temps enrera s'havia interessat molt vivament per la comèdia rimada, i com més feliçment n'hagués dominat les dificultats, més incontrovertibles haurien semblat els seus arguments. Però quan ell mateix va posar mans a l'obra, va descobrir sens dubte quins esforços ingents costava dominar ni que fos una mínima part d'aquestes dificultats, i com el plaer obtingut d'aquesta superació compensava poquíssim la quantitat de petites belleses poètiques que era necessari sacrificar-hi. Durant una època, els francesos foren tan escrupolosos, que calgué posar en vers les obres en prosa de Molière després de la seva mort; i encara avui escolten una comèdia en prosa com una cosa que qualsevol d'ells fóra capaç de fer. En canvi, als anglesos, una comèdia en vers els faria sortir escapats del teatre. ¿Hauré de dir que només els alemanys són més eclèctics, o més indiferents, també en aquesta qüestió? Prenen allò que el poeta els ofereix. ¿Què passaria si ara volguessin triar i desestimar?

El paper de la bellesa muda té les seves dificultats. Una bellesa muda, diuen, no és necessàriament una bellesa estúpida, i s'equivoca l'actriu que en fa una mossa barroera i beneita. Però la bellesa muda de Schlegel és alhora, sens dubte, una estúpida; perquè si no diu res és perquè no pensa. La subtilitat d'aquesta situació fóra, doncs, que totes les vegades en les quals hauria de pensar per semblar una persona com cal, actua d'una manera inconvenient, alhora que continua mostrant totes les formalitats que són purament mecàniques i que ella pot exhibir sense pensar gaire. Per exemple, la seva manera de caminar, les seves reverències no cal que siguin forçosament rústiques; poden ser tan gràcils i airoses com les que hauria pogut aprendre d'un mestre de dansa; per què no hauria après res del seu mes-

tre de dansa, si fins i tot sap jugar a la *quadrilla*? I no hi ha de jugar pas malament, ja que hi compta per treure diners al seu pare. Tampoc la seva indumentària no ha de ser ni passada de moda ni malgirbada, ja que la senyora Praatgern diu ben explícitament:

«És que no vas prou ben vestida? Deixa'm veure!  
Així! Gira't! Molt bé, i et va perfecte.  
Què diu aquest extravagant, que et falta seny?»

En aquesta inspecció de la senyora Praatgern, el poeta ha subratllat prou clarament quina és l'aparença que vol que tingui la seva bellesa muda; vol que sigui bonica, però no pas atractiva.

«A veure com et mous? El cap no tan enrera!»

La totxesa sense educació fa inclinar el cap més aviat endavant que endarrera; mantenir el cap enrera és una lliçó del mestre de dansa; cal fer veure, doncs, que Charlotte fa cas del mestre de dansa, i com més, millor; perquè això no menyscaba pas el seu mutisme; més aviat diríem que les maneres deliciosament encarcarades, de mestre de dansa, són justament les que més corresponen a la bellesa muda; mostren la bellesa en el seu angle més favorable, però li lleven tota vivacitat:

«Qui preguntis: té seny?, que li miri l'esguard.»

Serà bo que, per fer aquest paper, l'actriu tingui uns ulls grossos i bonics; però aquests ulls atractius no s'han de moure gaire, o bé gens; els esguards han de ser lents i sense mobilitat; han de voler incendiar-nos amb el seu foc immòbil, però no ens diuen res.

«Ara dóna una volta! Bé, vine! I ara inclina't!  
Ja ho tenim..., però no! Mira, així has d'inclinar-te!»

Aquests versos els entendrem d'una manera totalment errònia, si fem fer a Charlotte una inclinació matussera, una flexió estúpida. La seva reverència ha de ser ben apresada i, com hem dit, no ha de fer avergonyir el mestre de dansa. La senyora Praatgern és l'única que no l'ha de trobar encara prou afectada. Charlotte efectua la reverència, i la senyora Praatgern vol que encara li faci més bonic. Aquesta és tota la diferència, i la senyora Löwen la va observar molt bé, tot i que jo penso que la Praatgern no és un paper per a ella. Sap amagar massa poc la seva finesa, i a certes cares no els escauen en absolut unes accions sense dignitat, com ho és el canvi d'una filla.

A la sessió onzena (dimecres, 6 de maig), fou representada *Miss Sara Sampson*.<sup>5</sup>

5. Obra de Lessing, primera tragèdia burgesa de la literatura alemanya (1755).

A l'art és impossible demanar-li més del que ha dut a terme la senyora Henseln en el paper de Sara, i l'obra fou tota ella interpretada immillorablement. Resulta una mica massa llarga, i per aquest motiu és abreujada en la majoria dels teatres. Goso de posar en dubte que l'autor estigui gaire satisfet de totes aquestes reduccions. Ja sabem com són els autors; així que els volen treure una coma, ja posen el crit al cel: això és un atemptat contra la meua vida! És cert que la llargada excessiva d'una peça no experimenta cap millorament amb la simple supressió, i no acabo d'entendre com podem escurçar una escena sense modificar tota la coherència del diàleg. Si a l'autor, però, no li convenen les supressions efectuades per una altra mà, que se les faci ell mateix, si li sembla que val la pena i no és d'aquells que posen fills al món i després se'n renten les mans per sempre més.

La senyora Henseln va representar la mort amb una enorme dignitat, tot adoptant una actitud pictòrica, i sobretot em va sorprendre especialment un detall. En els moribunds, hom pot observar que es posen a estiregassar amb els dits la roba pròpia o la del llit. D'aquesta observació, l'actriu en va fer un ús d'allò més encertat; el moment que l'ànima li traspassava, el va expressar amb un lleu espasme, però servint-se únicament dels dits del braç paralytitzat; van pessigar la roba de la camisa, lleugerament alçada, i van tornar a caure tot seguit, darrer guspireig d'una llum que s'apaga, o raig final d'un sol que es pon. El qui no trobi bella aquesta finesa en la meua descripció, que en doni les culpes a la descripció, però que vegi l'escena amb els propis ulls!

#### XIV

*16 de juny de 1767*

La tragèdia burgesa ha trobat un defensor radical en el crític francès<sup>1</sup> que ha donat a conèixer la *Sara* a la seva nació.\* Rares vegades els francesos solen aprovar una cosa de la qual no tenen un model entre ells mateixos.

Els noms de prínceps i herois poden donar pompa i majestat a una peça teatral; però en res no contribueixen a provocar l'emoció. L'adversitat d'aquells les condicions dels quals tenen amb les nostres la màxima semblança, ha de penetrar lògicament dins les nostres ànimes amb la profunditat màxima; i si sentim compassió pels reis, els

---

\* «Journal Étranger», Desembre 1761.

1. Com es desprèn del text i de la nota que posa Lessing a peu de pàgina, *Miss Sara Sampson* fou impresa i comentada —la traducció és fragmentària. El «crític francès» podria ser Diderot, bé que algun estudiós s'hi ha oposat. De fet, són citats Diderot i Marmontel a la pàgina següent del comentari.

la tenim perquè són éssers humans i no perquè són reis. Si llur condició en fa més importants els contratemps, no per això els fa més interessants. Tanmateix poden ser-hi involucrats pobles sencers; però la nostra simpatia demana un objecte únic, i un Estat és un concepte excessivament abstracte per als nostres sentiments.<sup>2</sup>

«És fer una injustícia al cor humà —diu també Marmontel—<sup>3</sup> i desconèixer la natura, si creiem que té necessitat de títols per comoure'ns. Els noms sagrats d'amic, de pare, d'amant, d'espòs, de fill, de mare, d'home en general, són els que contenen més patetisme; afirmen els seus drets per sempre més. Què importa quin sigui el rang, el nom, la naixença del malaurat a qui la pròpia complaença en uns amics indignes i la seducció de l'exemple han implicat en el joc que acabarà amb el seu benestar i el seu honor, i que el durà a gemegar dins la presó, corsecat per la vergonya i el penediment? Si em demaneu qui és, us respondré: era un home de bé, i prou pena va tenir de ser espòs i pare; la seva muller, que ell estima i de la qual és estimat, llangueix, reduïda a una necessitat extrema, i no pot donar sinó llàgrimes als seus fills, que demanen pa. Cerqueu dins la història dels herois una situació més emotiva, més moral, en un mot, més tràgica. I quan, finalment, aquest malaurat s'emmetzina; quan, després d'haver-se emmetzinat, s'assabenta que el cel venia en socors seu, en aquest moment dolorós i terrible, en el qual, a l'horror de morir, s'afegeix la recança d'haver pogut viure feliç, digueu-me ¿què li falta per ser digne de la tragèdia? L'extraordinari, el meravellós, em direu. Com? ¿És que aquest element meravellós no es troba a bastament en la transició sobtada de l'honor a l'oprobri, de la innocència al crim, del dolç repòs al desesper; en un mot, en l'extrema desventura on aboca una simple feblesa?»

Deixem de banda, però, aquestes consideracions inculcades als francesos pels seus Diderot i Marmontel: no sembla pas que, entre ells, la tragèdia burgesa tingui per aquest motiu un especial predicament. Es tracta d'una nació massa vanitosa, massa enamorada dels títols i altres distincions externes; fins i tot l'home més comú es vol moure sempre entre gent de classe elevada, i la companyia dels propis semblants és considerada d'allò més nefasta. És ben cert que un geni afortunat té molt de poder damunt el seu poble; mai ni en cap lloc,

2. Lessing adopta aquí la definició del drama burgès continguda en aquestes frases del crític francès més ardent al·ludit: «*Les noms des rois et des héros sont imposants sur le théâtre; mais tout ce qui imposen n'intéresse pas... Il est dans l'homme de ne s'affecter que de ce qui arrive à ses semblables: or les rois ne sont pas semblables que par les sentiments de la nature et par ce mélange de biens et des maux qui confondent toutes les conditions en une seule qui est celle de l'homme.*» Si l'escrit fos de Diderot, existiria una suggestiva relació entre ell i Lessing.

3. A la *Poétique française*, II, cap. X. Jean François Marmontel (1723-1799) fou un important escriptor i crític francès.

la natura no ha renunciat als seus drets, i potser també allí espera el poeta que sap mostrar-la en tota la seva veritat i en tota la seva força. L'intent que ha efectuat un autor anònim en una peça anomenada *El quadre de la indigència*,<sup>4</sup> conté grans bel·leses, i l'hauríem hagut d'adoptar dins el nostre teatre fins i tot en el cas que els francesos no hi trobin cap interès.

Allò que el crític francès esmentat anteriorment censura en la *Sara* alemanya no deixa de ser parcialment ben fonamentat. Però jo penso que l'autor preferirà conservar els propis errors que no pas sotmetre's a l'esforç, tal vegada estèril, d'una total reelaboració. Recorda molt bé allò que va dir Voltaire en una avinentesa semblant: «No sempre podem posar en pràctica tot allò que ens aconsellen els nostres amics. També hi ha errors necessaris. A un geperut que el volguéssim guarir del seu gep, li hauríem de llevar la vida. El meu fill és geperut; d'altra banda, però, es troba perfectament.»<sup>5</sup>

A la dotzena sessió (dijous, 7 de maig), fou representat *El jugador*, de Regnard.<sup>6</sup>

Aquesta obra és, sens dubte, el millor treball de Regnard; però Rivière du Frésny,<sup>7</sup> que poc temps després va dur també un jugador a l'escena, va discutir-li la prioritat de la invenció. Es queixava que Regnard li havia robat el plantejament i algunes escenes; Regnard va refusar l'acusació, i avui, de tota aquesta polèmica, només sabem amb certesa que un dels dos fou un plagiari. Si va ser Regnard, li hem d'agrair encara que no es pogués estar d'abusar de la confiança del seu amic; fou en benefici nostre que s'apoderà d'aquells materials, tot preveient que foren malmesos. Avui tindríem un jugador ben esquitit, si Regnard hagués estat més escrupolós. Amb tot, hauria hagut de confessar el seu acte i cedir al pobre Du Frésny una part dels honors conquerits.

A la tretzena sessió (divendres, 8 de maig), fou reposada *El filòsof casat*, i com a complement, *L'amant escriptor i criat*.

L'autor d'aquesta breu i graciosa obra es diu Cérou; estudiava Dret quan, el 1740, la va donar a representar al Teatre dels Italians, a París.<sup>8</sup> L'èxit fou extraordinari.

4. *L'humanité ou le tableau de l'indigence* fou traduït a l'alemany per Heinrich Steffens el 1764, amb el títol *Die Menschlichkeit oder Schilderung der Dürftigkeit*. El text francès és atribuït, entre d'altres, a Diderot.

5. Carta a Berger (24 d'octubre de 1736). Voltaire hi defensa la seva obra *L'enfant prodigue* (1736).

6. Jean-François Regnard (1655-1709) és autor del drama en vers *Le joueur* (1696). Lessing l'havia traduït ja el 1748, juntament amb Christian Felix Weisse, per al Teatre de Leipzig. Aquest text no s'ha conservat.

7. Charles Rivière du Frésny (1648-1724), escriptor francès, col·laborador de Regnard.

8. Comèdia del jurista francès Chevalier de Cérou que la va representar a París el 1740 amb el títol *L'amant auteur et valet*. Hi ha una traducció alemanya anònima del 1755.

A la catorzena sessió (dilluns, 11 de maig), foren escenificades *La mare coqueta*, de Quinault,<sup>9</sup> i *L'advocat Patelin*.<sup>10</sup>

Aquella és considerada pels experts una de les millors peces que s'han conservat del teatre francès del segle passat. Efectivament, conté molts episodis còmics dels quals ni el mateix Molière no s'hauria pogut avergonyir. Però l'acte cinquè i tot el desenllaç haurien pogut ser molt millors; el vell esclau, alludit en els actes precedents, no hi apareix; la comèdia es clou amb una freda narració, després que hem estat preparats per a una acció teatral. Altrament, la peça és notable dins la història del teatre francès pel fet que el marquès ridícul que hi surt és el primer del seu gènere. *La mare coqueta* tampoc no és el títol més apropiat, i Quinault hauria pogut servir-se simplement del segon títol que li dona: *Els amants desunits*.

*L'advocat Patelin* és pròpiament una farsa del segle xv, que va assolir un enorme èxit al seu temps. I se'l mereixia, per la seva jocositat inhabitual i la comicitat de bona llei, que emana de l'acció mateixa i de la situació dels personatges i que no es basa en simples acudits. Brueys<sup>11</sup> li ha donat un nou llenguatge i la forma en què actualment és representada. El senyor Ekhof fa una interpretació excel·lent del Patelin.

A la quinzena sessió (dimart, 12 de maig), fou presentada *Der Freigeist*, de Lessing.

Aquí és més coneguda amb el títol *Der beschämte Freigeist*, per distingir-la de la tragèdia del senyor von Brawe<sup>12</sup> que porta justament aquest mateix nom. De fet, no podem dir que queda avergonyit aquell que es corregeix. Adrast no és tampoc, ell tot sol, el llibertí, sinó que diverses persones participen d'aquest caràcter. La frívola i esbojarrada Henriette; Lisidor, indiferent a la veritat i a l'error, el murri Johann, tots plegats són exemples diversos de gent despreocupada, que podrien justificar conjuntament el títol de l'obra. Què importa, però, aquest títol? N'hi ha prou que la representació fos digna d'un gran triomf. Els papers, sense excepció, foren perfectament coberts, i especialment el senyor Boek<sup>13</sup> interpreta el Teophan amb tota la cordial dignitat que requereix aquest caràcter per tal de fer remarcar el disgust final per la tossuderia amb què Adrast el menysté i l'ignora, i damunt el qual es basa tota la catàstrofe.

9. *La mère coquette ou les amants brouillés* (1664), de Philippe Quinault (1635-1688), autor de comèdies, llibrets d'òpera i tragèdies.

10. La versió alemanya de la farsa anònima (1460), és de J. C. S., i fou publicada a Danzig el 1762.

11. David-Augustin de Brueys (1640-1723), autor teatral francès, adaptador del *Patelin* (1700), representada el 1706.

12. Joachim Wilhelm von Brawe (1738-1758), dramaturg alemany amic de Lessing. El seu *Freigeist* és de 1757.

13. Johann Michael Boek (1743-1793), actor efectista, de tradició barroca, que actuà a diverses ciutats alemanyes i representà les primeres obres de Schiller.



La sessió fou completada amb la comèdia pastoral *El tresor*, del senyor Pfeffel.<sup>14</sup>

Aquest autor s'havia donat a conèixer, no sense ressò, amb una altra obra, *L'eremita*, a més del text que ens ocupa. En *El tresor* ha provat de crear més interès del que normalment susciten les nostres peces de tema pastoral, el contingut de les quals és, íntegrament, l'amor com a joc. La seva expressió és molt sovint una mica massa rebuscada i preciosista, que fa que els sentiments, ja prou exquisits, assoleixin un aire excessivament estudiat, i esdevinguin simples jocs d'enginy plens de fredor. Això és aplicable d'una manera especial a *L'eremita*, que vol ser una petita tragèdia per fer-la seguir, més que als epílegs excessivament alegres, a les comèdies llagrimeses. La intenció és molt bona; però nosaltres preferim passar de les llàgrimes al riure, més que no pas als badalls.

## XV

19 de juny de 1767

A la setzena sessió (dimecres, 13 de maig) fou representada *Zaire*, del senyor de Voltaire.<sup>1</sup>

«Als amants de la història literària —diu Voltaire— no els desagradarà de saber com fou feta aquesta obra. Unes quantes dames van fer retret a l'autor que hi hagués massa poc amor a les seves tragèdies; ell els va respondre que, al seu parer, la tragèdia no és pas el veritable lloc per a l'amor; però que si els calien absolutament uns protagonistes enamorats, els en faria uns tan bé com qualsevol altre. L'obra fou enllestida en divuit dies i va tenir un gran èxit. A París hom l'anomena tragèdia cristiana, i sovint ha estat representada en lloc del *Polyeucte*.»<sup>2</sup>

Hem d'agrair, doncs, a les senyores, aquesta obra, i durant molt de temps continuarà essent la preferida de les dames. Un monarca jove i fogós, sotmès únicament a les lleis de l'amor; un orgullós vencedor, vençut només per la bellesa; un sultà que no és polígam; un serrall convertit en la residència lliurement accessible d'una mestressa que es mou sense traves; una noia abandonada, elevada al grau suprem de la felicitat en virtut dels seus ulls bonics; un cor que es disputen la tendresa i la religió, dividit entre el seu Déu i el seu ídol, que de

14. Gottlieb Konrad Pfeffel (1736-1809), conegut sobretot per les seves faules epígrames. *Der Schatz* fou publicat el 1761.

1. Una versió alemanya de *Zaire* fou recollida dins el vol. II de la *Deutsche Schaubühne* de Gottsched, el 1741.

2. L'obra fou representada a París el 1732. El text que cita Lessing és del prefaci de l'autor.

bon grat es mostraria pietós, si no hagués de deixar d'estimar; un gelós que reconeix el seu tort i que se'n venja en la pròpia persona; si aquestes idees afalagadores no sedueixen el bell sexe, quines altres coses podrien seduir-lo?

L'amor mateix ha dictat la *Zaïre* a Voltaire, ha dit un crític amb força correcció.<sup>3</sup> Amb més encert, hauria pogut dir: la galanteria. Només conec *una* tragèdia en la qual l'amor mateix té una intervenció directa; és *Romeo i Julieta*, de Shakespeare. És ben cert que Voltaire fa que la seva enamorada Zaïre expressi els propis sentiments d'una manera prou delicada i decorosa; però, ¿què és aquesta expressió comparada amb aquella pintura viva de totes les intrigues més insignificants i amagades amb les quals l'amor s'esmuny dins la nostra ànima, de tots els avantatges imperceptibles que hi guanya, de totes les maneres amb les quals subjuga qualsevol altra passió fins a esdevenir l'únic tirà de totes les nostres apetències i les nostres abominacions? Voltaire coneix a la perfecció, si així puc expressar-ho, l'estil cancelleresc de l'amor; és a dir, el llenguatge, el to que l'amor necessita quan es vol expressar amb una mesura i una cautela màximes, quan no vol dir altra cosa que allò que pot ser aprovat per l'àrid sofista i el crític fred. Però el millor diplomàtic no sempre coneix a fons els secrets del govern; o bé, si tanmateix Voltaire ha penetrat dins l'essència de l'amor amb la profunditat que posseï Shakespeare, també és cert que, almenys en aquest cas, no ho ha volgut demostrar, i el poema ha quedat molt per sota del poeta.

Sobre la gelosia, podríem dir més o menys el mateix. El gelós Orosman fa una figura ben pobra al costat del gelós Otello de Shakespeare. I en canvi, Otello ha estat manifestament el model d'Orosman. Cibber\* diu que Voltaire s'ha apoderat de la torxa que havia encès la foguera tràgica de Shakespeare.

Jo hauria dit: d'una torxa d'aquesta foguera en flames, i encara d'una torxa que fumeja més que no pas illumina i escalfa. En la figura d'Orosman, sentim parlar un gelós, el veiem cometre l'acció precipitada d'un gelós; però de la gelosia com a tal no en sabem ni més ni menys que allò que ja en sabíem. Otello, en canvi, és el tractat més complet sobre aquesta trista frenesia; hi podem aprendre tot allò que l'afecta, a provocar-la i a evitar-la.

\* *From English Plays, Zara's French author fir'd,  
Confess'd his Muse, beyond, herself, inspir'd,  
From rack'd Othello's rage, he rais'd his style  
And snatch'd the brand, that lights this tragic pile.*<sup>4</sup>

3. Al pròleg de la traducció anglesa, *Tragedy of Zara* (1735), feta per Aaron Hill (1685-1749), poeta dramàtic i traductor, director de l'òpera de Haymarket.

4. «Per òbres angleses fou inspirat l'autor francès de Zara, com ho confessa la seva musa, més que no pas per ella mateixa, de la ràbia del turmentat Otello s'encengué el seu estil, i va prendre la torxa amb què va encendre aquesta tràgica foguera.»

Però, ¿és que potser Shakespeare, em preguntaran alguns dels meus lectors, ha de ser sempre el qui ho ha entès tot millor que els francesos? Això ens enutja, ja que no el podem llegir. Aprofito l'avinentesa per recordar al públic una cosa que sembla voler oblidar premeditadament. Tenim una traducció de Shakespeare.<sup>5</sup> A penes és acabada, i ja ningú no s'hi interessa. Els crítics n'han dit molt de mal. A mi em plau de parlar-ne molt favorablement. No pas per contradir aquests homes doctes, ni per defensar els errors que ells hi han trobat: sinó perquè penso que no calia fer tant enrenou amb aquests errors. L'empresa era dificultosa; un altre que no hagués estat el senyor Wieland, amb les presses, hauria ensopegat encara més vegades i, per inconsciència o comoditat, hauria fet salts encara més grans damunt els obstacles; però allò que ell ha fet bé, difícilment ho millorarà ningú. El Shakespeare que ens ha ofert continua essent un llibre que, entre nosaltres, mai no serà prou recomanat. Encara hem d'aprendre molt de les belleses que ens depara, abans de blasmar-ne els defectes fins al punt de reclamar necessàriament una traducció millor.

Però tornem a la *Zaire*. L'autor la va dur al teatre parisenc l'any 1733, i tres anys més tard fou traduïda a l'anglès i representada també a Londres, al Teatre de Drury-Lane. El traductor era Aaron Hill, ell mateix autor dramàtic, i no dels pitjors. Voltaire se'n sentí altament afalagat, i allò que, amb aquell to d'orgullosa modèstia que li és propi, en diu a la dedicatòria de l'obra a l'anglès Falkener,<sup>6</sup> mereix de ser llegit. No cal, però, considerar que tot és tan cert com ell pretén. Ai del qui no llegeix els escrits de Voltaire amb l'esperit escèptic amb què ell n'ha confeït una bona part!

Diu, per exemple, al seu amic anglès: «Els vostres poetes tenien un costum al qual s'ha sotmès el mateix Addison; \* perquè el costum té tanta força com la raó i la llei. Aquest costum no gens raonable consistia a haver de finir cada acte amb versos d'un gust totalment diferent de la resta de l'obra; i aquests versos havien d'incloure necessàriament una comparació. Fedra, en deixar l'escenari, és comparada poèticament a un cabirol, Cató a una roca i Cleopatra als infants que ploren fins que s'han adormit. El traductor de *Zaire* és el primer que ha gosat mantenir els drets de la natura contra un gust que se n'allunya tant. Ell ha proscrit aquesta pràctica; s'ha adonat que la

\* «*Le plus sage de vos écrivains*», afegeix Voltaire. ¿Com traduir aquests mots? «Sage» vol dir savi; però, ¿qui podria considerar Addison el més savi dels escriptors anglesos? Se m'acut que els francesos també diuen «sage» a una noia a qui no podem retreure cap pas en fals, cap de les més grolleres rellicades. Aquest sentit fóra potser aplicable en el nostre cas. I així podríem traduir potser directament: «Addison, aquell dels escriptors vostres que més s'assembla a nosaltres els francesos, gent innòcua i simple.»

5. Es refereix a la traducció de Wieland, apareguda a Zurich (1762-1766). Conté 22 drames i és en prosa, amb excepció del *Somni d'una nit de Sant Joan*

6. Comerciant i estadista anglès (1684-1758) que hostatjà Voltaire.

passió ha de parlar amb un llenguatge veritable, i que el poeta s'ha d'amagar sempre per tal de fer aparèixer davant nostre únicament els protagonistes.»

En aquest text no hi ha pas més de tres inexactituds, i no és gaire tractant-se del senyor de Voltaire. És veritat que els anglesos, des de Shakespeare, i potser fins i tot des de molt més enrera, han tingut el costum de cloure els actes, escrits en versos sense rima, amb uns quants versos rimats. Però que aquests versos rimats no continguessin altra cosa que comparacions, que haguessin de contenir necessàriament comparacions, això és una cosa totalment falsa; i no em sé avenir que el senyor de Voltaire posi una cosa així davant els nassos d'un anglès, de qui ell podia suposar que havia llegit els autors tràgics del seu poble. En segon lloc, no és cert que Hill, en la seva traducció de *Zaïre*, s'hagi apartat d'aquest costum. Resulta gairebé increïble que el senyor de Voltaire no hagi examinat la traducció de la seva obra més detingudament que jo o que qualsevol altre. I tanmateix, deu ser així. Ja que, si efectivament és escrita en versos sense rima, no és menys cert que cada acte es tanca amb dos o quatre versos rimats. De comparacions, certament, no n'hi ha; però, com ja he dit, entre tots els versos rimats d'aquest tipus amb què clouen els seus actes Shakespeare i Jonson, Dryden i Lee, Otway i Rowe,<sup>7</sup> o com se diguin, ben segur que n'hi ha cent contra cinc que tampoc no en contenen. Què era, doncs, el que Hill tenia de diferent i especial? I si hagués tingut realment de diferent això que Voltaire li concedeix, tampoc no fóra exacte, en tercer lloc, que el seu exemple hagués tingut la influència de què parla Voltaire. Fins al moment present, continuen apareixent a Anglaterra tantes tragèdies, si no més, els actes de les quals acaben amb versos rimats, com tragèdies que no segueixen aquest costum. El mateix Hill, no s'ha alliberat totalment de la moda antiga en cap de les seves obres, de les quals n'hi ha diverses escrites després de la seva traducció de *Zaïre*. I què se'ns en dóna, d'altra banda, que sentim o no versos rimats a la fi? Si hi són, potser poden encara ser útils a l'orquestra, ja que donen el senyal per a l'entrada dels instruments, un senyal que, d'aquesta manera, provindria, molt més hàbilment, de l'obra mateixa, i no del xiulet o de la clau.

7. Natanael Lee (1657-1693), autor dramàtic anglès, com Thomas Otway (1651-1685), seguidor de Dryden, i Nicholas Rowe (1674-1718), que publicà les obres de Shakespeare amb una biografia.

23 de juny de 1767

Els actors anglesos, a l'època de Hill, actuaven amb massa poca naturalitat. Llur joc tràgic, en especial, era extremadament ferotge i exagerat; quan havien d'expressar unes passions violentes, cridaven i gesticulaven com posseïts; i la resta era declamada en un to d'una solemnitat rígida i exorbitant, que traïa el comediant en cada síl·laba. Per això, quan va decidir de fer representar la seva traducció de *Zaïre*, va confiar el paper de *Zaïre* a una dona jove que mai no havia actuat en la tragèdia. Ho judicava així: aquesta jove té sentiment, bona veu, bona figura i dignitat; encara no ha adquirit el to fals del teatre, no necessita corregir prèviament els errors; només que, durant unes hores, es pugui convèncer ella mateixa de ser realment allò que representa, podrà parlar simplement com li ho dicti la llengua, i tot anirà bé. Efectivament hi va anar; i els pedants del teatre, els quals havien afirmat, contra l'opinió de Hill, que només una persona molt experta i avesada podia dominar un paper semblant, van quedar ridiculitzats. La jove actriu era la muller de l'actor Theophilus Cibber, i aquesta primera temptativa, als seus divuit anys, resultà una obra mestra. És curiós que també l'actriu francesa que per primera vegada va representar la *Zaïre* fos una principiant. La jove i encantadora senyoreta Gaussin va adquirir de sobte una gran fama, i el mateix Voltaire<sup>1</sup> en va quedar tan fascinat, que va lamentar amargament la pròpia vellesa.

Del paper d'Orosman se'n va encarregar un parent de Hill que no era actor d'ofici, sinó un home de posició elevada. Feia teatre per afeció i no tenia ni el més mínim escrúpol a presentar-se en públic per mostrar el seu talent, tan estimable com el de qualsevol altre. A Anglaterra, no són estranys aquests exemples de persones de prestigi que actuen al teatre per llur propi gaudi. «Tot el que hi ha de sorprenent en això —diu el senyor de Voltaire— és que ens meravellem. Hauríem de reflexionar que totes les coses d'aquest món depenen del costum i de l'opinió. La Cort de França, dins el teatre, ha dansat amb els actors de l'Òpera, i res no hi hem trobat d'estrany sinó que la moda d'aquests divertiments hagi passat. Per què fóra més estrany actuar al teatre que dansar en públic? ¿Quina altra diferència hi ha entre les dues arts sinó que l'una està tant per damunt de l'altra com els talents que requereixen preferentment una força espiritual estan per damunt de les simples habilitats corporals?»

El comte Gozzi<sup>2</sup> ha traduït la *Zaïre* a l'italià; ho ha fet acuradament

1. Al prefaci de la *Zaïre*, «Epître a Mademoiselle Gaussin».
2. Gaspare Gozzi (1731-1786), germà de Carlo, el famós dramaturg (1720-1806).

i amb elegància; figura a la tercera part de les seves obres. ¿En quina llengua podrien sonar més commovedores que en aquesta les tendres lamentacions? L'única llibertat que s'ha pres Gozzi cap a la fi de l'obra, sí que difícilment ens pot satisfer. Després que Orosman s'ha apunyalat, Voltaire li fa dir encara uns quants mots per tranquil·litzar-nos sobre la sort de Nerestan. I què fa Gozzi? Sens dubte l'italià trobava excessivament fred deixar que un turc morís d'una manera tan serena. Posa, doncs, en boca d'Orosman una tirada plena d'exclamacions, de gemecs i de desesperació. La vull citar al peu del meu text per la seva raresa.\*

És ben curiós de veure fins a quin punt el gust alemany s'allunya en aquest cas del dels països meridionals! Per als italians, Voltaire és massa breu, als alemanys ens resulta massa llarg. Tot just Orosman ha dit «adorada i venjada»; a penes s'ha infligit el cop mortal, ja fem que caigui el teló. És cert, però, que el gust alemany ho vol així? Fem supressions d'aquesta mena amb tot tipus d'obres; però, per què les fem? És que potser volem seriosament que una tragèdia acabi com un epigrama? ¿Sempre amb la punta del punyal o amb el darrer sospir del protagonista? ¿D'on ens vindria als alemanys, gent posada i seriosa, l'esvalotada impaciència de no voler escoltar, ja rematada l'acció, absolutament res més, ni que fossin unes poques paraules, uns mots indispensables per al perfecte arrodoniment de la peça? Però és en va que jo cerqui la causa d'un fet que no existeix. Tindríem sens dubte prou paciència per escoltar el poeta fins a la fi, només que els actors

\* *Questo mortale orror che per le vene  
Tutte mi scorre, omai non è dolore,  
Che basti ad appagarti, anima bella.  
Feroce cor, cor disperato, e misero,  
Paga la pena del delitto orrendo.  
Mani crudeli —oh Dio— Mani, che siete  
Tinte del sangue di sì cara donna.  
Voi —voi— dov'è quel ferro? Un'altra volta  
In mezzo al petto —Oimè, dov'è quel ferro?  
L'acuta punta—  
Tenebre, e notte  
Si fanno intorno—  
Perchè non posso—  
Non posso spargere  
Il sangue tuo?  
Sì, sì, lo spargo tutto, anima mia,  
Dove sei? più non posso —oh Dio! non posso—  
Vorrei —vederti— io manco, oh Dio!<sup>3</sup>*

3. «Aquest mortal horror que em recorre totes les venes, ara ja no és dolor que basti per apagar-te, ànima bella. Cor ferotge, cor desesperat, i miser, paga la pena de l'horrend delictes. Mans cruels —oh Déu— mans, que sou tenyides de la sang d'una dona tan estimada. On és, on és el ferro? Altra vegada al mig del pit —Ai las, on és aquest ferro? La punxa aguda... tenebres i nit... es fan a l'entorn... Per què no puc... no puc vessar... la teva sang? Sí, sí, la vesso tota, ànima meva. On ets? Ja no puc més... Voldria... veure't... defalleixo, oh Déu!»

confiessin que en som capaços. Sentiríem de molt bon grat les darreres ordres del generós sultà, i de molt bon grat compartiríem la meravella i la compassió de Nerestan; però no ho hem de fer. ¿I per què no ho hem de fer? No tipç resposta per a aquesta pregunta. ¿En foren culpables els actors que interpreten el personatge d'Orosman? Podríem comprendre perfectament que volguessin tenir la darrera paraula. Apunyalats i aplaudits! Als artistes, cal perdonar-los aquestes petites vanitats.

En cap altra nació no ha tingut la *Zaïre* uns crítics tan severos com a Holanda. Friedrich Duim, potser parent del cèlebre actor d'aquest nom al Teatre d'Amsterdam,<sup>4</sup> tenia tantes coses a criticar, que va creure més senzill de fer un text millor. I efectivament en va fer un... de diferent,\* en el qual el tema bàsic és la conversió de *Zaïre*, i la fi del qual és que el sultà triomfa damunt el seu amor i envia la cristiana *Zaïre* a la seva pàtria amb tots els honors que corresponen a la seva elevada situació; el vell Lusignan mor d'alegria. ¿Qui té curiositat per saber-ne més? L'única falta imperdonable d'un poeta tràgic és la de deixar-nos freds; que aconseguixi d'interessar-nos, i que faci el que vulgui de les petites regles mecàniques. Els Duim poden molt bé censurar, però no han de voler tensar ells mateixos l'arc d'Ulisses. Això ho dic perquè no voldria que de la fracassada temptativa de millorament de l'obra se'n deduís que la crítica és immotivada. La censura de Duim és força fonamentada en molts dels seus aspectes; sobretot ha observat molt bé les transgressions de què Voltaire es fa culpable en allò que respecta a la unitat de lloc, i les deficiències en les entrades i sortides, no prou motivades, dels personatges. Tampoc no se li ha escapat la incongruència de l'escena sisena del tercer acte. «Orosman —ens diu— va a buscar *Zaïre* a la mesquita; *Zaïre* es nega a seguir-lo sense allegar ni la més mínima causa per a aquesta negativa; se'n va i Orosman resta allí plantat com un estaquirot (*als eenen lafhartigen*). ¿És una situació pròpia de la seva dignitat? Encaixa amb el seu caràcter? ¿Per què no insisteix a *Zaïre* perquè aquesta s'expliqui més clarament? ¿Per què no la segueix al serrall? No podia seguir-la fins allí?» Bon Duim! Si *Zaïre* s'hagués explicat més clarament, ¿d'on haurien sortit després els altres actes? No se n'hauria anat en orris tota la tragèdia? Ben cert que sí! I és igualment insípida l'escena segona de l'acte tercer: Orosman torna amb *Zaïre*; *Zaïre* torna a anar-se'n sense cap altra explicació, i Orosman, el pobrissó (*dien goeden hals*), se'n consola amb un monòleg. Però, com he dit, l'embolic o la incertitud havien d'allargar-se fins a l'acte cinquè, i si tota la catàstrofe penja d'un cabell, hi ha coses

\* «Zaire, bekeerde Turkinne», Treurspel, Amsterdam, 1745.

4. Friedrich Duim (1674-?). Dramaturg holandès. El parent actor a l'udit al text és el seu fill Isaak Duim (1696-1787); probablement Lessing el va conèixer a Amsterdam el 1756.

més importants d'aquest món que no s'aguanten pas en res de més sòlid.

L'escena suara esmentada és, d'altra banda, aquella que permet l'actor que fa el paper d'Orosman de mostrar la subtilitat del seu art amb tot el modest esplendor amb què un coneixedor igualment subtil és capaç de copsar-lo. Ha de passar d'un estat d'ànim a l'altre i, amb un joc mut, ha de saber fer aquesta transició d'una manera prou natural perquè l'espectador sigui arrossegat sense notar un salt bruscs sinó una gradació que serà evidentment ràpida, però sempre creïble.<sup>5</sup> De primer, Orosman es presenta amb tota la seva magnanimitat, ben disposat i inclinat a perdonar Zaïre, bé que el cor d'ella es trobi ja captivat, mentre la noia sigui prou sincera per no fer-ne un secret durant més temps. Però a ell se li desvetlla novament la passió i exigeix el sacrifici del seu rival. És prou delicat com per assegurar-li a ella, amb aquesta condició, tots els seus favors. Però quan Zaïre insisteix en la pròpia innocència, contra la qual ell creu tenir unes proves tan manifestes, Orosman és dominat gradualment per una indignació extrema. I així passa de l'exasperació a la tendresa, i de la tendresa a l'exasperació. Tot allò que Rémond de Sainte-Albine observa en el seu *Comédien*,\* ho realitza el senyor Ekhof amb tanta perfecció, que hom creuria que ell, i ningú més, podia haver estat el model del crític.

## XVII

26 de juny de 1767

A la sessió dissetena (dijous, 14 de maig) fou representat el *Sidney*, de Gresset.<sup>1</sup>

Aquesta obra va ser escenificada per primera vegada l'any 1745. Una comèdia contra el suïcidi no podia fer gaire fortuna a París. Els francesos van dir: seria una obra apropiada per a Londres. No sé pas si això és exacte: ja que els anglesos potser trobarien *Sidney* massa poc britànic; no actua amb prou rapidesa; filosofa massa abans de passar a l'acció, i massa poc quan creu haver-la realitzada; el seu penediment podria semblar una insultant mesquinesa d'ànim; a més, el fet de veu-

---

\* *Le Comédien*, Part. II, Cap. X, p. 209.

5. Preocupació constant de Lessing és l'educació de l'actor. Preconitza una actuació viva, que no caigui en l'afectació que imperava en els teatres alemanys de l'època. Cf. *Schauspielerleben im achtzenden Jahrhundert*, Erinnerungen von Joseph Anton Christ zum ersten Male veröffentlicht von Rudolf Schirmer, Leipzig, 1912, p. 59.

1. Jean Baptiste Louis Gresset (1709-1777), narrador i dramaturg francès, conegut per la seva narració en vers *Vert-Vert* (1734) i sobretot per la seva comèdia *Le méchant*.



re's portat d'una banda a l'altra per un criat francès podria ser considerat per alguns una ignomínia que, per ella sola, fóra digna de la força.

Però tal com és, l'obra sembla prou bona per a nosaltres, els alemanys. A nosaltres ens agrada de palliar un deliri frenètic amb una mica de filosofia, i no trobem que perjudiqui el nostre honor, si algú ens reté de cometre una bestiesa i obté de nosaltres la confessió d'haver filosofat malament. Per això amb Dumont, encara que sigui un pretensió francès, ens sentim tan ben disposats que ens ofèn l'etiqueta que el poeta observa en ell. Ja que, en saber Sidney que, gràcies a la precaució de Dumont, no es troba més a prop de la mort que la persona més sana, Gresset li fa exclamar: «Gairebé no ho puc creure..., Rosalia!... Hamilton!... i tu, la felicitat sollicitud del qual..., etc.» ¿Per què aquesta jerarquia? ¿Es permès de sacrificar la gratitud a les bones formes? El servent l'ha salvat; al servent pertoca la primera paraula, la primera expressió de joia, per molt criat que sigui i es trobi per sota del seu amo i dels amics del seu amo. Si jo fos actor, en aquest cas m'hauria atrevit amb audàcia a fer allò que l'autor hauria hagut de fer. Si no hagués pogut adreçar el primer mot al meu salvador —contra allò que el poeta prescriu—, almenys li hauria enviat el primer esguard commòs i hauria corregut a donar-li la primera abraçada d'agraïment; i després m'hauria girat vers Rosalia i Hamilton, i hauria retornat a ell. Cal que sempre ens inclinem més a demostrar humanitat que no pas bona educació!<sup>2</sup>

El senyor Ekhof interpreta el Sidney amb tant d'encert! És sense cap mena de dubte un dels seus papers més vigorosos i intensos. És difícil expressar amb més art, amb una veritat més gran, la malenconia plena d'entusiasme, el sentiment d'insensibilitat —si així puc dir-ho— que caracteritzen la disposició d'ànim de Sidney. Quina riquesa de gests pictòrics gràcies als quals dóna alhora cos i figura a les consideracions generals i transforma els seus sentiments més íntims en objectes visibles! Quin to de convicció que se'ns endu!

El colofó de la vetllada fou una peça en un acte traduïda de l'original francès de l'Affichard<sup>3</sup> amb el títol: *Aquest, és de la família?* De seguida endevinem que ha de presentar-se un beneit o una beneïta, la preocupació màxima del qual és la vella noblesa. Un jove molt ben educat, però d'origen obscur, aspira a la mà de la fillastra d'un marquès. El consentiment de la mare depèn de l'aclariment d'aquest origen. El jove es creia fill adoptiu d'un burgès anomenat Lisander; però resulta que Lisander és realment el seu pare. Així doncs, després d'aquest descobriment, el matrimoni fóra ja impensable, si el mateix Lisander no s'hagués vist forçat a descendir a la classe burgesa únicament a causa d'unes circumstàncies infortunades. De fet, és de nai-

2. Reapareix la polèmica del cap. XV, represa després al LIX.

3. Thomas l'Affichard (1698-1753) és autor de *La Famille* (1746).

xença tan elevada com el marquès; és fill del marquès, foragitat de la casa pairal pels seus excessos juvenívols. I ara vol servir-se del seu fill per reconciliar-se amb el seu pare. Aquesta reconciliació es produeix i això fa que l'obra, cap a la fi, sigui força emotiva. Si el to general és, doncs, més commovedor que còmic, ¿no caldria que el títol ens fes esperar més aquell to que no pas aquest? El títol és veritablement una futilitat; però aquesta vegada jo no l'hauria tret de l'únic personatge ridícul que hi ha a l'obra. No cal pas que indiqui el contingut ni que l'exhaureixi; però tampoc no hauria de desorientar. I aquest ho fa una mica. Què hi ha més fàcil de canviar que un títol? Els altres punts en els quals l'autor alemany es desvia de l'original redunden més aviat en benefici de la peça i li donen un aspecte més autòcton, més nostre, que manca en gairebé totes les obres manllevades del teatre francès.

A la sessió divuitena (divendres, 15 de maig) fou interpretada *El fantasma del timbal*.<sup>4</sup>

Aquesta prové d'un original anglès d'Addison. Addison ha escrit només una tragèdia i una comèdia. La poesia dramàtica no era en absolut el seu ram. Però un bon cervell sap sortir del pas en totes les avinenteses, i les seves dues peces teatrals, si no posseeixen les més altes qualitats del gènere, almenys en tenen d'altres que les converteixen en uns treballs encara molt estimables. Tant amb l'una com amb l'altra, va intentar d'apropar-se als models regulars francesos; però ni amb vint Addisons aquests models no s'haurien adaptat al gust dels anglesos. Que se n'acontenti el qui no coneix unes belles superiors!

Destouches, que havia tingut relacions personals amb Addison a Anglaterra, va sotmetre la comèdia a uns patrons encara més francesos. Nosaltres la representem d'acord amb la seva reelaboració, en la qual moltes coses han esdevingut veritablement més fines i naturals, però d'altres s'han tornat més fredes i desproveïdes de força. Si no m'equivoco, la senyora Gottsched, de qui procedeix la traducció alemanya, ha tingut a mà l'original anglès i n'ha reprès algun bon acudit dins el seu text.<sup>5</sup>

A la sessió dinovena (dilluns, 18 de maig), fou repetida *El fildsof casat* de Destouches.

El *Demòcrit* de Regnard<sup>6</sup> va ser la peça interpretada a la vintena sessió (dimarts, 19 de maig).

En aquesta comèdia proliferen els errors i les incongruències, i en

4. Es tracta de *The Drummer or the Haunted House* (1715), la traducció alemanya de la qual és de Luise Gottsched i va aparèixer al segon volum de la *Deutsche Schaubühne*, el 1741.

5. Afirmació desmentida per Gottsched al prefaci de l'edició citada dins la nota anterior.

6. El *Démocrate amoureux*, de Regnard (cf. XIV, nota 6), comèdia del 1700, fou durament atacat a França i a Alemanya pels seus anacronismes i les seves inversemblances.

canvi agrada. El coneixedor hi riu tan de cor com el membre més ignorant del baix poble. Què en podem concloure, d'això? Que les bel·leses que conté deuen ser veritables i universals, i els errors potser afecten únicament unes regles arbitràries que podem passar per alt amb més facilitat que no ho pretenen els crítics. L'autor no hi ha observat la unitat de lloc, i està bé que s'ho hagi permès. Ha descurat tot allò que és habitual, i també és lògic que ho hagi fet. El seu Demòcrit no s'assembla en cap aspecte al veritable Demòcrit; la seva Atenes és totalment diferent de l'Atenes que coneixem: doncs molt bé, prescindim de Demòcrit i d'Atenes i posem simplement al seu lloc uns noms inventats. Evidentment, Regnard sabia tan bé com qualsevol que al voltant d'Atenes no hi havia un desert, ni tigres ni óssos; que en temps de Demòcrit, Atenes no tenia rei, etc. Però en aquest cas no ho ha volgut saber; la seva intenció era de descriure els costums del propi país amb noms estrangers. Aquesta descripció és la comesa fonamental del poeta còmic, i no la veritat històrica.

Altres defectes podrien ser més difícils de perdonar; la manca d'interès, la fredor de la intriga, la quantitat excessiva de personatges sobers, la insulsa xerrameca de Demòcrit, insulsa no solament perquè contradia la idea que tenim d'ell, sinó perquè també fóra absurda en boca de qualsevol altre, fos quin fos el nom que li donés el poeta. Amb tot, ¿quines fallades no passarem per alt a canvi del bon humor que susciten en nosaltres Estrabó i Thaler? El caràcter d'Estrabó és, tanmateix, difícil de definir; no sabem què pensar-ne; canvia de to segons la persona amb qui parla; tan aviat és un irònic subtil i ple d'enginy com un burleta groller; ara és un esnob entranyable, ara un gomós desvergonyit. El seu reconeixement amb Cleanthis és enormement còmic, però mancat de naturalitat. La manera com la senyoreta Beauval i el senyor La Thorillière<sup>7</sup> van interpretar originàriament aquestes escenes, s'ha transmès d'un actor a l'altre, d'una actriu a l'altra. Es tracta de les ganyotes més inconvenients, però com que les ha consagrades la tradició entre els francesos i els alemanys, no se li acut a ningú de modificar-ne res, i em guardaré prou de dir que difícilment foren suportades en la més vil de les farses. El caràcter millor, més graciós i ben forjat és el de Thaler; un camperol de debò, murri i directe, ple de malícia; menys que episòdic des del punt de vista poètic, és en canvi tan oportú com indispensable per al desenllaç de la intriga.\*

\* *Histoire du Théâtre Français*, t. XIV, p. 164.<sup>8</sup>

7. Jeanne Beauval (1643-1720) i Pierre La Thorillière (1656-1731), actors de la companyia de Molière.

8. Obra de Claude i François Parfaict, publicada anònima el 1735, a Amsterdam.

## XVIII

30 de juny de 1767

A la sessió vint-i-unena (dimecres, 20 de maig), fou escenificada la comèdia de Marivaux *Les fausses confidences*.<sup>1</sup>

Marivaux ha treballat gairebé durant mig segle per als teatres de París: la seva primera obra és de l'any 1712 i la seva mort s'esdevingué el 1763, a l'edat de setanta-dos anys.<sup>2</sup> El nombre de comèdies que va escriure s'eleva a la trentena, més de dues terceres parts de les quals tenen l'Arlequí, ja que l'autor les va compondre per al Teatre dels Italians. Entre elles figura *Les fausses confidences*, interpretada per primera vegada el 1736, sense gaire èxit, però que fou novament seleccionada dos anys més tard, i obtingué una acollida molt millor.

Les seves obres, malgrat llur riquesa de caràcters diversos i d'intrigues, són força semblants entre elles. En totes, les mateixes enginyositats brillants i sovint massa rebuscades; en totes, la mateixa anàlisi metafísica de les passions; en totes, el mateix llenguatge ple de floritures i neologismes. El pla és sempre d'un abast molt limitat; però com un veritable Calípides del seu art, en sap recórrer aquest àmbit reduït amb una sèrie de passos tan petits però tan perceptiblement diferenciats, que a la fi creiem haver deixat enrera un camí llarguíssim.

D'ençà que la Neuber,<sup>3</sup> *sub auspiciis* de Sa Magnificència el senyor professor Gottsched, va bandejar públicament l'Arlequí del seu teatre,<sup>4</sup> va semblar que tots els teatres alemanys que tenien interès a ser definits com a regulars, abonessin aquest bandejament; dic «va semblar», perquè en el fons havien suprimit tan sols el gec acolorit i el nom, però havien conservat la figura del bufó. La mateixa Neuber va interpretar una sèrie de comèdies en les quals Arlequí era el personatge principal. Però hi duia el nom de Hänschen, i en lloc del vestit clapejat, en lluïa un de tot blanc. Certament, un gran triomf del bon gust!

També *Les fausses confidences* tenen un Arlequí, que, en la traducció alemanya,<sup>5</sup> s'ha convertit en un Peter.<sup>6</sup> La Neuber és morta, i

1. *Les fausses confidences* fou estrenada el 1737.

2. Marivaux va viure del 1688 al 1763, és a dir setanta-cinc i no setanta-dos anys.

3. Friederike Caroline Neuber (1697-1760), des del 1725 fou *Prinzipalin* d'una companyia que va recórrer tot Alemanya. Col·laboradora de Gottsched en les reformes teatrals d'aquest.

4. Això s'esdevingué el 1737, en un preludi compost per la mateixa Neuber, a Leipzig. De fet, influí en la mesura la competència que l'arlequí Müller feia a la companyia de la Neuber, així com l'autoritat de Gottsched, que s'inclinava pel teatre de gust francès. Lessing definí aquest episodi com «La gran arlequinada» (1759), en la seva obra *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, XVII i preconitzà el retorn a tradicions populars alemanyes.

5. No se n'ha pogut saber el traductor.

6. Lessing se serveix també d'aquest nom en *Die alte Jungfer*.

Gottsched també, i ara jo em pensava que li tornàriem a posar el seu gec. Parlant seriosament: si el podem tolerar amb un nom estrany, per què no restituir-li el seu? «És una creació estrangera», diuen. Què hi fa? Tant de-bè que tots els bufons, entre nosaltres, fossin estrangers. «Es mou i actua com ningú no ho fa entre nosaltres»: així no haurà de perdre temps a dir qui és. «És absurd de veure aparèixer cada dia el mateix individu en una obra diferent»: cal no considerar-lo un individu, sinó tot un gènere; no és Arlequí, que avui se'ns presenta en el *Timon*, demà en el *Falcó*<sup>7</sup> i demà passat en *Les falses confidències*, com un veritable manefla, sinó que es tracta de diversos Arlequins; el gènere tolera mil variants; el del *Timon* no és el del *Falcó*; aquell vivia a Grècia, aquest a França; únicament perquè llur caràcter té en comú uns trets fonamentals, hom ha recorregut a un nom comú. ¿Per què hem de ser més escrupolosos, més difícils d'accontentar en els nostres gustos i més condescendents amb els àrids sofismes que no ho són ni ho han estat, no diré ja els francesos i els italians, sinó els mateixos grecs i romans? El paràsit d'aquests darrers, era potser altra cosa que un Arlequí? ¿No tenia també la seva indumentària pròpia, amb la qual es presentava en una obra i en una altra? ¿No tenien els grecs un drama específic en el qual calia introduir tothora sàtirs, tant si encaixaven dins la història com si no?

Fa uns quants anys, Arlequí va defensar la seva causa davant el tribunal de la veritable crítica, amb tant d'humor com de profunditat. Recomano la dissertació del senyor Möser sobre el còmico-grotesc<sup>8</sup> a tots els meus lectors que encara no la coneixin; dels qui la coneixen, ja en tinc el vot. Dins aquest text, en alludí<sup>9</sup> incidentalment a un escriptor,<sup>9</sup> hom diu que té prou bon criteri per esdevenir un dia el pànegirista d'Arlequí! Vet aquí que ja ho ha esdevingut!, pensareu. Però no: sempre ho ha estat. El retret que el senyor Möser posa en boca d'ell contra l'Arlequí, no recorda que mai l'hagi formulat, ni tan sols pensat.

A més de l'Arlequí, a *Les falses confidències*, apareix un altre criat que mena tota la intriga. Tots dos han estat força ben interpretats, i el nostre teatre té en Hensel i en Merschy dos actors com no en podríem demanar de millors per als papers de criat.

A la sessió vint-i-dosena (dijous, 21 de maig), va ser representada *Zelmire*, del senyor Du Belloy.<sup>10</sup>

El nom de Du Belloy no pot resultar desconegut de ningú que no

7. *Timon le Misanthrope* (1712) i *Le faucon et les oies de Boccace* (1725), dues comèdies de Louis François Delisle (m. 1756), on Arlequí és individualitzat.

8. *Harlekin oder Verteidigung des Grotesk-Komischen* (1761), de Justus Möser, on cita Lessing.

9. El mateix Lessing.

10. Pierre Laurent Nuyrette Du Belloy, dramaturg i actor francès (1727-1775). La tragèdia *Zelmire* és del 1762. La seva obra més famosa és *Le siège de Calais* (1765), que Lessing cita més avall.

sigui totalment aliè a la literatura francesa moderna. L'autor d'*El setge de Calais!* Si aquesta peça no mereixés l'enrenou que amb ella han fet els francesos, aquest enrenou no deixa de fer-los honor, perquè els mostra com un poble gelós de les seves glòries, damunt el qual no han perdut cap efecte les grans gestes dels avantpassats; un poble que, convençut de la vàlua d'un poeta i de la influència del teatre en la virtut i els costums, no considera que aquell és un dels seus membres inútils, ni compta aquest entre els objectes dels quals s'ocupen tan sols els vagarosos atrafegats. Que lluny som encara els alemanys dels francesos en aquest aspecte! Per dir-ho amb tota franquesa: al costat d'ells, som encara els veritables bàrbars! Més bàrbars que els nostres incul-tíssims avis, per als quals un bard era un home molt digne d'estima, i que, malgrat llur indiferència per les arts i les ciències, haurien considerat indubtablement un foll el qui els hagués preguntat si era un ciutadà més útil un bard o un comerciant de pells d'ós i d'ambre. Aquí a Alemanya, per molt que giri els ulls allà on em plagui, encara ha de ser construïda la ciutat de la qual hom pot esperar la mil·lèsima part del respecte i la reconeixença per un poeta alemany que Calais ha tingut per Du Belloy.<sup>11</sup> Per molt que ho qualifiquem de vanitat francesa, quin llarg camí hem de fer encara abans de ser capaços d'una vanitat semblant! Què té d'estrany? Fins els nostres savis literats són prou mesquins per estimular la nació en el seu menyspreu per tot allò que no omple la bossa. Parlem de l'obra d'un geni, sigui quina sigui; prediquem l'encoratjament dels artistes; expressem el desig que una ciutat rica i puixant, només amb la seva participació, pugui contribuir al més digne esbargiment d'uns homes que durant tot el dia porten la càrrega de llurs obligacions, i a passar el temps de la manera més útil als qui no volen tenir obligacions —¿el teatre, no ha de ser almenys, això?—... i adreceu l'esguard i pareu l'oïda a allò que us envolta. No serà únicament l'usurer Albí el qui cridarà: «Gràcies al cel que els nostres ciutadans tenen coses més importants a fer!»

.....*Eu!*  
*Rem poteris servare tuam!*<sup>12</sup>

Més importants? Més lucratives, això sí que ho admeto! Per a nosaltres, no és lucratiu res que tingui ni la més mínima relació amb les arts liberals. Però,

...*haec animos aerugo et cura peculî*  
*Cum semel imbuerit...*<sup>13</sup>

11. Calais havia nomenat Du Belloy ciutadà honorari i havia posat la seva imatge entre les dels benefactors de la ciutat.

12. «Bravo! Podràs conservar el teu bé!» Horaci, *De arte poetica* (v. 32 ss.).

13. Horaci, *ibid.* «Quan aquesta malaltia del diner, aquesta mania d'amuntegar riqueses hauran penetrat dins els ànims...»

Ara estic divagant. Quina relació té això amb la *Zelmire*?

Du Belloy era un home jove que volia estudiar Dret, o s'hi veia obligat. Més aviat s'hi devia veure obligat, perquè l'amor al teatre va tenir sempre la supremacia; va deixar de banda el Bartolus<sup>14</sup> i es va fer comediant. Va actuar un quant temps amb la companyia francesa de Brunswick, va escriure diverses obres, va retornar a la seva pàtria i, amb un parell de tragèdies, es va fer tan ric i famós com hauria pogut fer-lo la jurisprudència, encara que hagués arribat a ser un Beaumont.<sup>15</sup> Ai del jove geni alemany que volgués emprendre el mateix camí! El vilipendi i la mendicitat serien el seu destí més segur!

La primera tragèdia de Du Belloy es diu *Titus*, i *Zelmire* va ser la segona. *Titus* no va tenir una bona acollida i només fou representada una vegada. Tant fou més gran l'èxit de *Zelmire*; va ser representada catorze vegades consecutives, i els parisencs encara no se n'havien cansat. El contingut és invenció original de l'autor.

Un crític francès \* ho va aprofitar per declarar-se absolutament en contra de les tragèdies d'aquest gènere: «Nosaltres hauríem preferit —ens diu— un tema històric. Els annals del món són tan fecunds en crims famosos; i la tragèdia té la funció explícita de proposar a la nostra admiració i imitació les grans accions d'herois veritables. En pagar així el tribut que la posteritat deu als seus manes, inflama al mateix temps el cor dels contemporanis amb la noble ambició d'igualar-los, Que no em diguin que *Zaire*, *Alzire*, *Mahomet*<sup>16</sup> són també temes de pura ficció. Els noms de les dues primeres són imaginaris, però el fons dels fets és històric. Hi ha hagut, efectivament, Croades en les quals els cristians i els turcs s'han odiat i s'han escanyat per la glòria de Déu, llur pare comú. En la conquesta de Mèxic van haver de manifestar-se necessàriament els contrastos afortunats i sublimes entre els costums europeus i americans, entre el fanatisme i la veritable religió. Quant al Mahomet, és l'extracte, la quintaessència, per dir-ho així, de tota la vida d'aquest impostor; el fanatisme posat en acció; i la pintura més bella, més filosòfica, que mai s'ha fet d'aquest monstre perillós.»

## XIX

3 de juliol de 1767

A cadascú li és donat de tenir el seu propi gust; i és lloable provar d'adonar-se d'aquest gust propi. Però el fet de conferir als motius amb

\* «Journal Encyclopédique», juliol 1762.

14. Bartolus de Sassoferrato (1314-1357), famós jurista italià.

15. Elie de Beaumont (1710-1786), famós advocat parisenc.

16. Tres tragèdies de Voltaire.

els quals volem justificar-lo una universalitat que, si així quedés legitimada, en faria l'únic gust veritable, significa sortir dels límits de la recerca de l'afeccionat i erigir-se en legislador pretensions. L'escriptor francès que hem citat comença amb un modest «Nosaltres hauríem preferit», i passa després a unes sentències tan generals i categòriques, que hom creuria que aquest «nosaltres» ha sortit de la boca de la Crítica en persona. El veritable crític no dedueix unes regles a partir del seu gust, sinó que ha conformat el seu gust d'acord amb les regles que la natura de la cosa requereix.

Però ja fa molt de temps que Aristòtil va decidir <sup>1</sup> fins a quin punt el poeta tràgic s'ha de preocupar de la veritat històrica; ho ha de fer únicament en la mesura que aquesta veritat és semblant a una *faula* ben combinada, a la qual l'artista pot ajustar les pròpies intencions. D'aquí que no necessiti una història pel fet que s'hagi esdevingut realment, sinó perquè s'ha esdevingut de manera tal, que difícilment en podria idear una altra que s'adaptés millor als seus fins presents. Si aquesta coherència la troba en un cas real, benvingut sigui el cas real; però no per això val la pena de consultar els llibres d'història. ¿I quants n'hi ha que sàpiguen allò que realment s'ha esdevingut? Si volem inferir la possibilitat que passi una cosa del simple fet que realment ha passat, ¿què ens priva de considerar una *faula* totalment imaginària com una història real, de la qual mai no hem sabut res? ¿Quina és la primera cosa que ens fa creïble una història? ¿No és la seva íntima versemblança? ¿I no és potser igual que aquesta versemblança no sigui confirmada per cap testimoni ni tradició, o bé que ho sigui per testimonis i tradicions que encara no han arribat a la nostra coneixença? Hom accepta sense cap motiu que una característica del teatre és conservar la memòria dels grans homes; aquesta és la funció de la història, no la del teatre. Al teatre, no hem d'aprendre allò que ha fet aquest o aquell home individualment, sinó allò que tot home d'un determinat caràcter faria en unes circumstàncies determinades. El fi de la tragèdia és molt més filosòfic que el de la història; i significa rebaixar-ne la dignitat el fet de convertir-la en un simple panegíric d'homes famosos o d'abusar-ne per alimentar l'orgull nacional.

La segona objecció del mateix crític francès a la *Zelmire* de Du Belloy és més important. Li censura que no sigui gairebé res més que un teixit de variats esdeveniments fantàstics que, comprimits dins l'àmbit estret de vint-i-quatre hores, foren incapaços de produir cap il·lusió. Una situació estranyament incontrolada darrera l'altra! Un cop de teatre darrera l'altre! Quin seguit d'esdeveniments! Quantes di-

1. Al capítol novè de la *Poètica*. Lessing tradueix el passatge aristotèlic i el comenta al cap. LXXXIX. Sobre l'admiració i el desig d'imitació que provoquen els personatges històrics dins la tragèdia, cf. el cap. CI. Lessing ho refusa, perquè no és aquest l'objectiu de la tragèdia, i defensa la necessitat d'autonomia de l'art dins el domini del drama.



ficultats per retenir-los tots! Quan les situacions s'amunteguen d'aquesta manera, difícilment poden ser totes prou ben preparades. Quan tantes coses ens sorprenen, moltes d'elles ens causaran més estranyesa que sorpresa. «¿Per què, per exemple, el tirà ha de confiar-se a Rhamnes? Què obliga Antenor a revelar els seus crims? ¿No sembla que llus, per dir-ho així, caigui del cel? ¿No és excessivament precipitada la conversió de Rhamnes? Fins al moment en què apunyala Antenor, pren part de la manera més decidida en els crims del seu senyor; i si en algun instant ha mostrat penediment, no ha trigat a ofegar-lo tot seguit. Quines causes més irrisòries dona de vegades el poeta per als fets més importants! Així, Polydor, quan torna de la batalla i es vol amagar novament dins el sepulcre, ha de girar l'esquena a Zelmire, i el poeta ha d'insistir a fer-nos creure aquest detall insignificant. Ja que, si Polydor caminés d'una altra manera, si donés la cara a Zelmire en lloc de donar-li l'esquena, ella el reconeixeria, i l'escena següent, en la qual aquella dolça minyona lliura inconscientment el seu pare al botxí —aquesta escena tan colpidora i que fa una impressió tan forta a tots els espectadors—, fóra descartada. ¿No hauria estat molt més natural que Polydor, en refugiar-se de nou dins la tomba, s'hagués adonat de Zelmire, li hagués adreçat un mot o li hagués fet simplement un senyal? Sens dubte hauria estat més natural això que no pas haver de recolzar tot el darrer acte justament en la manera de caminar de Polydor, en el fet que giri l'esquena a una banda o a una altra. Una situació semblant es produeix amb el bitllet d'Azor: si el soldat l'hagués dut amb ell des del segon acte, com l'hauria hagut de dur, el tirà hauria estat desemmascarat i el drama hauria acabat.»

La traducció de la *Zelmire* és feta únicament en prosa. ¿Qui no preferirà, però, de sentir una prosa sonora i vigorosa en lloc d'uns versos fluïxos i monòtons? Entre totes les nostres traduccions en vers, a penes n'hi ha mitja dotzena que siguin suportables. I que no se m'obligui ara a dir quines són! Sabria molt millor on haig d'aturar-me que on haig de començar! La millor d'elles és fosca i ambigua en molts passatges; el francès no era ja cap gran versificador, sinó que ho potinejava tot i cosia allà on li venia bé; l'alemany encara ho era menys, i tot esforçant-se a traduir amb fidelitat les parts afortunades i desafortunades del seu original, era natural que allí on hi havia tan sols uns mots per omplir un buit o bé una tautologia, hom arribés sovint a un solemne disbarat. Alhora, l'expressió és gairebé sempre tan banal i la construcció tan caòtica, que l'actor necessita tota la seva noblesa perquè aquella sigui elevada, i ha de recórrer a tota la seva intel·ligència perquè aquesta no es perdi en el buit. Ni de lluny hom ha pensat a facilitar-li la declamació!

Amb tot, ¿paga la pena d'aplicar tants esforços a uns versos francesos perquè, en el nostre idioma, esdevinguin versos d'una correcció tan aigualada i d'una fredor tan gramatical? Si, per altra banda, traslladem totes les floritures poètiques dels francesos a la nostra prosa, no

per això aquesta prosa resultarà gaire poètica. No en sorgira encara, ni remotament, aquell to ambivalent propi de les versions en prosa dels poetes anglesos, en les quals la utilització de les imatges i figures retòriques més atrevides, lliures d'una estructuració verbal sotmesa a ritme, ens fa pensar en uns embriacs que dansen sense música. A tot estirar, l'expressió s'elevà per damunt del llenguatge quotidià en una mesura no gaire superior a com ha d'eleva-se la declamació teatral per damunt del to habitual de les converses de societat. En aquest sentit, desitjaria que el nostre traductor en prosa tingués força imitadors, tot i que no estic ben bé d'acord amb Houdar de la Motte quan diu que la mètrica és un constrenyiment del tot pueril, al qual l'autor dramàtic té menys motius per sotmetre's que no a cap altre.<sup>2</sup> Perquè en aquest cas es tracta simplement de triar, entre dos mals, el menor; o sacrificar la claredat i la vigoria a la versificació, o bé aquesta a aquelles. L'opinió de Houdar de la Motte és fàcilment excusable: ell tenia dins la ment una llengua en la qual la cadència pròpia de la poesia no és altra cosa que un pessigolleig a l'oïda i en res no pot contribuir a reforçar l'expressió; contràriament, en la nostra llengua, és alguna cosa més, i ens podem apropar en un grau incomparablement superior a la mètrica grega, la qual és capaç de remarcar només amb el ritme dels seus versos les passions que s'hi expressen. Els versos francesos no tenen altre valor que el de la dificultat superada, i aquest és certament un valor ben miser.

El paper d'Antenor fou interpretat pel senyor Borchert d'una manera immillorable amb tota la circumspecció i la serenitat que semblen tan naturals en un malvat de gran intel·ligència. Cap intent fallit no assoleix de torbar-lo; és inexhaurible en la maquinació de noves intrigues; mai no s'hi pensa gaire, i el cop més inesperat, que amenaçava de deixar en descobert la seva veritable natura, assoleix un tombant que li referma encara la careta damunt el rostre. Per tal de no malmetre un personatge d'aquesta mena, l'actor ha de comptar ineludiblement amb la memòria més fidel, la veu més preparada, la gesticulació més deseixida i directa. És molt el talent que té, en general, el senyor Borchert, i aquest sol fet ha de crear-nos una predisposició favorable davant el seu gust per exercitar-se tant en papers de vell com de jove. Això demostra que estima l'art; i l'expert el distingirà de seguida de tants altres actors joves que, damunt l'escenari, només volen lluir; llur mesquina vanitat de fer-se admirar per un públic bocabadat en papers galants i amables és la més elevada i sovint l'única vocació que tenen pel teatre.

2. Al *Discours à l'occasion de la Tragédie d'Odipe*, Antoine Houdar de la Motte (1672-1731), teòric dramàtic francès.

7 de juliol de 1767

A la sessió vinl-Frésena (divendres, 22 de maig), fou representada *Cénie*.<sup>1</sup>

Aquest excellent treball de la senyora de Graffigny havia de caure a les mans d'una traductora com la senyora Gottsched. Després que, sobre ella mateixa, confessa d'una manera ben explícita que «l'honor que hom pot adquirir per la traducció o l'adaptació de peces teatrals, l'he considerat sempre força mediocre», podem suposar fàcilment que per conquerir aquest honor mediocre, deu haver realitzat un esforç no menys mediocre. Jo li he fet justícia en reconèixer que algunes comèdies de Destouches no les ha espatllades del tot. ¿No és molt més fàcil, però, traduir una facècia que un sentiment? Allò que ens fa riure, ho pot repetir el graciós i el qui no té cap gràcia; però el llenguatge del cor, només el cor pot donar-lo encertadament. Té les seves regles pròpies, i es perd del tot així que les menytenim, així que sotmetem aquest llenguatge a les regles de la gramàtica i li volem donar tota la freda completeness, tota l'enutjosa precisió que exigim d'una proposició lògica. Per exemple, Dorimond ha projectat per a Méricourt un enllaç matrimonial honorable, tot destinant-li la quarta part de la seva fortuna. Però això és el mínim que pretén Méricourt; es nega a acceptar la generosa oferta, i vol fer veure que s'hi nega per desinterès. «Per què? —diu—. Per què us heu de privar de la vostra fortuna? Gaudiu vós mateix dels vostres béns; us han costat perills i fatigues.» «*J'en jouirai, je vous rendrai tous heureux*», fa respondre la senyora de Graffigny a l'ancià afable i bondadós: «En gaudiré, us faré feliços a tots.» Magnífic! No hi ha ni una paraula de més! És la desimbolta i veritable concisió amb què un home en qui la bondat s'ha fet naturalesa, parla de la seva bondat quan ha de parlar-ne! Gaudir de la pròpia sort, fer sortosos els altres: per a ell tot és u; una cosa no és simple conseqüència de l'altra, part de l'altra; una cosa és per a ell l'altra, íntegrament, i així com el seu cor no fa cap distinció entre elles, tampoc la seva boca no sap fer-ne cap; parla com si digués dues vegades el mateix, com si totes dues frases fossin veritables frases tautològiques, absolutament idèntiques, sense cap mena de partícula copulativa. Infeliç el que no sent aquesta còpula, el qui, per sentir-la, té necessitat d'una partícula! I amb tot, ¿com direu que la senyora Gottsched ha traduït aquests vuit mots? «*Alsdenn werde ich meiner Güter erst recht genießen, wenn ich euch beide dadurch werde glücklich gemacht haben.*» (Aleshores

1. Cf. cap. XIII, nota 1. Françoise de Graffigny es va fer famosa el 1747 per la seva obra *Lettres d'une Péruvienne*. *Cénie* és del 1750 i fou traduïda a l'alemany el 1753 per Luise Gottsched, amb el títol *Cénie oder die Grossmut im Unglück*.

només gaudiré veritablement dels meus béns quan amb ells us hauré fet feliços tots dos.) Insuportable! El sentit ha estat traslladat íntegrament, però l'esperit s'ha esfumat; un desvessall de paraules l'ha ofegat. Aquest «aleshores», amb el «quan» al darrera, aquest «només», aquest «veritablement», aquest «amb ells»: són pures precisions que donen a l'efusió del cor totes les matisacions de la reflexió i transformen un càlid sentiment en una gèlida conclusió lògica.

Als qui m'entenen els diré únicament que tota la peça és traduïda més o menys d'acord amb aquest patró. Cadascun dels sentiments més delicats és parafrasejat pel sentit comú de la traductora, qualsevol expressió d'afecte és desarticulada en els elements morts del seu significat. S'hi afegeix en molts passatges el to disgraciós del cerimonial; els tractaments honorífics convencionals contrasten de la manera més abominable amb les interjeccions de la natura commosa. En reconèixer la seva mare, Cénie exclama: «Senyora mare! Quin nom més dolç!» El nom de mare és dolç; però això de «senyora mare» és com tirar suc de llimona a la mel! El fred apel·latiu fa que es torni a recloure dins ell mateix el cor que s'obria a aquell delicat sentiment. I en el moment en què ella troba el seu pare, se li llança als braços amb un «Honorable senyor pare meu, sóc digna de la vostra gràcia!». El «*mon père*» esdevé «honorable senyor pare meu». Quina criatura tan respectuosa! Si jo hagués estat Dorsainville hauria preferit no trobar la filla, abans de ser rebut amb una interpellació semblant.

La senyora Löwen interpreta el paper d'Orphise; no es pot fer amb més dignitat ni sensibilitat. Cada expressió de cara indica la serena consciència del propi valor, no reconegut; i només a la seva mirada, al to de la seva veu, els és donat d'expressar la dolça malenconia.

Cénie és la senyora Hensel. Ni un mot surt debades de la seva boca. Allò que diu, no ho ha après; li surt de la pròpia testa, del propi cor. Tant si parla com si calla, el seu joc escènic no té ni una sola ruptura. Només un defecte li sabria trobar, però és un defecte molt estrany, un defecte força envejable: l'actriu és massa alta per al paper. Em fa l'efecte de veure un gegant que fa instrucció amb el fusell d'un cadet. Jo no faria pas tot allò que podria fer a la perfecció.<sup>2</sup>

El senyor Ekhof, en el paper de Dorimond, és ben bé Dorimond. Aquesta mescla de dolcesa i serietat, de tendresa i severitat es fa real justament en un home com ell, o en cap. Quan, a la fi de l'obra, diu de Méricourt: «Li donaré tot el que cal perquè pugui viure en el gran món, que és la seva pàtria; però no el vull veure més!», ¿qui ha ensenyat aquest home a mostrar-nos tot d'una —amb uns dits alçats, moguts aquí i allà, amb una simple girada de cap— quina mena de país és aquesta pàtria de Méricourt? Un país perillós i pervers!

2. Aquesta lleugera crítica va desagradar l'actriu, i Lessing, a partir del cap. XXV, deixà de parlar dels actors.

A la sessió vint-i-quatrena (dilluns, 25 de maig), fou escenificada l'*Amalia* del senyor Weisse.<sup>4</sup>

*Amalia* és considerada pels experts la millor comèdia d'aquest poeta. Té efectivament més interès, uns caràcters més ben elaborats i un diàleg més viu i ric en idees que la resta de les seves peces còmiques. Els papers han estat perfectament repartits; sobretot la senyora Boek<sup>5</sup> fa el paper de Manley —*Amalia* disfressada d'home— amb molta gràcia i amb una desimboltura, sense la qual trobaríem una mica massa inversemblant que una dona jove passés tanta estona sense ser reconeguda com a tal. Aquesta mena de transvestiments donen sens dubte a una obra dramàtica un aspecte novellesc, que no hauria d'impedir, però, la possibilitat d'introduir-hi escenes molt còmiques i també força interessants. D'aquest tipus és l'escena cinquena del darrer acte, dins la qual em permetria d'aconsellar al meu amic que atenués alguns cops de pinzell posats amb una audàcia excessiva i els fongués amb el conjunt d'una manera més delicada.<sup>6</sup> No sé si al món real les coses van així: si realment hom parla alguna vegada amb les noies en un to tan descarat. No vull esbrinar fins a quin punt és conciliable amb la modèstia femenina parlar de certes coses tan cruament, encara que sigui sota la protecció d'una disfressa. Passo per alt la hipòtesi que potser ni tan sols és correcta de posar entre l'espasa i la paret una senyora Freemann; que un veritable Manley hauria pogut tractar l'afer amb més subtileza; que no hem d'exigir de travessar el corrent impetuós d'un riu nedant en línia recta; que... Com ja he dit, vull passar per alt aquestes hipòtesis; ja que en un afer semblant, hi podria haver fàcilment més d'una via correcta. Tal com són plantejades les coses, no és gens segur que una dona amb la qual ha fallit una de les vies, hagi d'oposar resistència a totes les altres. Haig de reconèixer, senzillament, que, per part meua, no hauria tingut prou coratge per elaborar una escena semblant. Davant aquest primer escull, m'hauria fet tanta por de demostrar massa poca experiència com de mostrar-ne massa davant els altres. Si, d'altra banda, hagués tingut consciència de posseir una facultat superior a la del mateix Crébillon<sup>7</sup> per esmunyir-me entre tots dos esculls, tampoc no sé si no m'hauria estimat molt

3. «Cadascun dels seus membres té la seva llengua!» Citació d'un poema llatí anònim, «De pantomimo».

4. Christian Felix Weisse (1726-1804), autor d'aquesta comèdia, publicada el 1766 i basada en *Miss Sara Sampson* de Lessing.

5. Sophie Elisabeth Boek, nascuda el 1735 i morta als inicis del segle XIX, era muller de Johann Michel Boek (cf. cap. XIV). Excel·lia en els papers còmics.

6. Weisse va seguir el consell de Lessing en l'edició d'*Amalia* del 1783, inclosa dins els *Lustspiele*.

7. Claude Prosper Jolyot de Crébillon (1707-1777), fou conegut sobretot per les seves novel·les llicencioses.

més d'abordar un camí totalment diferent. Sobretot pel fet que aquest altre camí se'ns obre en aquest cas d'una manera espontània. Manley, o Amalia, sabia que Freemann no era unit legalment amb la seva suposada muller. Per què no podia fer-ne, doncs, un motiu per apartar-la d'ell i per oferir-se a ella no pas com un galantejador que només espera uns senyals fugaços de favor, sinó com un amant seriós, disposat a compartir amb ella el propi destí? Així, les seves sollicitacions haurien resultat, no diré irrepressibles, però sí menys condemnables; hauria pogut insistir en les seves pretensions sense deshonorar-la a ella davant els propis ulls; aquesta prova hauria estat incomparablement més temptadora, i la insistència d'ell l'hauria refermada molt més a ella en el seu amor per Freemann. A més, hi hauríem discernit alhora un pla preconcebut per part d'Amalia; ara, en canvi, no podem endevinar què hauria pogut fer posteriorment, en el cas que, per desgràcia, hagués tingut èxit en la seva obra de seducció.

Després d'*Amalia*, seguí la petita comèdia de Saint-Foix<sup>8</sup> *El financer*. Consta aproximadament d'unes dotze escenes d'una vivacitat extrema. Fóra difícil d'aplegar en un espai tan reduït tanta moral sanitosa, tants caràcters, tant d'interès. L'estil (*Manier*) d'aquest estimable escriptor és ben conegut. Mai un poeta no ha sabut assolir com ell un conjunt tan breu i alhora tan deliciós.

A la vint-i-cinquena sessió (dimarts, 26 de maig), fou repetida la *Zelmire* de Du Belloy.

## XXI

10 de juliol de 1767

A la sessió vint-i-sisena (divendres, 29 de maig), fou representada *L'escola de les mares*,<sup>1</sup> de Nivelles de la Chaussée.

És la història d'una mare que, per la seva parcial afectuositat vers un fill indigne i adulator, rep l'afront merescut. Marivaux té també una obra del mateix títol. Però en el seu cas és la història d'una mare que, per tal de tenir una filla bona i obedient, l'educa en una total simplicitat, sense donar-li cap experiència ni coneixement del món. ¿I què és el que passa? Doncs passa allò que és ben fàcil d'endevinar. La simpàtica xicota té un cor sensible; no sap defugir cap perill, perquè no coneix el perill. S'enamora del primer nouvingut sense consultar la mare, i la mare pot donar gràcies al cel, si les coses surten encara prou

8. Germain François Poullain de Saint-Foix (1698-1776), comediògraf francès. *Le Financier*, en un acte, és de l'any 1761.

1. *L'école des mères* (1744). La versió alemanya és probablement d'Ekhof i figura a la *Schaubühne* de Schönemann, VIII (*Neue Sammlung von Schauspielen*, II, 1757).

bé. En l'«escola» del primer, hi ha una sèrie de consideracions serioses a formular; en aquest segon, es tracta més aviat de riure. Una comèdia és paral·lela a l'altra, i penso que per als afeccionats fóra un plaer de poder-les veure seguides totes dues en una mateixa sessió. Sobre aquest punt, tenen totes dues prou habilitat externa; la primera consta de cinc actes i la segona d'un.

A la sessió vint-i-setena (dilluns, 1er. de juny), fou interpretada la *Nanine*<sup>2</sup> del senyor de Voltaire.

«Nanine?», van preguntar-se els anomenats crítics quan aquesta comèdia veié la llum l'any 1749. «Quina mena de títol és aquest? ¿Què vol significar?» Ni més ni menys allò que ha de significar un títol. Un títol no ha de ser una recepta de cuina. Quant menys reveli el contingut, millor serà com a títol. Els poetes i els espectadors en trauran més profit, i rares vegades els antics van donar a llurs comèdies altres títols que aquests que no tenen cap significat. A penes en conec tres o quatre que al·ludissin el personatge principal o que revelessin alguna cosa de la intriga. Una d'aquestes és el *Miles gloriosus* de Plaute. ¿Com pot ser que ningú no hagi observat encara que aquest títol pot pertànyer a Plaute només a mitges? Plaute anomenà la seva comèdia simplement *Gloriosus*, així com posà a una altra el títol de *Truculentus*. El mot *Miles* deu ser l'afegit d'un gramàtic. És cert que el petulant descrit per Plaute és un soldat; però les mostres de petulància no es relacionen exclusivament amb el seu estat social ni amb les seves accions guerreres. En afers amorosos és igualment fanfarró; no es vanta sols de ser l'home més coratjós, sinó també de ser el més bell i el més digne d'afecte. Aquests dos aspectes es poden incloure dins el mot *Gloriosus*; però així que hi afegim el *Miles*, el *Gloriosus* resta circumscrit únicament al primer. Potser el gramàtic que va fer l'afegit fou seduït per un passatge de Ciceró;\* però en aquest cas hauria hagut de tenir en compte el mateix Plaute més que Ciceró. És Plaute qui diu:

*ALAZON Graece huic nomen est Comoediae  
Id nos latine GLORIOSUM dicimus...<sup>4</sup>*

i en el passatge de Ciceró no és, ni de lluny, indiscutible que sigui al·ludida precisament l'obra de Plaute. El caràcter d'un soldat perdonavides apareixia en diverses peces teatrals. Ciceró podia haver apuntat també al *Trasó*<sup>5</sup> de Terenci..., sigui dit de passada. Recordo haver

\* *De Officiis*, Llib. I., cap. 33.<sup>3</sup>

2. Trad. alemanya de B. G. Straube (Leipzig, 1750), que ja havia estat representada a Hamburg el 1754. El títol complet de la comèdia és *Nanine ou le Préjugé vaincu* (1746).

3. El passatge de Ciceró diu: «També és lleig vanagloriar-se, sobretot quan és injustificat, i imitar el soldat fanfarró per a la irrisió de l'auditori.»

4. «La comèdia, en grec, té per nom ALAZON, en llatí en diem GLORIOSUS.»

5. Soldat de l'*Eunuc* de Terenci (acte III, escena 1; acte IV, escena 7).

expressat una vegada la meua opinió<sup>6</sup> sobre els títols de les comèdies en general. Podria ser que l'afer no fos tan insignificant. Més d'un granpomer ha fet amb un títol bonic una comèdia dolenta, i l'ha feta tan sols per aprofitar aquest títol. Jo prefereixo sens dubte una bona comèdia amb un mal títol. Si ens informem sobre quins caràcters han estat ja tractats en el teatre, difícilment en podríem imaginar un que no hagi servit per donar nom a una comèdia, especialment per part dels autors francesos. Ja fa molt de temps d'aquest títol!, hom sol exclamar. I d'aquest altre també! Aquest és manllevat de Molière, aquell de Destouches! Manllevat? Vet aquí l'efecte dels bons títols. ¿Quin dret de propietat obté un poeta sobre un personatge determinat pel fet d'haver-ne tret el títol de la seva obra? Si se n'hagués servit tàcitament, jo podria tornar-me'n a servir també d'una manera tàcita, i ningú no m'hauria titllat per això d'imitador. Però que algú es vegi amb cor, per exemple, de fer un nou *Misanthrop*. Encara que no adoptés ni un sol tret de l'obra de Molière, el seu misanrop fóra considerat sempre una còpia. Basta que Molière hagi estat el primer a servir-se d'aquest nom. L'altre hauria comès l'error de viure cinquanta anys més tard, i fóra culpable que el llenguatge no tingui una quantitat innumerable de noms per a les innombrables variants de la conducta humana.

Si el títol *Nanine* no ens diu res, tant més ens diu el subtítol: *Nanine o El prejudici vençut*. ¿I per què una obra no ha de tenir dos títols? No ténim les persones dos o tres noms? Els noms serveixen per diferenciar; i amb dos noms, la confusió és més difícil que amb un. Quant al segon títol, el senyor de Voltaire no sembla encara gaire segur d'ell mateix. En la mateixa edició de les seves obres, trobem en un full *El prejudici vençut*, i en un altre *L'home sense prejudicis*. Però els dos conceptes no són gaire lluny l'un de l'altre. Es tracta del prejudici segons el qual, per a un matrimoni raonable, és indispensable la igualtat de naixença i de condició social. Breu, la història de Nanine és la història de Pamela.<sup>7</sup> Sens dubte el senyor Voltaire no volia fer ús del nom de Pamela, perquè uns quants anys abans havien aparegut algunes obres amb aquest nom, i no havien fet gaire fortuna. La *Pamela* de Boissy<sup>8</sup> i la de Nivelles de la Chaussée són obres d'una fredor considerable; i a Voltaire no li calia pas ser Voltaire per fer una cosa molt millor.

*Nanine* pertany al gènere de les comèdies llagrimoses; té, però, moltes escenes còmiques, i únicament en la mesura que les escenes còmiques alternen amb les llagrimoses, Voltaire està disposat a acceptar

6. Cf. caps. IX, XVII, i més avall, el XXIX.

7. Protagonista de la novel·la homònima de Samuel Richardson (1689-1761), una narració que no s'assembla tant a la *Nanine* de Voltaire com diu Lessing.

8. Louis de Boissy (1694-1758), comediògraf francès que parodia la novel·la de Richardson.



aquestes darreres dins la comèdia. Una comèdia del tot seriosa, en la qual la gent no riu mai, i ni tan sols hi somriu, una comèdia on la gent hi va únicament a plorar, és per a ell una monstruositat. En canvi troba molt natural la transició de les escenes emotives a les còmiques, i de les còmiques a les emotives. La vida humana no és res més que un encadenament constant d'aquesta mena de transicions, i la comèdia ha de ser un mirall de la vida humana. «Res no és tan freqüent —ens diu—<sup>9</sup> com el fet que en una mateixa casa el pare furios s'escridassa, la filla enamorada sanglota, el fill es mofa de tots dos, i cadascun dels familiars viu alguna cosa diferent dins la mateixa escena. Molt sovint en una cambra fan burla d'allò que provoca una commoció extrema a la cambra del costat, i no té res d'estrany que una mateixa persona hagi rigut i plorat de la mateixa cosa dins el mateix quart d'hora. Una matrona del tot respectable es trobava a la capçalera d'una de les seves filles, greument malalta, i tota la família l'envoltava. Ella es desfeia en llàgrimes, es retorcia les mans i cridava: "Oh Déu meu, deixeu-me, deixeu-me aquesta filla, només aquesta, encara que em prengueu tots els altres fills!" Un home que s'havia casat amb una de les altres filles s'apropava a ella, li estirava una màniga i li preguntava: "Senyora, això també va pels gendres?" La sang freda, i la còmica entonació amb què ell va pronunciar aquestes paraules, van produir una impressió tal en l'affligida senyora, que va haver de sortir corrents, tot esclafint en riallades; tots els altres van seguir-la rient, i la malalta, en sentir-ho, gairebé es va asfixiar de tant riure.»

«Homer —diu en un altre indret<sup>10</sup>— fa que fins i tot els déus, tot decidint el destí del món, riguin de la poca gràcia de Vulcà. Hèctor riu de la por del seu fill menut, mentre Andròmaca vessa les més amargues llàgrimes. Pot succeir que, enmig de l'horror d'una batalla, enmig de la feredat d'un incendi o de qualsevol altre desastre lamentable, hi hagi un acudit, una facècia sense solta ni volta, que, malgrat la desolació, malgrat la pietat que sentim, ens faci riure d'una manera desfermada. A la Batalla de Spira, hom va ordenar a un regiment que no donés quarter. Un oficial alemany demana la vida a un francès, i aquest respon: "Senyor, demaneu-me allò que vulgueu, però no la vida; en això no us puc pas servir." Aquesta ingenuïtat va passar de seguida de boca en boca; tothom reia i estossinava. ¿Amb quina raó molt més forta no pot succeir el riure als sentiments emotius dins la comèdia? No ens commou Alomene? No ens fa riure Sosias? Quina comesa tan miserable i vana fóra voler oposar-se a l'experiència.»

Molt bé! Però ¿no combat així mateix el senyor de Voltaire contra l'experiència, quan declara que la comèdia totalment seriosa és un

---

9. Al prefaci a la comèdia *L'enfant prodigue* (1738).

10. Al prefaci de *Nanine*.

gènere tan defectuós com avorrit? Potser aleshores encara no. Quan ell escrivia aquests mots no existia encara la *Cénie* ni *El pare de família*; i són moltes les coses que ha de realitzar el geni, abans que puguem considerar-les possibles.

## XXII

14 de juliol de 1767

A la sessió vint-i-vuitena (dimarts, 2 de juny), fou repetida *L'advocat Patelin*, i es va cloure amb *Die Kranke Frau*, del senyor Gellert.<sup>1</sup>

És inqüestionable que, entre els nostres escriptors còmics, el senyor Gellert és el qui conserva més elements germànics originaris. Les seves obres són veritables «quadres de família»,<sup>2</sup> en els quals ens trobem de seguida com el peix a l'aigua; cada espectador hi creu reconèixer un cosí, un cunyat, una àvia de la pròpia família. Demostren, a més, que entre nosaltres no manquen els tipus estrafolaris, i que únicament són una mica escassos els ulls capaços de veure'ls a la seva veritable llum. Les nostres ximpleries són més notables que no pas notades; dins la vida diària, per un excés de bon cor, sovint en passem moltes en silenci; i en llur descripció, els nostres virtuoses artistes s'han habituat a una manera excessivament plana i superficial. En donen una bona imitació, però no les subratllen. Encerten el blanc; però com que no han sabut il·luminar prou favorablement llur objecte, a la imatge donada li manca l'arrodoniment, la corporeïtat; sempre en veiem tan sols *una* banda, fins que aviat en quedem tips, i les seves línies exteriors, massa marcades, ens fan avinent l'engany així que, amb el pensament, cerquem de donar voltes a l'objecte per veure'n les altres cares. En tot el món, els necis són tipus plans, freds i repel·lents; i si ens han de divertir, cal que el poeta els doni quelcom del propi esperit. No els ha de posar a l'escena en llurs hàbits quotidians, amb la sòrdida descurança amb què es mouen dins les seves quatre parets amb el cap a tres quarts de quinze. Res no han de traspuar de l'esfera reduïda de mesquines circumstàncies, de les quals tothom maldaria per deslliurar-se. El poeta els ha d'embellir, els ha de conferir gràcia i intel·ligència, ha de ser capaç de dissimular-ne l'aspecte miserios de llur estultícia; ha de donar-los l'ambició de voler brillar.

«No sé pas —em deïa una coneguda meva— quina mena de parella vénen a ser aquest senyor Stephan i aquesta senyora Stephan! El se-

1. Aquesta comèdia havia estat publicada dins els *Lustspiele* (Leipzig, 1748) de Gellert, el famós poeta alemany (1716-1769), autor de les *Fabeln*. Era defensor de la comèdia llagrimosa, i Lessing va traduir del llatí una dissertació seva (1751), tot afegint-hi un comentari.

2. Gènere molt difès a l'Alemanya de l'època.

nyor Stephan és un home ric i un bon home. I tanmateix la seva ben-volguda muller ha de moure tant de rebombori per una miserable *adrienne*!<sup>3</sup> És ben cert que molt sovint una niciesa ens arriba a indisposar; però no pas una niciesa tan considerable. Una nova *adrienne*! No pot aquesta senyora enviar-la a buscar, que li triïn i la hi facin? El marit ja pagarà i així ho ha de fer de totes passades!»

«Ben cert! —digué una altra—. Però us haig de recordar una cosa. L'autor escrivia en temps de les nostres mares. Una *adrienne*! ¿Hi ha alguna muller d'un sastre que encara porti una *adrienne*? És inadmissible que l'actriu no procuri d'ajudar una mica aquell bon home! ¿No podia substituir el mot per una *roberonde*, una *benedictine* o una *respectuese*?<sup>4</sup> —he oblidat altres noms, que tampoc no sabia escriure. Veure'm forçada a pensar en una *adrienne* podria fer-me sentir malament! Si la senyora Stephan glateix per una roba de l'última moda, també ha de desitjar una peça de vestir de l'última moda. ¿Com podríem, si no és així, trobar versemblant que l'afer l'emmalalteixi?»

«I jo —afegeix una tercera, la més sàvia— trobo força inconvenient que la Stephan es posi un vestit que no és de la seva mida. Però es veu ben clar què és el que ha induït l'autor a aquesta —com dir-ho?— desconeixença de la nostra delicadesa: la unitat de temps! El vestit havia d'estar llest; la senyora Stephan havia de ser a temps de posar-se'l, i en vint-i-quatre hores no és gens fàcil d'enllestir un vestit. A més, ni tan sols es podia concedir les vint-i-quatre hores per a una petita farsa, ja que Aristòtil diu...» Aquí, la meua especialista en la crítica teatral fou interrompuda.

A la sessió vint-i-novena (dimecres, 3 de juny), fou interpretada *Der Mann nach der Uhr*, o *Der ordentliche Mann*, basada en la *Melanie*, de De la Chaussée.

L'autor d'aquesta obra és el senyor Hippel, de Danzig.<sup>5</sup> Abunda en troballes divertides; llàstima que tothom qui en sent el títol, preveu totes aquestes troballes. Té així mateix un caràcter prou nacional o, més ben dit, provincial, i aquest podria esdevenir fàcilment l'altre extrem en què han caigut els nostres poetes còmics quan han volgut descriure els veritables costums alemanys. Em fa por que qualsevol pugui considerar els costums anodins del raconet on és nascut com els usatges típics de la pàtria comuna. ¿A qui l'interessa de saber quantes vegades a l'any es menja col-i-flor en aquesta o aquella contrada?

Una comèdia pot tenir un doble títol; se sobrentén, però, que ca-

3. Correctament, *andrienne*, roba llarga que dugué l'actriu Mlle. Dancourt el 1703, en el paper d'Andria, dins una adaptació de la comèdia de Terenci deudada a Michel Boyron (*L'Andrienne*, 1703).

4. Peces de roba femenina de l'època.

5. Theodor Gottlieb von Hippel (1741-1796) vivia a Königsberg, no a Danzig. Fou autor de comèdies i de novel·les humorístiques, entre elles *Lebensläufe nach aufsteigender Linie* (1778-1781).

dascun d'aquests títols ha de dir una cosa diferent. No és així en aquest cas: *Der Mann nach der Uhr* o *Der ordentliche Mann*<sup>6</sup> vénen a dir el mateix, al marge que el primer és més o menys la caricatura del segon.

A la trentena sessió (dijous, 4 de juny), fou representada *El comte d'Essex*, de Thomas Corneille.<sup>7</sup>

Aquesta tragèdia és gairebé l'única que s'ha mantingut als teatres de tota la considerable quantitat de peces escrites pel més jove dels Corneille. I em sembla que serà repetida amb més freqüència als escenaris alemanys que als francesos. És de l'any 1678, després que Calprenède,<sup>8</sup> quaranta anys abans, hagués elaborat ja dramàticament aquesta mateixa història.

«És cert —escriu Corneille<sup>9</sup>— que el comte d'Essex gaudí de l'especial favor de la reina Isabel. Era de natura força ambiciosa. Els serveis que havia retut a Anglaterra van envanir-lo encara més. Els seus enemics el van acusar de connivència amb el comte de Tyrone, que els rebels irlandesos havien elegit com a cap. La sospita, que continuà pesant sobre ell a causa d'aquest fet, li va fer perdre el comandament de l'Exèrcit. Això el va enfellonir. Se'n va anar a Londres, va incitar el poble a la revolta, fou detingut, condemnat i, després de negar-se radicalment a demanar gràcia, decapitat el 25 de febrer del 1601. Vet aquí les dades que la història m'ha fornit. M'ha sorprès molt haver estat acusat de falsejar la història en un punt important: el de no haver-me servit de l'incident de l'anell que la reina havia donat al comte en penyora del seu infal·lible perdó en el cas que ell s'hagués fet culpable de qualsevol crim contra l'Estat. Estic ben segur que aquest anell és una invenció de Calprenède; almenys no n'he llegit res en cap historiador.»

Evidentment, Corneille era lliure d'aprofitar o no aprofitar aquesta circumstància de l'anell; va anar, però, massa lluny en declarar que la considerava una invenció poètica. La seva exactitud històrica ha estat posada recentment gairebé fora de tot dubte, i els historiadors més primmirats i escèptics, Hume i Robertson,<sup>10</sup> l'han admesa dins les seves obres.<sup>11</sup>

Quan Robertson, dins la seva *Història d'Escòcia*, parla de la malenconia en què va caure Isabel abans de la seva mort, diu: «L'opinió més generalitzada d'aquell temps, i probablement la més versemblant,

6. «L'home del rellotge» i «L'home ordenat».

7. Tragèdia (1678) de Thomas Corneille (1625-1709), germà petit de Pierre. Va escriure 42 drames. Lessing parla d'aquesta peça en reprendre el tema del comte d'Essex (caps. LIV-LXIX). La versió alemanya és de Peter Stüve (1747).

8. Gautier de Coste de la Calprenède (1600-1667) novel·lista i dramaturg francès. L'obra al·ludida és del 1638.

9. Al prefaci de la tragèdia.

10. Els historiadors recents s'apropen de nou a la posició escèptica de Corneille.

11. La *History of England* de David Hume fou publicada el 1754-1762; la *History of Scotland*, de William Robertson, el 1759.

era que aquell malestar provenia d'un amarg penediment a causa del comte d'Essex. La reina tenia un respecte fora de mida per la memòria d'aquell infeliç cavaller, i encara que en lamentava sovint l'obstinació, rares vegades pronunciava el seu nom sense llàgrimes. Poc temps abans havia tingut lloc un esdeveniment que va revifar amb una nova tendresa el seu afecte per ell i que va fer encara més amarga la seva aflicció. La comtessa de Nottingham, en el seu llit de mort, va desitjar de veure la reina i de revelar-li un secret l'ocultació del qual li hauria impedit de morir en pau. Així que la reina va posar els peus a la cambra, la comtessa li va dir que Essex, una vegada pronunciada la sentència de mort, havia desitjat de demanar perdó a la reina, i de fer-ho justament tal com Sa Majestat li ho havia prescrit personalment. Li havia volgut, doncs, trametre l'anell que, en els temps de favor, ella li havia regalat amb la promesa que, si ell l'hi feia arribar com a senyal, amb motiu de qualsevol desgràcia, podia tenir la seguretat absoluta de recuperar la gràcia de la sobirana. Lady Scroop havia estat la persona a través de la qual ell l'havia volgut trametre; però per un descuit, l'anell no havia passat a les mans de lady Scroop, sinó a les seves. Ella havia explicat l'afer al seu marit (un dels enemics més irreconciliables del comte d'Essex), i aquest li havia prohibit de donar l'anell a la reina o de restituir-lo al comte. Així que la comtessa hagué desvelat a la reina el seu secret, li va demanar perdó; Isabel, però, en adonar-se tant de la perversitat dels enemics del comte com de la injustícia d'haver sospitat en el comte una indòmita obstinació, va respondre: "Que Déu us perdoni; jo no ho puc fer de cap manera!" Abandonà l'estança plena d'horror, i des d'aquell instant, van desertar d'ella completament les ganes de viure. No prenia cap menja ni beguda; es va negar a tota mena de remeis; no es va ficar al llit; es va passar deu dies i deu nits en un coixí, sense dir un mot, absorta en els seus pensaments, amb un dit a la boca i amb els ulls esbatanats, fits en el terra; fins que, completament extenuada per l'íntima angoixa de la seva ànima i per un dejuni tan llarg, lliurà l'esperit.»

### XXIII

17 de juliol de 1767

El senyor de Voltaire ha criticat l'*Essex* d'una manera ben peculiar.<sup>1</sup> No m'hi oposaré sostenint que l'*Essex* és una peça d'una qualitat òptima; però és fàcil demostrar que molts dels defectes que ell

1. Voltaire publicà les obres de Pierre Corneille i hi va afegir dues peces de Thomas Corneille: *Ariane* i *Le Comte d'Essex*. Sobre aquesta tragèdia va escriure un *Précis de l'évenement, sur lequel est fondée la tragédie de comte d'Essex*, que Lessing cita.

li censura, en part no hi existeixen i en part són nimietats sense cap significació, que pressuposen, per part d'ell, un concepte de la tragèdia que no és pas el més exacte ni elevat.

Entre les febleses del senyor de Voltaire hi ha la de creure's un profund historiador. Així doncs, també en el cas de l'*Essex*, va saltar damunt aquest cavall de batalla seu i es va llançar a un galop desenfrenat. Llàstima que totes les proeses que realitza no són dignes de la polseguera que alça.

Per a ell, Thomas Corneille sabia ben poca cosa de la història anglesa, i, per sort del poeta, el públic d'aleshores era encara més ignorant. «Ara —diu— coneixem molt millor la reina Isabel i el comte d'*Essex*; ara, a un poeta, li foren criticades més severament unes contravencions tan tosques de la veritat històrica.»

I quines són aquestes contravencions? Voltaire ha calculat que la reina, en sotmetre a procés el comte, tenia seixanta-vuit anys. «Seria, doncs, ridícul —ens diu— voler imaginar que l'amor tingués en aquest fet la més mínima intervenció.» Per què? ¿No passa mai res de ridícul al món? ¿És tan ridícul pensar que alguna cosa ridícula s'ha esdevingut realment? «Després que fou pronunciada la sentència contra *Essex* —diu Hume—, la reina va caure en la inquietud més extremada i en la més cruel incertesa. Venjança i afecte, orgull i compassió, preocupació per la seva seguretat personal i neguit per la vida del seu favorit pugnaven incessantment dintre d'ella; i és possible que, en aquesta situació torturadora, fos més de plànyer que el mateix *Essex*. Firmava i revocava una vegada i una altra l'ordre d'execució; tan aviat estava gairebé decidida a lliurar-lo a la mort, com, en el moment següent, se li desvetllava de nou la tendresa i decidia de deixar-lo viure. Els enemics del comte no la perdien de vista; li advertien que ell mateix desitjava la mort i havia declarat que, altrament, la reina no podria viure en pau. És molt probable que aquesta manifestació de penediment i de respecte per la seguretat de la reina, que el comte preferia de reforçar amb la seva mort, produís un efecte completament diferent del que s'havien promès els seus enemics. Tornà a atiar el foc d'una antiga passió que ella havia nodrit vers el malaurat presoner. Amb tot, allò que li enduria el cor contra ell era la suposada tossuderia de no voler-li demanar gràcia. Ella esperava en tot moment que ell fes aquest pas, i únicament el despit perquè no volia fer-lo va induir-la a donar lliure curs a la justícia.»

¿Per què Isabel no havia d'estimar als seus seixanta-vuit anys, ella, que tant es complaïa a fer-se estimar? ¿Ella, que se sentia tan afalagada quan lloaven la seva bellesa? ¿Ella, que tan bé es prenia que algú semblés portar les seves cadenes? En aquest sentit, el món no deu haver vist mai una dona més vanitosa. Per això els seus cortesans es fingien tots enamorats d'ella i, davant Sa Majestat, se servien de l'estil de la més ridícula galanteria, sota l'aparença de la màxima serietat.

Quan Raleigh va caure en desgràcia, va escriure al seu amic Cecil<sup>2</sup> una carta, sens dubte perquè l'ensenyés a tothom, en la qual la reina era per a ell una Venus, una Diana i no sé pas quantes coses més. I tanmateix en aquella època la deessa ja havia fet els seixanta anys. Cinc anys abans Henry Ünörí, el seu enviat a França, usava amb ella d'aquest mateix llenguatge. En resum, Corneille s'ha sentit prou autoritzat a atribuir-li tota la feblesa amorosa gràcies a la qual posa en un conflicte tan interessant la dona plena de tendresa i la reina orgullosa.

Tampoc, així mateix, no ha deformat ni falsejat el caràcter d'Essex. «Essex —diu Voltaire—, no era l'heroi que en fa Corneille: mai no va fer res de notable.» Però si no ho era, almenys s'ho creia. La destrucció de la flota espanyola, la conquesta de Cadis —en les quals, segons Voltaire, va tenir una intervenció escassa o nulla—, les considerava obra seva fins al punt que no tolerava en absolut que algú se n'atribuís el més mínim honor. S'oferí a demostrar, espasa en mà, que eren cosa seva i de ningú més, contra el comte de Nottingham, a les ordres del qual havia servit, contra el propi fill, contra tots els seus parents.

Corneille fa que el comte parli amb un gran menyspreu dels seus enemics, concretament de Raleigh, de Cecil, de Cobhan. I això tampoc no ho aprova Voltaire. «És inadmissible —diu— falsejar tan grollerament una història tan pròxima, i maltractar d'una manera tan indigna uns homes de tan alta naixença i d'uns mèrits tan elevats.» Però aquí no es tracta de saber qui eren aquests homes, sinó com els considerava Essex, i Essex estava prou orgullós dels mèrits propis per no concedir-los cap mèrit a ells.

Quan Corneille fa dir a Essex que només ~~per~~ manca de voluntat no ha arribat a pujar al tron, li fa dir sens dubte uns mots força allunyats de la veritat. Però no per això Voltaire hauria hagut d'exclamar: «Com? Essex al tron? Amb quin dret? Sota quin pretext? ¿Com hauria estat possible?» Perquè Voltaire hauria hagut de recordar que, per part de mare, Essex provenia de família reial i que hi havia realment partidaris seus prou arrauxats per comptar-lo entre aquells que podien aspirar a la corona. Quan entrà, per això, en tractes secrets amb el rei Jacob d'Escòcia, la primera cosa que li va assegurar fou que ell no havia tingut mai unes idees tan ambicioses. Allò que aparta de si mateix no és gaire menys que allò que Corneille li fa presuposar.

Així doncs, en trobar inexactituds històriques al llarg de tota la peça, Voltaire en comet de no menys importants. Una d'elles ha fet que Walpole\* se'n burlés. Quan Voltaire, posem per cas, vol esmentar

\* *Le Château d'Otrante*, Pref., p. xiv.<sup>3</sup>

2. Sir Walter Raleigh (1552-1618), estadista anglès, rival d'Essex. Robert Cecil (1553-1612), polític a la influència del qual s'oposava la conjuració d'Essex.

3. Horace Walpole (1717-1797), escriptor anglès, que fa burla de Voltaire en la novel·la citada per Lessing.

els primers favorits de la reina Isabel, cita Robert Dudley i el comte de Leicester. No sabia que tots dos eren una mateixa persona, i que amb el mateix dret hom podria fer dues persones distintes del poeta Arouet i el camarlenc Voltaire. És igualment imperdonable l'*hysteron-proteron* en què cau a propòsit de la bufetada que la reina dóna al comte d'Essex. És fals que la rebés després de la seva desafortunada expedició a Irlanda, perquè l'incident fou molt anterior, i no menys fals és que aleshores provés d'apacar la còlera de la reina amb el rebaixament més mesquí, sinó que més aviat va expressar la seva susceptibilitat verbalment i per escrit de la manera més viva i noble. Tampoc no va donar el primer pas per a la reconciliació; la reina es va veure obligada a donar-lo.

Però ¿què se me'n dóna de la ignorància històrica del senyor de Voltaire? M'importa tan poc com a ell hauria hagut d'importar-li la ignorància històrica de Corneille. I de fet vull servir-me'n únicament contra ell.

Posem que tota la tragèdia de Corneille sigui una novel·la: si és commovedora, ¿ho serà menys pel fet que el poeta s'hagi servit de noms reals?

Per què el poeta tràgic tria noms reals?<sup>4</sup> ¿Deriva els seus caràcters d'aquests noms, o bé pren aquests noms perquè els caràcters que la història els atribueix tenen més o menys semblança amb els caràcters que ell s'ha proposat de mostrar en el curs de l'acció? No parlo de la manera com han nascut potser la majoria de les tragèdies, sinó de com haurien hagut de néixer realment. O bé, per expressar-me amb mots més afins a la praxi habitual dels poetes: ¿són els simples fets, les circumstàncies de temps i lloc, o són els caràcters dels personatges a través dels quals els fets esdevenen reals, allò que mou el poeta a escollir aquell fet més que un altre? Si són els caràcters, ¿queda immediatament resolta la qüestió de fins a quin punt el poeta pot desviar-se de la veritat històrica? Sí, pot desviar-se'n tant com vulgui en tot allò que no afecta els caràcters. Només els caràcters són per a ell sagrats; fer-los ressortir, mostrar-los en la seva llum millor, és tot el que pot afegir per part seva; la més mínima modificació essencial eliminaria la raó que duguin aquests noms i no uns altres; i res no és més avorrible que una cosa de la qual no ens podem donar raó.

4. En la tria de noms reals per a la tragèdia, Lessing es mostra bastant pragmàtic, i fins i tot s'apropa a les posicions de Gottsched, en exigir que hi hagi coincidència entre el personatge real i el caràcter que té dins l'acció dramàtica. Però hi ha un punt de vista que podem considerar més important: per a Lessing, els caràcters són més importants que els esdeveniments històrics, dels quals ha d'ocupar-se l'historiador; els caràcters, en canvi, expressen una veritat general. Lessing subratlla aquests criteris a la fi del cap. XXXIII.



21 de juliol de 1767

Si el caràcter de la Isabel de Corneille és l'ideal poètic del caràcter real que la història atribueix a la reina d'aquest nom; si hi trobem pintats amb els colors més autèntics la indecisió, les contradiccions, l'angoixa, el penediment, el desesper en què un cor orgullós i delicat com el d'Isabel, no dic que hagi caigut realment en aquesta o aquella circumstància, sinó que ens faci pensar que hi ha pogut caure, aleshores podem dir que el poeta ha fet tot allò que és de la seva incumbència com a poeta. Examinar la seva obra, cronologia en mà, i conduir-lo al tribunal de la història perquè justifiqui amb testimonis cada data, cada citació incidental, fins i tot en el cas de personatges sobre els quals la història mateixa té dubtes, això significa desconèixer-lo a ell i el seu ofici i, en aquell a qui aquesta desconexió no li pot ser atribuïda de bona fe, significa abandonar-se a argumentacions capcioses.

És cert que, en el cas del senyor de Voltaire, podria no tractar-se de desconexió ni de capciositat. Perquè Voltaire és, ell mateix, un poeta tràgic, i sens dubte molt més gran que el Corneille jove. Fóra, doncs, com si un mestre en aquest art pogués tenir-ne alhora conceptes falsos. I tothom sap que la seva obra, de capciosa, no n'és gens.<sup>1</sup> Allò que pugui semblar-ho en aquest o aquell fragment dels seus escrits, no és més que simple caprici; per caprici, de tant en tant, fa el paper d'historiador en la poesia, de filòsof en la història i de bromista en la filosofia.

¿Havia de ser inútil el seu coneixement que Isabel tenia seixanta-vuit anys quan va fer decapitar el comte? Encara enamorada, encara gelosa als seixanta-vuit anys! Si hi afegim el nas gros de la reina, quants acudits no en sortiran! És cert que aquests acudits festius s'apliquen al comentari d'una tragèdia, és a dir, allà on no corresponen. El poeta hauria tingut raó de dir al seu comentarista: «Benvolgut anotador meu, aquestes bufonades escauen a la vostra Història universal, no al peu del meu text. Perquè és fals que la meua Isabel tingui seixanta-vuit anys. Indiqueu-me el lloc on ho dic, això. ¿Què hi ha dins la meua obra que us impedeixi d'acceptar que era més o menys de la mateixa edat que Essex? Vós dieu: és que ella no la tenia pas, la mateixa edat! Quan dieu "ella", a qui us referiu? ¿A la vostra Isabel de Rapin de Thoyras? Per què sou tan docte? Per què confoneu aquesta

1. Sobre les relacions entre història i poesia dramàtica, cf. els caps. XI, XIX, i LXXXIX, i abans de la *Dramatúrgia*, la carta LXIII de les *Literaturbriefe*. La influència de les idees de Lessing en aquest tema és considerable dins l'àmbit de la cultura alemanya (Goethe, Schiller i autors posteriors).

Isabel amb la meva? ¿Creieu seriosament que, en aquest o aquell espectador que també hagi llegit alguna vegada Rapin de Thoyras,<sup>2</sup> el record serà més fort que la impressió sensible que li pot produir una actriu ben proporcionada, en la flor dels seus anys? Allò que ell veu és la meva Isabel, i els seus ulls el convencen que no és la vostra Isabel de seixanta-vuit anys. ¿O bé creurà més Rapin de Thoyras que els seus propis ulls?»

Més o menys en aquests termes podria manifestar-se el poeta sobre el paper d'Essex. «El vostre Essex, dins Rapin de Thoyras —podria dir—, és tan sols l'embrió del meu. Allò que aquell es pensava de ser, el meu ho és realment. Allò que aquell, en circumstàncies més favorables, hauria pogut fer potser per la reina, el meu ho ha fet. Podeu sentir que la reina mateixa li ho reconeix: ¿no donareu el mateix crèdit a la meva reina que a Rapin de Thoyras? El meu Essex és un home gran i de mèrit, però orgullós i inflexible. El vostre no era, en efecte, ni tan gran ni tan inflexible: pitjor per a ell. A mi em basta que fos prou gran i prou inflexible per donar el seu nom al personatge que jo n'he extret.»

Breu, la tragèdia no és història dialogada. Per a la tragèdia, la història no és res més que un repertori de noms amb els quals estem acostumats a relacionar determinats caràcters. Si el poeta troba còmodament en la història diverses circumstàncies per a l'embelliment i la individualització de la seva matèria, doncs molt bé: que se'n serveixi. Però que no en faci un mèrit ni consideri un delictes el cas contrari!

Deixant de banda aquest punt de la veritat històrica, estic molt ben disposat a subscriure la resta del judici del senyor de Voltaire. *Essex* és una obra mediocre, tant des del punt de vista de la intriga com de l'estil. Fer del comte un enamorat sospirós d'una Irton;<sup>3</sup> dur-lo al patíbul més per desesperació de no poder-la fer seva que no pas pel noble orgull de no rebaixar-se als precis i a les disculpes, fou la troballa més desafortunada que Thomas podia fer, però que havia de fer inevitablement com a francès que era. En el text original, l'estil és fluix; en la traducció ha esdevingut molt sovint enrevessat. Amb tot, la peça no és en absolut desproveïda d'interès i té, aquí i allí, versos encertats, millors sens dubte en francès que en alemany. «Als actors —afegeix el senyor de Voltaire<sup>4</sup>—, especialment als de províncies, els plau d'interpretar el paper d'Essex, perquè poden aparèixer amb una lliga brodada sota genoll i una gran cinta blava en bandolera. El comte d'Essex és un heroi de primer ordre, perseguit per l'enveja: això fa impressió. D'altra banda, el nombre de bones tragèdies, en totes les nacions del

2. Paul de Rapin de Thoyras (1661-1725), historiador francès autor d'una *Histoire générale d'Angleterre* (1721-1735), que fou segurament la font de Voltaire.

3. Dama de la reina inventada per Corneille.

4. Al *Britannicus*.

món, és tan petit, que les que no són absolutament dolentes atreuen sempre espectadors quan hi ha bons actors que les fan valer.»

El senyor de Voltaire ratifica aquest judici general amb diverses observacions particulars, tan exactes com agudes, i ens plauria de recordar-les si l'espectacle fos objecte de noves representacions. Transcriuré, doncs, les més rellevants, amb la ferma convicció que la crítica no perjudica el gaudi i que aquells que han après a judicar una obra amb més rigor són sempre els qui freqüenten més assíduament el teatre.

«El paper de Cecil és secundari, és un paper subaltern, molt fred. Per pintar aquesta mena d'aduladors servils, cal disposar dels colors amb què Racine ha descrit Narcisse.<sup>5</sup>

»La pretesa duquessa d'Irton és una dona assenyada i virtuosa, que no ha volgut perdre la gràcia d'Isabel en estimar el comte ni ha volgut casar-se amb el seu amant. Aquest caràcter seria molt bell si tingués més vida i servís al nus de la peça; però ella no fa sinó l'ofici d'un amic. Això no és prou per al teatre.

»Em fa la impressió que en tot el que diuen i fan els personatges d'aquesta tragèdia hi ha sempre alguna cosa d'equívoc, de confús i indefinit. L'acció ha de ser clara, la intriga comprensible, el sentiment ben desenvolupat i natural; aquestes són les regles primeres i essencials. Però què vol el comte d'Essex? Què vol Isabel? En què consisteix el crim del comte? És culpable o ha estat acusat falsament? Si la reina el creu innocent, n'ha de prendre la defensa. Però si té culpa, no és gens raonable de fer dir a la confident que ell mai no demanarà la seva gràcia, que és massa orgullós per fer-ho. Aquest orgull és molt adient a un heroi virtuos i innocent, no pas a un home convicte d'alta traïció. «Que es doblegui», diu la reina. És aquest el veritable sentiment que ha de tenir, si l'estima? Si ell se li doblega, si li accepta el perdó, serà Isabel més estimada per ell que abans? «L'estimo cent vegades més que a mi mateixa», diu la reina. Ah, senyora, si heu arribat a aquest punt, si la vostra passió ha esdevingut tan violenta, examineu doncs la inculpació del vostre amant i no tolereu que els seus enemics, en nom vostre, el persegueixin i l'aclaparin tal com és dit que ho fan durant tota la peça, encara que no tinguin cap motiu per fer-ho.

»Tampoc de Salisbury, l'amic del comte, podem arribar a entendre si ella el considera culpable o innocent. Ell adverteix a la reina que sovint les aparences enganyen i que cal recelar-ho tot del partidisme i la iniquitat dels seus jutges. Tanmateix, s'acull a la gràcia de la reina. Quina necessitat en tenia, si creia que el seu amic no era culpable? Què ha de creure, però, l'espectador? Sap tan poc què hi ha de la conjura del comte com de la tendresa que la reina sent per ell.

»Salisbury diu a la reina que ha estat falsificada la signatura del

5. Cortesà del *Britannicus* de Racine.

comte. Però a la reina no se li acut ni remotament d'investigar més a fons una circumstància tan important. I en canvi tenia l'obligació de fer-ho, com a reina i com amant. Ni tan sols no respon a aquesta declaració, a la qual hauria d'agafar-se amb avidesa. Repeteix encara, amb altres paraules, que el comte és massa orgullós i que ella vol de totes passades que li demani perdó.

»¿Per què, però, havia de demanar-li perdó, si la seva signatura havia estat imitada?»

## XXV

*24 de juliol de 1767*

«El mateix Essex protesta de la seva innocència; però, ¿per què s'estima més morir que convèncer-ne la reina? Els seus enemics l'han calumniat; els pot abatre amb una sola paraula i no ho fa. ¿És això conforme al caràcter d'un home tan orgullós? Si per amor a la Irton actua d'una manera tan forassenyada, el poeta ens l'havia de mostrar més dominat per la seva passió en el transcurs de tota la peça. La vehemència de l'afecte pot excusar-ho tot; però no el veiem pas en aquest estat de vehemència.

»L'orgull de la reina lluita sense treva amb l'orgull d'Essex; una lluita d'aquest tipus sempre pot agradar el públic. Però si aquest orgull és l'única cosa que els mou, esdevindrà pura tossuderia, tant en Isabel com en el comte. "Cal que ell em demani perdó"; "no vull demanar-li perdó": és la cançó enfadosa. L'espectador ha d'oblidar llavors que Isabel és massa extravagant, si vol que el comte li demani perdó d'un crim imaginari, o bé massa injusta, si no investiga aquest crim. Ho ha d'oblidar i ho oblida realment per ocupar-se tan sols d'aquests sentiments d'orgull que tant afalaguen sempre el cor humà.

»En un mot: cap dels papers d'aquesta tragèdia no és allò que caldria que fos; tots són mancats; i tanmateix ha agradat el públic. Quin és el motiu d'aquest èxit? Probablement la situació dels personatges, entenedridora per ella mateixa... Un gran home conduït al patíbul interessarà sempre; la representació del seu destí, bé que sense el més mínim ajut de la poesia, fa impressió; justament la impressió que faria la realitat mateixa.»

Tanta importància té, per al poeta tràgic, l'elecció de la matèria. Ella sola basta perquè les obres més fluïxes i confuses puguin gaudir d'una certa fortuna, i no sé per què aquestes peces són sempre les que permeten els bons actors de mostrar-se en llur faceta més favorable. Rares vegades una obra mestra serà representada tan magistralment com és escrita; la mediocritat els convé molt més. Potser perquè en un treball mediocre hi poden posar més de la seva part; potser per-

què la mediocritat ens deixà més temps i més calma per fixar-nos en la interpretació; potser perquè, en la mediocritat, tot recolza en un o dos personatges destacats, mentre que en una obra més perfecta, cada personatge requeriria un primer actor, i si no ho és, en malmetre el propi paper, contribueix a espatllar el dels altres.

En l'*Essex* poden concórrer totes aquestes i d'altres causes. Ni el comte ni la reina són descrits pel poeta amb tanta força com per impedir que l'actuació hi esmerci una força molt més gran. *Essex* no parla amb un to tan orgullós com perquè l'actor no pugui mostrar-se, en cada actitud, en cada gest, en cada expressió, molt més orgullós encara. Adhuc és essencial, per a l'orgull, que s'expressi menys amb paraules que amb el capteniment general. Els seus mots són sovint força modestos i podem veure, més que no pas sentir, que es tracta d'una modèstia orgullosa. Així doncs, aquest paper ha de guanyar necessàriament en la representació. Els papers secundaris tampoc no poden tenir una influència que el perjudiqui. Com més subalterna sigui la interpretació de Cecil i Salisbury, més ressaltarà *Essex*. No cal, doncs, parlar gaire per demostrar amb quina perfecció ha d'interpretar un Ekhof un paper que ni l'actor més indiferent fóra capaç de malmetre del tot.

No passa ben bé el mateix amb el paper d'Isabel; també és difícil, però, que amb ella es produeixi un fracàs total. Isabel és tan tendra com orgullosa; admeto de bon grat que un cor femení pugui ser totes dues coses alhora; però no acabo d'entendre que una actriu pugui representar-les totes dues igualment bé. Dins la natura mateixa, no atribuïm pas gaire tendresa a una dona orgullosa, ni gaire orgull a una dona tendra. Dic que no li ho atribuïm, perquè els signes distintius d'un d'aquests sentiments contradiuen els de l'altre. És un miracle que tots dos li siguin igualment familiars; i si només en predomina un dins el seu caràcter, és cert que pot experimentar la passió que es manifesta en els altres, però difícilment creurem que els experimenta tan vivament com diu. ¿Com pot una actriu anar més enllà que la naturalesa? Si té una presència física majestuosa, si la seva veu és plena i viril, si té un esguard agosarat, si els seus moviments són àgils i decidits, assolirà a la perfecció els fragments orgullosos; ¿què passarà, però, amb aquells en els quals predomina la tendresa? Si, contràriament, la seva figura és menys imponent; si en el seu rostre preval la dolcesa, si hi ha en els seus ulls una passió continguda i en la seva veu hi ha més harmonia que energia; si els seus moviments tenen més gràcia i dignitat que no pas vigoria i geni, aleshores dominarà completament els passatges en els quals ha de mostrar-se sensible i delicada; però ho aconseguirà també en els orgullosos? No els destrossarà, evidentment que no, i els posarà prou en relleu; hi veurem una amant ofesa i enfadada, però mai no serà Isabel, la qual tenia prou tremp per enviar a casa el seu general i amant amb una plantofada. Vull dir, doncs, que les actrius capacitades per donar-nos plenament

la il·lusió de trobar-nos davant aquesta doble Isabel, foren més rars que les Isabels en persona; podem, i ens cal, donar-nos per satisfets si una de les dues meitats és prou ben interpretada i l'altra no resulta descurada del tot.

La senyora Löwen ha agradat molt en el paper d'Isabel; amb tot, per aplicar-li les observacions generals anteriors, ens ha fet veure i sentir més la dona dolça que la sobirana altiva. La seva constitució, la seva veu, la seva acció mesurada no permetien esperar altra cosa; i em sembla que el nostre plaer no hi ha perdut res. Ja que, si l'una ha d'ofuscar l'altra, si és difícilment evitable que la reina cedeixi davant l'amant o aquesta davant aquella, em sembla més suportable que es perdi alguna cosa de l'orgull i de la reina que no de l'amant i de la seva tendresa.

No és pas per una preferència capriciosa que emeto aquest judici; ni tampoc és la meua intenció de fer així un compliment a una dona que continuaria essent mestra en el seu art encara que no hagués reeixit en aquest paper. A un artista, sigui del meu sexe o de l'altre, només sé fer-li un compliment; consisteix a reconèixer-li que és lluny de tota vana susceptibilitat; que l'art és allò que l'interessa per damunt de tot, que escolta de bon grat els judicis lliures i en veu alta sobre ell, i que prefereix saber-se judicat falsament de tant en tant abans que ser-ho molt rars vegades.<sup>1</sup> Amb el qui no entén aquest compliment, reconec que m'he errat i que no mereix que li dediquem el nostre estudi. El veritable virtuós (*Virtuose*) no creurà que hem advertit ni sentit la seva perfecció, per molt que la proclamem, abans de veure que tenim ulls i sensibilitat per als seus defectes. Dintre seu, fa burla de tothom, que li tributa una admiració il·limitada, i únicament l'afalaga l'elogi de qui ell sap que també té el coratge de censurar-lo.

Volia dir que hi ha bones raons perquè sigui preferible que l'actriu expressi més la Isabel tendra que l'orgullosa. D'orgullosa, n'ha de ser, d'acord: i que n'és, prou ho sentim. La qüestió és únicament si ha de semblar més tendra que orgullosa o més orgullosa que tendra; si, en el cas d'haver de triar entre dues actrius, hem de preferir com a Isabel la que és capaç d'exterioritzar la reina ofesa amb tota l'amenaçadora gravetat, amb tota la força d'intimidació de la majestat venjativa, o bé si no fóra més apropiada la que mostrés l'amant gelosa, amb totes les doloroses sensacions de l'amor desdenyat, amb tota la predisposició a perdonar l'amant criminal, amb tota l'angoixa per l'obstinació d'ell, amb tota l'aflicció per la seva pèrdua. I jo dic: aquesta segona.

1. Es refereix a la Hensel, ofesa per la crítica que Lessing li havia fet (capítol XX). A partir d'aquest punt, l'autor abandona tota referència als actors i renuncia a un dels objectius inicials de la *Dramatúrgia*.

Ja que, en primer lloc, evitem així la duplicació d'un sol caràcter: Essex és orgullós; i si Isabel també ho ha de ser, almenys caldria que ho fos d'una altra manera. Si en el comte, la dolcesa no pot sinó ésser sotmesa a l'orgull, en la reina la dolcesa ha de prevaler damunt l'orgull. Si el comte assumeix un aire superior al que li correspon, la reina ha de semblar de ser una mica menys que no és. Fer-los caminar tots dos damunt xanques, sempre amb el nas enlaire, sempre mirant amb menyspreu tot el que els envolta, fóra d'una monotonia d'allò més desplaent. No hem de poder creure que Isabel, en el lloc d'Essex, actuaria exactament igual que ell. El desenllaç indica que ella és més condescendent que ell; per això, ja des de l'inici, no s'ha de conduir amb el mateix to d'altivesa que ell. El qui és capaç de sostenir-se per una força externa necessita menys tensió que el qui ho ha de fer per la pròpia energia interior. Sabem que Isabel és la reina, encara que a Essex li sigui atribuït el més reial prestigi.

En segon lloc, dins la tragèdia, és més convenient que els personatges, en llurs disposicions, creixin en lloc de davallar. És més convenient que un caràcter dolç tingui moments d'orgull, i no que un caràcter orgullós es deixi endur per la dolcesa. Aquell sembla que es realça, i aquest sembla decaure. Una reina severa, amb el front arrugat, amb un esguard que intimida i fa tremolar tothom, amb un to de veu que per ell sol pot obtenir l'obediència, si s'abandona a amoroses lamentacions i sospira segons les petites necessitats de la seva passió, és gairebé ridícula. Per contra, una enamorada, la gelosia de la qual li fa recordar que és reina, s'eleva damunt ella mateixa, i la seva debilitat esdevé terrible.

## XXVI

28 de juliol de 1767

A la sessió trenta-unena (dimecres, 10 de juny), fou representada la comèdia de la senyora Gottsched *Die Hausfranzösin, oder die Mamsell*.

Aquest text és un dels sis originals amb què Alemanya fou obsequiada l'any 1744, dins el cinquè volum de la *Schaubühne*,<sup>1</sup> amb l'assistència de Gottsched com a llevadora. Sabem que en el moment de la seva naixença fou interpretada amb èxit aquí i allà. Hom ha volgut comprovar quin èxit podia tenir encara avui, i ha tingut el que es me-

1. Els altres cinc originals d'aquest volum de la *Schaubühne* (1744) eren les tragèdies *Panthea*, de Luise Gottsched; *Dido*, de Johann Elias Schlegel; *Mohamed IV*, de Bernhard Ephraim Krüger; la comèdia *Der Bock im Prozesse*, de Theodor Johann Quistorp, i el drama pastoral *Elisie*, d'Adam Gottfried Ulich.

reixia: cap. *Das Testament*,<sup>2</sup> de la mateixa autora, conserva un cert interès, però *Die Hausfranzösin* és no res. Menys que no res; perquè no solament resulta plana, banal i freda, sinó que, a més, és bruta, tediosa i ofensiva en un grau extrem. No puc entendre que una dama hagi escrit una cosa així. Espero que em serà excusat de demostrar-ho.

A la sessió trenta-dosena (dijous, 11 de juny), hom repetí la *Semiramis* del senyor de Voltaire.

Atès que l'orquestra, en els nostres espectacles, representa en certa manera el paper del cor antic, ja fa molt de temps que els nostres entesos<sup>3</sup> han expressat el desig que la música interpretada abans, després i durant la representació tingui amb aquesta una connexió més gran. El senyor Scheibe<sup>4</sup> és el primer que, entre els músics, ha observat aquí un nou camp per a l'art. En adonar-se que, si la commoció de l'espectador no s'ha de veure afeblida ni interrompuda d'una manera desplaent, cada espectacle exigeix el seu acompanyament musical propi, no solament va fer la temptativa l'any 1738, amb el *Polyeucte* i el *Mitridates*, de compondre simfonies especialment apropiades a aquestes obres —representades per la companyia de la Neuber aquí a Hamburg, a Leipzig i a d'altres indrets—, sinó que va exposar detalladament, en un número del seu «*Kritischer Musikus*»,\* allò que ha de tenir present el compositor que vulgui adquirir renom en aquest nou gènere.

«Totes les simfonies compostes per a un espectacle —diu—, han de tenir relació amb el seu contingut i el seu caràcter. Així, a les tragèdies els correspon un tipus de música diferent del que correspon a les comèdies. En la mesura que les tragèdies i les comèdies són diverses entre si, també ho ha de ser la música que els pertany. Principalment, però, a causa de les múltiples parts de la música dins els espectacles, caldrà posar atenció a l'estructura dels passatges als quals correspon cadascuna de les parts. Per això, la simfonia d'obertura s'ha de relacionar amb el primer acte; en canvi, les simfonies que apareixen entre els actes, han d'harmonitzar, d'una banda, amb la conclusió de l'acte anterior, i d'altra banda amb l'inici de l'acte següent; així com la darrera simfonia ha de ser apropiada a la conclusió del darrer acte.

»Per a les tragèdies, totes les simfonies han de ser solemnes, enardi-

\* N. 67

2. Comèdia en cinc actes i en prosa apareguda al cinquè volum de la *Deutsche Schaubühne* (1745).

3. Entre ells, Gottsched dins el seu *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen* (II, 10, § 26).

4. Johann Adolf Scheibe (1708-1776), teòric musical, compositor i, des del 1774, mestre de música de la cort a Copenhagen. La seva revista, citada més avall per Lessing, va aparèixer a Hamburg del 1737 al 1740.



des i plenes d'espiritualitat. Cal observar molt especialment el caràcter dels personatges principals i el contingut essencial, i guiar-s'hi per a la pròpia creació. Les conseqüències d'aquesta norma no són pas de poca importància. Trobem tragèdies en les quals la matèria ens la dona tan aviat aquesta com aquella altra virtut d'un heroi o d'una heroïna. Comparem, per exemple, el *Polyeucte* amb el *Brutus*, o també l'*Alzire* amb el *Mitridates*:<sup>5</sup> veurem tot seguit que no els correspon en absolut una mateixa música. Una tragèdia en la qual la religió i el temor de Déu acompanyen l'heroi o l'heroïna en totes les avinenteses, requereix un tipus de música que presenti en alguna mesura la solemnitat i la severitat de la música d'església. Si dominen, en canvi, la magnanimitat, l'ardidesa o la constància en tota mena d'infortunis, també la música haurà de ser molt més fogosa i plena de vitalitat. D'aquest darrer tipus són les tragèdies *Cató*,<sup>6</sup> *Brutus* i *Mitridates*. Però *Alzire* i *Zaire* exigeixen contràriament una música que sigui ja una mica distinta, perquè, en aquestes peces, els esdeveniments i els caràcters tenen una altra configuració i mostren una major inestabilitat de les passions.

»Així mateix, les simfonies que acompanyen les comèdies han de ser eminentment lliures, fluïdes i de vegades facecioses, però molt especialment s'han de regir pel contingut específic de cada comèdia. Així com la comèdia és tan aviat seriosa com amorosa o burlesca, així mateix ha de ser bastida la música. Per exemple, les comèdies *El falcó* i *La doble inconstància* demanarien unes simfonies completament distintes d'*El fill pròdig*.<sup>7</sup> Tampoc les músiques que convenen perfectament a *L'avar* o al *Malalt imaginari*, foren adequades per a *L'irresolú* o *El distret*.<sup>8</sup> Aquelles han de ser més alegres i facecioses; aquestes, en canvi, més malhumorades i serioses.

»La simfonia d'obertura s'ha de referir a la totalitat de l'obra; alhora n'ha de preparar l'inici i ha de tenir, doncs, relació amb la primera escena. Pot constar de dos o tres temes (*Sätze*), segons que ho cregui convenient el compositor. Les simfonies que hi ha, però, en els entreactes, en haver-se de regir per la fi de l'acte procedent i l'inici del següent, podran articular-se de la manera més natural en dos temes. En el primer, hom pot tenir més en compte allò que precedeix, i en el segon allò que segueix. Però tot plegat és únicament necessari si les passions hi són contraposades en excés; altrament, hom pot servir-se perfectament d'un sol tema, sempre que tingui la llargada im-

5. *Polyeucte*, de Corneille; *Brutus* i *Alzire*, de Voltaire; *Mithridate*, de Racine.

6. *Cato*, de Gottsched, basada en Deschamps i Addison.

7. *Le Faucon*, de De l'Isle; *La double inconstance ou le fourbe puni*, de Marivaux; *L'enfant prodigue*, de Voltaire.

8. *L'Avare* i *Le malade imaginaire*, de Molière; *L'irrésolú*, de Destouches; *Le Distrait*, de Regnard (cf. cap. XXVIII).

prescindible perquè puguin ser ateses les necessitats de la representació, com la neteja dels llums, els canvis de vestuari, etc. Finalment, la simfonia de clausura ha d'ajustar-se a la conclusió de l'espectacle per tal de presentar els fets amb tanta més força als espectadors. ¿Pot haver-hi una cosa més ridícula que una música alegre i vivaç després que l'heroi ha perdut la vida de la manera més dissortada? ¿I què hi pot haver de més insuls que fer seguir una música trista i emotiva a una comèdia que té un desenllaç feliç i divertit?

»Ja que la música dels espectacles teatrals és interpretada tan sols per instruments, és molt necessari de canviar-los per tal que sigui mantinguda amb tota seguretat l'atenció dels espectadors, els quals potser la perdrien, si haguessin de sentir sempre els mateixos instruments. Resulta gairebé una necessitat que la simfonia d'entrada sigui força vigorosa i plena, i que produeixi l'efecte més intens a l'oïda. El canvi d'instruments ha d'aparèixer, doncs, preferentment als entreactes. Cal, però, judicar amb encert quins instruments són els més apropiats, amb els quals hom pot expressar més eficaçment allò que volem expressar. També en aquest cas cal fer una tria raonable, si volem assolir les nostres intencions amb habilitat i certesa. No és, però, gaire bo d'aplicar un idèntic canvi d'instruments en dos intermedis consecutius. Sempre resultarà millor i més agradable evitar aquest inconvenient.»

Aquestes són les regles més importants per establir, també en aquest terreny, una connexió més precisa entre l'art dels sons i la poesia. He preferit exposar-les amb els mots d'un músic —i justament del qui pot arrogar-se l'honor de la invenció— més que no pas amb els meus. Perquè no té res d'estrany que els poetes i els crítics rebin dels músics el retret que hom espera i exigeix d'ells més que l'art no està en condicions de donar. La majoria han de sentir que els qui practiquen arts afins els diuen que la cosa és perfectament realitzable, abans de dedicar-hi ells mateixos la més mínima atenció.

I les mateixes regles eren ben fàcils de donar; ens ensenyen només allò que ha de passar, sense dir com ha de passar. L'expressió de les passions, que és allò que bàsicament importa, continua essent encara l'obra del geni. Perquè, tot i que existeixen i han existit músics admirables pels seus dots en aquest camp, no hi ha dubte que manca encara un filòsof que hagi resseguit llurs camins i hagi deduït principis generals de llur exemple. Com més nombrosos esdevinguin, però, aquests exemples, i més abundosos els materials per a aquesta teorització, abans podem esperar-la; i m'equivocaria molt si no pogués donar-se un gran pas en la fervorosa dedicació dels músics a aquesta mena de «simfonies dramàtiques». En la música vocal, el text ajuda excessivament l'expressió: la més feble i vacil·lant és condicionada i reforçada pel mot; en la música instrumental, en canvi, aquest ajut manca, i aquesta música no diu res, si allò que vol dir no ho diu dreterament. Aquí, doncs, l'artista ha d'esmerçar tots els seus esforços; entre les diverses successions de sons que poden expressar un senti-

ment, escollirà només aquelles que l'expressin amb més claredat; les sentirem més vegades, les compararem entre elles, i a través de l'observació d'allò que tenen constantment en comú, arribarem a desvetllar el secret de l'expressió.

Quin increment del plaer n'obtindriem dins el teatre, ho podrà copsar qualsevol. Per això, ja des del començament, la nova administració del nostre teatre no solament ha procurat de millorar l'orquestra, sinó que s'han trobat, a més, homes disposats a posar mans a l'obra i a fornir models d'aquesta mena de composició, que han resultat superiors a qualsevol expectativa. Ja per a *Olint und Sophronia* de Cronegk, el senyor Hertel<sup>9</sup> havia compost fragments musicals a propòsit; i per a la segona representació de la *Semíramis*, el senyor Agricola,<sup>10</sup> de Berlín, en va realitzar de semblants.

## XXVII

31 de juliol de 1767

Intentaré de donar una idea de la música del senyor Agricola. No pas a partir dels seus efectes, perquè quant més viu i més subtil és un plaer sensible, menys es deixa descriure amb paraules; no s'hi pot fer altra cosa que caure en lloances genèriques, en exclamacions indefinides, en una admiració bulliciosa, que són coses tan poc informatives per als entesos com repulsives per a l'artista que hom pretenia d'honorar..., sinó que cal donar aquesta idea<sup>8</sup> a partir de les intencions que l'autor va tenir en crear l'obra, i a partir dels mitjans, en general, dels quals s'ha volgut servir per assolir-les.

La simfonia d'obertura consta de tres temps. El primer és un *largo*, amb violins, oboès i flautes; el baix continu és reforçat pel fagot. Té un aire greu, que més d'una vegada esdevé clarament salvatge i impetuós; l'espectador ha de pressentir que l'espectacle que li espera tindrà més o menys un contingut d'aquesta mena. Però no es tracta únicament d'aquest contingut; la dolcesa, el penediment, les tribulacions de la consciència, la submissió hi tenen també la seva part; i el segon temps, un *andante* amb violins en sordina i fagots concertants, es lliura, doncs, a obscures i compassives lamentacions. Al tercer moviment es mesclen tonalitats patètiques i altives, perquè en obrir-se el teló, l'escenari té una sumptuositat inhabitual; *Semíramis* s'apropa a la fi de la seva magnificència; de la mateixa manera que l'ull ha de

---

9. Johann Wilhelm Hertel (1727-1789), compositor de la cort a Mecklenburg-Schwerin des del 1757, any en què va aparèixer la seva *Sammlung musikalischer Schriften*.

10. Johann Friedrich Agricola (1720-1774), deixeble de Bach, compositor de la cort a Potsdam (1750) i director de música de Frederic II des del 1759.

percebre aquesta magnificència, també l'ha de sentir l'oïda. Té caràcter d'*allegretto*, i els instruments són els mateixos del primer temps, amb la diferència que els oboès, les flutes i els fagots intercanvien algunes frases més breus, pròpies de cadascun d'aquests instruments.

La música dels entreactes té un tema únic en cada cas, i comenta les incidències de l'acte precedent. Sembla, doncs, que el senyor Agricola no aprova l'existència d'un segon temps referit als fets que seguiran. Jo em mostraria, en aquest punt, molt d'acord amb el seu gust. Perquè la música no ha d'espantllar-li res al poeta; el poeta tràgic s'estima més que cap altre l'inesperat, el sorprenent; no li plau que sigui descobert anticipadament el seu procés; i la música el descobriria, si pretengués insinuar la passió següent. Amb la simfonia d'obertura passa una altra cosa: no pot referir-se a res de precedent, i ha d'indicar també, d'altra banda, el to general de la peça, i no pas d'una manera més intensa ni precisa que l'indica aproximadament el títol. És evidentment possible de mostrar a l'oïent l'objectiu on el volem conduir, però els camins a través dels quals haurà d'arribar-hi li han de restar totalment ocults. El principi contrari a un segon tema en els entreactes ha estat establert en benefici del poeta, i ve reforçat encara per un altre que es dedueix dels límits mateixos de la música. Perquè en el supòsit que les passions que predominen en dos actes successius fossin absolutament contraposades, també els dos temes haurien de posseir necessàriament la mateixa natura contrastada. Ara, jo entenc molt bé com el poeta ens pot menar d'una determinada passió a la seva contrària, a la seva antagonista absoluta, sense cap violència desagradable; ho fa a poc a poc, pas a pas, recorrent tota l'escala de graó en graó, pujant o baixant, sense fer ni un salt bruscat en cap moment. Però això, pot fer-ho també el músic? Posem que ho pugui fer en *una sola* peça que tingui la duració requerida; però, en dues peces completament diferenciades, el salt, per exemple de la calma a la tempesta, de la tendresa a la crueltat, ha de ser necessàriament força perceptible i serà tan molest com acostuma de ser-ho en la natura qualsevol transició brusca d'un extrem a l'altre: de la tenebra a la llum, del fred a la calor. Ara ens desfem en la malenconia, i tot d'una ens hem d'enfuriar. Com? Per què? Contra qui? ¿Justament contra aquell per al qual la nostra ànima experimentava un sentiment de compassió? O contra un altre? Totes aquestes coses no pot determinar-les la música, la qual ens deixa en la incertesa i en la confusió; sentim sense copsar la veritable conseqüència dels nostres sentiments; sentim com en somnis; tots aquests sentiments desordenats ens produeixen més fatiga que gaubança. La poesia en canvi no ens deixa perdre mai el fi dels nostres sentiments; aquí no solament sabem allò que hem de sentir, sinó també per què ho hem de sentir; i aquest perquè fa que les més brusques transicions siguin no solament suportables sinó agradables. De fet, aquesta motiva-

ció de les transicions bruques és un dels màxims avantatges que la música treu de la seva conjunció amb la poesia, potser el màxim. Perquè no és, ni de molt lluny, tan necessari de limitar les sensacions genèriques i indefinides de la música, per exemple de joia, amb paraules sobre un determinat objecte de joia, ja que aquelles sensacions obscures i fluctuants continuen essent molt agradoses; sí que és necessari, per contra, combinar sentiments ben contrastats i oposats amb conceptes clars, que només els mots ens poden oferir, per tal d'inserir-los —mitjançant aquesta combinació— en un tot on sigui perceptible no tan sols la diversitat, sinó també l'harmonia dins la diversitat. En el cas, però, que els intermedis fossin compostos de dos temps, aquest lligam es produiria en un segon moment; només en aquest segon moment sabríem per què hem de saltar d'una passió a la seva contrària: i això, per a la música, és com si no ho sabéssim. Així que aquest salt ha produït el seu efecte perjudicial, no ens ha torbat menys pel fet que ara ens adonem que no tenia per què torbar-nos. No cal creure, per això, que totes les simfonies han de ser reprovables pel fet de constar de diversos temps ben diferenciats l'un de l'altre, i cadascun dels quals expressa una cosa que no expressava l'altre. Expressen quelcom de nou, però no pas de diferent, o més ben dit: expressen la mateixa cosa d'una forma distinta. Una simfonia que, en els seus diversos temps, expressa passions diverses, que es contradixen, és una monstruositat musical; en una simfonia ha de dominar únicament una passió, i cadascun dels temps ha de fer ressonar i provar de desvetllar en nosaltres aquesta mateixa passió, simplement amb mutacions diverses, sigui d'acord amb els graus de llur vitalitat i força, o bé segons les distintes combinacions amb altres passions afins. La simfonia d'obertura tenia absolutament aquest caràcter; la fúria impetuosa del primer temps es fon en el to planyívol del segon, que s'eleva en el tercer fins a una mena de dignitat solemnia. Un compositor que es permet alguna cosa de més en les seves simfonies, que amb cada temps interromp l'afecció que l'ànima per erigir-ne una altra de completament distinta, i que aquesta també la deixa de banda, per llançar-se a una tercera no menys diferent, pot haver malversat molt d'art sense profit, pot sorprendre, enlluernar, adular, però no pot commoure. El qui ens vol parlar al cor i desvetllar-hi moviments de simpatia, ha d'observar tanta coherència com el qui aspira a entretenir i il·lustrar el nostre intel·lecte. Sense coherència, sense la més íntima fusió de totes i cadascuna de les parts, la millor música és un inútil amuntegament de sorra, incapaç de produir una impressió duradora; tan sols la coherència en fa un marbre sòlid, on la mà de l'artista pot fer una obra eterna.

La música que segueix el primer acte intenta doncs, únicament, d'acompanyar els neguits de Semíramis, als quals el poeta ha dedicat aquest acte; uns neguits que es mesclen encara amb una certa espe-

rança: un *andante mesto*, interpretat únicament per violins en sordina i violes.

Al segon acte, Assur té un paper massa important per no determinar l'expressió de la música que haurà de seguir. Un *allegro assai* en sol major, amb trompes de caça, reforçades per flautes i oboès, i pel fagot com a baix continu, expressarà l'orgull d'aquest deslleial i ambiciós ministre, un orgull interceptat pel dubte i el temor, però que sempre es torna a recuperar.

A l'acte tercer apareix el fantasma.<sup>1</sup> Amb motiu de la primera representació, ja vaig fer observar que Voltaire no assoleix de produir en els presents una impressió gaire forta. Però el compositor, com és lògic, no n'ha fet cas; ha recuperat allò que el poeta deixà perdre, i un *allegro* en mi bemoll, amb la mateixa instrumentació del fragment precedent, si exceptuem una alternança distinta dels corns en mi i en sol, no ens descriu una estupefacció muda i inerta, sinó la violenta consternació que ha de provocar aquest fenomen entre la gent.

L'angoixa de Semíramis a l'acte quart ens mou a compassió; ens fa llàstima la penitent, per molt que reconeguem la culpabilitat de la pecadora. Per això la música ens fa sentir així mateix la llàstima i la compassió; és un *larghetto* en la bemoll, amb violins en sordina i violes, i un oboè concertant.

Finalment, a l'acte cinquè, segueix un temps únic, un *adagio* en mi major on, a més dels violins i les violes, hi ha corns, oboès i flautes com a reforç, i el fagot que intervé en el baix continu. L'expressió és d'una melangia adequada als personatges de la tragèdia i que assoleix un to de sublimitat, amb una certa atenció, em sembla, pels quatre darrers versos, en els quals la veritat alça la veu admonitòria, amb tanta dignitat com energia, contra els grans de la terra.

Adonar-se de les intencions d'un compositor, significa reconèixer-li que les ha assolides. La seva obra no ha de ser un enigma el desxiframent del qual és tan treballós com incert. Allò que una orella sana hi adverteix a la primera és justament el que ha volgut dir, i no altra cosa; la lloança creixerà amb la comprensió; com més fàcil i generalitzada sigui aquesta, més merescuda serà aquella. Per a mi no és pas un gran mèrit haver escoltat bé, però sí que és un gran mèrit per al senyor Agricola el fet que, aquesta composició seva, ningú no l'hagi sentida d'una manera diferent de mi.

1. Cf. cap. XI XII.

## XXVIII

4 d'agost de 1767

A la sessió trenta-tresena (divendres, 12 de juny), fou repetida la *Nanine*, i es va cloure amb *L'hereu camperol*,<sup>1</sup> traduïda del text francès de Marivaux.

Aquesta petita comèdia és un bon producte per al nostre mercat i per això ens procura sempre un gran plaer. Jürge torna de la ciutat, on ha estat a l'enterrament d'un germà ric, del qual ha heretat cent mil marcs. La fortuna li modifica la situació social i els costums; ara vol viure com viu la gent distingida; eleva la seva Liese a la categoria de «madame», no triga a trobar bons partits per al seu Hans i la seva Grete, però es presenta un missatger: l'agent a qui havia confiat els cent mil marcs ha fet fallida, Jürge torna a ser Jürge, a Hans li donen carabassa, a Grete la deixen plantada i el final seria trist, si la sort els pogués prendre més que no els ha donat; tenien salut i vivien contents, i resten contents i amb salut.

Aquesta història hauria pogut inventar-se-la qualsevol; però pocs haurien sabut fer-la tan divertida com Marivaux. L'humor més sorprenent, l'enginy més rar, la sàtira més picardiosa ens fan riure fins a no poder més, i la ingènua parla camperola dona a tot plegat un amaniment ben propi. La traducció és de Krüger,<sup>2</sup> que ha sabut traslladar magistralment el *patois* francès al nostre *plattdeustsch*. L'única cosa que ens sap greu és que diversos passatges del text siguin tan defectuosos i mutilats. Alguns ha calgut de rectificar-los i completar-los en la representació; per exemple, el següent de l'escena primera:

«JÜRGE: Ei, ei, ei! Dóna'm cinc xílings en moneda solta. Només tinc que florins i tàlers.

LISE: Ei, ei, ei, ei! Digues, doncs, què t'ha agafat ara, amb aquests cinc xílings? Què en vols fer?

JÜRGE: Ei, ei, ei, ei! Dóna'm cinc xílings en moneda solta, et dic.

LISE: Però, per què, beneit?

JÜRGE: Per a aquest xicot que m'ha dut el farcell fins aquí al nostre poble, mentre que jo he vingut ben tranquil i xano-xano.

LISE: Has vingut a peu?

JÜRGE: Sí, que és molt més còmode.

LISE: Aquí tens un marc.

JÜRGE: Això encara és prou enraonat. Quant fa? Ja és prou... Un marc, m'ha donat: au, aquí el tens. Pren-lo. Així està bé.

1. *L'Héritier de village* (1725).

2. Johann Christian Krüger (1723-1750), comediògraf, traductor i actor. La seva obra més coneguda és *Die Candidaten* (1747). La traducció al·ludida va aparèixer a *Sammlung einiger Lustspiele aus dem Französischen des Herrn von Marivaux*, Hannover, 1747-1749.

LISE: I tu dones cinc xflings a un xicot que t'ha dut l'equipatge?

JÜRGE: Sí, bé li haig de donar propina.

VALENTIN: Són per a mi aquests cinc xflings, senyor Jürge?

JÜRGE: Sí, amic!

VALENTIN: Cinc xflings? Un ric hereu! Cinc xflings? Un home de la vostra posició! I on queda la grandesa d'ànima?

JÜRGE: Oh, tant se me'n dóna, d'això, ho podeu ben dir. Au, muller, dóna-li un altre xíling; nosaltres ho fem així...»

Què vol dir tot plegat? Jürge ha anat a peu perquè és més còmode? Demana cinc xflings i la seva dona, que no li volia lliurar aquestes monedes, li dóna un marc? ¿I després, la muller ha d'afegir-hi encara un xíling per al mosso? Per què no ho fa ell mateix, si encara li quedaven diners del marc? Sense el text francès, difícilment podríem aclarir-nos. Resulta que Jürge no fa el viatge a peu, sinó en cotxe; per això pot dir «que és molt més còmode». Però sembla que el cotxe només ha fet una parada a tocar del poble, i des del lloc on ha baixat, Jürge s'ha fet dur el farcell fins a casa. Per això dóna els cinc xflings al mosso; el marc no l'hi dóna la muller sinó que l'hagut de pagar per al cotxe, i allò que fa és simplement explicar a la seva dona amb quina facilitat ha enllestit el cotxer.\*

A la sessió trenta-quatre (dilluns, 29 de juny), fou escenificada *El distret*,<sup>3</sup> de Regnard.

Penso que difícilment els nostres pares haurien entès el títol alemany d'aquesta obra. Schlegel traduí encara *distrait* per *Träumer* (somniaador). Estar distret (*zerstreut*), ser un distret, surt exclusivament de l'analogia amb el francès. No volem esbrinar qui tenia el dret d'en-

\* BLAISE: *Eh! eh! eh! baille-moi cinq sols de monnoye, je n'ons que de grosses pièces.*

CLAUDINE (le contrefaisant): *Eh! eh! eh! di donc, Nicaise, avec tes cinq sols de monnoye, qu'est-ce que t'en veux faire?*

BLAISE: *Eh! eh! eh! baille-moi cinq sols de monnoye, te dis-je.*

CLAUDINE: *Pourquoi donc, Nicodème?*

BLAISE: *Pour ce garçon qui apporte mon paquet depuis la voiture jusqu'a cheux nous, pendant que je marchois tout bellement et à mon aise.*

CLAUDINE: *T'es venu dans la voiture?*

BLAISE: *Qui, parce que cela est plus commode.*

CLAUDINE: *T'a baillé un écu?*

BLAISE: *Oh bian noblement. Combien faut-il? ai-je fait. Un écu, ce m'a-t-on fait. Tenez, la vela, prenez. Touts comme ça.*

CLAUDINE: *Et tu dépenses cinq sols en porteurs de paquets?*

BLAISE: *Oui, par manière de récréation.*

ARLEQUIN: *Est-ce pour moi les cinq sols, Monsieur Blaise?*

BLAISE: *Oui, mon ami, etc.*

3. *Le Distrait* (1697). La comèdia havia estat representada ja en alemany per Caroline Neuber el 1735. Posteriorment se n'havien fet altres representacions al mateix Hamburg. En corrien traduccions diverses.



cunyar aquest mot; volem ser-vir-nos-en, una vegada ha estat establert.. Ara tothom l'entén i no cal dir-hi res més.

Regnard va dur a l'escena el seu «distret» l'any 1679, sense ni el més mínim èxit de públic. Però trenta-quatre anys més tard, quan els actors se'l van replantejar, fou tant més gran l'èxit que va obtenir. Quin dels dos públics tenia raó? Potser ni l'un ni l'altre anaven totalment errats. El primer, més sever, refusà l'obra en tant que comèdia que no era formalment regular, com ho pretenia l'autor. El segon, més comprensiu, se la va prendre com allò que és, una farsa, una bufonada destinada a fer riure; la gent hi reia i en sortia agraïda. El primer d'aquests dos públics pensava:

«...non satis est diducere rictum  
Auditoris...»

i el segon:

«...et est quaedam tamen hic quoque virtus.»<sup>4</sup>

Deixant de banda la versificació —que no deixa de ser força defec-tuosa i descurada—, aquesta comèdia no pot haver costat pas gaires esforços a Regnard. El caràcter del protagonista el va trobar ja perfectament esbossat en La Bruyère.<sup>5</sup> No li calia fer res més que dramatitzar-ne en part els trets fonamentals, i en part fer-los narrar. Allò que ha afegit l'autor per compte propi no és digne de consideració.

Res no podem objectar a aquest judici; però sí que ho podem fer contra una altra crítica que vol atacar l'autor pel cantó de la moral.<sup>6</sup> Un distret no ha de ser tema d'una comèdia. Per què no? Ser distret, diuen, és una malaltia, una desgràcia, però no pas un vici. Una persona distreta mereix tan poc les nostres burles com un que pateix de migranya. La comèdia ha d'ocupar-se únicament de defectes que es poden corregir. Ara, el qui és distret per naturalesa, millorarà tan poc amb les burles com un coix.

¿És cert, però, que la distracció sigui una xacra de l'ànima que ni els millors dels nostres esforços no poden guarir? ¿Fóra realment una descurança natural més que un mal costum? No ho puc creure. ¿No som capaços de dominar la nostra atenció? ¿No tenim la facultat de forçar-la o afuixar-la com ens plagui? I què és la distracció sinó un ús errat de l'atenció? El distret pensa, i en canvi no pensa allò que hauria de pensar d'acord amb les impressions sensibles immediates. La seva ànima no és pas endormiscada, ni atuída, ni inactiva, sinó senzillament absent; la seva activitat és adreçada a algun altre objecte.

4. Citacions de les *Sàtires* d'Horaci, I, 10, 7 ss. «No basta de desvetllar el riure de l'auditori, bé que també per això cal una certa habilitat.»

5. Al cap. 11 de *Les Caractères* (1688), de Jean de La Bruyère (1645-1696).

6. Lessing treu les seves argumentacions d'un escrit anònim titulat *Lettres d'un Français*.

Però si tan bé es troba allí, també s'hi pot trobar aquí; la seva natural vocació és viure atent a les transformacions sensibles del seu cos, i el fet que costi un gran esforç desavesar-lo d'aquesta atenció, ¿vol dir que fóra impossible de tornar-li a avesar?

Admetem, però, que la distracció sigui inguarible: ¿on és escrit que, en la comèdia, només podem riure de defectes morals, de vicis corregibles?

Tota absurditat, tot contrast entre el defecte i la realitat són ridículs. Però riure i «riure's de» són dues coses ben distintes. Una persona ens pot fer riure, la seva manera de ser pot produir-nos hilaritat, sense que per això ens en riguem en absolut. Tan indiscutible i coneguda és aquesta diferència com també és cert que totes les objeccions que recentment ha posat Rousseau a la utilitat de la comèdia provenen del fet que no l'ha presa en la consideració deguda. «Molière —ens diu per exemple— ens fa riure del *Misanthrop*, i en canvi el *Misanthrop* és l'home honrat de la peça; Molière es mostra, doncs, enemic de la virtut, en fer menyspreable l'home virtuós.»<sup>7</sup> Res d'això; el *Misanthrop* no esdevé menyspreable: ell continua essent el qui és, i el riure que neix de les situacions en què el posa el poeta no li lleva ni un bocí del nostre respecte. Això mateix s'esdevé amb el distret; ens fa riure, però el menyspreem per això? Valorem la resta de les seves qualitats tal com ens cal valorar-les; podem dir fins i tot que sense elles ni tan sols ens faria riure la seva distracció. Atorguem aquesta distracció a un home pervers i indigne, i comprovem si encara és ridícula. Serà odiosa, repulsiva, lletja, però no ridícula.

## XXIX

7 d'agost de 1767

La comèdia vol corregir a través del riure,<sup>1</sup> no a través de la riota, i no vol millorar justament les imperfeccions amb les quals ens fa riure, ni, encara menys, les persones en les quals es troben aquestes imperfeccions ridícules. La seva autèntica i general utilitat consisteix

### 7. *Lettre à M. d'Alembert* (1758).

1. Un dels punts més importants de la teoria de Lessing sobre la comèdia tradicional. Per a ell, és una escola del riure que ens fa conèixer més fàcilment allò que és risible i desvetlla la nostra capacitat crítica. Així consta ja en una famosa carta a Nicolai, del novembre de 1756: «Ella [la comèdia] ens ha d'ajudar a adquirir la facultat de distingir fàcilment totes les formes del risible. Qui posseeix aquesta facultat, tractarà d'evitar en el seu capteniment aquestes formes de ridícul i esdevindrà així l'home més ben educat i més civilitzat.» La comèdia no corregeix, doncs, els defectes representats, sinó que ajuda l'espectador a reconèixer i evitar el ridícul «el contrast de mancança i realitat».

en el riure mateix, en l'exercici de la nostra capacitat d'observar el ridícul; d'observar-lo sense esforç i immediatament sota tots els finiments de la passió i de la moda, en totes les combinacions amb defectes encara pitjors o amb bones qualitats, i fins i tot en les arrugues de la cerimoniòsa gravetat. Admetem que *L'avar* de Molière mai no ha millorat un avar, ni cap jugador no s'ha corregit amb *El jugador* de Regnard; concedim que el riure no pot corregir en absolut aquests necis; pitjor per a ells, però no pas per a la comèdia. A ella, si no pot guarir malalties desesperades, li basta de refermar els sans en llur salut. L'avar és també alligador per al pròdig; i també per al qui no juga, el jugador resulta instructiu; les insensateses que ells no fan, les fan d'altres amb qui han de viure; és profitós de conèixer aquells amb els quals podem entrar en col·lisió, i ho és també de guardar-se contra les impressions de l'exemple. Un preventiu és també un remei estimable, i tota la moral no en coneix cap de més enèrgic ni eficaç que el ridícul.

*Das Rätsel oder Was den Damen am meisten gefällt*, una comèdia en un acte del senyor Löwen,<sup>2</sup> serví per clausurar la vetllada.

Si Marmontel i Voltaire no haguessin escrit contes i narracions, el teatre francès hauria hagut de privar-se d'una sèrie de novetats. Sobretot l'òpera còmica s'ha beneficiat d'aquestes fonts. *Ce qui plaît aux dames*, del segon d'aquest autors, donà el tema a una comèdia en quatre actes, amb àries intercalades, que fou representada amb el títol *La fée Urgèle*<sup>3</sup> pels comedians italians a París, el desembre del 1765. No sembla pas que el senyor Löwen hagi tingut davant els ulls ni aquesta comèdia ni la narració del mateix Voltaire. Si per judicar una estàtua, cal tenir en compte el bloc de marbre amb què ha estat esculpida; si la forma primitiva d'aquest bloc arriba a fer-nos disculpar que aquest o aquell membre hagin quedat massa curts, o aquella posició excessivament forçada, caldrà desautoritzar aleshores tota crítica que pretengui retreure al senyor Löwen l'estructura de la seva obra. Que provi algú de convertir un conte de bruixes en alguna cosa versemblant! El mateix senyor Löwen ens proposa el seu enigma (*Rätsel*) no pas com altra cosa que un petita plasenteria que ens pot agradar en el teatre, si és ben interpretada. La transformació i la dansa, i el cant, concorren a aquesta intenció; i seria pura tossuderia no trobar-hi complaença. L'humor de Pedrillo no és certament original, però no deixa de ser ben trobat. Em sembla, però, que un escuder, un cavalleris, que s'adona de com és insulsa i forassenyada la cavalleria errant, no s'adaptarà gaire bé a una faula que es funda en la realitat de la màgia i que admet les aventures cavalleresques com les accions glorioses d'un home raonable i intrèpid. Ja hem dit, però, que es tractava

---

2. Publicada als seus *Schriften*, Hamburg, 1765-1766, vol. IV, p. 339 ss.

3. De Charles Simon Favart (X, nota 4).

d'una plasenteria; i les plasenteries no hem de voler-les analitzar peça per peça.

A la sessió trenta-cinquena (dimecres, 1 de juliol), fou escenificada la *Rodogune* de Pierre Corneille en presència de Sa Majestat el rei de Dinamarca.<sup>4</sup>

Corneille va reconèixer que, en aquesta tragèdia, havia aspirat al màxim, que la situava molt per damunt de *Cinna* i d'*El Cid*, i que les seves peces anteriors tenien pocs mèrits que no poguéssim trobar aplegats en aquesta; la bellesa del tema, la novetat de les ficcions, la força dels versos, la solidesa dels raonaments, la calor de les passions, l'interès creixent d'acte en acte...<sup>5</sup>

És just que ens detinguem en l'obra mestra d'aquest gran home.

La història que té com a base la conta Apià d'Alexandria vers la fi del seu llibre sobre les guerres siriaques. «Demetri, de sobrenom Nicanor, emprengué una campanya contra els parts i, com a presoner de guerra, va viure una temporada a la cort de llur rei Fraates, amb la germana del qual, Rodoguna, es va unir en matrimoni. Mentrestant Diodot, que havia servit els reis precedents, va apoderar-se del tron de Síria, i va elevar-hi un infant, el fill d'Alexandre Nothus, en nom del qual governà durant un temps com a tutor. No trigà, però a desfer-se del jove rei i es coronà ell mateix amb el nom de Trifó. Quan Antíoc, que era germà del rei presoner Demetri i que residia a Rodes en va saber el destí i els disturbis subsegüents, retornà a Síria, vencé Trifó amb grans esforços i el féu executar. Tot seguit adreçà les armes contra Fraates i exigí l'alliberament del seu germà. Fraates, que temia el pitjor, deixà efectivament Demetri en llibertat; això no impedí que entre ell i Antíoc es produís un enfrontament armat on aquest darrer tingué la part pitjor i, desesperat, es llevà la vida. Demetri, retornat al seu regne, fou occit per la seva muller Cleopatra, que odiava Rodoguna, malgrat que la mateixa Cleopatra, disgustada pel nou enllaç del seu marit, s'havia casat amb el mateix Antíoc, germà de Demetri. D'aquest darrer tenia dos fills, el més gran dels quals, Seleuc de nom, pujà al tron del pare després de la mort d'aquest, i ella l'occió amb les pròpies mans d'un cop de sageta, sigui perquè tenia por que vengés en ella la mort del pare, sigui perquè la hi va impulsar el seu tarannà cruel. El fill petit es deia Antíoc; succeí el seu germà en el govern i obligà la seva abominable mare a beure's la copa de verí que ella havia preparat per a ell.»

En aquest relat hi havia matèria per a més d'una tragèdia. A Corneille no li calia gaire més inventiva, per treure'n un *Trifó*, un *Antíoc*, un *Demetri*, un *Seleuc*, de la que li va costar crear una *Rodoguna*.

4. Cristià VII, que regnà de 1766 a 1772. La versió alemanya representada era d'un tal Meyer (potser l'actor Wilhelm Christian Dieterich Meyer), tal com consta a l'edició d'Hamburg i Bremen, 1769.

5. En el seu *Examen de Rodogune*, afegit a l'obra el 1660.

Allò que sobretot el motivava era el tema de la muller ofesa, que no creu poder venjar amb prou crueltat els drets usurpats del seu rang i el seu tàlem. En va fer, doncs, el seu argument, i és indiscutible que l'obra no s'hauria de titular *Ròdoguna* sinó *Cleopatra*. Ell mateix ho va reconèixer, i únicament per por que el públic confongués aquesta reina de Síria amb aquella famosa, última reina d'Egipte, va preferir derivar el títol del segon personatge que no del primer. «Em creia tant més autoritzat —ens diu— a prendre'm aquesta llibertat pel fet d'haver observat que els antics no consideraven necessari titular una obra precisament amb el nom del protagonista, sinó que sovint li han donat el del cor, el qual encara té menys part en l'acció i és molt més episòdic que Rodoguna; així, Sòfocles ha donat a una de les seves tragèdies el nom de *Les dones de Traquis*, per a la qual, avui, difícilment trobaríem altre títol que *La mort d'Hèrcules*.» Aquesta observació és, en ella i per ella mateixa, força exacta. Els antics consideraven que el títol era absolutament insignificant; no pensaven de cap manera que havia d'indicar el contingut de l'obra; bastava que servís per distingir una obra de l'altra, i per a aquest fi, la circumstància més secundària era suficient. Ara, em costa de creure tanmateix que Sòfocles hagués volgut anomenar Deianira l'obra que titulà *Les dones de Traquis*. Tant se li'n donava de posar un títol insubstancial, però sí que, sens dubte, es guardava prou d'utilitzar un títol enganyador, capaç d'adreçar la nostra atenció a un punt fals. En aquest sentit, l'escrúpol de Corneille fou excessiu; el qui coneix la Cleopatra egípcia, sap també que Síria no és Egipte, sap que més reis i reines han dut el mateix nom: i el qui no sap res d'aquella reina, tampoc no la pot confondre amb aquesta. Almenys dins l'obra mateixa, Corneille no havia d'evitar amb tanta cura el nom de Cleopatra; en el primer acte, se'n ressent la claredat, i el traductor alemany ha fet molt bé de no deixar-se desviar per uns escrúpols tan fútils. Cap escriptor, i menys encara un poeta, ha de suposar els seus lectors o auditors tan ignorants; i molt sovint farà bé de pensar: si una cosa no la saben, que la preguntin!

### XXX

11 d'agost de 1767

En la història, Cleopatra occeix el seu espòs, traspassa amb una sageta un dels seus dos fills i vol emmetzinar el segon. Sens dubte un crim era conseqüència de l'altre, i tots tenien en el fons una única font. Si més no, podem presumir amb tota probabilitat que fou únicament la gelosia allò que convertí una esposa furiosa en una mare no menys furiosa. Veure's una altra dona al costat i compartir amb ella l'amor del seu espòs i la dignitat del seu rang, va menar un

cor sensible i orgullós a la decisió de no posseir en absolut allò que no podia posseir tota sola. Demetri no pot viure, perquè no vol viure exclusivament per a Cleopatra. L'espòs culpable cau; però també mor en ell un pare que deixa uns fills venjatius. La mare, en la fogositat de la seva passió, no havia pensat en ells, o bé hi havia pensat tan sols com en els propis fills, de la devoció dels quals estava ben segura, o bé de llur zel infantil, el qual, posat a escollir entre els pares, havia de declarar-se indefectiblement en favor de la part que primerament havia estat ofesa. Però va comprovar que no era així; el fill esdevingué rei, i el rei no va veure en Cleopatra la mare sinó la regicida. Ella ho havia de témer tot del seu fill, i ell, des d'aquest moment, també ho havia de témer d'ella. La gelosia continuava bullint en el seu cor; l'espòs infidel vivia encara en el seus fills; ella va començar d'odiar tot allò que la forçava a recordar els temps en els quals l'havia estimat; l'instint de conservació intensificava aquest odi; la mare fou més llesta que el fill; la qui colpia, més llesta que el colpit; cometé el segon assassinat per restar impune del primer; el va cometre en el seu fill i es va tranquil·litzar amb la idea que l'havia comès únicament contra el qui havia decidit de fer-la desaparèixer a ella; que no es tractava realment d'un assassinat, sinó que s'havia anticipat tan sols a la pròpia mort. El destí del fill gran hauria estat també el destí del petit; però aquest fou més ràpid o més afortunat. Obligà la mare a beure's el verí que ella tenia a punt per a ell; un crim inhumà venja l'altre; i allò que interessa és tan sols de saber vers quina de les dues parts hem de sentir més horror o més compassió.

Aquest triple crim constituïria una acció unitària, que tindria principi, centre i final<sup>1</sup> en la mateixa passió del mateix personatge. Què li manca, doncs, com a tema d'una tragèdia? Per al geni, no li manca res; per al barroer, tot. Aquí no hi ha amor, no hi ha complicacions, ni reconeixement ni cap incidència inesperada i prodigiosa; tot segueix el seu curs natural. Aquest curs natural estimula el geni, i espanta el barroer. Al geni poden només ocupar-lo uns fets que es fonamenten l'un en l'altre, encadenaments de causes i efectes. Atribuir aquests a aquelles, sospesar les primeres en relació amb els segons, eliminar en tots els casos la vaguetat, fer que tot allò que s'esdevé no pugui esdevenir-se de cap altra manera, aquesta és la comesa del geni quan treballa en el camp de la història, per tal de transformar els inútils tresors de la memòria en nodriments de l'esperit. L'enginy (*Witz*), en canvi, en no procedir sobre allò que té una íntima connexió, sinó únicament sobre allò que té una semblança o una dissemblança, quan s'arrisca a obres que haurien de ser reservades exclusivament al geni, es deté en fets que no tenen en comú sinó l'esdevenir-se simultàniament. Combinar-los entre si, entrelaçar-ne i confondre'n els fils per-

1. Segons la definició de la *Poètica*, d'Aristòtil (cap. 7), una acció tràgica closa ha de tenir un principi, un centre i una fi.

què l'un ens faci perdre contínuament l'altre i siguem precipitats de rarsa en rarsa: això sí que ho pot fer, l'enginy; res més que això. De l'entrecreuament constant d'aquests fils de colors ben diferents en neix un teixit que és en l'art allò que la indústria tèxtil anomena *changeant*: una robā de la qual no podem dir que sigui blava o vermella, verda o groga, ja que és totes dues coses; serà així si la mirem d'una banda, i la veurem diferent si ens la mirem de l'altra; un joc de la moda, un divertiment per a infants.

Jutgem ara si el gran Corneille ha tractat el seu tema més com un geni que com un cervell enginyós. Per a aquest judici no ens cal sinó l'aplicació d'un principi que ningú no posa en dubte: el geni estima la simplicitat; l'enginy, la complicació.

Cleopatra, dins la història, mata el seu espòs per gelosia. ¿Per gelosia? pensà Corneille: en aquest cas fóra una dona ben vulgar; no, la meva Cleopatra ha de ser una heroïna que perdria de bon grat el seu marit, però no pas el tron; que el seu home estimi Rodoguna no li ha de doldre tant com que Rodoguna hagi de ser reina, igual que ella; això és molt més elevat.

D'acord: molt més elevat i... molt menys natural. Ja que, en primer lloc, l'orgull és generalment un vici menys natural, més artificiosos que la gelosia. En segon lloc, l'orgull d'una dona és encara menys natural que el d'un home. La natura ha aparellat el sexe femení per a l'amor, no per als actes de violència; ha de desvetllar dolcesa, no temor; tan sols els seus encants l'han de fer poderosa; només amb carícies ha de dominar, i no ha de voler tenir un domini superior al que pot ser-li objecte de gaudi. Una dona a qui plau el domini pel simple fet de dominar i en qui totes les tendències se subordinen a l'ambició, una dona que no coneix altra felicitat que la de manar, tiranitzar i trepitjar pobles sencers, una dona així pot haver estat real una vegada, o més d'una vegada, però no deixa de ser una excepció, i el qui descriu una excepció, descriu indiscutiblement allò que és menys natural. La Cleopatra de Corneille, que és una dona així, que es permet tots els crims per satisfer la seva ambició i el seu orgull ofès, que no fa sinó escampar a tort i a dret màximes de Maquiavel,<sup>2</sup> és un monstre del seu sexe, i Medea, al seu costat, resulta virtuosa i amable. Car totes les crueltats que Medea comet, les comet per gelosia. A una dona sensible, gelosa, estic disposat a perdonar-li-ho tot; és allò que ha de ser, encara que amb un excés de violència. Però tot el cor se subleva contra una dona que, amb freda supèrbia i per una ambició premeditada, perpetra accions criminals, i tot l'art del poeta és incapaç de fer-nos-la interessant. La mirem astorats, com mirem un monstre, i quan hem satisfet la nostra curiositat, donem gràcies al cel que

2. El mateix Voltaire, a la crítica de la *Rodogune*, havia escrit: «*Toutes ces sentences dans le goût de Machiavell ne préparent point aux tendresses de l'amour et à ce caractère que Rodogune prendra bientôt.*»

només una vegada cada mil anys la natura s'extraviï d'una manera semblant, i ens causa disgust el poeta que ens vol vendre aquesta mena d'engendres com a éssers humans la coneixença dels quals podria ser-nos profitosa. Resseguim tota la història universal; de cada cinquanta dones que han destronat i assassinat els seus homes, a penes en trobarem una de la qual no puguem demostrar que únicament l'amor ultratjat l'ha moguda a donar aquest pas. És difícil que alguna hagi arribat, per simple afany de governar, per pura supèrbia, a l'extrem de dur ella mateixa un ceptre que detenia un consort amorós. Moltes d'elles, després d'arrabassar el poder com a esposes ultratjades, l'han exercit amb dignitat viril: això és cert. Amb llurs marits freds, malhumorats, infidels, havien experimentat fins a tal punt tot allò que té d'ofensiu la submissió, que posteriorment havien de considerar molt més preciosa la independència conquerida amb uns perills tan extrems. És ben segur, però, que cap no ha pensat ni sentit allò que Corneille posa en boca de la seva Cleopatra: les més insensates immoderacions del vici. El més gran malfactor sap trobar disculpes davant ell mateix, se sap convèncer que la perversió comesa no és tan enorme com això, o que l'ha obligat a cometre-la una necessitat ineludible. És totalment contra natura que es vanti de la perversitat com a tal, i és summament censurable el poeta que, per la pruïja de dir coses brillants i fortes, ens fa desconèixer el cor humà com si les seves inclinacions fonamentals poguessin adreçar-se al mal pel mal mateix.

Uns caràcters tan erròniament descrits, unes tirades tan esfereïdores, no són freqüents en cap poeta com en Corneille, i podria molt ben ser que s'hi fundés en part al seu apellatiu de «gran». És veritat que tot en ell respira heroisme; però també allò de què ningú no hauria de ser capaç, ni tampoc és realment capaç: la perversió. Hauria calgut anomenar-lo el «monstre», el «gegantí», però no el «gran». Perquè res no és gran que no sigui veritable.

### XXXI

*14 d'agost de 1767*

Dins la història, Cleopatra es venja simplement del seu marit; de Rodoguna no podia ni volia venjar-se. En el poeta, aquesta venjança ja fa temps que ha passat; l'assassinat de Demetri és únicament explicat, i tota l'acció de l'obra se centra en Rodoguna. Corneille no vol deixar la seva Cleopatra a mig camí; ella no creu encara que s'hagi venjat, si no es venja de Rodoguna. És natural, tanmateix, que una dona gelosa sigui més inconciliable amb la seva rival que amb el marit infidel. Però la Cleopatra de Corneille, com ja hem dit, és poc o gens gelosa; només és ambiciosa; i la venjança d'una ambiciosa no



s'hauria d'assemblar mai a la d'una gelosa. Aquestes dues passions són massa diferenciades perquè llurs conseqüències puguin ser les mateixes. L'ambició sempre va acompanyada d'una certa noblesa, i la venjança contrasta massa amb la noblesa, perquè l'ambició s'hagi de venjar sense fi ni mesura. Quan persegueix el seu objectiu, no coneix fronteres; però una vegada l'ha assolit, així que la seva passió ha quedat satisfeta, la seva venjança comença de ser més freda i reflexiva. No la fa tan proporcional als danys rebuts com als que encara cal témer. De qui no pot continuar perjudicant-lo, oblidada també que l'ha perjudicat. Menysprea aquell de qui no ha de témer res, i el qui és objecte del seu menyspreu, es troba molt per sota de la seva venjança. La gelosia, en canvi, és una mena d'enveja, i l'enveja és un vici mesquí, arterós, que no coneix altra satisfacció que el total anihilament del propi objecte. La seva fúria persisteix, sempre encesa; res no la pot apaivagar; atès que l'ofensa que l'ha provocada no cessa mai de ser la mateixa, i que com més dura, més s'incrementa, tampoc no pot extingir-se mai la set de venjança, que tard o d'hora es consumirà, sempre amb idèntica virulència. Justament així és la venjança de Cleopatra en Corneille; i la discrepància entre aquesta venjança i el seu caràcter no pot resultar sinó extremadament enutjosa. La seva orgullosa mentalitat, el seu indòmit afany d'honor i d'independència fan que la considerem una ànima elevada i noble, que mereix tota la nostra admiració. Però la seva pèrfida rancúnia, la seva malévola set de venjança contra una persona de la qual no ha de témer res i que té a les seves mans, contra una persona a qui hauria de perdonar si tingués una espurna de magnanimitat; la Heugeressa amb què no solament comet delictes ella mateixa, sinó que exigeix d'una manera tan grollera i directa que altres cometin també els crims més insensats, tot plegat ens fa tan mesquina que no creiem poder-la menysprear mai a bastament. Finalment, aquest menyspreu ha d'acabar per devorar aquella admiració, i de tot el personatge de Cleopatra no queda res més que una dona lletja i abominable, que vessa odi i fúria pertot arreu i que mereix un lloc d'honor al manicomi.

No basta, però, que Cleopatra es vengui de Rodoguna: el poeta vol que ho faci d'una manera totalment insòlita. Com s'ho fa anar? Si la mateixa Cleopatra es desfés de Rodoguna, l'afer seria molt més natural: què hi ha de més natural que executar la seva enemiga? ¿No ho podríem arreglar perquè amb ella morís alhora una amant? ¿I que fos ajusticiada pel seu estimat mateix? Per què no? Imaginem-nos que l'enllaç entre Rodoguna i Demetri no hagi estat encara consumat; imaginem-nos que, després de la mort d'ell, els dos fills s'han enamorat de la promesa de llur pare; imaginem-nos que els dos fills són bessons, que el tron correspon al primogènit, però que la mare ha guardat sempre en secret qui dels dos és nascut primer; imaginem-nos que finalment la mare es decideix a desvetllar el misteri, o més ben dit, a no desvetllar-lo, sinó a declarar primogènit, i per tant amb dret a

pujar al tron, aquell que accepti una certa condició; imaginem-nos que aquesta condició sigui la mort de Rodoguna. Així hauríem arribat allí on volíem anar: els dos prínceps estan enamorats de Rodoguna; el qui estigui disposat a occir la pròpia estimada, governarà.

Molt bonic; però no podríem complicar l'acció encara més? ¿No podríem posar els bons prínceps en un estat de confusió encara més greu? Ho intentarem. Continuem, doncs, imaginant que Rodoguna s'assabenta del complot de Cleopatra; imaginem-nos, a més, que ella té preferència per un dels dos prínceps, però no li ho ha confessat, com no ho ha confessat ni vol confessar-ho a ningú; que està fermament decidida a no triar per espòs ni el qui estima més de tots dos ni el qui tindria dret a ocupar el tron; que ella pensa escollir aquell que es mostrarà més digne d'ella; Rodoguna ha de desitjar la venjança, ha de voler que la vengin de la mare dels prínceps; Rodoguna ha de declarar-los: el qui vulgui posseir-me, haurà d'assassinar la seva mare!

Bravo! D'això en dic una intriga! Estan ben arreglats, els dos prínceps! Se'ls ha girat feina, si volen sortir d'aquest bullit! La mare els diu: el qui vulgui governar, que mati la seva estimada! I l'estimada els diu: el qui em vulgui tenir, que mati la seva mare! Ben entès que han de ser uns prínceps força virtuosos, que s'estimen tots dos amb tota l'ànima, que tenen tant de respecte pel dimoni de la mamà com dolcesa per la fúria amorosa que els pica l'ullet! Ja que si tots dos no fossin tan virtuosos, l'embolic no fóra tan entravessat com sembla, o bé ho fóra massa per poder-lo mai desnuar. Posem que l'un mata la princesa per tenir el tron, o l'altre mata la mare per tenir la princesa; en tots dos casos el problema queda resolt. O bé tots dos maten l'estimada i volen el tron, i altra vegada ens trobem sense solució. O bé tots dos maten la mare i volen tenir la noia, i també ens tornem a trobar sense solució. Però si tots dos són xicots de bons sentiments, cap dels dos no voldrà matar ni l'una ni l'altra; i es quedaran tots dos amb un pam de boca oberta, sense saber què fer: i aquí hi ha la gràcia de la cosa. L'obra, així, tindrà sense cap mena de dubte un aspecte ben peculiar: les dones hi actuen amb més perversitat que els homes més frenètics, i els homes hi són més femenins que les dones més indefenses. Què hi fa? Aquest fóra un avantatge més de l'obra; perquè el cas contrari resulta tan vulgar, tan banal!...

Parlem, però, seriosament: no sé si costa gaire inventar unes situacions semblants; mai no ho he provat, i difícilment em vindran ganes de provar-ho. Sé, però, que costa Déu i ajuda digerir-les.

No perquè siguin pures invencions, ni perquè no en trobem el més mínim rastre dins la història. Aquest escrípol, Corneille se l'hauria pogut perfectament estalviar. «Potser —ens diu— hom podria dubtar si la llibertat de la poesia es pot estendre fins a fingir tota una història sota noms veritables, com jo ho he fet aquí, on, des de la narració del primer acte, que serveix de base a tot el que segueix, fins als efec-

tes del cinquè, no hi ha res que tingui fonamentació històrica. Amb tot —prosegueix— he cregut que, mentre conservem el resultat d'una història, totes les circumstàncies, totes les orientacions vers aquest resultat són al nostre poder. Almenys, no penso haver vist mai cap regla en contra d'aquesta llibertat, i la pràctica dels antics va totalment a favor meu. Comparem, per exemple, l'*Electra* de Sòfocles amb la d'Eurípides, i veurem si tenen en comú alguna cosa més que el simple resultat, els darrers efectes en la successió de fets que li passen a l'heroïna, uns efectes als quals arriba cada autor per vies diferents, pels recursos que li són propis, fins al punt que almenys una de les dues ha de ser necessàriament pura invenció del seu autor. O bé donem una ullada a la *Ifigènia a Tàurida*, que Aristòtil<sup>1</sup> posa com a model de tragèdia perfecta, i que té tot l'aspecte de no ser altra cosa que una invenció, en no fundar-se més que en la suposició que Diana va prendre Ifigènia damunt un núvol, se la va endur de l'altar on havia de ser sacrificada, i va substituir-la per una cérvola. Sobretot, però, mereix de ser observada l'*Helena* d'Eurípides, en la qual tant l'acció principal com els episodis, tant el nus com el desenllaç, són enterament inventats i de la història no en resten sinó els noms.»

Evidentment Corneille podia procedir a voluntat amb les circumstàncies històriques. Podia, per exemple, considerar Rodoguna tan jove com volgués, i Voltaire va molt errat quan, també en aquest cas, calcula a partir de la història que Rodoguna no podia ser tan jove, car s'havia casat amb Demetri quan tots dos prínceps —els quals ara no podien tenir menys de vint anys— es trobaven encara en plena infantesa. Què se li'n dóna, al poeta? La seva Rodoguna no s'ha casat amb Demetri; era molt jove quan el pare es volia casar amb ella, i no tenia gaires anys més quan els fills se'n van enamorar. Voltaire és ben insuportable amb els seus controls històrics. Més li hauria valgut verificar les dades de la seva *Història General*!<sup>2</sup>

## XXXII

18 d'agost de 1767

Amb els exemples dels antics, Corneille hauria pogut remuntar-se encara més enrera. Molts s'afiguren que, a Grècia, la tragèdia fou realment inventada per renovar la memòria de fets grans i singulars; que la seva destinació primera fou de seguir exactament les petjades de la història i de no desviar-se ni a dreta ni a esquerra. Però s'equi-

1. A la *Poètica*, cap. XVII.

2. *Essai sur l'histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des nations depuis Charlemagne jusqu'à nos jours*, 1753.

voquen. Perquè ja Tèspis va tenir ben poca cura de l'exactitud històrica.\* És cert que això li va atreure una dura reconvençió de Soló. Sense entrar, però, en el fet que Soló entenia molt més de les lleis de l'Estat que no pas de l'art poètica, podem defugir d'una altra manera les conseqüències que hom podria derivar de la seva desaprovació. A l'època de Tèspis, l'art gaudia ja de tots els privilegis, quan encara no podia demostrar que era digne des del punt de vista de la utilitat. Tèspis imaginava, inventava, feia dir i fer als personatges més famosos allò que ell volia; però potser no sabia encara de fer versemblants ni instructives les seves creacions. Soló hi observà, doncs, únicament la inversemblança, sense trobar-hi, d'altra banda, el més mínim element d'utilitat. Polemitzava contra un verí que, sense anar acompanyat d'un contraverí, podia tenir fàcilment nefastes conseqüències.

Em temo molt que Soló hauria dit que les invencions del gran Corneille tampoc no eren altra cosa que mentides nocives. ¿On condueixen, de fet, aquestes invencions? ¿Aporten el més mínim grau de versemblança a la història que l'autor sobrecarrega d'aquesta manera? Ni tan sols són versemblants en elles mateixes. Corneille se'n vanta com si es tractés dels més meravellosos esforços de la imaginació; i en canvi hauria hagut de saber que no és la simple invenció, sinó la invenció adreçada a una finalitat precisa allò que denota un esperit creador.

El poeta troba dins la història una dona que mata el marit i els fills; una acció semblant pot desvetllar terror i compassió,<sup>1</sup> i es proposa de tractar-la en una tragèdia. Però la història no li conta res més que el fet nu i pelat, i aquest fet és tan atroç com extraordinari. A tot estirar, dóna per a tres escenes, i en ésser desproveït de tot altre detall, per a tres escenes inversemblants... Què fa llavors el poeta?

En la mesura que serà més o menys digne d'aquest nom, li semblarà que la inversemblança o l'àrida brevetat són el defecte més gran de la seva obra.

Si es troba en el primer cas, haurà d'idear per damunt de tot una sèrie de causes i efectes en virtut dels quals aquells forfets inversemblants no poden sinó produir-se. Insatisfet de fundar llur possibilitat en la simple credibilitat històrica, cercarà d'adequar-hi els caràcters dels seus personatges; cercarà de fer sorgir necessàriament l'un de l'altre els incidents que posen aquests caràcters en acció; cercarà de mesurar les passions d'acord amb cadascun dels caràcters; cercarà de desenvolupar aquestes passions d'una manera gradual, per tal de fer-nos copsar arreu el desenrotllament més natural i lògic; per tal

\* *Diogenes Laërtius*, Lli. I, § 59.

1. Fins al cap. LXXIV, Lessing tradueix els dos conceptes aristotèlics per «Schrecken und Mitleid» (terror i compassió), malgrat que ja en una carta a Nicolai (2 d'abril de 1757), havia proposat el mot «Furcht» (temor), que reprendrà a partir del cap. LXXIV.

que, a cada pas que ell fa donar als seus personatges, hàgim de reconèixer que nosaltres, en un mateix grau de passió, en un mateix estat de coses, també l'hauríem donat; per tal que res no ens sorprengui sinó l'apropàment imperceptible a un objectiu davant el qual les nostres fantasies reculen de por, i així, finalment, ens omple la més sincera compassió vers els qui són arrossegats per un corrent tan fatal, i l'horror per la consciència que també podria arrossegar-nos un corrent semblant a perpetrar unes coses, que, si les mirem fredament, les veiem extraordinàriament lluny de nosaltres. I si el poeta pren aquest camí, si el seu geni li diu que no hi restarà ignominiosament extenuat, desapareixerà alhora aquella àrida brevetat de la seva trama; ja no l'inquietarà el problema de com omplir cinc actes amb tan pocs fets; més aviat temerà que no càpiga dins els cinc actes tota la matèria que, durant l'elaboració, anirà creixent i creixent a partir d'ella mateixa, una vegada que ell n'hagi rastrejat l'oculta organització i l'hagi sabuda desenvolupar.

Per contra, al poeta que no mereix tant aquest nom, que no és sinó un cervell traçut i un bon versificador, a aquest dic, li repugnarà tan poc la inversemblança del seu argument, que més aviat hi creurà veure el caràcter extraordinari, un caràcter que no caldrà atenuar de cap de les maneres, si no vol perdre el mitjà més idoni de provocar terror i compassió; puix que sap tan poc en què consisteixen pròpiament aquest terror i aquesta compassió, que, per tal de suscitar el primer, creu que mai no acumularà prou coses singulars, inesperades, increïbles i monstruoses, i per tal de desvetllar la segona, es pensa que ha de buscar sempre aixopluc en les desgràcies i les malvestats més insòlites i tremendes. Així doncs, tan bon punt ha descobert en la història una Cleopatra, una assassina del seu marit i els seus fills, no pensa en res més, per fer-ne una tragèdia, que a omplir les llacunes entre els dos crims, i a fer-ho amb unes coses que són, almenys, tan xocants com aquests crims mateixos. Tot plegat, les invencions pròpies i els materials històrics, ho amassa després en una novel·la (*Roman*) força allargassada i de difícil comprensió; i quan ho té tot ben pastat en la mesura que és possible lligar la farina amb la palla trinxada, doncs aleshores posa la massa damunt l'engraellat d'actes i escenes i es lliura a explicar i explicar, al frenesí de la prosa i el vers... i en quatre o sis setmanes, després que hagi suat més o menys per trobar les rimes, queda llest el miracle: se'n diu una tragèdia —és impresa i representada, llegida i escoltada, admirada o xiulada, recordada o oblidada, segons quina sigui la seva fortuna, ja que *et habent sua fata libelli*.<sup>2</sup>

¿Puc atrevir-me a aplicar totes aquestes consideracions al gran Cor-

2. Terencià Maure, a *De Metris*, diu «*Habent sua fata libelli*». La conjunció «et» li afegeix Voltaire en una carta a Maffei, d'on Lessing ha tret aquesta citació.

neille? O potser n'haig de fer encara més? Segons el destí misteriós que tenen els escrits, com les persones, la seva *Rodoguna*, ha estat considerada durant més de cent anys l'obra mestra del màxim poeta tràgic per part de tot França i, ocasionalment, de tot Europa. ¿Pot ser immotivada una admiració secular? ¿On ha posat la gent els seus ulls i la seva sensibilitat durant tant de temps? Des del 1646 fins al 1767, ¿era reservat tan sols al «dramaturgista»<sup>3</sup> hamburguès de veure taques al sol i de rebaixar un astre a la categoria de meteor?

Oh no! Ja al segle passat, un noble huró era pres a la Bastilla de París;<sup>4</sup> encara que es trobava a París, el temps li passava amb lentitud i —avorrit com estava— va estudiar els poetes francesos; a aquest huró, la *Rodoguna* no li acabava d'agradar. Posteriorment, a l'inici del segle actual, en algun lloc d'Itàlia, vivia un pedant<sup>5</sup> que tenia el cap ple de les tragèdies dels grecs i dels seus compatriotes italians del segle XVI, i que va trobar així mateix moltes objeccions a fer a la *Rodoguna*. Finalment, fa uns quants anys, un francès, altrament gran admirador del nom de Corneille —ja que, pel fet de ser ric i tenir molt bon cor, va prendre cura d'una pobra néta abandonada d'aquest gran poeta, la va educar sota la seva vigilància, li va ensenyar a fer versos bonics, va recollir almoines per a ella, va escriure, per tal de donar-li un dot, un ampli i lucratiu comentari sobre les obres del seu avi,<sup>6</sup> etc.—, va declarar malgrat tot que la *Rodoguna* era un poema molt inconnex, tot quedant astorat que un home tan gran com el gran Corneille pogués escriure una andròmina tan absurda. Amb un d'aquests crítics, sens dubte, ha anat a estudi el «dramaturgista»; i és més que probable que hi hagi anat amb aquest darrer; car és ordinàriament un francès el qui obre els ulls dels estrangers sobre els defectes d'un francès. És aquest, amb tota seguretat, el qui ell ha seguit..., o si no aquest, almenys l'italià, per no dir l'huró. D'un d'ells ha tret evidentment les seves opinions. ¿Qui pot imaginar, tanmateix, que un alemany pensés i tingués la gosadia de posar en dubte la perfecció d'un francès?

Parlaré més llargament d'aquests predecessors meus en la propra reposició de la *Rodoguna*.<sup>7</sup> Els meus lectors tenen ganes de deixar aquest tema, i jo amb ells. Ara, només un mot sobre la traducció utilitzada per a aquest espectacle. No era la vella versió de Bressand,<sup>8</sup>

3. Lessing es dona ell mateix aquest nom de *Dramaturgist* del Teatre Nacional d'Hamburg. Posteriorment s'imposa el terme *Dramaturg*.

4. Al·lusió al protagonista de *L'Ingénu* de Voltaire (1767).

5. Al·lusió a Francesco Scipione Maffei (1675-1755), autor d'unes *Osservazioni sopra la Rodoguna* (1700).

6. *Théâtre de Corneille avec commentaire*, 1764.

7. La reposició s'esdevingué efectivament el 26 d'agost de 1767, però Lessing no en va dir res més.

8. F. C. Bressand (vers 1670-1699); poeta de la cort a Wolfenbüttel, autor de drames i llibrets d'òpera.

que sortí a Wolfenbüttel, sinó una de nova, realitzada aquí mateix, que encara no és impresa; en alexandrins rimats. No té res a envejar a la millor d'aquest gènere, i és plena de fragments amb molta força i encert. Jo sé, però, que l'autor té massa gust i bon criteri per sotmetre's altra vegada a una feina tan poc agrada. Per traduir bé Corneille, cal saber fer versos millors que els seus.

### XXXIII

21 d'agost de 1767

A la sessió trenta-sisena (divendres, 3 de juliol), fou representada la comèdia *Soliman II*,<sup>1</sup> del senyor Favart, també en presència de Sa Majestat el rei de Dinamarca.

No tinc ganes d'investigar fins a quin punt la història confirma que Soliman II es va enamorar d'una esclava europea, la qual va saber lligar-lo i fer-ne el que ella volia fins al punt d'obligar-lo, contra tots els costums del regne, a unir-se oficialment a ella i nomenar-la emperadriu. Bastarà recordar que Marmontel hi va basar un dels seus relats morals, bé que d'aquesta esclava —que sembla haver estat italiana— en fa una francesa, sens dubte perquè va creure força improbable que qualsevol bellesa que no fos francesa pogués obtenir una tan rara victòria damunt un sultà.

No sé ben bé què dir sobre la narració de Marmontel; no pas perquè no sigui estructurada amb molt d'enginy, realitzada amb tota la refinada coneixença del gran món, de la seva vanitat i els seus aspectes ridículs, i escrita amb l'elegància i la gràcia pròpies d'aquest autor; des d'aquest punt de vista és perfecta i summament captivadora. Però vol ser un conte moral, i no acaba de veure on rau la moralitat. De fet, no és tan escabros ni indecent com un conte de La Fontaine o de Grécourt: ¿podem, però, dir que és moral pel fet que no sigui del tot immoral? Un sultà que badalla en braços de la lasciva, disgustat i avorrit dels plaers quotidians gaudits sense cap trava, que vol veure novament excitats i tensos els seus fatigats nervis per alguna cosa nova i excepcional, i al voltant del qual s'ofereixen inútilment i s'esgoten en va la sensualitat més delicada i la més refinada tendresa: aquest malalt libidinós és l'heroi turmentat de la narració. Dic «turmentat»: el gormand s'ha fet malbé l'estómac per excés de llepolies; ja no li agrada res, fins que acaba tastant coses que provocarien nàusees a qualsevol estómac sa: ous podrits, cues de rata i pastissos d'erugues. Aquests requisits li agraden. La bellesa més noble i

---

1. *Les trois sultanes ou Soliman second* (1761) segueix en gran part la narració de Marmontel citada per Lessing. L'obra havia estat ja representada a Hamburg per Ackermann (1765).

més modesta, amb uns ulls blaus i enormes, plens de languidesa, amb l'ànima més innocent i més sensible, domina el sultà... fins al moment que cedeix a ell. Una altra, de formes majestuoses, esplèndida de colors, de llavi persuasiu i brillant, i amb tot el joc amable de tons suggestius en la seva veu... una veritable musa plena de seducció..., és posseïda i oblidada. I finalment es presenta una criatura femenina fugissera, desconsiderada, salvatge, faceciosa fins al desvergonyiment, alegre fins a la follia, amb més expressivitat que bellesa, més graciosa que ben feta, amb més bon tipus que bona figura; i aquesta criatura, així que clissa el sultà, es deixa anar a l'adulació més grollera, sense encomanar-se a Déu ni al diable: «*Grâces au ciel, voici une figure humaine.*» (Una adulació que han pogut sentir no solament aquest sultà sinó més d'un príncep alemany, unes vegades amb paraules més fines, però d'altres vegades encara més grolleres, i amb la qual, nou de cada deu, exactament igual que el sultà, s'han donat per satisfets sense advertir l'ultratge que conté realment). I allò que segueix no desdiu d'aquest compliment inicial: «*Vos êtes beaucoup mieux, qu'il n'appartient à un turc: vous avez même quelque chose d'un Français — En vérité ces Turcs sont plaisants — Je me charge d'apprendre à vivre à ce Turc — Je ne désespère pas d'en faire quelque jour un Français.*» Però se'n surt, la criatura! Riu i increpa, amenaça i escarneix, coqueteja i fa morros, fins que el sultà, no prou content d'haver capgirat el serrall per agradar-li a ella, ha de modificar les lleis de l'imperi i córrer el perill de sublevar contra ell el clergat i les masses populars, si vol tenir la mateixa sort que ha tingut ja més d'un home amb ella —com ella mateixa li ho confessa— quan encara vivia a la seva pàtria. A fe que pagava la pena!

Marmontel inicia el seu relat amb l'observació que les grans modificacions polítiques han estat sovint provocades per bagatel·les sense importància, i fa que el sultà en tregui la conclusió en forma de pregunta adreçada a ell mateix: ¿com és possible que un nasset arro-mangat sigui capaç de subvertir les lleis d'un reialme? Gairebé podríem creure que aquesta observació, aquesta desproporció aparent entre causa i efecte, vol explicar-la simplement mitjançant un exemple. Però aquesta ensenyança fóra indiscutiblement massa general, i ell mateix ens revela en el prefaci que ha tingut la intenció de formular-ne una altra de ben diferent i molt més específica. «Em vaig proposar —diu— de mostrar-hi la follia dels qui empren l'autoritat i el prestigi per posar una dona en raó; i vaig triar com a exemple un sultà i una esclava, com els dos extrems de la dominació i de la dependència.» Marmontel, però, es deu haver oblidat segurament d'aquest propòsit en el curs de la redacció; no hi ha pràcticament res que hi apunti; no veiem ni la més mínima temptativa de violència per part del sultà; ja des de les primeres insolències que li diu la simpàtica francesa, es mostra l'home més circumspecte, condescendent, complaent, dòcil i



submís, *la meilleure pâte de mari* que fóra possible de trobar, fins i tot a la mateixa França. Per dir-ho en poques paraules: o no hi ha cap moralitat en aquesta narració de Marmontel, o aquesta moralitat seria la que he indicat anteriorment, en definir el caràcter del sultà: l'escarabat, després de voletejar de flor en flor, acaba posant-se damunt els fems.

Però amb moralitat o sense, al poeta dramàtic tant se li'n dona si de la seva història se'n pot treure o no una veritat general. I per això el relat de Marmontel no era ni més ni menys idoni per ser adaptat al teatre. Ho va fer Favart, i amb gran encert. Aconsello a tots els qui, entre nosaltres, volen enriquir el repertori teatral amb narracions semblants, que confrontin la versió escènica de Favart amb el material originari de Marmontel. Si tenen prou capacitat d'abstracció, els seran força instructives les més insignificants modificacions que aquest material ha sofert i havia de sofrir inevitablement, i llur sensibilitat els menarà a descobrir alguna destresa que hauria restat probablement oculta a llur simple especulació i que cap crític no ha generalitzat encara com a regla, bé que en fos digna, i que sovint pot conferir a la seva obra teatral més veritat i més vida que totes les lleis mecàniques amb què se les heuen els crítics àrids, i l'observació de les quals voldrien convertir —a despit de tot geni— en única font de la perfecció d'un drama.

Em detindré tan sols en una d'aquestes modificacions. Abans, però, haig de referir-me al judici que els mateixos francesos han donat de l'obra teatral.\* D'entrada, expressen llurs dubtes sobre el conte de Marmontel que li serveix de base. «Soliman II —diuen— fou un dels prínceps més grans del seu segle. Els turcs no tenen cap emperador de qui la memòria els sigui més cara. Les seves victòries, els seus talents i virtuts el van fer objecte de veneració fins i tot entre els enemics sobre els quals triomfà; però quin paper més mesquí, més llastimós li fa fer Marmontel! Segons la història, Roxelane fou una dona astuta i ambiciosa, la qual, per satisfer el seu orgull, era capaç de les jugades més temeràries i més negres; amb les seves maquinacions i la seva falsa tendresa va saber dur el sultà a l'extrem d'aïrar-se contra la pròpia sang i a macular la seva glòria amb la immolació d'un fill innocent; i aquesta Roxelane és, en Marmontel, una petita coqueta beneïda de les que papallonegen únicament per París, amb el cap ple de vent, però amb un cor més bondadós que malvat. Aquests transmutaments —pregunten— són lícits? ¿Li és permès a un poeta o a un narrador, per molta llibertat que hom li concedeixi, estendre aquesta llibertat fins a alterar els caràcters coneguts de tothom? Sí pot modificar uns fets a voluntat, té el dret de pintar una Lucrècia amorosa i un Sòcrates galant?»

\* «Journal Encyclop.», gener 1762.

Això sí que és anar al gra amb tota la discreció! No vull assumir la justificació del senyor Marmontel; ja he tingut ocasió d'observar a bastament \* que, per al poeta, els caràcters han de ser molt més sagrats que els fets. En primer lloc perquè, si aquells són observats amb precisió, aquests no podran resultar gaire distints, en la mesura que en són conseqüència; mentre que, per contra, un sol fet pot derivar-se de caràcters molt diversos. En segon lloc, perquè l'element alligador no rau en els simples fets, sinó en el reconeixement que aquests caràcters, en unes determinades circumstàncies, solen generar i han de generar aquests fets. Marmontel, tanmateix, ha invertit justament els termes. Una vegada, al serrall, hi havia una esclava europea que va saber convertir-se en l'esposa legítima de l'emperador: vet aquí el fet. Els caràcters d'aquesta esclava i d'aquest emperador determinen la forma i la manera com aquest fet es realitza; i ja que pot realitzar-se a través de més d'un tipus de caràcters, correspon certament al poeta, en tant que poeta, decidir quin d'aquests caràcters vol escollir; o bé el que la història confirma, o bé un altre que, d'acord amb la intenció moral que ell atorga a la seva narració, s'ajusta més a l'una o l'altre. Ara, en el cas que triï caràcters diferents dels històrics, o fins i tot diametralment oposats, haurà d'abstenir-se d'utilitzar els noms històrics i preferirà atribuir el fet conegut a uns personatges absolutament desconeguts més que no pas inventar per a uns personatges coneguts uns caràcters inescalcients. La primera solució augmenta el nostre coneixement o, almenys, sembla augmentar-lo i ens produeix, per tant, una impressió agradable. La segona solució contradia el coneixement que ja tenim, i la impressió que en resulta és desagradable. Els fets els considerem quelcom de casual, que pot ser comú a diversos personatges; els caràcters en canvi, són per a nosaltres quelcom d'essencial i peculiar. Amb aquells, deixem que el poeta es manifesti com vulgui, mentre no els faci entrar en contradicció amb els caràcters; aquests, per contra, els ha de fer sortir a la llum, però sense modificar-los; la més mínima alteració ens fa l'efecte que destrueix la individualitat i introdueix altres personatges, uns personatges enganysos, que usurpen noms estranys a ells i que es fan passar per allò que no són.

#### XXXIV

*25 d'agost de 1767*

Em sembla, però, que el fet de no donar als personatges els caràcters que la història els confereix és un error molt més disculpable que

\* Vegeu més amunt, darrer paràgraf de XXIV.

no pas crear contradiccions dins aquests caràcters voluntàriament escollits, sigui des del punt de vista de la versemblança o des del punt de vista de l'ensenyament; ja que el primer d'aquests dos defectes pot existir perfectament acompanyat del geni, però no el segon. Al geni li consentim de no saber mil coses que coneix qualsevol escolar; la seva riquesa no ve donada per la provisió de memòria adquirida, sinó per allò que és capaç d'extreure d'ell mateix, del propi sentiment;\* allò que ha escoltat o llegit, o bé ho ha tornat a oblidar, o bé pot no saber-ho si no li ve à tomb; així doncs, pot errar tant per seguretat com per orgull, tan aviat amb intenció com sense, amb tanta freqüència i grolleria que l'altra gent, pobres de nosaltres, no ens en meravellem mai prou; ens quedem palplantats, bocabadats, ajuntem les mans i clamem: «Com pot ser que no ho sàpiga un home tan gran! Com és possible que l'hi hagi passat per alt! No hi ha rumiat?» Oh, callem; creiem humiliar-lo i ens posem en ridícul als seus ulls; tot allò que sabem millor que ell no demostra sinó que hem estat més aplicats a l'escola, i malauradament ens calia ser-ho, si no volíem ser per sempre uns ases acabats.

D'aquí que, per a mi, el Soliman de Marmontel pogués haver estat un Soliman completament diferent, i la seva Roxelane una Roxelane absolutament distinta dels que la història m'ha donat a conèixer: m'hauria bastat que, si no eren d'aquest món real, poguessin pertànyer almenys a un altre món, a un món els atzars del qual s'organitzen en un ordre diferent, però no menys coherent que en aquest; a un món en el qual les causes i els efectes se segueixen potser en una altra concatenació, però concorren al mateix efecte general del bé; béu, al món d'un geni —sigui'm permès de designar el Creador sense noms a través de la seva criatura més noble—, d'un geni, dic, que per tal d'imitar el geni suprem en allò que és petit, trasllada, permuta, restringeix o augmenta les parts del món actual per tal de fer-ne un tot propi, al qual ajusta les pròpies intencions. Atès, però, que això no ho trobo en Marmontel, puc donar-me per satisfet si tampoc no li són perdonades les altres coses. El qui no pot o no vol rescabalar-nos, tampoc no ha d'ofendre'ns premeditadament. I en aquest aspecte, Marmontel no ho ha pogut o no ho ha volgut fer.

Ja que d'acord amb el concepte que ens hem de formar del geni, estem autoritzats a exigir, en tots els caràcters que el poeta elabora o crea, una lògica i una intencionalitat, si ell reclama de nosaltres que el considerem un geni.

Lògica: res no ha de contradir-se en els caràcters; cal que siguin sempre uniformes, sempre iguals a si mateixos; poden manifestar-se amb més energia o amb més feblesa segons les circumstàncies que operen damunt d'ells; però cap d'aquestes circumstàncies no ha de

\* Pindarus, *Olymp.* II, str. 5 v. 10.

poder ser prou poderosa per convertir-los de blancs en negres. Un turc i un dèspota, encara que estigui enamorat, ha de continuar essent un turc i un dèspota. I al turc, que no coneix l'amor sensual, no li ha d'escaure cap dels refinaments que la morbosa fantasia europea relaciona amb l'amor. «Etic tip d'aquestes màquines de fer carícies; la seva docilitat flonja no té res de picant, res d'amanyagador; vull tenir unes dificultats a vèncer i, en haver-les vençut, que noves dificultats em mantinguin l'alè en suspens»: així pot pensar un rei de França, però no un sultà. És evident que si atribuïm aquesta mentalitat a un sultà, el dèspota no entra ja en consideració: es despulla del seu despotisme per gaudir d'un amor més lliure; ¿això sol pot fer que esdevingui de sobte un mico domesticat, a qui una joglaressa hàbil pot fer ballar al seu gust? Marmontel diu: «Soliman era un home massa gran per tractar els petits assumptes del seu serrall com un afer d'Estat.» Molt bé; però aleshores tampoc no hauria d'acabar tractant importants afers d'Estat com si fossin petits assumptes del seu serrall. Perquè a un gran home li escauen totes dues coses: tractar les nimietats com nimietats i les coses importants com coses importants. Ell buscava, com el mateix Marmontel li ho fa dir, uns cors lliures que, per simple amor a la seva persona, acceptessin de bon grat l'esclavitud; un cor així l'havia trobat en Elmire; però sap el que vol? La dolça Elmire és desplaçada per una voluptuosa Delia, fins que una esbojarrada el fa passar per l'adreçador i en fa un esclau abans que ell frueixi del goig ambigu que fins aleshores havia ocasionat sempre l'extinció dels seus desigs. Ho farà també en aquest cas? M'haig de riure del bon sultà, i en canvi mereix la meua compassió sincera. Si Elmire i Delia, després del goig, perden de sobte tot allò que abans atreia el sultà, què en conservarà encara Roxelane després d'aquest moment crític? ¿Continuarà Soliman, vuit dies després de la coronació d'ella, creient que val la pena haver-li ofert aquest sacrifici? Em temo molt que, ja al matí següent, així que s'haurà espolsat la son dels ulls, no veurà de la idolatrada sultana més que la seva franca insolència i el seu nas arromangat. Em sembla que el sento exclamar: «Per Mahoma, on tenia els ulls?»

No nego que, amb totes les contradiccions que ens el fan aparèixer tan mesquí i menystenible, aquest Soliman no pugui ser real. Prou n'hi ha d'homes que reuneixen unes contradiccions encara més deplorables. Però aquests, justament per això, tampoc no poden ser objecte d'imitació poètica. En queden per sota, car els manca l'element alligador; i encara que, posem per cas, llurs contradiccions mateixes, l'aspecte ridícul o les desafortunades conseqüències d'aquestes contradiccions, en fessin quelcom d'instructiu, no fóra aquest el cas del Soliman de Marmontel, el qual, evidentment, estava ben lluny d'aquesta intenció moral. I un caràcter al qual li manqui l'element instructiu, li manca la...

Intencionalitat: actuar amb intencionalitat és allò que eleva l'ésser

humà per damunt de les criatures inferiors; fer poesia, imitar amb intencionalitat, és allò que diferencia el geni dels artistes mediocres, que només conreen la poesia per la poesia, que només imiten per imitar, que es donen per satisfets amb el gaudi mesquí que va unit a la utilització dels propis mitjans, que fan d'aquests mitjans tota la seva intencionalitat i exigeixen que també nosaltres ens donem per satisfets amb un plaer tan minso, nascut de la contemplació de l'ús estèticament hàbil però sense intencionalitat d'aquests mitjans. És cert que amb aquestes enutjoses imitacions, el geni comença el seu aprenentatge; són els seus exercicis preliminars; també en fa ús en obres majors per a omplir buits, com a punts de repòs de la nostra càlida participació: però amb el disseny i l'elaboració dels seus caràcters principals, uneix unes intencions més vastes i ambicioses; la intenció d'instruir-nos sobre allò que hem de fer o deixar de fer; la intenció de fer-nos conèixer les característiques pròpies del bé i del mal, del decorós i del ridícul; la intenció de mostrar-nos aquell, en totes les seves connexions i conseqüències, com a bell i venturós, fins i tot en la desgràcia, i aquest com a lleig i malaurat, fins i tot en la joia; la intenció —en el cas d'objectes que no ens produeixen cap desig immediat d'imitació ni cap repulsió immediata— d'ocupar almenys les nostres facultats de desig o de repulsió amb objectes que no en són dignes, i de situar tothora aquests objectes a la seva llum veritable, a fi que cap il·luminació falsa no ens indueixi a rebutjar allò que hauríem de desitjar ni a desitjar allò que hauríem de rebutjar.

Què hi ha, doncs, de tot això en el caràcter de Soliman i en el de Roxelane? Com ja he dit: res. Però d'algun d'aquests elements, hi ha justament el contrari; un parell de personatges que hauríem d'avorrir, de les quals l'una ens hauria de provocar disgust i l'altra aversió; un libidinós embrutit, una consumada coqueta, ens són descrits amb uns trets tan seductors, amb uns colors tan riallers, que no m'estranyaria que algun marit es cregués autoritzat a sentir-se enutjat de la seva muller, honrada i tan bonica com sol·licita, perquè és una Elmire i no una Roxelane.

Si uns defectes que adoptem esdevenen els nostres propis defectes, els crítics francesos citats per mi tenen raó a carregar damunt Favart tot allò que té de censurable el material de Marmontel. Fins i tot els sembla que aquell ha pecat encara més que aquest. «La versemblança —diuen— que potser no té tanta importància en un conte, és essencial en una obra dramàtica, i és violada pertot arreu en la peça que ens ocupa. El gran Soliman té un paper ben petit, i és desagradable veure un heroi així sempre des d'un sol punt de vista. El caràcter propi d'un sultà hi és encara més desfigurat, car no hi ha ni una ombra de l'autoritat absoluta, davant la qual tot s'ha de doblegar. Hauria estat possible d'atenuar-la, però no calia pas fer-la desaparèixer totalment. El caràcter de Roxelane ha agradat pel seu joc; però si hom hi reflexiona, què hi veiem? ¿Té aquest paper la més mí-

nima versemblança? Parla amb el sultà com amb un burgès de París; censura tots els seus costums, el contradiu en tots els seus gustos i li diu coses ben dures i sovint força ofensives. Tot això, potser sí que ho hauria pogut dir, mentre que ho hagués dit amb unes expressions més mesurades. ¿Qui pot, però, tolerar de sentir com una jove aventurera senyoreja el gran Soliman? Fins l'art de governar l'ha d'aprendre d'ella. L'episodi del mocador menyspreat és massa fort, i el de la pipa rebutjada<sup>1</sup> resulta absolutament insuportable.

### XXXV

28 d'agost de 1767

Cal saber que el darrer d'aquests dos episodis pertany exclusivament a Favart; Marmontel no se'l va permetre. A més, el primer és, així mateix, tractat amb més delicadesa per Marmontel. Perquè en Favart, Roxelane es desprèn del mocador que el sultà li ha donat; sembla que prefereix veure'l propietat de Delia més que d'ella mateixa; i en aquesta acció sembla haver-hi menyspreu: és ofensiva. Contràriament, en Marmontel, Roxelane es fa donar el mocador pel sultà i el passa a Delia en nom d'ell; així desvia simplement una prova de favor que ella no està encara en condicions d'acceptar, i ho fa amb l'expressió més desinteressada i cordial: el sultà no pot queixar-se sinó del fet que ella endevini tan malament els seus sentiments, o que no vulgui endevinar-los millor.

Sens dubte Favart, amb aquestes exageracions, creia donar encara més viva a la joc escènic de Roxelane; la disposició a les impertinències li semblava un fet ja convingut, i una de més o de menys no podia importar-li, principalment perquè ja tenia al cap el gir que pensava donar finalment al personatge. Perquè, a desgrat que la seva Roxelane cometi unes accions encara més inconsiderades i es llanci a capricis encara més barroers, ell n'ha sabut fer un caràcter millor i més noble del que veiem en el conte de Marmontel. Com i per què?

Justament volia ocupar-me més amunt\* d'aquesta modificació; i la trobo tan afortunada i beneficiosa, que hauria merescut de ser observada pels francesos i de ser-li reconeguda al seu autor.

La Roxelane de Marmontel és realment allò que sembla, una criatura fàtua i temerària, que ha tingut la sort de plaure al sultà i coneix l'art de provocar en ell un desig cada vegada més àvid a força de fer-li passar fam i de no satisfer-lo fins que no ha aconseguit el propi

\* Cf. p. 162.

1. A l'escena 3 de l'acte II, Roxelane arrabassa la pipa al sultà i la rebot contra el terra.

objectiu. Darrera la Roxelane de Favart, en canvi, s'hi amaguen més coses; sembla que no ha estat ben bé la cortesana desenfadada, sinó que ha fingit de ser-ho; amb les seves gosadies sembla haver posat a prova el sultà més que no pas abusat de les seves febleses. Ja que, tan bon punt ha dut el sultà allí on ella volia, tan bon punt s'adona que l'amor d'ell no té límits, ella es treu en certa manera la careta i li fa una declaració que ens agafa una mica desprevinguts, però que projecta damunt el seu anterior capteniment una llum que ens fa reconciliar totalment amb ella: «Sultà, he penetrat la teva ànima; n'he descobert els ressorts. És gran, és orgullosa, i la glòria l'inflama, tantes virtuts exciten els meus transports. Ara, al teu torn, em coneixeràs tu: t'estimo, Soliman; però ho has merescut. Reprèn els teus drets, reprèn la meua llibertat; sigues el meu sultà, el meu heroi i el meu senyor. De mi sospitaries injusta vanitat. No, no facis res que la teva llei no autoritzi; hi ha prejudicis que no hem pas de trair, i jo vull un amant que no hagi d'enrogir: tu veus en Roxelane una esclava submissa.»\* Així parla, i tot seguit la veiem transformada; la coqueta s'esfuma i s'alça davant nostre una amable minyona, tan assenyada com divertida; Soliman deixa de semblar-nos menyspreable, perquè aquesta Roxelane millor és digna del seu amor; ens assalta fins i tot el temor que pots fer ell no l'estimi prou, mentre que abans semblava estimar-la massa; temem que no la prengui al peu de la lletra i que l'amant no sigui novament el dèspota des del moment que l'estimada accepta la condició d'esclava; que segueixi ara una freda paraula d'agraïment —pel fet que ella hagi volgut retenir-lo de fer un pas tan greu al seu moment— en lloc d'una apassionada confirmació de la seva decisió; que la bona minyona, per la seva generositat, no torni a perdre tot d'una allò que ha guanyat tan fatigosament amb la seva capritxosa temeritat: però aquest temor és immotivat, i l'obra es clou amb plena satisfacció per part nostra.

Què ha estat, doncs, allò que va moure Favart a fer aquesta modificació? ¿És simplement arbitrària, o s'hi va veure compromès per les regles específiques del gènere en què treballava? Per què Marmontel

\* *Sultan, j'ai pénétré ton âme;  
J'en ai démelé les ressorts.  
Elle est grande, elle est fière, et la gloire l'enflamme,  
Tant de vertus excitent mes transports.  
A ton tour, tu vas me connaître  
Je t'aime, Soliman; mais tu l'as mérité.  
Reprends tes droits, reprends ma liberté;  
Sois mon Sultan, mon Héros et mon Maître.  
Tu me soupçonnerais d'injuste vanité.  
Va, ne fais rien que ta loi n'autorise;  
Il est des préjugés qu'on ne doit point trahir,  
Et je veux un Amant, qui n'ait point à rougir:  
Tu vois dans Roxelane une Esclave soumise.*

no donà també a la seva narració aquest desenllaç més plaent? El contrari del que allí era una bellesa, és aquí un defecte?

Recordo que ja en un altre lloc<sup>1</sup> he fet observar quina diferència hi ha entre l'acció de la faula esòpica i el drama. Allò que val per a aquella, val per a tota narració moral que tingui la intenció de fer intuïble un principi ètic general. Ens donem per satisfets quan hem assolit aquest objectiu, i tant se'ns en dóna que això s'esdevingui o no a través d'una acció completa, que forma en ella mateixa un tot arrodonit; el poeta la pot interrompre allà on vulgui, així que ateny el seu fi; no l'inquieta el nostre interès pel destí dels personatges; amb els quals és acomplerta aquesta acció, puix que no ens ha volgut interessar, sinó instruir; ha actuat únicament damunt el nostre intel·lecte, no damunt el nostre cor, i tant se val que aquest quedi o no satisfet, mentre que aquell sigui il·luminat. El drama, per contra, no pretén de donar una lliçó única, determinada, que brolla de la seva trama; o bé es tracta de les passions que el curs i les peripècies de la trama poden desencadenar i sostenir, o bé del plaer que proporciona una descripció veraç i viva dels costums i els caràcters; i totes dues coses requereixen una certa completesa de l'acció, un cert final satisfactori que no trobem a faltar en la narració moral, perquè tota la nostra atenció és orientada al principi general del qual ofereix un exemple tan flagrant el cas particular.

Si és cert, doncs, que, amb la seva narració, Marmontel ens volia ensenyar que l'amor no es pot forçar, sinó que cal obtenir-lo amb la indulgència i la voluntat de complaure, no amb el prestigi i el poder, aleshores tenia raó de tallar el relat en el punt on el talla. La indòmita Roxelane no serà guanyada sinó per la condescendència; allò que pensem nosaltres del caràcter d'ella i del del sultà, li és del tot indiferent, encara que a ella la considerem una ximpleta i a ell no res de molt millor. Tampoc no té motius per tranquil·litzar-nos sobre la continuació, tot i que ens sembli probable que el sultà no trigarà a pene-dir-se de la seva cega complaença. A ell, què se li'n dóna? Ens ha volgut mostrar quin poder té la complaença sobre les dones en general, i per això n'ha triada una de les més intractables, sense considerar si és digna o no d'una complaença semblant.

Ara, quan Favart va voler traslladar aquesta narració al teatre, no va trigar a adonar-se que la forma dramàtica feia perdre en gran part la intuïció del principi moral, i que, en el supòsit que hi fos conservada íntegrament, el plaer que se'n seguia no era tan gran ni tan viu com per prescindir-ne d'un altre, més essencial per al drama. Em refereixo al plaer que ens proporcionen uns caràcters tan netament concebuts com dibuixats amb precisió. Però res d'ells no ens ofèn tant com la

1. Dins *Abhandlung von der Fabel* (1759). Hi refutà el teòric de l'estètica Abbé Charles Batteux (1713-1780).



contradicció en què trobem llur valor o manca de valor moral amb el tractament que els dona el poeta; quan veiem que aquest s'hi ha enganyat ell mateix o bé, almenys, ens hi vol enganyar a nosaltres, tot posant xanques per elevar l'estatura d'allò que és mesquí, tot donant a unes estultícies arbitràries el to d'una serena saviesa i tot engalanant els vicis i les extravagàncies amb tots els atractius fraudulents de la moda, del bon to, del saber viure, del gran món. Com més enlluernats quedem a primera vista, amb més severitat procedirà la nostra reflexió; el rostre repulsiu, que veiem tan bellament maquillat, el jutjarem encara més repulsiu que no ho és en realitat; i el poeta haurà d'escollir si prefereix que el tinguem per un enverinador o per un estúpid. Així s'hauria esdevingut amb Favart i amb els seus caràcters de Soliman i Roxelane; i Favart se'n va adonar. Atès, però, que no podia modificar d'entrada aquests caràcters sense malbaratar una sèrie de troballes teatrals que ell judicava perfectament adequades al gust del seu públic, no li quedà altra solució que fer allò que va fer. I ara ens alegrem de no haver d'interessar-nos per res que no puguem tenir en gran estima; i aquesta estima satisfà alhora la nostra curiositat i la nostra inquietud per l'avenir. Perquè si la illusió del drama és molt més intensa que la d'una simple narració, també els personatges del primer ens interessen molt més que els de la segona, i no en tenim prou de veure llur destí decidit tan sols per al moment present, sinó que en volèm una satisfacció per sempre.

### XXXVI

*1 de setembre de 1767*

Malgrat que, indiscutiblement, sense el feliç tombant que a la fi, dona Favart al caràcter de Roxelane, hauríem considerat la posterior coronació del personatge no d'altra manera sinó amb burla i menyspreu, com el ridícul triomf d'una *Serva Padrona*;<sup>1</sup> malgrat que, sense aquest tombant, l'emperador no fóra als nostres ulls més que un Pimpinello lamentable, i la nova emperatriu una Serbinette<sup>2</sup> sòrdida i artera, de la qual hauríem previst que no trigaria a fer-li noves jugades al pobre Pimpinello II: malgrat tot això, doncs, ens sembla ben fàcil i natural aquest tombant mateix, i ens ha d'estranyar que no se li hagi acudit a algun altre autor, i així hem de veure com més d'una narració divertida i que en aparença posseeix una veritable comicitat, està destinada al fracàs en la seva forma dramàtica.

1. Es refereix a l'òpera homònima de Giovanni Battista Pergolesi (1731).

2. Pimpinello és el nom d'un vell bufó que es deixa embolicar per la seva criada Serbinette fins a casar-se amb ella. Formen part de l'adaptació alemanya d'una comèdia italiana.

Per exemple, *La matrona d'Efes*.<sup>3</sup> És ben conegut aquest conte mordaç, i constitueix indiscutiblement la sàtira més crua que s'hagi escrit mai contra la frivolitat femenina. Després de Petroni, ha estat repetida de mil maneres; i com que continuava agradant fins i tot en la més mala còpia, hom va creure que havia d'oferir un material igualment apropiat per al teatre. Houdar de la Motte i d'altres<sup>4</sup> n'han fet la prova, i em remeto a qualsevol sensibilitat refinada per judicar els resultats d'aquest intent. El caràcter de la matrona, que en el conte ens provoca un somriure irònic i no gens desplaent sobre les il·lusions de l'amor conjugal, en el drama resulta repulsiu i desagradable. Les formes de persuasió de què se serveix el soldat davant d'ella, no hi són ni de lluny tan subtils, insistents ni victorioses com ens les imaginem en la narració. En aquesta, ens representem una doneta sensible, que es pren seriosament el propi dolor, però que sucumbeix a les temptacions i al propi temperament; les seves flaqueses ens semblen les flaqueses de tot el seu sexe; per això no ens inspira una especial aversió; pensem que allò que fa ho hauria fet qualsevol altra dona; fins i tot la pensada de salvar l'amant viu per mitjà del marit mort, creiem que la hi hem de perdonar per l'enginy i el discerniment que demostra; o més ben dit, justament l'enginy d'aquesta pensada ens mena a la suposició que no és altra cosa que un simple afegiment del malèvol narrador, que volia finir la seva història amb una punta de verí. Però en el drama no hi cap aquesta suposició; allò que allí se'ns diu que ha passat, aquí ho veiem passar realment. Allí podíem dubtar encara d'unes coses de les quals aquí ens convencen irrefutablement els nostres sentits; davant la simple possibilitat, ens engrescava l'enginyositat de l'acció; davant la seva realitat, no veiem sinó la seva perversitat; l'acudit captivava el nostre enginy, però la seva realització subleva tota la nostra sensibilitat, ens girem d'esquena a l'escenari i diem amb el Lycos de Petroni, sense trobar-nos en el seu cas concret: *Si justus imperator fuisset, debuit patrisfamiliae corpus in monumentum referre, mulierem adfigere cruci*.<sup>5</sup> I ens sembla que ella mereix més aquest càstig, com menys art desplega el poeta en l'escena de la seva seducció; perquè no condemnem en ella la dona feble en general, sinó una dona concreta, d'allò més frívola i depravada. Breu, per dur felicitat al teatre la falla de Petroni, caldria conservar el mateix desenllaç, i no conservar-lo; caldria que la matro-

3. Gaius Petroni Arbitre introdueix aquesta història dins el banquet de Trimalció.

4. *La Matrone d'Ephèse*, de Houdar de la Motte és del 1702 i fou traduïda a l'alemany el 1767 per Pfeffel. Hi ha altres versions del tema a França i a Anglaterra.

5. «Si l'emperador fos just, hauria retornat el cadàver del pare de família a la tomba i hauria crucificat la muller.»

na arribés tan lluny, i que no hi arribés. L'explicació, en un altre lloc!<sup>6</sup>

A la sessió trenta-setena (dissabte, 4 de juliol), foren repetides *Nanine* i *L'advocat-Patelin*.

A la sessió trenta-vuitena (dimarts, 7 de juliol), fou representada la *Mèrope* del senyor de Voltaire.<sup>7</sup>

Voltaire redactà aquesta tragèdia seguint l'exemple de la *Mèrope* de Maffei;<sup>8</sup> probablement l'any 1737, a Cirey,<sup>9</sup> al costat de la seva Urània, la marquesa du Châtelet. Perquè ja pel gener del 1738, el manuscrit es trobava a París, en poder del pare Brumoy,<sup>10</sup> el qual, com a jesuïta i autor del *Théâtre des Grecs*, era la persona més adequada per difondre prejudicis favorables a l'obra i per orientar les expectatives de la capital conforme a aquests prejudicis. Brumoy va mostrar el manuscrit als amics de l'autor, i devia enviar-lo també, entre d'altres, al vell pare Tournemine,<sup>11</sup> el qual, molt afalagat pel fet que el seu estimat fill Voltaire li demanés consell sobre una tragèdia, sobre una cosa de la qual ell entenia ben poc, li va respondre amb una carteta plena d'elogis que, posteriorment, com a lliçó i advertència de crítiques sense autoritat, fou impresa sempre encapçalant l'obra. Hi és declarada una de les tragèdies més perfectes, un veritable model, i podem acceptar ja de bon grat que s'hagi perdut la peça d'Eurípides<sup>12</sup> que tenia el mateix argument; o més ben dit, aquesta peça no s'ha perdut: Voltaire ens l'ha restituïda.

Per molt que Voltaire mateix hagués de sentir-se'n satisfet, no sembla haver tingut gaire pressa a donar-ne una representació, la qual no tingué lloc fins al 1743. El diplomàtic, ajornament va fer que gaudís de tots els avantatges que se'n podia prometre. *Mèrope* obtingué el més extraordinari dels èxits, i la platea dispensà al poeta uns honors dels quals no hi havia hagut exemple fins aleshores. És cert que, amb anterioritat, el públic havia saludat el gran Corneille amb especial solemnitat; el seu seient al teatre fou deixat lliure permanentment,

6. Lessing s'ocupava amb aquest tema i en va deixar una versió gairebé completa.

7. Amb el comentari sobre la *Mèrope* de Voltaire s'inicia un dels estudis més extensos de la *Dramatúrgia d'Hamburg* (XXXVI-L); el mètode de la crítica comparativa de Lessing hi condueix a uns resultats històrics i literaris dignes de consideració. De la *Mèrope* de Voltaire, una d'anònima (Dresden, 1754) que sembla la que fou representada en aquesta ocasió, i una altra de J. F. Gries, Glückstadt, s.d.

8. Traduïda a l'alemany el 1751 per F. Molter.

9. Més exactament, a l'inici del 1736, al castell de Cirey, on Voltaire va viure entre 1733 i 1740. El nom d'Urània, que Voltaire dóna a la propietària del castell, és degut a l'interès de la marquesa per l'astronomia.

10. Pierre Brumoy (1688-1742), erudit jesuïta, va publicar la seva obra el 1730.

11. René Tournemine (1661-1739), erudit jesuïta, del qual torna a parlar Lessing més endavant (XXXIX).

12. El drama *Cresfont*, del qual resten breus fragments.

per gran que fos l'aflluència de públic, i quan ell entrava, s'alçava tot-hom; una distinció de la qual, a França, només eren dignes els prínceps de sang.<sup>13</sup> Corneille era considerat al teatre com a casa seva; i quan l'amo de la casa es presenta, ¿no és just que els hostes li demostrin llur deferència? Però a Voltaire li esdevingué una cosa ben distinta; el públic ansiava de conèixer personalment l'home que tant havia admirat; quan la representació fou, doncs, acabada, va reclamar de veure'l, i va cridar i esvalotar fins que el senyor de Voltaire hagué de comparèixer i deixar-se admirar i aplaudir. No sé quina de les dues coses m'hauria sobtat més: la curiositat infantil del públic o la vanitosa complaença del poeta. ¿Quin aspecte s'imagina la gent que té un poeta? Diferent dels altres? I que feble ha de ser la impressió que l'obra ha produït, si en aquell mateix moment no hi ha altre desig que el de confrontar-la amb la figura del mestre! La veritable obra mestra, a parer meu, ens omple talment per ella mateixa, que ens fa oblidar el seu creador; no la considerem producte d'un ésser individual sinó de la natura total. Young<sup>14</sup> diu del sol que hauria estat un pecat dels pagans el fet de no adorar-lo. Si aquesta hipèrbolè té algun sentit, és el següent: la llum i l'esplendor del sol són tan grans, tan prodigiosos, que a uns éssers tan incultes com els homes els hem de perdonar que fos ben natural per a ells no poder imaginar una magnificència ni un esclat més grans, dels quals el sol fos únicament un reflex i que es perdessin doncs en l'admiració del sol fins al punt de no pensar en el seu Creador. Sospito que la veritable causa que sapiguem tan poques coses segures de la persona i de la vida d'Homer és justament la gran excel·lència dels seus poemes. Plens d'estupor, restem parats davant el vast corrent de remoroses aigües, sense pensar en la seva font amagada a la muntanya. No volem saber, ens convé d'oblidar que Homer, el mestre d'escola d'Esmirna, el captaire cec, és el mateix Homer que tant ens encisa amb les seves obres. Ens transporta enmig de déus i herois; caldria que ens avorriíssim molt en aquesta companyia, per demanar una informació precisa sobre qui és el porter que ens hi ha fet entrar. La il·lusió deu haver estat ben feble, i massa ens deu haver impressionat l'artifici, en lloc de la natura, si mostrem tanta curiositat per conèixer l'artista. Com menys falaguera hagi de ser doncs, en el fons, per a un home de geni, l'exigència del públic de conèixer-lo en persona —i quin avantatge tindrà sobre una marmota que la plebs sent una curiositat semblant per veure?—, tant més sembla que la vanitat dels poetes francesos se'n senti afalagada. I en veure el públic francès amb quina facilitat podia atreure un Voltaire a aquest parany, i com podia esdevenir dòcil i malleable un home com ell amb aquestes ambigües llagoteries, es va concedir aquest gust d'una

13. A *Le siècle de Louis XIV*, Voltaire nega aquest costum.

14. Edward Young (1681-1765) al seu poema *The Last Day*; la frase es troba ja a *República literaria* (1612) de Diego de Saavedra Fajardo.

manera més sovintejada, i rars vegades fou representada després una peça nova sense que l'autor hagués de mostrar-se al públic, i sense que ho fes de molt bon grat. De Voltaire a Marmontel i de Marmontel en avall fins a Cordier,<sup>15</sup> gairebé tots han passat per la picota. Quantes cares de pobres pecadors hi deu haver hagut entre ells! Finalment, la farsa va arribar tan lluny, que els elements més seriosos de la població se'n van sentir contrariats. És conegut l'enginyós acudit del savi Polichinelle,<sup>16</sup> i només molt recentment, un jove poeta ha tingut prou audàcia per deixar que el públic reclamés en va la seva aparició. No es va presentar; la seva obra era mediocre, però la seva conducta fou tant més coratjosa i lloable. Prefiriria veure abolit aquest abús amb el meu exemple que no haver-hi donat peu amb deu *Mèropes*.

### XXXVII

4 de setembre de 1767

He dit que la *Mèrope* de Voltaire s'ha inspirat en la *Mèrope* de Maffei. Però dir «inspirat» és dir poc, perquè en deriva completament: la falla, el pla i els costums pertanyen a Maffei; sense ell, Voltaire no hauria escrit cap *Mèrope*, o bé n'hauria escrit segurament una de molt distinta.

Es a dir, per judicar correctament la còpia del francès, hem de conèixer abans de tot l'original de l'italià; i per apreciar com cal el mèrit poètic d'aquest darrer, hem de donar primerament una ullada als fets històrics en què ha basat el seu argument.

El mateix Maffei, en la dedicatòria<sup>1</sup> de la seva obra, resumeix aquests fets de la manera següent: «Que algun temps després de la conquesta de Troia, els Heràclides, és a dir els descendents d'Hèrcules, s'havien apoderat de la Messènia; que aquesta província havia tocat després a Cresfont en les sorts que s'havien jugat; que Cresfont tenia *Mèrope* per muller, i que, essent favorable a la plebs, fou assassinat pels poderosos juntament amb els seus fills, tret del petit, que fou educat a l'estranger pels parents de la seva mare; que aquest fill petit, de nom Aepytyus, en créixer, ajudat dels arcadians i dels doris, tornà a emparar-se del reialme patern i va venjar la mort del pare en les persones dels seus assassins; així ho conta Pausànias. Que, occit Cresfont amb els seus dos fills, es féu amb el govern Polifont, nat igualment de l'estirp dels Heràclides; que aquest va forçar *Mèrope* a esde-

15. Edmond Cordier de Saint Firmin (vers 1730-1816), dramaturg d'èxit escàs, com ho dona a entendre la referència de Lessing.

16. Al·ludeix probablement a una paròdia de la *Mèrope* que aparegué el 1743.

1. *Lettera dedicataria* al duc Rinaldo I de Mòdena (10 de juny de 1713).

venir la seva muller; que el tercer fill, a qui la mare havia posat en lloc segur, va matar el tirà i va tornar a conquerir el reialme; així ho explica Apolodor.<sup>2</sup> Que la mateixa Mèrope volia matar el fill escapat sense conèixer-lo; que en aquest precís moment li ho impedí un vell criat, el qual li descobreix que el qui ella considera l'assassí del seu fill, és el seu fill mateix; que el fill així reconegut, troba l'ocasió en un sacrifici religiós, d'executar Polifont: això ho explica Higinus,<sup>3</sup> en qui Aepytus du, però, el nom de Telefont.»

Fóra sorprenent que una història com aquesta, tan plena de peripècies i anagnòrisis, no hagués estat utilitzada ja pels tràgics antics. Com no havia de ser-ho? Aristòtil, en la seva *Poètica*, recorda un *Cresfont* en el qual Mèrope reconeix el seu fill en el moment que està a punt de matar-lo perquè creu que es tracta de l'assassí del seu fill; i Plutarc, en el seu segon tractat *Sobre menjar carn*, apunta indubtablement a aquesta mateixa obra,\* quan es referix a la commoció que s'apodera de tot el teatre quan Mèrope alça la destal contra el seu fill, i al terror que assalta els espectadors davant la possibilitat que el cop es produeixi abans que el vell criat pugui acudir. Aristòtil esmenta aquest *Cresfont* sense donar-ne el nom de l'autor; atès, però, que en Ciceró i en altres autors trobem referències a un *Cresfont* d'Eurípides, és segur que ell no podia alludir sinó a l'obra d'aquest poeta.

En la carta abans esmentada, el pare Tournemine diu: «Aristòtil, aquest savi legislador del teatre, ha situat aquest tema, la faula de Mèrope, al primer rang dels temes tràgics (*a mis ce sujet au premier rang des sujets tragiques*). Eurípides l'havia tractada, i Aristòtil ens fa saber que totes les vegades que el *Cresfont* d'Eurípides havia estat representat al teatre de l'enginyosa Atenes, aquest poble, acostumat a les obres mestres de la tragèdia, restava extraordinàriament colpit, commòs i trasbalsat.» Frases boniques, però no gaire certes! El bon clergue s'equivoca en tots dos punts. En el segon, ha confós Aristòtil amb Plutarc, i en el primer, no ha entès correctament Aristòtil. Aquell és una bagatella, però sobre aquest primer punt val la pena de dir uns mots, ja que n'hi ha d'altres que han entès Aristòtil d'una manera igualment incorrecta.

La qüestió es planteja en els termes següents. En el capítol catorzè de la *Poètica*, Aristòtil investiga quins són els fets que, pròpiament,

\* Si donem això per suposat —com ho hem de fer, ja que entre els poetes antics no era usual ni permès d'usurpar l'un de l'altre unes situacions semblants—, trobaríem en el fragment citat de Plutarc un fragment d'Eurípides que Josua Barnes no recull i que podria ser aprofitat per un nou editor del poeta.

2. Hom li atribueix erròniament la *Biblioteca* dels mites de l'Antiguitat.

3. Gaius Juli Higinus (63 a.C.-16 d.C.), gramàtic romà, autor d'unes *Faules* amb arguments de tragèdies antigues. La història de Mèrope es troba a les 137 i 184. La paternitat d'Higinus és, però, incerta.

poden suscitar terror i pietat. Tots els fets, ens diu, han de produir-se entre personatges que siguin o bé amics, o bé enemics, o bé indiferents. Si un enemic mata el seu enemic, ni el càlcul ni l'execució de l'acte no ens desvetlla més pietat que la general, la que va unida correntment a la visió d'allò que és dolorós i catastròfic. I això mateix s'esdevé en el cas de personatges indiferents. En conseqüència, els fets tràgics han d'esdevenir-se entre amics; un germà ha de matar o voler matar, o maltractar o desitjar maltractar d'una manera sensible el propi germà, o un fill el seu pare, o una mare el seu fill, o un fill la seva mare. I això pot produir-se amb consciència i premeditació o sense; i com que l'acte ha de ser acomplert o no acomplert, en sorgeixen quatre classes de fets que correspondran més o menys als propòsits de la tragèdia. La primera: quan l'acte és emprès conscientment, amb plena coneixença de la persona contra la qual ha de consumir-se, però no és consumat. La segona: quan és emprès conscientment i consumat realment. La tercera: quan l'acte és emprès inconscientment, sense coneixença de l'objecte, i és consumat, i l'autor coneix massa tard la persona en qui l'ha consumat. La quarta: quan l'acte emprès inconscientment no arriba a la consumació perquè els personatges implicats es reconeixen a temps. D'aquestes quatre classes, Aristòtil dóna preferència a la darrera, i el fet que, com a exemple, addueixi l'actuació de Mèrope dins el *Cresfont*, dóna peu que Tournemine i d'altres ho hagin interpretat com si Aristòtil hagués declarat que la trama d'aquesta tragèdia constitueix el gènere més perfecte de la faula tràgica.

Aristòtil, però, diu una mica abans que una bona faula tràgica no pot tenir un final feliç sinó desgraciat. ¿Com és possible de conciliar totes dues opinions? Ha de tenir un final desgraciat, i en canvi el succés que ell prefereix per damunt de tots els successos tràgics —d'acord amb la seva classificació— té un desenllaç feliç. ¿No es contradiu, doncs, el gran crític d'una manera ben ostensible?

Victorius,<sup>4</sup> en mots de Dacier,<sup>5</sup> és l'únic que s'ha fet càrrec d'aquesta dificultat; però com que no ha comprès allò que Aristòtil ha volgut dir pròpiament en el capítol catorzè, doncs tampoc no ha efectuat el més mínim intent de superar-la. Aristòtil, opina Dacier, no parla allí de la faula en general, sinó que únicament vol ensenyar de quantes maneres diverses pot tractar el poeta els fets tràgics sense alterar l'essencial que la història ens en conta, i quina d'aquestes maneres és la millor. Si, per exemple, la mort de Clitemnestra per part d'Orestes hagués de ser el contingut de l'obra, es presentarien —segons Aristòtil— quatre procediments distints per elaborar aquesta

4. Petrus Victorius (1499-1584), traductor i comentador florentí d'Aristòtil.

5. André Dacier (1651-1722), filòleg francès. La seva versió àmpliament comentada de la *Poètica* d'Aristòtil és del 1692. Hi refuta la interpretació de Corneille.

matèria: com un fet de la primera, la segona, la tercera o la quarta classe; el poeta tan sols hauria de reflexionar quin és en aquest cas el més adient i el millor. Tractar aquesta mort com un fet de la primera classe no fóra possible, perquè, segons la història, el fet ha d'esdevenir-se realment, i per mà d'Orestes. Fer-ho d'acord amb la segona classe tampoc, perquè és excessivament horrible. D'acord amb la quarta? Tampoc, perquè Clitemnestra se salvaria, i no s'ha de salvar sota cap pretext. Així doncs, no li restava sinó la tercera classe.

La tercera! Però Aristòtil dóna preferència a la quarta, i no pas únicament en casos particulars, en la mesura de les circumstàncies, sinó en general. I el bon Dacier se'n surt així: Aristòtil té raó, no pas perquè té raó, sinó perquè és Aristòtil. I així, mentre que per una part es pensa que cobreix un costat feble d'Aristòtil, en descobreix un altre de pitjor en una altra part. Si, doncs, l'adversari té la intel·ligència d'adreçar els seus atacs contra aquest segon i no contra el primer, se'n ressentirà la infalibilitat del seu vell mestre, en la qual sembla tenir, en el fons, més interès que en la veritat mateixa. Si tanta importància té la coincidència amb la història, si el poeta pot atenuar-ne unes coses conegudes de tothom, però no les pot modificar totalment, ¿no n'hi haurà que hauran de ser tractades d'acord amb la primera i la segona classe? L'assassinat de Clitemnestra hauria de ser representat realment d'acord amb la segona, pel fet que Orestes l'ha consumat conscientment i amb premeditació: el poeta, però, pot triar la tercera, perquè és més tràgica i no contradiu directament la història. Bé, sigui; però què passa, per exemple, amb Medea, que assassina els seus fills? Quin altre procediment pot triar aquí el poeta sinó el segon? Car els ha de matar, i ha de fer-ho amb tota consciència; són dues coses prou conegudes de tothom per la història. Quina jerarquia pot donar-se doncs entre aquestes categories? La que pot semblar preferible en un cas, no pot ser presa en consideració en un altre cas. O bé, per acorralar Dacier encara més: apliquem aquestes observacions no a uns fets històrics, sinó inventats. En el supòsit que l'assassinat de Clitemnestra fos d'aquesta darrera espècie i que el poeta tingués llibertat de fer-lo o no fer-lo consumir, de fer-lo consumir amb coneixement o sense, ¿quina de les classes hauria hagut d'escollir per fer-ne una tragèdia tan perfecta com li fos possible? Ho diu el mateix Dacier: la quarta, ja que si preferís la tercera, ho faria tan sols per respecte a la història. La quarta, doncs? La que té un desenllaç feliç? Però les millors tragèdies, diu precisament Aristòtil —que preferix aquesta quarta categoria a totes les altres— són les que conclouen d'una manera funesta. I aquesta és justament la contradicció que Dacier volia eliminar. L'ha eliminada realment? Més aviat l'ha confirmada.



No sóc l'únic a qui no fa el pes la interpretació de Dacier. Tampoc no satisfà el nostre traductor alemany<sup>1</sup> de la *Poètica aristotèlica*.<sup>\*</sup> Hi oposa els seus arguments, que de fet no impugnen l'evasiva de Dacier, però que li semblen prou considerables per preferir deixar el seu autor completament a l'estacada abans que fer un nou intent de salvar allò que és insalvable. «Deixo —conclou— que una ment més penetrant resolgui aquestes dificultats; jo no hi puc trobar cap explicació, i em sembla probable que el nostre filòsof no hagi elaborat aquest capítol amb el seu seny habitual.»

Confesso que això no ens sembla gaire probable. Un Aristòtil no incorre fàcilment en una contradicció manifesta. Quan em sembla trobar-ne una en un home com ell, prefereixo posar tota la desconfiança en el meu intel·lecte i no en el seu. Redoblo la meua atenció, rellegeixo el passatge deu vegades i no crec que es contradiu fins que, a partir de tot el context del seu sistema, no descobreixo com i de quina manera ha estat induït a contradicció. Si no trobo res que l'hi pugui induir, res que la hi hagi de fer en certa manera inevitable, quedo convençut que es tracta d'una contradicció aparent. Ja que, altrament, hauria cridat sens dubte l'atenció de l'autor, obligat a reconsiderar tantes vegades la seva matèria, abans que l'atenció d'un lector inexpert com jo, que el consulto per instruir-me. Així doncs, m'hi deturo, reprenc els fils del seu pensament, pondero cadascun dels seus mots i em dic sempre: Aristòtil es pot equivocar, i ho ha fet amb freqüència; però afirmar una cosa de la qual afirma justament el contrari a la pàgina següent, això no ho pot fer Aristòtil. I és aquí on cal anar a raure.

Però, sense més preàmbuls, vet aquí l'explicació que el senyor Curtius desespera de trobar. No reivindico l'honor de tenir una intel·ligència més preclara. M'acontento amb l'honor d'una més gran modestia davant un filòsof com Aristòtil.

Res no recomana més Aristòtil al poeta tràgic que la bona composició de la faula; i res no ha intentat de facilitar més que aquesta bona composició a través de nombroses i subtils observacions. Perquè és la faula allò que, principalment, fa que un poeta sigui poeta: per cada deu autors encertats en els costums, els sentiments i l'expressió, en trobarem un que serà impecable i perfecte en la faula. Ell defineix, però, la faula com la «imitació d'una acció», *πράξεως*; i una acció és:

\* Curtius, p. 214.

1. Michael Conrad Curtius (1724-1802) traduí la *Poètica* el 1753, amb un extens comentari.

per a ell un acoblament de fets, *σύνθεσις πραγμάτων*. L'acció és el tot, els fets són les parts d'aquest tot: i així com la bondat d'un tot descansa en la bondat de cadascuna de les parts i en llur connexió, així també l'acció tràgica serà més o menys perfecta segons que els esdeveniments de què es compon, cadascun per ell mateix i tots plegats, corresponguin més o menys a les finalitats de la tragèdia. Ara, Aristòtil agrupa tots els fets que poden esdevenir-se dins l'acció tràgica en tres parts fonamentals: la peripècia (*περιπετείας*), el reconeixement (*ἀναγνωρισμοῦ*); i la catàstrofe (*πάθος*). Allò que entenem per les dues primeres, les paraules mateixes ho diuen a bastament; el tercer concepte aplega tot allò que de nociu i dolorós pot sobrevenir als personatges en acció; mort, ferides, turments i coses semblants. La peripècia i el reconeixement són allò que distingeix la faula complexa (*μῦθος πεπλεγμένος*) de la simple (*ἀπλῶ*); no són, doncs, elements essencials de la faula; només fan que l'acció esdevingui més variada i per tant més bella i de més interès; però una acció també pot tenir sense ells la seva unitat plena, la seva perfecció i la seva grandesa. Per contra, sense el tercer, és inimaginable cap acció tràgica; formes de sofriment (*πάθη*) ha de posseir-les tota tragèdia, sigui senzilla o complexa la faula; perquè apunten directament a la intenció de la tragèdia, a la provocació del terror i la compassió; en canvi, no tota peripècia ni tot reconeixement, sinó únicament algunes de llurs formes, poden assolir aquesta finalitat, o ajudar-la a assolir en un grau més elevat, mentre que d'altres són més perjudicials que beneficioses. Des d'aquest punt de vista, en examinar les diverses parts de la tragèdia que s'agrupen sota els tres elements fonamentals, Aristòtil les considera totes i analitza quina és la millor peripècia, el millor reconeixement, el millor tractament de la sofrença: de l'examen de la primera resulta que la millor peripècia, és a dir, la més capaç de suscitar i fomentar l'horror i la compassió, és aquella que va del millor al pitjor; de la consideració de la darrera, hom dedueix que el millor tractament de la sofrença, dins aquest mateix sentit, es dona quan els personatges damunt els quals pesa la imminència de la situació dolorosa, no es coneixen, però es coneixeran en el precís moment que aquest dolor s'ha de fer realitat, i això fa que la catàstrofe no sigui consumada.

I aquí hi ha una contradicció? No entenc on cal tenir el cervell per veure-hi la contradicció més mínima. El filòsof parla de parts distintes: per què allò que afirma d'una part ha de ser vàlid per a l'altra? La possible perfecció de l'una, ¿és necessàriament la perfecció de l'altra? O bé la perfecció d'una part és també la perfecció del tot? Si la peripècia i allò que Aristòtil entén per «*pathos*» són dues parts distintes, com realment ho són, per què no es poden dir de cadascuna unes coses absolutament diferents? ¿O potser és impossible que un tot tingui parts de propietats contraposades? ¿On diu Aristòtil que la tragèdia no és res més que la representació d'una transformació

de la joia en infortuni? O bé, ¿on diu que la millor tragèdia no ha de desembocar en res més que en el reconeixement d'aquell en qui ha de ser perpetrada una acció cruel i contra natura? No diu ni una cosa ni l'altra de la tragèdia com a tal, sinó de cadascuna de les parts concretes de la tragèdia, que pot trobar-se més o menys a prop del desenllaç, que pot tenir més o menys influència damunt les altres, o no tenir-ne cap. La peripècia pot produir-se al bell mig de l'obra, i si persisteix fins a la fi, no en constitueix pas encara la conclusió: així s'esdevé, per exemple, amb la peripècia de l'*Èdip*, que apareix ja a la fi de l'acte quart, però a la qual s'afegeixen una sèrie d'esdeveniments dolorosos (πάθη), amb els quals fineix realment l'obra. El «pathos» pot acomplir-se així mateix al centre de la peça, i en aquest mateix moment ser desplaçat per un reconeixement, mitjançant el qual la peça pot donar-se per acabada; aquest és el cas de la segona *Ifigènia* d'Eurípides, on Orestes és ja reconegut a l'acte quart per la seva germana, la qual està a punt d'immolar-lo. I de la perfecció amb què es pot fondre aquella peripècia tràgica amb el tractament tràgic del «pathos» en una mateixa faula, en tenim una bona prova en la mateixa *Mèrope*. Aquest darrer tractament l'hi trobem; però ¿què impedeix que hi trobem també aquella peripècia, si *Mèrope*, posem per cas, després d'haver reconegut el seu fill sota el punyal, promogués la pròpia ruïna o la del seu estimat fill amb l'afany de protegir-lo contra Polifont? Per què l'obra no podria cloure's tant amb la caiguda de la mare com amb la del tirà? Per què un poeta no hauria de tenir la llibertat, per tal d'elevant al màxim la nostra pietat envers una mare tan tendra, de fer-la desgraciada a causa de la seva mateixa tendresa? O per què no li hauria de ser permès de fer caure el fill sota els paranyes del tirà, després d'haver-lo sostret a la pietosa venjança de la seva mare? Una *Mèrope* així, en tots dos casos, ¿no reuniria efectivament les dues propietats de la millor tragèdia, que tan contradictòries semblen en el gran crític?

M'adono perfectament de quina pot haver estat la causa d'aquest malentès. Hom no ha estat capaç d'imaginar una peripècia del millor al pitjor sense un esdeveniment fatal, ni de veure aquest mateix esdeveniment evitat pel reconeixement sense una peripècia. I tanmateix qualsevol de les dues coses pot existir sense l'altra; per no dir que tampoc no és necessari que totes dues atenyin un mateix personatge, i si l'atenyen, que no han d'esdevenir-se forçosament en el mateix instant, sinó que l'una pot seguir l'altra, l'una pot ser provocada per l'altra. Sense sospesar tot això, hom ha pensat únicament en aquells casos i faules en els quals les dues parts de la tragèdia conflueixen o bé l'una exclou de segur l'altra. Que això existeix és indiscutible. Però ¿cal censurar el crític, si confegeix les seves regles de la manera més general possible, sense tenir cura dels casos en els quals aquestes regles generals entren en col·lisió i un avantatge ha de ser sacrificat a l'altre? Una contradicció així, el posa en contradicció amb ell mateix?

Ell diu: aquesta part de la falla, si ha d'assolir la perfecció, ha de tenir aquesta estructura; aquella n'ha de tenir una altra, i una tercera, encara una altra. ¿On ha dit, però, que cada falla ha de tenir necessàriament totes les parts? En té prou que hi hagi faules que les poden tenir totes. Si la vostra falla no es compta entre aquestes, tan afortunades; si us permet tan sols la millor peripècia o el millor tractament de la catàstrofe, recerqueu aleshores quina de les dues coses us ofereix la millor via, i trieu. Això és tot!

### XXXIX

11 de setembre de 1767

A fi de comptes, que Aristòtil s'hagi contradit o no, que Tournemine l'hagi o no l'hagi entès correctament, tant en un cas com en l'altre la falla de la *Mèrope* no pot ser considerada una falla tràgica perfecta. Perquè si Aristòtil s'ha contradit, també és cert que afirma justament el contrari sobre aquesta falla, i cal investigar d'antuvi en quin cas té més raó. Però si, d'acord amb la meva explicació, no s'ha contradit, llavors les coses favorables que en diu no valen per a tota la falla, sinó únicament per a una de les parts. Probablement l'abús d'autoritat, en el cas del pare Tournemine, no va ser altra cosa que un ardit jesuític per fer-nos entendre en bona forma que una falla tan perfecta, reelaborada per un poeta tan gran com Voltaire, havia d'esdevenir necessàriament una obra mestra.

A què treu cap parlar tant de Tournemine? Temo que els meus lectors preguntaran: «Qui és aquest Tournemine? No en coneixem cap, de Tournemine.» Perquè molts poden realment no conèixer-lo, i d'altres poden fer la pregunta perquè el coneixen massa bé, com Montesquieu.\*

A aquests els plaurà doncs de substituir el pare Tournemine pel mateix senyor de Voltaire. Ja que també ell prova de donar-nos els mateixos conceptes erronis sobre la peça perduda d'Eurípides. També ell ens diu que Aristòtil, dins la seva *Poètica* immortal, no s'està pas d'afirmar que el reconeixement de *Mèrope* i el seu fill era el moment més interessant de tota l'escena grega. També ell ens diu que Aristòtil dóna a aquest *coup de théâtre* la preferència per damunt de tots els altres. I que Plutarc —així ens ho assegura— considerava aquesta obra d'Eurípides com la més commovedora de totes les seves.\*\* Aquesta darrera afirmació és totalment empescada, ja que Plutarc ni tan sols ens diu quin és el títol de l'obra dins la qual cita la situació de *Mè-*

\* *Lettres familières.*

\*\* *Aristote, dans sa Poétique immortelle, ne balance pas à dire que la re-*

rope; no ens diu ni com es titula ni qui n'és l'autor, i molt menys encara que la puguem considerar la més colpidora de totes les obres d'Eurípides.

Aristòtil no s'està pas d'afirmar que el reconeixement de Mèrope i el seu fill era el moment més interessant de tota l'escena grega! Quina expressió: no s'està pas d'afirmar! Quina hipèrbole: el moment més interessant de tota l'escena grega! D'això se'n podria deduir que Aristòtil revisa amb diligència tots els moments interessants que pot tenir una tragèdia, que els contrasta l'un amb l'altre, que sospesa els diversos exemples que de cadascun d'ells es troba especialment en tots els poetes, o almenys en els més distingits, i que finalment pronuncia amb tota seguretat la sentència favorable a aquest moment d'Eurípides. Però no es tracta, tanmateix, d'una espècie única de moments interessants, de la qual ell cita aquest moment com a exemple; i ni tan sols és l'únic exemple d'aquesta espècie. Ja que Aristòtil localitzà exemples semblants en la *Ifigènia*, on la germana reconeix el germà, i en la *Helle*,<sup>2</sup> on el fill reconeix la mare, justament quan els uns estan a punt d'obrar contra els altres.

El segon exemple, el d'*Ifigènia*, és efectivament d'Eurípides, i si, com suposa Dacier, també la *Helle* fos obra d'aquest poeta, seria ben sorprenent que Aristòtil hagués trobat tots tres exemples d'un reconeixement feliç justament en el poeta que més es va servir de la peripècia amb final tràgic. Per què sorprenent? Ja hem vist que una cosa no exclou l'altra; i si bé, en la *Ifigènia*, el reconeixement feliç segueix la peripècia infortunada, i l'obra acaba així feliçment, ¿qui sap si en les altres dues obres no venia una peripècia infortunada després d'un reconeixement feliç, i per tant es cloïen de la manera que féu merèixer a Eurípides el títol del més tràgic de tots els poetes tràgics?<sup>3</sup>

Amb la *Mèrope*, com ja he demostrat, això era possible en un doble sentit; però els escassos fragments que conservem del *Cresfont* no

---

*connaissance de Mérope et de son fils était le moment le plus intéressant de toute la scène Grecque. Il donnait à ce coup de théâtre la préférence sur tous les autres. Plutarque dit que les Grecs, ce peuple si sensible, frémissaient de crainte que le vieillard, qui devait arrêter le bras de Mérope, n'arrivât pas assez tôt. Cette pièce, qu'on jouait de son temps, et dont il nous reste très peu de fragments, lui paraissait la plus touchante de toutes les tragédies d'Euripide, etc. Lettre à Mr. Maffei.<sup>1</sup>*

1. Aristòtil, dins la seva *Poètica* immortal, no vacilla a dir que la reconeixença de Mèrope i del seu fill era el moment més interessant de tota l'escena grega. Donava a aquest cop de teatre la preferència damunt tots els altres. Plutarc diu que els grecs, aquest poble tan sensible, tremolaven de por que l'ancià, el qual havia d'aturar el braç de Mèrope, no arribés massa tard. Aquesta peça, que encara era representada al seu temps i de la qual ens resten pocs fragments, li semblava la més commovedora de totes les tragèdies d'Eurípides, etc. *Lettre à Mr. Maffei.*

2. Drama perdut que cita Aristòtil al cap. XIV de la *Poètica*.

3. Aristòtil, *Poètica*, cap. XIII.

ens permeten deduir quin dels dos casos s'ha esdevingut. No contenen sinó màximes i apreciacions morals, ocasionalment citades per escriptors tardans, i no projecten ni una mica de llum sobre l'estructura i l'acció de la peça.\* D'un d'aquests fragments, que es troba a Polibi i que és una invocació a la deessa de la pau, sembla deduir-se que, dins l'època en què és situada l'acció, encara no havia estat restablerta la pau a l'Estat de Messènia; i d'alguns altres fragments hom podria gairebé concloure que l'assassinat de Cresfont i dels seus dos fills més grans havia format part de l'acció mateixa o bé s'havia esdevingut immediatament abans; cap d'aquestes dues coses no concorda amb el reconeixement del fill petit, que arriba uns quants anys després a venjar el seu pare i els seus germans. La dificultat més gran ve, però, del títol mateix. Si aquest reconeixement, si aquesta venjança del fill més jove constitueixen el contingut principal, ¿com podia la tragèdia portar el títol de *Cresfont*? Cresfont era el nom del pare; el fill, però, segons els uns es deia Aepytus i segons els altres Telefont; potser aquell era el nom real i aquest el nom adoptat per viure a l'estranger, per passar desapercebut i escapar a les insídies de Polifont. El pare devia ser mort de molt abans quan el fill torna a apoderar-se del reialme patern. ¿S'ha vist mai que una tragèdia dugui com a títol el nom d'un personatge que no hi surt? Corneille i Dacier han sabut obviar amb desimboltura aquesta dificultat en admetre que també el fill es diu Cresfont;\*\* però amb quina versemblança? Amb quin fonament?

Si és cert, doncs, un descobriment del qual es vantava Maffei, podem conèixer amb prou exactitud el pla del *Cresfont*. Ell creu haver-lo trobat en la faula cent vuitanta-quatre d'Higinus.\*\*\* Ja que pensa que les faules d'Higinus no són, en gran part, altra cosa que arguments de tragèdies antigues, una opinió que, abans d'ell, ja sostingué Reinesius,<sup>4</sup> i per això recomana als poetes joves que prefereixin cercar les antigues faules tràgiques en aquesta mina abandonada, abans que inven-

\* Això que cita Dacier (*Poétique d'Aristote*, Cap. XV. Rem. 23), sense recordar on ho ha llegit, es troba al tractat de Plutarc *Com aprofitar-se dels propis enemics*.

\*\* *Remarque 22. sur le Chapitre XV. de la Poët. d'Arist.*

*Une Mère, qui va tuer son fils, comme Mérope va tuer Cresphonte, etc.*<sup>5</sup>

\*\*\* «Questa scoperta penso io d'aver fatta, nel leggere la Favola 184 d'Igino, la quale a mio credere altro non è, che l'Argomento di quella Tragedia, in cui si rappresenta interamente la condotta di essa. Sovvienmi, che al primo gettar gli occhi, ch'io feci già in quell'Autore, mi apparve subito nella mente, altro non essere le più di quelle Favole che gli Argomenti delle Tragedie antiche: mi accertai di ciò col confrontarne alcune poche con le Tragedie, che ancora abbiamo; e apunto in questi giorni, venuta a mano l'ultima edizione d'Igino, mi è stato caro di vedere in un passo addotto, come fu anche il Reinesio di tal sentimento. Una

4. Thomas Reinesius (1587-1667), metge i investigador alemany de l'Antiguitat.

5. «Una mare que va a matar el seu fill com Mèrope va a matar Cresfont», etcètera.

tar-ne de noves. El consell no és dolent ni fa de mal seguir. Més d'un l'ha seguit abans que Maffei el donés o sense saber que l'havia donat. El senyor Weisse va extreure d'aquest filó el tema del seu *Thyest*; i molts d'altres hi esperen l'esguard comprensiu que els sàpiga descobrir. Ara, pot molt ben ser que no sigui la major part, sinó una part ínfima de l'obra d'Higinus la que pugui ser aprofitada amb aquesta intenció.<sup>7</sup> Ni tampoc aquesta obra ha de ser necessàriament composta dels arguments de tragèdies antigues, ja que pot derivar, d'una manera directa o indirecta, de les mateixes fonts a les quals van recórrer els autors de tragèdies. Sí, Higinus, o qui sigui l'autor de la compilació, sembla haver considerat les tragèdies com rierols desviats i alterats, en distingir —dins alguns passatges— allò que no depenia sinó de la credibilitat d'un poeta tràgic, de l'antiga i autèntica tradició. Així, per exemple, narra la faula d'Ino i la d'Antiopa primerament a partir d'aquesta tradició i posteriorment, en un apèndix, a partir del tractament que li donà Eurípides.

---

*miniera è pero questa di Tragici Argomenti, che se fosse stata nota a Poeti, non avrebbero penato tanto in rinvenir soggetti a lor fantasia: io la scoprirò loro di buona voglia, perchè rendano col loro ingegno alla nostra età ciò, che dal tempo invidioso le fu rapito. Merita dunque, almeno per questo capo, alquanto più di considerazione quell'Operetta, anche tal qual l'abbiamo, che dagli Eruditi non è stato creduto: e quanto al discordar tal volta dagli altri Scrittori delle favolose Storie, questa avvertenza ce ne addita la ragione, non avendole costui narrate, secondo la tradizione, ma conforme i Poeti in proprio uso convertendole, le avean ridotte.»<sup>6</sup>*

6. «Aquest descobriment penso haver-lo fet en llegir la faula 184 d'Higinus, la qual, a parer meu, no és més que l'argument d'aquella tragèdia, i s'hi representa tota l'acció. Recordo que, al primer cop d'ull que vaig donar a aquest autor, em va venir de seguida a la ment que la majoria de les faules no eren altra cosa que els arguments de les tragèdies antigues: me'n vaig assegurar en confrontar-ne algunes amb les tragèdies que encara conservem; i ara, en caure'm a les mans l'última edició d'Higinus, m'ha complagut de veure en un pasatge que també Reinesius era d'aquesta opinió. Aquesta hauria estat una mina d'arguments tràgics, i si els poetes se n'haguessin adonat, no s'haurien hagut d'esforçar tant a inventar temes trets de la pròpia fantasia: jo els la tornaré a descobrir de bon grat, perquè retornin amb llur geni al nostre segle allò que li ha robat el temps envejós. Així, aquesta obreta, des d'aquest punt de vista, fins i tot en l'estat en què ens ha arribat, mereix més consideració que no es pensaven els erudits: i si ens apartem potser dels altres escriptors d'històries fabuloses, la nostra observació ens dóna motiu, ja que Higinus no les va narrar segons la tradició sinó conforme a la manera com els poetes les havien modificat d'acord amb llurs necessitats.»

7. Se'n van aprofitar Goethe (*Elpenor, Iphigenie in Delphi*) i Schiller en algunes balades i en *Die Braut von Messina*.

15 de setembre de 1767

No vull pas dir amb això que, pel fet que no consti el nom d'Eurípides a la falla cent vuitanta-quatre, aquesta no pugui derivat del *Cresfont*. Reconec, al contrari, que té realment el procés i la intriga d'una tragèdia, fins al punt que, si no ho ha estat, fàcilment ho podia esdevenir, i justament una d'aquelles tragèdies l'estructura de les quals és molt més a prop de l'antiga simplicitat que no pas totes les *Mèropes* posteriors. Jutgeu-ho: el relat d'Higinus, que més amunt he citat resumint-lo, és el següent en totes les seves particularitats:

Cresfont era rei de Messènia i tenia tres fills de la seva muller Mèrope quan Polifont provocà contra ell una revolta en la qual el rei va perdre la vida juntament amb els seus dos fills grans. Tot seguit Polifont s'apoderà del reialme i de la mà de Mèrope, la qual, durant la sublevació, havia tingut l'avinentesa de fer posar en seguretat el seu tercer fill, de nom Telefont, a casa d'un hoste d'Etòlia. Com més creixia Telefont, Polifont se sentia més inquiet. No podia esperar-ne res de bo i per aquest motiu va prometre una gran recompensa a qui el fes desaparèixer. D'això se n'assabentà Telefont, i en sentir-se ja capacitat per emprendre la seva venjança, va abandonar Etòlia d'amagat, s'adreçà a Messènia, va presentar-se al tirà i li va dir que havia occit Telefont i que reclamava d'ell la recompensa fixada. Polifont el va acollir i va ordenar que fos hostatjat dins el palau fins que ell pogués interrogar-lo més a fons. Telefont fou conduït, doncs, a la cambra dels hostes, on s'adormí a causa del cansament. Mentrestant el servent que mare i fill havien utilitzat fins aleshores per a llurs missatges, es presentà plorant a Mèrope i li comunicà que Telefont havia sortit d'Etòlia sense que ningú no sabés on havia anat. Tot seguit Mèrope, que no desconeixia de què es vanagloriava el foraster nouvingut, va córrer a la cambra dels hostes amb una destal, i l'hauria occit inevitablement bo i adormit, si l'ancià, que l'havia seguida, no hagués reconegut oportunament el fill i impedit el fet criminal. Aleshores tots dos van fer causa comuna, i Mèrope es mostrà tranquil·la i conciliadora amb el seu marit. Polifont cregué acomplerts tots els seus desigs i es disposà a mostrar als déus la seva gratitud amb un sacrifici solemne. Però quan tots eren aplegats a l'entorn de l'altar, Telefont adreçà al rei el cop amb què havia d'abatre l'animal destinat al sacrifici. El tirà va caure i Telefont assolí la possessió del reialme patern.\*

\* A la falla 184 d'Higinus, de la qual ha estat tret la narració precedent, s'hi entrellacen palesament uns fets que no tenen ni la més mínima relació entre ells. S'inicia amb el destí de Penteu i Agave, i acaba amb la història de Mèrope. No puc entendre com els editors han deixat passar sense adonar-se'n una confusió semblant, a menys que es trobi únicament en l'edició que tinc al



Ja en el segle XVI, dos poetes italians, Joh. Bapt. Liviera<sup>1</sup> i Pomponio Torelli<sup>2</sup> van servir-se també d'aquesta faula d'Higinus com a tema de les seves tragèdies *Cresfont* i *Mèrope*, i així, com opina Maffei, van seguir les petjades d'Eurípides sense saber-ho. En contrast, però, amb aquest convenciment, Maffei no va fer de la seva obra un simple intent de reconstrucció d'Eurípides ni de ressuscitar el perdut *Cresfont* dins la seva *Mèrope*, sinó que més aviat es va allunyar amb tota cura dels diversos trets fonamentals de la pretesa estructura euri-

davant (Johannis Schefferi, Hamburgi, 1674). Deixo aquesta investigació a qui tingui mitjans per fer-la. En tinc prou que, en la meua edició, la faula 184 acabi amb aquests mots: *Quam Licoterses exceptit*. La resta o bé és una faula específica de la qual manquen els mots inicials, o pertany —cosa que em sembla més probable— a la faula 137; així, en fondre-les totes dues, llegiria com segueix la faula completa de *Mèrope*, tant si forma part de la 137 com de la 184. S'entén que, en aquesta darrera, els mots *cum qua Polyphontes, occiso Cresphonte, regnum occupavit*, haurien de ser eliminats com una repetició inútil, juntament amb el successiu *ejus*, igualment superflu..

*Mèrope.*

*Polyphontes, Messeniae rex, Cresphontem Aristomachi filium cum interfecisset, ejus imperium et Meropem uxorem possedit. Filium autem infantem Merope mater, quem ex Cresphonte habebat, absconse ad hospitem in Aetoliam mandavit. Hunc Polyphontes maxima cum industria quaerebat, aurumque pollicebatur, si quis eum necasset. Qui postquam ad puberem aetatem venit, capit consilium, ut exequatur patris et fratrum mortem. Itaque venit ad regem Polyphontem, aurum petitum, dicens se Cresphontis interfecisse filium et Meropis, Telephontem. Interim rex eum jussit in hospitio manere, ut amplius de eo perquireret. Qui cum per lassitudinem obdormisset, senex qui inter matrem et filium internuncius erat, flens ad Meropem venit, negans eum apud hospitem esse, nec comparere. Merope credens eum esse filii sui interfectorem, qui dormiebat, in Chalcidium cum securi venit, inscia ut filium suum interficeret, quem senex cognovit, et matrem a scelere retraxit. Merope postquam invenit, occasionem sibi datam esse, ab inimico se ulciscendi, redit cum Polyphonte in gratiam. Rex laetus cum rem divinam faceret, hospes falso simulavit se hostiam percussisse, eumque interfecit, patriumque regnum adeptus est.*<sup>3</sup>

1. G. B. Liviera (n. el 1565). El seu *Cresfonte* és del 1588.

2. Pomponio Torelli (m. el 1608) és autor de *La Merope* (1598).

3. «Polifont, rei de la Messènia, després de matar Cresfont, fill d'Aristòmac, es possessionà del seu imperi i de la seva muller, *Mèrope*. Mare com era, *Mèrope* féu sojornar ocultament a Etòlia el fill petit, que havia tingut de Cresfont. Polifont el féu cercar tan bé com va saber, i prometé or a qualsevol que l'occís. Però quan el noi arribà a gran, decidí de venjar la mort del pare i dels germans, i s'adreçà al rei Polifont per reclamar-li l'or per haver matat —deia— Telefont, fill de Cresfont i *Mèrope*. Tanmateix, a fi d'informar-se'n amb més detall, el rei li pregà de quedar-se al palau dels hostes. Mentre dormia, tot fatigat, un vell que feia de missatger entre mare i fill, acudí plorant a *Mèrope* a dir-li que el noi havia desaparegut, després de deixar-lo. Aleshores *Mèrope* es va afigurar que l'adormit era l'assassí del seu fill i s'adreçà amb una dextra a Calcis, ignorant que es disposava a matar el fill. Però el vell reconegué el noi i va impedir que la mare cometés el crim. Així, veient que tenia una ocasió de venjar-se de l'enemic, *Mèrope* va fer les paus amb Polifont. Tot content, el rei disposà un sacrifici, i l'hoste, fent veure que feria la víctima, de fet va matar el rei i, d'aquesta manera, recuperà el reialme pairal.»

pídea i es va proposar d'utilitzar en tota la seva extensió l'única situació que bàsicament l'havia commòs.

Em refereixo a la situació de la mare que estimava el seu fill amb un apassionament tal que es va mostrar disposada a venjar-se del seu assassí amb les pròpies mans. Aquesta situació va induir l'autor a descriure per damunt de tot la tendresa maternal i, amb exclusió de tot altre amor, a animar tota la seva obra amb aquesta única passió, pura i virtuosa. Tot allò que no corresponia totalment a aquesta perspectiva fou transformat, una transformació que havia d'afectar especialment les circumstàncies del segon casament de Mèrope i l'educació del fill en un altre país. Mèrope no havia de ser l'esposa de Polifont, perquè al poeta li semblava que no s'adeia amb la consciència d'una mare tan devota l'abandonar-se a les abraçades d'un segon marit en qui ella reconeixia l'assassí del primer i la seguretat del qual exigia desfer-se de tots els qui poguessin tenir unes aspiracions més legítimes al tron. El fill no havia de ser educat a casa d'un noble hoste de la seva casa pairal, en tota seguretat i comoditat, en una total coneixença del propi estament social i de la pròpia destinació: ja que l'amor matern es refreda d'una manera natural quan no és estimulat ni forçat pel continu espectacle dels treballs, dels perills sempre renovats en què pot trobar-se el seu objecte absent. Tampoc no havia de retornar amb la intenció explícita de venjar-se del tirà, ni havia de ser confòs per Mèrope amb l'assassí del seu fill perquè ell mateix es presentés com a tal, sinó perquè un cert encadenament de circumstàncies pot fer recaure damunt d'ell aquesta sospita. Si ell coneix la seva mare, queda exclosa la confusió d'aquesta durant la primera explicació verbal, i la seva aflicció commovedora, el seu tendre desesper no tindria prou possibilitat de manifestar-se.

I d'acord amb aquestes modificacions, podem imaginar-nos més o menys el pla de Maffei. Polifont ja fa quinze anys que governa, i en canvi no se sent prou afermat en el tron. Perquè el poble continua addicte a la família del rei anterior i compta amb el darrer rebrot que se n'ha salvat. Per tal de calmar els descontents, Polifont té la idea d'unir-se a Mèrope. Li ofereix la mà tot simulant un amor veritable. Però Mèrope el rebutja, i ell prova d'obtenir per les amenaces i la violència allò que no ha pogut procurar-li el seu fingiment. Quan més punyent es fa la seva insistència, li porten un jovenet que ha estat pres en un camí mentre cometia un crim. Egist, aquest era el nom del jove, no havia fet res més que defensar la pròpia vida contra un bandit; el seu aspecte traïx tanta noblesa i innocència, i en el seu discurs hi ha tanta veritat, que Mèrope, que observa a més en la boca del noi una certa arruga que també tenia el seu marit, se sent moguda a intercedir per ell al rei, i el rei el perdona. Però al cap de poc temps, Mèrope troba a faltar notícies del seu fill petit, que ella havia confiat a un vell criat anomenat Polidor immediatament després de la mort del marit, amb l'ordre que el criés com un fill propi. El noi ha aban-

donat el vell, a qui considera el seu pare, per anar a córrer món; però se n'ha perdut el rastre. Un cor de mare sempre tem el pitjor. Al camí ral, algú ha estat assassinat. I si es tractés del seu fill? Així pensa Mèrope, i la seva temerosa sospita és refermada per la predisposició del rei a perdonar l'assassí, però principalment per un anell trobat a Egist, i del qual li diuen que aquest l'ha robat al mort. És el segell del seu espòs, que ella havia donat a Polidor perquè el lliurés al seu fill quan es fés gran i fos arribat el moment de descobrir-li el seu origen. Tot seguit Mèrope fa lligar a una columna el jove pel qual havia intercedit i vol travessar-li el cor amb la pròpia mà. El jove recorda en aquest moment els seus pares; se li escapa el nom de Messènia; recorda que el seu pare l'havia comminat que evités amb tota cura aquest lloc; Mèrope demana explicacions; llavors es presenta el rei i el jove és alliberat. Mèrope, que tan a prop havia estat de descobrir el seu error, hi torna a caure més profundament encara, quan veu el sarcasme amb què el rei es complau en el seu desesper. Egist és, doncs, sense cap dubte, l'assassí del seu fill, i res no podrà estalviar-li la seva venjança. En caure la nit, ella s'assabenta que el noi és al vestíbul, on s'ha adormit, i hi va amb una destal, disposada a tallar-li el cap, i ja ha alçat la destal per colpir, quan Polidor, que s'havia esmunyit dins el vestíbul i havia reconegut Egist adormit, se li llança als braços. Egist es desperta i fuig, i Polidor descobreix a Mèrope el propi fill en el pretès assassí del seu fill. Ella vol seguir-lo, i sens dubte l'hauria denunciat al tirà amb el seu esclat de tendresa, si el vell, una vegada més, no l'hagués retinguda. A primera hora del matí següent han de celebrar-se les seves noces amb el rei; ella ha d'avançar fins a l'altar, però prefeix morir a donar el seu consentiment. Polidor ha revelat a Egist la pròpia identitat. Egist corre cap al temple, s'obre pas entre la gent. i... la resta és tal com l'explica Higínus.

## XLI

*18 de setembre de 1767*

Pel fet que el teatre italià de l'inici d'aquest segle es trobava en la situació pitjor, foren tant més grans els aplaudiments i les ovacions: amb què fou acollida la *Mèrope* de Maffei.

*Cedite romani scriptores cedite Graii,  
Nescio quid majus nascitur Oedipode: 1*

---

1. «Cediu el terreny, escriptors romans i grecs; ha nascut una obra més gran que l'Edip.» Modificació de Properci, *Elegies*, II, 34, v. 65 ss.

exclamà Leonardo Adami,<sup>2</sup> que n'havia vist únicament els dos primers actes a Roma. A Venècia, el 1714, durant totes les festes de Carnaval, gairebé no fou representada altra obra que la *Mèrope*: tothom volia veure i reveure la nova tragèdia i fins els teatres d'òpera es van veure desassistits. En un any fou impresa quatre vegades i en setze anys (del 1714 al 1730) se n'han fet més de trenta edicions, dins i fora d'Itàlia, a Viena, a París, a Londres. Fou traduïda al francès, a l'anglès, a l'alemany, i existia el projecte de publicar juntes totes aquestes traduccions. Al francès havia estat ja traduïda dues vegades quan el senyor de Voltaire va voler posar mans a l'obra per dur-la realment als escenaris francesos. Aviat, però, va adonar-se que això no era possible mitjançant una traducció pròpiament dita, i n'explica detingudament les causes en la carta al Marquès que més tard va anteposar a la mateixa *Mèrope*.

El to de la *Mèrope* italiana, ens diu, és massa ingenu i burgès, i el gust del públic francès massa refinat i aviciat perquè pugui seduir-lo la simple natura. No vol veure la natura si no és presentada amb certs trets de l'art, i aquests trets, a París, han de ser força diferents que a Verona. Tot aquest escrit de Voltaire és redactat amb la més extrema cortesia; Maffei no ha comès ni el més mínim error; totes les seves descurances i imperfeccions són atribuïdes al gust de la seva nació; és possible que fins i tot siguin belleses, però malauradament ho són tan sols per a Itàlia. No es pot criticar amb més cortesia. Però al diable la cortesia! Fins per a un francès resultarà carregosa, per poc que en pateixi la seva vanitat. La cortesia ens fa aparèixer amables, però no grans, i el francès vol semblar tan gran com amable.

Que segueix a la galant dedicatòria del senyor de Voltaire? Un escrit d'un tal De la Lindelle,<sup>3</sup> que diu al bon Maffei tantes grolleries com obsequiositats li havia dedicat abans Voltaire. L'estil d'aquest De la Lindelle és prou voltairià; llàstima que una ploma tan excel·lent no hagi escrit res més i hagi restat inconeguda. Però tant si Lindelle és Voltaire com si és realment Lindelle: el qui vulgui veure un cap de Janus francès, que per davant somriu de la manera més afalagadora i per darrera fa les ganyotes més malèvoles, que llegeixi d'una tirada aquestes dues cartes. No em plauria haver-ne escrit cap de les dues, i molt menys totes dues. Per cortesia, Voltaire resta més ençà de la veritat, i per ganes de rebaixar, Lindelle va més enllà i deixa enrera la veritat. Aquell havia de ser més franc, i aquest més just, si hom no volia infondre la sospita que el mateix escriptor, escudat en un altre nom, ha volgut tornar a denunciar aquí, allò que allí havia perdonat en nom propi.

Que Voltaire valori tant com vulgui el fet que el Marquès hagi estat

2. Leonardo Adami (1690-1719), historiador i crític italià.

3. Efectivament es tracta d'un pseudònim de Voltaire a qui l'escrit figura que és adreçat.

un dels primers italians que ha tingut prou coratge i energia per escriure una tragèdia sense galanteria, on tota la intriga es basa en l'amor d'una mare i on l'interès més tendre neix de la més pura de les virtuts. Que es-queixi tant com li plagui perquè la falsa delicadesa de la pròpia nació no li ha permès de fer ús dels recursos més senzills i naturals que li oferien les circumstàncies de l'argument, ni dels discursos sincers i espontanis que la situació mateixa posa en boca dels personatges. Sigui com sigui, va molt errat el públic parisenc quan, després de l'anell reial de què Boileau<sup>4</sup> fa burla en les seves sàtires, ja no vol saber res de cap anell en el teatre;\* s'equivoca quan, per aquest motiu, obliga els seus poetes a recórrer a qualsevol altre mitjà de reconeixement, per inhàbil que sigui, abans que a un anell, en el qual tothom, en tots els temps, ha vist una forma de reconeixement, una mena de signe d'identitat del personatge. Va molt errat, aquest públic, quan no admet que un jove que es considera fill d'uns pares comuns i corre tot sol pel país en cerca d'aventures, després d'haver comès un assassinat, hagi de ser considerat un bandit, perquè hom preveu que ha d'esdevenir l'heroi de la peça;\*\* quan se sent ofès que hom no vulgui atribuir a un individu així un anell de preu, perquè no hi ha ni un alferes de l'exèrcit del rei que no posseeixi *de belles nippes*. El públic parisenc, dic jo, va errat en aquest cas i en altres de semblants; però, per què, també en altres casos on és segur que aquest públic no s'equivoca. Voltaire sembla que vol negar-li la raó a ell abans que a Maffei? Si la cortesia francesa amb els estrangers consisteix a donar-los la raó fins i tot en aquells aspectes en els quals s'haurien d'avergonyir de tenir-la, no sé pas què pot ser més ofensiu i més inconvenient per a un home lliure que aquesta cortesia francesa. La xerrameca que Maffei posa en boca del seu vell Polidor sobre noces alegres, sobre coronacions sumptuoses a les quals ha assistit anteriorment, i la hi posa en boca justament quan l'interès ha assolit el punt culminant i la imaginació dels espectadors és ocupada en unes coses ben diferents: aquesta xerrameca pròpia d'un Nèstor, però d'un Nèstor inoportú, no pot ser disculpada per cap diferència de gust entre diferents pobles cultivats; en casos així, el gust ha de ser el mateix a

---

\* *Je n'ai pu me servir, comme Mr. Maffei, d'un anneau, parce que depuis l'anneau royal dont Boileau se moque dans ses satyres, cela semblerait trop petit sur notre théâtre.*<sup>5</sup>

\*\* *Je n'oserais hazarder de faire prendre un héros pour un voleur, quoique la circonstance où il se trouve autorise cette méprise.*<sup>6</sup>

4. *Satires*, III, 196. El text de Boileau s'adreça a la tragèdia *Astrate, Roi de Tyr*, de Quinault (1663).

5. «No m'he pogut servir, com el senyor Maffei, d'un anell, perquè després de l'anell reial del qual fa burla Boileau a les seves sàtires, això semblaria massa baix al nostre teatre.»

6. «No gosaria de fer prendre un heroi per un lladre, encara que la situació en què ell es troba autoritzi aquest menyspreu.»

tot arreu, i no és pas que l'italià tingui el seu gust propi, sinó que no en té cap, si no es posa a badallar ni se sent disgustat exactament igual que un francès en aquest mateix cas. «En la vostra tragèdia —diu Voltaire al Marquès— heu pogut traduir aquesta bella i emotiva comparació de Virgili:

*Qualis populea moerens Philomela sub umbra  
Amisso queritur foetus...<sup>7</sup>*

Si jo em prengués una llibertat semblant, m'haurien remès al poema èpic; perquè no us podeu imaginar fins a quin punt és dur el senyor a qui hem de servir; em refereixo al nostre públic. Aquest exigeix que, en la tragèdia, siguin sempre els herois els qui parlin, i mai el poeta, i opina que en incidències crítiques, en una assemblea, en una passió violenta, en un perill imminent, els reis, els ministres no solen fer comparacions poètiques.» ¿És que potser aquest públic demana quelcom d'injust? La seva opinió, no és la pura veritat? ¿No hauria d'exigir això mateix qualsevol públic? No hauria de pensar igual? Un públic que judica d'una altra manera no mereix aquest nom. ¿I ha de blasmar Voltaire tot el públic italià, perquè ell mateix no té prou franquesa per dir de dret al poeta que, en diversos passatges, cau en un llenguatge inflat i retòric, i que se li veu l'orella entre els bastidors? Deixant de banda el fet que unes metàfores excessivament prolixes difícilment poden trobar lloc escaient dins una tragèdia, Voltaire s'havia d'adonar que la metàfora virgiliana és objecte d'una utilització extremadament abusiva per part de Maffei. En Virgili, augmenta la compassió i és apropiada en aquest sentit; en Maffei, per contra, és posada en boca d'aquell que triomfa sobre la infelicitat, de la qual ell ha de ser el símbol, i, d'acord amb el caràcter de Polifont, hauria de provocar més sarcasme que compassió. D'altres defectes encara més greus i de major influència damunt el conjunt, Voltaire no s'avergonyeix pas d'atribuir-los al gust dels italians en general més que no pas a un escriptor individual, i creu servir-se de la més exquisida mundanitat quan consola Maffei tot dient-li que la seva nació en pes no se n'hauria sortit pas millor que ell; que els seus errors són els errors d'una nació i que els errors de tota una nació no són pròpiament tals errors, ja que no es tracta d'allò que és bo o dolent en sí mateix, sinó d'allò que una nació pretén de fer valer com a tal. «¿Com hauria gosat —prosegueix amb una profunda reverència, però tot jugant al Marquès una mala passada— de fer parlar sovint tots plegats uns personatges secundaris, com vós ho heu fet? A vós us serveixen per preparar les escenes interessants entre els personatges principals; són les

7. «Com Filomela, amb dolor, a l'ombra dels àlbers plora els seus fills perduts.»

avingudes d'accés a un bell palau; però el nostre públic impacient vol entrar tot de cop dins aquest palau. Hem de plegar-nos, doncs, al gust d'un poble que ha vist obres mestres fins a associar-se i que, per tant, està força malacostumat.» Tot això, quina altra cosa pot voler dir sinó: «Senyor marquès, la vostra obra té moltes, moltes escenes fredes, avorrides, inútils. Però lluny de mi la intenció de fervos-en retret! Déu me'n guard! Sóc francès; sé com cal viure i mai no refregaré pels nassos de ningú res de desagradable. Sens dubte heu fet aquestes escenes fredes, avorrides, inútils, amb premeditació i laboriositat; perquè són justament com les necessita la vostra nació. També jo desitjaria sortir-me'n a un preu tan mòdic com vós; malauradament, però, la meva nació ha arribat tan i tan enllà, que jo haig d'anar encara més lluny per satisfer-la. No vull creure per això que sóc més que vós; atès però que la meva nació, la qual es troba tan per damunt de la vostra...» Prou, no vull continuar amb aquesta paràfrasi, perquè altrament,

*Desinit in piscem mulier formosa superne:*<sup>8</sup>

la cortesia esdevé *persiflage* —utilitzo aquest mot francès perquè els alemanys no sabem res d'aquesta cosa—, i el *persiflage* un orgull estúpid.

## XLII

22 de setembre de 1767

És innegable que una bona part dels defectes que, com a peculiariats del gust italià, Voltaire sembla disculpar en el seu predecessor per imputar-los a la nació italiana en general, és innegable —dic— que aquests, i d'altres encara més grans, es troben a la *Mèrope* de Maffei. En la seva joventut, Maffei tenia una gran inclinació per la poesia; feia versos amb molta facilitat, en tots els estils diversos dels poetes més famosos del seu país: però aquesta inclinació i aquesta facilitat revelen poc o gens el geni específic que requereix la tragèdia. Més tard es lliurà a la història, a la crítica i a l'arqueologia, i dubto que aquests estudis siguin el nodriment apropiat per al geni tràgic. Vivia colgat entre pares de l'Església, cartes i diplomes, i escrivia contra els Pfaff i els Basnage<sup>1</sup> quan, empès per contingències socials,<sup>2</sup> va iniciar la

8. «Acaba com un peix la muller, bella a la part de dalt.»

1. Christoph Matthias Pfaff (1686-1760), teòleg de Württemberg amb qui polemitzà Maffei; Jacques Basnage de Beauval (1653-1723), teòleg calvinista.

2. El mateix Maffei diu que va escriure la seva obra empès per amics seus i amb destinació a l'actriu Elena Riccobini.

seva *Mèrope*, i la va enllestir en menys de dos mesos. Si aquest home, amb semblants ocupacions, hagués escrit una obra mestra en tan poc temps, hauria hagut de posseir un cervell excepcional, a menys que una tragèdia sigui una fotesa. Va dur a terme allò que es capaç de realitzar un erudit impregnat de bon gust clàssic, tot considerant-ho un esbargiment més que un treball digne d'ell. La seva construcció és més rebuscada i recarregada que feliç; els seus caràcters són més basats en les anàlisis del moralista o de famosos models dels llibres que no pas en la vida. La seva forma d'expressar-se denota més fantasia que sentiment; arreu detectem el literat i el versificador, però rares vegades el geni i el poeta.

En tant que versificador, va massa al darrera de les descripcions i de les metàfores. Presenta més d'una pintura plena d'encert i de veritat, que en boca seva no admirariem mai prou, però que en boca dels seus personatges resulta insuportable i degenera en les absurditats més ridícules. Així, per posar un exemple, és força oportú que Egist descriu minuciosament el seu combat amb el bandoler que ha occit, perquè en aquestes circumstàncies es basa la seva defensa; però que, a més, en reconèixer haver llençat el cadàver al riu, ens pinti tots els fenòmens, fins el més insignificant, que acompanyen la caiguda d'un cos pesant dintre l'aigua: com s'hi precipita, quin soroll fa en fendir l'aigua, que projecta els seus esquitxos enlaire, i com el corrent torna a tancar-se sobre ell: \* això no ho perdonariem ni a un advocat fred i loquaç que parlés en favor d'ell, i molt menys, doncs, a ell mateix. El qui es troba en presència dels seus jutges i ha de defensar la pròpia vida, es preocupa de coses ben diferents que no de ser tan puerilment exacte en la seva narració.

Com a literat, ha demostrat massa respecte per la simplicitat dels vells costums grecs i pel colorit històric (*Kostüm*) amb els quals els

\* *Atto I. Sc. III.*

*...In core*

*Pero mi venne di lanciar nel fiume*

*I morto, o semivivio; e con fatica*

*(Ch'inutil'era per riuscire, e vana)*

*L'alzai da terra, e in terra rimaneva*

*Una pozza di sangue: a mezzo il ponte*

*Portailo in fretta, di vermiglia striscia*

*Sempre rigando il suol; quindi cadere*

*Col capo in giù il lasciai; piombò, e gran tonfo*

*S'udi nel profundarsi: in alto salse*

*Lo spruzzo, e l'onda sopra lui si chiuse.<sup>3</sup>*

3. Acte II, esc. III.

«...Se m'acut, però, de llançar al riu el mort, o mig vivent; i amb fatiga —que era inútil per reeixir, i vana— el vaig alçar de terra, i a terra quedava un toll de sang: de pressa el vaig portar al mig del pont, deixant un rastre vermell al darrera; el vaig deixar caure de cap per avall; tombà, i un gran soroll es va sentir quan se submergia: l'ona va alçar-se i es va tornar a tancar sobre ell.»



veiem descrits en Homer i en Eurípides; no diré que hagin de ser enoblits, però sí una mica apropats als nostres, si l'emotivitat de la tragèdia no ha d'esdevenir més nociva que profitosa. A més, ha provat d'imitar massa a posta fragments de gran bellesa dels antics, sense diferenciar de quina mena d'obres els manlleua i a quina mena d'obres els trasllada. En l'epopeia, Nèstor és un vell amable i xerraire; però el Polidor, que n'és la rèplica, resulta en la tragèdia un vell xerrameca insuportable. Si Maffei hagués volgut seguir el suposat pla d'Eurípides, el literat ens hauria fet riure de valent. Aleshores s'hauria considerat obligat a aprofitar tots els petits fragments que ens resten del *Cresfont*, i a inserir-los fidelment dins la seva obra.\* Si a ell li hagués semblat que hi encaixaven, els hauria plantat com a estakes entre les quals haurien hagut de passar i enrosca-se els camins del seu diàleg. Quina coacció tan pedant! I per què? Si les sentències morals amb què omple les seves llacunes no són aquestes, són unes altres.

Amb tot, trobarem altres fragments en els quals desitjaríem que el literat s'hagués oblidat menys d'aquesta condició seva. Posarem un exemple. Després que s'ha produït el reconeixement i Mèrope s'adona del perill en què s'ha trobat dues vegades d'occir el propi fill, l'autor fa exclamar a Ismene, plena d'estupor: «Uns esdeveniments tan estranys potser no s'han vist mai contats en una escena!»

*Con cosi strani avvenimenti uom forse  
Non vide mai favoleggiar le scene.*

Maffei no ha recordat que la història de la seva peça teatral se situa en una època en la qual ningú no havia pensat encara en el teatre; en el temps que precedeix Homer, els poemes del qual van sembrar posteriorment la llavor del drama. Això no li ho retrauria, si al prefaci no s'hagués cregut obligat a disculpar-se per haver usat el nom de Messènia en un temps en què no existia encara cap ciutat d'aquest nom, ja que Homer no l'esmenta. Un poeta pot actuar com li plagui amb unes menudències semblants. Ara, hom li pot exigir que mantingui una coherència en allò que fa i que no tingui uns escrúpols sobtats sobre uns fets que altres vegades passa per alt amb

\* *Non essendo dunque stato mio pensiero di seguir la Tragedia d'Euripide, non ho cercato per conseguenza di porre nella mia que'sentimenti di essa, che son rimasti quà e là; avendone tradotti cinque versi Cicerone, e recati tre passi Plutarco, e due versi Gellio, e alcuni trovandosene ancora, se la memoria non m'inganna, presso Stobeo.*<sup>4</sup>

4. «Com que la meua intenció no era seguir la tragèdia d'Eurípides, no he buscat de posar dins la meua aquelles sentències que n'han restat aquí i allí, després que Ciceró en va traduir cinc versos, Plutarc en va reproduir tres fragments, i Geli, dos, i encara em sembla —si la memòria no m'enganya— que n'hi ha d'altres al costat d'Estobeu.»

audàcia; altrament, haurem de creure que, si no ha vist l'obstacle, ha estat més per ignorància que per voluntat de no veure'l. Els versos citats no em plaurien gens, si no continguessin un anacronisme. El poeta tràgic ha d'evitar tot allò que pot recordar als espectadors que viuen una il·lusió escènica; ja que, així que els és recordada, es perd. Aquí sembla certament que Maffei hagi volgut més aviat reforçar la il·lusió, fent-nos suposar explícitament el teatre fora del teatre; però ja els mateixos mots *scene* i *favoleggiar* van en detriment d'aquesta intenció i ens porten de dret al punt d'on ens haurien d'allunyar. Al poeta còmic li és permès de confrontar així altres representacions a la seva representació: ja que per provocar-nos el riure no cal el mateix grau d'il·lusió que exigeix la compassió.

Ja he parlat de la duresa amb què De la Lindelle ataca Maffei. A parer seu, Maffei s'ha acontentat amb allò que el tema mateix li oferia, sense aplicar-hi ni una espurna d'art per part seva; el seu diàleg és privat de tota versemblança, de tot decòrum i dignitat; hi ha tantes coses vulgars i baixes, que a penes foren tolerables en una farsa, en la barraca d'Arlequí; hi pullulen els disbarats i les criaturades. «En un mot —conclou—, l'obra de Maffei és un bon tema, però una peça molt dolenta. A París, tothom convingué que la representació no fóra suportable fins a la fi, i en la mateixa Itàlia, els entesos no n'han fet gaire cas. Debades l'autor, en els seus viatges, no ha planyut res per contractar els escriptors més dolents a fi que traduïssin la seva tragèdia; li era més fàcil pagar un traductor que millorar la seva obra.»

Així com rares vegades hi ha compliments sense mentides, tampoc no trobarem grolleries sense un fons de veritat. En molts aspectes, Lindelle té raó en els seus atacs a Maffei i poca importància tindria que fos cortès o groller, si es limités a censurar-lo. Però és que, a més, vol posar-li el peu a sobre; anorrear-lo i es llança contra ell amb tanta de ceguesa com de deslleialtat. No s'avergonyeix de dir mentides evidents, de perpetrar falsificacions manifestes només per poder fer esclatar una riallada malèvola. De cada tres cops que li assesta, n'hi ha un que es perd sempre en l'aire, i dels altres dos, que freguen o encerten el seu adversari, l'un fereix alhora indefectiblement aquell a qui ha deixat camp lliure amb la seva bel·licositat, és a dir, el mateix Voltaire. Voltaire sembla haver-se'n adonat en part, i per això, dins la resposta a Lindelle, no s'està de defensar Maffei en tots aquells aspectes en què creu que també ell necessita defensa. A tota aquesta correspondència amb ell mateix li manca, a parer meu, la peça més interessant: la resposta de Maffei. Per què el senyor de Voltaire no ens l'ha volguda donar a conèixer? ¿O potser no era la que ell esperava després de tots els seus compliments? ¿Potser Maffei es va prendre, al seu torn, la llibertat de treure a la llum les peculiaritats del gust francès, de demostrar a Voltaire que la *Mèrepe* francesa podia agradar tan poc a Itàlia com la italiana a França?

25 de setembre de 1767

Això és, més o menys, el que intuïm.<sup>1</sup> Però més m'estimo demostrar allò que he dit jo mateix, que no pas intuir allò que d'altres podrien haver dit.

Abans que res, la censura de Lindelle pot ser atenuada gairebé en tots els punts. Si Maffei s'ha equivocat, no ho ha fet sempre d'una manera tan grollera com Lindelle ens vol fer creure. Diu, per exemple, que Egist, quan Mèrope està a punt d'apunyalar-lo, exclama: «Oh vell pare meu!», i la reina queda tan trasbalsada per aquests mots de «vell pare», que renuncia al seu propòsit i li ve la sospita que Egist pugui ser el seu fill. «No és una sospita ben fonamentada?», afegeix sarcàstic. Certament, és una cosa ben estranya que un jove tingui un pare tan vell. «Maffei —prosegueix—, amb aquest error, amb aquesta manca d'art i de geni, ha volgut corregir un altre error que havia comès en la primera edició de la seva obra. Egist hi exclamava: "Ah, Polidor, pare meu!" I aquest Polidor era, efectivament, l'home a qui Mèrope havia confiat el seu fill. En sentir el nom de Polidor, la reina ja no havia de dubtar més que Egist era el seu fill, i la peça s'hauria acabat. I aquest error ha estat eliminat, però l'ha substituït un de més greu encara.» És cert que, en la primera edició, Egist afirma que Polidor és el seu pare; però en les edicions posteriors no es fa ja esment de cap pare. La reina vacilla al simple nom de Polidor, el qual havia advertit Egist que no posés el peu en territori messènic. No per això renuncia ella al seu intent: es limita a demanar noves explicacions, i abans que les pugui rebre, es presenta el rei. El rei mana deslligar el noi, i com que aprova i lloa l'acció per la qual Egist ha estat detingut, i promet de recompensar-la com una veritable proesa, és lògic que Mèrope torni a caure en les seves primeres sospites. ¿Pot ser el seu fill aquest a qui Polifont vol recompensar justament perquè ha occidit el seu fill? Aquesta conclusió, necessàriament, ha de pesar més en ella que un simple nom. I ara lamenta que un simple nom, un nom que pot dur molta gent, l'hagi feta vacillar en l'acompliment de la seva venjança:

*Che dubitar? misera, ed io da un nome  
Trattener mi lasciai, quasi un tal nome  
Altri aver non potesse...<sup>2</sup>*

1. Existeix efectivament una edició italiana de *La Merope, con annotazioni dell'autore, e con la sua risposta alla Lettera del Signor di Voltaire*, Verona, 1745.

2. «Què dubto, misera? Per un nom em vaig deixar detenir, com si aquest nom no pogués dur-lo algú altre...»

i les manifestacions posteriors del tirà no poden sinó refermar-la totalment en l'opinió que ell ha de tenir la més fiable i segura notícia de la mort del seu fill. És tan insuls, això? A mi no m'ho sembla. Més aviat haig de confessar que ni tan sols considero gaire necessària la correcció de Maffei. Que digui, doncs, Egist que el seu pare du el nom de Polidor! No té gaire importància que sigui el seu pare o el seu amic el qui es diu així i el qui l'advertí de no posar els peus a Messènia. N'hi ha prou que Mèrope, sense cap mena de rèplica, hagi de considerar més probable allò que pensa d'ell el tirà, que no pas allò que podria deduir de la simple coincidència d'un nom, car sap amb quina constància i tenacitat el tirà ha anat a la saga del seu fill. Evidentment, si ella sabés que, quan el tirà pensa que Egist és l'assassí del fill, no es basa en res més que en les sospites d'ella mateixa, tot aniria d'una altra manera. Però això ella no ho sap, ans té tots els motius per creure que ell està segur del propi afer. S'entén que el fet que excusi unes coses perquè no tinc altre remei, no vol pas dir que les consideri belles; sens dubte el poeta hauria pogut fer la seva proposta amb molta més delicadesa. L'única cosa que vull dir és que, tal com l'ha feta, Mèrope no deixa d'actuar amb raó suficient; i que és força possible i versemblant que Mèrope s'entesti en el seu propòsit de venjança i que pugui gosar de fer un nou intent de consumir-la a la primera ocasió. Allò que em podria ofendre no fóra, doncs, que vagi a occir el seu fill per segona vegada com a assassí del seu fill, sinó que, per segona vegada, li ho impedeixi una afortunada casualitat. Perdonaria al poeta no haver deixat que el personatge de Mèrope fos determinat per les motivacions de la major versemblança, perquè la passió que la domina podria donar la preponderància a una versemblança menor. No puc perdonar-li, però, que es prengui tanta llibertat amb la casualitat i que sigui tan pròdig amb els fets extraordinaris que en són conseqüència, talment com si es tractés dels esdeveniments més vulgars i quotidians. Que la casualitat pugui, una vegada, retre a la mare un servei tan pietós, això sí que pot ser; i ens ho creiem més, com més ens agafa per sorpresa. Però que aquesta casualitat hagi d'obstaculitzar per segona vegada la mateixa acció irreflexiva i de la mateixa manera, això ja té molt poc a veure amb un fet casual. La sorpresa que es repeteix deixa de ser sorpresa; la seva monotonia enutja, i ens disgusta el poeta que sap ser capritxós com la casualitat, però no divers com ella.

De les falsificacions manifestes i premeditades de Lindelle, només n'esmentaré dues: «El quart acte —diu— comença amb una escena freda i innecessària entre el tirà i la minyona de confiança de Mèrope; tot seguit, aquesta confident es topa amb el jove Egist, no sé com, i el convenç de reposar al vestíbul a fi que, quan s'haurà adormit, la reina pugui entrar a matar-lo amb tota tranquil·litat. Efectivament s'adorm tal com ho ha promès. Bella intriga!, i la reina es presenta per segona vegada, amb una destal a la mà, per occir el jove que dorm expres-

sament per a això. Aquesta situació repetida dues vegades, demostra la màxima esterilitat; i aquest son del jove és ridícul com res no pot ser-ho més en aquest món.» ¿És cert, però, que la minyona el convenç perquè es posi a dormir? En això menteix Lindelle.\* Egist troba la minyona i li demana que li descobreixi el motiu per què la reina està tan enfurismada amb ell. La minyona contesta que li ho dirà tot de bon grat, però que un afer important la reclama en un altre indret; que haurà d'esperar-la un moment, i que no trigarà a tornar. De fet, la minyona té la intenció de lliurar-lo a mans de la reina; el convenç perquè romanguí, però no perquè es posi a dormir, i Egist que, d'acord amb la promesa que ha fet, resta al vestíbul, s'adorm, no perquè ho hagi promès, sinó perquè està cansat, és de nit i no veu altre lloc millor per passar la nit que aquest.\*\* La segona mentida de Lindelle és de caire semblant. «Mèrope —diu—, després que el vell Polidor li ha impedit l'assassinat del seu fill, demana al vell quina recompensa vol, i el vell farsant li prega que el rejuveneixi.» ¿Li prega que el rejuveneixi? «La recompensa del meu servei —respon el vell— és aquest mateix servei, és veure't contenta. A més, què podries donar-me? No ne-

\* I també el senyor de Voltaire. Ja que no és solament Lindelle el qui diu: «*Ensuite cette suivante rencontre le jeune Egiste, je ne sais comment, et lui persuade de se reposer dans le vestibule, afin que, quand il sera endormi, la reine puisse le tuer tout à son aise*»,<sup>3</sup> sinó que el mateix senyor de Voltaire afirma: «*La confidente de Mèrope engage le jeune Egiste à dormir sur la scène, afin de donner le temps à la reine de venir l'y assassiner*».<sup>4</sup>

Allò que cal deduir d'aquesta coincidència, no cal ni que ho digui. Rares vegades un mentider està d'acord amb si mateix, i quan dos mentiders estan d'acord, és que s'hi han posat.

\*\* Atto IV. Sc. II.

Egi: *Mà di tanto furor, di tanto affanno*

*Qual'ebbe mai cagion?*

ISM: *Il tutto*

*Scoprirti io non ricuso; mà egli è d'uopo*

*Che qui t'arresti per brev'ora: urgente*

*Cura or mi chiama altrove.*

Egi: *Io volontiere*

*T'attendo quanto vuoi, ISM. Mà non partire*

*E non far sì, ch'io quà ritorni indarno.*

Egi: *Mia fè dò in pegno; e dovè gir dovrei?...<sup>5</sup>*

3. «Tot seguit aquesta minyona troba el jove Egist, no sé com, i el convenç de quedar-se a reposar al vestíbul, a fi que, quan s'haurà adormit, la reina pugui matar-lo còmodament.»

4. «La confident de Mèrope obliga el jove Egist a dormir a l'escena, a fi de donar temps a la reina perquè vingui a assassinar-lo.»

5. Acte IV, esc. II.

Egi: Però quina raó tenia ella per a tant de furor, per a tant d'afany?...

ISM: No em nego a descobrir-ho tot; però cal que tinguis paciència per un temps breu: una preocupació urgent em crida a un altre lloc.

Egi: Amb molt de gust t'esperaré tant com vulguis.

ISM: Però no te'n vagis i no facis que jo retorni inútilment.

Egi: Te'n dono fe; i on haig d'anar?...

cessito res; no demano res. Només hi ha una cosa que podria desitjar; però no està ni en el teu poder ni en el de cap mortal concedir-me-la; fóra veure'm alleugerit de la càrrega dels meus anys, sota la qual sucumbeixo, etc.»\* ¿Aquests mots, signifiquen: Alleugereix-me d'aquesta càrrega, retorna'm la força i la joventut? No diré pas que una queixa com aquesta sobre les molèsties de l'edat sigui oportuna en aquest moment, bé que escau perfectament al caràcter de Polidor. ¿Hi ha, però, extravagància en aquesta inoportunitat? ¿I no serien extravagants en l'accepció real del mot, tant Polidor com el seu poeta, si aquest darrer hagués posat en boca d'aquell els mots que Lindelle li atribueix falsament? «Li atribueix falsament! Mentides!» ¿Mereixen unes paraules tan dures aquestes bagatel·les? Bagatel·les? Allò que Lindelle considerava prou important per mentir, ¿no ha de ser prou important perquè un tercer li digui que ha mentit?

## XLIV

29 de setembre de 1767

Passo a la censura de Lindelle que afecta tant Voltaire com Maffei, encara que és adreçada únicament a aquest darrer.

Ometo els dos punts en els quals el mateix Voltaire va adonar-se que el cop es girava contra ell. Lindelle havia dit que eren molt febles i no gens nobles els indicis a partir dels quals la Mèrope de Maffei dedueix que Egist és l'assassí del seu fill. Voltaire contesta: «No us ho dissimularé pas: trobo que Maffei ha posat molt més art que jo en la manera de fer creure a Mèrope que el seu fill és l'assassí del seu fill mateix. Ell ha pogut servir-se d'un anell, i a mi no m'ha estat pos-

\* Atto IV. Sc. VII.

MER: *Ma quale, ô mio fedel, qual potrò io  
Darti già mai mercè, che i merti agguagli?*

POL: *Il mio stesso servir fu premio; ed ora  
M'è, il vederti contenta, ampia mercede.  
Che vuoi tu darmi? io nulla bramo: caro  
Sol mi saria ciò, ch'altri dar non puote;  
Che scemato mi fosse il grave incarco  
De gli anni, che mi stà su'l capo, e à terra  
Il curva, e prime sù, che parmi un monte.<sup>6</sup>*

6. Acte IV, esc. VII.

MER: Però quina paga, oh fidel servent meu, podré donar-te que iguali els teus mèrits?

POL: El meu mateix servei ha estat el premi; i ara, el fet de veure't contenta, és per a mi un premi prou gran. Què em vols donar? No desitjo res. Només em fóra grat allò que d'altres no em poden donar: que em fos reduïda l'amarga càrrega dels anys que pesa damunt el meu cap, que em corba cap a terra i m'oprimeix tant, que em sembla una muntanya.

sible; perquè, després de l'anell reial del qual Boileau fa burla en les seves sàtires, això semblaria massa petit en el nostre teatre.» ¿Calia, però, que Voltaire escollís una armadura antiga en lloc de l'anell? Quan Narbas va endur-se l'infant, ¿què el va moure a prendre també l'armadura del pare assassinat? ¿Fou perquè Egist, un cop adult, no n'hagués de comprar una de nova i pogués sortir del pas amb la del seu pare? Oh vell previsor! ¿No es va fer donar, a més, uns quants vestits vells de la mare? ¿O fou perquè Egist pogués ser un dia reconegut per l'armadura? No n'hi havia, d'armadures semblants? ¿Era tal volta una armadura de família que Vulcà en persona havia forjat per a l'avi? Una armadura impenetrable? ¿O era almenys una armadura adornada amb boniques figures i símbols gràcies als quals, quinze anys més tard, la van reconèixer immediatament Euricles i Mèrope? Si és així, evidentment que el vell se l'havia d'endur i el senyor de Voltaire té motius per agrair-li que, enmig del sagnant desgavell, dins el qual una altra persona només hauria pensat a salvar l'infant, ell pensés alhora en un estri tan útil. Si Egist perdia ja el reialme del seu pare, almenys que no en perdés també l'armadura, ficat dins la qual podia reconquerir-lo. En segon lloc, Lindelle s'havia escandalitzat del Polifont de Maffei, que es vol casar amb Mèrope servint-se de la violència. Com si el de Voltaire no fes el mateix! I per això Voltaire li contesta: «Ni Maffei ni jo no exposem uns motius prou necessaris perquè Polifont vulgui inevitablement prendre Mèrope per muller. Potser això sigui un defecte de la matèria; però us confesso que considero molt lleu aquest defecte, quan l'interès que produeix és considerable.» No, el defecte no és de la matèria. Perquè en aquest cas, la matèria ha estat modificada per Maffei. Quina necessitat tenia Voltaire d'adoptar aquesta modificació, si no hi veia cap avantatge...?

Són diversos els punts en els quals Voltaire hauria pogut tenir uns escrúpols semblants respecte d'ell mateix: però quin pare veu tots els defectes del seu fill? L'estrany a qui criden l'atenció, no ha de ser pas més sagaç que el pare: basta que no sigui el pare. Suposem, doncs, que jo fos aquest estrany!

Lindelle retreu a Maffei que sovint no enllaça les escenes, que deixa l'escenari buit, que els seus personatges apareixen i desapareixen sense motiu; tots són defectes essencials, que avui ja no foren perdonats ni al més miser poetastre. Són defectes essencials? Sí, aquest és el llenguatge dels crítics francesos en general; i aquest llenguatge, li haig d'admetre, si no vull començar a disputar amb ell des del principi. Però, tant si són essencials com inessencials, ¿hem de creure Lindelle en donar-nos paraula que són tan rars en els poetes del seu poble? És cert que ells són els qui més es vanten del màxim respecte a les regles; però són també els qui, o bé donen a aquestes regles una extensió tal, que ja no val la pena de presentar-les com a regles, o bé les observen amb tan poca traça i d'una manera tan forçada, que resulta molt més ofensiu veure-les observades així, que no de cap ma-

nera.\* Sobretot Voltaire és un mestre a fer-se tan lleugeres, tan laxes les cadenes de l'art, que conserva tota la llibertat de moure's com ell vol; i en canvi es mou sovint amb una feixuguesa i una barroeria, i fa unes contorsions tan angoixoses, que hom diria que cadascun dels seus membres és encadenat a un cep diferent. Em costa molt de considerar des d'aquest punt de vista una obra del geni; però ja que entre la classe més comuna dels crítics està encara molt de moda no tenir gairebé altre punt de vista que aquest; ja que des d'ell alcen els crits més sorollosos els admiradors del teatre francès, vull examinar-ne tots els detalls abans d'unir-me a llur cridòria.

1. L'escena és a Messènia, al palau de Mèrope. Veiem que, ja des del començament, manca l'estricta unitat de lloc, la qual, segons els principis i els exemples dels antics, es creia amb dret de poder exigir un Hédelin.<sup>1</sup> L'escena no ha de ser tot un palau, sinó tan sols un sector d'aquest palau que l'ull sigui capaç d'abastar des d'un sol punt, sense moure-se'n. En el fons, ve a ser un disbarat tan gran situar-la en tot un palau com en tota una ciutat o en tota una província. Amb tot, ja Corneille va donar a aquesta llei, de la qual no hi ha cap precepte explícit entre els antics, la màxima extensió, i volgué que una sola ciutat fos suficient per a establir la unitat de lloc.<sup>2</sup> En voler justificar les seves millors obres des d'aquest angle, havia de mostrar-se condescendent en tal mesura. Però allò que a Corneille li era permès, per a Voltaire és un dret. No tinc, doncs, res contra el fet que l'escena hagi de ser imaginada tan aviat en la cambra de la reina, o en aquesta o aquella sala, o en el vestíbul, tan aviat des d'un punt de vista com d'un altre. Ara, en aquestes mutacions, li hauria calgut la precaució

\* Aquest era ja, en part, el judici del nostre Schlegel. «Si haig de dir la veritat —escriu en el seu *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*— els anglesos, que no es vanten de respectar la unitat de lloc, l'observen en gran part molt millor que els francesos, que tan orgullosos estan d'observar escrupolosament les regles d'Aristòtil. Allò que menys importa és que l'escenografia no es modifiqui a cada canvi d'escena. Quan no hi ha motius perquè els personatges que entren en escena es trobin al lloc indicat, més que no pas en el lloc on es trobaven abans; quan un personatge es capté com a amo i habitant de l'estança on, poc abans, un altre, com si fos igualment l'amo de la casa, conversava tranquil·lament amb ell mateix o amb un confident, sense que aquesta circumstància fos justificada d'una manera plausible; breu, quan els personatges només apareixen a la sala o al jardí per tal d'entrar en escena, l'autor de l'obra hauria fet millor, en lloc dels mots "l'escena és una sala de la casa de Climene", de posar sota el repartiment aquests altres mots: "l'escena és al teatre". O bé, per parlar seriosament, hauria estat molt millor que l'autor, seguint el costum dels anglesos, hagués traslladat l'escena d'una casa a l'altra, i l'espectador darrera el seu protagonista, abans que donar al seu heroi la feina de traslladar-se a un lloc on no té res a fer, per complaure els espectadors.»

1. François Hédelin, Abbé d'Aubignac (1604-1676), defensa la unitat de lloc en la seva *Pratique de théâtre* (1657).

2. Dins *Trois discours sur le poème dramatique*, que acompanyaven l'edició de 1660 de la seva obra dramàtica.



que recomanava Corneille: no s'han de produir dins un mateix acte, i molt menys dins una mateixa escena. El lloc de l'inici de l'acte s'ha de mantenir durant tot l'acte; i canviar-lo completament, o simplement ampliar-lo o reduir-lo en el curs d'una escena, és la més gran incongruència del món. L'acte tercer pot desenvolupar-se en un indret a l'aire lliure, o en una columnata o en una sala al fons de la qual hom veu la tomba de Cresfont, vora la qual la reina vol occir Egist amb les pròpies mans: ¿podem imaginar res de més pobre que, al bell mig de l'escena quarta, Euricles, que s'endu Egist, hagi de tancar aquest fons darrera seu? Com el tanca? Cau un teló darrera d'ell? Si mai ha estat just d'aplicar a un teló els mots que Hédelin dedica als telons en general, és en aquest cas;\* principalment si alhora sospesem la causa que Egist, tret de l'escena tan sobtadament, hagi de ser escamotejat als nostres ulls mitjançant aquesta maquinària, de la qual haig de parlar més endavant. També a l'acte cinquè és tirat un teló. Les sis primeres escenes transcorren dins la sala del palau, i amb la setena, tenim de sobte una vista oberta del temple, per tal que puguem veure un cos mort amb la roba sangonent. Per quin prodigi? ¿I mereixia aquest prodigi la visió que se'ns ofereix? Hom dirà que les portes d'aquell temple s'esbatanen de cop i volta, que tot d'una en surt Mèrope amb tot el poble al darrera, i que així en podeu veure l'interior. Ho entenc; aquest temple era com la capella del castell de la reial vídua, contigua a la sala i que hi tenia comunicació directa, a fi que Sa Reial Majestat, en tot moment pogués ficar-se al lloc de les seves devocions. Ara, no hauríem d'haver vist únicament com en sortia, d'aquest lloc, sinó també com hi entrava; o almenys així hauria d'esdevenir-se amb Egist, el qual, a la fi de l'escena quarta, ha de córrer i seguir el camí més curt si, vuit versos més endavant, ha d'haver acomplert ja la seva acció.

## XLV

### 2 d'octubre de 1767

2. No menys còmodament s'ho ha manegat el senyor de Voltaire en allò que respecta a la unitat de temps. Imagineu-vos que tots els fets que encabeix dins la seva *Mèrope* passen en *un* dia i digueu-me quan

\* *On met des rideaux qui se tirent et retirent, pour faire que les Acteurs paraissent et disparaissent selon la nécessité du Sujet — ces rideaux ne sont bons qu'à faire des couvertures pour berner ceux qui les ont inventés, et ceux qui les approuvent.*<sup>3</sup> *Pratique du Théâtre. Liv. II. Chap. 6.*

3. «Hom posa telons que s'obren i es tanquen, per fer que els actors apareguin i desapareguin segons la necessitat del tema — aquests telons no són bons més que per fer d'abillaments per posar en ridícul els que els han inventats i els qui els aproven.»

tes absurditats no ens haurem de fer cabre en el magí. Prenguem un dia natural tot sencer; concedim-li en tot cas les trenta hores amb què Corneille es permet d'ampliar-lo.<sup>1</sup> Evidentment, no veig cap impediment físic perquè tots els fets no haguessin pogut esdevenir-se en aquest lapse de temps; sí que n'hi veig, en canvi, de morals. És cert que no és impossible, en dotze hores, demanar la mà d'una dona i contreure matrimoni amb ella, especialment si podem arrossegarr-la per la força davant el capellà. Però si així s'esdevé, ¿no exigirem que una precipitació tan violenta sigui justificada per les causes més fonamentades i urgents? Si, per contra, no trobem ni una ombra d'aquestes causes, ¿com pot resultar-nos versemblant allò que és possible tan sols físicament? L'Estat exigeix l'elecció d'un monarca; Polifont i l'absent Egist són els únics que entren en consideració; per tal de frustrar les aspiracions d'Egist, Polifont vol esposar-ne la mare; el mateix dia en què ha d'esdevenir-se l'elecció, li fa la proposta matrimonial, ella el refusa; l'elecció se celebra i li és favorable. Polifont és, doncs, el rei, i hauríem de creure que, ara, Egist pot presentar-se quan voldrà, ja que el rei electe pot negligir el seu primer designi. I no és així, ni de bon tros: insisteix en el matrimoni i insisteix, a més, que sigui consumat aquell mateix dia, és a dir, el dia en què per primera vegada ha ofert la seva mà a Mèrope, el dia en què el poble l'ha proclamat rei. Un soldat tan expert, i un festejador tan impetuós! Però el seu festeig no és altra cosa que política. Doncs pitjor encara: on s'és vist de maltractar així la dona que ell vol implicar en els seus interessos! Mèrope li havia negat la seva mà quan encara no era rei, quan ella havia de creure que el seu consentiment l'ajudaria bàsicament a pujar al tron; però ara ja és rei, i ho ha estat sense recolzar-se en el títol de consort. Que insisteixi en les seves pretensions matrimonials, i potser més endavant ella cedirà; que li doni temps per oblidar la distància que abans existia entre ells, per acostumar-la a considerar-lo el seu igual, i potser no li caldrà esperar-se gaire. Si no la pot guanyar, ¿de què li servirà forçar-la? Restarà oculta aquesta coacció als partidaris de Mèrope? No es creuran també obligats a odiar-lo per aquest motiu? ¿No es posaran així mateix al costat d'Egist tan bon punt aquest es presenti, tot considerant-se compromesos a defensar, en la causa d'ell, la causa de la mare? És debades que el destí posi ara aquest Egist en mans del tirà, el qual havia perseguit el seu objectiu durant quinze anys amb tanta circumspecció, i li ofereixi així un mitjà per posseir el tron sense cap altre aspirant, un mitjà molt més expeditiu i infalible que l'enllaç amb la mare. Doncs no, s'ha de casar, i ho ha de fer aquell dia mateix, aquella mateixa nit; el nou rei vol dormir aquella nit mateixa amb la vella reina, o li hauran fallat les coses. ¿Podem imaginar res de més còmic? En la representació teatral, vull dir. Que a un home amb una

1. Vegeu la nota 2 del cap. precedent.

espurna d'enteniment se li pugui acudir d'actuar així en la realitat, és una cosa que no té lògica. ¿De què serveix, doncs, al poeta, que les accions específiques de cada acte, per a llur acompliment real, no requerissin gaire més temps que la mateixa durada de l'acte, i que aquest temps, unit al que duren els entreactes, no arribi ni de lluny al d'una revolució solar? Ha observat per això la unitat de temps? Haurà respectat la lletra d'aquesta regla, però no l'esperit. Perquè allò que situa en *un* dia, pot ser fet sense dubte en *un* dia, però cap persona raonable no ho farà en *un* dia. No basta la unitat física de temps; cal que s'hi sumi la moral, la infracció de la qual és perceptible a tothom i a cadascú, mentre que la transgressió de la primera, bé que gairebé sempre comporta una impossibilitat, no resulta en general tan xocant, ja que aquesta impossibilitat pot restar ignorada per molts. Si, per exemple, en una peça teatral, hom viatja d'un lloc a l'altre, i aquest viatge requereix ell sol més d'un dia, l'error serà perceptible únicament per a aquells que coneuguin la distància entre els dos llocs. I és evident que no tothom coneix les distàncies geogràfiques; però tothom està en condicions d'observar, per experiència pròpia, quines accions caben en *un* dia i quines en requereixen més d'un. Així doncs, el poeta que no sap observar la unitat física de temps si no és transgredint la unitat moral, i que no té escrúpols a sacrificar aquesta segona a la primera, entén molt malament els propis interessos i sacrifica l'essencial al contingut. Maffei es pren almenys tota una nit de més, i el matrimoni que Polifont proposa a Mèrope no s'acompleix fins al matí següent. I no es tracta tampoc del mateix dia en què Polifont puja al tron; així, els esdeveniments resulten menys atapeïts se succeeixen, però no se superposen en el temps. El Polifont de Voltaire és un rei efímer, que dura un dia i al dia següent ja no mereix governar, pel fet que el primer dia ha abordat la seva causa d'una manera tan estúpida i maldestra.

3. Maffei, segons Lindelle, sovint no enllaça les escenes, i l'escenari resta buit; un defecte que avui no és perdonat ni als poetes més mediocres. «El lligam de les escenes —diu Corneille— és un gran ornament en un poema, i res no ens pot assegurar millor en la continuïtat de l'acció que la continuïtat de la representació. Però no és sense dubte sinó un ornament i no pas una regla; perquè els antics no sempre s'hi han sotmès, etc.»<sup>2</sup> Com? ¿És que la tragèdia entre els francesos, des del gran Corneille, ha esdevingut tan perfecta, que allò que ell considerava la simple manca d'un ornament ara és una falta imperdonable? ¿O bé els francesos, des d'aleshores, han après encara més a desconèixer l'essència de la tragèdia, fins al punt de donar un valor tan gran a unes coses que, en el fons, no en tenen cap? Fins que la qüestió no sigui resolta, Corneille pot ser considerat almenys tan digne

2. Corneille, *ibid.*

de crèdit com Lindelle; i allò que, d'acord amb el primer, no és encara un defecte irremissible en Maffei, pot convertir-se en crítica a Voltaire, el qual deixa sovint l'escenari ple més estona que no caldria. Per exemple, al primer acte, quan Polifont es presenta a la reina, i la reina se'n va després de l'escena tercera, ¿amb quin motiu pot restar Polifont a la cambra de la reina? ¿És aquesta cambra el lloc més apropiat per expansionar-se tan lliurement amb el seu confident? La insuficiència del poeta se'ns revela amb gran claredat a l'escena quarta, en la qual sabem coses que necessàriament hem de saber, però en som assabentats en un indret on mai no les hauríem esperades.

4. Sovint Maffei no motiva gens les entrades i sortides dels seus personatges: i Voltaire, no pas menys sovint, les motiva erròniament, cosa que potser encara és pitjor. No n'hi ha prou que un personatge digui perquè ve; cal veure clar així mateix la connexió de fets que l'obliga a presentar-se en aquest precís moment. No n'hi ha prou que digui per què se'n va; cal veure en els fets successius que tenia realment motius per anar-se'n. Altrament, allò que el poeta els fa dir en cada cas és un simple pretext i no una causa. Quan, per exemple, a la tercera escena de l'acte segon, Euricles se'n va per reunir —així ho diu— els amics de la reina, caldria que més endavant sabéssim alguna cosa d'aquests amics i d'aquesta reunió. Però com que no n'arribem a saber res, el fet d'haver-la utilitzat com a pretext no és sinó un *peto veniam exeundi*<sup>3</sup> propi d'un escolar, tot recorrent a la primera mentida que se li acut. No se'n va per fer allò que diu, sinó per poder retornar unes quantes ratlles més avall amb una notícia que el poeta no sabia a quin altre personatge fer comunicar. D'una manera encara més maldestra elabora Voltaire els finals dels actes. A la fi del tercer, Polifont diu a Mèrope que l'espera l'altar, que tot és disposat per a la solemne cerimònia nupcial, i abandona l'escenari amb un: *Venez Madame*. Però la *Madame* no el segueix, sinó que, amb una exclamació, desapareix rera un altre bastidor; després Polifont inicia l'acte quart i no expressa, posem per cas, el seu disgust perquè la reina no l'hagi seguit al temple —de fet, ell anava errat: tenia encara prou temps per a les noces—, sinó que torna a conversar amb el seu favorit sobre temes que no hauria de comentar amb ell aquí, sinó a casa, dins la intimitat de la pròpia cambra. I després, l'acte quart, el clou exactament igual que el tercer. Polifont cita novament la reina al temple i Mèrope exclama:

*Courons tous vers le temple où m'attend mon outrage;*<sup>4</sup>

i als sacerdots que se l'han d'endur, els diu:

3. «Demano permís per sortir.»

4. «Correm tots vers el temple on m'espera el meu ultratge.»

Per tant, en iniciar-se l'acte cinquè, hauran de ser al temple, si no és que ja n'han tornat. Doncs no, ni una cosa ni l'altra. Allò que és bo es fa esperar; Polifont ha oblidat encara una cosa, i torna enrera i s'adreça una vegada més a la reina. Perfecte! Entre l'acte tercer i el quart, i entre el quart i el cinquè, no solament no s'esdevé allò que hauria d'esdevenir-se, sinó que no passa res de res, i els actes tercer i quart conclouen simplement perquè puguin començar el quart i el cinquè.

## XLVI

*6 d'octubre de 1767*

Una cosa és estar d'acord amb les regles, i una altra, observar-les realment. La primera d'aquestes dues coses és la que fan els francesos; mentre que la segona sembla que només els antics l'han sabuda dominar.

La unitat d'acció fou la primera llei dramàtica dels antics; la unitat de temps i la unitat de lloc no eren, per dir-ho així, sinó conseqüències d'aquella, i difícilment les haurien observades amb un rigor més gran del que hauria exigint la primera, si no s'hi hagués afegit el lligam del cor. Ja que les accions havien de tenir com a testimoni una munió de gent del poble, i aquesta gent era sempre la mateixa, sense que es pogués allunyar gaire dels propis habitatges ni restar-ne fora una estona gaire més llarga que la que ens fa sortir de casa moguts per la simple curiositat: perquè gairebé no podien fer altra cosa que limitar el lloc a un de sol, i el temps a un únic jorn. A aquesta limitació s'hi van sotmetre *bona fide*; però amb una flexibilitat, amb un seny, que, nou de cada deu vegades, en treien més un guany que una pèrdua. Perquè aquesta coacció els donava peu a simplificar talment l'acció mateixa, a separar-ne tan acuradament tot element superflu, que, reduïda a les parts essencials, no esdevenia sinó un ideal d'aquesta acció, el qual trobava la seva plasmació més feliç justament en la forma que menys requeria l'afegit de circumstàncies de temps i de lloc.

Els francesos, en canvi, que no trobaven cap gust en la veritable unitat d'acció i ja havien estat malejats per les salvatges intrigues de les peces espanyoles abans d'haver conegut la simplicitat grega, consideraren les unitats de temps i de lloc no com a conseqüència d'aquella unitat, sinó com a exigències ineludibles per a la representació

---

5. «Veni a arrossegar a l'altar la víctima.»

d'una acció, les quals havien d'adaptar-se a llurs accions més riques i complicades amb la mateixa severitat que podia exigir l'ús del cor, al qual ells havien renunciat del tot. En veure, però, com era de difícil, per no dir impossible, d'aplicar-ho, van trobar aquest expedient de les regles tiràniques, a la total observança de les quals no tenien prou valor per renunciar. En comptes d'un lloc únic, van introduir un lloc indeterminat, sota el qual era possible d'imaginar tan aviat un lloc com un altre; bastava que aquests llocs no fossin gaire distants entre ells i que cap no exigís un decorat especial, sinó que el mateix decorat pogués adaptar-se més o menys a l'un i a l'altre. En comptes de la unitat d'un dia, van introduir la unitat de duració, i donaren vigència d'un dia a un cert temps en el qual hom no sentís parlar de sortida o posta de sol, en el qual ningú no es fiqués al llit, o almenys no ho fes més d'una vegada, encara que dins aquest temps hi esdevinguessin les incidències més nombroses i variades.

Ningú no els ho hauria blasmat, ja que també així poden ser creades sens dubte peces de gran valor, i el proverbi diu: serra el tauló pel lloc més prim. Però jo haig de permetre que també el meu veí serri el tauló. No li haig de mostrar sempre únicament el cantell més gruixut, la part més nuosa del tauló, i exclamar: has de serrar per aquí, que és per on jo acostumo de fer-ho! Tanmateix, els crítics francesos tots criden així, especialment quan topen amb obres dramàtiques dels anglesos. Quins escarafalls fan amb tota aquesta reglamentació, de la qual s'han alleugerit tan infinitament! Ja em fastigueja, però, detenir-me tanta estona en aquests elements!

Per mi, que la *Mèrope* de Voltaire i la de Maffei durin vuit dies i passin en set llocs diferents de Grècia! Però que tinguin prou bellesa per fer-me oblidar aquestes pedanteries!

La més severa regularitat no pot contrapesar el més insignificant error en els caràcters. A Lindelle no se li ha escapat de quina manera tan insulsa parla i actua sovint Polifont en l'obra de Maffei. Té raó de burlar-se de les màximes desassenyades que Maffei posa en boca del seu tirà. Eliminar els elements millors i més nobles de l'Estat; sumir el poble en totes les voluptats que poden afeblir-lo i afemellar-lo; deixar impunes els pitjors delictes sota la capa de la clemència i de la pietat, etc., si hi ha un tirà que es lliuri a aquesta insensata manera de governar, haurà de vanagloriar-se'n a més? Així són descrits els tirans en una redacció escolar. Però cap no ha parlat mai d'ell mateix en uns termes semblants.\* És cert que Voltaire no fa declamar el seu

---

\* *Atto III. Sc. I.*

*...Quando*

*Saran da poi sopiti alquanto, e queti*

*Gli animi, l'arte del regnar mi giovi.*

*Per mute oblique vie n'andranno a Stige*

Polifont d'una manera tan gèlida i forassenyada; però de tant en tant li fa dir també unes coses que cap home d'aquesta espècie no gosaria de proferir:

*Des Dieux quelquefois la longue patience  
Fait sur nous à pas lents descendre la vengeance...<sup>1</sup>*

Un Polifont hauria de fer-se aquesta consideració; però mai no se la fa. I molt menys en el moment de donar-se ànims per a nous crims:

*Eh bien, encor ce crime!...<sup>2</sup>*

Amb quanta irreflexió i imprevisió actua contra Mèrope, ja ho he comentat. La seva conducta amb Egist s'assembla encara menys a la d'un home tan maquiavèlic com decidit, segons la descripció que ens en dona el poeta des del començament. Egist no hauria hagut de comparèixer durant el sacrifici. Què hi ha de fer? Jurar-li obediència? ¿Als ulls del poble? Entre els crits de la seva mare desesperada? ¿No s'hi

---

*L'alme più audaci, e generose. A i vizi  
L'er cui vigor si abbatte, ardir si toglie  
Il freno allargherò. Lunga clemenza  
Con pompa di pietà fasó, che splenda  
Su i delinquenti; a i gran delitti invito,  
Onde restino i buoni esposti, e paghi  
Renda gl'iniqui la licenza; ed onde  
Poi fra se distruggendosi, in crudeli  
Gare private il lor furor si stempri.  
Udrai sovente risonar gli editti.  
E raddopiar le leggi, che al sovrano  
Giovan servate, e trasgredite. Udrai  
Correr minaccia ognor di guerra esterna;  
Ond'io n'andrò su l'atterrita plebe  
Sempre crescendo i pesi, e peregrine  
Milizie introdurrò...<sup>3</sup>*

1. «Dels déus sovint la llarga paciència fa descendir a passos lents damunt nostre la venjança.»

2. «I bé, encara aquest crim...»

3. «...Quan els ànims estiguin una mica calmats i dominats, aleshores l'art de governar podrà agradar-me. Per vies mudes, obliqües, aniran a l'Estígia les ànimes més audaces i generoses. Als vicis que les forces afebleixen, que l'audàcia eliminen, jo posaré fre. Una àmplia clemència presidida per la compassió exerciré, que resplendeixi damunt els delinqüents i els invito a grans crims, per tal que els bons hi restin a mercè i que el desenfrenament sigui rendible als inicis; i així, en destruir-se entre ells, se'ls refredi la còlera en terribles lluites privades. Sentiràs ressonar sovint els edictes, i redoblar les lleis, l'observació i la transgressió de les quals agraden al sobirà. Sentiràs córrer tothora l'amenaça de guerra exterior; i així jo acreixeré el meu pes damunt la plebs aterrida i faré entrar milícies de fora...»

esdevindrà inevitablement allò que el mateix Polifont temia?\*

Ella ha de guardar-se d'Egist; Egist torna a demanar la seva espasa per decidir d'un cop la disputa entre ells, ¿i resulta que Polifont deixa que aquest temerari Egist s'apropi a l'altar, on el primer objecte que li caigui a les mans pot esdevenir una espasa? El Polifont de Maffei no comet aquestes incoherències, perquè no coneix Egist i el considera amic seu. Per què, doncs, no hauria d'apropar-se-li Egist vora l'altar? Ningú no feia cas dels seus moviments. Ja era donat el primer cop i es disposava a colpejar per segona vegada abans que ningú pogués tenir la pensada de venjar el primer.

«Quan la Mèrope de Maffei —diu Lindelle— creu que el seu fill és mort, diu que vol arrencar el cor a l'assassí i esquinçar-lo amb les dents.\*\* Parla com una canfbal més que com una mare afligida; la decència ha de ser respectada arreu.» Molt bé! però encara que la Mèrope francesa sigui massa delicada per mossegar un cor cru, sense sal ni llard, em sembla que, en el fons, és tan canfbal com la italiana.

## XLVII

9 d'octubre de 1767

Com pot ser? Si és indiscutible que cal judicar les persones més pels seus fets que no pels seus discursos; que un mot precipitat, pro-

---

\* *Atto I. Sc. IV.*

*Si ce fils, tant pleuré, dans Messène est produit  
De quinze ans de travaux j'ai perdu tout le fruit.  
Crois-moi, ces préjugés de sang et de naissance  
Revivront dans les coeurs, y prendront sa défense.  
Le souvenir du père, et cent rois pour aïeux,  
Cet honneur prétendu d'être issu de nos Dieux;  
Les cris, le désespoir d'une mère éplorée,  
Détruiraient ma puissance encor mal assurée.*<sup>4</sup>

\*\* *Atto II. Sc. VI.*

*Quel scelerato in mio poter vorrei  
Per trarne prima, s'ebbe parte in questo  
Assassinio il tiranno; io voglio poi  
Con una scure spalancargli il petto,  
Voglio strappargli il cor, voglio co'denti  
Lacerarlo, e sbranarlo...*<sup>5</sup>

4. «Si aquest fill, tan plorat, es deixa veure a Messènia, hauré perdut tot el fruit de quinze anys de treballs. Creu-me, aquests prejudicis de sang i de naixença reviuran dins els cors, hi prendran la seva defensa. El record d'un pare, i cent reis per avantpassats, aquest pretès honor d'haver sortit dels nostres déus; els crits, el desesper d'una mare afligida, destruiran el meu poder encara insegur.»

5. «Aquell criminal, el voldria en poder meu, per saber d'ell si el tirà ha tingut part en aquest assassinat: després vull partir-li el pit amb la meva destal, vull arrencar-li el cor, el vull esquinçar amb les dents, i destrossar-lo.»



ferit en l'acalorament de la passió, diu poc sobre el seu caràcter moral, mentre que una acció fredament meditada ho diu tot: doncs aleshores tinc raó. Mèrope, que, en la incertesa de quin és el destí del seu fill, s'abandona a l'aflicció més angoixada, que sempre tem les coses més horroroses i que, en imaginar-se la possible infelicitat del seu fill absent, estén la seva compassió a tots els malaurats, és el bell ideal d'una mare. Mèrope, que en el moment de saber la pèrdua de l'objecte de la seva tendresa, cau atùida pel dolor, i de sobte, així que sap que té l'assassí en poder seu, torna a alçar-se d'un salt, i s'escriu i en-fureix, i amenaça de consumir en ell la més terrible de les venjances, i realment ho faria, si el tingués entre les seves mans, és efectivament aquest ideal, però en un moment d'acció violenta, durant el qual guanya en expressió i força allò que ha perdut en bellesa i emoció. Però la Mèrope que es pren temps per a aquesta venjança, que fa preparatius, que ordena cerimònies solemnes i en vol ser ella mateixa l'executora; no solament vol matar, sinó torturar, no castigar, sinó delectar els propis ulls en la visió del càstig: ¿és encara una mare, aquesta Mèrope? Potser sí, però una mare tal com la imaginem entre els caníbals, una mare que podríem trobar entre els óssos. Aquesta acció de la Mèrope pot agradar a qui vulgui; però que no m'ho vingui a dir, si no vol que li demostrï tant d'horror com de menyspreu.

Potser el senyor de Voltaire podria atribuir també aquest defecte a la matèria; potser podria dir-nos que Mèrope ha de voler efectiva-ment assassinar Egist amb les pròpies mans, si no volem que es perdi tot el *coup de théâtre* que tant ponderava Aristòtil i que tant havia encantat els sensibles atenencs. Però el senyor de Voltaire es tornaria a equivocar i tornaria a prendre per la matèria originària les arbitràries desviacions de Maffei. Aquesta matèria exigeix sens dubte que Mèrope vulgui assassinar Egist amb les pròpies mans, però no que ho faci d'una manera tan calculada. I tampoc en Eurípides no sembla pas haver-ho fet així, si hem de considerar la falla d'Higinus com un resum de la tragèdia. El vell arriba i diu plorant a la reina que el seu fill se li ha escapat; ella acaba justament de saber que ha arribat un foraster, el qual es vanta d'haver-lo occit, i que aquest foraster dorm tranquil sota el seu mateix sostre; ella agafa la primera cosa que li ve a les mans, corre plena de ràbia a la cambra del dorment, amb el vell al darrera, i el reconeixement es produeix en el moment en què havia de produir-se el crim. Això era ben simple i natural, emotiu i humà! Els atenencs tremolaven per Egist, sense poder detestar Mèrope. Tremolaven per la mateixa Mèrope, que per una precipitació ben intencionada, corria perill d'esdevenir l'assassina del seu fill. Maffei i Voltaire, en canvi, només em fan tremolar per Egist; ja que llur Mèrope m'empipa tant, que gairebé em plauria de concedir-li que acomplís el seu designi. Que ho faci i que carregui amb les conseqüències! Si es pot prendre temps per a la venjança, també n'hauria tingut per a una investigació. Per què és una bèstia amb tanta set de sang? El foraster

li ha mort el fill, molt bé; que actuï doncs amb l'encegament del primer instant i que faci el que vulgui amb l'assassí, que jo la perdonaré: és un ésser humà i una mare; després també em lamentaré i em desespararé amb ella, si ella es veu obligada a maleir el seu primer i precipitat transport. Però, Madame, un jove que pocs moments abans us interessava tant, en qui reconeixíeu tants senyals de sinceritat i d'innocència, pel sol fet de tenir una vella armadura que només podia dur el vostre fill, voler-lo matar amb les pròpies mans vora el sepulcre del pare, com a assassí d'aquest fill vostre, i cridar els guàrdies i els sacerdots perquè us hi ajudin... on s'és vist, Madame! O molt m'equivo-co, o a Atenes us haurien xiulat.

Que la inhabilitat amb què Polifont, després de quinze anys, vol prendre per muller la ja envellida Mèrope no és un error de la matèria ja ho he demostrat.\* D'acord amb la falla d'Higinus, Polifont s'havia casat amb Mèrope immediatament després de l'assassinat de Cresfont, i és ben creïble que el mateix Eurípides havia acceptat aquesta circumstància. Per què no? Els mateixos arguments amb què Euricles, en el text de Voltaire, vol convèncer Mèrope, quinze anys després, perquè concedeixi al tirà la seva mà,\*\* haurien estat igualment eficaços quinze anys abans. Entrava força dins la mentalitat de les antigues dones gregues que superessin llur repulsió pels assassins dels propis marits i els acceptessin com a segons esposos, si veien que els fills del primer matrimoni en podien treure algun avantatge. Recordo haver

---

\* Vegeu p. 211.

\*\* Acte II. Sc. I.

MER: *Non, mon fils ne le souffrirait pas.*

*L'exil où son enfance a languì condamnée*

*Lui serait moins affreux que ce lâche hyménée.*

EUR: *Il le condamnerait, si, paisible en son rang,  
Il n'en croyait ici que les droits de son sang;  
Mais si par les malheurs son âme était instruite,  
Sur ses vrais intérêts s'il réglait sa conduite,  
De ses tristes amis s'il consultait la voix,  
Et la nécessité souveraine des loix,  
Il verrait que jamais sa malheureuse mère  
Ne lui donna d'amour une marque plus chère.*

MER: *Ah que me dites-vous?*

EUR: *De dures vérités*

*Que, m'arrachent mon zèle et vos calamités.*

MER: *Quoi! Vous me demandez que l'intérêt surmonte*

*Cette invincible horreur que j'ai pour Polifont!*

*Vous qui me l'avez peint de si noires couleurs*

EUR: *Je l'ai peint dangereux, je connais ses fureurs!*

*Mai il est tout-puissant; mais rien ne lui résiste;*

*Il est sans héritier, et vous aimez Egiste.<sup>2</sup>*

2. Acte II, esc. I.

MER: No, el meu fill no ho sofrirà pas! L'exili on la seva infància ha llanguit condemnada, li fóra menys terrible que aquest covard himeneu.

llegit quelcom de semblant en la novella grega de Caritó, editat per d'Orville,<sup>1</sup> on una mare, d'una manera molt commovedora, posa com a jutge el propi fill, que encara du al ventre. Penso que el passatge mereixeria sèr citat, però no tinc el llibre a mà. N'hi ha prou de saber que allò que Voltaire posa en boca d'Euricles hauria estat suficient per justificar la conducta de la seva Mèrope, si l'hagués presentada com a muller de Polifont. Així haurien pogut evitar-se les fredes escenes d'un amor «polític», i veig més d'un camí perquè, gràcies a aquesta circumstància, hagués estat molt més viu l'interès, i les situacions encara més excitants (*intriganter*).

Però Voltaire volia seguir de totes passades el camí que li havia traçat Maffei, i com que ni tan sols se li va acudir que pogués haver-n'hi un de millor, i que fos millor justament perquè ja havia estat recorregut pels antics, va limitar-se, doncs, a treure de la calçada la mica de pedruscall que, segons ell, va estar a punt de fer anar per terra el seu predecessor. ¿N'hauria conservat també, d'altra banda, la circumstància que Egist, sense conèixer la seva veritable identitat, va a parar a Messènia per atzar i, a través de petits indicis ambigus, ha de ser sospitós d'haver-se assassinat ell mateix? En Eurípides, Egist sabia perfectament qui era, es presentava a Messènia amb el propòsit explícit de venjar-se i es feia passar ell mateix per l'assassí d'Egist, únicament per no descobrir-se a la seva mare, sigui per precaució o per malfiança o per qualsevol altra causa —no n'hi haurien pas faltat, al poeta. Més amunt he suggerit \* jo mateix a Maffei alguns motius per a totes les modificacions que ha introduït al pla d'Eurípides; però estic ben lluny de considerar que els motius són prou importants i les modificacions prouafortunades. Més aviat afirmo que cada pas que ha gosat de donar per seguir les petjades dels grecs ha estat un pas en fals. Que Egist no conegui la pròpia identitat, que arribi per atzar a

\* Vegeu p. 194 s.

EUR: Ell el condemnaria, si pacient en el seu rang, no cregués altra cosa que els drets de la seva sang; però si la seva ànima fos instruïda per les desgràcies, si regulés la seva conducta pels seus interessos, si consultés la veu dels seus tristos amics i la necessitat sobirana de les lleis, veuria que mai la seva maulurada mare no li donà un senyal més car del seu amor.

MER: Ah, què em dieu?

EUR: Dures veritats

Que m'arrenquen el meu zel i les vostres calamitats.

MER: Què! Em demaneu que l'interès se sobreposi a aquest horror invencible que em causa Polifont! Vós, que me l'heu pintat amb uns colors tan negres!

EUR: L'he pintat perillós, conec els seus furors! Però és omnipotent; però res no se li resisteix; no té hereu, i vós esteu Egist.

1. Nom d'un novel·lista grec del segle v a.C. Lessing es refereix a una traducció llatina publicada a Amsterdam el 1750 per Jacques Philippe d'Orville: *Charitonis Aphrodisiensis de Chaerea et Callirhoe amatorium narrationum lib. VIII graece et latine cum animadversionibus*.

Messènia, i que *per combinazione d'accidenti* —com ho expressa Maffei— sigui pres per l'assassí d'Egist, no solament dóna a tota la història un aspecte confús, equívoc i novellesc, sinó que en redueix enormement l'interès. En Eurípidés, l'espectador sabia per boca del mateix Egist la veritable identitat d'aquest, i com més gran era la seva certesa que Mèrope anava a matar el propi fill, més gran havia de ser necessàriament el terror que s'emparava d'ell, i més dolorosa la pietat que preveia de tenir en el cas que el propòsit de Mèrope no fos frustrat a temps. Contràriament, en Voltaire i Maffei, només suposem que el pretès assassí del fill pugui ser el mateix fill, i el nostre terror màxim se'ns guarda per a l'únic moment en què deixarà d'existir com a tal terror. El pitjor és que els motius que ens permeten identificar el fill de Mèrope amb el jove estranger són els mateixos que permeten deduir-ho a Mèrope, i —sobretot en Voltaire— no el coneixem més de prop ni amb més seguretat que Mèrope mateixa. Així doncs, o bé ens fiem tant d'aquests motius com se'n fia Mèrope, o bé ens en fiem més. Si ens en fiem tant com ella, considerarem igual que ella que el jove és un impostor, i el destí que li reserva no ens pot commoure gaire. Si ens en fiem més, censurarem a Mèrope que no valori les coses millor i que es deixi arrossegar per uns motius massa superficials. Però cap de les dues coses no serveix.

## XLVIII

13 d'octubre de 1767

És cert que la nostra sorpresa és més gran si no sabem amb absoluta certesa que Egist és Egist abans que ho sàpiga la mateixa Mèrope. Però la sorpresa és un plaer tan irrisori! ¿I quina necessitat té el poeta de sorprendre'ns? Que faci sorprendre tant com vulgui els seus personatges; nosaltres sabrem tenir-hi la nostra participació, encara que hàgim previst de molt abans allò que els ha de colpir inesperadament. Sí, la nostra participació serà més viva i intensa com més persistent i segura haurà estat la nostra previsió.

Vull que, sobre aquest punt, parli per mi el millor dels crítics francesos. «Dins les peces complicades —diu Diderot—,\* l'interès és més l'efecte d'un pla que dels discursos; contràriament, a les peces senzilles, és més l'efecte dels discursos que del pla. ¿A qui, però, ha de referir-se aquest interès? Als personatges? O als espectadors? Els espec-

\* A la seva *Poètica Dramàtica*, que segueix *El pare de família*.<sup>1</sup>

1. Lessing cita aquí la seva traducció publicada dins *Das Theater des Herrn Diderot* (1760).

tadors no són sinó els testimonis ignorats de l'afer. Són, doncs, els personatges els qui cal tenir presents. Així ho crec! Que formin ells el nus sense tenir-ne esment; que tot sigui impenetrable per a ells; que avancin vers el desenllaç sense adonar-se'n. Si es troben en un estat d'agitació, caldrà que els espectadors seguim i experimentem aquesta mateixa agitació. Sóc lluny de pensar, amb la majoria dels qui han escrit sobre art dramàtic, que cal amagar el desenllaç als espectadors. Més aviat penso que no fóra una tasca superior a les meves forces si emprengués la creació d'un drama on el desenllaç fos anunciat des de la primera escena i on jo fes sorgir l'interès més violent d'aquesta circumstància mateixa.

»Tot ha de ser clar per a l'espectador. Confident de cada personatge, instruït de tot el que ha passat i del que passa, hi ha cent moments on no hi ha res millor a fer que declarar-li netament allò que passarà. Oh vosaltes, confegidors de regles generals, que poc coneixeu l'art i que poca cosa teniu del geni que ha produït els models sobre els quals heu establert aquestes regles i que pot infringir-les quan li plau! Trobeu a les meves idees tantes paradoxes com vulgueu; jo persistiré a creure que, per una ocasió en la qual serà útil d'amagar a l'espectador un incident important abans que s'esdevingui, n'hi haurà unes quantes en les quals l'interès demanarà el contrari. El poeta em procura, amb el seu secret, un instant de sorpresa; i m'hauria exposat amb la confiança, a una llarga inquietud. No planyeré sinó un instant el qui serà colpit i abatut en un instant. Què passarà, però, amb mi, si espero el cop i veig la tempesta congriar-se damunt el meu cap o el d'algú altre, i detenir-s'hi llargament? Que tots els personatges s'ignorin, si així ho voleu; però que l'espectador els conegui tots. Gairebé asseguraria que un tema on les reticències són necessàries és un tema ingrat, i que un pla on trobem refugi és menys bo que si ens n'hem pogut passar. No en traurem res de realment enèrgic; ens haurem de sotmetre a uns preparatius que seran sempre massa obscurs o massa clars. El poema esdevindrà un teixit de petits artificis amb l'ajut dels quals no produïrem sinó petites sorpreses. Però si tot allò que concerneix els personatges és conegut, entreveig en aquesta suposició la font dels moviments més violents ... Per què certs monòlegs produeixen uns efectes tan grans? Perquè em revelen els designis secrets d'un personatge, i aquesta confiança m'omple a l'instant de temor o d'esperança. Si l'estat dels personatges és desconegut, l'espectador no podrà dedicar a l'acció més interès que els personatges; però l'interès es doblarà per a l'espectador, si és prou assabentat i sent que les accions i els discursos serien ben diferents si els personatges es coneguessin. És així com estaré impacient per saber allò que serà d'ells, si puc comparar allò que són realment amb allò que fan o volen fer.»

Si això ho apliquem al cas d'Egíst, queda clar a favor de quin dels dos plans es pronunciaria Diderot: si ho faria pel vell pla d'Eurípides, on els espectadors, des del primer moment, coneixen Egíst tan bé com

es coneix ell mateix, o bé pel més recent de Maffei, acceptat tan a cegues per Voltaire, en el qual Egist és un enigma per a ell i per als espectadors, i així transforma la tragèdia en un «teixit de petits artificis», que no pot produir sinó un instant de sorpresa.

Diderot tampoc no va del tot errat en considerar tan noves com fonamentades les seves idees sobre el caràcter superflu i insignificant de totes les expectatives incertes i les sorpreses sobtades que impliquen els espectadors. Són noves quant a llur formulació (*Abstraktion*), però molt velles quant als models dels quals han estat extretes (*abstrahieret*). Són noves si tenim en compte que els seus predecessors han insistit sempre en el contrari; però entre aquests predecessors no hi ha ni Aristòtil ni Horaci, els quals no han exposat res que pogués reforçar llurs comentaristes i seguidors en la predilecció per aquestes opinions contràries, i per això aquests darrers no han pogut observar el bon efecte de semblants idees en la majoria ni en les millors obres de l'Antiguitat.

Entre els antics, principalment Eurípides estava tan segur de la seva causa, que gairebé sempre indicava prèviament al públic l'objectiu on el volia conduir. Sí, des d'aquest punt de vista, em sentiria força inclinat a assumir la defensa dels seus pròlegs, que tant desplauen als crítics actuals. «No n'hi ha prou —diu Hédelin— que gairebé sempre faci contar de bell antuvi als espectadors, per un dels seus personatges principals, tot allò que s'ha esdevingut anteriorment a l'acció per tal de fer-los entendre així allò que seguirà; encara més sovint utilitza per a la relació un déu, de qui hem d'admetre que ho sap tot i a través del qual ens explica no solament allò que ha succeït, sinó també tot allò que succeirà. Així, ja des del començament som assabentats del procés evolutiu i de tota la catàstrofe, i veiem venir de lluny tots els accidents. Aquest, però, és un defecte molt sensible, que va totalment en contra de la incertitud i l'expectativa que han de regnar sens pausa al teatre, i que destrueix totes les amenitats de la peça, les quals reposen gairebé únicament i exclusivament en la novetat i en la sorpresa.»\* No, el més tràgic de tots els poetes tràgics no tenia una idea tan desdenyosa del seu art; sabia que aquest art era capaç d'una perfecció molt superior, i que la satisfacció d'una curiositat pueril era l'objectiu més vulgar a què hom podia aspirar. Així doncs, sense cap mena d'escrúpol, feia que els seus espectadors no sabessin menys sobre l'acció futura del que podia saber un déu; i es prometia la commoció que volia provocar, no tant dels fets que havien d'esdevenir-se sinó de la manera com havien d'esdevenir-se. En conseqüència, als crítics només els hauria de repugnar que hagi provat de donar-nos la necessària coneixença del passat i del futur, no pas mitjançant un petit artifici; que s'hagi servit d'un ésser superior, el qual,

\* *Pratique du Théâtre*, Ll. III, cap. 1.

a més, no té art ni part en l'acció, i que hagi fet adreçar aquest ésser superior directament als espectadors, tot mesclant així el gènere dramàtic amb el narratiu. Si limitessin, però, llur crítica a aquest fet, què en quedaria, d'aquesta crítica? ¿No donem bona acollida a allò que és útil i necessari més que quan se'ns fa arribar d'una manera furtiva? ¿No hi ha coses, especialment en el futur, que no les pot saber ningú sinó un déu? I si l'interès rau en aquestes coses, ¿no és millor saber-les prèviament per mediació d'un déu que no pas ignorar-les del tot? A què treu cap això de la mescla de gèneres? Els manuals els distingeixen amb la màxima precisió possible; però quan un geni, tot perseguint unes fites més altes, en fon diversos en un de sol, oblidem-nos dels manuals i indaguem únicament si ha assolit aquestes fites més altes. Què se me'n dona que una obra d'Eurípides sigui tota ella una narració o un drama? Diguem que és un híbrid; bastarà que aquest híbrid em delecti i m'edifiqui més que els engendres regularíssims del vostre correcte Racine, o doneu-li el nom que vulgueu. Pel fet que un mul no sigui ni un cavall ni un ase, ¿deixarà de ser un dels més útils animals de tir?

#### XLIX

*16 d'octubre de 1767*

En un mot; allí on elsensors d'Eurípides creuen no veure sinó el poeta que, per incapacitat, per comoditat o, per totes dues causes, va facilitar-se la pròpia tasca tant com va poder; allí on s'afiguren de trobar l'art dramàtic en el seu bressol, jo veig aquest art en la seva màxima perfecció, i admiro en aquell autor el mestre que, en el fons, és tan respectuós de les regles com ells ho reclamen, i només sembla ser-ho menys, perquè vol dotar les seves obres d'una bellesa de la qual ells no tenen idea.

Perquè és ben clar que totes les obres els pròlegs de les quals tant els contrarien, són perfectes i perfectament comprensibles també sense aquests pròlegs. Suprimiu, per exemple, el pròleg de Mercuri a *Ió*, o el pròleg de Polidor a l'*Hècuba*; feu que aquella comenci amb la pregària matinal d'Ió i aquesta amb els laments d'Hècuba, queden l'una i l'altra mutilades en el més mínim. ¿Què us faria trobar a faltar les parts suprimides, si no existissin? ¿No conservaria tot plegat el mateix desenvolupament i la mateixa coherència? Fins i tot haureu de reconèixer que, d'acord amb la vostra manera de pensar, les obres foren encara més belles si no sabéssim pels pròlegs que Ió, a qui Creusa vol fer emmetzinar, és el fill de la mateixa Creusa, i que aquesta Creusa, la qual vol arrencar Ió de l'altar i arrossegar-lo a una mort ignominiosa, és la mare d'aquest Ió; si no sabéssim que el

dia mateix en què Hècuba ha de lliurar la seva filla al sacrifici, la mísera anciana serà a més assabentada de la mort de l'únic fill que li quedava. Ja que tot això ens procuraria les sorpreses més colpidores, i aquestes sorpreses foren preparades adequadament, sense que poguéssiu dir que sorgeixen tot d'una com un llamp en el cel serè; que no s'esdevenen, sinó que sobrenen; que no se us vol descobrir alguna cosa, sinó projectar-hi una llum sobtada i massa forta. I tanmateix, encara volem disputar amb el poeta? ¿Tanmateix li recrimineu encara la manca d'art? Perdoneu-li almenys un error que es pot esmenar amb un cop de ploma. El jardiner talla en silenci un brot massa exuberant, sense increpar l'arbre sa que l'ha llevat. Però si per un moment admeteu —i fóra, certament, admetre molt— que Eurípides pot haver tingut tanta intel·ligència i tan bon gust com vosaltres, i si per això us sorprèn encara més que, amb aquesta intel·ligència i aquest gust tan refinat, hagi pogut cometre un error tan groller, apropieu-vos aleshores a mi i considereu des del meu punt de vista què és això que qualifiqueu d'error. Eurípides veia tan clar com nosaltres que, per exemple, el seu *Ió* se sostenia perfectament sense el pròleg; que, sense aquest, mantenia fins a la fi la incertesa i l'expectativa de l'espectador; però justament aquesta incertesa i aquesta expectativa no l'interessaven gens ni mica. Perquè si l'espectador no s'assabenta fins al cinquè acte que *Ió* és fill de Creusa, per a ell no serà el fill d'ella sinó un estranger, un enemic que Creusa vol suprimir al tercer acte; ni Creusa serà per a ell la mare d'*Ió* de la qual aquest vol venjar-se al quart acte, sinó senzillament la seva assassina plena de perfídia. D'on haurien de procedir, aleshores, el terror i la pietat? La simple sospita, deduïble de certes circumstàncies coincidents, que *Ió* i Creusa podrien tenir un lligam molt més estret que no es pensen, hauria estat insuficient. Aquesta sospita havia d'esdevenir una certesa; i si l'espectador havia de rebre aquesta certesa únicament des de fora; si no era possible que poguéssis agrair-la a un dels personatges mateixos, ¿no era millor que el poeta la hi fes arribar de l'única manera possible, abans que no fer-la-hi arribar en absolut? Digueu el que vulgueu d'aquest procediment: per a mi n'hi ha prou que ajudi el poeta a assolir el seu objectiu; així, la seva tragèdia és allò que ha de ser una tragèdia; i si encara us disgusta que hagi posposat la forma al fons, que tant de bo la vostra docta crítica no us proporcioni altres obres que aquelles en les quals el fons se sacrifica a la forma, i quedareu ben servits! Que us agradi, doncs, la *Creusa* de Whitehead,<sup>1</sup> on no hi ha cap déu que us predigui res, on tot ho sabreu per boca d'un vell confident bocamoll, a qui interroga una gitana picardiosa; preferiu-la, si voleu, a l'*Ió* d'Eurípides, que mai no us ho envejaré!

1. William Whitehead (1715-1785), autor dramàtic anglès. La seva *Kreusa, Queen of Athens* és del 1754.



Quan Aristòtil diu que Eurípides és el més tràgic de tots els poetes tràgics, no té en compte únicament el fet que gairebé totes les seves obres acaben en una catàstrofe desgraciada, encara que ja sé que molts entenen així l'Estagírita. Fóra una habilitat ben fàcil d'aprendre, i l'autor matusser que omplís le seves obres de sang i fetge i que no deixés viu ni amb salut cap dels seus personatges, tindria dret a considerar-se tan tràgic com Eurípides. És evident que Aristòtil pensava en moltes altres qualitats que permetien de conferir a Eurípides aquest títol, i sens dubte n'era una la que acabem justament de comentar, la de mostrar amb molta anticipació als espectadors tota la malaurança que havia de sorprendre els seus personatges, per tal que els espectadors se sentissin ja dominats per la compassió quan els personatges mateixos es creien encara molt lluny de merèixer aquesta compassió. Sòcrates era amic i mestre d'Eurípides, i més d'un ha sustentat l'opinió que, a aquesta amistat del filòsof, el poeta no devia res més que l'abundor de belles sentències morals que tan pròdigament escampa per les seves obres. Jo penso que li devia moltes coses més; sense ella, hauria pogut ser igualment sentenciós, però potser no hauria esdevingut tan tràgic. Belles sentències i màximes morals són precisament allò que més rarament ens arriba per boca d'un filòsof com Sòcrates; la seva trajectòria vital és l'única moralitat que predica. Conèixer, però, els éssers humans i nosaltres mateixos; parar atenció als nostres sentiments; investigar i estimar la natura per les vies més planeres i més breus; judicar cada cosa per la seva finalitat; vet aquí tot allò que aprenem en companyia seva; i això va aprendre Eurípides de Sòcrates, i això va fer d'ell el primer en el seu art. Felicitat el poeta que té un amic així... i que pot demanar-li consell cada dia i a qualsevol hora!

També Voltaire sembla haver-se adonat que fóra bo de fer-nos conèixer ja d'antuvi el fill de Mèrope; de poder-nos imposar tot seguit la convicció que l'amable i malaurat jovencell, que Mèrope comença per protegir i que poc després vol occir com a assassí del seu Egist, és el mateix Egist. Però el jove no sap qui és ell mateix, ni tampoc no hi ha ningú entre els presents que el conegui millor i que ens el pugui fer conèixer a nosaltres. Què ha de fer, doncs, el poeta? ¿Com s'ho arrencarà perquè tinguem la certesa que Mèrope alça el punyal contra el propi fill, abans que el vell Narbas intervingui amb els seus crits? Oh, se'n surt d'una manera ben enginyosa! Una troballa així només Voltaire era capaç d'empecar-se-la! En el precís moment que el jove desconegut fa la seva aparició, davant els primers mots que diu, amb lletres clares, grosses i llegibles, l'autor estampa el nom d'Egist, ben sencer, i així ho continua fent amb totes les rèpliques posteriors. Ara ja ho sabem: prèviament Mèrope ha atribuït més d'una vegada aquest nom al seu fill, i si no ho hagués fet, només caldria que consultéssim el *Dramatis personae*; allí tot i hi és ben detallat! De fet, resulta una

mica ridícul que el personatge damunt les rèpliques del qual hem llegit tantes vegades el nom d'Egist, quan li pregunten:

*...Narbas vous est connu?  
Le nom d'Egiste au moins jusqu'à vous est venu?  
Quel était votre état, votre rang, votre père?*

contesti:

*Mon père est un vieillard accablé de misère;  
Policlète est son nom; mais Egiste, Narbas,  
Ceux dont vous me parlez, je ne les connais pas.<sup>2</sup>*

És ben estrany, certament, que d'aquest Egist, que no es diu Egist, no sentim tampoc cap altre nom, i que, en respondre a la reina que el seu pare es diu Policlet, no afegí que ell es diu tal o tal. Un nom o altre ha de tenir, i el senyor de Voltaire, que tants n'ha inventat,<sup>3</sup> bé podia haver-ne inventat un per a ell! Els lectors poc avesats a l'enrenou d'una tragèdia, podrien desorientar-se fàcilment. Llegeixen que ha estat detingut un xicot que ha comès un crim al camí ral: veuen que aquest jove es diu Egist, però ell diu que no és aquest el seu nom, i tampoc no diu quin és: «Ah —conclouen—, aquest noi no acaba de ser com cal: és un bandoler consumat, encara que sigui tan jove i faci veure que és innocent.» Aquest és, em sembla, el perill que corren els lectors inexperts, i jo penso seriosament que, per als lectors experts, també fóra millor saber des del començament qui és el jove desconegut, en lloc d'ignorar-ho del tot. I no em digueu que aquesta manera d'informar-los sigui, ni de lluny, més hàbil i delicada que un pròleg a l'estil d'Eurípides!

## L

20 d'octubre de 1767

A la tragèdia de Maffei, el jove té els seus dos noms, com correspon; es diu Egist, com a fill de Polidor, i Cresfont, com a fill de Mèrope. En el *Dramatis personae* és, així mateix, introduït amb el primer d'aquests noms, i Becelli<sup>1</sup> atribueix a la seva edició de l'obra el

2. «...Coneixeu Narbas? El nom d'Egist, almenys, ha arribat a vós? Quin era el vostre estat, el vostre rang, el vostre pare?»

(...) «El meu pare és un vell aclapat per la misèria; Policlet és el seu nom; però Egist, Narbas, aquests de qui em parleu, jo no els conec.»

3. Al·lusió als nombrosos pseudònims de Voltaire.

1. Giulio Cesare Becelli (1683-1750), erudit i dramaturg italià, que va tenir a cura seva una edició de la *Mèrope* de Maffei (Verona, 1736).

mèrit, no menyspreable, de no revelar anticipadament, en aquest *Dramatis personae*, el veritable origen d'Egist.\* És a dir que els italians són encara més amics de les sorpreses que els francesos.

Però sempre amb la *Mèrope*! Planyo de tot cor els meus lectors que esperaven d'aquest full una revista de teatre, tan diversa i acolorida, tan divertida i amena com pugui ser-ho una revista de teatre. En lloc del contingut de les obres susceptibles de ser comentades, convertides en petites novel·les alegres o commovedores; en lloc de biografies succintes de criatures curioses, estrafolesques o folles, com ho han de ser les que es lliuren a escriure comèdies; en lloc d'anècdotes entretingudes, potser fins i tot una mica escandaloses, d'actors i principalment d'actrius; en lloc de totes aquestes cosetes que tant esperaven, els vénen amb llargues crítiques, àrides i serioses, sobre peces antigues i conegudes; amb feixugues investigacions sobre allò que hi ha d'haver o no hi ha d'haver en una tragèdia, i de tant en tant amb declaracions d'Aristòtil. I han de llegir totes aquestes coses? Com ja he dit, els planyo; els han ben ensarronat! Però, en confiança: millor a ells que no pas a mi. Hauria estat jo, l'ensarronat, si m'hagués fet una llei de llurs expectatives. No perquè aquestes expectatives fossin molt difícils de satisfer; certament que no; més aviat les hauria trobades molt còmodes, si no haguessin contrastat massa amb les meves intencions.

Amb tot, cal que, d'una vegada, provi d'alliberar-me de la *Mèrope*. De fet, només volia demostrar que la *Mèrope* de Voltaire és, en el fons, igual que la de Maffei,<sup>2</sup> i em penso que ho he demostrat. No pas el mateix tema, diu Aristòtil,<sup>3</sup> sinó el mateix nus i el mateix desenllaç fan que dues o més obres puguin ser considerades una mateixa obra. Així doncs, Voltaire no pot ser considerat sinó un traductor i un imitador de Maffei, no perquè hagi tractat la mateixa història, sinó perquè ho ha fet de la mateixa manera. Maffei no s'ha limitat a restablir la *Mèrope* d'Eurípides; ha fet una *Mèrope* pròpia: perquè s'ha desviat completament del pla d'Eurípides; i amb el propòsit de fer una obra sense galanteria, dins la qual tot l'interès sorgís únicament de la tendresa maternal, n'ha refet tota la falla, bé o malament, no és aquesta

---

\* *Fin nei nomi de' Personaggi si è levato quell'errore, comunissimo alle stampe d'ogni drama, di scoprire il secreto nel premettergli, e per conseguenza di levare il piacere a chi legge, ovvero ascolta, essendosi messo Egisto, dov'era Cresfonte sotto nome d'Egisto.*<sup>1</sup>

2. En una sàtira apareguda el 1744, *La naissance de Clinquant*, Voltaire era ja acusat de plagi, opinió compartida per Gottsched dins *Neuer Büchersaal* (III, 79).

3. Al cap. 18 de la *Poètica*.

4. «Quant als noms dels personatges, s'ha evitat l'error, molt comú a les impressions dels drames, de descobrir el secret posant els noms al principi, i privant així del plaer a qui llegeix o escolta. Així, en la nostra edició hem posat "Egist" on deia "Cresfont amb el nom d'Egist".»

la qüestió; n'hi ha prou que l'hagi refeta. Voltaire, en canvi, manllèva de Maffei tota la falla així reelaborada; en manllèva el fet que Mèrope no fos casada amb Polifont; en manllèva les motivacions polítiques per les quals el tirà, justament ara, després de quinze anys, creu que ha de forçar aquest matrimoni; en manllèva la desconeixença que té d'ell mateix el fill de Mèrope; en manllèva el com i el perquè aquest s'escapa del seu presumpte pare; en manllèva l'incident que condueix Egist a Messènia com a criminal; en manllèva el malentès pel qual és considerat l'assassí d'ell mateix; en manllèva els foscos impulsos de l'amor matern, quan Mèrope veu Egist per primera vegada; en manllèva el pretext pel qual Egist ha de morir davant els ulls de Mèrope i a mans d'ella, així com la descoberta dels seus còmplices; en un mot, Voltaire manllèva de Maffei tota la intriga. ¿I no n'ha manllèvat així mateix el desenllaç, en aprendre d'ell a integrar dins l'acció el sacrifici en el qual Polifont ha de ser occit? Maffei va fer-ne una celebració nupcial, i potser simplement per fer caure el tirà en el precís moment del seu enllaç amb Mèrope, per tal de donar a aquest sacrifici la màxima naturalitat. I allò que se li va acudir a Maffei, Voltaire ho va copiar.

És cert que Voltaire donà a les diverses circumstàncies manllèvades de Maffei un nou tombant. Per exemple: en Maffei, Polifont ha governat ja quinze anys, mentre que Voltaire fa durar quinze anys els disturbis a Messènia, i deixa que, durant tot aquest temps, l'Estat romangui en la més inversemblant de les anarquies. Mentre que, en Maffei, Egist és assaltat al camí ral per un bandoler, Voltaire fa que sigui sorprès dins el temple d'Hèrcules per dos desconeguts, els quals es prenen malament que pregui a Hèrcules pels Heràclides, és a dir, al déu del temple pels seus descendents. En Maffei, Egist és objecte de sospites per causa d'un anell, mentre que Voltaire fa que aquestes sospites siguin provocades per una cuirassa, etc. Però totes aquestes modificacions afecten els detalls més insignificants, la majoria dels quals són aliens a l'obra i no tenen cap incidència en la seva estructura. I malgrat tot, les consideraria de bon grat com a manifestacions del geni creador de Voltaire, si hagués vist que tot allò que es creia obligat a modificar, ho hagués sabut modificar fins a les últimes conseqüències. M'explicaré amb el més mediocre dels exemples citats. Maffei fa que el seu Egist sigui assaltat per un bandoler, el qual aprofita el moment en què es troben tots dos sols, no gaire lluny d'un pont sobre el Pamise; Egist acaba amb el bandoler i en llança el cadàver al riu, temorós que, si el cos és trobat al camí, no persegueixin l'assassí i l'identifiquin a ell com a tal. Un bandoler —pensà Voltaire— que pretén prendre la capa d'un príncep i robar-li la bossa, és un quadre excessivament vulgar per al meu públic aristocràtic i refinat; serà millor que faci d'aquest bandoler un descontent que vol agredir Egist perquè el creu seguidor dels Heràclides. I per què un sol descontent? Millor que en siguin dos; així la proesa d'Egist serà més

gran, i aquell dels dos que s'escapoleix, si és presentat com el més vell, pot ser pres per Narbas més endavant. Molt bé, estimat Johann Ballhorn;<sup>5</sup> però continuem. Una vegada Egist ha mort un dels dos descontents, què fa? Doncs llançar també el cadàver a l'aigua. També? Però, com s'ho farà? I pèr què? Anar des del camí desert fins al riu proper és una acció lògica i comprensible. Però ho serà també des del temple? És que no hi havia, en aquell temple, ningú més que ells? Sigui; no és pas aquest el disbarat més gros. El «com» ens el podem encara imaginar; però el «perquè», no. L'Egist de Maffei arrossega el cadàver al riu perquè té por de ser perseguit i reconegut; perquè pensa que, si es desfà del cos, res no podrà delatar el seu fet, el qual quedarà sepultat al riu juntament amb el cadàver. Però l'Egist de Voltaire, pot creure el mateix? Mai dels mais, si ha deixat que s'escapés el segon dels assaltants. ¿En tindrà prou aquest segon bandoler d'haver salvat la vida? No l'observarà de lluny, encara que la por el domini? No l'encalçarà amb crits fins que vingui d'altra gent a detenir-lo? ¿No l'acusarà ni declararà contra ell? De què servirà, doncs, a l'assassí que es desfaci del *corpus delicti*? Resta un testimoni que pot posar-ho tot en descobert. Així doncs, hauria pogut estalviar-se aquest esforç inútil i córrer a passar la frontera com més aviat millor. Evidentment que el cos havia de ser llançat a l'aigua, per evitar les conseqüències; Voltaire necessitava tant com Maffei que Mèrope, en veure'l, no fos arrencada del seu error; ara, allò que, en Maffei, Egist ho fa en benefici propi, en Voltaire ho fa pel gust de l'autor. Perquè Voltaire ha eliminat la causa sense considerar que necessitava l'efecte d'aquesta causa, el qual, des d'ara, ja no depèn, sinó de la necessitat de l'autor.

Una sola modificació introduïda per Voltaire dins el pla de Maffei mereix el nom de millora. La de suprimir un dels dos intents de Mèrope de venjar-se del suposat assassí del seu fill i de fer que el reconeixement per part d'Egist es produeixi en presència de Polifont. Aquí sí que reconec el poeta, i especialment l'escena segona del tercer acte és plenament reeixida. Només hauria volgut que el reconeixement, que en l'escena quarta del tercer acte sembla que ha de produir-se per les dues parts, hagués estat repartit amb més art. Ja que el fet que Egist sigui allunyat sobtadament per Euricles i el decorat del fons (*Vertiefung*) es tanqui darrera d'ell és una solució massa forçada. No resulta ni un pèl millor que la fugida precipitada amb què se salva l'Egist de Maffei, i de la qual Voltaire fa que es mofi el seu Lindelle. O millor, aquesta fugida és molt més natural; després, el poeta havia d'haver posat mare i fill cara a cara i no ens havia d'estalviar el primer i emotiu esclat de llurs sentiments recíprocs. Potser Voltaire no hauria dividit en dues parts el reconeixement, si no s'hagués vist obligat a

5. Impressor de Lübeck, famós per les seves edicions «corregides i augmentades», fetes amb gran arbitrarietat.

allargassar la seva matèria per tal d'omplir cinc actes. Més d'una vegada es lamenta de *cette longue carrière de cinq actes qui est prodigieusement difficile à remplir sans épisodes...*<sup>6</sup> I ara sí que ja n'hi ha prou de *Mèrope*!

## LI

23 d'octubre de 1767

A la trenta-novena sessió (dimecres, 8 de juliol), foren repetides *El filòsof casat* i *Die neue Agnese*.\*

Chevrier<sup>1</sup> diu \*\* que Destouches ha extret el tema de la seva obra d'una comèdia de Campistron,<sup>2</sup> i que si aquest no hagués escrit el seu *Jaloux désabusé*, difícilment disposariem avui d'*El filòsof casat*. La comèdia de Campistron és poc coneguda a casa nostra; no sé que hagi estat representada a cap teatre alemany, ni comptem tampoc amb una traducció. Per això mateix fóra encara més interessant saber què hi ha de cert en l'afirmació de Chevrier.

En poques paraules, l'argument de l'obra de Campistron és el següent: un germà té a les seves mans el considerable patrimoni de la seva germana, i per no haver-lo de cedir a ningú, prefereix no casarla. Però la muller d'aquest germà té una idea millor, o almenys diferent, i per forçar el seu marit a arranjar la situació de la germana, cerca d'engelosir-lo per tots els mitjans, en rebre molt afectuosament els diversos joves que visiten cada dia la casa amb el pretext de festejar la cunyada. L'astúcia reïx: el marit esdevé gelós, i per tal que la muller no tingui ja aquesta pretesa excusa per rebre els admiradors, accedeix a la unió de la seva germana amb Clitandre, un parent de la muller, per complaure el qual ella ha fet el paper de coqueta. El marit és engalipat, però alhora molt satisfet, perquè queda convençut que la seva gelosia era immotivada.

Què té de semblant aquesta trama amb la d'*El filòsof casat*? Res de res. Vet aquí, però, un passatge del segon acte de la peça de Campistron, entre Dorante —que aquest és el nom del gelós— i Dubois, el seu secretari. Aquest diàleg ens mostra clarament allò que Chevrier volia dir amb la seva afirmació:

\* Vegeu les sessions cinquena i setena, pp. 49 i 59.

\*\* *L'Observateur des Spectacles*, t. II, p. 135.

6. «Aquesta llarga cursa de cinc actes, que és prodigiosament difícil d'omplir sense episodis.»

1. François Antoine de Chevrier (1720-1763), autor dramàtic i crític francès. El seu *L'Observateur des Spectacles* va aparèixer els anys 1762-1763.

2. Jean Gualbert de Campistron (1656-1723), autor dramàtic francès seguidor de Racine. *Il Jaloux désabusé* és del 1709.

«DUBOIS: I doncs, què és el que us passa?

DORANTE: Estic empipat, disgustat; s'ha esfumat tot el meu bon humor d'abans; tota la meva joia ha finit. El cel m'ha donat un tirà, un botxí; que no cessa de turmentar-me, de mortificar-me...

DUBOIS: I qui és aquest tirà, aquest botxí?

DORANTE: La meva dona.

DUBOIS: La vostra dona, senyor?

DORANTE: Sí, la meva dona, la meva dona... Em fa desesperar.

DUBOIS: Que potsèr l'odieu?

DORANTE: Déu ho volgués! Viuria més tranquil... Però el cas és que l'estimo, i tant l'estimo... Ah, turment maleït!

DUBOIS: No serà que esteu gelós?

DORANTE: Fins a la frenesia.

DUBOIS: Com? Vós, el meu senyor? Gelós? Vós que des de sempre heu estat per damunt de tota gelosia...

DORANTE: Burlat i escarnit. Això que dius encara em fa sentir pitjor! Ximple de mi, que vaig deixar-me arrossegar d'aquesta manera pels miserables costums del gran món! I fer cor amb la cridèria dels necis que tant es mofaven de l'ordre i la decència dels nostres honestos avantpassats! I no solament hi feia cor; no vaig trigar a donar el to. Per demostrar que tenia enginy i que sabia de viure, quines bestieses no vaig arribar a dir! Fidelitat conjugal, amor constant, ecs, tot això fa pudor de burgès provincià! L'home que no deixa actuar lliurement la seva dona és un ós! El qui es pren malament que ella agradi a altres homes i provi d'agradar-los, que el tanquin al manicomi! Així parlava jo, i era a mi a qui havien de tancar...

DUBOIS: Però per què parlàveu així?

DORANTE: Que no ho has sentit? Perquè era un ximple vanitós i creia que això feia galant i il·lustrat. I vet aquí que la meva família em volia veure casat. Van proposar-me una noieta innocent, i la vaig acceptar. Amb ella, pensava jo, tot anirà com una seda; poques coses canviaran en la meva manera de pensar; el meu amor per a ella no és excessiu, i la possessió em farà encara més indiferent. Però com m'equivocava! Cada dia era més bonica, cada dia més encisadora. Jo la mirava i m'encenia, i cada dia que passava m'encenia més, i ara estic tant enamorat, tant...

DUBOIS: Sí que us veig atrapat!

DORANTE: Perquè n'estic tant, de gelós!... Que em fa vergonya fins i tot de confessar-t'ho... Tots els meus amics em resulten repulsius... i sospitosos; els qui no em podia estar de tenir vora meu, ara prefereixo veure'ls lluny. Què hi han de venir a buscar, a casa meva? Què volen aquests dropos? Per què fan tantes moixaines a la meva dona? L'un li lloa el bon seny, l'altre exalta fins al cel la seva naturalesa complaent. A l'un el captiven els seus ulls celestials, i a l'altre les seves boniques dents. Tots la troben d'allò més

encantadora, d'allò més adorable; i llur xerrameca maleïda acaba sempre amb la condemnada afirmació que jo sóc l'home més feliç i més envejable del món.

DUBOIS: Sí, sí, és cert que passa això.

DORANTE: Oh, i encara va més enllà llur indiscreta audàcia! Així que es lleva ja rondon el seu tocador. Els hauries de veure i de sentir! Cadascun d'ells vol mostrar la seva atenció i el seu enginy en competència amb els altres. I l'un darrera l'altre se succeeixen els acudits insulsos, les bromes malicioses, les picants historietes. I tot plegat, amb signes, ganyotes i cops d'ull, que la meua dona accepta amb tanta benvolença i respon amb tanta obsequiositat que..., que per a mi és un cop! Em pots creure, Dubois? Fins i tot haig de veure com li besen la mà.

DUBOIS: És fort!

DORANTE: I jo no puc dir ni piu! Perquè el món, què hi diria? Com quedaria en ridícul, si desfogués el meu enuig? Els vailets m'assenyalarien amb el dit pels carrers. Cada dia farien un epigrama, un romanço a la meua esquena.»

Deu ser en aquesta situació que Chevrier ha trobat semblança amb *El filòsof casat*. Així com el gelós de Campistron s'avergonyeix de desfogar la gelosia, perquè abans havia fet tota mena de burles d'aquesta feblesa, així també el filòsof de Destouches s'avergonyeix de donar a conèixer el propi casament, perquè abans s'havia burlat de tot amor seriós i havia declarat que la solteria era l'únic estat digne d'un home lliure i prudent. És, doncs, inevitable que una vergonya semblant els condueixi tots dos a situacions de confusió semblant. Per exemple, la situació en què es troba Dorante, en la comèdia de Campistron, quan exigeix a la seva muller que el desempallegui dels visitants carregosos, i ella li fa veure que ell mateix ho ha de dur a terme, és gairebé idèntica a aquella de Destouches en la qual es troba Ariste, quan ell mateix ha de dir al marquès que no faci plans sobre Melite. Allí el gelós, quan els seus amics es burlen dels gelosos en presència seva i ell hi ha d'assentir, pateix més o menys de la mateixa manera que el filòsof, quan s'ha de sentir dir que és sens dubte un home massa prudent i previsor per deixar-se arrossegar a una estúpidesa com el matrimoni.

A desgrat de tot això, no veig el perquè Destouches havia de tenir necessàriament davant els ulls la comèdia de Campistron en escriure la seva, i em resulta perfectament concebible que tinguéssim aquella encara que aquesta no hagués existit. Els caràcters més diversos poden trobar-se en situacions anàlogues, i ja que en la comèdia els caràcters són l'element fonamental, mentre que les situacions no són sinó els mitjans perquè aquells s'expressin i es posin en joc, caldrà doncs que prenguem en consideració no pas les situacions, sinó els



caràcters, quan volem determinar si una obra mereix el nom d'original o de còpia. El contrari s'esdevé dins la tragèdia, on els caràcters són menys essencials, i l'horror i la pietat neixen principalment de les situacions. Així, unes situacions anàlogues ens donaran tragèdies anàlogues, però no comèdies anàlogues. En canvi uns caràcters semblants donen comèdies semblants, mentre que, en la tragèdia, a penes si els prenem en consideració.

El fill del nostre poeta, que ha tingut cura de l'edició de luxe de les obres del seu pare, la qual va aparèixer fa uns quants anys en quatre volums en quart dins la Impremta Reial de París,<sup>3</sup> ens conta en el pròleg una anècdota especial, que fa referència a aquesta obra. El poeta s'havia casat a Anglaterra i, per certes causes, s'havia vist obligat a mantenir en secret el seu matrimoni. Una persona de la família de la muller havia esbombat el secret abans que ell no ho hauria volgut, i això li havia donat l'avinentesa per escriure *El filòsof casat*. Si això és cert —i per què no hauríem de creure el seu fill?— encara fóra més fàcilment desmentida la hipòtesi que l'obra és una suposada imitació de Campistron.

## LII

27 d'octubre de 1767

A la quarantena sessió (dijous, 9 de juliol), fou representada *Der Triumph der guten Frauen*, de Schlegel.<sup>1</sup>

Aquesta comèdia és sens dubte un dels millors originals alemanys. Pel que sé, fou l'última obra còmica del poeta; supera de molt les seves germanes més grans i dona testimoni de la maduresa assolida pel seu autor. *Des geschäftige Müssiggänger*<sup>2</sup> fou la primera provatura juvenil i va córrer la sort que solen córrer aquesta mena de temptatives. Que l'enginy perdoni a aquells que n'hi han trobat en excés, i que no se'n vengui! L'obra conté la més buida i enutjosa xerrameca que podem sentir a qualsevol casa d'un comerciant de pells de Meissen. No sé que hagi estat mai representada, i dubto que la seva escenificació fos suportable. *Der Geheimnisvolle*<sup>3</sup> és molt millor, bé que no ha esdevingut el «misteriós» que Molière descriu dins el passatge que

3. París, 1757.

1. Comèdia publicada a Copenhaguen el 1748. Schönemann l'havia representada ja a Hamburg el 1751.

2. Data del 1741, encara sota la influència de Gottsched, que la va publicar a la *Deutsche Schaubühne* el 1743.

3. Comèdia del 1746.

ha inspirat a Schlegel la seva obra.\* Aquest «home misteriós» de Molière és un presumit que vol donar-se aires d'important; el de Schlegel és un anyell de bona fe que vol fer el paper de guineu perquè no se'l mengin els llops. D'aquí ve la gran semblança amb el caràcter del desconfiat que Cronegk dugué posteriorment a l'escena. Tots dos caràcters, però, o més ben dit, tots dos matisos del mateix caràcter, no poden trobar-se sinó en una ànima tan mesquina i miserable, o bé tan misantròpica i lletja, que la seva interpretació ha de provocar necessàriament més compassió o repugnància que no pas hilaritat. *Der Geheimnisvolle* sí que ha estat representat entre nosaltres, però tothom m'ha assegurat —i ho puc entendre perfectament després de l'observació que acabo de fer— que ha semblat una obra més obtusa que divertida.

*Der Triumph der guten Frauen*, al contrari, sempre que ha estat posada en escena, allà on fos, a tot arreu i en qualsevol moment, ha obtingut un èxit extraordinari, i que aquest èxit cal fonamentar-lo en les veritables bellesa de l'obra, i no és producte de la sorpresa d'una representació enlluernadora, resulta ben clar pel fet que ningú, després de llegir el text, no ha retirat la seva aprovació. El qui l'ha llegida primer queda molt més complagut quan la veu representar; i el qui primer l'ha vista representar, queda molt més complagut quan la llegeix. Els crítics més severs l'han preferida també a les comèdies restants de l'autor, així com prefereixen aquestes a la munió vulgar de les comèdies alemanyes.

«Vaig llegir —diu un d'ells—\*\* el *Geschäftiger Müssiggänger*: els caràcters m'han semblat trets de la vida mateixa; aquests ganduls, aquestes mares que estan boges pels seus fills, aquestes visites sense solta i aquests estúpids comerciants en pells els veiem cada dia. Així pensa, així viu, així actua la classe mitjana entre els alemanys. El

\* *Misanthrope, Acte II, Sc. 4.*

*C'est de la tête aux pieds un homme tout mystère,  
Qui vous jette, en passant, un coup d'oeil égaré,  
Et sans aucune affaire est toujours affairé.  
Tout ce qu'il vous débite en grimaces abonde.  
A force de façons il assomme le monde.  
Sans cesse il a tout bas, pour rompre l'entretien,  
Un secret à vous dire, et ce secret n'est rien.  
De la moindre vétille il fait une merveille,  
Et, jusques au bon jour, il dit tout à l'oreille.*<sup>4</sup>

\*\* *Briefe, die neueste Literatur betreffend, t. XXI, p. 133.*

4. «És, de cap a peus, un home tot misteri, que us llança tot passant una ullada esquerra, i sense cap ocupació, està sempre ocupat. Tot allò que us explica, abunda en ganyotes. A força de postures, acaba amb tothom. Sempre, en veu baixa, per trencar la conversa, té un secret per dir-vos, i aquest secret no és res. De la més petita niciesa en fa una meravella, i fins i tot el bon dia el dona a cau d'orella.»

poeta ha complert el seu deure: ens ha descrit tal com som. Amb tot, he badallat d'avorriment. Tot seguit he llegit *Der Triumph der guten Frauen*. Quina diferència! Aquí trobo vida en els caràcters, foc en les seves accions, veritable gràcia en la seva conversa i el to d'una delicada manera de viure en tot el seu tracte.»

El defecte més notable que aquest mateix crític hi ha observat és que els caràcters, en ells mateixos, no són alemanys. I això malauradament, ho hem de reconèixer. Ja estem, però, acostumats a veure en les nostres comèdies costums estrangers, principalment francesos, perquè aquest defecte pugui produir en nosaltres una impressió negativa.

«Nikander —ens diu— és un aventurer francès que va a conquerir-ho tot, que posa setge a totes les dones, sense inclinar-se seriosament per cap, que cerca de crear la desunió en els matrimonis ben avinguts, de convertir-se en el seductor de totes les mullers i en el terror de tots els marits, i que, amb tot, no té mal cor. La general corrupció dels costums i dels principis sembla haver-lo arrossegat. Cal donar gràcies a Déu que, si un alemany vol viure així, hagi de tenir el cor més depravat del món. Hilaria, la muller de Nikander, que ell abandonà quatre setmanes després de les noces i a qui no ha vist en deu anys, té l'acudit de recercar-lo. Es disfresa d'home i, amb el nom de Philint, el segueix per totes les cases on ell busca les seves aventures. Philint és més espavilat, més voluble i més desvergonyit que Nikander. Les dones senten més inclinació per Philint, i així que es deixa veure, amb la seva personalitat insolent, però alhora atenta, Nikander resta com emmudit. Això dóna lloc a les situacions més animades. La troballa és feliç, el doble caràcter resulta ben dissenyat i mogut amb encert, però l'original d'aquest petimetre fingit no té, certament, res d'alemany.»

«Allò que em desagrada d'aquesta comèdia —continua dient el crític— és el caràcter d'Agenor. Per fer més complet el triomf de les dones honestes ens presenta una faceta massa negativa del marit. Tiranitza la seva innocent Juliane de la manera més indigna i es complau a turmentar-la. Displicent cada vegada que es presenta, sarcàstic davant les llàgrimes de la seva muller ofesa, recelós davant les carícies, prou maligne per interpretar falsament les accions i els discursos més innocents d'ella sota una llum desfavorable, gelós, aspre, insensible i, com podeu fàcilment imaginar, enamorat de les cambres de la seva muller. Un home així és massa pervertit perquè poguem creure'l capaç d'una ràpida millora. El poeta li dóna un paper subaltern, en el qual no poden desenvolupar-se a bastament els replecs del seu cor indigne. S'enfureix, i ni Juliane ni els lectors saben ben bé què vol. Tampoc el poeta no ha tingut espai suficient per preparar-ne i organitzar-ne adequadament la conversió. Ha hagut d'acontentar-se a fer-ho com de passada, perquè l'acció principal girava entorn de Nikander i Philint. Kathrine, la generosa cambrera de Juliane, a qui Agenor havia perseguit diu molt encertadament a la fi de la comèdia:

“Les conversions més ràpides no són sempre les més sinceres!” Almenys, mentre aquesta noia continuarà dins la casa, no em fiaria pas de la sinceritat en qüestió.»

M’alegra que la millor comèdia alemanya hagi caigut a les mans del més dreturer dels jutges alemanys.<sup>5</sup> I en canvi era la primera comèdia que aquest home judicava.

5. Es tracta de *Moses Mendelssohn*.

# VOLUM SEGON



### LIII

3 de novembre de 1767

A la sessió quaranta-unena (divendres, 10 de juliol), foren repetides *Cénie* i *Der Mann nach der Uhr*.\*

«*Cénie* —afirma Chevrier \*\* sense cap mena de dubte—, du el nom de la senyora de Graffigny, però és obra de l'abat de Voisenon.<sup>2</sup> La peça havia estat primerament escrita en vers; però com que la senyora de Graffigny, la qual no tingué l'acudit de fer-se escriptora fins a l'edat de cinquanta-quatre anys, no havia escrit un vers en tota la seva vida, *Cénie* fou posada en prosa.» «*Mais l'auteur* —afegeix— *y a laissé 81 vers qui y existent dans leur entier.*»<sup>3</sup> Es tracta sens dubte de versos aïllats, esparsos aquí i allí, que han perdut la rima però han conservat la mètrica. Però si Chevrier no tenia altra prova que la peça fou escrita en vers, ens podem permetre perfectament de posar-ho en dubte. Els versos francesos tenen tanta afinitat amb la prosa, que ha de costar un gran esforç escriure en un estil una mica acurat sense que ens surtin espontàniament versos sencers als quals no manca sinó la rima. I justament els qui mai no fan versos són els primers a qui se'ls poden escapar aquesta mena de versos inesperats, perquè no tenen oïda per a la mètrica i no poden, per tant, ni evitar-la i respectar-la.

Quins altres indicis tenim que *Cénie* no ha pogut sortir de la ploma d'una dona? «Les dones en general —diu Rousseau—\*\*\* no estimen cap mena d'art, ni hi entenen, ni tenen cap geni. Poden reeixir en petites obres que no demanen sinó lleugeresa d'esperit, gust, gràcia, o algunes vegades fins i tot filosofia i raonament. Poden adquirir ciència, erudi-

\* Vegeu les sessions 23 i 29 (capítols XX i XXII), pp. 97 ss. i 108 ss.<sup>1</sup>

\*\* *L'Observateur des Spectacles*, Tom I, p. 211.

\*\*\* A d'Alembert, p. 133.

1 Vegeu els capítols XXII i XXIX.

2. Claude-Henri de Fusé, Abbé de Voisenon (1708-1755), conegut per la seva comèdia *La Coquette fixée* (1746).

3. «Però l'autor hi ha deixat 81 versos conservats íntegrament.»

ció, talents, i tot allò que hom adquireix a força de treball. Però aquell foc celestial que escalfa i abrusa l'ànima, aquell geni que consum i devora, aquella encesa eloqüència, aquells transports sublims que porten llurs encantaments fins al fons dels cors, mancaran sempre als escrits de les dames.»

Manquen també, doncs, a la *Cénie*? O bé, si no hi manquen, ¿la *Cénie* ha de ser forçosament obra d'un home? Ni el mateix Rousseau no arribaria a una conclusió semblant. Ell afirma més aviat que allò que es creu obligat a negar a les dones en general, no vol pas discutir-ho a una dona en concret. (*Ce n'est pas à une femme, mais aux femmes que je refuse les talents des hommes* \*.) I això ho diu precisament a propòsit de la *Cénie*, allí on en presenta com autora la senyora de Graffigny. Cal fer observar, a més, que la Graffigny no era amiga seva, que ella havia dit pestes d'ell i ell se'n queixa justament en aquest mateix passatge. Nogensmenys, prefereix declarar-la una excepció al seu principi abans que fer la més mínima al·lusió a l'afirmació de Chevrier, cosa que hauria fet sens dubte amb generositat, si no hagués estat convençut del contrari.

Chevrier posseeix altres informacions secretes, no menys denigratòries. Aquest mateix abat —així ho pretén Chevrier— va treballar per a la Favart. Va ser ell qui va escriure l'òpera còmica *Anette i Lubin*,<sup>5</sup> i no pas l'actriu, de qui afirma que amb prou feines sabia llegir. La seva prova és una cançó de carrer que corria per París sobre el mateix tema; i és ben cert que les cançons de carrer compten entre els documents més fiables de la història de França.

La raó que un clergue fes circular amb nom d'altri una òpera (*Singspiel*) tan amorosa, no deixa de ser comprensible. Per què, però, no volia passar per autor de la *Cénie*, que jo no trobo pas preferible a molts sermons? Això ja resulta més difícil d'entendre. A més, aquest abat féu representar i imprimir més d'una peça, de la qual tothom el reconeix com a autor i que ni de lluny pot igualar-se a la *Cénie*. Si volia fer una galanteria a una dona de cinquanta-quatre anys, ¿és versemblant que ho fes justament amb la millor de les seves obres...?

A la sessió quaranta-dosena (dilluns, 13 de juliol), fou representada *L'escola de les dones*, de Molière.

Molière havia escrit ja *L'escola dels marits* quan, l'any 1662, va afegir-hi aquesta *Escola de les dones*. Qui no conegui les dues obres, s'equivocaria si pensés que en la primera hi ha una prèdica als marits i en la segona a les mullers sobre llurs deures. Tant l'una com l'altra són farses plenes d'enginy, en les quals una parella de noies, una d'elles educada amb tota severitat, i l'altra amb tota senzillesa, ensarronen

\* A d'Alembert, p. 78.<sup>4</sup>

4. «No és a una dona, sinó a les dones, a qui nego els talents dels homes.»  
5. Treta dels *Contes moraux* de Marmontel.



dos vells presumits; i totes dues s'haurien de titular *L'escola dels marits*, si Molière no hi hagués volgut ensenyar altra cosa sinó que la noia més beneïta sempre té prou agudeses per enganyar, i que la repressió i la vigilància són molt menys útils i profitoses que la indulgència i la llibertat. Efectivament, poques coses pot aprendre el sexe femení de *L'escola de les dones*, a menys que Molière, amb aquest títol, no hagués volgut al·ludir les regles conjugals de la segona escena de l'acte tercer, on, d'altra banda, més aviat són ridiculitzats els deures de les mullers.

«Els dos temes més afortunats de tragèdia i de comèdia —diu Trublet\*— són *El Cid* i *L'escola de les dones*. Però l'una i l'altra han estat tractades per Corneille i Molière quan aquests autors no tenien encara tota la seva força. Aquesta observació —afegeix— l'he tret del senyor de Fontenelle.»

Trublet havia de preguntar al senyor de Fontenelle<sup>7</sup> en quin sentit la feia, aquesta observació. O bé, si li semblava prou comprensible, havia de fer-la entendre així mateix als seus lectors amb un parell de mots. Haig de confessar que jo, almenys, no acabo de veure on volia anar Fontenelle amb aquest enigma. Em sembla que s'ha expressat malament, o que Trublet no l'ha interpretat bé.

Si, en l'opinió d'aquests senyors, el tema de *L'escola de les dones* és tan afortunat i Molière s'ha quedat curt en el seu tractament, pocs motius hauria tingut l'autor per vantar-se de tota l'obra, ja que el tema no és d'ell; procedeix en part d'un conte espanyol que hom troba en Scarron sota el títol «La precaució inútil»,<sup>8</sup> i en part de *Les nits plaents* de Straparola,<sup>9</sup> on un amant confia<sup>10</sup> diàriament al seu amic on ha arribat amb la seva enamorada, sense saber que aquest amic és el seu rival.

«*L'escola de les dones* —diu el senyor de Voltaire<sup>10</sup>— era una peça d'un gènere totalment nou, on tot és només narració, però una narració portada amb tant d'art, que tot sembla acció.»

Si la novetat consistia en això, ha estat ben encertat de deixar-lo córrer, aquest nou gènere. Feta amb més o amb menys art, la narració és sempre narració, i nosaltres volem veure al teatre accions reals.<sup>11</sup> És cert, que tot en aquesta comèdia hi és narrat? ¿Que tot té única-

\* *Essais de Litt. et de Morale*, T. IV, p. 295.<sup>6</sup>

6. Nicolas-Charles-Joseph Trublet (1697-1770), literat francès, conegut pels seus escrits de teoria literària.

7. Bernard le Bovier de Fontenelle (1657-1757), escriptor francès de la Il·lustració.

8. La novel·la de Scarron aparegué el 1752.

9. Gianfrancesco Straparola (v. 1480-1557), autor d'una col·lecció de narracions, *Le piacevoli notti* (Venècia, 1550).

10. A la *Vie de Molière*, París, 1739.

11. Exigència dramàtica que es remet a Aristòtil (*Poètica*, cap. 3).

ment l'aparença d'acció? Voltaire no hauria hagut de plantejar aquesta objecció; o bé, en lloc de convertir-la en un elogi aparent, hauria hagut d'afegir-hi almenys la resposta que hi donà el mateix Molière, una resposta força pertinent. En aquesta obra, gràcies a la seva estructura interna, les narracions són veritable acció; tenen tot allò que requereix una acció còmica; i no és res més que un joc de paraules negar-los aquest nom.\* Perquè no es tracta tant dels fets que són contats, com de la impressió que aquests fets susciten en el vell enganyat, quan els coneix. La ridiculesa d'aquest vell era allò que Molière volia descriure per damunt de tot; hem de veure doncs, per damunt de tot, com es capté davant la desgràcia que l'amenaça; i això no ho hauríem vist prou bé, si el poeta hagués fet passar davant els nostres ulls les coses que narra, i si hagués narrat les que fa passar davant els nostres ulls. La contrarietat que sent Arnolf; l'esforç que fa per amagar aquesta contrarietat; el to sarcàstic que adopta quan creu haver contrarestat els progressos d'Horaci; l'estupor i la ràbia muda en què el veiem caure quan sap que Horaci, malgrat tot, avança cap al seu objectiu: són accions, i accions molt més còmiques que tot allò que s'esdevé fora de l'escena. Fins i tot en la narració que fa Agnès del seu encontre amb Horaci hi ha més acció que no en trobaríem, si veiéssim realment aquest encontre damunt l'escenari.

Així doncs, en lloc de dir de *L'escola de les dones* que tot hi sembla acció, encara que sigui únicament narració, penso que podríem afirmar amb més raó que tot hi és acció, encara que sembli narració.

## LIV

6 de novembre de 1767

A la sessió quaranta-tresena (dimarts, 14 de juliol), fou repetida *L'escola de les mares* de La Chaussée, i a la quaranta-quatrena (el dia 15), *El comte d'Essex*.\*\*

Atès que, des de sempre, els anglesos s'han interessat a posar en escena *domestica facta*, és fàcil de suposar que no els manquen tragèdies sobre aquest darrer tema. La més antiga és la de John Banks,<sup>1</sup> titulada *L'infeliç favorit* o *El comte d'Essex*. Pujà a l'escenari l'any 1682 i obtingué una general aprovació. Aleshores, però, els francesos

\* Dins la «Crítica de *L'escola de les dones*», en el personatge de Dorante: «*Les récits eux mêmes y sont des actions suivant la constitution du sujet.*»<sup>12</sup>

\*\* Vegeu les sessions 26 i 30, pp. 102 i 109.

12. «Els relats mateixos hi són accions que segueixen la constitució del tema.»

1. John Banks, dramaturg anglès, nascut vers 1650, hom desconeix la data de la seva mort.

tenien ja tres textos sobre Essex: el de Calprenède,<sup>2</sup> de 1638; el de Boyer,<sup>3</sup> de 1678, i el de Thomas Corneille, del mateix any. Si tanmateix els anglesos no volien que els francesos els passessin davant també en aquest tema, podien fer referència potser al *Philotas* de Daniel,<sup>4</sup> una tragèdia del 1611, en la qual hom va creure de descobrir la història i el caràcter del comte sota un altre nom.\*

Banks no sembla haver conegut cap dels seus antecessors francesos. Va seguir, però, una narració que té com a títol *Història secreta de la reina Isabel i del comte d'Essex*,\*\* on es trobà tot el material ja elaborat fins al punt que no li calgué sinó posar-lo en diàlegs, donar-li una forma dramàtica externa. Heus aquí l'esquema complet, extret sumàriament de l'escrit que he esmentat a peu de pàgina. Potser no desagradarà als meus lectors confrontar-lo amb la peça de Corneille.

«Per tal de fer més viva la nostra compassió pel malaurat comte i de justificar la violenta afecció que per ell manifesta la reina, hom li atribueix les més elevades qualitats d'un heroi; i per esdevenir un caràcter perfecte no li manca sinó la capacitat de dominar millor les seves passions. Burleigh, primer ministre de la reina, que es mostra molt gelós de l'honor d'ella i enveja el comte pels signes de favor de què l'omple Isabel, s'esforça incessantment a fer-lo sospitós. Troba un aliat fidel en Sir Walter Raleigh, que no és menys enemic del comte, i tots dos són atiat encara per la perversa comtessa de Nottingham, la qual havia estat enamorada del comte i que, en no ser corresposta per ell, prova de destruir allò que no pot posseir. El temperament impetuós del comte juga a favor d'ells, i atenyen llur objectiu de la manera següent.

»La reina havia enviat el comte, com a generalíssim, amb un exèrcit molt poderós, contra Tyrone, el qual havia promogut a Irlanda una perillosa revolta. Després d'algunes escaramusses sense gaire importància, el comte es veu obligat a entaular negociacions amb l'enemic, perquè les seves tropes han estat considerablement afeblides pels fatigs i les malalties, mentre que Tyrone, amb la seva gent, ocupava posicions molt avantatjoses. Aquestes negociacions tenen lloc oralment entre els dos cabdills, sense que ningú pugui ser-hi present; per això

\* *Cibber's Lives of The Engl. Poets*, Vol. I, p. 147.

\*\* *The Companion to The Theatre*, Vol. II, p. 99.<sup>5</sup>

2. Gautier de Coste de la Calprenède (1614-1663), novel·lista i dramaturg francès. El seu drama sobre el comte d'Essex va aparèixer el 1638 (segons Voltaire, el 1632).

3. Claude Boyer (1618-1698), dramaturg francès que rivalitzà amb Pierre Corneille.

4. Samuel Daniel (1562-1619), dramaturg anglès. La seva tragèdia *Philotas* (1605). Lessing fa referència a la segona edició.

5. *History of the most renowned Queen Elizabeth and her great Favourite, the Earl of Essex* (vers 1650).

són presentades a la reina com a extremadament desfavorables per al seu honor i com una prova inequívoca que Essex deu tenir un acord secret amb els rebels. Burleigh i Raleigh, amb altres membres del Parlament, demanen permís a la reina per acusar-lo d'alta traïció, un permís que ella no està gens disposada a concedir, fins al punt de mostrar-se força irritada i furiosa per aquest intent. Recorda els anteriors serveis que el comte ha fet a la nació i declara que li fan horror la ingratitude i la pèrfida enveja dels acusadors. El comte de Southampton, amic lleial d'Essex, en pren vivament la defensa; exalta la justícia de la reina, el pes de la qual no ha de caure sobre un home com el comte, i aquesta vegada els enemics han de callar. (Acte primer.)

»Amb tot, la reina no està, ni de molt lluny, satisfeta de la conducta del comte, i li fa arribar l'ordre de reparar els seus errors i de no abandonar Irlanda sense haver acabat amb els rebels i haver restablert la pau. Però Essex, a qui no havien restat desconegudes les acusacions amb què els seus enemics intentaven de denigrar-lo, es mostra massa impacient a justificar-se i, sense fer cas de l'expressa prohibició de la reina, torna a Anglaterra després d'haver fet depositar les armes a Tyrone. Aquest pas irreflexiu produeix tanta alegria als seus enemics com inquietud als seus amics, i sobretot fa tremolar la comtessa de Rutland, amb qui ell és casat en secret, davant les possibles conseqüències. La més contorbada és, però, la reina, en veure que aquesta conducta precipitada li ha llevat qualsevol pretext per defensar-lo, si no vol trair una tendresa que ella s'estima més d'amagar davant de tothom. La consideració de la pròpia dignitat, a la qual la mena el seu natural orgull, i l'amor secret que sent per ell, lliuren dins el seu pit la més cruel de les batalles. Llargament debat dintre seu si ha d'enviar l'agossarat a la Torre o bé si ha de fer que l'estimat culpable es presenti davant d'ella i li ha de permetre què se justifiqui. Finalment pren aquest darrer partit, no sense tota mena de reserves; el vol veure, però vol rebre'l d'una manera que li faci perdre l'esperança d'obtenir ben aviat el perdó per la seva desobediència. Burleigh, Raleigh i la comtesa de Nottingham són presents a l'entrevista. La reina s'inclina vers aquesta darrera i sembla lliurada del tot a la conversa, sense dignar-se mirar el comte ni una sola vegada. Després d'haver-lo tingut agenollat una estona davant d'ella, abandona sobtadament l'estança i mana a tots els qui li siguin fidels de seguir-la i deixar sol el traïdor. Ningú no gosa desobeir-la; fins i tot Southampton surt amb ella, però no triga a retornar, amb la desconsolada Rutland, per plànyer la desgràcia del seu amic. Tot seguit la reina envia Burleigh i Raleigh a prendre al comte la vara de comandament; ell, però, es nega a posar-la en mans de ningú que no sigui la reina, i els dos ministres són tractats amb molt de menyspreu, tant per ell com per Southampton. (Acte segon.)

»La reina, a qui hom denuncia immediatament la conducta del comte, és dominada per una forta irritació, però no hi ha encara acord dins el seu ànim. No pot tolerar ni els insults que la Nottingham gosa

de proferir contra ell, ni les lloances que la irreflexiva Rutland li dedica a cor què vols; i aquestes li repugnen encara més que aquells, perquè li fan descobrir que la Rutland estima el comte. Finalment ordena que ell sigui conduït a presència seva. Essex compareix i prova de defensar les pròpies accions. Però els motius que addueix semblen a la reina massa poc consistents per convèncer-la que és innocent. El perdona per tal de donar satisfacció a l'afecte secret que té per ell; però alhora el desposseeix de tots els honors, en consideració a allò que creu deure's a ell mateixa com a reina. I en aquest moment, el comte ja no és capaç de dominar-se; la seva impetuositat esclata; llança la vara als peus d'ella i se serveix de diverses expressions que sonen massa a retrets per no desfermar la ira de la reina fins al màxim. També ella li respon com és natural que ho faci una persona colèrica; sense preocupar-se de les conveniències ni de la dignitat, sense mesurar les conseqüències: més ben dit, en lloc d'una resposta, li dóna una bufetada. El comte posa mà a la daga, i únicament la idea que ha estat la seva reina, no el seu rei, qui l'ha colpejat —en un mot, que ha estat una dona qui li ha donat la bufetada— el reté de posar les mans damunt d'ella. Southampton el commina a dominar-se; però ell repeteix una vegada més els serveis que li ha fet a ella i a l'Estat i recrimina a Burleigh i a Raleigh llur ignominiosa enveja, així com a la reina la seva injustícia. Ella s'abandona a la fúria més desfermada, i ningú no resta al costat del comte llevat de Southampton, prou amic d'ell com per no abandonar-lo ni tan sols en aquest moment. (Acte tercer.)

»El comte cau en el desesper per la seva desgràcia; corre com foll per la ciutat, proclama a crits la injustícia comesa amb ell i llança invectives contra el govern. Tot plegat li és referit a la reina amb moltes exageracions, i ella dóna ordre d'arrestar tots dos comtes. Són enviats homes contra ells; els detenen i els empresonen a la Torre fins que sigui possible de processar-los. Mentrestant, però, s'ha apai-vagat la còlera de la reina, tot deixant lloc altra vegada a pensaments més favorables a Essex. Així doncs, sense fer cas dels qui la pretenen dissuadir, el vol tornar a veure abans del procés; i com que tem que els crims d'ell siguin considerats massa greus, perquè almenys salvi la vida, li dóna un anell, amb la promesa de concedir-li tot allò que voldrà, així que ell l'hi retorni. Amb tot, gairebé es penedeix d'haver estat tan bondadosa amb ell, quan s'assabenta que el comte és casat amb la Rutland; i ho sap per boca de la mateixa Rutland, que va a demanar-li gràcia per al seu marit. (Acte quart.)

10 de novembre de 1767

»I passa allò que la reina havia temut: Essex és considerat culpable segons les lleis, i condemnat a la decapitació: el mateix s'esdevé amb el seu amic Southampton. Ara Isabel sap que, com a reina, pot perdonar el culpable, però també pensa que una gràcia tan espontàniament concedida per part seva trairia una feblesa impròpia d'una reina; esperarà, doncs, que ell li envii l'anell i que li demani ell mateix la gràcia de la vida. Plena, però, d'impaciència perquè això s'esdevingui al més aviat possible, envia la comtessa de Nottingham a veure'l i a recordar-li que pensi en la seva salvació. La Nottingham fingeix de sentir per ell la més tendra pietat, i ell li confia la preciosa penyora de la seva vida, amb el prec més humil a la reina perquè la hi salvi. Ara, la Nottingham té tot allò que desitja; ara té la possibilitat de venjar-se pel seu amor menyspreat. Per això, en lloc d'acomplir l'encàrrec del comte, el calumnia de la manera més maligna i el pinta tan orgullós, tan obstinat, tan decidit a no demanar gràcia i a deixar que les coses arribin al final, que a la reina li costa de creure la informació de la comtessa; en assegurar-li, però, que és certa, la reina, plena de ràbia i de desesper, dóna l'ordre que la sentència sigui acomplerta sense dilació. La malvada Nottingham li suggereix, a més, que indulti el comte de Southampton, no perquè la commogui la desgràcia d'aquest, sinó perquè s'imagina que Essex sentirà molt més l'amargor del propi càstig, en veure que la gràcia que a ell li neguen, li és concedida al seu amic i còmplice. Amb aquest mateix propòsit, aconsella a la reina de permetre que la comtessa de Rutland, esposa del comte, el vegi abans de l'execució. La reina accedeix a totes dues coses, però això ocasiona la desgràcia de la cruel consellera, perquè el comte lliura a la seva muller una carta per a la reina, que es troba justament a la Torre i que la rep immediatament després que s'han endut el comte. Aquesta carta li descobreix que el comte ha donat l'anell a la Nottingham i que li ha demanat gràcia a través de la traïdora comtessa. Tot seguit la reina ordena que sigui suspesa l'execució; però Burleigh i Raleigh, que n'eren els encarregats, l'han accelerada tant, que el missatge arriba massa tard. El comte ja és mort. La reina, fora de si de dolor, desterra per sempre de la seva presència l'abominable comtessa de Nottingham, i a tots els qui s'han mostrat enemics del comte, els fa patent el seu despit més amarg.»

D'aquest esquema podem deduir a bastament que *l'Essex* de Banks és una obra més natural, veraç i unitària que el de Thomas Corneille. Banks s'ha cenyit amb prou exactitud a la història, bé que ha apropiat en el temps diversos fets per tal de donar-los una influència immediata sobre el destí final del seu heroi. La incidència de la bufetada no

és menys certa que la de l'anell;<sup>1</sup> totes dues, com ja he fet observar, es troben dins la història, bé que la primera es produeix en una època molt anterior i en una altra avinentesa; i això mateix podem suposar de la segona. Perquè és més comprensible que la reina donés l'anell al comte en un temps-en el qual estava plenament satisfeta d'ell, i no que li hagués concedit aquesta penyora dels seus favors justament quan ell els havia perdut i quan era arribat el moment precís de fer ús d'aquest anell. Perquè l'anell havia de recordar a la reina fins a quin punt el comte li era grat aleshores, en el moment que ella l'hi va donar; i aquest record havia de retornar-li a ell tots els mèrits que pogués haver perdut malauradament als ulls de la sobirana. Quina necessitat hi ha, però, d'aquest senyal, d'aquest record, quan és donat d'un dia per l'altre? ¿Creu potser la reina que no podrà mantenir la seva disposició favorable per tan poques hores, i per això necessita lligar-se de tal manera amb una penyora? Si l'ha perdonat de debò, si realment li vol salvar la vida, per què tota aquesta comèdia? Per què no donar-se per satisfeta amb les promeses verbals? Si lliura l'anell simplement per tranquil·litzar el comte, ella queda compromesa a mantenir la paraula, tant si l'anell torna a les seves mans com si no. Si, però, l'hi dóna per estar segura, en ser-li retornat, del penediment i la submissió duradora del comte, ¿com pot donar crèdit a la seva mortal enemiga en un afer de tanta importància? ¿I no s'havia revelat com a tal la comtessa de Nottingham, pocs moments abans, en presència de la reina?

Així, la manera com Banks s'ha servit de l'episodi de l'anell no produeix l'efecte òptim que podria produir. Penso que faria molt més efecte que la reina se n'hagués oblidat completament i que li fos lliurat inesperadament, i ja massa tard, quan ella, per altres raons, s'hagués convençut de la innocència o de l'escassa culpabilitat del comte. L'obsequi de l'anell hauria de ser molt anterior a l'acció de l'obra, i tan sols el comte hi havia de comptar, però havia de tenir la noblesa de no fer-ne ús fins que veu que la seva justificació no és tinguda en compte, que la reina és massa previnguda contra ell perquè pugui esperar de convèncer-la, i que, per tant, ha de provar de commoure-la. I si ella es podia arribar a commoure, vindria tot seguit la convicció; el reconeixement de la innocència del comte i el record de la seva promesa de fer-lo passar per innocent encara que fos culpable, havien de sorprendre-la tot d'una, però no abans que ella hagués perdut ja la capacitat de ser justa i agràida.

Amb molta més habilitat ha introduït Banks dins la seva obra l'episodi de la bufetada. Però, una bufetada en una tragèdia! És ben anglès, i ben inconvenient! Abans que els meus primmirats lectors en facin massa burla, els prego que recordin la bufetada d'*El Cid*.<sup>2</sup> L'observació

1. Cf. cap. XXII.

2. P. Corneille, *Le Cid*, I, 4.

que hi ha dedicat el senyor de Voltaire és digna de consideració en molts sentits. «Avui —diu— hom no donaria pas una bufetada a un heroi. Els mateixos actors no saben com posar-s'hi. Només ho fan veure, que la donen. Ni en la comèdia no és tolerada una cosa així, i aquest és l'únic exemple que en tenim al teatre tràgic. Podem creure que aquesta és una de les raons que han fet qualificar *El Cid* de tragi-comèdia. Gairebé totes les peces de Scudéry<sup>3</sup> i de Boisrobert<sup>4</sup> havien estat tragi-comèdies. Durant molt de temps, hom va creure a França que no era possible de suportar el tràgic continu, sense la mescla d'alguna familiaritat. El mot tragi-comèdia és molt antic; Plaute l'empra per designar el seu *Amfitrió*, perquè si l'aventura de Sosias és còmica, Amfitrió es troba molt seriosament afligit.» Quines coses arriba a escriure el senyor de Voltaire! Com li agrada de demostrar sempre una mica d'erudició, i que malament se'n surt la majoria de les vegades!

No és cert que la bufetada d'*El Cid* sigui l'única del teatre tràgic. O bé Voltaire no ha conegut *l'Essex* de Banks, o ha pressuposat que el teatre tràgic de la seva nació és l'únic que mereix aquest nom. Una cosa demostra tanta ignorància com l'altra; i la darrera mostra encara més vanitat que ignorància. I això que afegeix sobre la tragi-comèdia no és menys inexacte. Rebé el nom de tragi-comèdia la representació d'una acció important entre personatges nobles, que té un final feliç; *El Cid* n'és una, i la bufetada no hi té absolutament res a veure; perquè al marge d'aquesta bufetada, Corneille va donar posteriorment a la seva obra el nom de tragèdia, així que va deixar de banda el prejudici que una tragèdia ha de tenir necessàriament una catàstrofe desgraciada. Plaute utilitza realment el mot *tragico-comoedia*: però ho fa simplement com una facècia, i no pas per designar un gènere específic. Tampoc no se n'ha servit ningú més en aquest sentit fins que, al segle XVI, se'ls va acudir als autors espanyols i italians de donar aquest nom a alguns dels seus engendres dramàtics.\* I si Plaute hagués ti-

\* No sé qui ha estat el primer a servir-se d'aquest terme; però tinc la seguretat que no ha estat Garnier.<sup>5</sup> Hédelin va dir: «*Je ne sais, si Garnier fut le premier qui s'en servit, mais il a fait porter ce titre à sa Bradamante, ce que depuis plusieurs ont imité*»<sup>6</sup> (*Prât. du Th.* llib. II, c. 10). Els historiadors del teatre francès<sup>7</sup> haurien hagut d'atenir-se a aquest fet; però ells han convertit la lleu suposició de Hédelin en certesa i agraeixen a llur compatriota una tan bonica invenció. «*Voici la première Tragi-Comédie, ou, pour mieux dire, le premier poème du Théâtre qui a porté ce titre— Garnier ne connaissait pas assez les*

3. Georges Scudéry (1601-1667), dramaturg francès que fou rival de Corneille. Dotze de les seves setze obres són tragicomèdies.

4. François le Metel de Boisrobert (1592-1622), dramaturg francès.

5. Robert Garnier (1544-1590), autor dramàtic francès.

6. No sé si Garnier va ser el primer que se'n va servir, però ha posat aquest títol al seu *Bradamante*, cosa que molts han imitat després...

7. Es refereix als germans François i Claude Parfaict, autors de la *Histoire Générale du Théâtre français* (1735-1749).



tulat seriosament així el seu *Amfitrió*, no hauria estat pel motiu que Voltaire li atribueix. No fóra, doncs, perquè la part de Sosias en l'acció és còmica, i la d'*Amfitrió*, tràgica. No fou per això que Plaute preferí el nom de tragi-comèdia per a la seva obra. Perquè la seva obra és enterament còmica, i tanta hilaritat ens produeix la confusió d'*Amfitrió* com la de Sosias. El motiu és, més aviat, que aquesta acció còmica s'esdevé en gran part entre personatges més elevats que els qui estem habituats a veure en la comèdia. El mateix Plaute s'expressa prou clarament en aquest sentit:

*Faciam ut commixta sit Tragico-comoedia:  
Nam me perpetuo facere ut sit Comoedia  
Reges quo veniant et di, non par arbitror.  
Quid igitur? quoniam hic servus quoque partes habet,  
Faciam hanc, proinde ut dixi, Tragico-comoediam.*<sup>9</sup>

## LVI

13 de novembre de 1767

Tornem, però, a la bufetada. Queda clar que una bufetada donada a un home d'honor per un igual o superior, és considerada una ofensa tan ignominiosa, que no serveix de res cap satisfacció que puguin procurar-li les lleis. Una ofensa així no pot ser reparada per un tercer, sinó que demana de ser venjada pel mateix que l'ha rebuda, i ho ha de ser d'una manera igualment personal i contundent a com ha estat infligida. No és aquest el lloc per decidir si l'honor que autoritza a fer-ho és autèntic o fals. Com ja hem dit, les coses van així.

I si van així al món real, per què no hi han d'anar també en el teatre? I si en el món les bufetades són un fet habitual, per què en el teatre no ho han de ser?

*finesses de l'art qu'il professait; tenons-lui cependant compte d'avoir le premier, et sans les secours des Anciens, ni de ses contemporains, fait entrevoir une idée, qui n'a pas été inutile à beaucoup d'Auteurs du dernier siècle.*<sup>8</sup> El *Bradamante* de Garnier és del 1582, i conec una infinitat de peces espanyoles i italianes anteriors que duen aquest títol.

8. «Vet aquí la primera tragicomèdia, o més ben dit, el primer poema teatral que ha dut aquest títol —Garnier no coneixia les fineses de l'art que professava; amb tot, cal que li tinguem en compte haver estat el primer, i sense ajut dels antics ni dels seus contemporanis, que ha fet entreveure una idea que no ha resultat pas inútil per a molts autors del segle darrer.»

9. «Escriuré una obra mixta, una tragicomèdia. No crec, de fet, que per escriure una veritable comèdia, sigui just de posar en escena els reis i les divinitats. Què cal fer, doncs? Com que desitjo de fer aparèixer també un servent, comprendré —com he dit— una tragicomèdia.»

«Els actors —diu el senyor de Voltaire— no saben com posar-s'hi.» Jo crec que sí, que ho saben; però a ningú no li agrada de rebre una bufetada, ni que sigui sota el nom d'un altre. El cop els encén la sang; la rep el personatge, però és l'actor qui la sent; i aquesta sensació elimina la ficció; els actors perden el control, la vergonya i la confusió els puguen a la cara contra la seva voluntat; han de semblar indignats i semblen uns enzes; i tot actor les emocions del qual entren en col·lisió amb el seu paper, ens fa riure.

No és aquest l'únic cas en el qual podem lamentar la supressió de les màscares. És indiscutible que l'actor, rera la màscara, pot adoptar una actitud més digna; el seu personatge té menys ocasió de desfermar-se, i si es desferma, ens costa més d'adonar-nos-en.<sup>1</sup>

Que l'actor actuï, però, com millor li sembli, en rebre la bufetada; si és cert que el poeta dramàtic treballa per als actors, no per això ha de renunciar a tot allò que els resulti menys còmode de fer. Un actor no pot enrojolar-se a voluntat; però l'autor sí que ho pot prescriure; si més no, pot fer dir a un personatge que veu l'altre com envermeilleix. L'actor no vol que li colpegin la cara; pensa que això el fa digne de menyspreu; el confon, li dol: molt bé! Si el seu art no l'ha dut prou enllà com perquè no el confonguin aquesta mena de coses; si no estima el seu art fins al punt que, per amor d'ell, toleri una petita ofensa, doncs que procuri sortir del mal pas tan bé com pugui: que esquivi el cop o que es protegeixi amb una mà; però que no exigeixi que l'autor hagi de crear-se més problemes dels que ja li planteja el personatge que vol fer-li interpretar. Si el veritable Diego i el veritable Essex han de rebre una bufetada, què hi han d'objectar els seus intèrprets?

O potser és l'espectador el qui no vol veure donar bufetades? ¿O acceptaria, a tot estirar, que en rebés algun criat, el qual no se'n pot sentir gaire ofès, ja que és un càstig apropiat a una persona de la seva condició? Però bufetejar un heroi! Quina baixesa! Quina inconveniència! I si ha de ser així necessàriament? ¿I si aquesta inconveniència hagués d'esdevenir i esdevingués justament la font de les decisions més violentes, de la venjança més sangonant? ¿Si qualsevol ofensa menor no hagués pogut tenir aquestes tremendes conseqüències? Allò que pot esdevenir tan tràgic en les seves conseqüències, allò que, entre certs personatges, ha d'esdevenir necessàriament tan tràgic, ¿ha de ser exclòs de la tragèdia pel fet que també té cabuda dins la comèdia i la farsa? Allò que una vegada ens fa riure, ¿no pot horroritzar-nos una altra vegada?

Si hi ha algun gènere dramàtic del qual jo volgués veure abolides les bufetades, fóra precisament la comèdia. Perquè, quines conseqüències hi pot tenir? Tristes? No, perquè quedarien per sobre de la seva

1. Goethe acomplí l'intent de restaurar la màscara al Hoftheater de Weimar, en l'escenificació d'*Els Germans*, de Terenci (1801). No hi va tenir èxit.

esfera. Ridícules? Tampoc, perquè quedarien per sota i entrarien dins la farsa. De cap mena? Llavors no valdria la pena de donar cap bufetada. El qui la dóna, mostrarà un enardiment plebeu, i el qui la rep, una baixesa servil i no cap altra cosa. Que resti, doncs, reservada als dos gèneres extrems: la tragèdia i la farsa; les quals tenen molts elements en comú, que provocaran la nostra burla o ens faran tremolar.

I jo pregunto a tothom qui hagi vist representar *El Cid*, o que l'hagi simplement llegit amb una mica d'atenció, si no el recorre una esgarri-fança quan veu que el petulant Gormas gosa de colpejar el vell i digne Diego; si no ha sentit per aquest la més intensa pietat i la més aspra aversió per aquell; si no penetren tot d'una dins la seva ment les tristes i sagnants conseqüències que aquest ultratjós enfrontament ha de comportar, i si no l'omplen d'impaciència i espant. ¿No ha de ser tràgic un incident que provoca en ell tots aquests efectes?

Si mai aquesta bufetada ha fet riure, aquest riure havia de provenir segurament d'algun espectador del galliner, habituat a rebre plantofades i que, en aquest moment, n'hauria merescut una de l'espectador del costat. Però si la inhabilitat de l'actor ha contribuït a provocar un somriure involuntari, que es mossegui immediatament el llavi i que se submergeixi de nou en la il·lusió, de la qual sol ser arrencat més o menys l'espectador per gairebé totes les accions excessivament violentes.

Pregunto, a més, quina altra ofensa podria substituir una bufetada? Per a qualsevol altra, el poder del rei fóra prou competent a concedir una reparació; en qualsevol altra, el fill podria negar-se a sacrificar al propi pare el pare de l'estimada. Aquest ultratge és l'únic per al qual el *pundonor*<sup>2</sup> no admet disculpes ni remissions; i qualsevol via amistosa, que pugui iniciar el monarca en persona, serà destinada al fracàs. D'acord amb aquesta mentalitat, Corneille fa que Gormas, quan el rei li fa dir que deu una reparació a Diego, contesti molt encertadament:

*Ces satisfactions n'apaisent point une âme:  
Qui les reçoit n'a rien, qui les fait se diffame.  
Et de tous ces accords l'effet le plus commun,  
C'est de déshonorer deux hommes au lieu d'un.*<sup>3</sup>

Aleshores, a França, no feia gaire que havia estat promulgat l'edicte contra el duel, al qual aquesta mena de màximes s'oposaven d'una manera ben directa. Corneille va rebre l'ordre de suprimir tots aquests

2. En espanyol, a l'original.

3. «Aquestes satisfaccions no apaivaguen una ànima: qui les rep no té res, qui les fa es difama. I de tots aquests acords, l'efecte més comú, és que deshonra dos homes en lloc d'un.»

versos, i els actors no els van poder recitar.<sup>4</sup> Però tots els espectadors completaven el passatge de memòria i d'acord amb allò que sentien.

A l'*Essex*, la bufetada produeix una situació encara més crítica, ja que la dona una persona a qui les lleis de l'honor no comprometen. És dona i reina; què pot emprendre contra ella l'home ofès? Podria fer burla de la dona resoluta i capaç de defensar-se; perquè una dona no pot insultar ni colpejar. Però aquesta dona és alhora la sobirana i les seves ofenses són indelebles, perquè la seva dignitat reial els confereix una mena de legitimitat. Així doncs, ens ha de semblar natural que Essex es revolti contra aquesta dignitat mateixa i s'enfurismi contra l'altesa que se sostreu a la venjança del qui ha estat ofès per ella. No sabia veure, almenys, altra cosa que pogués fer versemblants les últimes accions del comte. El simple fet de caure en desgràcia i de veure's privat dels seus càrrecs no podria dur-lo ni hauria de dur-lo tan lluny. Exasperat en canvi per un tracte tan degradant, veiem, si no amb aprovació amb disculpa, com emprèn tot allò que la desesperació li dicta. La mateixa reina, des d'aquest punt de vista, ha de considerar-lo digne del seu perdó; i sentim per ell una compassió infinitament superior a la que ens sembla merèixer dins la història, ja que, allò que dins la tragèdia ho fa per la primera reacció violenta de l'honor ferit, ho comet en la història per ambició i altres baixos propòsits.

La història ens diu que Essex va rebre la bufetada en una disputa sobre l'elecció d'un rei d'Irlanda.<sup>5</sup> En veure el comte que la reina s'aferjava a la seva opinió, ell se li va girar d'esquena amb un gest de gran menyspreu. En aquest precís moment va sentir la mà de la reina al damunt, i la seva mà es va posar a la daga. Va jurar que ni podia ni volia suportar l'ofensa, una ofensa que no hauria tolerat ni al rei Enric, pare d'Isabel: i va abandonar la cort. La carta que va escriure sobre l'incident al canceller Egerton és redactada amb el més noble orgull, i el comte semblava fermament decidit a no apropar-se mai més a la reina. Tanmateix, no trigà gaire temps a gaudir altra vegada de tots els seus favors i a posseir tota la influència d'un favorit ambicios. Aquesta facilitat per a la conciliació, si fou sincera, ens dona d'ell una pessima idea, una idea que no fóra pas millor, si tot era fingiment. En aquest cas, es tractava d'un veritable traïdor, que passava per tot fins que creia arribat el seu moment. Un miserable impost sobre el vi, del qual la reina li va sostreure l'usdefruit, va acabar per irritar-lo més que la bufetada, i la ràbia que li produí aquesta reducció dels seus ingressos el va ofuscar fins al punt de fer-lo explotar sense pensar-s'hi ni un moment. Aquesta és la imatge que ens en dona la història i que ens el fa avorrible. No és pas així en Banks, que converteix la seva

4. L'edicte fou promulgat per Lluís XIII el 1626, per suggeriment de Richelieu.

5. *History of Great Britain*, de Hume (Vol. V).

revolta en una conseqüència immediata de la bufetada i no li atribueix intencions deslleials envers la reina. La seva falta és la falta d'un noble abrandament; se'n penedeix i li és perdonada, i únicament la perversitat dels seus enemics fa que no pugui defugir el càstig que li era destinat.

## LVII

*17 de novembre de 1767*

Banks ha conservat els mateixos mots proferits per Essex després de la bufetada. Només que, a la referència sobre el rei Enric, hi afegeix tots els Enrics del món i tots els Alexandres.\* El seu Essex peca, en general, d'un excés de jactància, i poc li falta per ser tan gascó com l'Essex del gascó Calprenède. A més, suporta la pròpia desgràcia d'una manera massa pusilànime, i en un moment donat es mostra tan servil davant la reina com abans s'havia mostrat temerari. Banks l'ha descrit massa d'acord amb la vida real. Un caràcter que es descompon amb tanta facilitat no és un caràcter, i no és digne, per tant, de la imitació dramàtica. Dins la història, aquestes contradiccions amb ell mateix, podem considerar-les simulació, perquè difícilment la història ens fa conèixer la intimitat més amagada del cor humà; però el drama ens familiaritza massa amb l'heroi, perquè no haguem de saber puntualment si els seus estats d'ànim es corresponen o no amb les accions de què mai no l'hauríem cregut capaç. Tant si es corresponen com si no, el poeta tràgic no pot treure'n gaire profit en cap dels dos casos. Si no hi ha simulació, el caràcter es perd; si hi ha simulació, se'n perd la dignitat.

### \* Acte III.

*...By all  
The Subtily, and Woman in your Sex,  
I swear, that had you been a Man, you durst not,  
Nay, your bold Father Harry durst not this  
Have done —Why say I him? Not all the Harrys,  
Nor Alexander self, were he alive,  
Should boast of such a deed on Essex done  
Without revenge...<sup>1</sup>*

### 1. Acte III.

*...Per tanta  
Gentilesa, perquè sou, de sexe, dona,  
Us ben juro que, essent home, no haurieu,  
No, ni Enric, vostre ardit pare, no hauria  
Gosat fer-m'ho... Què dic ell? Ni cap Enric,  
Ni el Gran Alexandre, si fos viu encara,  
No es vantaria d'haver tractat un Essex  
Així, sense revenja...*

Amb Isabel, l'autor no ha pogut incórrer en el mateix defecte. Dins la història, aquesta dona resta tan igual a si mateixa com pocs homes poden restar-hi. La seva tendresa mateixa, el seu amor secret per Essex han estat tractats amb força correcció dins el drama; però encara, en certa manera, hi continuen essent un misteri. Isabel no s'hi lamenta, com la Isabel de Corneille, de la fredor i el menyspreu, de l'abrandament i del destí; no parla de cap metzina que la consum; no es plany que l'ingrat prefereixi una Suffolk a ella, després d'haver-li donat a entendre prou clarament que ha de sospirar únicament per ella, etc. Cap d'aquestes mesquineses no li ve mai als llavis. No parla mai com una enamorada, però hi actua. Mai no ho sentim, però sí que veiem fins a quin punt Essex fou estimat per ella, i encara ho és. Unes espurnes de gelosia la traeixen; altrament ens costaria de considerar-la alguna cosa més que una amiga del comte.

Amb quin art ha sabut Banks posar en acció els sentiments de la reina respecte a Essex, poden demostrar-ho les escenes següents de l'acte tercer. La reina es pensa que està sola i reflexiona sobre les maulades obligacions del seu rang, que no li permeten d'actuar segons les veritables inclinacions del seu cor. Aleshores s'adona de la presència de la comtessa de Nottingham, que li ha anat al darrera.

«LA REINA: Tu aquí, Nottingham? Creia que estava sola.

NOTTINGHAM: Perdona'm, Majestat, la meua audàcia. Però el meu deure m'ordena de ser encara més audaç. Alguna cosa et neguiteja. Haig de preguntar..., però abans m'agenollo a demanar-te perdó per la meua pregunta. Què és això que et neguiteja? ¿Què és això que tan profundament abat aquesta noble ànima? ¿O pateixes d'algun mal?

LA REINA: Alça't, t'ho prego... Em trobo perfectament... T'agracixo el teu amor... Només estic inquieta, una mica inquieta..., pel meu poble. Fa molt de temps que governo. Temo que massa temps. I el poble comença d'estar-ne cansat. Les corones reials i les de flors s'assemblen. Les més fresques són les preferides. El meu astre declina; massa ha escalfat quan era al seu zenit, i ara la calor és excessiva; tothom desitja que ja s'hagi post. Conta'm, però, què diuen del retorn d'Essex?

NOTTINGHAM: Del seu retorn... no en diuen... gaire cosa de bo. Però d'ell..., és tingut per un home coratjós.

LA REINA: Què dius? Coratjós? Quan així em serveix? El traïdor!

NOTTINGHAM: És cert que no ha anat bé...

LA REINA: Que no ha anat bé? Que no ha anat bé?... Això és tot?

NOTTINGHAM: Ha estat una acció artera i criminal.

LA REINA: No és així, Nottingham?... Tenir les meves ordres en tan poc! Hauria merescut morir! Crims molt menors han costat el cap a centenars de favorits molt més estimats...

NOTTINGHAM: Certament!... I en canvi Essex, amb una culpa molt més

gran, ha de sortir-se'n amb un càstig molt menor? ¿No ha de morir?

LA REINA: Morirà! Morirà, i morirà entre els pitjors turments! Que la seva pena, com-la seva traïció, sigui la més gran! I després vull veure el seu cap i els seus membres clavats, no sota portals ombrívols ni damunt ponts baixos, sinó en els merlets més alts, perquè tothom que passi els vegi i exclami: mireu, aquest és Essex, l'orgullós i l'ingrat! Aquell Essex que es va oposar a la justícia de la seva sobirana! Ben fet! Ha tingut el que es mereixia! Què hi dius, Nottingham? No hi estàs d'acord?... Calles? Per què calles? Encara el defensaràs?

NOTTINGHAM: Ja que m'ho manes, reina, et diré tot allò que diu la gent d'aquest home superbiós i desagraït...

LA REINA: Fes-ho!... Parla: què diu la gent d'ell i de mi?

NOTTINGHAM: De tu, reina?... Qui hi ha que no parli de tu amb entusiasme i admiració? La glòria d'un sant no és més pura que la teva lloança en boca de tothom. Només una cosa desitja la gent... i ho desitgen amb les llàgrimes més ardents que fa brollar el més pur amor per tu..., només una cosa: que et dignis de donar oïda a les queixes contra aquest Essex, de no protegir més aquest traïdor, de no sostreure'l més a la justícia i a la vergonya, de lliurar-lo finalment a la venjança...

LA REINA: Qui m'ho pot prescriure, això?

NOTTINGHAM: Prescriure!... ¿Prescrivim res al cel, quan l'implorem amb la més profunda submissió?... I tothom t'implora contra l'home de tarannà tan maligne, tan pervers, que fins i tot creu inútil recórrer a la hipocresia... Quin orgull! Quina presumpció! I quina manera més abjecta i canallesca de ser orgullós! Talment un lacai miserable amb la seva lliurea guarnida! Que és valent, tothom li ho concedeix, però ho és com ho són el llop o l'ós, cegament, sense prudència ni previsió. El veritable coratge, que eleva una ànima noble per damunt de la felicitat i la malaurança, li és estrany. La més mínima ofensa l'enutja; vocifera i delira per no res; tot se li ha de doblegar; arreu vol brillar tot sol, sobresortir per damunt de tothom. Ni el mateix Llucifer, que va escampar pel cel la primera llavor del pecat, no era més ambiciós ni més despòtic que ell. Però així com Llucifer va ser foragitat del cel...

LA REINA: Calma, Nottingham, calma!... T'excites fins a perdre l'alè... No vull sentir res més. (*A part.*) Llengua verinosa!... La veritat, Nottingham, és que t'hauria de fer vergonya repetir simplement aquestes coses, aquestes infàmies sortides del baix poble. I ni tan sols és cert que el baix poble les digui. Ni tampoc les pensa. Sou vosaltres, vosaltres sols els qui voldríeu que les digués.

NOTTINGHAM: Estic sorpresa, reina.

LA REINA: De què?

NOTTINGHAM: Tu mateixa m'has ordenat que parlés...

LA REINA: Sí, com si no hagués vist fins a quin punt esperaves aquesta ordre! Com estaves preparada a rebre-la! Soltadament se t'ha encès el rostre, t'han flamejat els ulls, tot el teu cor s'ha omplert del goig de poder-se desfogar, i cada mot, cada gest tenia de fa temps el dard apuntat al seu blanc, i cada dard em feria també a mi.

NOTTINGHAM: Perdona, reina, si en el meu llenguatge he faltat al meu deure. Jo l'havia mesurat amb el teu.

LA REINA: Amb el meu? Sóc la reina. Tinc llibertat de jugar com jo vulgui amb les coses que he creat. A més, ell s'ha fet culpable dels pitjors delictes contra la meva persona. M'ha ofès a mi, no a tu. ¿En què et podria ofendre aquest pobre home? No tens lleis que pugui infringir, ni súbdits que pugui oprimir, ni corona que aspiri a usurpar. Quin pèrfid plaer trobes, dones, a colpejar la testa d'un que s'ofega, abans que allargar-li la mà?

NOTTINGHAM: Sóc censurable.

LA REINA: Prou!... La seva reina, el món, el destí mateix es declaren contra aquest home, i no sembla que a tu et mereixi cap compassió ni disculpa?

NOTTINGHAM: Ho admeto, reina...

LA REINA: Vés-te'n, et perdono!... Fes venir Rutland de seguida...»

## LVIII

*20 de novembre de 1767*

Lady Nottingham se'n va i no triga a aparèixer Rutland. Recordem que Rutland és casada amb Essex sense que ho sàpiga la reina.

«LA REINA: Ets tu, estimada Rutland? T'havia enviat a cercar... Què et passa? Fa temps que et veig tan trista... Què és aquest núvol fosc que plana sobre el teu amable esguard? Anima't, Rutland, que et buscaré un bon marit.

RUTLAND: Dona generosa! No mereixo que la meva reina em miri amb tanta magnanimitat!

LA REINA: Com pots parlar així? Jo t'estimo, sí, t'estimo... Ho has de veure! Acabo de tenir una disputa amb Nottingham, aquella malagradosa! I hem parlat precisament... de Milord Essex.

RUTLAND: Ah!

LA REINA: Puc dir que m'ha fet enfadar molt! Me l'he haguda de treure del davant, perquè ja no podia més.

RUTLAND (*a part*): Quin sobresalt, sentir aquest nom estimat! Em trairà el meu rostre! Ho sento... empallideixo... i torno a enrojolar-me...

LA REINA: Et fa posar vermella, això que dic?

RUTLAND: La teva confiança, reina, tan bondadosa com inesperada...



LA REINA: Sé que mereixes la meva confiança... Vine, Rutland, t'ho diré tot. Tu m'aconsellaràs... Sens dubte, estimada Rutland, deus haver sentit la cridòria del poble contra aquest pobre malaurat, i els crims de què l'acusen. Però potser encara no saps el pitjor. Que ell ha tornat avui d'Irlanda, contra la meva ordre expressa, i que ha deixat els afers d'allí en la més gran de les confusions.

RUTLAND: Puc dir-te, reina, el que penso? La cridòria del poble no és sempre la veu de la veritat. Sovint el seu odi és tan mancat de base...

LA REINA: Expresses els veritables pensaments de la meva ànima... Amb tot, estimada Rutland, ell és digne de censura... Vine, estimada, deixa que em recolzi en el teu pit... Oh, sí, m'acuiten massa! No, no vull que em lliguin al seu jou. Obliden que sóc la reina. Ah, estimada, m'ha faltat sempre una amiga així, en qui pogués abocar les meves penes!

RUTLAND: Mira les meves llàgrimes, reina... Veure't sofrir, admirant-te com t'admiro! Oh, si el meu àngel bo posés idees a la meva ment i paraules a la meva boca per conjurar la tempesta del teu pit i escampar bàlsam damunt les teves ferides!

LA REINA: Oh si tu fossis el meu àngel bo! Bona i compassiva Rutland! Dignes, ¿no és una llàstima que un home tan bo hagi de ser un traïdor? ¿Que un heroi que fou adorat com un déu, pugui rebaixar-se fins a l'extrem de voler-me privar d'un petit tron?

RUTLAND: Ho ha volgut realment? Ho podia voler? No, reina, ben cert que no, ben cert que no! Quantes vegades l'he sentit parlar de tu! Amb quina lleialtat, amb quina admiració, amb quin fervor l'he sentit parlar de tu!

LA REINA: De debò que l'has sentit parlar de mi?

RUTLAND: I sempre com un entusiasta, que no parla amb freda reflexió, sinó amb un sentiment ple d'intensitat, que és incapaç de dominar. Deia: "Ella és la deessa del seu sexe, tan per damunt de totes les altres dones, que allò que de les altres admirem més, la bellesa i l'atractiu, en ella no són sinó ombres per fer ressortir una llum més gran. Tota perfecció femenina es perd en ella com la feble resplendor d'una estrella dins l'esclat de la llum del sol, que tot ho inunda. Res no iguala la seva bondat; la gràcia personificada regna en ella, en aquesta illa afortunada; les seves lleis són tretes del codi etern del cel, i hi són transcrites novament pels àngels... Oh —es va interrompre llavors amb un sospir que expressava tota la fidelitat del seu cor—, oh, per què no ha de ser immortal? No voldria viure aquell moment terrible en el qual la divinitat reclamarà de nou aquesta emanació seva i així, tot d'una, la nit i la confusió s'escamparan per Britània!"

LA REINA: Això va dir, Rutland?

RUTLAND: Això, i molt més. Sempre amb coses tan noves com sinceres

en lloança teva, talment una font inextingible que vessa dels sentiments més purs envers la teva persona...

LA REINA: Oh, Rutland, amb quin goig em crec aquests testimonis que en dones!

RUTLAND: I pots tenir-lo encara per traïdor?

LA REINA: No...; però sí que ha transgredit les lleis... Haig d'avergonyir-me de continuar protegint-lo... I ni puc gosar de veure'l.

RUTLAND: No veure'l, reina? No veure'l? Per la pietat que ha instaurat el seu tron dins la teva ànima, jo et conjuro... L'has de veure! Avergonyir-te? De què? De tenir misericòrdia d'un infeliç... Déu és misericordiós; i és un afront que una reina també ho sigui? No, reina, sigues igual a tu mateixa en aquest moment. Sí, ho seràs: el veuràs, ni que sigui una sola vegada...

LA REINA: ¿Ell, que així ha pogut menystenir les meves ordres expresses? ¿Ell, que gosa presentar-se davant els meus ulls d'una manera tan arbitrària? Per què no va restar allí on jo vaig ordenar-li que restés?

RUTLAND: No ho consideris un delictes! Dóna la culpa al perill en què es va veure. Va saber allò que passava aquí, fins a quin punt cercaven de rebaixar-lo, de fer-lo sospitós davant teu. I es va presentar, certament sense permís, però amb la millor intenció, amb la intenció de justificar-se i que no et deixessis enganyar.

LA REINA: Bé, doncs el vull veure, i el veuré de seguida... Oh, Rutland meva, com desitjo que la seva integritat sigui tan gran com el coratge que li conec!

RUTLAND: Oh, nodreix aquestes favorables intencions! La teva ànima reial no pot albergar-ne de més justes! Integritat! Segur que el trobaràs íntegre. Voldria jurar en nom seu, jurar en nom seu per tota la teva majestat, que mai no ho ha deixat de ser. La seva ànima és més pura que el sol, que té taques i atreu els vapors terrenals i ajuda a incubar els verms. Dius que és coratjós, i qui no ho diu? Però un home coratjós no és capaç de baixesa. Recorda com ha castigat els rebels, com t'ha fet temible als espanyols, que s'han gastat debades en contra teu el tresor de les seves Índies. El seu nom precedia les teves flotes i els teus exèrcits, i abans que aquests arribessin, sovint el seu nom ja havia obtingut la victòria.

LA REINA (*a part*): Quina eloqüència!... Ah! aquest foc, aquesta intensitat! La simple compassió no arriba tan enllà. Ho vull saber tot seguit! (*A ella.*) I a més, Rutland, la seva figura...

RUTLAND: Certament, reina, la seva figura... Mai una figura no ha harmonitzat més amb les qualitats interiors! Tu, que també ets bella, has de reconèixer que mai no hi ha hagut un home més bell! Tan digne, tan noble, tan agosarat i autoritari en la seva actitud! Quina harmonia de cada membre amb els altres! I quina dolcesa, quina gràcia de formes en tot el conjunt! El veritable model de la natura

per plasmar un home perfecte! El rar exemple per a l'art, que ha de seleccionar entre mil objectes tot allò que aquí trobem reunit en un de sol!

LA REINA (*a part*): M'ho pensava! No ho puc aguantar més! (*A ella.*) Què et passa, Rutland? Estàs fora de tu! Un mot, una imatge encaixa l'altra. Què és això que s'empara de tu? ¿És tan sols la teva reina, és Essex mateix el que provoca en tu aquesta passió real o simulada? (*A part.*) Calla; és evident que l'estima... Què he fet? Quina nova tempesta he congriat dins el meu pit?»

En aquest punt tornen a aparèixer Burleigh i la comtessa de Nottingham, per dir a la reina que Essex espera les seves ordres. Ella mana que es presenti. «Rutland —diu la reina—, continuarem parlant; ara, vés-te'n. Nottingham, apropa't.» Aquest tret de gelosia és perfecte. Essex es presenta, i tot seguit ve l'escena de la bufetada. No sé com podia haver estat preparada d'una manera més comprensible i afortunada. Essex, al començament, sembla voler-se sotmetre del tot; però quan la reina li demana que es justifiqui, es va acalorant cada vegada més; es vanta, crida i protesta. Tot això, tanmateix, no hauria pogut indignar tant la reina, si el seu cor no hagués estat ja enverinat per la gelosia. De fet, és l'amant gelosa la qui colpeix, i per fer-ho se serveix de la mà de la reina. La gelosia, en general, es complau a colpir.

Per part meva, hauria preferit concebre simplement aquestes dues escenes que no pas haver escrit tot l'*Essex* de Corneille. Són tan característiques, tan plenes de vida, i de veritat, que, davant d'elles, el millor dels francesos fa una figura ben trista.

## LIX

24 de novembre de 1767

Quant a l'estil de Banks, cal no jutjar-lo per la meva traducció. He hagut de renunciar completament a la seva expressió. És alhora tan corrent i tan exquisida, tan baixa i tan enlairada, i no pas d'un personatge a un altre personatge, sinó en tota l'extensió de l'obra, que pot servir com a model d'aquesta mena de discordança. He intentat d'esmunyir-me com he pogut entre els dos esculls; però he preferit naufragar contra l'un que contra l'altre.

M'he guardat més del to ampul·lós que del to planer. Potser la majoria hauria fet justament el contrari; perquè n'hi ha molts que consideren l'ampul·lositat i la tragèdia com una sola cosa. I no solament molts lectors, sinó també molts dels poetes mateixos. ¿Han de parlar els seus herois com els altres mortals? Quina mena d'herois foren?

*Ampullae et sesquipedalia verba*,<sup>1</sup> sentències i bombolles, i paraules inacabables: això, segons ells, dóna el to veritable de la tragèdia.

«No hem estalviat res —diu Diderot\* (notem que parla preferentment dels seus compatriotes)— per corrompre el gènere dramàtic. Hem conservat dels antics l'èmfasi de la versificació, que tan bé convenia a unes llengües de quantitats molt mesurades i d'accents molt marcats, a teatres espaiosos, a una declamació posada en notes i acompanyada d'instruments: i hem abandonat la simplicitat de la intriga i del diàleg, i la veritat dels quadres.»

Diderot hauria pogut afegir encara una altra raó per la qual no hauríem de prendre sense excepció com a model l'expressió de les tragèdies antigues. Tots els personatges hi parlen i s'hi comuniquen en un indret públic i obert, en presència d'una massa de gent curiosa. Així doncs, han de parlar gairebé sempre tot conservant i respectant la pròpia dignitat; no poden descarregar llurs idees i emocions amb els primers mots que els passen pel cap, sinó que els han de mesurar i escollir. Però nosaltres, els moderns, que hem suprimit el cor i que la majoria de les vegades deixem els nostres personatges entre les quatre parets de casa seva, ¿quina raó podem tenir per fer-los parlar sempre amb un llenguatge tan sostingut, tan rebuscat i tan retòric? No l'escolta ningú més que aquells a qui ells permeten d'escoltar-lo; amb ells no parla sinó la gent realment implicada en l'acció, una gent dominada pels mateixos afectes, que no té temps ni ganes de controlar les expressions. Aquesta comesa d'escoltar la tenia només el cor, el qual, encara que fos implicat també dins la peça, mai no cometia accions errònies i jutjava els personatges més que participar d'una manera efectiva en llur destí. És inútil que, en aquest cas, ens remetem al rang elevat dels personatges. És cert que la gent de condició elevada han après d'expressar-se millor que l'home comú; però no fan veure contínuament que parlen millor que ell. I molt menys quan hi juguen les passions, cadascuna de les quals té la seva eloqüència pròpia, que s'inspira tan sols en la natura, que no s'aprèn en cap escola i que pot ser compresa tan bé per la persona més ineducada com per la més polida.

En un llenguatge rebuscat, exquisit, ampullós, mai no pot haver-hi sentiment. Un llenguatge així no revela sentiment ni pot provocar-ne. Per contra, el sentiment s'avé amb les expressions més senzilles, familiars i planeres.

Sé perfectament que, en el teatre francès, cap reina no ha parlat mai com jo faig parlar la Isabel de Banks. El to col·loquial i de confiança que utilitza per conversar amb les seves dames, amb prou feines fóra admès a París en una petita aristòcrata de províncies. «Pa-

\* Segona conversa que segueix *El fill natural*. V. trad. alem., p. 247.

1. De la *Poètica* d'Horaci, lliurement traduïda per Lessing.

teixes d'algun mal? — Em trobo perfectament. Alça't, t'ho prego. — Conta'm, però... — No és cert, Nottingham? — Fes-ho! Parla! — Calma, calma! — T'excites fins a perdre l'alè. — Llengua verinosa! — Tinc llibertat de jugar com jo vulgui amb les coses que he creat. — Colpejar la testa. — Anima't, Rutland, que et buscaré un bon marit. — Com pots parlar així? — Ja ho veuràs. — M'ha fet enfadar molt. Me l'he haguda de treure del davant. — Vine, estimada, deixa que em recolzi en el teu pit. — M'ho pensava! — No ho puc aguantar més.» Sí, no ho podem aguantar més, dirien els crítics refinats... i potser també ho dirien alguns dels meus lectors. Perquè, malauradament, hi ha alemanys que són encara molt més francesos que els francesos. Per agradar-los, he reunit en una pila tots aquests fragments. Conec llur manera de criticar. Totes les petites descurances que tant ofenen llurs fines oïdes, unes descurances que tan difícilment ha trobat el poeta, que tan reflexivament ha escampat ací i allí per donar agilitat al diàleg i per comunicar als discursos el to veritable de la inspiració momentània, tot això ho arrencaren amb un gran enginy per fer-s'hi un tip de riure. Finalment segueix un compassiu encongiment d'espatlles: «Es veu prou que aquest bon home no coneix el gran món, que no ha sentit parlar gaires reines; Racine en sabia més; però Racine vivia a la cort.»

Malgrat tot, jo no em deixaria pas torbar. Pitjor per a les reines, si no parlen, si no poden parlar així. Ja fa temps que penso que la cort no és precisament el lloc on un poeta pot estudiar la natura. Però si la pompa i l'etiqueta converteixen les persones en màquines, és tasca del poeta fer que aquestes màquines tornin a ser persones. Per molt afectada i rebuscada que sigui la manera de parlar, de les veritables reines, les seves reines han de parlar amb naturalitat. Que escolti atentament l'Hècuba d'Eurípides, i que es consoli si mai no ha parlat amb una reina.

No hi ha res més decorós ni digne que la simple natura. La rudesia i el desgavell en són talment allunyats com l'ampullositat i la retòrica (*Schwulst und Bombast*) ho són de la sublimitat. El mateix sentiment que, en el primer cas, traçarà el límit, també el detectarà en el segon cas. Per això el poeta ampullós és indefectiblement el més vulgar. Són dos defectes inseparables, i cap gènere no dóna més ocasió de caure en tots dos que la tragèdia.

Tanmateix, sembla que els anglesos s'han sentit ofesos sobretot per un d'aquests dos defectes en el cas del seu Banks. Censuraren menys l'ampullositat que el llenguatge vulgar que posa en boca de personatges tan nobles i tan brillants dins la història del seu país, i ja fa molt de temps que desitgen que l'obra sigui reelaborada per un home que tingui més domini de l'expressió tràgica.\* I aquest desig fou finalment

\* («Companion to the Theatre», Vol. II, p. 105.) *The Diction is every where very bad, and in some Places so low, that it even becomes unnatural. — And I think, there cannot be a greater Proof of the little Encouragement this Age*

complet. Gairebé alhora, es posaren a la feina Jones<sup>2</sup> i Brook.<sup>3</sup> Henry Jones, irlandès de naixença, era paleta d'ofici i, com el vell Ben Jonson, va deixar la paleta per la ploma. Després de fer imprimir per subscripció un volum de poemes, que el donaren a conèixer com a home de gran geni, dugué el seu *Essex* al teatre l'any 1753. Quan fou escenificat a Londres, ja s'havia representat a Dublín el de Henry Brook. Però Brook el va fer imprimir uns quants anys més tard, i pot molt ben ser, com així li és imputat, que se servís tant de l'*Essex* de Jones com del de Banks. Sembla que hi ha també un *Essex* d'un tal James Ralph.<sup>4</sup> Confesso que no n'he llegit cap i que només tinc notícia de tots tres a través de les revistes literàries. De l'*Essex* de Brook, diu un crític francès que ha sabut fondre el foc i el patetisme de Banks amb la bella poesia de Jones. Allò que afegeix sobre el paper de la Rutland i sobre la seva desesperació per l'execució del seu marit \* és ben notable; hi aprenem a conèixer el públic parisenc en un aspecte que l'honora molt poc.

Però he llegit un *Essex* espanyol, massa singular perquè no en digui alguna cosa tot de passada.

*affords to Merit, than that no Gentleman posset of a true Genius and Spirit of Poetry, thinks it worth his Attention to adorn so celebrated a Part of History with that Dignity of Expression befitting Tragedy in general, but more particularly, where the Characters are perhaps the greatest the World ever produced.*<sup>5</sup>

\* («Journal Encycl.», Mars 1761.) *Il a aussi fait tomber en démence la Comtesse de Rutland au moment que cet illustre époux est conduit à l'échafaud; ce moment où cette Comtesse est objet bien digne de pitié, a produit une très grande sensation, et a été trouvé admirable à Londres: en France il eût paru ridicule, il aurait été sifflé et l'on aurait envoyé la Comtesse avec l'Auteur aux Petites-Maisons.*<sup>6</sup>

2. Henry Jones (1721-1770), autor dramàtic anglès.

3. Es deia Henry Brooke (no Brook) (1706-1783), autor de la tragèdia *The Earl of Essex*, representada per primera vegada el 1749.

4. James Ralph (1705-1762), autor dramàtic anglès que estrenà i publicà *The Fall of the Earl of Essex* el 1731, a Londres.

5. «La dicció és a tot arreu molt dolenta, i en alguns indrets tan plana, que gairebé esdevé mancada de naturalitat... — I jo penso que no hi pot haver una prova més gran d'un mínim encoratjament que aquesta època mereix que el fet que cap home genial i dotat d'esperit poètic no deixa escapar la seva atenció a adornar una part tan celebrada de la història amb la dignitat de l'expressió que correspon a la tragèdia en general i especialment quan els caràcters són potser els més grans que mai ha produït la història del món.»

6. «Ell ha fet caure també en la demència la comtessa de Rutland al moment que el seu illustre espòs és conduït al patíbul: aquest moment, en què la comtessa és un objecte ben digne de pietat, ha produït una sensació molt gran, i ha estat considerat admirable a Londres; a França hauria semblat ridícul, hauria estat xiulat i hom hauria enviat la comtessa amb l'autor al manicomi.»

27 de novembre de 1767

És d'autor desconegut<sup>†</sup> i du com a títol: *Dar la vida por su dama*.\* L'he trobada en una recopilació de comèdies impresa a Sevilla per José Padrino. Hi ocupa el lloc vint-i-quatre. No sé quan fou redactada ni tinc cap dada que em permeti de deduir-ho. És ben clar que l'autor no ha utilitzat per a res els poetes francesos i anglesos que han tractat aquest mateix tema, ni tampoc el text espanyol ha estat utilitzat per ells. És absolutament original. No vull, però, avançar-me al judici dels meus lectors.

Essex retorna de la seva expedició contra els espanyols i, una vegada a Londres, vol informar-ne la reina. Així que arriba, li diuen que ella es troba a dues milles de la ciutat, a la hisenda d'una de les seves dames d'honor, anomenada Blanca. Aquesta Blanca és l'amant del comte, el qual havia tingut amb ella diversos encontres secrets en aquesta mateixa hisenda, mentre encara era viu el pare de la dama. Se n'hi va, doncs, immediatament i se serveix d'una clau, que encara conserva, per obrir la porta del jardí, tal com ho feia en altre temps per trobar-se amb la seva amant. És natural que vulgui veure-la a ella abans que a la reina. En esmunyir-se a través del jardí cap a la cambra de la dama, s'adona que, a la riba ombrejada d'un braç del Tàmesis, que travessa aquell mateix jardí, hi ha una dona —és una xafogosa tarda d'estiu—, la qual es mulla els peus descalços dins l'aigua per tal de refrescar-los. El comte queda admirat de la bellesa de la desconeguda, tot i que aquesta té el rostre cobert amb una mitja màscara perquè ningú no la reconegui. (Aquesta bellesa, com cal suposar, és descrita amb tot detall, i molt especialment hom diu les coses més subtils i enginyoses sobre els peus blanquíssims i encantadors que se submergeixen dins les clares aigües. No n'hi ha prou que el comte, encisat, es pensi de veure dues columnes cristallines dins un cristall fluent; estupefacte, no sap si l'aigua és el cristall dels peus de la dama, que s'ha fos en el corrent, o bé si els peus d'ella són el cristall de l'aigüa que s'ha condensat en aquestes formes.\*\*\*) Encara el desconcerta més la

\* *Dar la vida por su Dama o el Conde de Sex*; de un Ingenio de esta Corte.

\*\* *Las dos columnas bellas*  
*Metió dentro del río, y como al verlas*  
*Vi un cristal en el río desaiado,*  
*Y vi cristal en ellas condensado,*  
*No supe si las aguas que se vian*  
*Eran sus piés, que líquidos corrian,*

1. Es tracta d'una tragèdia d'Antonio Coello (1611-1652). Totes les cites que en fa Lessing, tant dins el seu text com en forma de nota, les donarem únicament en la seva versió original castellana.

mitja màscara negra damunt la blancor de la cara: no pot explicar-se amb quina intenció la natura pot haver format un monstre tan diví i aparellat en la seva faç una atzabeja tan negra amb un vori tan resplendent; ho ha fet per a l'admiració o més aviat com a burla? \* Amb prou feines la dona s'ha tornat a calçar, quan, al crit de «Mor, tirana!», sona un tret adreçat a ella, i se li llancen al damunt dos homes emmascarats i amb les espases desembainades, ja que el tret no sembla haver-la encertada. Essex corre a ajudar-la sense pensar-s'hi ni un segon. Escomet els assassins, que fugen. Ell es disposa a encalçar-los, però la dama el crida i li demana que no posi en perill la pròpia vida. Veu que l'han ferit, es descenyeix la banda que porta i la hi dóna perquè s'embeni la ferida. «Alhora —li diu— aquesta banda ha de servir per donar-me a conèixer a vós en el seu moment; ara haig d'allunyar-me abans que el soroll del tret provoqui més brogit; no m'agradaria que la reina conegués aquest incident, i per això us conjuro que us mantingueu en silenci.» La dama se'n va i Essex resta ple de desconcert per aquest estrany esdeveniment, sobre el qual fa tota mena de consideracions amb el seu criat Cosme. Aquest Cosme és el personatge còmic de l'obra; havia restat a la porta del jardí mentre el seu amo hi penetrava, i havia sentit el tret, però no s'havia decidit a socórrer el comte. La por feia també guàrdia a la porta i li barrava el pas. Cosme té una por que val per quatre;\*\* i aquesta és una característica comuna a tots els personatges còmics espanyols. Essex admet

*O si sus dos columnas se formaban  
De las aguas, que allí se conjelaban.*

El poeta porta encara més lluny aquesta semblança, en descriure com la dama, per tastar l'aigua, la pren dins la conca de la mà i se l'apropa als llavis. Aquesta mà, ens diu, era tan semblant a l'aigua clara, que el mateix riu se n'espantava, perquè temia que la dama es bevés una part de la pròpia mà.

*Quiso probar a caso  
El agua, y fueron cristalino vaso  
Sus manos, acercólas a los labios,  
Y entonces el arroyo lloró agravios,  
Y como tanto, en fin, se parecía  
A sus manos aquello que bebía,  
Temí con sobresalto (y no fué en vano)  
Que se bebiera parte de la mano.*

\* *Yo, que al principio, vi, ciego y turbado,  
A una parte nevado  
Y en otra negro el rostro,  
Juzgué, mirando tan divino monstruo,  
Que la naturaleza cuidadosa  
Desigualdad uniendo tan hermosa,  
Quiso hacer por asombro, o por ultraje,  
De azabache y marfil un maridaje.*

\*\* *Ruido de armas en la Quinta  
Y dentro el Conde? Qué aguardo,*



que s'hauria enamorat infaliblement de la bella desconeguda, si Blanca no hagués pres una possessió tan absoluta del seu cor, fins al punt de no deixar lloc disponible per a cap altra passió. «Però —diu— ¿qui podia ser? Què et sembla, Cosme?» — «¿Qui podia ser —contesta Cosme—, sinó la dona del jardiner, que es rentava les cames?»\* D'aquest detall podem deduir fàcilment la resta. Finalment, tots dos se'n van; s'ha fet ja massa tard; el soroll pot haver posat en moviment tota la casa; Essex no es refia de poder arribar a Blanca sense ser descobert. i ajorna la seva visita a un altre moment.

Apareix llavors el duc d'Alanzón amb Flora, cambrera de Blanca. (L'escena és encara situada a la hisenda, en una de les estances; les escenes anteriors passaven al jardí. És al dia següent.) El rei de França havia proposat a Isabel el matrimoni amb el seu germà petit. Aquest és el duc d'Alanzón, el qual va a Anglaterra amb el pretext d'una ambaixada, per tal d'acordar aquest enllaç. Sembla que tothom ho veu amb bons ulls, tant el Parlament com la mateixa reina; però el duc, en l'endemig, ha vist Blanca i se n'ha enamorat. Ara arriba en companyia de Flora i li demana que l'ajudi en els seus amors. Flora no li amaga les poques esperances que pot tenir; sense revelar-li, però, la intimitat existent entre Blanca i el comte. Li diu simplement que Blanca vol casar-se i que pel fet de no poder esperar el matrimoni amb un home de condició tan superior a la seva, difícilment podrà prestar oïda a aquest amor que ell li ofereix. (Davant aquesta objecció, hom espera que el duc encareixi la puresa de les seves intencions; però d'això, ni paraula! En aquest punt, els espanyols no són, ni de lluny, tan severs i delicats com els francesos.) Ha escrit una carta per a Blanca, que Flora li haurà de donar. A més, desitja veure amb els propis ulls la impressió que fa en ella la seva lectura. Regala una cadena d'or a Flora, i aquesta el fa amagar en una galeria contigua, mentre Blanca entra acompanyada de Cosme, el qual li anuncia l'arribada del seu senyor.

Entra Essex. Després de les més tendres salutacions de benvinguda per part de Blanca, després que el comte li reitera amb gran afecte fins a quin punt vol mostrar-se digne del seu amor, Flora i Cosme han d'allunyar-se, i Blanca resta sola amb el comte. Li recorda amb quin

*Que no voy a socorrerle?  
 Qué aguardo? Lindo recado:  
 Aguardo a que quiera el miedo  
 Dejarme entrar...*

.....  
*Cosme, que ha tenido un miedo  
 Que puede valer por cuatro.*

\* *La mujer del hortelano,  
 Que se lavaba las piernas.*

zel i amb quina constància ell ha pretès l'amor d'ella. Després de resistir-se tres anys, Blanca se li ha rendit finalment i l'ha fet amo del seu honor sota promesa de matrimoni. (*Te hice dueño de mi honor*; en espanyol, l'expressió diu una mica massa.) Únicament l'enemistat que regnava entre les dues famílies havia impedit de celebrar l'enllaç. Essex no hi té res a dir i afegeix que, després de la mort del pare i del germà de Blanca, l'únic obstacle que hi ha hagut ha estat l'expedició contra els espanyols que li fou encomanada. Però que ara l'ha duta ja a feliç terme i que, sense més dilació, demanarà permís a la reina perquè se celebri el matrimoni. I Blanca diu aleshores:

*Bien podré seguramente  
Revelarte intentos míos,  
Como a galán, como a dueño,  
Como a esposo y como a amigo.*

## LXI

*1 de desembre de 1767*

Tot seguit, Blanca enceta una llarga relació sobre el destí de Maria d'Escòcia. Som informats —perquè el mateix Essex, sens dubte, ho deu saber tot des de molt temps enrera— que el seu pare i el seu germà havien estat molt addictes de la infortunada reina; que s'havien negat a prendre part en la repressió de la innocència; que per aquest motiu Isabel els havia fet detenir i executar secretament a la presó. No és estrany, doncs, que Blanca odii Isabel i que estigui fermament decidida a venjar-se. És cert que, posteriorment, Isabel l'ha acceptada entre les seves dames d'honor i l'ha feta digna de tota la seva confiança. Però Blanca és irreconciliable. És debades que, ben recentment, la reina hagi triat la propietat de Blanca per gaudir-hi tranquil·lament de l'època estival durant uns quants dies. Blanca vol servir-se justament d'aquesta preferència per a la perdició de la reina. Havia escrit al seu oncle, el qual, per por de córrer la mateixa sort que el seu germà i pare d'ella, havia fugit a Escòcia, on romaníu ocult. L'oncle havia arribat i, per dir-ho amb poques paraules, aquest oncle havia estat qui havia intentat d'assassinar la reina al jardí. Ara Essex ja sap —i nosaltres amb ell— a qui ha salvat la vida. Però Blanca no sap que ha estat Essex el qui ha fet fracassar el seu atemptat. Compta, en canvi, amb l'il·limitat amor d'ell, que Essex li reitera, i té l'audàcia no solament de voler-lo fer còmplice dels seus plans, sinó de confiar-li totalment la feliç consumació de la venjança. Ha d'escriure immediatament a l'oncle, que ha tornat a fugir a Escòcia, i fer causa comuna amb ell. La tirana ha de morir; el seu nom és odiat de tothom; la seva mort serà

un bé per a la pàtria i ningú no mereix més que Essex de fer a la pàtria aquest bé.

Essex queda d'allò més atònit davant aquesta proposició. Blanca, la seva estimada Blanca, pot suposar-lo capaç d'una traïció semblant? Com s'avergonyeix en aquest moment de l'amor que sent per ella! Què ha de fer, però? Ha de demostrar, com fóra lògic, el seu disgust? ¿Abandonarà ella per aquest motiu els seus vergonyosos propòsits? ¿Ha de denunciar-los a la reina? És impossible: Blanca, la dona a qui continua encara estimant, córria perill. ¿Ha de provar de dissuadir-la del seu designi amb precís i advertiments? Si així ho fes, ignoraria quina mena de criatura venjativa és una dona ofesa; ni com es nega a deixar-se ablanir per les súpriques ni intimidar pel risc. ¿Amb quina facilitat l'enuig i el desviament d'ell podrien dur-la a la desesperació i a declarar els seus designis a un altre que no fos tan escrupolós i que ho fes tot per ella?\* Després d'haver fet veloçment totes aquestes reflexions, pren la decisió de simular per tal de preparar un parany on caigui Roberto, que així es diu l'oncle de Blanca, i tots els seus partidaris.

Blanca esdevé impacient en veure que Essex no li respon de seguida. Li diu:

\* *Ay tal traición! vive el Cielo,  
Que de amarla estoy corrido,  
Blanca, que es mi dulce dueño,  
Blanca, a quien quiero y estimo,  
Me propone tal traición!  
Que haré, porque si ofendiendo,  
Respondiendo, como es justo,  
Contra su traición me irritó,  
No por eso ha de evitar  
Su resuelto desatino.  
Pues darle cuenta a la Reina  
Es imposible, pues quiso  
Mi suerte, que tenga parte  
Blanca en aqueste delito.  
Pues si procuro con ruegos  
Disuadirla, es desvarío,  
Que es una mujer resuelta  
Animal tan vengativo,  
que no se dobla a los riesgos:  
Antes con afecto impío,  
En el mismo rendimiento  
Suelen aguzar los filos;  
Y quizá desesperada  
De mi enojo o mi desvío,  
Se declarará con otro  
Menos leal, menos fino,  
Que quizá por ella intente  
Lo que yo hacer no he querido.*

*Si estás consultando, Conde,  
Allá dentro de ti mismo  
Lo que has de hacer, no me quieres,  
Ya el dudarlo fue delito.  
Vive Dios, que eres ingrato!*

«Calma't, Blanca —li respon Essex—, estic decidit.» — «A què?» —  
«Ara mateix t'ho donaré per escrit.»

Essex s'asseu a escriure a l'oncle, i mentrestant surt el duc de la galeria i s'apropa amb curiositat per veure qui és el qui tanta estona ha estat conversant amb Blanca. Queda astorat en veure que es tracta del comte d'Essex. Però encara el sorprèn més allò que tot seguit arriba a la seva oïda. Essex ha escrit a Roberto i comunica a Blanca el contingut de la carta, que vol enviar immediatament a través de Cosme. Roberto ha de venir a Londres amb tots els seus amics, cadascú pel seu compte; Essex li donarà suport amb la seva gent; Essex compta amb el favor del poble; res no pot ser més fàcil que apoderar-se de la reina, que ja es pot donar per morta. «Abans caldrà que mori jo!», exclama sobtadament el duc, i es llança damunt d'ells. Blanca i el comte resten estupefactes davant aquesta inesperada aparició; i en l'estupefacció d'Essex no deixa d'haver-hi una punta de gelosia. Es pensa que Blanca ha tingut el duc amagat vora d'ella. El duc la justifica i assegura que ella no sabia res de la seva presència, sinó que ell havia trobat la galeria oberta i s'hi havia esmunyit per contemplar-hi les pintures:

DUQUE: *Por vida del Rey mi hermano,  
Y por la que más estimo  
De la Reina mi señora,  
Y por —pero yo lo digo,  
Que en mí es el mayor empeño  
De la verdad del decirlo,  
Que no tiene Blanca parte  
De estar yo aquí...*

*Y estad muy agradecido  
A Blanca de que yo os dé,  
No satisfacción, aviso  
De esta verdad, porque a vos,  
Hombres como yo...*

CONDE: *Imagino  
Que no me conocéis bien.*

DUQUE: *No os había conocido  
Hasta aquí; mas ya os conozco,  
Pues ya tan otro os he visto  
Que os reconozco traidor.*

- CONDE: *Quien dijere...*  
 DUQUE: *Yo lo digo.*  
*No pronuncieis algo, Conde,*  
*Que ya ño puedo sufriros*
- CONDE: *Cualquier cosa que yo intente...*  
 DUQUE: *Mirad que estoy persuadido*  
*Que hace la traición cobardes;*  
*Y así cuando os he cogido*  
*En un lance que me da*  
*De que sois cobarde indicios,*  
*No he de aprovecharme de esto,*  
*Y así os perdona mi brío*  
*Ese rato que tenéis*  
*El valor disminuido;*  
*Que a estar todo vos entero,*  
*Supiera daros castigo.*
- CONDE: *Yo soy el Conde de Sex*  
*Y nadie se me ha atrevido*  
*Sino el hermano del Rey*  
*De Francia.*
- DUQUE: *Yo tengo brío*  
*Para que sin ser quien soy,*  
*Pueda mi valor invicto*  
*Castigar, no digo yo*  
*Sólo a vos, mas a vos mismo,*  
*Siendo leal, que es lo más*  
*Con que queda encarecido*  
*Y pues sois tan gran Soldado,*  
*No echéis a perder, os pido*  
*Tantas heroicas hazañas*  
*Con un hecho tan indigno.*

## LXII

*5 de desembre de 1767*

El duc continua recriminant-li la seva iniquitat en un to una mica més suau. L'exhorta a pensar-s'ho millor, i ell oblidarà allò que ha sentit. Té la seguretat que Blanca no està d'acord amb el comte, i que ella mateixa li ho hauria dit si ell, el duc, no s'hi hagués anticipat. I conclou:

*Miradlo mejor, dejad*  
*Un intento tan indigno,*  
*Corresponded a quien sois,*

*Y sino bastan avisos,  
Mirad que hay Verdugo en Londres,  
Y en vos cabeza, harto os digo.*

I amb això, el duc s'allunya. Essex resta en una confusió extrema; li dol saber-se considerat un traïdor; alhora, en aquest moment, no pot gosar de justificar-se davant el duc; ha de tenir paciència fins que l'evolució dels fets demostrï que ha estat més fidel a la reina quan menys semblava de ser-ho:

*No he de responder al Duque  
Hasta que el suceso mismo  
Muestre como fueron falsos  
De mi traición los indicios,  
Y que soy más leal, cuando  
Más traïdor he parecido.*

Així parla amb ell mateix; a Blanca, però, li diu que trametrà la carta immediatament a l'oncle, i se'n va. Blanca fa el mateix, després d'haver maleït la seva mala estrella, tot consolant-se, però, pel fet que la conspiració del comte no hagi caigut en unes mans pitjors que les del duc.

Apareix la reina amb el seu senescal, al qual ha confiat allò que li ha esdevingut quan era al jardí. Li ordena que la guàrdia de corps tingui ben vigilades totes les portes del castell, i l'endemà al matí té la intenció de tornar-se'n a Londres. El senescal és del parer de fer buscar els assassins i d'oferir, mitjançant un edicte públic, una respectable recompensa a qui els denunciaria, encara que ell mateix en sigui còmplice.

*Y pues son dos los culpados  
Podrá ser, que alguno de ellos  
Entregue al otro; que es llano,  
Que será traïdor amigo  
Quien fue destéal vasallo.*

Però la reina desaprova aquest consell, considera millor de mantenir ocult l'incident i que ningú no sàpiga que hi ha hagut uns homes capaços d'un atreviment semblant. I diu:

*Y es gran materia de estado  
Dar a entender, que los Reyes  
Están en sí tan guardados  
Que aunque la traición los busque,  
Nunca ha de poder hallarlos;  
Y así el secreto averigüe*

*Enormes delitos, cuando  
Más que el castigo, escarmientos  
Dé ejemplares el pecado.*

Llavors és anunciàt Essex, que compareix. L'informe que dóna de l'èxit de la seva expedició és breu. La reina li diu en un to força obsequiós:

*Que ya sólo con miraros  
Sé el suceso de la guerra.*

No vol tenir-ne una informació més detallada abans d'haver-li recompensat els seus serveis, i ordena al senescal que faci redactar tot seguit per al comte el nomenament d'almirall d'Anglaterra. El senescal se'n va; la reina i Essex resten sols; la conversa esdevé més íntima; Essex du cenyida la banda, la reina ho observa, i aquesta simple atenció permetria a Essex de concloure que és ella que la hi ha donat, si no ho hagués deduït ja dels discursos de Blanca. Ja fa molt de temps que la reina estimava Essex en secret, i ara, a més, li deu la vida.\* Li costa grans esforços amagar la seva inclinació. Li adreça diverses preguntes per fer-lo parlar, per saber si el seu cor és ja ocupat i si sospita a qui ha salvat la vida en el jardí. Això darrer, ell li ho dóna a entendre en certa manera amb les seves respostes, i també que, per aquella mateixa persona, sent molt més del que pot gosar de descobrir-li. La reina està a punt de donar-se-li a conèixer, però l'orgull venç encara l'amor. El comte ha de lluitar també amb el propi orgull; no pot sostreure's a la idea que la reina l'estima, bé que reconeix la temeritat d'aquesta sola idea. (És fàcil deduir que aquesta escena s'ha de compondre en gran part de discursos que cada personatge va fent a part.) Ella li mana que es retiri i li diu tot seguit que s'esperï fins que el senescal li porti el nomenament. Aquest el porta i la reina el lliura al comte, que li'n dóna les gràcies, i els *aparts* comencen amb nou abrandament:

«LA REINA: *Loco amor...*

CONDE: *Necio imposible...*

REINA: *Qué ciego...*

CONDE: *Qué temerario...*

REINA: *Me abates a tal bajeza...*

CONDE: *Me quierés subir tan alto...*

REINA: *Advierte, que soy la Reina...*

CONDE: *Advierte, que soy vasallo...*

\* *No bastaba, amor tirano,  
Una inclinación tan fuerte,  
Sin que te hayas ayudado  
Del deberle yo la vida?*

REINA: *Pues me humillas al abismo...*  
 CONDE: *Pues me acercas a los rayos...*  
 REINA: *Sin reparar mi grandeza...*  
 CONDE: *Sin mirar mi humilde estado...*  
 REINA: *Ya que te miro acá dentro...*  
 CONDE: *Ya que en mí te vas entrando...*  
 REINA: *Muere entre el pecho, y la voz.*  
 CONDE: *Muere entre el alma, y los labios.»*

(No és aquesta una estranya forma de conversa? Parlen l'un amb l'altre i no parlen l'un amb l'altre. L'un sent allò que l'altre no diu, i contesta a allò que no ha sentit. No es prenen la paraula de la boca, sinó de l'ànima. No em digueu, però, que cal ser espanyol per trobar gust en aquests artificis mancats de tota naturalitat. Encara no fa trenta anys que els alemanys hi trobàvem el mateix gust; ja que les nostres *Staats-und Heldenaktionen*<sup>1</sup> n'eren farcides, totes elles tallades pel mateix patró que els models espanyols.)

Després que la reina ha acomiadat Essex i li ha ordenat de tornar aviat a oferir-li els seus respectes, tots dos surten de l'escena per llocs diferents i així donen fi al primer acte. Les peces teatrals dels espanyols, com és sabut, tenen únicament tres actes, que s'anomenen *jornadas*. Les més antigues en tenien quatre: anaven de quatre grapes com els infants, segons Lope de Vega, ja que eren efectivament comèdies en edat infantívola. Virués<sup>2</sup> fou el primer que va reduir els quatre actes a tres; i Lope en va seguir l'exemple, bé que les primeres obres de la seva joventut —o més aviat de la seva infantesa— les havia escrites també en quatre actes. Així ho hem après d'un passatge de *L'Arte nuevo de hazer comedias*,\* que trobo en contradicció amb un passatge de Cervantes,\*\* on aquest autor s'atribueix la glòria d'haver passat a tres actes la comèdia espanyola, que normalment en tenia

\* *L'Arte nuevo de hazer comedias*, que es troba a la fi de les *Rimas* de Lope. *El Capitán Virués; insigne ingenio, Puso en tres actos la Comedia, que antes Andaba en cuatro; como pies de niño, Que eran entonces niñas las Comedias, Y yo las escribí de once, y doce años. De a quatro actos, y de a quatro pliegos, Porque cada acto un pliego contenia.*<sup>3</sup>

\*\* En el prefaci a les seves comèdies: «*Donde me atreví a reducir las Comedias a tres Jornadas, de cinco que tenían.*»<sup>4</sup>

1. Peces de les companyies ambulants del segle XVII i començament del XVIII. Solien ser de tema heroïc o polític, com les *Comedias de capa y espada* espanyoles. Sovint les redactava el mateix *Prinzipal* de la companyia.

2. Cristóbal de Virués (1550-1609), autor espanyol de drames i poesia èpica.

3. És del 1609.

4. Dins el prefaci al seu teatre, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615).



cinc. Que els homes de lletres espanyols resolguin aquesta contradicció; jo no m'hi detindré pas.

### LXIII

8 de desembre de 1767

La reina ha tornat de la finca rústica, i també Essex. Així que aquest ha arribat a Londres, corre cap a la cort, per tal de no perdre ni un moment. En companyia del seu Cosme, inicia el segon acte, que es desenrotlla al palau de la reina. Per ordre del comte, Cosme ha hagut de proveir-se d'unes pistoles; el comte té enemics secrets; l'inquieta que no l'ataqui algú en sortir del palau ben entrada la nit. Mana a Cosme que dugui les pistoles a la cambra de Blanca i que les faci despar per Flora. Alhora, es descenyeix la banda, perquè vol anar a veure Blanca. Blanca és gelosa, i la banda podria desvetllar les seves sospites; ella podria demanar al comte que la hi donés, i aquest es veuria obligat a refusar. Mentre la lliura a Cosme perquè la hi guardi, arriba Blanca. Cosme prova llestament d'amagar-la, però no actua amb prou velocitat perquè Blanca no se n'adoni. Blanca s'endú el comte a veure la reina, i en sortir, Essex exhorta Cosme a no dir ni un mot sobre la banda i a no mostrar-la a ningú.

Entre les altres bones qualitats que posseeix, Cosme té la de ser així mateix un xafarder de marca. No és capaç de guardar un secret ni una hora seguida; té por que, si ho fa, el secret li produeixi un embotiment al cos, i la prohibició del comte li recorda que ja fa trentasis hores que està exposat a aquest perill.\* Dóna a Flora les pistoles, i ja obre la boca per explicar-li tota la història de la dama emmascarada i de la banda. Però es reté a temps, perquè pensa que potser hauria de confiar per primera vegada el seu secret a una persona més digna. No estaria tranquil, si Flora pogués vantar-se d'haver-li esflorat la història.\*\* (Haig de provar d'insertar una petita prova de tots els gèneres de l'humorisme espanyol.)

Cosme no ha d'esperar gaire estona perquè se li presenti aquesta

\* —Yo no me acordaba  
De decirlo, y lo callaba.  
Y como me lo entregó,  
Ya por decirlo reviento,  
Que tengo tal propiedad,  
Que en un hora, o la mitad,  
Se me hace postema un cuento.

\*\* Allá va Flora; mas no,  
Será persona más grave  
No es bien que Flora se alabe  
Que el cuento me desfloró.

persona més digna. A Blanca la tortura massa la seva curiositat per no deixar sol el comte tan aviat com pot i per saber què era allò que Cosme provava d'amagar-li tan precipitadament una estona abans. Torna, doncs, tot seguit, i després de preguntar a Cosme per què no ha partit ja cap a Escòcia, on el seu senyor volia enviar-lo, i després que el criat li ha respòs que sortirà a punta de dia, ella reclama de saber què és allò que té amagat. Insisteix, però Cosme no necessita pas gaire insistència. Li diu tot el que sap de la banda, i Blanca la hi pren i se la queda. La manera com ell es desfà del seu secret és veritablement fastigosa. El seu estómac no el vol retenir més; li provoca nàusees i el fa eructar; llavors, ell es posa els dits a la gola; el vomita, i per treure's el mal gust de boca, corre a mastegar de seguida un codony o una oliva.\* De tota la confusa xerrameca d'ell, Blanca no n'acaba de treure l'aigua clara; amb tot, n'entén prou per saber que la banda és l'objecte d'una dama de la qual Essex podria enamorar-se, si no n'està ja enamorat. Diu:

*Es hombre al fin, y ay! de aquella  
Que a un hombre fió su honor,  
Siendo tan malo, el mejor.*

I així, per tal de prevenir la infidelitat del comte, s'hi vol casar com més aviat millor.

Entra la reina, i es troba extremadament deprimida. Blanca li pregunta si ha de cridar les altres dames de companyia; però la reina prefereix estar sola; demana que acudeixi únicament Irene i que canti davant la cambra. Blanca surt per un cantó, a cercar Irene, i per la banda contrària entra el comte.

Essex estima Blanca; és, però, prou ambiciós per voler esdevenir alhora l'amant de la reina. Ell mateix es recrimina aquesta ambició: vol castigar-se, el seu cor pertany a Blanca; uns propòsits egoistes no han de voler sostreure'l a l'amor d'ella; una conveniència inautèntica

---

\* *Ya se me viene a la boca  
La purga...  
O que regüeldos tan secos  
Me vienen! terrible aprieto...  
Mi estómago no lo lleva;  
Protesto que es gran trabajo,  
Meto los dedos...  
Y pues la purga he trocado,  
Y el secreto he vomitado  
Desde el principio hasta el fin,  
Y sin dejar cosa alguna,  
Tal asco me dio al decillo,  
Voy a probar de un membrillo,  
O a morder de una aceituna.*

no ha de vèncer pas un afecte sincer.\* Així, prefereix tornar-se a retirar quan veu aparèixer la reina: i la reina, en veure'l a ell, també vol allunyar-se'n. Però tots dos es queden. Llavors, davant la cambra, Irene comença a cançar, *Çanta una redondilla*, una breu cançó de quatre versos el contingut de la qual és:

*Si acaso mis desvaríos  
Llegaren a tus umbrales,  
La lástima de ser males  
Quite el horror de ser míos.*

A la reina li plau la cançó, i Essex hi troba un mitjà còmode per declarar-li el seu amor d'una manera velada. Diu que ell l'ha glossada\*\* i demana permís per recitar la seva glossa. En aquesta glossa, ell mateix es descriu com el més tendre amant, a qui el respecte, però, im-

\* *Abate, abate las alas  
No subas tanto, busquemos  
Más proporcionada esfera  
A tan limitado vuelo.  
Blanca me quiere, y a Blanca  
Adoro yo ya en mi dueño;  
Pues cómo de amor tan noble  
Por una ambición me alejo?  
No conveniencia bastarda  
Venza un legitimo afecto.*

\*\* Els espanyols tenen un tipus de poemes que ells anomenen *glosas*. Prenen un o més versos com a text, i l'expliquen o el comenten de tal manera que els seus versos mateixos són introduïts de nou dins l'explicació o el comentari. Del text en diuen *mote* o *letra*, i la interpretació rep el nom de *glosa*, que és el nom de tot el poema en el seu conjunt. En el nostre cas, el poeta fa que Essex prengui com a *mote* la cançó d'Irene, un poema de quatre versos cadascun dels quals és glossat pel comte en una estrofa que acaba amb el vers objecte de la glossa. El conjunt té aquest aspecte:

#### *Mote*

*Si acaso mis desvaríos  
Llegaren a tus umbrales,  
La lástima de ser males  
Quite el horror de ser míos.*

#### *Glosa*

*Aunque el dolor me provoca  
Decir mis quejas no puedo,  
Que és mi osadía tan poca,  
Que entre el respeto, y el miedo  
Se me mueren en la boca;  
Y así no llegan tan míos  
Mis males a tus orejas,  
Porque no han de ser oídos  
Si acaso digo mis quejas,*

pedeix de descobrir-se a l'objecte del seu amor. La reina lloa la seva poesia, però desaprova la seva manera d'estimar. «Un amor que hom calla —diu entre d'altres coses— no pot ser gran; perquè l'amor creix quan és correspost i, si callem, renunciem voluntàriament a aquesta correspondència.»

## LXIV

*11 de desembre de 1767*

El comte replica que l'amor més perfecte és aquell que no espera cap guardó; i la correspondència és un guardó. El seu mateix silenci

*Si acaso mis desvaríos.  
El ser tan mal explicados  
Sean sin mayor indicio,  
Que trocando en mis cuidados  
El silencio, y vos su oficio,  
Quedarán más ponderados:  
Desde hoy por estas señales  
Sean de ti conocidos,  
Que sin duda son mis males  
Si algunos mal repetidos  
Llegaren a tus umbrales.  
Mas ay Dios! que mis cuidados  
De tu crueldad conocidos,  
Aunque más acreditados,  
Serán menos adquiridos,  
Que con los otros mezclados:  
Porque no sabiendo a cuales  
Más tu ingratitud se deba  
Viéndoles todos iguales  
Fuerza es que en común te mueva  
La lástima de ser males.  
En mi este afecto violento  
Tu hermoso desdén le causa;  
Tuyo; y mío es mi tormento  
Tuyo, porque eres la causa;  
Y mío, porque yo lo siento:  
Sepan, Laura, tus desvíos  
Que mis males son tan suyos,  
Y en mis cuerdos desvaríos  
Esto que tienen de tuyos  
Quite el horror de ser míos.*

Però no cal que totes les gloses siguin simètriques com aquesta. Hi ha llibertat per fer tan desiguals com volguem les estrofes que acaben amb els versos del *mote*. Tampoc no cal introduir-hi tots els versos: hom pot limitar-se a un de sol i repetir-lo més d'una vegada. D'altra banda, aquestes gloses compten entre els gèneres més antics de la poesia espanyola, els quals, després de Boscán i Garcilaso, han passat bastant de moda.

constitueix la seva joia: ja que, mentre callarà el seu amor, mentre no haurà estat encara rebutjat, podrà deixar-se enganyar per la dolça illusió que potser obtindrà una acollida favorable. L'infeliç és felicitat mentre no sap encara la mesura de la seva infelicitat.\* La reina refusa aquests sofismes en tant que persona interessada ella mateixa perquè Essex no continuï actuant d'acord amb semblants principis, i Essex, esperonat per aquesta refutació, està a punt d'aventurar aquella confessió que, d'acord amb els mots de la reina, ha d'aventurar tot amant, quan entra Blanca i anuncia el duc. Aquesta aparició de Blanca provoca un dels més sorprenents cops de teatre. Perquè Blanca s'ha cenyit la banda que abans ha pres a Cosme; la reina se n'adona immediatament i el comte, no.

*Por no morir de mal, cuando  
Puedo morir de remedio,  
Digo pues, ea, osadía,  
Ella me alentó, qué temo?  
Que será bien que a tu Alteza...*

(Sale Blanca con la banda puesta.)

BLANCA: *Señora, el duque.*  
 CONDE: *A mal tiempo  
Viene Blanca.*  
 BLANCA: *Está aguardando  
En la antecámara.*  
 REINA: *Ay, cielo!*  
 BLANCA: *Para entrar*  
 REINA: *Qué es lo que miro!*  
 BLANCA: *Licencia*

\* —*El más verdadero amor  
Es el que en sí mismo quieto  
Descansa sin atender  
A más paga, o más intento;  
La correspondencia es paga,  
Y tener por blanco el precio  
Es querer por granjería...*

*Dentro está del silencio, y del respeto  
Mi amor, y así mi dicha está segura,  
Presumiendo tal vez (dulce locura!)  
Que es admitido del mayor sujeto.  
Dejándome engañar de este concepto,  
Dura mi bien, porque mi engaño dura;  
Necia será la lengua, si aventura  
Un bien que está seguro en el secreto.—  
Que es feliz quien no siendo venturoso  
Nunca llega a saber que es desdichado.*

- REINA:                *Decid; —qué veol—  
Decid que espere; —estoy loca!  
Decid, andad.*
- BLANCA:              *Ya obedezco.*
- REINA:               *Venid acá, volved.*
- BLANCA:              *Qué manda  
Vuestra Alteza?*
- REINA:               *El daño es cierto.—  
Decidle —no hay que dudar—  
Entretenedle un momento—  
Ay de mí! —mientras yo salgo—  
Y dejadme.*
- BLANCA:              *Qué es aquesto?  
Y voy.*
- CONDE:               *Ya Blanca se fué,  
Quiero pues volver—*
- REINA:               *Ha celos!*
- CONDE:               *A declararme atrevido,  
Pues si me atrevo, me atrevo  
En fé de sus pretensiones*
- REINA:               *Mi prenda en poder ajeno?  
Vive Dios, pero es vergüenza  
Que pueda tanto un afecto  
En mí.*
- CONDE:               *Según lo que dijo  
Vuestra Alteza aquí, y supuesto,  
Que cuesta cara la dicha,  
Que se compra con el miedo,  
Quiero morir noblemente.*
- REINA:               *Porqué lo decís?*
- CONDE:               *Qué espero,  
Si a Vuestra Alteza (que dudo!)  
Le declarase mi afecto,  
Algun amor.*
- REINA:               *Qué decís?  
A mí? cómo, loco, necio,  
Conoceisme? Quién soy yo?  
Decid, quién soy? que sospecho,  
Que se os huyó la memoria...*

I així Sa Majestat continua fugitant el pobre comte d'una manera que dóna gust! Li pregunta si no sap fins a quin punt el cel està per sobre de totes les insolències humanes; si no sap que el vent de tempesta que vol penetrar dins l'Olimp, ha de girar cua a mig camí i bufar en direcció contrària; si no sap que els vapors que s'enlairen cap al sol són dispersats pels raigs de l'astre. Al comte li sembla que ha caigut

del cel. Es retreu i li demana perdó. La reina li ordena de no presentar-se davant d'ella, de no tornar a trepitjar mai més el palau i considerar-se feliç que li conservi una testa capaç de concebre unes idees tan vanitoses.\* Ell-s'allunya, i la reina també se'n va, no sense fer-nos entendre que el seu discurs no està ni remotament d'acord amb allò que sent el seu cor.

Ara toca a Blanca i al duc el torn d'ocupar l'escena. Blanca ha confessat francament al duc quina relació té amb el comte; que ell ha d'esdevenir necessàriament el seu espòs, o ella perdrà l'honor. El duc pren la determinació que ha de prendre: renunciarà al seu amor, i per correspondre a la confidència de Blanca, li promet fins i tot d'intercedir per ella en el cas que vulgui descobrir a la reina el compromís que uneix al comte.

La reina reapareix, molt pensarosa. Debat dintre seu si el comte és tan culpable com sembla. Potser es tractava d'una altra banda, semblant a la que ella li havia donat. El duc se li apropa. Li diu que vol demanar-li una gràcia, i que també Blanca la hi demana. Blanca s'explicarà més detingudament i ell les deixarà soles; i efectivament se'n va.

La reina esdevé curiosa, i Blanca resta confusa. Finalment, Blanca es decideix a parlar. No vol dependre més temps de la voluntat mudable d'un home; no vol deixar per més temps a la integritat d'ell allò que pot obtenir per la força. Suplica misericòrdia a Isabel com a dona, no com a reina. Ja que ha d'admetre una feblesa del seu sexe, almenys no buscarà la reina, sinó únicament la dona.\*\*

\* ...No me veais,  
Y agradeced el que os dejo  
Cabeza, en que se engendraron  
Tan livianos pensamientos.

\*\* ...Yo estoy resuelta;  
No a la voluntad mudable  
De un hombre esté yo sujeta,  
Que aunque no sé que me olvide,  
Es necesidad que yo quiera  
Dejar a su cortesía  
Lo que puede hacer la fuerza.  
Gran Isabela, escuchadme,  
Y al escucharme tu Alteza,  
Ponga aun más que la atención,  
La piedad con las orejas.  
Isabela os he llamado  
En esta ocasión, no Reina,  
Que quando vengo a deciros  
Del honor una flaqueza

15 de desembre de 1767

«Tu, una feblesa? A mi?», pregunta la reina.

«BLANCA: Els afalacs, els sospirs, les carícies, i sobretot les llàgrimes, són prou per minar la més pura de les virtuts. Que cara em costa aquesta experiència! El comte...

REINA: El comte? Quin comte?

BLANCA: El comte d'Essex.

REINA: Què sento?

BLANCA: La seva tendresa seductora.

REINA: El comte d'Essex?

BLANCA: Ell mateix, reina...

REINA (*a part*): Sóc mortal! (*Fort.*) Bé, i què més?

BLANCA: Tremolo... No, mai no gosaré...»

La reina l'encoratja i li fa dir molt més del que Blanca necessitava dir; molt més del que ella mateixa vol escoltar. Sap quan i com el comte va assolir la seva joia;\* i quan sap, finalment, que ell li ha promès el matrimoni i que Blanca exigeix el compliment d'aquesta promesa, esclata sobtadament la tempesta tan llargament continguda. Escarneix la crèdula noia de la manera més sensible i li prohibeix absolutament de continuar pensant en el comte. Blanca endevina sense esforç que aquest zel de la reina ha de ser gelosia, i així li ho dona a entendre.

REINA: *Este es celo, Blanca.*

BLANCA: *Celos,  
Añadiéndole una letra.*

REINA: *Qué decis?*

BLANCA: *Señora, que  
Si acaso posible fuera,*

---

*Que he hecho como mujer,  
Porque mejor os parezca,  
No Reina, mujer os busco.  
Sólo mujer os quisiera.—*

\* BLANCA: *Le llamé una noche oscura—*

REINA: *Y vino a verte?*

BLANCA: *Pluguiera  
A Dios, que no fuera tanta  
Mi desdicha, y su fineza.  
Vino más galán que nunca,  
Y yo que dos veces ciega,  
Por mi mal, estaba entonces  
Del amor, y las tinieblas...*



*A no ser vos la que dice  
Esas palabras, dijera,  
Que eran celos.*

REINA: *Qué son celos?  
No son celos, es ofensa  
Que me estais haciendo vos.  
Supongamos, que quisiera  
Al Conde en esta ocasión;  
Pues si yo al Conde quisiera  
Y alguna atrevida, loca  
Presumida, descompuesta  
Le quisiera, qué es querer?  
Que le mirara, o le viera;  
Qué es verle? No sé que diga.  
No hay cosa que ménos sea—  
No la quitara la vida?  
La sangre no le bebiera?—  
Los celos, aunque fingidos,  
Me arrebataron la lengua,  
Y dispararon mi enojo—  
Mirad que no me deis celos,  
Que si fingidos se altera  
Tanto mi enojo, ved vos,  
Si fuera verdad, qué hiciera—  
Escarmentad en las burlas,  
No me deis celos de veras.*

Amb aquesta amenaça, la reina s'allunya i deixa Blanca sumida en la desesperació més extrema. Això és el que mancava encara per afegir-se a les ofenses que Blanca havia ja de lamentar. La reina li ha pres el pare, el germà, la fortuna, i ara també li vol prendre el comte. La venjança era ja decidida: per què, però, ha d'esperar Blanca que un altre l'acompleixi en el seu lloc? Ella mateixa la durà a terme, i aquesta mateixa nit. Com a cambrera de la reina, ha d'ajudar-la a despullar-se, i llavors es trobarà a soles amb ella; i no li mancaran ocasions. Veu que la reina torna a entrar amb el senescal, i se'n va disposada a portar a terme el seu propòsit.

El senescal té a les mans un plec de documents i la reina li mana de deixar-los damunt una taula per donar-los després una ullada, abans de ficar-se al llit. El senescal pondera la vigilància extraordinària amb què la reina es lliura als afers d'Estat. La reina afirma que aquest és el seu deure i dóna llicència al senescal perquè se'n vagi. Resta sola i s'asseu per examinar els papers. Té ganes de desprendre's de les seves cabòries amoroses i d'aplicar-se a tasques més dignes. Però el primer paper que li ve a les mans és la instància d'un cert comte Fèlix.

Un comte! «Justament ha de ser d'un comte —diu— la primera cosa que em cau sota els ulls!» Aquest detall és perfecte. De cop i volta, retorna amb tota l'ànima a aquell comte en el qual no volia pensar. L'amor d'ell per Blanca és una espina que se li clava al cor i que fa de la seva vida una feixuga càrrega. Fins que la mort no l'alliberi d'aquest martiri buscarà consol en el germà de la mort: i s'abandona al son.

Llavors entra Blanca; porta una de les pistoles del comte que ha trobat dins la pròpia cambra —no sense motiu, el poeta la hi havia fet dur al començament d'aquest acte. Blanca troba la reina sola i mig adormida: podia desitjar un moment més oportú? Però justament el comte ha anat a la recerca de Blanca i no l'ha trobada a la seva cambra. I és fàcil endevinar allò que segueix. El comte apareix a buscar-la, i arriba just a temps de detenir la mà assassina de Blanca i d'arrencar-ne la pistola, ja apuntada contra la reina. Però mentre el comte i Blanca forcegen, es dispara un tret; la reina es desperta i tot-hom hi acut des de tots els indrets del palau.

«REINA (*tot despertant-se*): Ah, què passa?

SENESCAL: Aquí! Aquí! Què és aquesta explosió a la cambra de la reina? Què passa aquí?

ESSEX: (*amb la pistola a la mà*): Cruel atzar!

REINA: Què passa, comte?

ESSEX: Què haig de fer?

REINA: Què és això, Blanca?

BLANCA: La meva mort és segura!

ESSEX: En quina confusió em trobo!

SENESCAL: Què? El comte, un traïdor?

ESSEX (*a part*). Quina decisió haig de prendre? Si callo, caurà la culpa damunt meu. Si dic la veritat, seré l'indigne acusador de la meva estimada, de la meva Blanca, de la meva adorada Blanca!»

REINA: Conde, vos traidor? Vos, Blanca?

*El juicio está indiferente,*

*Cual me libra, cual me mata.*

*Conde, Blanca, respondedme!*

*Tu a la Reina? Tu a la Reina?*

*Oid, aunque confusamente:*

*Ha, traidora, dijo el Conde,*

*Blanca, dixo: traidor eres.*

*Estas razones de entrambos*

*A entrambas cosas convienen:*

*Uno de los dos me libra,*

*Otro de los dos me ofende.*

*Conde, cuál me daba vida?*

*Blanca, cuál me daba muerte?*

*Decidme!... No lo digáis.*

*Que neutral mi valor quiere,  
Por no saber el traidor,  
No saber el inocente.  
Mejor es quedar confusa,  
En duda mi juicio quede,  
Porque cuando mire a alguno,  
Y de la traición me acuerde,  
A pensar, que es el traidor,  
Que es el leal también piense.  
Yo le agradeciera a Blanca,  
Que ella la traidora fuese,  
Solo á trueque de que el Conde  
Fuera él, que estaba inocente.*

Però el senescal diu: si la reina ho vol deixar tot com està, ell no ho pot consentir; el crim és massa gran; el seu càrrec exigeix d'investigar-lo, principalment perquè totes les aparences estan contra el comte.

«REINA: El senescal té raó; cal investigar... Comte...

ESSEX: Reina!

REINA: Confesseu la veritat... (*A part.*) Quina por té, però, el meu amor de sentir-la! Ha estat Blanca?

ESSEX: Infeliç de mi!

REINA: Era Blanca la qui volia la meva mort?

ESSEX: No, reina, no era Blanca.

REINA: Així, heu estat vós?

ESSEX: Terrible destí!... No ho sé.

REINA: No ho sabeu? ¿I com ha arribat aquest instrument de mort a les vostres mans?»

El comte calla, i la reina ordena de dur-lo a la Torre. Blanca haurà de ser custodiada dins la seva cambra fins que l'afer no serà aclarit. Se'ls porten i així acaba el segon acte.

## LXVI

*18 de desembre de 1767*

El tercer acte comença amb un llarg monòleg de la reina, que posa en joc tota la subtileza de l'amor per tal de trobar innocent el comte. Els «potser» no són pas estalviats per poder no veure en ell ni el propi assassí ni l'amant de Blanca. Especialment en les suposicions contra Blanca, va una mica massa lluny. En aquest punt, no pensa ni remo-

tament amb la delicadesa i la rectitud moral que desitjaríem, ni com hauria de pensar en els teatres de casa nostra.\*

Arriben el duc i el senescal; aquell ve a testimoniar la seva alegria perquè la reina ha tingut la sort de conservar la vida, i aquest per presentar una nova prova contra Essex. A la pistola que hom li ha pres de les mans hi ha escrit el seu nom; li pertany, i és incontestable que aquell a qui l'arma pertany n'ha volgut fer ús.

Res, però, no sembla condemnar Essex més incontrovertiblement que allò que s'esdevé a continuació. Cosme, en despuntar el dia, ha volgut sortir cap a Escòcia amb aquella carta que ja sabem, i ha estat detingut. El seu viatge és molt semblant a una fuga, i aquesta fuga fa suposar que ha pogut participar en el delicte del seu senyor. És conduït, doncs, davant el senescal, i la reina ordena que sigui interrogat en presència d'ella. És fàcil endevinar el to amb què Cosme es defensa. No sap res de res, i quan ha de dir on anava, no cal gaire insistència per fer-li dir la veritat. Mostra la carta que el comte, el seu senyor, li ha ordenat de dur a un altre comte, a Escòcia, i ja sabem quin és el contingut d'aquesta carta. La carta és llegida, i Cosme no queda pas poc astorat en assabentar-se d'allò que s'hi perseguia. Però resta encara més sorprès de la fi del text, on hi diu que el lliurador és un confident a qui Roberto pot consignar amb tota seguretat la seva resposta.

*Que escucho? señores míos,  
Dos mil demonios me lleven,  
Si yo confidente soy,  
Si lo he sido o si lo fuere,  
Ni tengo intención de serlo.  
.....Tengo yo  
Cara de ser confidente?  
Yo no sé qué ha visto en mí  
Mi amo para tenerme  
En esta opinión; y á fe,*

\* *No pudo ser que mintiera  
Blanca en lo que me contó  
De gozarla el Conde? No,  
Que Blanca no lo fingiera:  
No pudo haberla gozado,  
Sin estar enamorado,  
Y cuando tierno y rendido,  
Entónces la haya querido,  
No puede haberla olvidado?  
No le vieron mis antojos  
Entre acogimientos sabios,  
Muy callado con los labios,  
Muy bachiller con los ojos,  
Cuando al decir sus enojos  
Yo su despecho reñí?*

*Que me holgara de que fuese  
Cosa de más importancia  
Un secretillo muy leve,  
Que rabio ya por decirlo,  
Que es que el Conde a Blanca quiere,  
Que están casados los dos  
En secreto...*

Aquesta notícia colpeix la reina no menys dolorosament que el con-  
venciment de la traïció del comte, al qual ha arribat després de la  
carta funesta. El duc pensa que també ha de rompre el seu silenci i  
no amagar per més temps a la reina allò que va sentir casualment a  
la cambra de Blanca. El senescal insisteix perquè el traïdor sigui cas-  
tigat, i així que la reina torna a quedar sola, tant la majestat ofesa  
com l'amor ferit l'empenyen a decidir la mort del comte.

Tot seguit el poeta ens trasllada a la presó on Essex es troba. El  
senescal entra i anuncia al comte que el Parlament l'ha declarat cul-  
pable i l'ha condemnat a mort. L'execució serà l'endemà al matí. Essex  
protesta la seva innocència:

CONDE: *Solo el descargo que tengo  
Es el estar inocente.*

SENESCAL: *Aunque yo quiera creerlo  
No me dejan los indicios,  
Y advertid, que ya no es tiempo  
De dilación, que mañana  
Habeis de morir.*

CONDE: *Yo muero  
Inocente.*

SENESCAL: *Pues decid:  
No escribisteis a Roberto  
Esta carta? Aquesta firma  
No es la vuestra?*

CONDE: *No lo niego.*

SENESCAL: *El gran duque de Alanzón  
No os oyó en el aposento  
De Blanca trazar la muerte  
De la Reina?*

CONDE: *Aquesto es cierto.*

SENESCAL: *Cuando despertó la Reina  
No os halló, Conde, a vos mesmo  
Con la pistola en la mano?  
Y la pistola que vemos  
Vuestro nombre allí gravado  
No es vuestro?*

CONDE: *Os lo concedo.*

- SENESCAL: *Luego vos estais culpado.*  
 CONDE: *Eso solamente niego.*  
 SENESCAL: *Pues como escribísteis, Conde,  
 La carta al traidor Roberto?*  
 CONDE: *No lo sé.*  
 SENESCAL: *Pues cómo el Duque,  
 Que escuchó vuestros intentos,  
 Os convence en la traición?*  
 CONDE: *Porque así lo quiso el cielo.*  
 SENESCAL: *Cómo hallado en vuestra mano  
 Os culpa el vil instrumento?*  
 CONDE: *Porque tengo poca dicha.*  
 SENESCAL: *Pues sabed, que si es desdicha  
 Y no culpa, en tanto aprieto  
 Os pone vuestra fortuna,  
 Conde amigo, que supuesto  
 Que no dáis otro descargo,  
 En fe de indicios tan ciertos,  
 Mañana vuestra cabeza  
 Ha de pagar...*

Cosme, que també hi és, pregunta: «Em pot dir la Vostra Gràcia si a mi també em penjaran?» El senescal li respon que no, perquè el seu senyor l'ha justificat a bastament; i el comte demana al senescal que li permeti de parlar amb Blanca abans de morir. El senescal lamenta que, com a jutge, li hagi de refusar aquesta petició, perquè ha estat decidit que l'execució s'esdevingui en el màxim secret, per por dels seus còmplices, que podrien ser nombrosos, tant entre el gran com entre el baix poble. L'exhorta a preparar-se per a la mort, i se'n va. El comte desitjava parlar amb Blanca únicament per comminar-la a renunciar als seus propòsits. En no poder-ho fer verbalment, vol fer-ho per escrit. L'honor i l'amor l'obliguen a donar la vida per ella; en nom d'aquest sacrifici, que els amants sempre tenen als llavis, però que només en el seu cas esdevé realitat, el comte vol conjurar Blanca que no el converteixi en un sacrifici inútil. És de nit; s'asseu a escriure i ordena a Cosme, a qui confiarà la carta, de lliurar-la a Blanca immediatament després de l'execució. Mentrestant, Cosme es retira a dormir.

## LXVII

*22 de desembre de 1767*

Segueix una escena que ens hauria estat ben difícil d'esperar. Tot és tranquil i silenciós quan, de sobte, la dama a qui Essex havia salvat

la vida en el primer acte, amb el mateix vestit, l'antifaç damunt el rostre, i amb un llum a la mà, entra a veure el comte dins el seu empressonament. És la reina. Quan entra a la cella, diu per a ella mateixa:

*El Conde me dió la vida  
Y así obligada me veo;  
El conde me daba muerte,  
Y así ofendida me quejo.  
Pues ya que con la sentencia  
Esa parte he satisfecho,  
Pues cumplí con la justicia,  
Con el amor cumplir quiero...*

En apropar-se, s'adona que el comte està escrivint: «Sens dubte —diu— escriu a la seva Blanca! Què hi fa? Jo vinc per amor, pel més fogós i el més desinteressat dels amors: que calli ara la gelosia!... Comte!» El comte sent que el criden, esguarda darrera seu i té un ensurt: «Què veig!» «No és un somni —continua la reina—, sinó la veritat. Cal que tot seguit us en convenceu, i que no perdem uns moments preciosos per causa dels dubtes. No us recordeu de mi? Sóc aquella a qui vau salvar la vida. M'han dit que heu de morir demà, i vinc a saldar el meu deute i a pagar-vos la vida amb la vida. He pogut fer-me amb la clau de la presó. No em pregunteu com. És aquesta, preneu-la; us obrirà la porta del parc; fugiu, comte, i conserveu una vida que m'és tan cara.» Essex: «Cara? A vós, senyora?» La reina: «¿M'hauria atrevit a tant com m'atreveixo?»

ESSEX: *Ingeniosa mi fortuna  
Halló en la dicha más nuevo  
Modo de hacerme infeliz,  
Pues cuando dichoso veo,  
Que me libra quien me mata,  
Tambien desdichado advierto,  
Que me mata quien me libra.*

Aquests mots basten a la reina per donar-li a entendre que Essex la coneix. Refusa totalment la gràcia que li és concedida, però demana de bescanviar-la per una altra.

«LA REINA: Per quina?»

ESSEX: Per una que vós, senyora, teniu el poder de concedir-me..., la gràcia de poder veure el rostre de la meua reina. És l'única que no em farà desdenyar de recordar-vos tot el que he fet per vós. Per la vida que us he salvat us conjuro, senyora, que m'atorgueu aquesta gràcia.

LA REINA (*per a ella mateixa*): Què haig de fer? Potser, si em veu, es justificarà! I jo no desitjo pas altra cosa.

ESSEX: No ajorneu, senyora, la meva felicitat.

LA REINA: *Pues si esto ha de ser, primero  
Tomad, Conde, aquesta llave,  
Que si ha de ser instrumento  
De vuestra vida, quizá  
Tan otra, quitando el velo,  
Seré, que no pueda entonces  
Hacer lo que ahora puedo,  
Y como á daros la vida  
Me empeñé por lo que os debo,  
Por si no puedo después,  
De esta suerte me prevengo.*

ESSEX (*tot prenent la clau*): Accepto amb gratitud aquesta previsió...  
I ara, senyora... Em crema el desig de llegir el meu destí en el rostre de la reina, o en el vostre.

LA REINA: Comte, si tots dos són un de sol, aquest que ara veieu em pertany únicament a mi, ja que el que ara se us mostra (*es treu la màscara*) és el de la reina. Aquell amb el qual us he parlat fins ara, ja no existeix.

ESSEX: *Moriré yo consolado.  
Aunque si por privilegio  
En viendo la cara al Rey  
Queda perdonado el reo;  
Yo de este indulto, Señora  
Vida por ley me prometo:  
Esto es en común, que es  
Lo que a todos da el derecho;  
Pero si en particular  
Merecer el perdón quiero,  
Oíd, vereis que me ayuda  
Mayor indulto en mis hechos.  
Mis hazañas...*

LA REINA: Jo mateixa les he recordades. Però el vostre crim, comte, és més gran que els vostres serveis.

ESSEX: I no em puc prometre res del favor de la meua reina?

LA REINA: Res.

ESSEX: Si la reina és tan severa, apello doncs a la dama a qui vaig salvar la vida. No usarà aquesta de més benevolència amb mi?

LA REINA: Aquesta ha fet ja més que no devia; us ha obert el camí perquè escapeu a la justícia.



ESSEX: I no mereixo més d'ella, d'ella, que em deu la vida?

LA REINA: Ja us he dit que jo no sóc aquesta dama. Però si ho fos: ¿no us retorno tant com he rebut de vós?

ESSEX: Per què? Potser pel fet que m'heu donat la clau?

LA REINA: Sí, evidentment.

ESSEX: *Luego esta, que así camino  
Abrirá a mi vida, abriendo,  
Tambien lo abrirá a mi infamia;  
Luego esta, que instrumento  
De mi libertad, también  
Lo habrá de ser de mi miedo.  
Esta, que sólo me sirve  
De huir, es el desempeño  
De Reinos, que os he ganado,  
De servicios, que os he hecho.  
Y en fin, de esa vida, de esa,  
Que tenéis hoy por mi esfuerzo?  
En esta se cifra tanto?...*

(S'adreça a la finestra)

LA REINA: Què voleu fer?

ESSEX: *Vil instrumento  
De mi vida, y de mi infamia,  
Por esta reja cayendo  
Del parque, que bate el río,  
Entre sus cristales quiero ,  
Si sois mi esperanza, hundiros;*

(Obre la finestra i llança la clau  
al canal entremig de les reixes)

*Caed al húmido centro,  
Donde el Támesis sepulte  
Mi esperanza, y mi remedio.*

“Amb la fuga, compraria la meua vida a un preu massa car.”

LA REINA: Què heu fet, comte? Ha estat molt malament això que heu fet.

ESSEX: Si moro, podré dir almenys en veu ben alta que deixo una reina desagraïda... I si ella no vol merèixer aquest retret, que pensi en un altre mitjà per salvar-me. El que m'ha ofert, més indigne, l'he refusat. Una vegada més em remeto als meus serveis: d'ella depèn premiar-los o eternitzar, amb la memòria d'aquests fets, la seva ingritud.

LA REINA: Haig de córrer aquest darrer perill... perquè és cert que no podria fer més per vós sense dany per a la meva dignitat.

ESSEX: Així, cal que mori?

LA REINA: Indefectiblement. La dona us volia salvar; la reina ha de deixar que la justícia segueixi el seu curs. Demà heu de morir, i ja som demà. Teniu tota la meva compassió; el dolor em parteix el cor; però el destí dels reis és poder actuar molt menys que els altres d'acord amb els propis sentiments... Comte, us encomano a la Divina Providència!»

## LXVIII

*25 de desembre de 1767*

Encara bescanvien uns quants mots per acomiadar-se, unes quantes exclamacions enmig del silenci; i tots dos, el comte i la reina, se'n van per cantons oposats. Cal suposar que, en sortir, Essex ha lliurat a Cosme la carta destinada a Blanca; ja que uns instants després, el criat apareix amb la missiva a la mà i ens diu que el seu senyor és conduït a la mort; així que s'haurà consumat aquesta mort, ell lliurarà la carta tal com ho ha promès. Però mentre l'esguarda, se li desvetlla la curiositat. «Què deu contenir aquesta carta? ¿Un contracte matrimonial? Arribaria una mica massa tard. ¿Una còpia de la sentència? No l'hauria pas enviada, el seu senyor, a la dona que aquesta sentència converteix en vídua. El seu testament? Tampoc no sembla possible. Què deu haver-hi, doncs?» La seva curiositat augmenta; alhora li ve a la memòria que ja una vegada ha estat a punt de perdre la vida per no saber quin era el contingut d'una carta del seu senyor. «¿No va venir d'un pèl —es diu— que no esdevingués un confident? Que el diable s'emporti això de fer de confident! No, no m'hi enxamparan pas per segona vegada!» Breu, Cosme decideix d'obrir la carta, i l'obre. Com és lògic, el contingut li produeix una forta commoció; pensa que li ha de faltar temps per desfer-se d'un paper que conté coses tan importants i perilloses; tremola a la sola idea que l'hi puguin trobar a les mans abans de lliurar-lo espontàniament, i corre de dret a fer-ne lliurament a la reina.

Justament apareix la reina amb el senescal. Cosme prefereix esperar que aquest sigui despatxat, i es queda en un racó. La reina dóna al senescal la darrera ordre per a l'execució del comte; ha de ser efectuada amb la màxima rapidesa i en secret; el poble no n'ha de saber res

*hasta que el tronco cadáver  
le sirva de muda lengua.*

El senescal haurà de dur el cap a la sala i, juntament amb la des-  
tral sangonosa, posar-lo sota una cortina,

*Y así al salón de palacio  
Hareis que llamados vengan  
Los Grandes i los Milordes,  
Y para que allí le vean,  
Debajo de una cortina  
Hareis poner la cabeza  
Con el sangriento cuchillo,  
Que amenaza junto a ella,  
Por símbolo de justicia,  
Costumbre de Inglaterra:  
Y en estando todos juntos,  
Mostrándome justiciera,  
Exhortándolos primero  
Con amor a la obediencia,  
Les mostraré luego al Conde,  
Para que todos atiendan,  
Que en mi hay rigor que los rinda,  
Si hay piedad que los atreva.*

El senescal se'n va amb aquestes instruccions i Cosme s'apropa a la reina. «Aquesta carta —li diu— me l'ha donada el meu senyor perquè la fes arribar a Blanca després que ell fos mort. L'he oberta, ni jo mateix sé per què, i en haver-hi trobat coses que la Vostra Majestat ha de saber i que encara poden beneficiar el comte, la lliuro a la Vostra Majestat i no a Blanca.» La reina pren la carta i llegeix:

*Blanca, en el último trance,  
Porquè hablarte no me dejan,  
He de escribirte un consejo,  
Y también una advertencia;  
La advertencia es, que yo nunca  
Fuí traidor, que la promesa  
De ayudar en lo que sabes,  
Fué por servir a la Reina,  
Cogiendo a Roberto en Londres,  
Y a los que seguirle intentan;  
Para aquesto fué la carta:  
Esto he querido que sepas,  
Porque adviertas el prodigio  
De mi amor, que así se deja  
Morir, por guardar tu vida.  
Esta ha sido la advertencia:  
(Válgame dios!) el consejo*

*Es, que desistas la empresa  
A que Roberto te incita.  
Mira que sin mí te quedas  
Y no ha de haber cada día  
Quien, por mucho que te quiera,  
Por conservarte la vida  
Por traidor la suya pierda.*

«Home! —crida la reina consternada—, què és això que m'has donat?» «I ara —diu Cosme—, sóc encara un confident?» «Corre, vola a salvar al teu senyor! Digues al senescal que ho detingui tot! Eh, la guàrdia! Porteu-lo immediatament a la meva presència..., el comte..., de pressa!» I l'hi porten: el seu cadàver. Si fou gran la joia que inundà sobtadament la reina en saber què el seu comite és innocent, més grans són ara el seu dolor i la seva còlera en veure'l executat. Maleeix la diligència amb què ha estat complerta la seva ordre, i que tremoli Blanca!...

Així es clou aquesta peça, amb la qual potser he entretingut massa estona els meus lectors. O potser no, ja que coneixem tan poc les obres dramàtiques dels espanyols; no sé de cap que ens hagi estat traduïda o de la qual hàgim tingut notícia, ni que sigui fragmentàriament. Perquè la *Virginia*, d'Augustino de Montiano y Luyando,<sup>1</sup> escrita certament en llengua castellana, no és una obra espanyola: es tracta d'un simple intent a la manera correcta dels francesos, regular però glacial. Reconec de bon grat que, ni de lluny, en tinc una opinió tan favorable com la que n'havia tingut en altre temps.\* Si la segona obra<sup>2</sup> d'aquest mateix autor no ha assolit millors resultats; si els poetes més recents de la nació, que han volgut seguir aquest mateix camí, no han estat gaire més afortunats: ningú no és prendrà malament que prefereixi encara de remetre'm als vells Lope i Calderón més que no pas a ells.

Les veritables peces dramàtiques espanyoles són totalment estructurades a la manera d'aquest *Essex*. Hi ha en totes elles, més o menys, els mateixos defectes i les mateixes qualitats. És perfectament comprensible. Els defectes salten a la vista; hom podria, però, preguntar-me quines són les qualitats. Una falla del tot original; una intriga plena d'enginy; cops de teatre nombrosos, singulars i sempre nous; les situacions més ben trobades; uns caràcters generalment ben delinats i mantinguts fins a la fi; una expressió que molt sovint resulta plena de dignitat i força.

---

\* *Theatralische Bibliothek, ertstes-Stück*, S. 117.

1. Agustín de Montiano y Luyando (1697-1764), autor dramàtic espanyol que seguí models francesos. *Virginia* aparegué el 1750. De les relacions entre aquesta obra i l'*Emilia Galotti* en parla Lessing en el prefaci a aquest drama.

2. *Ataulfo* (1753).

Són certament belleses. No dic que es tracti de sublimitats. No nego que, en part, poden ser fàcilment conduïdes a extrems novel·lescos, aventurats i mancats de naturalitat, dels quals molt sovint no pot alliberar-se l'exageració dels espanyols. Però si a la majoria dels drames francesos els traïem llur mecànica regularitat, jo em pregunto: hi resten altres belleses diferents de les d'aquesta mena? ¿Què tenen de bo sinó la complexitat de la intriga, els cops de teatre i les situacions?

«Decòrum», em direu. Sí, efectivament: tenen decòrum. Totes les seves complicacions són decoroses, i monòtones; tots els seus cops de teatre són decorosos, i banals; totes les seves situacions són decoroses, i forçades. Tot plegat és conseqüència del decòrum.

¿I Cosme, aquest buf<sup>3</sup> (*Hanswurst*) espanyol, aquesta monstruosa combinació de facècies plebees i de la gravetat més solemne; aquesta mescla de còmic i tràgic que tanta mala fama ha donat al teatre espanyol? Estic molt lluny de defensar-la. Si únicament s'oposés al decòrum —s'entén a quin decòrum em refereixo—; si no tingués altre defecte que el d'ofendre el respecte que exigeixen els grans, de contradir les formes de vida, l'etiqueta, el cerimonial i totes les paraules buides amb les quals hom vol fer creure a la majoria de la gent que hi ha una minoria feta d'una matèria molt millor: doncs aleshores donaria per benvinguda l'alternança més forassenyada de vulgaritat i grandesa, de bufoneria i gravetat, de blanc i negre, i la preferiria a la freda uniformitat amb què em fan adormir infaliblement el bon tò, el món refinat, les maneres cortesanes, o com vulgueu dir-ne de totes aquestes mesquineses. Aquí, però, són unes coses ben diferents les que cal prendre en consideració.

## LXIX

29 de desembre de 1767

Lope de Vega, encara que és considerat el creador del teatre espanyol, no fou el qui hi introduí aquest to híbrid. El poble ja hi estava acostumat, fins al punt que l'autor s'hi hagué d'adaptar si us plau per força. Dins el seu poema didàctic *Arte nuevo de hacer comedias*, al qual m'he referit ja més amunt, Lope es lamenta prou d'aquest fet. En veure que no era possible treballar amb èxit d'acord amb les regles i els models dels antics per als seus contemporanis, va provar almenys de posar límits a la irregularitat; era aquesta la intenció del seu poema. Ell creia que, per molt rude i bàrbar que fos el gust de la nació, havia de tenir els seus principis, i que era millor actuar amb

3. És el «gracioso» del teatre espanyol.

una certa uniformitat metòdica d'acord amb aquests principis, que no deixar de seguir-los. Peces que no observen les regles clàssiques poden seguir malgrat tot unes regles, i han d'observar-les, si volen agradar. Aquestes regles, doncs, extretes simplement del gust nacional, són les que Lope volgué fixar, i la primera fou la fusió d'allò seriós i d'allò còmic.

*Eligese el sujeto, y no se mire,  
(Perdonen los preceptos) si es de Reyes,  
Aunque por esto entiendo, que el prudente,  
Filipo Rey de España, y Señor nuestro,  
En viendo un Rey en ellos se enfadaba,  
O fuese el ver, que al arte contradice,  
O que la autoridad real no debe  
Andar fingida entre la humilde plebe,  
Esto es volver a la Comedia antigua,  
Donde vemos que Plauto puso Dioses,  
Como en su Anfitríon lo muestra Júpiter.  
Sabe Dios, que me pesa de aprobarlo,  
Porque Plutarco hablando de Menandro,  
No siente bien de la Comedia antigua,  
Mas pues del arte vamos tan remotos,  
Y en España le hacemos mil agravios,  
Cierren los Doctos esta vez los labios.*

*Lo Trágico y lo Cómico mezclado,  
Y Terencio con Séneca, aunque sea,  
Como otro Minotauro de Pasife,  
Harán grave una parte, otra ridícula,  
Que aquesta variedad deleita muchō,  
Buen ejemplo nos da naturaleza,  
Que por tal variedad tiene belleza.*

Els darrers mots són els que m'han induït a citar aquest passatge. ¿És cert que la natura mateixa ens serveix de model en aquesta amalgama del vulgar i el sublim, del còmic i el seriós, del joiós i el trist? Així ho sembla. Però si això és veritat, Lope ha fet més que no s'havia proposat; no tan sols ha palliat els defectes del teatre espanyol, sinó que, de fet, ha demostrat que l'esmentat defecte no ho és; perquè no pot ser un defecte res que sigui una imitació de la natura.

«A Shakespeare —diu un dels nostres escriptors actuals—<sup>1</sup> que de tots els poetes des d'Homer és el qui millor ha conegut els homes,

---

1. Wieland, a la seva novel·la *Agathon* (cap. XII, p. 1), que havia estat publicada el 1766.

del rei al mendicant, de Juli Cèsar a Jack Falstaff, i els ha vistos fins al fons gràcies a una mena d'incomprensible intuïció, hom li retreu que les seves obres no tenen un pla, o bé el tenen molt defectuós, irregular i mal forjat; que la comicitat i la tragèdia s'hi entremesclen de la manera més estranya, i que sovint un mateix personatge, que ens ha fet pujar les llàgrimes als ulls en parlar el llenguatge commovedor de la natura, als pocs moments, amb qualsevol acudit sorprenent o expressió barroca, si no ens fa riure, almenys ens refreda fins al punt que li resulta ja molt difícil de situar-nos dins l'estat d'ànim en el qual ens vol mantenir. Això li és censurat, sense pensar que justament en aquest sentit, les seves obres són representacions naturals (*natürliche Abbildungen*) de la vida humana.»

«La vida de la majoria dels homes i (si així puc dir-ho) l'història dels grans cossos socials en la mesura que els considerem així mateix ens morals, s'assembla en tants punts a les nostres *Haupt-und Staatsaktionen*<sup>2</sup> al vell gust medieval, que gairebé fórem temptats de creure que els inventors d'aquestes darreres eren més intel·ligents que no ens pensem, i que, si no han tingut la intenció oculta de ridiculitzar la vida humana, almenys han volgut imitar la natura tan fidelment com els grecs van preocupar-se d'embellir-la; per no dir res del casual paral·lisme existent entre aquestes obres i la vida, consistent en el fet que els papers més importants són representats molt sovint pels pitjors actors. ¿Hi pot haver més semblança, en aquest sentit, que la que sol existir entre els dos tipus de *Haupt-und Staatsaktionen*, en l'estructura, en la divisió i la disposició de les escenes, en el nus i en el desenvolupament? Que poques vegades es pregunten els autors de l'un o de l'altre per què han fet això o allò justament així i no d'una altra manera! Quantes vegades ens sorprenen amb fets per als quals no ens han preparat gens ni mica! Quantes vegades veiem entrar i sortir personatges, sense que puguem entendre el perquè de llur aparició o de llur desaparició! Quantes coses no són deixades a l'atzar en tots dos casos! Quantes vegades veiem les accions més importants provocades per les causes més mesquines! Quantes vegades veiem les coses greus i importants tractades amb lleugeresa, i les coses insignificants tractades amb una gravetat ridícula! I quan, a la fi, tot és tan llastimosament confús i enrevessat que comencem a dubtar que sigui possible desenllaçar-ho, doncs aleshores veiem alleujats com un déu qualsevol es despenja d'uns núvols de paper entre llamps i trons, o bé hi ha un bon cop d'espasa que talla el nus, ja que no el pot desfer, i tot plegat per abocar a un únic objectiu, que el drama fineixi d'una manera o altra i així els espectadors puguin xiular o aplaudir tant com vulguin... o puguin. D'altra banda, sabem quina importància té en les tragicomèdies de les quals parlem, el noble personatge del

2. Cf. cap. LXII, nota 1.

*Hanswurst*, el qual sembla voler-se mantenir en el teatre de la capital<sup>3</sup> de l'Imperi germànic com a monument etern del gust dels nostres avantpassats.<sup>4</sup> Déu volgués que interpretés únicament el seu personatge al teatre! ¿Quantes grans escenes, però, dins els escenaris del món real, no hem vist representar durant totes les èpoques amb el *Hanswurst* o bé, cosa que encara és pitjor, pel mateix *Hanswurst*? Quantes vegades els homes més grans, nascuts per ser els genis protectors d'un tron, els benefactors d'èpoques i pobles sencers, han de veure tota la seva saviesa i el seu coratge frustrats per una brometa maliciosa de *Hanswurst* o de gent que, sense dur el seu gipó ni les seves calces grogues, assumien sens dubte tot el seu caràcter! Quantes vegades, en aquests dos tipus de tragi-comèdia, la intriga sorgeix exclusivament del fet que *Hanswurst*, amb algun dels seus trucs necis i picardiosos, ha malbaratat l'acció de persones honestes abans que aquestes se n'hagin pogut prevenir!»

Aquesta confrontació dels dos tipus de farsa heroica (*heroisches Possenspiel*), la major i la menor, l'original i la imitada és una confrontació que, amb molt de gust, he tret d'una obra que compta indiscutiblement entre les més perfectes del nostre segle, però que sembla escrita encara massa aviat per al públic alemany. A França i a Anglaterra hauria tingut un ressò extraordinari; el nom del seu autor hauria passat de boca en boca. Però, què passa a casa nostra? Tenim aquesta obra, i prou. Els nostres grans aprenen abans que res a mastegar el \*\*\*;<sup>5</sup> i efectivament, una novel·la francesa té un sabor més agradable i és més fàcil de digerir. Si tinguessin unes dents més fortes i un estómac més resistent, i si, a més, haguessin après alemany, potser aleshores podrien empassar-se l'*Agathon*.<sup>\*</sup> Aquesta és l'obra de la qual estic parlant, de la qual vull dir fins a quin punt l'admiro, i prefereixo de dir-ho aquí, encara que no sigui el lloc més adient, que no pas callar-m'ho: perquè, amb gran sorpresa per part meva, m'adono del profund silenci dels nostres crítics sobre ella, o bé de com en parlen en un to fred i indiferent. És la primera i l'única novel·la de gust clàssic per a la gent que pensi. Una novel·la? Volem donar-li aquest nom perquè així tingui alguns lectors més. Els que perdria per aquesta raó no són dignes d'interès.

\* Segona part (p. 192).

3. Viena.

4. La reforma de Josep von Sonnenfels, seguint Gottsched, s'imposà molt lentament i amb molt de retard a Viena.

5. Sovint els relats llicenciosos francesos duïen tres asteriscs en lloc del nom de l'autor.



Si en aquesta confrontació, dic, l'humor satíric no hi fos tan marcat, podríem considerar-la la millor apologia del drama còmico-tràgic o tragicòmic —una vegada, en algún títol, l'he vist definit com a *Mischspiel*—<sup>1</sup> i l'exegesi més ben estudiada del pensament de Lope de Vega. Però, al mateix temps, en fóra la refutació, perquè mostraria que justament l'exemple de la natura, amb el qual hom pretén de justificar la combinació de la gravetat solemne amb la comicitat farsesca, pot servir, nogensmenys, per justificar qualsevol monstruositat dramàtica sense pla, ni cohesió, ni seny. Així doncs, o bé la imitació de la natura no fóra un fonament de l'art, o bé, si continués essent-ho, l'art mateix, com a tal, deixaria de ser art, o almenys no seria un art més elevat que, posem per cas, l'art d'imitar en guix les acolorides vetes del marbre; llur traçat i disposició, per estranys que fossin, mai no ho serien fins a l'extrem de no poder passar per naturals; únicament no ho semblarà aquell art que presenti massa simetria, massa proporció i coherència, és a dir, massa de tot allò que, en qualsevol art, és precisament l'art; en aquest sentit, l'obra més artística fóra la pitjor, i la més desordenada i grollera, la millor.

Com a crític, el nostre autor s'hauria hagut d'expressar d'una altra manera. Allò que sembla voler posar en relleu amb tanta traça, ell mateix ho hauria condemnat sens dubte com l'avortó d'un gust bàrbar, o almenys ho hauria concebut com les primeres temptatives d'un art que pren nova vida entre pobles barbàrics, un art en la forma del qual intervé una certa confluència de causes exteriors o bé l'atzar hi té la intervenció màxima, mentre que la raó i la reflexió la hi tenen mínima o nul·la. Dificilment hauria dit que els primers inventors del *Mischpiel* —ja que el mot existeix, per què no servir-me'n?— «han volgut imitar la natura tan fidelment com els grecs van preocupar-se d'embellir-la».

Els mots «fidelment» i «embellir», quan són aplicats a la imitació i a la natura com a objecte d'imitació poden donar lloc a molts malentesos. Hi ha gent que no vol saber res d'una natura susceptible de ser imitada massa fidelment; fins i tot allò que ens desagradava de la natura, ens agrada en una imitació fidel, gràcies a la imitació. N'hi ha d'altres que consideren l'embelliment de la natura una quimera: una natura que vol ser més bella que la natura mateixa, ja no és natura. Tant els uns com els altres es declaren adoradors de l'única natura tal com és: els primers no hi troben res a evitar; els segons, res a afe-

1. Terme adoptat probablement per Kaspar Stieler al seu *Deutscher Sprachschatz* (1691).

gir-hi. A aquells, doncs, hauria d'agradar-los necessàriament el *Mischspiel* medieval, mentre que als segons els costaria força de trobar gust en les obres mestres dels antics.<sup>2</sup>

Però, i si això no fos així? ¿Si els primers, amb tota llur admiració de la natura més vulgar i quotidiana, es pronunciessin contra la barreja del farsesc i el patètic? ¿I si els segons, per molt que trobin monstrosos allò que pretén d'ésser millor i més bell que la natura, recorreguessin tot el teatre grec sense escandalitzar-se'n ni el més mínim? Com explicaríem aquesta contradicció?

Ens caldria tornar enrera i revocar allò que abans hem afirmat dels dos gèneres. ¿Com podríem, però, revocar-ho, sense caure en noves dificultats? La comparança entre aquestes *Haupt-und Staatsaktionen* —de les quals discutim la bondat— amb la vida humana, amb el curs normal del món, és tan justa!

Vull emetre algunes idees que, si no són fonamentals, poden propiciar-ne de més fonamentades. La idea bàsica és aquesta: és cert i no és cert que la tragèdia còmica, d'invenció medieval, imiti fidelment la natura; només la imita fidelment a mitges, i negligeix totalment l'altra meitat; imita la natura dels fenòmens, sense prestar ni la més mínima atenció a la natura dels nostres sentiments i les nostres facultats espirituals.

Dins la natura, tot és lligat a tot; tot s'entrellaça, tot s'entrecanvia, totes les coses es transformen les unes en els altres. D'acord, però, amb aquesta infinita diversitat, només pot ser un espectacle per a un esperit infinit. Per tal que els esperits finits poguessin gaudir-ne, haurien de tenir la facultat de posar-hi uns límits que ella no té; la facultat de destriar-ne i guiar-ne l'atenció a voluntat.

Aquesta facultat l'exercim en tots els moments de la vida; sense ella la nostra vida no fóra possible; davant unes sensacions tan diverses, acabaríem per no sentir res; fórem una presa constant de la impressió momentània; somnariem sense saber què somniem.

El destí de l'art<sup>3</sup> és eximir-nos de fer aquesta selecció dins el domini del bell, facilitar-nos el fixament de la nostra atenció. L'art selecciona realment allò que, en la natura, seleccionem o desitgem seleccionar dins el nostre pensament d'un objecte o d'una combinació de diversos objectes, sigui segons l'espai o segons el temps, i ens presenta aquest objecte o aquesta combinació de diversos objectes amb tota la netedat i la concisió que permet el sentiment que han de provocar.

2. Conceptes que formen part de la temàtica de *Laokoon*, i que Lessing pensava d'ampliar a la projectada segona part d'aquest text.

3. L'art és l'experiència de la bellesa; el seu principi és una imitació de la natura que no s'esgoti en la simple imitació fidel, sinó que, de la diversitat de la natura, n'organitzi un tot mífjançant la selecció i la concentració. Aquest tot correspondrà a la nostra capacitat de comprensió i estimularà la nostra sensibilitat.

Quan som testimonis d'un fet important i commovedor, i s'hi interposa un altre que no té cap interès, intentem d'eludir tant com podem la distracció amb què aquest darrer fet ens amenaça. En fem abstracció; i ens ha de produir necessàriament repugnància trobar dins l'art allò que volem veure apartat de la natura.

Únicament quan aquest segon fet, en el seu desenvolupament, adopta totes les matisacions de l'interès, i quan un fet no es limita a seguir l'altre sinó que en brolla necessàriament; quan la seriositat provoca el riure, i la tristesa provoca la joia, o viceversa, d'una manera tan immediata que ens fa impossible l'abstracció de l'un o de l'altre: tan sols aleshores no exigim de l'art aquesta abstracció, i l'art sap treure profit d'aquesta impossibilitat mateixa. Però ja he parlat prou de tot això i és ben visible on vull anar a parar.

A la quaranta-cinquena sessió (divendres, 17 de juliol), foren interpretades *Die Brüder*,<sup>4</sup> del senyor Romanus, i *L'oracle*, de Saint-Foix.<sup>5</sup>

La primera d'aquestes obres pot passar per un original alemany, bé que, en gran part, prové d'*Els germans*, de Terenci. Hom ha dit que també Molière ha begut d'aquesta font per a la seva comèdia *L'escola dels marits*. El senyor de Voltaire ha formulat les seves observacions sobre aquest supòsit: i a mi em plau tant de citar observacions del senyor de Voltaire! De les més insignificants, sempre podem aprendre alguna cosa: si no la que hi diu, almenys la que hauria hagut de dir. *Primus sapientiae gradus est, falsa intelligere*<sup>6</sup> (no em ve ara a la memòria on figura aquest petit proverbi); i no sé de cap altre escriptor del món que, com el senyor de Voltaire, ens permeti de comprovar tan bé si hem arribat a aquest primer nivell de sapiència: però tampoc no n'hi ha cap que ens pugui ser de menys ajut per pujar al segon; *secundus, vera cognoscere*.<sup>7</sup> Un escriptor crític, així m'ho sembla, farà bé d'ajustar el seu mètode a aquest proverbi. Que busqui primerament algú amb qui pugui discutir: així entrarà gradualment en matèria, i la resta vindrà per si sola. Per això en aquesta obra —ho reconec francament— he escollit de preferència els autors francesos, i en particular el senyor de Voltaire. Ara també, doncs, després d'una petita reverència, anem al gra! Aquell a qui aquest mètode li sembli, però, més arbitrari que profund, cal que sàpiga que fins i tot el profund Aristòtil se'n va servir gairebé sempre. *Solet Aristoteles*, diu un dels seus comentaristes que ara tinc precisament a mà, *quaerere pugnam in suis libris. Atque hoc facit non temere et casu, sed certa ratione at-*

4. Karl Franz Romanus (1731-1787), autor de la comèdia *Die Brüder oder die Früchte der Erziehung* (1761).

5. *L'oracle* és del 1740. Sobre Saint-Foix, cf. XX, nota 8.

6. «El primer grau de la saviesa és la intel·lecció d'allò que és fals.» La frase és de Lactanci, *Divinae Institutiones*, I, 23.

7. «La segona cosa és el coneixement d'allò que és ver.»

*que consilio: nam labefactatis aliorum opinionibus*, etc.<sup>8</sup> Oh, que pedant!, cridaria el senyor de Voltaire. Però jo ho sóc únicament per desconfiança en mi mateix.

«*Els germans* de Terenci —diu el senyor de Voltaire— han fornit a tot estirar la idea de *L'escola dels marits*. Hi ha dins *Els germans* dos vells de diferent humor, que donen una educació diferent als infants que crien; així mateix, dins *L'escola dels marits* hi ha dos tutors, l'un dels quals és sever i l'altre indulgent: vet aquí tota la semblança. Dins *Els germans* no hi ha a penes intriga; la de *L'escola dels marits* és fina, interessant i còmica. Una de les dones de l'obra de Terenci, que hauria de fer el personatge més interessant, no apareix en escena sinó per infantar. La Isabelle de Molière ocupa gairebé sempre l'escena amb bon humor i gràcia, i dona dignitat fins i tot a les males passades que juga al seu tutor. El desenrotllament d'*Els germans* no té cap mena de versemblança; no va gens amb la natura el fet que un vell que durant seixanta anys ha estat amargat, sever i gasiu, esdevingui tot d'una alegre, complaent i liberal. El desenrotllament de *L'escola dels marits* és el millor de totes les obres de Molière. És versemblant, natural, extret del fons de la intriga i, cosa que encara val més, extremadament còmic.»

## LXXI

### 5 de gener de 1768

No sembla pas que el senyor de Voltaire hagi rellegit gaire Terenci d'ençà que va freqüentar l'escola de jesuïtes.<sup>1</sup> En parla ben bé com d'un vell somni del qual li queden a la memòria vagues reminiscències; i les escriu a la que salti, sense que li preocupi si és carn o peix. No vull tirar-li en cara allò que diu del personatge Pàmfila, la qual, segons ell, «no apareix en escena sinó per infantar». Aquest personatge no apareix en escena, ni hi ha cap infantament damunt l'escenari; únicament ens n'arriba la veu des de l'interior de la casa; tampoc no acabem d'entendre per què hauria de fer el paper més interessant de l'obra. Per als grecs i els romans, no era interessant tot allò que avui ho és per als francesos. Una bona noia que ha anat massa enllà amb el seu amant i que corre el perill de ser abandonada, no era apropiada per representar en aquella època un paper de protagonista.

L'error veritable i groller que comet el senyor de Voltaire afecta

---

8. «Aristòtil solia buscar polèmica en els seus llibres. Això no ho fa a la lleugera ni perquè sí, sinó metòdicament i segons un pla, perquè després de fer commoure les opinions d'altres...»

1. Voltaire fou educat al col·legi dels jesuïtes Louis-le-Grand, a París, del 1704 al 1710. Terenci hi era prohibit.

l'evolució i el caràcter de Dèmea. Dèmea és el pare amargat i sever que, segons ell, canvia totalment de caràcter d'una manera sobtada. Amb el permís del senyor de Voltaire, això no és pas veritat. Dèmea manté el seu caràcter fins a la fi. Donat diu: *Servatur autem per totam fabulam mitis Miciō, saevus Demea, Leno avarus,*<sup>2</sup> etc. Què m'importa Donat?, podria dir el senyor de Voltaire. És cosa d'ell; però nosaltres, els alemanys, ens podem permetre de creure que Donat ha llegit Terenci més atentament i l'ha entès millor que Voltaire. D'altra banda, no es tracta pas d'una peça perduda; encara en podem disposar: no més cal llegir-la!

Després que Mició ha provat d'apaivagar Dèmea amb els raonaments més fonamentats, li demana que abandoni almenys un dia el seu mal humor, que estigui alegre almenys un dia. Finalment ho aconsegueix; avui, Dèmea farà veure que està content; però demà, de bon matí, el fill ha de tornar-se'n amb ell al camp; no el tractarà amb més indulgència, sinó que reprendrà les coses allà on el dia anterior les havia deixades; s'endurà, juntament amb el fill, la cantant que el cosí<sup>3</sup> havia comprat per a aquest, perquè sempre serà una esclava més, una esclava que, a sobre, no li costa res; però no tindrà pas gaires ocasions de cantar, ja que haurà de treballar a la cuina i fer el pa. En l'escena següent, la quarta de l'acte cinquè, on Dèmea és sol, sembla realment, si considerem els seus mots d'una manera superficial, que vulgui prescindir totalment de les seves idees anteriors i començar a obrar d'acord amb els principis de Mició.\* Però allò que segueix demostra que tot plegat ho hem d'entendre a partir de la coacció a la qual avui s'ha de sotmetre. Perquè també sap aprofitar-se d'aquesta coacció per fer la burla més cruel del seu complaent germà. Es mostra alegre per fer que els altres cometin veritables excessos i ximpleries; en el to més condescendent, fa els retrets més durs; no es torna generós, sinó que fa veure que és pròdig, i ho fa, ben mirat, amb l'única intenció de ridiculitzar tot allò que ell anomena prodigalitat. Tot això es desprèn inequívocament de la resposta que dona a Mició, el qual es deixa enganyar per les aparences i el creu veritablement transformat.\*\*

\* —*Nam ego vitam duram, quam vixi usque adhuc,  
Prope jam excurso spatio mitto*—<sup>5</sup>

\*\* Mi: *Quid istuc? quae res tam repente mores mutavit tuos?  
Quod prolubium? quae istaec subita est largitas?*

DE: *Dicam tibi;  
Ut id ostenderem, quod te isti facilem et festivum putant,  
Id non fieri ex vera vita, neque adeo ex aequo et bono,  
Sed ex assentando, indulgendo et largiendo, Micio.  
Nunc adeo, si ob eam rem vobis mea vita invisus est, Aeschine,  
Quia non justa injusta prorsus omnia, omnino obsequor;  
Missa facio; effundite, emite, facite quod vobis lubet!*<sup>6</sup>

2. «Durant tota la comèdia, Mició es manté suau, Dèmea benigne, l'alcaivot àvid» (del Comentari de Donat a les obres de Terenci).

3. En Terenci, els dos joves són germans.

*Hic ostendit Terentius —diu Donat— magis Demeam simulasse mutatos mores, quam mutavisse.*<sup>4</sup>

Espero que el senyor de Voltaire no sostindrà pas que aquesta ficció contrasta amb el caràcter de Dèmea, el qual, fins aleshores, no ha fet res més que anatemitzar i escridassar, i que per fingir d'aquesta manera cal tenir més calma i més fredor de les que hom pot atribuir a Dèmea. Tampoc en aquest punt no podem censurar Terenci, i tot ho ha motivat amb tanta perfecció, ha observat a cada pas la natura i la veritat amb tanta exactitud, ha tingut en compte, fins en la més mínima transició, uns matisos tan subtils, que no ens podem cansar d'admirar-lo.

Sovint, però, per poder copsar totes les subtileses de Terenci, cal tenir la capacitat d'imaginar-se el joc dels actors, ja que els antics no l'indiquen amb acotacions. La declainació tenia els seus propis artistes, i per a la resta, els poetes podien refiar-se sens dubte de les facultats dels intèrprets, els quals feien un estudi molt seriós de la seva feina. Entre ells hi havia no poques vegades els poetes mateixos, i deien com ho volien, i atès que no feien conèixer llurs obres a ningú fins al moment de representar-les, fins que la gent no les havia vistes i escoltades, doncs no els calia interrompre el diàleg escrit amb incisos, amb els quals el poeta sembla mesclar-se en certa manera amb els personatges de l'acció. Si creiem, però, que els poetes antics, per estalviar-se aquests incisos, proven d'indicar en el diàleg mateix tots els moviments, tots els gests, totes les expressions, tots els canvis de to, aniríem molt errats. Només en Terenci, apareixen innombrables passatges on no trobem ni el més mínim rastre d'aquestes indicacions i on el sentit veritable només pot ser copsat si endevinem la veritable acció; àdhuc en molts indrets, els mots semblen dir justament el contrari d'allò que l'actor hi ha d'expressar.

Fins i tot dins l'escena en la qual es produeix el pretès canvi de caràcter de Dèmea trobem passatges semblants. Vull citar-los perquè

4. «Aquí Terenci mostra que Dèmea simula un canvi en les seves habituds, més que no pas canviar-les realment.»

5. «Perquè a la vida dura que he passat fins ara, hi renuncio quan ja gairebé he recorregut tot el meu camí...» La traducció és de Joan Coromines (P. Terenci Afer, *Comèdies*, IV, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1960). Totes les citacions posteriors de la comèdia de Terenci procedeixen d'aquesta traducció catalana. El fragment citat aquí no és de l'escena quarta, sinó de la sisena, en el text català.

6. «Mició: Però, què és això? Què és el que ha canviat el teu tarannà de cop i volta? Quin capritx? Què és aquesta liberalitat sobtada?»

DÈMEA: T'ho diré: per mostrar-te que si els nois et troben trempat i encantador, no és pas per la integritat de vida i ni tan sols per la bondat i justícia, Mició, sinó perquè els afalagues, fas els ulls grosos i els obres la bossa. Ara bé, Èsquinus, si la meua manera de viure us és antipàtica, perquè no m'acomodo ben bé del tot a totes les coses, justes o injustes, me'n rento les mans: escampeu, compreu, feu allò que us plagui.» (V, 11.)

s'hi basa fins a cert punt el malentès que estic discutint. Dèmea ho sap tot; ha vist amb els propis ulls que el seu fill, tan honorable i pietós, ha estat qui ha raptat la cantant, i surt de casa cridant com un foll: les emprèn contra el cel, la terra i el mar, i vet aquí que es topa justament amb Mició.

«DÈMEA: Heus aquí, aquí el tinc, el malmetedor comú dels nostres fills.

MICIÓ: Acaba de reprimir ja el teu mal geni i torna en tu.

DÈMEA: M'he reprimat, he tornat en mi i deixo córrer totes les males paraules: considerem els fets tal com són. ¿No va ser dit entre nosaltres —la cosa va sortir de tu— que tu no t'ocuparies del meu ni jo del teu? Respon,\* etc.»

El qui atén únicament a les paraules i no és un observador tan minuciós com ho fou el poeta, pot creure fàcilment que Dèmea es desferma massa aviat, que adopta massa aviat aquest to de calma. Si s'hi fixa una mica, potser se li acudirà de pensar que tot apassionament, quan ha arribat al límit, ha de decreïxer inevitablement; que Dèmea, després de l'advertiment del seu germà, no pot fer altra cosa que avergonyir-se de la seva ira violenta; de fet, tot va bé, encara que no és encara la veritat. Aquesta ens la indicarà Donat, el qual té per a aquest moment dues anotacions encertadíssimes. *Videtur —diu— paulo citius destomachatus, quam res etiam incertae poscebant. Sed et hoc morale: nam juste irati, omissa saevitia ad ratiocinationes saepe festinant.*<sup>7</sup> Quan l'enfuriat creu evidentment que té raó, quan s'imagina que no hi ha absolutament res a objectar a les seves protestes, serà quan menys s'aferrarà a les invectives i acudirà ràpidament a les proves per descoratjar el seu adversari amb l'evidència dels fets. Amb tot, no pot reprimir tan immediatament l'agitació de la sang que li bull, ja que la còlera que vol argumentar, no deixa de ser còlera, i per això Donat fa la segona observació: *Non quid dicatur, sed quo gestu dicatur, spectata: et videbis neque adhuc repressisse iracundiam, neque ad se rediisse Demeam.*<sup>8</sup> És cert que Dèmea ha dit: «M'he reprimat, he

\* DE: ...*Eccum adest*

*Communis corruptela nostrum liberum.*

MI: *Tandem reprime iracundiam, atque ad te redi.*

DE: *Repressi, redii, mitto maledicta omnia:  
Rem ipsam putemus. Dictum hoc inter nos fuit,  
Et ex te adeo est ortum, ne te curares meum,  
Neve ego tuum? responde!...*

7. «La seva ira sembla haver-se refredat més de pressa que no ho reclamen els fets incerts. Però també això és humana, perquè aquell que s'enfuriï amb raó, refrena sovint la seva ira per passar ràpidament a reflexions més raonables.»

8. «No hem de considerar els mots, sinó els gestos que els acompanyen, i veurem que Dèmea no ha vençut encara la seva ira ni ha recuperat encara el control d'ell mateix.»

tornat en mi», però la cara, el gest i la veu traïxen prou que no s'ha reprimit encara, que encara no ha tornat en si. Envesteix Mició amb una pregunta darrera l'altra, i Mició necessita tota la seva fredor i el seu bon humor per poder dir-hi la seva.

## LXXII

8 de gener de 1768

Quan finalment ho aconsegueix, Dèmea és acorralat, però ni de molt lluny queda convençut. Es veu privat de qualsevol pretext per disgustar-se amb la conducta dels seus fills, i en canvi es posa altra vegada a vociferar. Mició no pot fer res més que aturar-se i limitar-se a calmar-li almenys per un dia el mal humor, ja que no el pot modificar. Els girs que Terenci li fa utilitzar són magistrals.

«DÈMEA: Mentre aqueixos càlculs tan bons, Mició, i aqueixa tranquil·litat d'esperit no ens ho capgirin tot!

MICIÓ: Calla: no serà així. I deixa ja aqueixos pensaments: posa't per avui en les meves mans i desarruga el front.

DÈMEA: És clar, així ho porta el moment: què s'ha de fer? Altrament demà a trenc d'alba me'n tornaré al camp amb el meu fill.

MICIÓ: O de bella nit, d'acord. Però almenys avui posa't content.

DÈMEA: I m'hi emportaré al mateix temps aquesta citarista.

MICIÓ: Guanyaràs la batalla: d'aquesta manera hi lligaràs el noi permanentment. Procura només conservar-la, a ella.

DÈMEA: No me n'oblidaré. I faré que allà, a còpia de cuinar i de moldre, vagi plena de cendra, fum i farina; de més a més, a sol batent de mig dia, l'obligaré a espigolar en el rostoll i la faré posar tan colrada i negra com el carbó.

MICIÓ: M'agrada! Ara trobo que et poses en raó. I aleshores forçaria el meu fill, encara que no ho volgués, a dormir amb ella.

DÈMEA: Vols riure? Tu ets feliç de tenir humor per fer-ho; jo sóc del parer...

MICIÓ: Ah, ja hi tornes?

DÈMEA: Ja està, ja ho deixo.»\*

---

\* DE: *Ne nimium modo*

*Bonae tuae istae nos rationes, Micio,  
Et tuus iste animus aequus subvertat.*

MI: *Tace;...  
Non fiet. Mitte jam istaec; da te hidie mihi:  
Exporge frontem.*

DE: *Scilicet ita tempus fert,  
Faciendum est: ceterum rus cras cum filio  
Cum primo lucu ibo hinc.*



A propòsit del «Vols riure?» de Dèmea, Donat ens fa observar: *Hoc verbum vultu Demeae sic profertur, ut subrisisse videatur invitus. Sed rursus EGO SENTIO, amare severeque dicit.*<sup>1</sup> Incomparable! Dèmea, que pretenia seriosament tenir lauitarista, no com a tal, sinó com a simple esclava, i traçtâr-la en conseqüència, no es pot estar de riure davant l'acudit de Mició. El mateix Mició no cal que rigui: com més seriós es mostri, millor. Per això Dèmea pot dir: «Vols riure?», i ha de voler reprimir les pròpies ganes de riure. I no triga a reprimir-les, perquè el «jo sóc del parer...» el diu altra vegada en un to enutjat i amarg. El riure, però, encara que sigui breu i a disgust, sempre fa un gran efecte. Perquè un home com Dèmea, podem dir que ens l'hem guanyat quan hem aconseguit de fer-lo riure. Com més infreqüent és en ell aquesta benèfica commoció, més duradors en són els efectes dintre seu; molta estona després que se n'han esborrat tots els rastres en el seu rostre, aquests efectes duren encara sense que ni ell mateix ho sàpiga, i tenen una certa influència en el seu capteniment posterior.

Qui hauria suposat mai uns coneixements tan subtils en un gramàtic? Els vells gramàtics no eren allò que avui entenem sota aquesta denominació. Eren gent amb molt de criteri; tot l'ampli camp de la crítica era llur domini. D'aquí que tot allò que ha arribat a nosaltres de llurs interpretacions dels textos clàssics, mereixi de ser estudiat no tan sols des del punt de vista del llenguatge. Cal només saber destriar-ne les interpolacions posteriors. El fet, però, que aquest Donat (Elius) sigui particularment ric en observacions que poden formar el nostre gust; el fet que hagi sabut descobrir més que cap altre les belleses ocultes del seu autor, és degut potser menys als seus dots que a les

- MI: *De nocte censeo:*  
*Hodie modo hilarum fac te.*
- DE: *Et istam psaltriam*  
*Una illuc mecum hinc abstraham.*
- MI: *Pugnaveris.*  
*Eo pacto prorsum illic alligaris filium.*
- DE: *Modo facito, ut illam serves.*  
*Ego istuc videro,*  
*Atque ibi favillae plena, fumi, ac pollinis,*  
*Coquendo sit faxo et molendo; praeter haec*  
*Meridie ipso faciam ut stipulam colligat:*  
*Tam exoctam reddam atque atram, quam carbo est.*
- MI: *Placet,*  
*Nunc mihi videre sapere. Atque equidem filium,*  
*Tum etiam si nolit, cogam ut cum illa una cubet.*
- DE: *Merides? fortunatus, qui istoc animo sies:*  
*Ego sentio.*
- MI: *Ah pergisne?*
- DE: *Jam jam desino.*

1. «Dèmea pronuncia aquest mot amb l'expressió del qui sembla haver somrigut malgrat ell mateix. Però després diu "ho sento" amb cara de disgust i amargor.»

qualitats d'aquest autor mateix. El teatre romà, en temps de Donat, no havia decaïgut encara totalment; les comèdies de Terenci eren encara representades i ho eren sens dubte amb moltes de les tradicions interpretatives que provenien de l'època més brillant del gust romà; així doncs, Donat havia de comentar només allò que veia i sentia; no li calia més que atenció i fidelitat per aconseguir que la posteritat hagi d'agrair-li unes subtiletes que difícilment podia haver formulat ell tot sol. Per això mateix, no conec cap obra de la qual pugui aprendre més un actor principiant que d'aquest comentari de Donat sobre Terenci: i en espera que el llatí esdevingui més usual entre els nostres actors, desitjaria que hom els en pogués fer a mans una bona traducció. S'entén que el poeta hi hauria de ser present i que caldria eliminar tot allò que ateny del simple aclariment lèxic. La senyora Dacier<sup>2</sup> s'ha servit poc i malament del Donat, i la seva traducció del text és aigualida i encarcarada. Una traducció alemanya més recent, de la qual disposem, té el mèrit de ser prou exacta, però li manca totalment el llenguatge còmic,\* i Donat tampoc hi és pas més utilitzat que en el cas de la senyora Dacier. Allò que proposo és, doncs, un treball que encara no ha estat fet: però qui el farà? Els qui no podien fer una cosa millor, tampoc poden fer aquesta: i els qui la podrien fer, trobaran alguna excusa.

Per passar finalment de Terenci al seu imitador, no deixa de ser sorprenent que també el senyor Romanus sembli haver tingut les falses idees de Voltaire. També a ell li ha semblat que a la fi de l'obra es produeix una total modificació del caràcter de Dèmea; almenys fa que aquesta modificació s'esdevingui amb el seu Lysimon: «Ei, criatures —li fa exclamar—, calleu! M'inundeu de moixaines. Fill, germà, cosí, criats, tothom m'afalaga pel simple fet que una sola vegada em mostro una mica amable. Però, ho sóc o no ho sóc? Em sento rejovenir, germà! És bonic de ser estimat. Així restaré, ben segur. No crec haver tingut mai una hora de tanta satisfacció.» I Frontin diu: «Ara sí que el nostre vell es morirà aviat:\*\* el canvi és massa brusc.» Molt bé; però el refrany i la creença popular segons els quals els canvis sobtats són presagi d'una mort propera, ¿serveixen aquí, seriosament, per justificar alguna cosa?

\* Halle 1753 (Lessing cita aquí un fragment d'aquesta traducció alemanya de Johann Samuel Patzke [1727-1787]. N. del t.).

\*\* És així (*Stirbt gewiss bald*) com sens dubte cal dir-ho, i no pas «no morirà tan aviat» (*Stirbt ohnmöglich bald*). Per a molts dels nostres actors és necessari de remarcar també aquestes errades.

2. Anne Dacier (1654-1720), muller d'André Dacier (cf. XXXVII, nota 5). És autora d'una versió en prosa de Terenci. París, 1688.

12 de gener de 1768

El discurs final de Dèmea, en la comèdia de Terenci, és pronunciat en un to completament diferent. «Si només això us agrada, feu el que vulgueu, jo no vull preocupar-me de res més!» No és pas ell el qui s'adequarà a les maneres dels altres, sinó els altres els qui, en el futur, prometen d'acomodar-se a les d'ell. ¿Com pot ser, em preguntareu, que les darreres escenes amb Lysimon, dins la nostra versió alemanya d'*Els germans*, tinguin sempre tan bona acollida? La constant recaiguda de Lysimon en el seu vell caràcter és allò que les fa còmiques; però també hauria pogut restar fidel al caràcter nou. M'estalvio de continuar el meu comentari<sup>1</sup> fins a una segona representació de l'obra.

*L'oracle*,<sup>2</sup> de Saint-Foix, que va cloure la vetllada, és ben coneguda i apreciada de tothom.

A la sessió quaranta-sisena (dilluns, 20 de juliol), fou representada *Miss Sara*,\* i a la quaranta-setena, al dia següent, hi hagué la reposició de *Nanine*.\*\* A la *Nanine* seguí *El desenllaç imprevist*,<sup>3</sup> de Marivaux, en un acte. O bé, com diríem millor i més literalment: «El desenrotllament imprevist.» Perquè és un d'aquells títols no destinats tant a indicar el contingut com a prevenir des del primer moment certes objeccions que el poeta preveu contra la matèria de l'obra o el tractament que ell li dona. Un pare vol casar la seva filla amb un jove que ella no ha vist mai. La noia ja és mig promesa amb un altre, però fa tant de temps, que gairebé és oblidat el compromís. Amb tot, ella el preferiria sempre a un desconegut, i fins i tot, per suggerència d'ell, fa veure que és boja per tal d'espantar el nou pretendent. Aquest arriba; i per fortuna es tracta d'un home tan agraciat i tan amable, que ella no triga a oblidar la seva simulació i ben de pressa es posa d'acord amb ell. Si hom donés a l'obra un altre títol, tots els lectors i espectadors exclamarien: això és massa inesperat! Una intriga que ha estat nuada amb tant esforç en deu escenes, no desnuar-la en una altra escena, sinó tallar el nus d'un sol cop! Aquest defecte, però, és anunciat dins el títol mateix, i justificat en certa manera per aquest anunci. Ja que, si en la realitat s'ha donat alguna vegada un cas semblant, per què no l'hem de dur a l'escena? En la realitat mateixa, s'assembla ja a una comèdia, i justament això l'ha d'incapacitar per esde-

\* Vegeu sessió 11, p.

\*\* Vegeu sessions 27, 33 i 27, pp.

1. Hi torna a XCVI.

2. Cf. LXX, nota 5.

3. *Le Dénouement imprévu*, comèdia en un acte de 1724, traduïda per Johann Christian Krüger el 1747.

venir una comèdia? En rigor, sí: perquè tots els fets que, dins la vida real, són considerats veritables comèdies, hom no els troba, dins la comèdia, gaire semblants als fets reals, i d'això es tracta precisament.

Però desenllaç i desenrotllament no són una mateixa cosa? No del tot. El desenllaç és que Argante, la noia, es casa amb Erast i no amb Dorante, i aquest desenllaç ve preparat a bastament. Perquè el seu amor per Dorante és tan tebi, tan mudable; ella l'estima perquè no ha vist ningú més durant quatre anys; unes vegades l'estima més, d'altres menys, i d'altres no l'estima gens, segons l'humor; quan fa molt de temps que no l'ha vist, el troba prou digne d'estimació; si el veu cada dia, se'n sent enutjada; i sobretot es topa sovint amb rostres davant els quals el de Dorante li resulta tan buit, tan insuls i desagradable! Quina altra cosa calia, doncs, per acabar d'allunyar-lo d'ella, sinó el fet que Erast, el qual li és destinat pel seu pare, tingui un d'aquests rostres? Que accepti aquest pretendent és tan poc inesperat com fóra inesperat que restés aferrada a l'altre. El mot desenrotllament és, per contra, més relatiu, i un desenrotllament inesperat implica una intriga que resta sense conseqüències, una intriga de la qual el poeta s'aparta sobtadament, sense que li preocupi el desconcert en el qual deixa una part dels personatges. I això és el que s'esdevé en aquest cas: Peter arranjà les coses amb Dorante. A ell es confia l'autor.

A la sessió quaranta-vuitena (dimecres, 22 de juliol), fou escenificada la tragèdia del senyor Weisse *Richard der Dritte*,<sup>4</sup> i com a complement, *Herzog Michel*.<sup>5</sup>

Aquesta tragèdia és indiscutiblement un dels nostres originals més dignes de consideració; ple de bellesa, les quals demostren prou que no hauria estat per damunt de les forces de l'autor evitar els defectes amb què són mesclades, si ell mateix hagués volgut confiar en aquestes forces.

Ja Shakespeare havia dut a l'escena la vida i la mort de Ricard III: però el senyor Weisse no se'n va recordar fins que tingué la seva obra enllestida. «Si hi perdo molt en la comparació —ens diu— almenys hom veurà que no he comès un plagi; potser fóra, però, un mèrit haver comès un plagi amb Shakespeare.»

Suposem que un plagi és perfectament possible. Però així com d'Homèr hom va dir que era més fàcil prendre-li la massa a Hèrcules que apropiarse d'un vers d'ell, exactament el mateix podem dir de Shakespeare. La més insignificant de les seves bellesa té una empremta que

4. Christian Felix Weisse (1726-1804), de qui Lessing ha parlat al cap. XX, és autor d'aquest *Ricard III*, ja representat a Hamburg el 1761. Posteriorment fou reelaborat per consell d'Ekhof i Rabener, i d'aquesta nova versió parla Lessing. Fou editada el 1765 i representada a Leipzig per primera vegada el 1767.

5. De Johann Christian Krüger. Lessing en torna a parlar a LXXXIII.

proclama davant de tothom: sóc Shakespeare! I ai de qualsevol altra bellesa que tingui el coratge de posar-se-li al costat!

Shakespeare demana de ser estudiat, no saquejat. Si tenim geni, Shakespeare serà per a nosaltres allò que la *camera obscura* és per al pintor de paisatges: l'observa amb molta detenció per aprendre com la natura, en cada cas, es projecta sobre una superfície; però no n'ha de prendre res.

Efectivament, no veig en tota la tragèdia de Shakespeare ni una sola escena, ni una sola tirada que el senyor Weisse hagués pogut aprofitar tal com és. Tot, fins els detalls més mínims, és tallat d'acord amb les grans mesures del drama històric, i aquest drama, davant la tragèdia de gust francès, ve a ser com un fresc de grans proporcions comparat amb una miniatura pintada per a un anell. I quina cosa podria aquesta darrera copiar d'aquell sinó una cara, una figura aïllada, un petit grup, que després caldria elaborar com un tot complet en ell mateix? Així, algunes idees de Shakespeare, haurien de convertir-se en escenes senceres, i les escenes en actes. Perquè si volem fer servir la màniga del vestit d'un gegant per a un nan, no en podem fer una altra màniga sinó tot un gec.

I si actuem així, podem estar ben tranquils, que ningú no ens acusarà de plagi. Pocs reconeixeran en el fil el floc de llana del qual ha estat tret. Els pocs que hi entenen, no traïran el mestre i sabran que un granet d'or pot ser treballat tan artísticament, que el valor de la forma faci oblidar de molt el de la matèria.

Per la meua banda, em sap greu de debò que el *Ricard* de Shakespeare hagi arribat tan tard a la coneixença del nostre poeta. L'hauria pogut conèixer i romandre tan original com ho és ara: hauria pogut aprofitar-se'n sense que cap de les idees adoptades hagués donat testimoni d'aquesta utilització.

Si m'hagués trobat en una situació semblant, m'hauria servit de l'obra de Shakespeare almenys com d'un mirall per poder esborrar de la meua obra totes les taques que el meu ull no hagués estat capaç de copsar immediatament. Però ¿com sé jo que el senyor Weisse no ho ha fet? I per què no havia de fer-ho?

No pot ser també que ell no vegi cap taca allí on jo n'hi veig? ¿I no és molt probable que ell tingui més raó que no pas jo? Estic convençut que l'ull de l'artista, en la majoria dels casos, és molt més agut que el del més agut dels seus crítics. De vint objeccions que aquests darrers podran fer-li, en recordarà dinou que ell mateix s'ha fet durant el treball i que ja s'ha contestat.

Tanmateix, no li doldrà pas que d'altres es pronuncïïn sobre aquest treball, perquè li agrada que hom emeti judicis sobre la seva obra; superficial o profund, correcte o incorrecte, benèvol o maligne, tot li serveix, i àdhuc el judici més superficial, més incorrecte o més maligne li és preferible a una freda admiració. D'aquell d'una o altra manera, ell en sabrà treure profit; en canvi d'aquesta, què en farà?

No li agradarà gens de menysprear la bona gent que, sincerament, el consideri quelcom d'extraordinari, i malgrat tot no tindrà altre remei que encongir les espatlles davant llur opinió. No és vanitós, però sí que, en la majoria dels casos, és orgullós, i per orgull, preferiria deu vegades més una censura immerescuda que un elogi immerescut.

Hom creurà que vull formular potser alguna crítica... Però no vull pas criticar l'autor, ni de bon tros... A tot estirar, la crítica s'adreça a alguns que parlen en nom d'ell. No sé on dec haver llegit no fa gaire que jo he lloat l'*Amalia* del meu amic en detriment de les seves altres comèdies.\* En detriment? ¿No em referia a les seves primeres comèdies? Us puc assegurar, senyor, que mai no censuraré d'aquesta manera les vostres obres més antigues. El cel us guardi d'un elogi tan pèrfid: que les obres darreres són sempre les millors!

## LXXIV

### 15 de gener de 1768

Passem a l'afer que ens interessa.<sup>1</sup> Principalment sobre el caràcter de Ricard voldria una explicació del poeta.

Ens dubte Aristòtil l'hauria reprovat; m'agradaria deixar de banda l'autoritat d'Aristòtil, si també pogués prescindir dels seus arguments.

La tragèdia, ens diu, ha de provocar la compassió i el terror (*Mitleid und Schrecken*): i d'això conclou que l'heroi de la tragèdia no ha de ser ni un home totalment virtuós ni un malvat absolut. Perquè ni amb l'infortuni de l'un ni amb el de l'altre és possible d'assolir aquell objectiu.<sup>2</sup>

Si admeto aquest principi, *Richard der Dritte* és una tragèdia que erra el seu objectiu. Si no l'admeto, no sé ja què és una tragèdia.

Perquè Ricard III, tal com l'ha descrit el senyor Weisse, és indiscutiblement el monstre més abominable que mai ha trepitjat l'escena. Dic «l'escena», perquè dubto que mai hagi trepitjat la terra un monstre semblant.

Quina compassió pot provocar la caiguda d'aquest ésser monstruós? És que, evidentment, no n'ha de provocar; el poeta no s'ho ha proposat, i són uns altres personatges de la seva obra els destinataris d'aquesta compassió nostra.

Però, i el terror? Aquest malvat, que omple literalment de cadàvers

---

\* Ara ho recordo: als apèndixs del senyor Schmidt a la seva *Theorie der Poesie*, p. 45.

1. Es refereix al problema de la catarsi, que serà tractat en els deu capítols següents.

2. *Poètica* d'Aristòtil, cap. 13.

l'abisme que s'obre entre ell i el tron: amb els cadàvers de les persones que més hauria hagut d'estimar; aquest dimoni assedegat de sang, que es vanagloria d'aquesta set i fa broma amb els seus crims, ¿no ha de suscitar el terròr en el seu grau màxim?

Doncs sí, provoca terròr: si entenem per terror l'estupefacció suscitada per malifetes incomprendibles, l'horror davant unes infàmies que superen tota capacitat de comprensió, si entenem com a tal l'esborronament que s'apodera de nosaltres en veure unes abominacions premeditades i comeses amb delectació. D'aquest terror, *Richard der Dritte* me n'ha fet sentir una bona dosi.

Però aquest terror és en tan poca mesura uns dels propòsits de la tragèdia, que els antics provaren més aviat d'atenuar-lo quan els seus personatges havien de cometre un gran crim. Molt sovint desplaçaven la culpabilitat al destí, preferien atribuir aquest crim a la fatal decisió d'una divinitat vindicativa, convertir l'home lliure en una màquina..., tot això abans de deixar-nos amb la idea espantosa que l'home és capaç per naturalesa d'una depravació tan gran.

A França, Crébillon<sup>3</sup> va merèixer el sobrenom d'«el terrible». Em temo que més aviat a causa d'aquesta mena de terror, el qual no hauria d'existir dins la tragèdia, i no pas a causa del terror autèntic, que el filòsof adscriu a l'essència de la tragèdia.

I aquest darrer..., potser no hauria de ser anomenat terror.<sup>4</sup> El mot que usa Aristòtil és «temor»: Compassió i temor (*Furcht*), diu, és allò que la tragèdia ha de provocar, i no pas compassió i terror. És cert que el terror (*Schrecken*) és un gènere de temor, és un temor sobtat i que sobrevé per sorpresa. Però justament aquest caràcter sobtat i de sorpresa que inclou la idea de terròr, mostra clarament que aquells a qui devem la introducció del mot «terror» en lloc de «temor», no han copsat a quina mena de temor es referia Aristòtil. No m'agradaria desenvolupar tan aviat aquesta idea: permeteu-me abans una petita digressió.

«La compassió —diu Aristòtil— exigeix algú que pateixi injustament: i el temor, algú que sigui igual a nosaltres. El malvat no és ni l'un ni l'altre: d'aquí que la seva desgràcia no pugui provocar ni l'una cosa ni l'altra.»\*

Aquest temor, dic jo, és el que els nous comentaristes i traductors anomenen terror, i, amb l'ajut d'aquesta transposició de mots, aconsegueixen de crear al filòsof els problemes més estranys del món.

«Ha estat impossible —diu un d'aquesta munió \*\*— posar-se d'acord

\* *Poètica*, cap. XIII.

\*\* El senyor S. en el prefaci al seu *Komisches Theater*, p. 35.

3. Prosper Jolyot de Crébillon (1674-1762), pare del novel·lista citat al cap. XX. És autor de *Rhadamiste et Zenobie* (1711), entre d'altres tragèdies.

4. Cf. carta a Mendelssohn del 2 d'abril de 1757. Fins ara, Lessing s'havia servit del terme «*Schrecken*» (terror), en lloc de «*Furcht*» (temor), encara que també aquest sembla expressar una reacció immediata més que un sentiment

sobre l'explicació d'allò que és el terròr; i de fet, des de qualsevol punt de vista, conté un element sobrer, que li treu universalitat i la limita excessivament. Si amb els mots "algú que sigui igual a nosaltres", Aristòtil ha entès únicament la semblança de tots els homes entre ells, ja que l'espectador i el personatge són tots dos éssers humans, encara que en llur caràcter, dignitat i rang hi hagi una diferència infinita, aleshores aquests mots eren superflus, perquè se sobreentén. Si tenia, en canvi, l'opinió que només les persones virtuoses, o bé aquelles que presentaven algun defecte excusable, podien provocar el terror, aleshores anava errat, perquè la raó i l'experiència estan contra ell. El terror brolla indiscutiblement d'un sentiment (*Gefühl*) de la humanitat, perquè tot home hi és sotmès, i tothom, en virtut d'aquest sentiment, es commou davant el destí advers d'una altra persona. És molt possible que algú tingui l'acudit de negar-ho, però això fóra sempre negar els propis sentiments naturals, i seria una simple jactància basada en principis depravats, i no pas una objecció. Si veiem, doncs, que una persona viciosa, a la qual adreçem l'atenció, és víctima inesperada d'un destí advers, ens oblidem del seu caràcter viciós i no veiem sinó la persona. La visió de la misèria humana en general ens entristeix, i el sentiment inesperat de tristesa que tenim aleshores és el terror.»

Molt ben dit, però no pas en el moment oportú! Perquè, en que contradia això Aristòtil? En res. Aristòtil no pensa en aquest terror quan parla del temor en què pot sumir-nos la desgràcia d'un semblant nostre. El terror que ens assalta a la vista d'un sofriment imprevist que està a punt d'abatre's sobre un altre és un terror compassiu i, doncs, inclòs ja dins la compassió. Aristòtil no diria «compassió i temor», si per temor no entengués altra cosa que una simple modificació de la compassió.

«La compassió —diu l'autor de *Briefe über die Empfindungen*\*— és un sentiment mixt, que es compon de l'amor per un objecte i la contrarietat que inspira la seva desgràcia. Els moviments a través dels quals es manifesta la compassió es diferencien tant dels simples símptomes de l'amor com dels de la contrarietat, perquè la compassió és un fenomen (*Erscheinung*). Quantes formes pot tenir, però, aquest fenomen! Canviem tan sols la simple determinació del temps en la desgràcia que lamentem, i veurem que la compassió es manifesta amb unes característiques ben diverses. Quan Electra plora damunt l'urna amb les cendres del seu germà, sentim una tristesa compassiva, perquè ella considera acomplerta la pròpia desgràcia i plora una cosa que ha perdut. Allò que ens fa sentir el dolor de Filoctet és, així mateix, compassió, però d'una altra naturalesa; perquè el turment que aquest

\* *Philosophische Schriften* del senyor Moses Mendelssohn, segona part, p. 4. reflex. Amb tot, les posteriors teoritzacions de Lessing tenen una gran importància en introduir una nova concepció de la catarsi.



heroi virtuos ha de suportar és actual i li sobrevé davant els nostres ulls. Quan Èdip, però, s'horroritza en desvetllar-se-li sobtadament el gran secret; quan Monime<sup>5</sup> s'espanta en veure empallidir el rostre del gelós Mitrídates; quan la virtuosa Desdèmona té por de sentir que el seu Otello, sempre tan tendre, li parla en to d'amenaça: què experimentem? Compassió, encara! Però un terror, un temor, un espant compassius. Les reaccions són diverses, però l'essència dels sentiments és la mateixa en tots aquests casos. Ja que, si tot amor va unit a la predisposició de posar-se al lloc de la persona estimada: haurem de compartir amb la persona estimada totes les formes del dolor, i d'això se'n diu, molt gràficament, compassió. Per què, doncs, el temor, l'horror, la còlera, la gelosia, la set de venjança, i en general totes les formes dels sentiments desagradables, sense excloure'n l'enveja, no poden sorgir també de la compassió? D'això deduïm que la majoria dels crítics han estat ben desencertats en dividir les passions tràgiques en terror i compassió. Terror i compassió! ¿No és el terror teatral una compassió? Per qui té terror l'espectador quan Mèrope treu el punyal per agredir el propi fill? No pas per ell mateix, evidentment, sinó per Egist, la conservació del qual hom desitja tant, i per la reina enganyada, que el considera l'assassí del seu fill. Si volem, però, donar únicament el nom de compassió a la contrarietat pel mal present d'una altra persona, aleshores haurem de distingir de la compassió pròpiament dita no solament el terror, sinó totes les altres passions que són compartides per un altre.»<sup>6</sup>

## LXXV

### 19 de gener de 1768

Aquestes idees són tan justes, tan clares, tan evidents, que, a parer nostre, haurien pogut i degut ser patrimoni de tothom. Tanmateix, novell imputar al filòsof antic aquestes penetrants observacions del filòsof modern;<sup>1</sup> conec massa bé els mèrits adquirits per aquest darrer amb la teoria de les sensacions mixtes (*vermischte Empfindungen*); la veritable teoria d'aquestes sensacions la devem únicament a ell. Però allò que ell ens ha exposat amb tanta perfecció, és probable que Aristòtil ho presentés d'una manera aproximada i global; almenys és innegable que Aristòtil, o bé havia de creure que la tragèdia no podia ni devia suscitar altra cosa que la compassió pròpiament dita, és a

5. Al *Mithridate*, de Racine.

6. Passatge de Mendelssohn que es troba a la *Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen*, text afegit a l'obra que cita Lessing i incorporat dins *Philosophische Schriften*.

1. Moses Mendelssohn (1729-1786), filòsof amic de Lessing des del 1754.

dir, la contrarietat pel mal present d'un altre, cosa que difícilment podem atribuir-li; o bé ha inclòs dins el terme compassió totes les passions que un altre ens transmet.

Perquè no és certament Aristòtil el qui ha fet la divisió, justament censurada, de les passions tràgiques en compassió i terror. Ha estat mal interpretat i mal traduït. Ell parla de compassió i temor, no de compassió i terror; i el seu temor no és en absolut el temor que ens suscita un altre, per ell mateix, sinó el temor que sorgeix en nosaltres, per nosaltres mateixos, en virtut de la nostra semblança amb la persona que pateix; és el temor que la desgràcia que veiem suspesa damunt aquesta persona, ens pugui colpir a nosaltres, el temor d'esdevenir nosaltres mateixos objecte de la compassió. En un mot: aquest temor és la compassió referida a nosaltres mateixos.

Aristòtil ha d'explicar-se sempre a través del mateix Aristòtil. A qui es proposa de donar-nos un nou comentari de la *Poètica*, un comentari que deixi molt enrera el de Dacier, li recomano per damunt de tot que llegeixi de dalt a baix les obres del filòsof.<sup>2</sup> Trobarà pistes per interpretar la *Poètica* allí on menys s'ho espera; cal que estudiï especialment la *Retòrica* i la *Moral*. Hom podria pensar que els escolàstics, que sabien de memòria els textos d'Aristòtil, devien haver trobat aquestes pistes de molt temps ençà. Però la *Poètica* fou precisament l'escrit del qual es van ocupar menys. A més, els mancaven altres coneixements, sense els quals aquestes pistes difícilment podien conduir enlloc: ignoraven el teatre i les seves obres mestres.

L'autèntica definició del temor que Aristòtil afegeix a la compassió tràgica, es troba en els capítols cinquè i vuitè del segon llibre de la seva *Retòrica*. No era pas gaire difícil recordar-se'n; tanmateix, gairebé cap dels seus comentaristes se n'ha recordat, o almenys no n'hi ha cap que n'hagi fet l'ús que hom en pot fer. Ja que, fins i tot aquells que, sense tenir-los en compte, s'han adonat que aquest temor no és el terror tràgic, haurien pogut aprendre dels esmentats capítols un aspecte de gran importància: el motiu que l'Estagirita hagi afegit a la compassió el temor, únicament el temor i no pas cap altra passió, o diverses passions. D'aquest motiu, ells no en saben res, i em plauria força de sentir quina resposta es poden treure del cap, si els preguntéssim: per què, per exemple, la tragèdia no ha de poder provocar compassió i admiració, en lloc de compassió i temor?

Tot es fonamenta en la idea que s'ha fet Aristòtil de la compassió. Ell creia<sup>3</sup> que el mal que ha de ser objecte de la nostra compassió ha de tenir necessàriament la mateixa naturalesa que el mal que teme-

---

2. Lessing pensava en un comentari a la *Poètica*, com ho confirma una comunicació de Mendelssohn a Herder, pel març de 1770. El projecte no fou realitzat.

3. Tot el fragment és una interpretació de la *Retòrica* aristotèlica.

riem per a nosaltres mateixos o per a un dels éssers estimats. Allí on aquest temor no existeix, tampoc no pot haver-hi compassió. Perquè ni aquell a qui l'infortuni ha aclaparat fins al punt que ja no pot témer res més, ni tampoc aquell que es considera absolutament feliç, fins al punt que no entén d'on podria venir-li una desgràcia —ni el que es desespera, ni el presumptuós—, solen tenir compassió per a d'altres. D'aquí que Aristòtil expliqui l'objecte del temor i el de la compassió, l'un a través de l'altre. Per a nosaltres, ens diu, resulta terrible tot allò que desvetllaria la nostra compassió si hagués esdevingut o hagués d'esdevenir a un altre: \* i trobem digne de compassió tot allò que temeríem si ens amenacés a nosaltres mateixos. No basta, doncs, que l'infeliç que hem de compadir no mereixi la seva desgràcia, encara que ell mateix l'hagi atreta amb alguna feblesa; la seva innocència perseguida, o millor, la seva culpa massa brutalment castigada, no ens dirien res, ni tindrien el poder de provocar la nostra compassió, si no veiéssim la possibilitat de ser colpits per la mateixa dissort. Però aquesta possibilitat es dona i pot assolir una gran versemblança, si el poeta no fa el seu personatge pitjor del que acostumem a ser nosaltres, si el fa pensar i actuar tal com nosaltres hauríem pensat i actuat en el seu cas, o almenys com creiem que hauríem hagut de pensar i actuar; breu, si ens el descriu com un ésser de la mateixa condició que nosaltres. D'aquesta equivalència neix el temor que el nostre destí pugui, fàcilment, ser tan semblant al d'ell com nosaltres sentim que ens assembla a ell; i és aquest temor el que, per dir-ho així, fa madurar la compassió.

Vet aquí allò que Aristòtil pensava de la compassió, i només això explica el veritable motiu que, en la definició de la tragèdia, al costat de la compassió, situï tan sols el temor. No pas com si el temor fos una passió particular, independent de la compassió, capaç de produir-se amb o sense ella, o com si la compassió pogués produir-se així mateix amb o sense temor —aquest fou l'error de Corneille—, sinó perquè, d'acord amb la seva explicació de la compassió, aquesta inclou necessàriament el temor. Perquè res no suscita la nostra compassió que no pugui desvetllar alhora el nostre temor.

Corneille havia escrit ja totes les seves peces, quan va lliurar-se

\* 'Ὡς δ' ἀπλῶς εἰπεῖν, φοβερὰ ἐστίν, ὅσα ἐπ' ἐτέρων γιγνόμενα, ἢ μέλλοντα, ἔλεγά ἐστίν. No sé com se li va acudir a Aemilius Portus<sup>4</sup> (en la seva edició de la *Retòrica*, Spira 1598) de traduir aquests mots com segueix: *Denique ut simpliciter loquar formidabilia sunt, quaecunque simulac in aliorum potestatem venerunt, vel ventura sunt, miseranda sunt*. Caldria que hagués dit simplement: *Quaecunque simulac aliis evenerunt, vel eventura sunt*.<sup>5</sup>

4. Savi italià (1550-1614), que ensenyà en diverses universitats.

5. «Finalment, per dir-ho en poques paraules: és terrible allò que produeix compassió, així que entra en possessió d'altres o amenaça d'entrar-hi (...) Quan li passa a un altre o li hauria de passar a un altre.»

a comentar la *Poètica* d'Aristòtil.\* S'havia passat cinquanta anys treballant per al teatre, i a partir d'aquesta experiència, no hi ha dubte que hauria pogut dir-nos coses ben encertades sobre l'antic codi dramàtic, si l'hagués consultat més assíduament durant la seva feina. Sembla, però, que ho va fer, a tot estirar, per tenir en compte allò que afectava les regles mecàniques de l'art. Quant a les essencials, no sembla que el preocupessin ni poc ni gaire, i quan finalment va descobrir que les havia transgredides, va reiterar, tanmateix, que no ho havia fet: va provar de salvar-se amb comentaris, i va fer dir al seu pretès mestre unes coses que mai no li havien passat pel cap.

Corneille havia dut màrtirs a l'escena, i els va presentar com els personatges més perfectes i irrepreusibles; va introduir a l'escenari els monstres més abominables, com Prusia, Phocas i Cleopatra:<sup>8</sup> i tant de l'un com de l'altre gènere, afirma Aristòtil que són indecorosos per a la tragèdia, perquè cap del dos no pot suscitar ni compassió ni temor. Què hi respon Corneille? ¿Com s'ho manega perquè no en surtin perjudicats ni el seu prestigi ni el d'Aristòtil? «Oh —diu— ens és ben fàcil d'acomodar-nos a Aristòtil.\*\* Només ens cal dir que ell no ha volgut pas enunciar que tots dos mitjans, tant el temor com la compassió, servien per purgar les passions, objectiu final de la tragèdia, sinó que n'hi ha prou amb un per assolir aquesta purgació. Aquesta explicació —prosegueix— ens ve confirmada pel mateix Aristòtil, si sospesem bé els motius que ell dóna per a l'exclusió dels fets que desaprova dins les tragèdies. No diu mai: això és impropí, perquè no excita la compassió ni fa néixer el temor; o això altre no hi és suportable, perquè no suscita sinó el temor, sense provocar la compassió. No, els rebutja, aquests dos gèneres de personatges, perquè, com ell diu, no provoquen ni la compassió ni el temor, i ens dóna a conèixer amb això que no li agraden perquè els manca una cosa i l'altra, i que, si li produïssin una de les dues coses, no els negaria en absolut el seu sufragi.»

---

\* «*Je hazarderai quelque chose sur cinquante ans de travail pour la scène*»,<sup>6</sup> diu en el seu tractat sobre el drama. La seva primera obra, *Mélite*, era de 1625, i la darrera, *Suréna* de 1675; això fa exactament cinquanta anys; així, per comentar Aristòtil, podia tenir en compte les seves pròpies obres, i és evident que ho va fer.<sup>7</sup>

\*\* *Il est aise de nous accommoder avec Aristote*, etc.

6. «Gosaré de dir alguna cosa a partir dels meus cinquanta anys de treball per a l'escena.»

7. Els *Trois discours sur la tragédie* són de 1660. *Mélite* és en realitat de 1674; no és cert que Corneille es dediqués a Aristòtil després d'haver escrit les seves obres.

8. Prusia, de *Nicomède*; Phocas, dins *Héraclius*, i Cleopatra, dins *Rodogune*, de Corneille.

Però això és radicalment fals! Mai no m'acaba d'estranyar prou que Dacier, sempre tan atent a les deformacions que Corneille, en benefici propi, intentava de fer amb el text d'Aristòtil, hagi pogut passar per alt la més greu de totes. ¿Però com no l'havia de passar per alt, si mai no se li va acudir de consultar la definició de la compassió que dóna el filòsof? Com he dit, és radicalment fals allò que Corneille s'imagina. Aristòtil no l'ha poguda entendre mai així, o bé hauríem de creure que és capaç d'oblidar les pròpies definicions i que es pot contradir de la manera més palesa. Si, d'acord amb la seva doctrina, la desgràcia d'un altre només pot inspirar-nos compassió quan la temem per a nosaltres mateixos, aleshores no podia donar-se per satisfet amb cap acció d'una tragèdia que provoqués la compassió i no el temor; perquè ho considerava una cosa essencialment impossible; per a ell, unes accions així no existeixen; sinó que, des del moment que són capaces de suscitar la nostra compassió, Aristòtil pensava que també havien de suscitar el temor per nosaltres mateixos; o més ben dit, que únicament en virtut d'aquest temor susciten la compassió. Encara menys podia imaginar-se l'acció d'una tragèdia, capaç de provocar el temor per nosaltres mateixos, sense que provoqués alhora la nostra compassió; perquè estava convençut que tot allò que ens provoca temor per nosaltres mateixos ha de provocar també la nostra compassió així que veiem altres persones amenaçades o colpides per aquest mal. I aquest és justament el cas de la tragèdia, on tot el mal que temem, el veiem caure, no pas sobre nosaltres, sinó sobre d'altres.

És veritat que Aristòtil, quan parla de les accions que no convenen a la tragèdia, se serveix més d'una vegada de l'expressió: no inspiren *ni* compassió *ni* temor. Pitjor per a Corneille, si s'ha deixat induir a error per aquest *ni...ni*. Aquestes partícules disjuntives no sempre impliquen allò que ell els fa implicar. Perquè quan, amb elles, neguem dues o tres coses d'un sol objecte, hem de saber si aquestes coses poden ser separades dins la natura tal com nosaltres les separem mitjançant l'abstracció i la fórmula simbòlica, i si l'objecte pot subsistir encara que li manqui l'una o l'altra d'aquestes coses. Si nosaltres, posem per cas, diem que una dona no és ni bonica ni llesta, volem dir sens dubte que ens donaríem per satisfets si tingués una d'aquestes dues qualitats; perquè bellesa i intel·ligència no són únicament separables en l'expressió, sinó que són realment dues coses separades. Però si diem: «aquest home no creu ni en el cel ni en l'infern», ¿volem dir també que ens donaríem per satisfets si cregués únicament en una d'aquestes dues coses: en el cel, però no en l'infern, o bé en l'infern, però no en el cel? Certament que no: perquè el qui creu en una cosa ha de creure necessàriament en l'altra; cel i infern, premi i càstig són

relatiu; si l'un existeix, també existeix l'altre. O bé, per treure l'exemple d'un art afí; quan diem que aquesta pintura no val res, perquè no té ni dibuix ni color ¿entenem que una bona pintura pot acontentar-se amb una d'aquestes dues coses? La resposta és ben clara!

Què passaria, però, si la definició que Aristòtil dona de la compassió fos falsa? Què passaria si també poguéssim sentir compassió per mals i infortunis que en cap cas no podem témer per a nosaltres mateixos?

És cert: no cal el nostre temor perquè ens produeixi desplaer el mal físic d'un objecte que estimem. Aquest desplaer deriva simplement de la idea de la imperfecció, així com el nostre amor neix de la idea de la seva perfecció; i de la confluència d'aquest plaer i desplaer sorgeix el sentiment mixt que anomenem compassió.

No crec, però, que per aquest motiu haguem d'abandonar necessàriament la causa d'Aristòtil.

Ja que, encara que puguem sentir compassió dels altres sense temor per nosaltres mateixos, és indiscutible que la nostra compassió, quan s'hi afegeix aquest temor, esdevé molt més viva, més forta i punyent que no pot ser-ho sense ell. I què ens priva d'admetre que el sentiment mixt pel mal físic d'un objecte estimat no s'eleva al grau en què pot anomenar-se passió (*Affekt*) sinó a través del temor per nosaltres mateixos que s'hi ve a afegir?

Aristòtil, efectivament, ho ha admès. Considera la compassió no pas en els seus impulsos primitius, sinó senzillament com una passió. Sense negar aquests impulsos, refusa de donar a la guspira el nom de flama. Els impulsos compassius, sense temor per nosaltres mateixos, els designa amb el nom de «filantropia», i tan sols als impulsos més intensos d'aquesta índole, que van associats amb el temor per nosaltres mateixos, els dona el nom de compassió. Així doncs, afirma efectivament que l'infortunat d'un malvat no ens provoca ni compassió ni temor, però no per això deixa d'admetre que pugui produir-nos alguna commoció. El malvat no deixa de ser un home, un ésser que, a despit de totes les seves imperfeccions morals, té prou perfeccions perquè no en desitgem la perdició, l'anorreament; perquè sentim per ell alguna cosa semblant a la compassió, els elements —per dir-ho així— de la compassió. Ja hem dit, però, que d'aquest sentiment compassiu, Aristòtil no en diu compassió sinó filantropia. «Cal no permetre —ens diu— que un malvat passi d'un estat d'infelicitat a la felicitat; perquè res no hi pot haver més allunyat del tràgic; no té res d'allò que la tragèdia ha de posseir; no suscita ni filantropia, ni compassió, ni temor. Tampoc no hi ha d'haver un malvat absolut, que caigui d'un estat de felicitat a la infelicitat, perquè un fet semblant pot suscitar sens dubte filantropia, però no compassió ni temor.» No conec res de més àrid i insuls que les traduccions habituals del mot filantropia. En llatí, ens en donen l'adjectiu amb *hominibus gratum*; en francès, amb *ce que peut faire quelque plaisir*, i en alemany, amb *was Vergnügen machen kann*.

Goulston<sup>1</sup> és l'únic que, a parer meu, sembla no haver falsejat el sentit del filòsof quan tradueix φιλόανθρωπον per *quod humanitatis sensu tangat*. Perquè sota aquesta filantropia que reclama també l'infortuni d'un malvat, cal no entendre la joia que ens produeix el seu càstig merescut, sinó el sentiment simpàtic d'humanitat que es desvetlla dins nostre en el moment de la seva sofrença, malgrat la idea que el seu dolor és ben merescut. El senyor Curtius vol limitar aquests impulsos compassius per la desgràcia d'un malvat únicament a una espècie particular del mal que el colpeix. «Els càstigs que cauen damunt el depravat —ens diu<sup>2</sup>— perquè no ens produeixin ni terror ni compassió, han de ser conseqüència de la seva depravació; perquè si el colpeixen casualment o potser sense culpa, el malvat mantindrà incòlumes dins el cor dels espectadors els privilegis de la humanitat, en nom dels quals no neguem la nostra compassió ni a l'home més impiu, si pateix sense culpa.» Però no sembla pas que Curtius hi hagi reflexionat gaire. Perquè ni quan la desgràcia que cau damunt un malvat és conseqüència immediata del seu crim, no podem evitar de sofrir amb ell, quan contemplem el seu infortuni.

«Mireu la gent —diu l'autor de *Briefe über die Empfindungen*<sup>3</sup>— que s'aplega en munió compacta al voltant d'un condemnat a mort. Tenen notícia de les atrocitats que ha comès aquell depravat; els fa horror el seu procedir i fins i tot la seva mateixa persona. Ara l'arroseguen, alterat i exànime, cap a l'espantós patíbul. La gent pugna per obrir-se pas entre la confusió, es posen de puntetes, s'enfilen a les teulades per veure com els trets de la mort li desfiguren el rostre. La sentència ha estat pronunciada; el botxí s'apropa a ell; un instant més, i el seu destí serà acomplert. Amb quin ardent desitjarien ara tots els cors que fos perdonat! Ell? ¿L'objecte del seu horror, a qui ells mateixos haurien condemnat a mort uns moments abans? Per què ara torna a agitar-se dintre seu un raig d'humanitat? ¿No és la proximitat del càstig, la visió del més terrible sofriment físic allò que, en certa manera, ens reconcilia fins i tot amb un infame i li fan merèixer el nostre amor? Sense amor, no podríem pas compadir-nos del seu destí.»

I aquest mateix amor, dic jo, que no podem deixar de tenir pels nostres semblants en cap moment, que sota les cendres amb què el recobreixen altres sentiments més forts, manté el seu caliu inextinguible, i que només espera una ventada favorable de dolor, malaureança i destrucció per fer esclatar la flama de la compassió, aquest mateix amor és el que Aristòtil entén amb el nom de filantropia. Tenim raó d'incloure'l així mateix dins el seu concepte de compassió. Però tampoc no anava errat Aristòtil en donar-li un nom propi per distingir-lo

1. Theodore Goulston (m. 1632), la traducció i el comentari llatins del qual van aparèixer a Londres el 1623.

2. Al cap. 13 de la *Poètica*.

3. Moses Mendelssohn, a la «Conclusió» de les seves cartes.

—com ja he dit— del grau suprem dels sentiments compassius, dins el qual, en mesclar-s'hi un versemblant temor per nosaltres mateixos, esdevé passió.

## LXXVII

26 de gener de 1768

En aquest punt, cal que ens anticipem encara a una altra objecció. Si Aristòtil tenia la idea que el concepte de compassió (*Affekt des Mitleids*) havia d'anar necessàriament vinculat amb el temor per nosaltres mateixos: quina necessitat tenia de fer especial esment del temor? El terme compassió ja l'implicava, i bastava que digués: la tragèdia ha d'aconseguir la purificació de la nostra passió mitjançant la compassió. Perquè l'additament del temor no ens diu res més, i fa que allò que ha de dir resulti encara més vacil·lant i incert.

I jo contesto: si Aristòtil ens hagués volgut ensenyar únicament quines són les passions que la tragèdia pot i ha de suscitar, evidentment que hauria pogut estalviar-se l'afegit del temor, i sens dubte se l'hauria estalviat; perquè mai no hi ha hagut un filòsof tan parc en paraules com ell. Però Aristòtil volia ensenyar-nos alhora quines passions, entre les provocades per la tragèdia, havien de ser purificades en nosaltres, i en aquest sentit havia d'alludir especialment el temor. De fet, encara que, segons ell, la compassió no pot existir, ni dintre ni fora del teatre, sense el temor per nosaltres mateixos; encara que aquest temor sigui un ingredient necessari de la compassió, no podem pas afirmar el contrari, i la compassió per d'altres no és un ingredient del temor per nosaltres mateixos. Així que la tragèdia és finida, cessa la nostra compassió, i de totes les emocions sentides, no resta dins nostre sinó el veritable temor que el mal compadit ha suscitat per nosaltres mateixos. Aquest temor ens acompanya; i així com ell, en tant que ingredient de la compassió, ha contribuït a purificar aquesta compassió, així mateix contribuirà, en tant que passió amb vida pròpia, a purificar-se ell mateix. En conseqüència, per demostrar que és capaç d'aconseguir-ho, i que efectivament ho aconsegueix, Aristòtil va creure necessari de fer-ne especial esment.

Es indiscutible que Aristòtil no va voler donar una definició rigorosament lògica de la tragèdia. Perquè, en lloc de limitar-se a les seves qualitats essencials, n'ha tret a col·lació d'altres alleatòries, car així ho feia necessari l'ús de l'època. Prescindint, doncs, d'aquestes darreres i reduint les restants característiques a una sola, ens queda una explicació absolutament precisa: la tragèdia, per dir-ho en una sola paraula, és un poema que provoca compassió. Pel seu gènere, és la imitació d'una acció, com l'epopeia i la comèdia, però, tenint en compte la seva espècie, serà la imitació d'una acció digna de compassió. D'a-



quests dos conceptes es poden deduir perfectament totes les regles que la governen, i fins i tot pot ser definida la seva forma dramàtica.

Potser aquest darrer punt podria ser posat en dubte. No em sembla, però, que a cap crític se li hagi ni tan sols acudit d'intentar-ho. Tots accepten la formà dramàtica de la tragèdia com una cosa tradicional i heretada, que és així perquè és així, i que hom deixa tal com és perquè ja sembla bé. Aristòtil ha estat l'únic que ha esbrinat la causa, però més aviat la pressuposa que no la indica explícitament en la seva definició. «La tragèdia —diu— és la imitació d'una acció, la qual, no pas a través de la narració, sinó de la compassió i el temor, provoca la purificació d'aquestes i de semblants passions.» Així s'expressa textualment. ¿A qui no sorprendrà l'estrany contrast,<sup>1</sup> «no a través de la narració, sinó de la compassió i el temor»? Compassió i temor són els mitjans que la tragèdia utilitza per assolir el seu propòsit, i la narració només pot referir-se a la manera de servir-se, o no servir-se, d'aquests mitjans. No sembla que, en aquest cas, Aristòtil ha fet un salt? ¿No sembla que aquí hi falta clarament el terme oposat a la narració, que és la forma dramàtica? Què fan, però, els traductors davant aquest buit? N'hi ha que l'eviten amb cautela; d'altres l'omplen, però tan sols amb paraules. Tots plegats no hi veuen sinó una construcció mancada, a la qual no els cal ser fidels quan volen transmetre el pensament del filòsof. Dacier tradueix: *d'une action — qui, sans le secours de la narration, par le moyen de la compassion et de la terreur, etc.; i Curtius einer Handlung, welche nicht durch die Erzählung des Dichters, sondern (durch Vorstellung der Handlung selbst) uns, vermittelt des Schreckens und Mitleids, von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reiniget.* Oh, perfectament! Tots dos diuen allò que Aristòtil vol dir, però no ho diuen tal com ho diu ell. I tanmateix és també aquest «com» allò que interessa; perquè de fet no es tracta d'una construcció mancada. Breu, la qüestió és aquesta: Aristòtil va observar que la compassió exigia necessàriament un mal present i efectiu; que d'un mal molt anterior o previsible en un futur llunyà no ens en podem compadir, o ens en podem compadir molt menys que d'un mal present; que és, doncs, necessari que l'acció amb la qual volem suscitar la compassió exigia necessàriament un mal present i efectiu; que d'un sinó en present, és a dir, en forma dramàtica. I només el fet que la nostra compassió és provocada ben poc o no gens per la narració, i ho és exclusivament per la visió actual, només aquest fet l'autoritza a posar dins la definició, en lloc de la forma de la cosa, la cosa mateixa, perquè aquesta cosa només és capaç d'aquesta única forma. Si ell ha-

1. Lessing acaba de donar una versió pròpia i abreujada de la definició aristotèlica. D'aquí que el «contrast» alludit no existeixi. Aristòtil no diu: «no a través de la narració, sinó de la compassió i el temor», sinó que diu: «no a través de la narració sinó de l'acció dramàtica». Aquest error fa discutible tota l'anàlisi posterior.

gués considerat possible que la nostra compassió pogués ésser provocada també per la narració, hauria estat indubtablement un salt ben erroni això de dir «no a través de la narració, sinó de la compassió i el temor». Però com que estava convençut que la compassió i el temor en la imitació només és assolible a través de la forma dramàtica, es pogué permetre aquest salt en virtut de la brevetat. Em remeto, per a aquest punt, al capítol vuitè del llibre segon de la seva *Rètorica*.\*

Finalment, quant a l'objectiu moral que dóna Aristòtil a la tragèdia i que cregué necessari d'incloure dins la definició, és ben sabut com ha estat objecte de múltiples discussions, especialment en època recent. Confio de poder demostrar que tots els qui s'han declarat en contra no han entès Aristòtil. Li han imputat llurs pròpies idees abans de saber amb certesa quines eren les d'ell. Combaten idees absurdes en les quals han caigut ells mateixos i s'imaginen de refutar incontrovertiblement el filòsof tot destruint els propis fantasmes. No puc detenir-me a comentar més detingudament aquesta qüestió. Perquè no sembli, però, que parlo sense cap mena de fonament, em permetré de fer dues observacions.

1. Fan dir a Aristòtil: «la tragèdia, mitjançant el terror i la compassió, ens ha de purificar dels errors de les passions representades.» Representades? Bé doncs, si l'heroi és colpit per la desgràcia a causa de la curiositat, l'ambició, l'amor o la còlera, ¿serà la nostra curiositat, la nostra ambició, el nostre amor, la nostra còlera allò que la tragèdia ha de purificar? Això no ha estat mai una idea d'Aristòtil. I així, aquests senyors lliuren una bonica batalla: la seva fantasia converteix en gegants els molins de vent; s'hi llancen amb l'esperança certa de la victòria, i no es giren vers cap Sancho, que no té altra cosa que sentit comú i els crida, des de la seva cavalleria més modesta, que no es precipitin i que, abans, obrin bé els ulls: Τῶν τοιούτων παθημάτων, diu Aristòtil, i això no significa «de les passions representades»; ho haurien hagut de traduir «d'aquestes i de semblants passions», o bé «de les passions suscidades». El τοιούτων es refereix únicament a «la compassió i el temor» precedents; la tragèdia ha de provocar la nostra compassió i el nostre temor, per tal de purificar aquestes i semblants passions, però no totes les passions sense discriminació. Però Aristòtil diu τοιούτων i no τούτων, diu «aquestes i semblants», i no simplement «aquestes», per tal d'indicar que per compassió no entén tan sols la compassió pròpiament dita, sinó tots els sentiments filantròpics en general, i que per temor no entén únicament la contrarietat per un mal que ens espera, sinó també tota contrarietat anàloga a l'anterior, tam-

\* Ἐπεὶ δ' ἔγγυς φαινόμενα τὰ πάθη, ἔλεεινά εἰσι, τὰ δὲ μυριστὸν ἔτος γεγόμενα, ἢ ἔσομενα, οὐτ' ἐλπίζοντες, οὔτε μνησθέντες, ἢ ὅλως οὐκ ἔλεουσιν, ἢ οὐχ ὁμοίως, ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς, καὶ ἐσθῆτι, καὶ ὅλως τῇ ὑποκρίσει, ἐλεινοτέρους εἶναι.

bé el disgust per un mal, una aflicció i un dolor presents o passats. En tot aquest àmbit, la compassió i el temor desvetllats per la tragèdia han de purificar la nostra compassió i el nostre temor; però únicament aquestes passions, i no d'altres. No hi ha dubte que, dins la tragèdia, trobem també lliçons i exemples útils per a la purificació de les altres passions; però no són el seu objectiu; la tragèdia els té en comú amb l'epopeia i la comèdia, en tant que poema, és a dir, imitació d'una acció en general, però no en tant que tragèdia, imitació d'una acció destinada especialment a provocar la compassió. Tots els gèneres de la poesia ens han de millorar; és deplorable haver-ho de demostrar, però és encara més deplorable que hi hagi poetes que ho posen en dubte. Però tots els gèneres no poden millorar-ho tot; o almenys n'hi ha que no ho poden fer tan bé com d'altres; amb tot, allò que cadascun assoleix de corregir millor que qualsevol altre és el que constitueix la finalitat pròpia d'aquest gènere.

## LXXVIII

### 29 de gener de 1768

2. Atès que els adversaris d'Aristòtil no tenien en compte quines eren les passions que ell volia pròpiament purificar en nosaltres a través de la compassió i el temor de la tragèdia, era natural que s'equivocuessin també en llur interpretació de la catarsi. A la fi de la seva *Política*,<sup>1</sup> quan parla de la purificació de les passions per mitjà de la música, Aristòtil promet de tractar més extensament el tema de la catarsi en la *Poètica*. «D'aquesta matèria, però —diu Corneille<sup>2</sup>— no n'hi trobem absolutament res, i això fa que la majoria dels seus intèrprets pretenguin que aquest tractat no ens ha arribat tot sencer.» ¿Absolutament res? Per la meua banda, penso que en el que ens resta de la *Poètica*, poc o molt, trobem tot allò que qualsevol persona mínimament familiaritzada amb la filosofia d'Aristòtil pot considerar necessari de dir sobre aquest afer. El mateix Corneille localitzà un passatge que, a parer seu, ens pot donar força llum per descobrir de quina manera s'esdevé la purificació de les passions dins la tragèdia. És aquell en el qual Aristòtil diu: «la compassió exigeix algú que pateixi sense merèixer-ho, i el temor, un semblant nostre.» Aquest passatge és efectivament molt important, bé que Corneille n'ha fet un ús fals, i no en podia fer d'altre, perquè tenia al cap la purificació de les passions en general. «La compassió per una desgràcia —diu— que veiem caure damunt els nostres semblants ens porta a témer que pugui caure damunt

1. *Política*, 8, 7.

2. *Discours sur la tragédie*, II (*Sur la tragédie et sur les moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire*).

mostre una desgràcia semblant; aquest temor desvetlla el desig d'evitar-la; i aquest desig, un esforç per purificar, moderar, rectificar i àdhuc extirpar la passió que, davant els nostres ulls, enfonsa dins aquesta desgràcia les persones que planyem; perquè la raó comuna a tothom, natural i indubtable, ens diu que, per evitar l'efecte, cal suprimir la causa.»<sup>3</sup> Però aquest discurs, que fa del temor un simple instrument amb el qual la compassió opera la catarsi, és fals i no pot ser de cap manera l'opinió d'Aristòtil, perquè en aquest cas la tragèdia purificaria totes les passions i no pas les dues que, segons l'opinió explícita d'Aristòtil, han de ser purificades per ella. Podria purificar nos la ira, la curiositat, l'enveja, l'ambició, l'odi i l'amor, segons que sigui l'una o l'altra d'aquestes passions la que ha atret la desgràcia damunt el personatge que és compadit. Tan sols la nostra compassió i el nostre temor hauria de deixar-los sense purificar, ja que la compassió i el temor són les passions que, dins la tragèdia, sentim nosaltres, però no pas els personatges, unes passions mitjançant les quals els personatges ens commouen, però que no són aquelles que els fan atreure damunt seu la desgràcia. Pot haver-hi una obra on coincidissin totes dues coses, ho sé; però no en conec cap; es tractaria d'una obra en la qual el personatge caigués en l'infortuni a causa d'una compassió o d'un temor mal entesos. Tanmateix, aquesta obra fóra l'única en la qual, com ho entén Corneille, es produiria allò que Aristòtil vol que s'esdevingui en totes les tragèdies: i tampoc en aquesta peça única no s'esdevindria tal com ell ho demana. Aquesta peça única fóra en certa manera el punt de confluència de dues línies rectes convergents, destinades a no tornar-se a trobar mai més. Dacier no podia alterar fins a tal punt el pensament d'Aristòtil. Tenia el compromís d'estar més atent als mots del seu autor, i aquests afirmen positivament que la nostra compassió i el nostre temor hauran de ser purificats per la compassió i el temor de la tragèdia. Atès, però, que ell creia sens dubte que la utilitat de la tragèdia fóra molt escassa si es limités a això, es va deixar desviar per la interpretació de Corneille fins al punt d'atribuir a la tragèdia la purificació de totes les passions restants. Corneille, però, per la seva banda, la negava i demostrava amb exemples que aquesta era més una idea bonica que no pas una realitat, i per això es va veure obligat a servir-se d'aquells mateixos exemples, tot trobant-se acorralat fins a l'extrem d'haver de fer les més violentes deformacions per poder-se obrir pas amb el seu Aristòtil. He dit «el seu Aristòtil», perquè l'Aristòtil veritable no necessita ni de molt lluny aquesta mena de deformacions. L'Estagirita, per dir-ho encara una vegada més, en considerar quines passions havien de ser purificades per la compassió i el temor, no va pensar sinó en la nostra compassió i el nostre temor mateixos; i li era indiferent que la tragèdia contribuís poc o molt a

---

3. *La Poétique d'Aristote*, notes al cap. 6.

la purificació de les altres passions. A aquesta definició hauria hagut d'atenir-se exclusivament Dacier, tot atribuint-li, però, una significació més complexa: «Vegem —ens diu— com la tragèdia excita en nosaltres el terror i la compassió, per tal de purgar-los; això no és gaire difícil. Els excita en posar-nos davant els ulls les desgràcies que els nostres semblants atreuen damunt ells mateixos per faltes involuntàries, i els purga tot fent-nos familiars aquestes mateixes desgràcies; perquè així ens ensenya a no témer-les gaire i a no sentir-nos-en gaire afectats quan es produeixen veritablement... Prepara els homes a suportar coratjosament tots els accidents més adversos i disposa els més miserables a considerar-se feliços en comparar llurs desgràcies amb aquelles que la tragèdia els presenta. En qualsevol estat en què l'home pugui trobar-se, quan veurà un Èdip, un Filoctet, un Orestes, no es podrà estar de trobar lleugers els propis mals al costat dels d'ells.» Això és cert; però aquesta definició no pot haver costat gaires maldecaps a Dacier. La va trobar, gairebé paraula per paraula, en un estoic que mai no va perdre de vista l'apatia.<sup>4</sup> Ara, sense objectar-li que el sentiment de la pròpia misèria no tolera gaire compassió vora seu i que, consegüentment, en el miser en qui no podem excitar la compassió, tampoc no pot produir-se la purificació o l'alleujament de la seva tristesa a través de la compassió, vull donar per bo tot allò que ell afirma. Una cosa, però, haig de preguntar: quin és l'abast exacte de les seves afirmacions? ¿Hi fa alguna cosa més que sostenir que la compassió purifica el nostre temor? Certament que no: i aquesta no fóra ni la quarta part de l'exigència d'Aristòtil. Perquè, si Aristòtil afirma que la tragèdia suscita compassió i temor per tal de purificar, ja la compassió i el temor: ¿qui no veu que això va molt més enllà de la tesi que Dacier dóna per bona? Ja que, a partir de les diverses combinacions dels conceptes en presència, aquell que vulgui exhaurir el sentit d'Aristòtil, ha de demostrar per parts: *a*) com la compassió tràgica pot purificar i purifica realment la nostra compassió, *b*) com el temor tràgic pot purificar i purifica realment el nostre temor, *c*) com la compassió tràgica pot purificar i purifica realment el nostre temor, i *d*) com el temor tràgic pot purificar i purifica realment la nostra compassió. Dacier, però, s'ha atingut únicament al punt tercer, i encara l'ha explicat força malament i a mitges. Perquè tot aquell qui s'hagi esforçat a formar-se una idea exacta i completa de la catarsi aristotèlica haurà descobert que cadascun dels quatre punts engloba una doble possibilitat. Per dir-ho en poques paraules, aquesta catarsi no es funda sinó en la transformació de les passions en disposicions virtuoses; però cada virtut, segons el nostre filòsof, rau en un just terme mitjà entre dos extrems; en conseqüència, la tragèdia, si ha de transformar la nostra compassió en

4. Dacier es referia a l'emperador Marc Aureli i a la seva interpretació estoica de la catarsi (*Meditacions*, XI, 6).

una virtut, ha de ser capaç de purificar-nos dels dos extrems de la compassió; i això mateix cal dir del temor. La compassió tràgica, si considerem la compassió, no ha de purificar tan sols l'ànima del qui sent una compassió excessiva, sinó també la del qui en sent massa poca. El temor tràgic, si considerem el temor, no ha de purificar tan sols l'ànima del qui no sent el més mínim temor de cap desgràcia, sinó també la d'aquell a qui fa por qualsevol desgràcia, fins i tot la més allunyada i la més inversemblant. Així mateix, la compassió tràgica, si considerem el temor, ha de conduir el qui en sent massa i el qui en sent massa poc, i ha de fer el mateix el temor tràgic, si considerem la compassió. Però com ja he dit, Dacier ha mostrat únicament com la compassió tràgica modera el nostre temor excessiu i no la manera de suplir-ne la manca absoluta o d'eleva-ne fins a un grau saludable el nivell dels qui són poc inclinats a sentir-lo; per no dir que també havia de demostrar tota la resta. Els qui han vingut després no han completat tampoc en absolut allò que ell deixà de banda. Amb tot, per deixar fora de tot qüestionament —a parer d'ells— la utilitat de la tragèdia, han recorregut a uns arguments que s'adapten tan sols a la poesia en general, però no pas a la tragèdia com a tragèdia en particular; diuen, per exemple, que la tragèdia ha d'alimentar i envigorir els impulsos de la humanitat; que ha de provocar l'amor per la virtut i l'odi contra el vici, etc.\* Déu meu, quin poema no ho ha de fer? Si ho han de fer tots, aquesta no pot ser la característica distintiva de la tragèdia; no pot ser allò que buscàvem.

## LXXIX

2 de febrer de 1768

I tornem ara al nostre Ricard... Ricard, doncs, no ens desvetlla ni terror ni compassió: no ens desvetlla terror en el sentit, usat abusivament, del sentiment sobtat de compassió, com tampoc en el sentit, pròpiament aristotèlic, del temor saludable que pogués caure damunt nostre una desgràcia semblant. Perquè si ens el provoqués, també ens provocaria compassió; així com, a la inversa, ens provocaria temor, si el trobéssim mínimament digne de la nostra compassió. Però Ricard és un tipus tan abominable, un diable tan empedreït, hi trobem una tal manca de trets semblants a nosaltres, que podríem veure'l —em sembla— lliurat a les flames de l'infern sense sentir per ell ni la més mínima compassió, sense témer ni de lluny que, si un càstig semblant segueix a semblants crims, pugui caure damunt nostre aquest mateix

\* Curtius en la seva *Abhandlung von der Absicht des Trauerspiels*, que segueix la *Poètica* d'Aristòtil.

càstig. I què és, al cap i a la fi, la desgràcia, el càstig que el colpeix? Després de tantes malifetes que hem hagut de presenciar, ens diuen que ha mort amb l'espasa a la mà. Quan la reina n'és assabentada, el poeta li fa dir: «Ja és alguna cosa!...»

Mai no m'he pogut estar de dir-me dintre meu: no, això no és res! Quants bons reis no han mort així, defensant la seva corona contra un rebel poderós? Ricard mor com un home, en el camp de l'honor. ¿I aquesta mort ha de compensar-me del malestar que, durant tota l'obra, m'ha fet sentir el triomf de les seves maldats? (Em sembla que la llengua grega és l'única que té una paraula pròpia per expressar aquest malestar provocat per la bona sort d'un malvat: νέμεσις, νημεσῶν.)\* Fins i tot la seva mort, que hauria de satisfer almenys el meu amor a la justícia, contribueix encara a alimentar la meua *nèmesi*. Te n'has sortit a un preu ben mòdic!, penso. Encara bo que hi ha una justícia diferent de la poètica!

Em direu: molt bé, deixem estar Ricard. És cert que l'obra du el seu nom, però això no implica que en sigui el protagonista, el personatge en qui s'acompleix la finalitat de la tragèdia; ell ha de ser únicament el mitjà que provocarà la nostra compassió envers uns altres. La reina, Isabel, els prínceps, no ens mouen a compassió?

Per defugir qualsevol discussió estèril, responc que sí. Però què és aquest sentiment estrany, aspre, que es mescla amb la meua compassió i que fa que volgués estalviar-me-la? Aquest desig, no el tinc pas quan existeix la compassió tràgica: m'hi detinc de bon grat i agraeixo al poeta un turment tan dolç.<sup>1</sup>

Aristòtil ho ha dit prou, i ben segur que és així! Parla d'un μαρόν, d'una atrocitat que es manifesta en la desgràcia de personatges bons innocents. I la reina, Isabel, els prínceps, ¿no són indubtablement uns personatges així? Què han fet? ¿Com han pogut merèixer de caure en les urpes d'una bèstia semblant? ¿És culpa seva de tenir més drets que ell al tron? Especialment les petites víctimes ploriquejants, que a penes distingeixen la dreta de l'esquerra! ¿Qui negarà que mereixen tota la nostra aflicció? Però aquesta aflicció, que em fa pensar amb horror en el destí dels homes i on s'infiltra un ressentiment contra la Providència i una forta desesperació... Aquesta aflicció, pregunto, és compassió? Diguem-li com vulguem... ¿És, però, allò que ha de suscitar una art imitativa?

No em digueu: la història bé que el suscita, i es funda en un fet real. En un fet real? Sigui; però aleshores té la seva fonamentació en les eternes connexions de totes les coses. En aquesta connexió hi ha saviesa i bondat, allò que, en els pocs elements que en destria el poeta, se'ns apareix com a crueltat i fatalitat cega. D'aquests pocs elements,

\* Aristòtil, *Retòrica*, llib. II, cap. 9

1. Cf. *Laokoon*, XXIII.

ell n'hauria de fer un tot completament arrodonit, on cada cosa complementés perfectament l'altra, on cap obstacle ens obligués a buscar satisfacció fora del seu mateix pla, dins l'ordre universal de les coses; l'univers d'aquest creador mortal, hauria de ser una rèplica de l'univers del Creador etern;<sup>2</sup> hauria d'habituar-nos a la idea que, així com aquest darrer ho aconduïx tot al seu terme just, també ell pot fer-ho; ¿i oblidarà aquesta nobilíssima comesa fins al punt d'introduir els camins indestriables de la Providència en el seu petit cercle i suscitar així a gratient el nostre horror? Oh, estalvieu-nos-ho, vosaltres, que teniu el nostre cor en poder vostre! Per què aquest trist sentiment? Ensenyar-nos la submissió? Això només pot fer-ho la freda raó; i si la doctrina de la raó queda arrelada en nosaltres; si, malgrat la submissió, hem de conservar la confiança i un ànim joiós, és absolutament necessari que els exemples torbadors d'aquests càstigs horrorosos i immescuts ens siguin recordats el mínim possible. Expulsem-los de l'escena! Expulsem-los, si pot ser, de tots els llibres!

Amb tot, si entre els personatges del *Ricard* no hi ha ni un que tingui les qualitats exigibles perquè sigui cert allò que diu el títol; per què, tanmateix, aquesta peça ha assolit l'interès que el públic li ha concedit? Si no provoca compassió i temor, quins són els efectes que produeix? Algun efecte ha de tenir, i efectivament el té. I si el té, ¿no és indiferent que sigui l'un o l'altre, aquest efecte? Si manté el públic ocupat i distret, què més volem? ¿Cal que necessàriament l'ocupi i el distregui d'acord amb les regles d'Aristòtil?

Aquests mots no semblen pas tan desencaminats. Amb tot, és possible de rebatejar-los. En general, si el *Ricard* no fos una tragèdia, no deixaria de ser un poema dramàtic; si li manquessin les belleses de la tragèdia, en podria tenir d'altres: poesia en l'expressió; imatges; monòlegs; sentiments coratjosos; un diàleg fogós i arravatador; bones ocasions per als actors de recórrer tota l'escala de la pròpia veu en tots els seus matisos, de mostrar tota la seva força en el gest, etc.

El *Ricard* té moltes d'aquestes belleses, i encara en posseeix d'altres que s'apropen a les que són pròpies de la tragèdia.

Ricard és un malvat odiós; però la provocació d'aquest odi en nosaltres no deixa de procurar-nos un plaer; especialment en virtut de la imitació. Fins i tot la monstruositat dels crims participa de les sensacions de la grandesa i el coratge produeixen en nosaltres.

Tot allò que fa Ricard és atroç; però totes aquestes atrocitats tenen un fi; Ricard actua d'acord amb un pla, i allí on veiem un pla, se'ns desvetlla la curiositat; esperem de bon grat la realització o no realitza-

2. Text de gran importància sobre l'analogia entre la creació artística i la creació del món, que correspon a la monadologia de Leibniz. Aquí és utilitzada per aclarir una vegada més la diferència entre drama i història. El dramaturg, a través de la selecció i l'organització, extreu una totalitat de la diversitat caòtica dels fets històrics.



ció d'aquest pla; ens agrada que tot s'adreci a un objectiu, fins al punt que això ens procura un gaudi, al marge de la moralitat d'aquest objectiu.

Voldríem que Ricard assolís la seva fita, i voldríem alhora que no l'assolís. Aquest assoliment ens estalvia el disgust per uns mitjans utilitzats inútilment; si no l'assoleix, hi haurà molta sang vessada perquè sí; i ja que aquesta sang ha estat vessada, no ens agradaria de veure que ho ha estat per simple avorriment. D'altra banda, aquest assoliment fóra l'exaltació de la maldat, i res no ens desplaia més; la finalitat ens interessava en tant que finalitat a assolir; però si fos assolida, no hi veuríem sinó el seu caire odiós, i desitjaríem que hom no l'hagués assolit. Aquest desig, el preveiem, i ens esgarrifa la possibilitat de l'assoliment.

Els personatges bons de l'obra, els estimem; una mare tan dolça i apassionada, uns germans que viuen l'un per l'altre; aquests éssers agraden sempre, provoquen sempre els més tendres sentiments de simpatia, es trobin on es trobin. Veure'ls sofrir tan sense culpa és certament dur, i no és un sentiment apte per a tranquil·litzar-nos i corregir-nos; però no deixa de ser un sentiment.

I és per tot això que l'obra ens interessa i ens satisfà pel fet que ocupa el nostre esperit. Això és cert; però no ho és la conseqüència que hom en treu: que hauria de satisfer-nos aquest resultat.<sup>3</sup>

Un poeta pot haver fet molt, i no haver arribat a fer tot allò que calia. No basta que la seva obra exerceixi en nosaltres uns efectes: ha d'exercir també aquells efectes que li corresponen com a gènere; ha d'exercir-los amb preferència, i tots els altres no en poden substituir la mancança; especialment quan el gènere té una importància, una dificultat i un valor tals, que farien inútils tot esforç i tota fatiga, si els efectes fossin fàcilment assolibles per un altre gènere més fàcil i menys compromès. Per alçar una garba de palla, no calen màquines; ni cal fer explotar amb una mina allò que puc bolcar amb el peu; ni em cal encendre una foguera per cremar un mosquit.

## LXXX

5 de febrer de 1768

Per què la dura tasca d'escriure drames? Per què construir un teatre, disfressar homes i dones, martiritzar les memòries, aplegar tota la ciutat en un sol indret, si amb les meves obres i amb la seva representació no vull provocar sinó algunes de les emocions que pro-

3. Schiller desenvolupa aquest concepte a l'assaig *Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*.

vocaria aproximadament una bona narració, llegida tranquil·lament a casa per cadascú?

La forma dramàtica és l'única que pot suscitar la compassió i el temor; o almenys no n'hi ha d'altra que pugui suscitar aquestes passions en un grau tan alt, i tanmateix hom s'estima més de suscitar-hi totes les altres que no pas aquestes, i servir-se d'aquesta forma per a una finalitat ben distinta de la que li és pròpia.

El públic se n'acontenta... Això és bo, i no ho és. Perquè no ens atreu gaire la taula amb la qual sempre ens hem d'acontentar.

Es ben sabut com es delien pels espectacles teatrals el poble grec i el romà; especialment el primer per les representacions tràgiques. Quina indiferència, quina fredor té en canvi el nostre poble pel teatre! ¿De què ve aquesta diferència sinó del fet que els grecs, davant llurs escenaris, se sentien dominats per unes sensacions tan fortes i extraordinàries, que no veien l'hora de sentir-les una i altra vegada, mentre que nosaltres experimentem en els nostres teatres unes impressions tan dèbils, que rares vegades les considerem dignes del temps i els diners que ens han costat? Gairebé tots, i gairebé sempre, anem al teatre per curiositat, per seguir la moda, per avorriment, per relacionar-nos, pel desig de veure i de fer-nos veure; molt pocs, i aquests pocs encara ben rares vegades, hi van amb alguna altra intenció.

Parlo de nosaltres, del nostre poble, del nostre teatre; però no em refereixo exclusivament als alemanys. Els alemanys reconeixem amb prou franquesa que encara no tenim teatre. Puc deixar de banda allò que en pensen molts del nostres crítics, els quals comparteixen aquesta opinió i són grans admiradors del teatre francès; però sé molt bé el que jo en penso. En penso això: que no solament nosaltres els alemanys, sinó aquells que des de fa un segle es vanten de tenir un teatre, es glorien de posseir fins i tot el millor teatre de tot Europa, és a dir, els francesos, tampoc no en tenen.

I molt menys un teatre tràgic! Perquè també les impressions que produeix la tragèdia francesa són tan planes, tan fredes! Escoltem allò que ens en diu un francès mateix.

«Dins les belleses colpidores del nostre teatre —diu el senyor de Voltaire<sup>1</sup>— hi havia un defecte amagat, del qual hom no s'havia adonat, perquè el públic no podia, ell mateix, tenir unes idees més elevades que les dels grans mestres. Saint-Evremond<sup>2</sup> fou l'únic que posà en relleu aquest defecte: digué que les nostres obres no fan una impressió gaire forta, que allò que hauria de provocar compassió tot just provoca tendresa, que l'emoció pren el lloc del trasbalsament, i l'estranyesa el de l'horror; breu, que els nostres sentiments no assoleixen

1. A l'assaig *Des divers changements arrivés à l'art tragique*.

2. Charles Marguetel de Saint-Denis, Seigneur de Saint-Evremond (1610-1703), autor de *Réflexions sur les tragédies* (1677) i de diverses comèdies, entre elles les esmentades més avall: *Sir Politick Would-be* (1662) i *Les òperes* (1678).

prou profunditat. Cal confessar que Saint-Evremond ha posat el dit a la plaga secreta del teatre francès. Hom dirà tant com voldrà que Saint-Evremond és l'autor de la deplorable comèdia *Sir Politick Woulb-be* i d'aquella altra de *Les òperes*; que els seus petits poemes de societat són dels més vulgars que tenim en aquest gènere; que era un simple constructor de frases; amb tot, és possible d'estar absolutament desproveït de geni, i posseir tanmateix enginy i bon gust. Certament, el seu gust era molt fi, quan trobà amb tant d'encert la raó de la feblesa de la majoria de les nostres obres teatrals. Ens ha faltat gairebé sempre un cert grau de calor: tota la resta, la posseïm.»

És a dir: ho teníem tot menys allò que havíem de tenir; les nostres tragèdies eren perfectes, però no eren tragèdies. I per què no ho eren?

«L'origen d'aquesta fredor —continua dient—, d'aquesta feblesa monòtona, venia en part d'aquest esperit de galanteria, tan car aleshores als cortesans i a les dames, el qual ha transformat el teatre en conversa de Clèlia.<sup>3</sup> Les altres tragèdies eren sovint llargs raonaments polítics, que han fet tan frustrat el *Sertorius*, que han fet tan fred *Othon* i tan dolents el *Surena* i l'*Atila*. Però encara una altra raó impedia que hom desplegués un gran patetisme a l'escenari i que l'acció fos veritablement tràgica: era la construcció del teatre i la maquinària de l'espectacle... Què es podia fer damunt una vintena de planxes carregades d'espectadors? Quina pompa, quin aparat hom hi podia executar? Quina llibertat podia tenir la imaginació del poeta? Les peces havien de constar de llargues narracions; eren converses, més que no pas una acció. Cada comediant volia brillar en un llarg monòleg; i era rebutjada una peça que no en tingués cap... Aquesta forma exclouia tota acció teatral, totes les grans expressions de les passions, aquells quadres colpidors dels infortunis humans, aquells trets terribles i punyents que arrenquen el cor; hom el tocava, i calia esquinçar-lo.»<sup>4</sup>

La primera causa té la seva raó de ser. La galanteria i la política sempre ens deixen freds, i cap poeta, en tot el món, no ha assolit mai de provocar amb elles ni la compassió ni el temor. Només ens fan sentir el pedant ingenu o el mestre d'escola, i aquests no reclamen sinó de ser escoltats com a homes.

Però, i la segona raó? ¿Pot ser que la manca d'un teatre espaiós i d'uns bons decorats hagi tingut una influència tal en el geni del poeta? És cert que tota acció tràgica demana pompa i aparat? ¿O bé l'autor no hauria d'estructurar més aviat la seva obra de tal manera que, sense totes aquestes coses, assolís plenament el seu efecte?

Així caldria que fos, segons Aristòtil. «Temor i compassió —diu el filòsof—<sup>5</sup> poden ser suscitats per l'espectacle, però també poden sorgir de l'encadenament mateix dels fets; això darrer és preferible

3. *Clélie*, personatge de Madeleine de Scudéry (1607-1701).

4. Cf. *Reflexions sur les tragédies*.

5. *Poètica*, 14.

i constitueix la manera de fer del millor poeta. Perquè la falla ha de tenir una estructura que, tot i que no sigui vista damunt l'escenari, provoqui la compassió i el temor davant aquests fets en aquelles persones que n'escoltin senzillament la narració; així s'esdevé amb la falla d'Èdip, que basta sentir-la explicar perquè ens provoqui aquesta compassió i aquest temor. Voler aconseguir-ho a través de l'espectacle exigeix menys art i és un afer que correspon a aquells que s'encarreguen de la representació de l'obra.»

Podem tenir una experiència singular de com són supèrflues les decoracions teatrals si ens fixem en les peces de Shakespeare. Quines obres necessitaven més que aquestes l'auxili de les escenes i de tot l'art del decorador, amb llurs contínues mutacions de lloc? I tanmateix fou una època en la qual els escenaris en els quals eren representades aquestes obres no constaven sinó d'una cortina de tela basta que, en ser alçada, deixava en descobert les parets nues, guarnides a tot estirar amb estores o tapissos; únicament la imaginació podia ajudar a la comprensió de l'espectador i a la creació de l'actor; i no gens menys hom diu que les obres de Shakespeare, en aquell temps, eren més intel·ligibles sense escenografia, que no pas ara, amb la presència de decorats.\*

Si el poeta, doncs, no s'ha d'ocupar per res de les decoracions; si pot prescindir-ne fins i tot quan semblen necessàries, sense que la peça en quedi especialment danyada, per què hauríem de culpar els teatres en males condicions del fet que els poetes francesos no ens hagin donat cap peça teatral que ens commogui? No podem fer-ho, perquè la culpa és dels poetes.

Així ho demostra l'experiència. Perquè ara els francesos posseeixen ja uns escenaris més bells i espaiosos, on ja no és admesa la presència

\* («*Cibber's Lives of the Poets of G. B. and Ir.*», Vol. II, p. 78-79.) —*Some have insinuated, that fine scenes proved the ruin of acting. — In the reign of Charles I. there was nothing more than a curtain of very coarse stuff, upon the drawing up of which, the stage appeared either with bare walls on the sides, coarsely matted, or covered with tapestry; so that for the place originally represented, and all the successive changes, in which the poets of those time freely indulged themselves, there was nothing to help the spectator's understanding, or to assist the actor's performance, but bare imagination. — The spirit and judgement of the actors supplied all deficiencies, and made as some would insinuate, plays more intelligible without scenes than they afterwards were with them.*<sup>6</sup>

6. «Hi ha qui ha insinuat que la bellesa dels decorats ha arruïnat la labor dels actors. En el regnat de Carles I només hi havia un teló de teixit molt bast, i, quan s'alçava, l'escenari presentava les parets nues, bastament folrades o cobertes de tapissos, de manera que, pel que fa al lloc de la representació i a tots els canvis successius a què eren tan afectes els poetes d'aquells temps, no hi havia res que ajudés la comprensió de l'espectador, ni res que apuntalés l'actuació de l'actor, sinó la imaginació pura i simple. L'esperit i el bon criteri dels actors suplia totes les deficiències i, com algú ha deixat entendre, feia les obres més entenedores que no ho han estat després amb tota la decoració.»

d'espectadors; els bastidors són desocupats, el decorador té el camp lliure; pinta i construeix tot allò que el poeta li demana. ¿On són, però, les obres més càlides que s'hi haurien d'haver representat? ¿Es fa la il·lusió el senyor de Voltaire que la seva *Semíramis* és una d'aquestes peces? De pompa i aparat, prou que n'hi ha, i a més a més un fantasma: i en canvi no conec res de més fred que aquesta *Semíramis*.

## LXXXI

9 de febrer de 1768

¿Vull dir amb això que cap francès no és capaç de fer una obra tràgica que realment ens emocioni? ¿Que l'esperit volàtil de la nació no es troba a l'alçada d'una tasca semblant?... Em faria vergonya d'haver ni tan sols pensat una cosa així. Alemanya no s'ha posat encara en ridícul amb un nou Bouhours.<sup>1</sup> I jo, per part meva, no tinc ni la més mínima predisposició a fer-ho. Perquè estic convençut que cap poble del món no pot vantar-se d'avantatjar els altres pobles en cap aptitud de l'esperit. Hom diu, certament, que els anglesos són profunds i els francesos enginyosos. ¿Qui ha fet, però, aquesta classificació? Ben segur que no l'ha feta la natura, la qual reparteix equitativament tots els seus dons. D'anglesos enginyosos n'hi ha tants com de francesos, i hi ha, així mateix, tants francesos profunds com anglesos; però la massa del poble no és ni una cosa ni l'altra.

Què és doncs, el que vull? Vull dir senzillament que els francesos podrien tenir una cosa que no tenen: la tragèdia de debò. ¿I per què no la tenen encara? Calia que el senyor de Voltaire s'hagués conegut molt millor, si volia donar una resposta encertada.

Vet aquí allò que penso: els francesos no tenen encara una tragèdia, perquè fa molt de temps que creuen tenir-la. I en aquesta creença els aferma una cosa en la qual sí que avantatgen els altres pobles —i no és pas un do de naturalesa—: la seva vanitat.

Amb les nacions passa com amb els individus. Gottsched —serà fàcil de comprendre per què el cito justament ara— era considerat, en la seva joventut, com un poeta, perquè la gent encara no sabia distingir aleshores el versificador del poeta. La filosofia i la crítica van anar aclarint gradualment aquesta diferència, i si Gottsched hagués volgut progressar amb el seu segle, si les seves concepcions i el seu gust s'haguessin ampliat i purificat amb les concepcions i el gust del seu temps, potser hauria pogut passar realment de ser un versificador a ser un poeta. Però li van dir i repetir que era un poeta excels, i la

1. Dominique Bouhours (1628-1702), el qual, en els seus *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671), es preguntava si un alemany podia tenir «bel esprit».

seva vanitat el va convèncer que ho era: per això no va sortir d'allò que fou inicialment. Li fou impossible d'atènyer allò que ja creia posseir: i a mesura que passaven els anys, s'afirmà amb més obstinació i desvergonyiment en la possessió d'aquest do il·lusori.

Això mateix, em sembla, s'ha esdevingut amb els francesos. A penes Corneille havia arrencat una mica llur teatre de la barbàrie, ja van creure que vorejaven la perfecció. Els va semblar que Racine va donar-hi el darrer cop de mà, i després ja no es van plantejar —ni s'ho havien plantejat mai— si el poeta tràgic no podia ser més patètic i colpidor que Corneille i Racine. Van acordar que això era impossible; tot el zel dels poetes posteriors havia de limitar-se a assolir la màxima semblança amb l'un o amb l'altre. Durant cent anys s'han enganyat ells mateixos i han enganyat en part llurs veïns. Ara, si algú els ho diu, ja veurà com li responen!

De tots dos tràgics, però, és Corneille<sup>2</sup> el qui ha fet més mal i ha tingut la influència més nociva sobre els poetes tràgics del seu país. Perquè Racine ha induït a error únicament amb el model de les seves obres; Corneille, en canvi, ho ha fet alhora amb les seves obres i les seves doctrines.

Especialment aquestes darreres, acollides com un oracle per tota la nació —excepte un o dos pedants, un Hédelin, un Dacier, que molt sovint tampoc no sabien allò que volien—, i seguides per tots els poetes posteriors, han aconseguit de generar —i confio de demostrar-ho punt per punt— uns productes que no poden ser més freds, més aigualits ni menys tràgics.

Les regles d'Aristòtil són totes elles pensades per tal d'assolir l'efecte màxim de la tragèdia. I què en fa Corneille d'aquestes regles? Les presenta d'una manera ben falsa i equívoca, i això pel fet que les troba d'una severitat excessiva: així, va buscant en cadascuna d'elles, una després de l'altra, *quelque moderation, quelque favorable interprétation*;<sup>3</sup> les desvirtua i les mutila, les subtilitza i les falseja... i per què? *Pour n'être pas obligés de condamner beaucoup de poèmes que nous avons vû réussir sur nos théâtres*;<sup>4</sup> per no veure'ns obligats a condemnar molts poemes que hem vist reeixir als nostres teatres. Una bona raó!

Tocaré ràpidament els punts fonamentals. Alguns ja els he tocats, però cal que els reprengui per tal de donar coherència al meu discurs.

1. Aristòtil diu: la tragèdia ha de suscitar la compassió i el temor. Corneille diu: oh sí, però segons com; no sempre és necessari que susciti totes dues coses alhora; també ens donem per satisfets amb una; ara, la compassió sense temor; ara, el temor sense compassió.

2. *Discours sur la tragédie*, II.

3. «Alguna moderació, alguna interpretació favorable.»

4. «Per no veure'ns obligats a condemnar molts poemes que hem vist reeixir als nostres teatres.»

Altrament, ¿on quedaria jo, el gran Corneille, amb el meu Rodrigue i la meva Chimene? Aquestes dignes criatures desvetllen compassió, una gran compassió, però difícilment ens provoquen temor. I d'altra banda: ¿on quedaria jo amb la meva Cleopatra, el meu Prusias, el meu Phocas? Qui pot sentir compassió d'aquests éssers indignes? Ara, de temor sí que en produeixen. Vet aquí el que pensava Corneille, i els francesos ho han cregut amb ell.

2. Aristòtil diu: la tragèdia ha de suscitar la compassió i el temor; totes dues coses, s'entén, a través d'un sol personatge. Corneille diu: molt bé, si així ho permet la situació. Però no és pas absolutament necessari; i ens podem servir molt bé de dos personatges per desvetllar aquests dos sentiments, com ho he fet jo amb la meva *Rodogune*. Sí, Corneille ho ha fet; i els francesos ho han continuat fent com ell.

3. Aristòtil diu: a través de la compassió i el temor que desvetlla la tragèdia han de ser purificats la nostra compassió i el nostre temor, així com tot allò que hi va implícit. D'això, Corneille no en sap res i s'imagina que Aristòtil ha volgut dir: la tragèdia ha de despertar la nostra compassió per despertar el nostre temor, i a través d'aquest temor, ha de purificar en nosaltres les passions que han atret l'infortuni damunt l'objecte de la nostra compassió. No parlaré del valor d'aquesta finalitat; em basta d'observar que no és l'aristotèlica, i que, des del moment que Corneille ha donat a les seves tragèdies una finalitat completament distinta, aquestes tragèdies havien d'esdevenir necessàriament unes obres completament distintes d'aquelles que van motivar la deducció d'Aristòtil sobre la finalitat de la tragèdia; per força havien de ser unes tragèdies que no eren autèntiques tragèdies. I això no s'esdevé tan sols amb les d'ell, sinó amb les tragèdies de tots els francesos; perquè els autors no es van proposar la finalitat d'Aristòtil, sinó la de Corneille. Ja he dit que Dacier volia harmonitzar totes dues finalitats; però aquesta simple combinació no fa res més que afeblir la primera, i la tragèdia no assolirà la seva eficàcia màxima. A més, com ja he demostrat, Dacier tenia un concepte força incomplet de la finalitat aristotèlica de la tragèdia, i no té res d'estrany que s'imaginés que les tragèdies franceses del seu temps complien més la primera finalitat que la segona. «La nostra tragèdia —ens diu— pot reeixir a bastament en la primera part, és a dir, pot excitar i purgar el temor i la compassió. Però rarament aconseguix la segona, que és en canvi la més útil; purga poc les altres passions, o bé, en desenrotllar ordinàriament intrigues amoroses, si en purgués alguna, seria únicament l'amor, i això ens permet fàcilment de veure que són ben pocs els seus fruits.»\* Passa justament el contrari! Hi ha tragèdies

\* (Poè. d'Arist. Cap. VI. Rem 8.) *Notre Tragédie peut réussir assez dans la première partie, c'est-à-dire, qu'elle peut exciter et purger la terreur et la compassion. Mais elle parvient rarement à la dernière, qui est pourtant la plus utile, elle purge peu les autres passions, ou comme elle roule ordinairement sur des*

franceses que compleixen més aviat la segona que no pas la primera finalitat. Conec diverses obres franceses que projecten força llum sobre les desastroses conseqüències d'una passió determinada i de les quals hom pot extreure bones lliçons sobre aquesta passió; però no en conec cap que hagi provocat la meua compassió en el grau en què ha de provocar-la la tragèdia, i en el qual sé amb tota certesa, per diverses obres gregues i angleses, que la pot provocar. Unes quantes tragèdies franceses són obres molt refinades, molt instructives, i les considero dignes de tota lloança: però no són tragèdies. Els autors tenien sens dubte un bon enginy i, en part, mereixen un lloc no pas inferior entre els poetes: però no són poetes tràgics. Corneille i Racine, Crébillon i Voltaire tenien ben poc, o no tenien res, d'allò que ha fet de Sòfocles, Eurípides i Shakespeare els autors que són. Aquests es troben ben poques vegades en contradicció amb les exigències bàsiques d'Aristòtil, mentre que aquells s'hi troben amb molta més freqüència. Ja que, per continuar amb la nostra argumentació...

## LXXXII

12 d'octubre de 1768

4. Aristòtil diu: en la tragèdia, no hem de fer caure la infelicitat damunt una persona sense donar-li la culpa que li correspon; altrament fóra una cosa repulsiva. «Molt bé —diu Corneille—, un succés semblant excita més indignació i odi contra el qui fa sofrir que no pas compassió pel que sofreix, i així aquest sentiment, que no és el propi de la tragèdia, si no és molt ben manejat, pot ofegar el que la tragèdia ha de produir, i deixar l'espectador descontent en mesclar-se massa còlera amb la compassió que li plauria, si pogués deixar-se endur exclusivament per ella.» «Però —afegeix Corneille (perquè sempre ha de sortir-nos amb aquest "però")— quan aquesta raó cessa, quan un home de bé que sofreix excita més compassió per ell que indignació contra qui el fa sofrir, aleshores, què? Oh, aleshores —diu Corneille— jo estimo que no cal tenir dificultat a exposar damunt l'escena homes molt virtuosos en la desgràcia.»\* No puc entendre com és possible llançar a la llum del dia unes paraules tan buides contra un filòsof; com algú pot vantar-se d'entendre'l si li fa dir coses que mai no

---

*intrigues d'amour, si elle en purgeait quelqu'une, ce serait celle-là seule, et par là il est aisé de voir qu'elle ne fait que peu de fruit.*

\* *J'estime qu'il ne faut point faire de difficulté d'exposer sur la scène des hommes très vertueux.*<sup>1</sup>

1. «Estimo que no cal tenir dificultat a posar damunt l'escenari homes molt virtuosos.»



ha pensat. L'infortuni totalment immerescut d'un home de bé, diu Aristòtil, no és tema per a la tragèdia, perquè ens produeix repugnància. D'aquest «perquè», d'aquesta causa, Corneille en fa un «en tant que», una simple determinació, en presència de la qual el tema deixa de ser tràgic. Aristòtil diu: és absolutament repugnant i per aquesta raó ja no és tràgic. Però Corneille diu: deixa de ser tràgic en tant que és repugnant. Aquesta repugnància, Aristòtil la troba en aquest tipus mateix d'infortuni. Corneille, però, l'atribueix al disgust que produeix contra qui n'és causant. No veu, o no vol veure, que aquella repugnància és una cosa completament distinta del disgust en qüestió, i que, encara que aquest disgust no es produeixi en absolut, aquella pot continuar existint en tota la seva plenitud. Ell en té prou que, amb aquest *quid pro quo*, resultin justificades algunes de les seves obres, ja que, amb elles, pensa d'haver contravingut tan poc les regles d'Aristòtil, que arriba a tenir la gosadia d'imaginar que, si el mateix Aristòtil les hagués conegudes, hauria ajustat a aquestes obres les pròpies teories i n'hauria deduït diverses maneres a partir de les quals és possible que la infelicitat d'un home de bé sigui un argument tràgic. *En voici* —diu— *deux ou trois manières que peut-être Aristote n'a sù prévoir, parce qu'on n'en voyait pas d'exemples sur les théâtres de son temps.*<sup>2</sup> I de qui són aquests exemples? ¿De qui poden ser sinó d'ell mateix? I quines són aquestes dues o tres maneres? Ho veurem tot seguit. «La primera —ens diu— és quan un home molt virtuós és perseguit per un de molt dolent i s'escapa del perill on el dolent resta atrapat, com passa a *Rodogune* i a *Héraclius*, que no hauríem pogut suportar si Antíoc i Rodogune haguessin sucumbit dins la primera d'aquestes obres, i *Héraclius*, *Pulchérie* i *Martian* dins la segona, i si haguessin triomfat *Cleopatra* i *Phocas*. La dissort dels primers desvetlla una compassió que no és gens sufocada per l'aversion que ens produeixen aquells que els tiranitzen, perquè esperem sempre que algun feliç tombant els impedirà de sucumbir.» ¿A qui vol fer empassar Corneille que Aristòtil no conegués aquesta manera? La va conèixer tan bé que, quan no va rebutjar-la del tot, la va declarar, amb uns mots ben explícits, més apta per a la comèdia que per a la tragèdia. ¿Com és possible que Corneille ho hagi oblidat? Així s'esdevé, però, amb tots aquells que, *a priori*, fan de la seva causa la causa de la veritat. En el fons, aquesta manera tampoc no correspon al cas que ara ens ocupa. Ja que, segons ella, l'home virtuós no esdevé infeliç, sinó que es troba únicament en vies de ser-ho, i això pot suscitar-nos una preocupació compassiva, efectivament, però sense que ens repugni. Anem ara a la segona manera! «Pot esdevenir-se, d'altra banda —diu Corneille— que un home molt virtuós sigui perseguit i arribi fins i tot a sucumbir per les ordres d'un altre, el qual no és prou dolent per

2. «Vet aquí dues o tres maneres que potser Aristòtil no ha sabut preveure, perquè no en veia exemples als teatres del seu temps.»

atraure massa la nostra indignació contra ell, i que mostra més feblesa que criminalitat en la persecució a què sotmet el virtuós. Si Fèlix fa morir el seu gendre Polyeucte, no és pas per un odi furiós contra els cristians, que ens el faria execrable, sinó únicament per una timidesa covarda que no gosa de salvar-lo en presència de Sévère, del qual tem l'odi i la venjança, després dels menyspreus que n'ha fet quan aquest era poc afortunat. Certament, sentim per ell una certa aversió, i desaprovem la seva manera d'obrar; però aquesta aversió no predomina sobre la compassió que sentim per Polyeucte, i no impedeix que la seva conversió miraculosa, a la fi de l'obra, no el reconciliï plenament amb l'auditori.» Penso que de tràgics graponers n'hi ha hagut en totes les èpoques, i en la mateixa Atenes. ¿Per què, doncs, a Aristòtil havien de faltar-li obres d'aquestes característiques, per treure'n la mateixa llum que Corneille? Per Déu! Els caràcters porucs, vacil·lants, indecisos, com Felix, en aquesta mena d'obres són un defecte més, i encara ens els fan més freds i repulsius, sense que, per altra banda, ens resultin pas menys repugnants. Perquè, com ja he dit, aquesta repugnància no rau en la indignació o l'aversió que desvetllen, sinó en la infelicitat mateixa que els colpeix immerescudament, tant si llurs persecutors són dolents com febles, o si actuen o no actuen amb premeditació. És intrínsecament repugnant la idea que hi pugui haver persones desgraciades sense tenir-hi cap mena de culpa. Els pagans van procurar allunyar-se tant com van poder d'aquesta idea repugnant, i nosaltres procurarem de cultivar-la? ¿Volem gaudir d'uns espectacles que la corroboren? ¿Nosaltres, a qui la religió i la raó ens haurien de convèncer que és una cosa tan injusta com blasfema? Això mateix valdria segurament per a la tercera manera, si el mateix Corneille no s'hagués oblidat d'entrar en noves consideracions.

5. Corneille aporta també les seves rectificacions contra allò que diu Aristòtil sobre la inconveniència d'erigir un malvat absolut en heroi tràgic, pel fet que la seva dissort no pot provocar ni compassió ni temor. Corneille admet que no pugui provocar compassió, però sí que provocarà temor. Perquè, malgrat que cap dels espectadors no es creu capaç dels vicis del personatge, i en conseqüència tampoc no n'ha de témer tota la dissort, no deixa de ser possible que cadascú nodreixi dintre seu una imperfecció semblant a aquells vicis, i aprengui de guardar-se'n pel temor d'unes conseqüències proporcionals, però sempre dissortades. Tot això, però, es funda en el fals concepte que Corneille tenia del temor i de la purificació de les passions que ha de desvetllar la tragèdia, i és contradictori. Perquè ja he demostrat que provocar compassió és inseparable de provocar temor, i que el malvat, si fos capaç de provocar el nostre temor, hauria de provocar necessàriament la nostra compassió. Aquesta, però, com reconeix el mateix Corneille, no pot desvetllar-la, i tampoc, per tant, provocarà temor, i així restarà sempre incapacitat per assolir la finalitat de la tragèdia. Aristòtil l'en considera fins i tot més incapacitat que no pas

l'home absolutament virtuós; perquè ell proposa explícitament que, si el protagonista no pot ser d'un gènere intermedi, cal preferir-lo millor que no pas pitjor. La raó és clara: un home pot ser molt bo i tenir en canvi més d'un punt flac, cometre més d'un error, i caure així en una desgràcia imprevisita, que ens omple de compassió i de tristesa, sense que ni de lluny ens resulti repugnant, perquè es tracta de la conseqüència natural del seu error. Allò que afirma Dubos \* sobre l'ús de personatges malvats en la tragèdia, no és pas el mateix que preconitza Corneille. Dubos els permet només en els papers secundaris, com a simples instruments per descarregar de culpa els personatges principals, és a dir, com a contrast; Corneille, però, pretén de centrar en ells l'interès més eminent, com ho fa en *Rodogune*: i això és pròpiament el que contradiu la finalitat de la tragèdia. A més, Dubos observa encertadament que l'infortuni d'aquests malvats subalterns no ens fa cap impressió. «A penes ens adonem —diu— de la mort de Narcís al *Britànic*.» Justament per això, el poeta hauria d'abs-teñir-se'n tant com li fos possible. Perquè, si llur desgràcia no contribueix immediatament a la finalitat de la tragèdia, si són simples instruments auxiliars perquè el poeta busqui d'aconseguir aquesta finalitat amb els altres personatges, aleshores és indiscutible que la peça fóra molt millor, si aconseguís el mateix efecte sense ells. Com més simple és una màquina i com menys pes, menys molles i engranatges tingui, més perfecta serà.

### LXXXIII



16 de febrer de 1768

6. I arribem finalment a la falsa interpretació de la qualitat primera i essencial que exigeix Aristòtil per als caràcters dels personatges tràgics! Aquests caràcters han de ser bons, ens diu. «Bons? —diu Corneille—. Si bons, en aquest cas, significa virtuosos, ben lamentable fóra l'aspecte de la majoria de tragèdies, antigues i modernes, en les quals apareixen força personatges dolents i viciosos, o tacats almenys amb alguna feblesa que s'acorda malament amb la virtut.» A Corneille el preocupa especialment la seva Cleopatra, dins la *Rodogune*. La bondat exigida per Aristòtil, ell no la valora en absolut com una bondat moral; ha de ser una altra mena de bondat, que s'avingui tant amb

\* *Reflexions* cr. T. I. Sect. XV.<sup>3</sup>

3. Jean-Baptiste Dubos (1670-1742), historiador i crític d'art francès, autor de *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719). Trencava amb la teoria rígida i objectivista de l'art i defineix l'obra d'art pels seus efectes sobre el subjecte sensible i que experimenta. Per aquest motiu l'aprecia Lessing.

la bondat com amb la maldat morals. Tanmateix, Aristòtil es refereix decididament a una bondat moral; ara, per a ell no són una mateixa cosa els personatges virtuosos i els personatges que presenten caràcters virtuoses en unes circumstàncies determinades. Breu, Corneille associa al terme «caràcters» una idea completament falsa, i no ha entès gens allò que és la *proaeresis*,<sup>1</sup> a través de la qual, i de res més —segons el nostre savi universal—, les accions lliures poden esdevenir costums bons o dolents. No puc entrar ara en una demostració més detallada, que només fóra prou il·lustrativa mitjançant la connexió, la successió sil·lògica de totes les idees del crític grec. La reserva, doncs, per a una altra ocasió,<sup>2</sup> ja que ara es tracta tan sols de demostrar la desafortunada sortida de Corneille després d'haver errat el bon camí. Aquesta sortida ens portaria a dir que Aristòtil entenia per bondat dels costums el caràcter brillant o elevat d'una habitud virtuosa o criminal segons que és pròpia i convenient al personatge que hom introdueix: *le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit*. «Cleopatra, dins la *Rodogune* —ens diu—, és molt dolenta; cap parricidi no li fa horror, mentre que la pugui mantenir en un tron que ella prefereix a totes les coses, tan violent és el seu afany de domini. Però tots els seus crims són acompanyats d'una grandesa d'ànima que té alguna cosa de tan sublim que, al mateix temps que detestem les seves accions, admirem la font d'on surten. Goso de dir la mateixa cosa d'*El mentider*.<sup>3</sup> No hi ha dubte que mentir és un costum viciós; però Dorant engega les seves mentides amb tal presència d'esperit i amb tanta vivacitat, que aquesta imperfecció va bé amb la seva persona i fa confessar als espectadors que el talent de mentir així és un vici del qual els imbècils no foren capaços.»<sup>4</sup> Veritablement, Corneille no hauria pogut tenir una idea més perniciosa! Seguiu-la, i veureu com tota veritat, tota il·lusió, tota utilitat moral es perden en la tragèdia! Perquè la virtut, que sempre és simple i modesta, es converteix, amb aquell caràcter brillant, en fàtua i romanesca (*romantisch*), i el vici, en canvi, queda recobert d'un vernís que ens enlluerna, sigui quin sigui el punt de vista des del qual ens el mirem. Quina estultícia voler apartar del vici amb la simple descripció de les seves infortunades conseqüències, tot amagant-ne l'íntima lletjor! Les conseqüències són casuals, i l'experiència ens ensenya que tant poden ser felices com dissortades. Tot això es relaciona amb la purificació de les passions, tal com la imaginava Corneille. Tal com jo me la imagino, i com l'han ensenyada Aristòtil, no pot tenir ni la més mínima relació amb aquella esplendor il·lusòria. El fals model que hom

1. Intencions o propòsits dels personatges.

2. Dins el comentari a la *Poètica* que Lessing volia afegir a la *Dramatúrgia*.

3. *Le menteur* (1642), de Corneille.

4. *La Poétique d'Aristote*, Paris, 1692, p. 246 (remarca 1 al cap. XVI).

situa així a la base del vici, em fa veure perfeccions allí on no n'i ha; em fa tenir compassió quan no n'haig de tenir. És cert que Dacier ha contradit aquesta interpretació, però per motius equivocats; i falta ben poc perquè aquella que ell, d'acord amb el pare Le Bossu,<sup>5</sup> considera vàlida en lloc de la de Corneille, sigui igualment perniciosa, o pugui ser-ho, almenys en allò que respecta a les perfeccions poètiques de l'obra. De fet, sosté que la frase «els caràcters han de ser bons» no vol significar sinó que han de ser ben expressats: *qu'elles soient bien marquées*. Aquesta és, tanmateix una regla que, entesa correctament, en el seu moment just, és digna de tota l'atenció del poeta dramàtic, si els models francesos no demostrassin haver pres aquest «expressar bé» per «expressar amb força». L'expressió ha estat sobrecarregada, hom ha acumulat l'expressió fins que els personatges caracteritzats han esdevingut caràcters personificats, fins que les persones vicioses o virtuoses han esdevingut carcasses descarnades de vicis i virtuts.

Ara, però, vull acabar amb aquesta matèria. El qui la domini prou, que en faci ell mateix l'aplicació al nostre *Ricard*.

Del *Herzog Michel*, que seguí el *Ricard*, no em cal dir res. En quin teatre no ha estat representat, i qui no l'ha vist o llegit? Però el mèrit no correspon pas a Krüger, perquè ha estat pres íntegrament d'una narració dels *Beiträge* de Bremen.<sup>6</sup> La gran quantitat de bons trets satírics que conté pertanyen a aquell poeta, així com tot el desenvolupament de la faula. A Krüger no li pertany sinó la forma dramàtica. Amb ell, però, el nostre teatre ha tingut una gran pèrdua. Tenia talent per a la comicitat inferior, com ho demostren els seus *Candidats*. Però quan vol ser emocionant i noble, és fred i afectat. Löwen ha aplegat els seus escrits, tot fent omissió de *Die Geistlichen auf dem Lande*. Aquesta fou la primera temptativa dramàtica que gosà d'emprendre Krüger quan estudiava encara al Graues Kloster de Berlín.

A la quaranta-novena sessió (dijous, 23 de juliol), fou representada la comèdia del senyor de Voltaire *La dona que té raó?* i com a final fou repetida *La família*, de L'Affichard.\*

*La dona que té raó* és una de les obres que el senyor de Voltaire va escriure per al seu teatre privat, i era prou bona per a aquesta funció. El 1758 fou representada a Carouge, però no sé que ho hagi estat mai a París. I no pas perquè, en aquella època, no s'hi representessin

\* Vegeu la sessió 17, p. 82.

5. René le Bossu (1631-1680), sacerdot i bibliotecari que interpreta Dacier en el seu *Traité du poème épique* (1675).

6. La comèdia, de 1750, és treta, segons Krüger, de *Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes*, vol. IV (1747). La idea llunyana ve d'una faula de La Fontaine, *La laitière et le pot au lait*, adoptada per Johann Adolf Schlegel per a la seva narració en vers *Das ausgerechnete Glück*, inclosa dins els esmentats *Beiträge* i utilitzada per Krüger.

7. Versió anònima que fou impresa a Berlín el 1756.

obres pitjors —els Marin i els Le Bret<sup>8</sup> en tenien prou cura—, sinó perquè... ni jo mateix ho sé. Em sembla que sempre és preferible veure un gran home amb bata i gorra de dormir, que no pas un escriptor barroer amb els millors vestits de festa.

L'obra no té caràcters ni interès; però compta amb diverses situacions força còmiques. Ben cert que aquesta comicitat prové del fons més comú i vulgar, ja que no es basa sinó en l'incògnit, en les confusions i els malentesos. Amb tot, el qui riu no té pas gaires escrúpols, i menys en tindrien encara els alemanys, si els costums estranys i la traducció deplorable no ens fes sovint incompreensible el *mot pour rire*. A la sessió cinquantesena (divendres, 24 de juliol), fou repetit el *Sidney* de Gresset,<sup>9</sup> seguit d'*El cec clarividant*.<sup>10</sup>

Aquesta petita peça és de Le Grand, i també podem dir que no ho és, perquè n'ha manllevat el títol, la intriga i tota la resta d'una vella comèdia de De Brosse. Un oficial ja de certa edat, es vol casar amb una vídua jove de qui s'ha enamorat, quan rep l'ordre d'incorporar-se a l'exèrcit. Se separa de la seva enamorada amb mútues promeses d'amor i fidelitat. Però així que l'oficial ha partit, la vídua accepta els compliments del fill d'aquest mateix oficial. I la germana del noi s'aprofita també de l'absència del pare i acull dins la casa un jove que estima. Aquesta doble intriga arriba a oïdes del pare, el qual, per assegurar-se'n, els fa escriure que ha perdut la vista. L'estratagema té èxit; l'oficial torna a París i, amb l'ajut d'un criat que coneix l'engany, veu tot el que passa a casa seva. El desenllaç és fàcil d'endevinar: en vista que l'oficial no pot dubtar de la inconstància de la vídua, permet al seu fill d'esposar-la, i dóna així mateix permís a la filla perquè s'uneixi a l'amant. Les escenes de la vídua i el fill en presència de l'oficial són d'una gran comicitat; la vídua assegura que la desgràcia de l'oficial l'afecta molt i que no per això l'estima menys; alhora, però, fa un signe amb els ulls al fill, al seu enamorat, o bé li demostra amb algun gest la seva tendresa. Aquest és el contingut de la vella peça de De Brosse,\* i també de la nova comèdia de Le Grand. En aquesta, però, ha estat eliminada la intriga de la filla, per tal de reduir més fàcilment a un acte els cinc que tenia la comèdia anterior. El pare s'ha convertit en un oncle, i s'hi produeixen altres petites modificacions per l'estil. Tant se val, però, com ha estat redactada; el cas és que plau molt al públic. La traducció és en vers, i potser es tracta d'una de les millors que tenim; com a mínim és fluida i té molts versos graciosos.

\* *Hist. du Th. Fr.*, Tom. VII, p. 226

8. François-Louis-Claude Marin (1721-1809), Antoine Le Bret (1717-1792), comedïografs francesos de poc relleu.

9. En realitat fou representada *L'escola de les dones*, de Molière. La peça de Sidney ho fou el 31 de juliol.

10. *L'Aveugle clairvoyant* (1716), comèdia de Le Grand.

19 de febrer de 1768

A la sessió cinquanta-unena (dilluns, 27 de juliol) fou representada *El pare de família* del senyor Diderot.

Atès que aquesta peça òptima, que no acaba d'agradar als francesos —ja que, amb penes i treballs, s'ha vist un parell de vegades al teatre parisenc—, sembla que es mantindrà als nostres escenaris molt de temps —i per què no sempre?—; atès que a casa nostra mai no podrà ser representada amb prou freqüència,<sup>1</sup> espero de tenir l'espai i l'avinentesa per exposar tot allò que en diverses ocasions he pogut observar sobre tot el sistema dramàtic d'aquest autor.

Començaré des de molt enrera. No fou amb *El fill natural*, en les converses que l'acompanyen —publicades conjuntament el 1757—, que Diderot manifestà fins a quin punt li desagradava el teatre de la pròpia nació.<sup>2</sup> Uns quants anys abans ja havia fet notar que no en tenia l'elevat concepte amb què els seus compatriotes s'enganyen ells mateixos i aconseguen que Europa es deixi enganyar. Ho va fer, però, en un llibre on no buscava certament tocar aquests temes, en un llibre on el to de mofa predomina de tal manera, que a la majoria dels lectors els sembla una facècia i una burla fins i tot allò que és fruit del sentit comú. Sens dubte Diderot tenia bons motius per formular de primer en un llibre així allò que opinava sincerament: un home intel·ligent acostuma de dir rient allò que vol repetir després en un to seriós.

Aquest llibre es diu *Les bijoux indiscrets*,<sup>2</sup> i avui Diderot voldria no haver-lo escrit. I fa molt bé; però el cas és que l'ha escrit i l'ha via d'escriure, si no volia passar per un plagiari. D'altra banda, és ben cert que només un jove com ell podia escriure un llibre del qual posteriorment hauria d'avergonyar-se.

Em sembla bé que pocs dels meus lectors coneguin aquest llibre. I em guardaré prou de donar-los-en més informació de la que em cal per a l'afer que m'ocupa.

Un emperador —no sé qui, ni de quin país—, amb l'ajuda d'un anell màgic, feia parlar certs joiells i els feia etzibar unes coses tan lletges que la favorita no en va voler sentir res més. Abans hauria preferit rompre amb tot el seu sexe; almenys, durant les dues primeres setmanes, va decidir de limitar els seus contactes socials a Sa Majestat el sultà i a un parell d'esperits enginyosos. Aquests dos elements es deien Selim i Riccaric; Selim era un cortesà i Riccaric un membre de l'Acadèmia Imperial, un home que havia estudiat l'antiguitat clàs-

1. Fou representada dotze vegades al Teatre Nacional d'Hamburg en versió del mateix Lessing.

2. L'obra va aparèixer anònima el 1748.

sica i que n'era gran admirador, però sense arribar a ser un pedant. Amb aquests dos està conversant un dia la favorita, i s'escau de parlar sobre el to deplorable dels discursos acadèmics, i el sultà és el qui més s'hi acalora, perquè el disgusta sentir que el lloen en detriment del seu pare i dels seus avantpassats, i preveu que l'acadèmia sacrificarà algun dia la seva glòria a la del seu successor. Selim, el cortesà, està d'acord amb el sultà, i així passen a la conversa sobre el teatre, que transmeto íntegrament als meus lectors.<sup>3</sup>

«Em sembla, senyor, que us equivoqueu —respongué Riccaric a Selim—. L'acadèmia és encara el santuari del bon gust; i els seus dies més feliços no ens ofereixen ni filòsofs ni poetes als quals no puguem oposar-ne d'altres avui. El nostre teatre va passar, i pot passar encara, pel primer teatre de l'Àfrica. Quina obra, el *Tamerlan*, de Tuxigraphe! Uneix el patetisme d'Eurisope amb l'elevació d'Azophe. És l'antiguitat amb tota la puresa!»

«Jo he vist —digué la favorita— la primera representació de *Tamerlan*, i he trobat, com vós, que l'obra era ben conduïda, el diàleg elegant i les conveniències ben observades.»

«Quina diferència, senyora —va interrompre Riccaric— entre un autor com Tuxigraphe, nodrit de la lectura dels antics, i la majoria dels nostres moderns!»

«Però els moderns —digué Selim— que a vós tant us complau de censurar aquí, no són pas tan menyspreables com ho preteneu. I doncs! No hi trobeu geni, inventiva, foc, detalls, caràcters, tirades? Què se me'n dona de les regles, mentre n'obtingui un plaer? Ben segur que no són pas les observacions del savi Almudir i del savi Abaldok, ni la poètica del docte Facardin, que no he llegit, allò que em fa admirar les peces d'Aboulcazem, de Mubardar, d'Albaboukra i de tants altres sarraïns! Hi ha altra regla que la imitació de la natura? ¿I no tenim els mateixos ulls que els qui l'han estudiada?»

«La natura —va respondre Riccaric— ens ofereix a cada instant formes diverses. Totes són veritables, però no totes són igualment belles. És entre les seves obres, de les quals vós no sembleu fer gaire cas, que cal aprendre a escollir. Són els reculls de llurs experiències i de les que hom ha fet abans que ells. Per gran que sigui el nostre enginy, no copsem les coses sinó l'una després de l'altra, i un sol home no es pot vantar de veure dins el breu espai de la seva vida tot allò que hom havia descobert durant els segles que l'han precedit. Altrament, caldria afirmar que una sola ciència podria deure la seva naixença, els seus progressos i tota la seva perfecció a una sola testa, i això és contrari a l'experiència.»

«Senyor Riccaric —replicà Selim—, del vostre raonament no se'n segueix altra cosa sinó que els moderns, en gaudir de tots els tresors aplegats fins a llur temps, han de ser més rics que els antics; o bé, sí

3. La citació és del cap. XXXVIII.



aquesta comparació us desplaui, que, muntats sobre les espatlles d'aquests colossos, hi han de veure més lluny que no pas ells. En efecte, ¿què són llur física, llur astronomia, navegació, mecànica, llurs càlculs, en comparació amb els nostres? ¿per què la nostra eloqüència i la nostra poesia no haurien de ser, així mateix, superiors?»

«Selim —respongué la sultana—, la diferència és ben gran, i Ricaric us explicarà un altre dia les raons d'aquesta diferència. Us dirà per què les nostres tragèdies són inferiors a les dels antics; jo, per part meua, m'encarregaré ben de gust de mostrar-vos que això és així. No us acusaré pas —continuà dient— de no haver llegit els antics. Teniu l'esperit massa cultivat perquè llur teatre us sigui desconegut. Deixeu, doncs, de banda certes idees relatives a llurs costums i a llur religió, i que únicament us resulten xocants perquè les conjuntures han canviat; i convingueu que llurs temes són nobles, ben escollits, interessants; que l'acció es desenrotlla per ella mateixa; que llur diàleg és simple i molt proper al natural; que els desenllaços no hi són gens forçats; que l'interès no hi és en absolut dividit ni l'acció sobrecarregada d'episodis. Traslladeu-vos idealment a l'illa d'Alindala; examineu tot allò que hi passa; escolteu tot allò que hi és dit des del moment que el jove Ibrahim i l'astut Forfanty hi van desembarcar; apropau-vos a la caverna del malaurat Polipile; no perdeu ni un mot de les seves queixes, i digueu-me si hi ha res que us allunyi de la il·lusió. Citeu-me una peça moderna que pugui suportar el mateix examen i aspirar al mateix grau de perfecció, i jo em donaré per vençuda.»

«Per Brahama! —exclamà el sultà tot badallant—. La senyora ha fet una dissertació acadèmica!»

«Jo no entenc les regles —continuà dient la favorita— i menys encara els mots erudits amb què han estat concebudes. Però sé que no em plau ni em commou sinó allò que és ver. Sé també que la perfecció d'un espectacle consisteix en la imitació tan exacta d'una acció, que l'espectador, enganyat sense interrupció, s'imagina d'assistir a l'acció mateixa. ¿Hi ha, però, alguna cosa semblant a això en les tragèdies que vós ens lloeu?»

## LXXXV

*23 de febrer de 1768*

«N'admireu el procés de l'acció? És ordinàriament tan complicat, que fóra un miracle que passessin tantes coses en tan poc temps. La ruïna o la conservació d'un imperi, el casament d'una princesa, la caiguda d'un príncep, tot això s'esdevé amb la mateixa velocitat amb què fem un gest de mà. Es tracta d'una conspiració? És esbossada al primer acte, es lliguen els caps i es referma en el segon; totes les mesures

són preses, eliminats tots els obstacles i disposats els conspiradors al tercer; al següent hi haurà una revolta, un combat, potser una batalla plantejada. ¿I d'això, vós en direu acció ben conduïda, interès, calor, versemblança? Això no us ho perdonaré mai, a vós, que no ignoreu com de vegades és costós de posar fi a la intriga més miserable i com el més petit afer de política absorbeix molt de temps en diligències, converses i deliberacions.»

«És cert, senyora —respongué Selim—, que les nostres peces teatrals són una mica carregades; però això és un mal necessari; sense el recurs dels episodis, no podríem sortir de la fredor.»

«És a dir que per donar ànima a la representació d'un fet, cal no representar-lo tal com és ni tal com ha de ser. ¿És possible imaginar res de més ridícul? Difícilment, si no és l'absurd de fer tocar als violins *ariettas* animades i sonates mogudes mentre els espectadors han d'entristir-se perquè un príncep està a punt de perdre l'estimada, el tron i la vida.»

«Senyora, teniu raó —digué Mangogul—, aleshores caldrien uns aires lúgubres, i vaig a encomanar-ne uns quants.»

Mangogul s'alça i se'n va; Selim, Riccaric i la favorita continuen la conversa.

«Almenys, senyora —replicà Selim—, no em negareu que si els episodis ens allunyen de la il·lusió, el diàleg ens hi retorna. No veig ningú que ho entengui millor que els nostres tràgics.»

«No hi ha ningú que hi entengui res —va respondre Mirzoza—. L'èmfasi, l'enginy i el picar d'ullet que hi regnen són a mil llegües de la natura. És debades que l'autor cerqui d'ocultar-se; els meus ulls hi veuen i jo el veig incessantment darrera els seus personatges. Cinna, Sertorius, Maximus, Aemilia són en tot moment els portaveus de Corneille. No és pas aquesta la manera de conversar en els nostres sarraïns antics. El senyor Riccaric us en traduirà, si voleu, alguns fragments i sentireu expressar-se la pura naturalesa per boca d'ells. Jo diria de bon grat als moderns: senyors, en lloc de donar en tota avinentesa tant d'enginy als vostres personatges, situeu-los en unes circumstàncies que els en donin, d'enginy.»

«Després d'això que la senyora acaba de dir sobre l'acció i el diàleg de les nostres peces dramàtiques, no sembla pas —digué Selim— que hagi de concedir gràcia als desenllaços.»

«No, sens dubte —reprengué la favorita— n'hi ha cent de dolents per un de bo. L'un no és gens preparat, l'altre és miraculós: un autor no sap què fer d'un personatge que ha anat arrossegant d'escena en escena, durant cinc actes, i us el despatxa d'una punyalada; tothom es posa a plorar, i jo ric com una fol·la. A més, ¿ha parlat mai la gent de la manera que nosaltres declamem? Els prínceps i els reis, ¿no caminen de la mateixa manera que un home que camina bé? ¿Han gesticulat mai com uns posseïts i uns frenètics? Les princeses, quan par-

len, fan aquests xiscles tan aguts? Hom suposa que hem dut la tragèdia a un alt grau de perfecció, i jo considero gairebé provat que, de tots els gèneres d'obres literàries als quals s'han aplicat els africans dins els segles darrers, la tragèdia és el més imperfecte.»

Aquí havia arribat la favorita en la seva invectiva contra les nostres peces de teatre, quan Mangogul va intervenir novament:

«Senyora —va dir-li—, em fareu un favor si continueu: tinc, com vós sabeu, secrets per abreujar una poètica quan la trobo massa llarga.»

«Imaginem-nos —prosseguí la favorita— un home que acaba d'arribar d'Angote, que mai no ha sentit parlar d'espectacles, però al qual no li manquen ni seny ni experiència del món; que coneix una mica la cort dels prínceps, els maneigs dels cortesans, les gelosies dels ministres i els tràfecs de les dones, i a qui jo dic en confiança: amic meu, dins el serrall es preparen moviments terribles. El príncep descontent del seu fill, en qui sospita una passió per la Manimonibanda, és home capaç d'acomplir en tots dos la més cruel de les venjances; segons totes les aparences, aquesta aventura tindrà unes conseqüències ben enutjoses. Si voleu, us faré testimoni de tot allò que passarà. Ell accepta la meva proposició; i jo el meno a una llotja enreixada, des d'on veu el teatre, que ell pren pel palau del sultà. ¿Crieu que, malgrat tota la meva seriositat fingida, la il·lusió d'aquest home duraria ni un instant?

»¿No convindreu, al contrari, que el caminar encarcerat dels actors, llur estranya vestimenta, l'extravagància dels gests, l'èmfasi d'un llenguatge singular, rimat, cadenciós, i les altres mil dissonàncies que li cridaran l'atenció, faran que necessàriament se'n rigui davant dels meus nassos des de la primera escena, i em declari tot seguit que, o li vull prendre el pèl, o el príncep i tota la cort estan tocats del bolet?»

«Us confesso —digué Selim— que aquesta suposició em colpeix; ¿no fóra possible, però, de fer-vos observar que anem a l'espectacle amb la persuasió que assistirem a la imitació d'una acció i no a l'acció mateixa?»

«I aquesta persuasió —replicà Mirzoza—, ¿ha d'impedir que el fet hi sigui representat de la manera més natural?»

En aquest punt, la conversa passa gradualment a d'altres temes que no ens interessen aquí. Dediquem-nos, doncs, a veure què diu el text que hem llegit. Quina clara transparència hi ha en Diderot! Però totes aquestes veritats foren, aleshores, llançades al vent. Més aviat van tenir una repercussió nul·la en el públic francès, fins que no foren repetides amb tota la gravetat didàctica i acompanyades d'exemples en els quals l'autor havia maldat per allunyar-se d'alguns defectes criticats i per emprendre millor el camí de la natura i de la il·lusió. Vet aquí, però, que l'enveja va desvetllar l'esperit crític. Va quedar clar per què Diderot no veia el teatre de la pròpia nació al cim de

l'excel·lència<sup>1</sup> on nosaltres hem de creure que ha arribat; per què trobava tantes tares dins les obres mestres més celebrades: senzillament, per deixar lloc a les seves obres dramàtiques. Li calia desacreditar el mètode dels seus predecessors, perquè s'adonava que, si el seguia, restaria molt per sota d'ells. Havia de ser un miserable xarlatà, que menysprea tots els remeis dels altres, per tal que tothom comprí únicament els seus. I així, els Palissot<sup>2</sup> es van llançar damunt el teatre que ell escrivia.

Sens dubte, en el seu *Fill natural*, els havia descobert alguns punts febles. Aquesta primera temptativa no arriba, ni de lluny, al nivell d'*El pare de família*. Massa uniformitat en els caràcters, que també pequen de novel·lescos, i el diàleg és deliciosament rígid, un cascavellig pedant de sentències filosòfiques a la moda: tot plegat facilitava la feina als detractors. Especialment la cerimoniosa Theresia —o Constantia, com es diu a l'original—, tan filosòfica fins i tot en el galanteig amorós, la qual parla tan sàviament, amb un home que no l'estima, dels fills virtuosos que pensa tenir amb ell, és un personatge que provoca hilaritat. Tampoc no podem negar que la forma externa que dóna Diderot als comentaris afegits, i el to que hi utilitza, és una mica fatu i pompós; que algunes anotacions exposades com a invencions originals, no tenen res de nou ni són de l'autor; que d'altres observacions no tenen la profunditat que semblen tenir per la manera brillant en què són exposades.

## LXXXVI

26 de febrer de 1768

Per exemple, Diderot afirmava \* que, dins la naturalesa humana hi ha, a tot estirar, una dotzena de caràcters realment còmics i marcats per uns grans trets, i que les petites diferències que hom remarca en els caràcters humans no poden ser tractades tan feliçment com els caràcters, purs i distintes. Per això va proposar de no dur a l'escenari els caràcters, sinó les condicions, i volia que llur tractament fos un afer específic de la comèdia seriosa.

«Fins al present —ens diu— dins la comèdia, el caràcter ha estat l'objecte principal, i la condició no ha estat sinó l'accessori. Del caràcter hom extreia tota la intriga. Hom cercava en general les cir-

\* V. les Converses que segueixen *El fill natural*, pp. 321-322 de la traducció.

1. Cf. la *Vorrede* de Lessing a la primera edició de la seva versió del teatre de Diderot (apareguda anònima a Berlín el 1760).

2. Charles Palissot de Montenois (1730-1814), crític i enemic dels enciclopedistes, els quals va atacar en les seves *Petites Lettres sur de grands philosophes* (1757).

cumstàncies que el feien ressortir i hom encadenava aquestes circumstàncies. És la condició, els seus deures, els seus avantatges, els seus entrebancs allò que ha de servir de base a l'obra. Em sembla que aquesta font és més fecunda, més extensa i més útil que la dels caràcters. Per poc que un caràcter fos exagerat, un espectador podia dir-se: jo no sóc així. No pot, però, negar que l'estat que hom representa davant d'ell sigui el seu estat; no pot desconèixer els seus deures. Cal absolutament que apliqui a ell mateix allò que sent.»

Allò que Palissot addueix \* en contra no deixa de tenir fonament. Nega que la natura sigui tan pobre en caràcters originals que els poetes còmics ja els hagin exhaurits. Opina que Molière tenia encara davant seu nombrosos caràcters nous, i que pensava haver-ne tractat a penes una part mínima dels que podia tractar. El passatge en el qual n'esbossa uns quants a grans trets és tan notable com instructiu, perquè ens fa suposar que *El misantrop* hauria estat difícilment el seu *non plus ultra* en el gènere de l'alta comicitat, si hagués viscut més anys.\*\* El mateix Palissot no deixa d'obrar amb encert quan hi

\* *Petites Lettres sur de grands Philosophes*, Letr. II.

\*\* (*Impromptu de Versailles*, esc. 3.) *Eh! mon pauvre Marquis, nous lui (à Molière) fournirons toujours assez de matière, et nous ne prenons guère le chemin de nous rendre sages par tout ce qu'il fait et tout ce qu'il dit. Crois-tu qu'il ait épuisé dans ses Comédies tous les ridicules des hommes, et sans sortir de la Cour, n'a-t-il pas encore vingt caractères de gens, où il n'a pas touché? N'a-t-il pas, par exemple, ceux qui se font les plus grandes amitiés du monde, et qui, le dos tourné, font galanterie de se déchirer l'un l'autre? N'a-t-il pas ces adulateurs à outrance, ces flatteurs insipides qui n'assaisonnent d'aucun sel les louanges qu'ils donnent, et dont toutes les flatteries ont une douceur fade qui fait mal au coeur à ceux qui les écoutent? N'a-t-il pas ces lâches courtisans de la faveur, ces perfides adorateurs de la fortune, qui vous encensent dans la prospérité, et vous accablent dans la disgrâce? N'a-t-il pas ceux qui sont toujours mécontents de la Cour, ces suivants inutiles, ces incommodes assidus, ces gents, dis-je, qui pour services ne peuvent compter que des importunités, et qui veulent qu'on les récompense d'avoir obsédé le Prince dix ans durant? N'a-t-il pas ceux qui caressent également tout le monde, qui promènent leurs civilités à droite, à gauche, et courent à tous ceux qu'ils voyent avec les mêmes embrassades, et les mêmes perfidités d'amitié? Va, va, Marquis, Molière, aura toujours plus de sujets qu'il n'en voudra, et tout ce qu'il a touché n'est que bagatelle au prix de ce qui reste.<sup>1</sup>*

1. (*Impromptu de Versailles*, esc. 3.) «Eh, el meu pobre marquès, nosaltres li proporcionarem sempre prou matèria (a Molière), i no estarem en camí de fer-nos prudents per tot allò que ell fa i per tot el que diu. ¿Creus que, en les seves comèdies, ha exhaurit totes les ridiculoses humanes? I sense sortir de la cort, no hi ha encara vint caràcters de persones que ell no ha tocat? ¿No té, per exemple, aquells que fan les amistats més grans del món i que, en girar l'esquena, consideren una galanteria destrossar-se l'un a l'altre? ¿No té aquells adulars a ultrança, aquells afalagadors insípidos que no posen ni un gra de sal a les lloances que donen, i totes les adulacions dels quals tenen una dolçor fada que fa mal al cor dels qui les escolten? ¿No té aquells covards cortesans del favor, aquells perfids adoradors de la fortuna que us tiren encens dins la prosperitat i us abrumen en la desgràcia? ¿No té aquells que estan sempre descontents de la cort,

afegeix alguns caràcters nous a partir de les pròpies observacions: l'estúpid Mecenes amb els seus abjectes protegits; l'home desplaçat l'home murri; la murrieria del qual fracassa sempre contra la ingenuïtat d'un home simple; el fals filòsof; l'home singular, mancat en una obra de Destouches;<sup>2</sup> el Tartuf de societat, així com fou creat el Tartuf en el terreny religiós. Certament, no són pas horitzons vulgars, i s'eixamplen fins a l'infinit per a un ull capaç de veure-hi lluny. Hi ha encara una abundosa collita per als pocs segadors que s'hi atreueixin!

I si els caràcters còmics, diu Palissot, fossin realment tan pocs, i si haguessin estat ja tots tractats, ¿ens ajudaria la condició social a sortir d'aquest atzucac? Triem-ne una: per exemple la condició de jutge. Caldrà que jo li doni un caràcter: serà trist o alegre, greu o frívol, afable o brusc, i serà aquest caràcter allò que en farà un personatge real i el farà sortir de la classe de les abstraccions metafísiques. Vet aquí, doncs, el caràcter que esdevé la base de la intriga i de la moralitat de la peça, i la condició no serà sinó l'accessori.

Diderot, sens dubte, podria respondre: certament, el personatge que jo doto d'una condició social ha de tenir també el seu caràcter moral individual; però jo desitjo que aquest caràcter no es trobi en contradicció amb els deures i les relacions de la condició social, sinó que hi harmonitzi al màxim. Així doncs, si aquest personatge és un jutge, no sóc lliure de fer-lo greu o frívol, afable o brusc: necessàriament ha de ser greu i afable, i cada vegada ho serà en el grau que requereix la situació plantejada.

Això, dic, és el que Diderot podria respondre: alhora, però, s'hauria apropiat a un altre escull, l'escull dels caràcters perfectes. Els personatges de la seva condició no farien mai altra cosa que actuar d'acord amb llur deure i llur consciència; actuarien talment com és escrit dins el llibre. És això el que esperem de la comèdia? ¿Poden resultar prou interessants unes concepcions així? La utilitat que podem esperar-ne, ¿serà prou gran perquè valgui la pena d'instaurar un nou gènere i escriure per a ell una poètica pròpia?

L'escull dels caràcters perfectes, em sembla que no ha estat prou valorat per Diderot. En les seves obres s'hi llança d'una manera força directa, i en les seves cartes de navegar —els escrits teòrics—, no hi trobem cap advertiment de llur presència. Més aviat hi trobem coses

---

aquells seguidors inútils, aquells assidus incòmodes, aquella gent, dic, que no poden oferir més que importunitats en lloc de serveis, i que volen ser recompensats per haver obsedit el Príncep durant deu anys? ¿No té aquells que acaricien igualment tothom, que escampen llurs amabilitats a dreta i a esquerra, i corren a tots aquells que veuen amb les mateixes abraçades i les mateixes protestes d'amistat? Va, va, marquès, Molière tindrà sempre més temes que no voldrà, i tot allò que ha tocat no és sinó una bagatella en comparació d'allò que resta.»

2. *L'homme singulier* (1757).

que ens aconsellen d'adreçar cap a ells el nostre rumb. Recordem simplement allò que ens diu d'*Els germans*, de Terenci, a propòsit del contrast de caràcters.\* «Obriu *Els germans* de Terenci i hi veureu dos pares contrastats, i tots dos amb la mateixa força; desafieu el crític més penetrant a dir-vos, de Mició o de Dèmea, qui és el personatge principal. Si emet el seu judici abans de la darrera escena, s'adonà amb astorament que aquell que ha pres per un home assenyat durant cinc actes no és altra cosa que un neci, i que aquella que ha considerat un neci, pot ésser l'home assenyat. Al cinquè acte d'aquest drama, diríeu que l'autor, embarassat pel contrast que havia establert, s'ha vist obligat a abandonar el seu objectiu i a invertir tot l'interès de la peça. Què ha passat, però? Doncs que no sabem ja per qui hem d'interessar-nos; de primer, ens hem interessat per Mició contra Dèmea, i acabem sense saber a favor de qui estem. Gairebé desitjaríem un tercer pare que se situés al bell mig dels dos personatges i que ens mostrés en què falla cadascú.» No pas jo! No l'admeto pas, aquest tercer pare, ni dins l'obra mateixa ni tot sol. ¿Quin pare no creu saber com ha de ser un pare? Tots ens pensem trobar-nos en el camí recte: exigim tan sols que, de tant en tant, alguna de les dues parts ens posi en guàrdia davant possibles desviacions.

Diderot té raó: és millor que els caràcters siguin senzillament diversos, en lloc de contrastats. Els caràcters contrastats són menys naturals i augmenten el vernís novellesc, que ja falta ben rares vegades en els fets dramàtics. Per cada ambient social, dins la vida corrent, on el contrast dels caràcters és tan marcat com ho demana el poeta còmic, entrobarem un miler on aquests caràcters seran únicament diversos. Molt bé! Però un caràcter que es mantingui sempre exactament dins la via marcada per la raó i la virtut, ¿no és encara un fenomen més extraordinari? De cada vint ambients de la vida ordinària, en trobarem deu en els quals els pares segueixen vies absolutament contraposades en l'educació de llurs fills, i no pas l'única que podria seguir un veritable pare. I aquest veritable pare és, encara, sempre el mateix, és únic, mentre que les excepcions d'aquesta regla seran infinites. En conseqüència, les obres que posen en escena aquest veritable pare no solament seran més mancades de naturalitat en elles mateixes, sinó més uniformes entre si que no poden ser-ho les que introdueixen pares de principis diferents. També és cert que els caràcters que semblen simplement diversos en un ambient tranquil, contrastaran decididament així que els posi en moviment un interès en pugna. És natural, doncs, que maldin llavors per semblar encara molt més distanciats que no són. El qui ja és vivaç esdevindrà una flamarada contra el qui li sembla massa tebi en el seu capteniment, i el qui és tebi esdevindrà fred com el gel, per tal de deixar que l'altre cometí totes les accions precipitades que a ell li poden resultar profitoses.

\* A l'apèndix a *El pare de família*, p. 258 de la traducció.

4 de març de 1768

I hi ha altres observacions de Palissot que, si no són completament exactes, tampoc no van del tot errades. Veu bastant bé l'anell que ha d'enfilars amb la llança, però, amb la fogositat de la galopada, perd el control i no encerta l'anell.

Així, sobre *El fill natural*, diu entre altres coses: «Quin títol més estrany! El fill natural! Per què l'obra es diu així? Quina influència hi té la naixença de Dorval? Quina incidència hi determina? A quina situació dona peu? Serveix per omplir algun buit? No. Quin deu haver estat, doncs, l'objectiu de l'autor? ¿Suscitar algunes consideracions sobre el prejudici contra la naixença il·legítima? ¿Quin home raonable no sap fins a quin punt és injust aquest prejudici?»

Però Diderot podria respondre: aquesta circumstància era absolutament necessària per a la intriga de la meua obra; sense ella, seria molt més inversemblant el fet que Dorval no reconegui la seva germana i que la seva germana desconegui l'existència d'un germà. Jo tenia, doncs, la llibertat d'inspirar-me en aquesta circumstància per al títol, així com l'hauria pogut treure d'un fet encara menys important. Si Diderot hagués donat aquesta resposta, dic jo, ¿no hauria contradit en certa manera Palissot?

Tanmateix, el caràcter del fill natural dona peu a una objecció completament diferent, amb la qual Palissot hauria pogut mortificar molt més el poeta. És aquesta: la circumstància de la naixença il·legítima, i de la solitud i la marginació consegüents, en les quals es veu sotmès Dorval per tothom durant tants anys, és una circumstància massa peculiar i personal i ha tingut massa influència en la formació del seu caràcter perquè aquest pugui posseir aquells atributs universals que, d'acord amb la mateixa doctrina de Diderot, ha de posseir necessàriament un caràcter còmic. Aquesta avinentesa m'invita a fer una digressió sobre aquesta doctrina. ¿Com podria resistir una temptació semblant en un escrit com aquest?

«El gènere còmic —diu Diderot—\* és el de les espècies, i el gènere tràgic, el dels individus. M'explicaré. L'heroi d'una tragèdia és aquest o aquell ésser humà: és Règul, o Brutus, o Cató, i no és ningú més. El personatge principal d'una comèdia, en canvi, ha de representar un gran nombre d'éssers humans. Si per atzar hom li donés una fisonomia tan particular, que no hi hagués dins la societat ni un sol individu que se li assemblés, la comèdia tornaria a la seva infància i degeneraria en sàtira. Em sembla que Terenci ha caigut una vegada en aquest defecte. El seu *Heautontimorumenos* és un pare afligit per la decisió

\* Entr. p. 292 de la traducció.



violenta a la qual ell ha menat el seu fill per un excés de severitat; això el converteix en un botxí de si mateix i el fa vestir-se amb parracs, nodrir-se durament i condemnar-se a conrear la terra amb les pròpies mans. Podem dir que aquest pare no el trobem dins la natura. Una gran ciutat, en tot un segle, a penes ens forniria un exemple d'una aflicció tan rara.»

Cenyim-nos de primer a l'*Heautontimorumenos*. Si aquest caràcter és realment censurable, la censura no correspondrà tant a Terenci com a Menandre. Menandre en fou el creador i sembla que, a la seva obra, li fa jugar encara un paper molt més gran que no juga en la «còpia» de Terenci, en la qual té una esfera d'actuació més limitada, a causa de la doble intriga.\* El fet, però, que procedeixi de Menandre, m'hauria impedit, com a mínim, de condemnar Terenci. El vers ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἔσ' ὑμῶν πότερον ἐμμηήσατο;<sup>1</sup> és sens dubte més fred que enginyós: ¿podríem, però, dir-ho d'un poeta capaç

\* En el cas que el vers sisè del Pròleg

1. «Oh Menandre i vida, qui de vosaltres imita l'altre?»

*Duplex quae ex argumento facta est simplici?*<sup>2</sup>

fos escrit realment així pel poeta i no calgui entendre'l d'altra manera que com l'expliquen Dacier i el recent traductor anglès de Terenci, Colman: «*Terenci only meant to say, that he had doubled the characters; instead of one old man, one young gallant, one mistress, as in Menander, he had two old men, etc. He therefore adds very properly: novam esse ostendi, — which certainly could not have been implied, had the characters been the same in the Greek poet.*»<sup>3</sup> Ja Adrian Barlandus,<sup>4</sup> i també l'antiga *Glossa interlinealis* d'Ascensius<sup>5</sup> havien donat una interpretació anàloga del mot «duplex»; *propter senes et juvenes*,<sup>6</sup> diu aquesta darrera; i aquell escriu: *Nam in hac latina senes duo, adolescentes item duo sunt.*<sup>7</sup> I amb tot, aquesta interpretació no m'acaba de convèncer, perquè no veig què resta de la comèdia, si s'eliminen novament els personatges que creà Terenci per duplicar el vell, l'amant i l'amada. Em resulta difícil d'entendre com Menandre va poder tractar aquest tema sense Cremes i Clitifó; tots dos van tan íntimament lligats, que no puc imaginar-me sense ells ni la intriga ni el desenllaç. D'una altra interpretació amb la qual s'ha posat en ridícul Julius Scaliger,<sup>8</sup> no

2. «Una comèdia doble, feta de faules simples.»

3. «Terenci només volia dir que havia doblat els personatges; en lloc d'un vell, un galant jove, una meretriu, com en Menandre, hi tenia dos vells, etc. Per això afegeix, molt escaientment: *novam esse ostendi*, cosa que no es podria dir, en cas que hi hagués els mateixos personatges del poeta grec.»

4. Adrian Barlandus (Adrian de Barland a Zelanda, 1488-1542), historiador de Brabant.

5. Jodocus Badius Ascensius (1462-1535), filòleg i impressor holandès. El seu comentari a Terenci és de 1496.

6. «Pels vells i els joves.»

7. «Perquè en aquesta obra llatina hi ha dos vells i dos joves.»

8. Julius Scaliger (Giulio Cesare Scaligero, 1484-1558), filòleg i poeta italià, que influencià decisivament l'època posterior amb la seva obra *Poetices libri VII* (1561).

de presentar-nos uns caràcters dels quals amb prou feines en trobaríem un sol exemple en una gran ciutat durant tot un segle? És cert que dins el centenar i escaig de comèdies que va escriure, se li podia haver escapat un caràcter així: el cervell més fecund acaba per exhau-

vull ni parlar-ne. També és absolutament inapropiada la d'Eugraphius,<sup>9</sup> acceptada pel Faerne.<sup>10</sup> Enmig d'aquest desconcert, els crítics han provat de modificar, ara la solució simple, ara la doble, tot corregint en certa manera els manuscrits. Alguns han llegit:

*Duplex quae ex argumento facta est duplici.*<sup>11</sup>

D'altres:

*Simplex quae ex argumento facta est duplici.*<sup>12</sup>

Quina altra lectura queda per fer sinó aquesta:

*Simplex quae ex argumento facta est simplici.*<sup>13</sup>

I parlant seriosament: és aquesta la lectura que jo preferiria. Vegeu el passatge dins el seu context i reflexioneu sobre les meves raons:

*Ex integra Graeca integram comoediam  
Hodie sum acturus Heautontimorumenon:  
Simplex quae ex argumento facta est simplici.*<sup>14</sup>

Són coneguts els retrets adreçats a Terenci pels seus envejosos col·leges del teatre:

*Multas contaminasse graecas, dum facit  
Paucas latinas.*<sup>15</sup>

És cert que molt sovint va fondre dues peces en una, i que de dues comèdies gregues en feia una de llatina. Així, va compondre la seva *Andria* amb l'*Andria* i la *Perinthia* de Menandre; el seu *Eunuc*, amb l'*Eunuc* i el *Colax*, també d'aquest poeta; *Els germans*, amb la comèdia homònima de Menandre i amb una peça de Dífil. D'aquests retrets es defensa en el pròleg d'*Heautontimorumenos*. Confessa la realitat del fet, però no hi pretén altra cosa que haver seguit allò que d'altres poetes han fet abans que ell.

*...Id esse factum hic non negat  
Neque se pigere, et deinde factum iri autumnat.*

9. Johannes Eugraphius (segle VI), autor d'un comentari a Terenci.

10. Gabriele Faerno (m. 1561), poeta de Cremona. El seu comentari a Terenci va aparèixer el 1565.

11. «Una comèdia doble, feta d'una faula doble.»

12. «Una comèdia simple, feta d'una faula doble.»

13. Una comèdia simple, feta d'una faula simple.»

14. «Una comèdia íntegra, sorgida d'una comèdia grega íntegra, us vull representar avui: l'*Heautontimorumenos*; una comèdia simple, feta d'una faula simple.»

15. «D'haver contaminat moltes comèdies gregues, però en va fer poques de llatines.»

rir-se, i quan la fantasia no troba ja objectes reals per a imitar, ella mateixa en compon d'altres que en la major part dels casos, esdevenen caricatures. En aquest sentit, Diderot ha observat que ja Horaci, dotat sempre d'un extraordinari bon gust, havia copsat el defecte a què ens referim; l'havia alludit com de passada i l'havia censurat d'una manera gairebé imperceptible.

---

*Habet bonorum exemplum: quo exemplo sibi  
Licere id facere, quod illi fecerunt putat.*<sup>16</sup>

Ho he fet, ens diu, i penso que ho faré encara amb més freqüència. Es referia, però, a comèdies anteriors, i no a l'*Heautontimorumenos*. Perquè aquesta no procedia de dues peces gregues, sinó d'una del mateix nom. I això, és, em sembla, el que diu en el polèmic vers, tal com jo proposo de llegir-lo:

*Simplex quae ex argumento facta est simplici.*

Terenci vol dir: la meua comèdia és tan senzilla com ho és la de Menandre; no hi he inserat res d'altres obres; prové, en tota la seva llargada, de la comèdia grega, i l'obra grega és íntegrament dins la llatina; la dono per tant

*Ex integra Graeca integram Comoediam.*

La significació que el Faerno trobà al mot *integra* dins una antiga glossa, que és la d'*a nullo tacta*, resulta evidentment falsa, perquè s'adaptaria únicament al primer *integra*, però de cap manera al segon *integram*. I així, em sembla que la meua proposta i la meua interpretació poden ser tingudes en compte. Toparent tan sols amb el vers que segueix immediatament:

*Novam esse ostendi, et quae esset...*

Em direu: si Terenci reconeix que ha pres tota la seva comèdia d'una comèdia de Menandre, com pot sostenir que la seva obra és nova, *novam esse*? Aquesta dificultat puc superar-la fàcilment, i puc fer-ho amb una explicació de les mateixes paraules de la qual goso d'afirmar que és l'única justa, encara que em pertanyi exclusivament a mi i que cap comentarista no l'hagi conjecturada ni de lluny. Us la diré; els mots

*Novam esse ostendi, et quae esset...*

no tenen cap relació amb allò que Terenci ha fet dir abans al pròleg, sino que cal sobreentendre *apud Aediles*; aquí, però, *novus* no vol dir allò que ha sortit directament de la ploma de Terenci, sinó simplement allò que encara no existia en llatí. Terenci vol dir-nos: la meua obra és nova, o sigui, que mai no ha estat representada en llatí i jo mateix l'he traduïda del grec; ho he demostrat als edils que me l'han encomanada i acceptada. Per a coincidir sense cap mena de reserva amb aquesta opinió meua, cal recordar només la querella que va tenir amb els edils a causa del seu *Eunuc*. Aquesta comèdia, els l'havia venuda com a nova i traduïda per ell del grec; però el seu adversari Lavini volgué convèncer els edils que no era traduïda del grec, sinó que provenia de dues peces anteriors de Nevi i Plaute. És cert que l'*Eunuc* tenia moltes coses en comú amb aquestes dues peces; amb tot, l'acusació de Lavini era falsa, perquè Terenci no havia fet res.

16. «No nega que ho hagi fet, i declara que no per això se n'avergonyeix i que ho continuarà fent. Té l'exemple de bons poetes: recolzat en això, creu que té el dret de fer el mateix.»

El passatge figuraria en la segona sàtira del llibre primer, allí on Horaci pretén demostrar que «els folls solen caure d'una exageració en l'exageració oposada. Fufidius —ens diu— té por que el considerin un dissipador. Sabeu què fa? Presta al cinc per cent mensual i se'l cobra per endavant. Com més necessitat té l'altre dels diners, més exigeix ell; sap de memòria el nom de tots els fills de casa bona que comencen d'anar pel món i que tenen uns pares durs. ¿Creureu, però, que aquest home fa unes despeses proporcionades als seus ingressos? Greu error! Ell és el seu enemic més cruel; i aquest pare de la comèdia, que es puneix per l'evasió del seu fill, no pot donar-se un càstig pitjor; *non se pejus cruciaverit.*» Aquest *pejus*, segons Diderot, té un significat doble; d'una banda faria referència a Fufidius, i de l'altra, a Terenci; aquests atacs incidentals, segons ell, encaixarien perfectament amb el caràcter d'Horaci.

Això darrer pot ser exacte, sense que ens calgui aplicar-ho al paràgraf en qüestió. Perquè l'allusió incidental —així m'ho sembla— resultaria desfavorable per al sentit general. Fufidius no és ja un foll tan gros, si n'hi ha d'altres com ell. Si el pare de la comèdia de Terenci es castigues d'una manera tan banal, si tingués tan pocs motius per turmentar-se com Fufidius, compartiria amb ell l'aspecte còmic i Fufidius resultaria menys estrany i menys banal. Únicament si Fufidius, sense cap motiu, es mostra tan dur i cruel amb ell mateix com s'hi mostra, amb motiu, el pare de Terenci; si aquell fa per sòrdida ambició allò que aquest ha fet per penediment i contricció: aleshores trobarem que aquell és tan infinitament ridícul i menyspreable com aquest és digne de commiseració.

I ben mirat, tota gran aflicció té el mateix caràcter que l'aflicció d'aquest pare: una aflicció que no cedeix mai, que s'esperona ella mateixa. Va contra tota experiència voler sostenir que un exemple així es produeix a penes una vegada cada cent anys: al contrari, tothom actua més o menys de la mateixa manera, amb una o altra matisació. Ciceró havia fet algunes observacions precises sobre la natura del dolor; d'aquí que no hagi vist en el capteniment de l'*Heautontimorumenos* únicament allò que fan tots els afligits moguts per una passió, sinó també allò que es creuen obligats a continuar després d'una reflexió més freda.\* *Haec omnia recta, vera, debita putantes, faciunt in dolo-*

---

més que beure de la mateixa font grega de què —sense que ell en sabés res— havien begut Nevi i Plaute. Així doncs, per prevenir-se d'acusacions semblants contra el seu *Heautontimorumenos*, era ben natural que presentés als edils l'original grec i que els informés del contingut. I és ben possible que els mateixos edils li ho exigissin. I això ens explicaria el vers

*Novam esse ostendi, et quae esset.*<sup>17</sup>

\* Tusc. Quaest., llib. III., c. 27.

17. «Vaig mostrar que era nova, i de quina mena era...»

*re: maximeque declaratur, hoc quasi officii iudicio fieri, quod si qui forte, cum se in luctu esse vellent, aliquid fecerunt humanius, aut si hilarius locuti essent, revocant se rursus ad moestitiam, peccatique se insimulant, quod dolere intermiserint: pueros vero matres et magistri castigare etiam solent, nec verbis solum, sed etiam verberibus, si quid in domestico luctu hilarius ab iis factum est, aut dictum: plorare cogunt. — Quid ille Terentianus ipse se puniens?, etc.*<sup>18</sup>

Però Menedem —així es diu el botxí de si mateix en Terenci— no adopta el seu capteniment tan sols per aflicció, sinó que es nega el més mínim luxe a si mateix amb la intenció primordial d'estalviar per al fill absent, perquè vol assegurar una vida més confortable al qui ell ha empès a afrontar-ne una de molt més dura. Què hi ha d'estrany en aquesta conducta? No trobaríem cent pares semblants? Si Diderot veu, però, l'element singular i propi en el fet que Menedem es dediqui ell mateix a estellar, a cavar, a llaurar els camps, és que, amb precipitació, ha pensat més en els costums moderns que no pas en els dels temps antics. Un pare ric dels temps actuals no actuaria així tan fàcilment: perquè ben pocs sabrien com posar-s'hi. Però els romans i grecs més nobles i benestants estaven familiaritzats amb totes les feines del camp i no s'avergonyien de posar-se ells mateixos a fer-les.

Suposem, però, que tot sigui com ens diu Diderot! Suposem que el caràcter del botxí d'ell mateix, a causa de la seva peculiaritat absoluta, de la simplicitat que gairebé li podem atribuir únicament a ell, sigui tan inapropiat per a un caràcter còmic. ¿No hauria caigut Diderot en el mateix error? Perquè, què hi pot haver de més peculiar que el caràcter del seu Dorval? Quin altre caràcter pot tenir uns trets que li convinguin únicament a ell sinó aquest fill natural? Diderot li fa dir: «Abandonat gairebé des del néixer entre el desert i la societat, quan vaig obrir els ulls a fi de reconèixer els lligams que em podrien unir als homes, a penes vaig retrobar-ne les restes... Trenta anys vaig errar entre ells aïllat, inconegut, negligit, sense haver sentit la tendresa de ningú, ni trobat ningú que busqués la meva.» Que un fill natural pugui cercar debades al voltant seu uns pares, unes persones amb qui l'ineixin els lligams de la sang, és una cosa ben comprensible; podem trobar-ne nou de cada deu. Però que pugui errar pel món durant trenta anys sense haver sentit la tendresa d'una sola persona, sense haver trobat ningú que hagi buscat la seva tendresa: això sí que és —al meu entendre— pràcticament impossible. O bé, si fos possible, ¿quina mul-

18. «Totes aquestes coses fan, adolorits, creient-les justes, naturals i escaients, i el que sobretot demostra que gairebé ho fan per sentiment del deure és que, si algú dels qui s'han proposat d'estar afligits es comporta més normalment o parla amb més bon humor, torna de seguida a la tristesa i considera una falta haver trencat les lamentacions. Mares i mestres castiguen fins i tot els nens, i no solament de paraula, sinó també a bastonades, per poc que facin o diguin res de divertit, i els obliguen a plorar. Què diu aquell "botxí de si mateix", terencià...?»

titud de circumstàncies específiques haurien de concórrer per totes dues parts, per part del món i d'aquest ésser tan llargament aïllat, per tal que fos real aquesta trista possibilitat? Segles i segles haurien de passar per convertir-la en un fet real. El cel no vulgui que em faci una imatge del gènere humà diferent de la que tinc! Preferiria haver nascut un ós, i no un home. No, cap home no pot viure tant de temps abandonat entre els homes! Llanceu-lo a l'indret que vulgueu: si va a caure entre homes, caurà entre uns éssers que, abans no haurà mirat al voltant per veure on es troba, acudirán de totes bandes, disposats a lligar-se a ell. Si no són grans, seran petits, si no són feliços, seran desgraciats, però sempre seran homes. Així, a una gota li basta de tocar la superfície de l'aigua per ser acollida per ella i per fondre-s'hi, tant si l'aigua és d'un bassal o d'una font, d'un riu o d'un llac, d'un mar o de l'oceà.

I tanmateix, aquesta solitud de trenta anys entre els éssers humans, ha d'haver format el caràcter de Dorval. Quin caràcter pot ser-li semblant? Qui s'hi pot reconèixer encara que sigui en una part mínima?

Em sembla, però, que Diderot ha procurat de deixar-se lliure una escapatòria. En el text que segueix el passatge citat, diu: «Dins el gènere seriós, els caràcters seran sovint tan generals com en el gènere còmic; però seran sempre menys individuals que en el gènere tràgic.» D'acord amb aquesta afirmació, ell mateix respondria: el caràcter de Dorval no és un caràcter còmic, sinó el que exigiria l'espectacle seriós; així com aquest ha d'omplir l'espai entre comèdia i tragèdia, així també els seus caràcters han de mantenir-se dins el terme mitjà entre els caràcters còmics i els tràgics; no necessiten ser tan generals com aquells, ni han de ser tampoc tan individuals com aquests. I d'aquesta mena seria sens dubte el caràcter de Dorval.

Hauríem tornat, doncs, feliçment al nostre punt de partida. Volíem esbrinar si era cert que la tragèdia compta amb individus i la comèdia amb espècies, és a dir, si era cert que els personatges de la comèdia han d'abastar i alhora representar un gran nombre de persones; en canvi, l'heroi de la tragèdia és i ha de ser tan sols aquest o aquell home, únicament Règul, o Brutus o Cató. Si això és cert, les consideracions de Diderot sobre els personatges d'aquest gènere mitjà que ell anomena comèdia seriosa no plantegen cap dificultat, i el caràcter de Dorval no fóra tan censurable. Però si no és cert, tot cau per la base, i el caràcter del fill natural no pot justificar-se a partir d'una classificació tan mancada de fonament.

8 de març de 1768

D'antuvi, em cal fer observar que Diderot ha formulat la seva asserció sense cap prova. Deu haver-la considerada una veritat que ningú no posaria en dubte, ni gosaria de fer-ho; una veritat que, així que la pensem, pensem alhora la seva raó de ser. ¿I no trobaríem aquesta raó de ser en els noms reals dels personatges tràgics? Atès que aquests personatges es diuen Aquil·les, Alexandre, Cató i August, i que Aquil·les, Alexandre, Cató i August han estat personatges individuals i reals, ¿Diderot n'hauria tret, doncs, la conclusió que tot allò que el poeta els fa dir i fer, dins la tragèdia, ha de correspondre únicament als personatges individuals que duen aquest nom i a ningú més en tot el món? Sembla que sigui així.

Però aquest error ja l'havia refutat Aristòtil fa dos mil anys, tot basant-se en la veritat oposada de la diferència essencial entre la història i la poesia, així com en la major utilitat de la segona respecte a la primera. I ho va fer d'una manera tan lúcida, que en tinc prou de citar els seus mots perquè sembli estrany que, en una cosa tan evident, Diderot no pugui ser del mateix parer.

«De tot això —diu Aristòtil,\* després d'establir les característiques essencials de la faula poètica— resulta ben clar que l'ofici del poeta no és cantar allò que s'ha esdevingut, sinó allò que pot esdevenir-se i que la versemblança o la necessitat han fet possible. Perquè l'historiador i el poeta no es diferencien pel fet que l'un escriu en prosa i l'altre en vers; els llibres d'Heròdot podrien, per exemple, ser escrits en vers, i no per això foren menys una història que si estiguessin escrits en prosa. La veritable diferència és que l'historiador conta allò que realment s'ha esdevingut i el poeta allò que pot esdevenir-se. Per això la poesia és quelcom de més filosòfic i més profitós que la història. Perquè la poesia tendeix més a l'universal, i la història al particular. L'universal, però, fóra la manera com aquest o aquell home actuaria d'acord amb les lleis de la versemblança o de la necessitat, i a això tendeix la poesia, encara que doni noms propis als seus personatges. El particular és, en canvi, allò que ha fet o ha sofert Alcibiades. En la comèdia, tot això és ja ben manifest; car, una vegada que el poeta, amb casos versemblants, ha compost la faula, dona els noms que ell vol als personatges, i no fa com els poetes iàmbics, que es detenen en el cas particular. En la tragèdia, però, el poeta s'atén als noms ja fixats; la raó és que les coses possibles són creïbles, i no creiem possible allò que mai no s'ha esdevingut; en canvi, allò que s'ha esdevingut ha de ser evidentment possible, perquè, si no, no s'hauria esdevingut. I amb tot,

\* *Poètica*, cap. 9.

dins les tragèdies, n'hi ha algunes on només un o dos noms són coneguts, i els altres són inventats; i n'hi ha d'altres on no hi ha cap nom conegut, com passa, per exemple, amb *La flor*, d'Agathon.<sup>1</sup> Perquè en aquesta obra els fets i els noms són igualment inventats, i no per això ens agrada menys.»

En aquest fragment, que cito segons la meua traducció, dins la qual he procurat mantenir la màxima fidelitat al text original, hi ha unes quantes coses que no han estat compreses, o bé ho han estat erròniament, pels comentaristes que he pogut consultar. D'aquest text, doncs, hauré de seleccionar allò que pertany a l'afer que ens ocupà.

És incontestable que Aristòtil no fa cap diferència entre els personatges de la tragèdia i de la comèdia des del punt de vista de llur universalitat. Tant els uns com els altres, sense excloure tampoc els personatges de l'epopeia, tots els personatges de la imitació poètica sense distinció, han de parlar i actuar no pas com els podria escaure únicament i exclusivament a ells, sinó com podria i deuria parlar i actuar qualsevol persona de llur condició en les mateixes circumstàncies. En aquest καθόλου, en aquesta universalitat resideix el motiu que la poesia sigui més filosòfica i, consegüentment, més instructiva que la història; i si és cert que un comediògraf, en voler donar als seus personatges una fisonomia tan personal que correspongués tan sols a un individu concret dins el món, faria que la comèdia retrocedís a la seva infantesa i degenerés en sàtira (així ho creu Diderot), també és ben cert que, si un poeta tràgic volgués presentar tan sols aquest o aquell home, Cèsar o Cató, d'acord amb les peculiaritats que en coneixem, sense mostrar-nos alhora com aquestes peculiaritats tenen relació amb el caràcter de Cèsar o Cató, que pot ser comú a molts d'altres, aleshores aquest poeta tràgic desvirtuaria la tragèdia i la rebaixaria al nivell de la història.

Però Aristòtil diu així mateix que la poesia tendeix a aquesta universalitat dels personatges amb els noms que els assigna (οὐ στοχάζεται ἢ ποιήσις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη); i això es demostraria ben clarament dins la comèdia. I així s'han limitat a repetir-ho els comentadors d'Aristòtil, sense donar-ne ni el més mínim aclariment. Alguns, certament, s'han pronunciat de tal manera que hom veu clar que, o bé no hi han pensat, o bé n'han pensat coses radicalment falses. La qüestió és: ¿com la poesia, en donar noms als seus personatges, té en compte la universalitat d'aquests personatges? I de quina manera aquesta atenció a la universalitat del personatge s'ha revelat ja de molt temps ençà, especialment dins la comèdia?

Els mots: ἐστὶ δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίω τὰ ποῖ' ἅττα συμβαίνει λέγειν, ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἶκόσ, ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὐ στοχάζεται ἢ ποιήσις ὀνόματα

1. Agathon (458-401 a.C.), autor dramàtic grec contemporani d'Eurípides. Només en resten fragments.



ἐπιτιθεμένη, són traduïts així per Dacier: «Une chose générale, c'est ce que tout homme d'un tel ou d'un tel caractère a dû dire, ou faire vraisemblablement ou nécessairement, ce qui est le but de la poésie lors même, qu'elle impose les noms à ses personnages.» Exactament així els tradueix també el senyor Curtius: «Das Allgemeine ist, was einer, vermöge eines gewissen Charakters, nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit redet oder tut. Dieses Allgemeine ist der Endzweck der Dichtkunst, auch wenn sie den Personen besondere Namen beilegt.» També en les observacions sobre aquests mots coincideixen tots dos, ja que l'un diu exactament allò que diu l'altre. Tots dos expliquen què és la universalitat, tots dos diuen que aquesta universalitat és l'objectiu de la poesia: però cap dels dos no diu ni una paraula sobre la manera com la poesia mateixa, tot servint-se d'uns noms propis, tendeix a aquesta universalitat. Potser el francès, amb el seu «lors même» i l'alemany amb el seu «auch wenn» demostren clarament que no han sabut què dir, i àdhuc que ni tan sols han entès allò que ha volgut dir Aristòtil. Perquè aquest «lors même» i aquest «auch wenn» no significa res més que «encara que»; i així fan dir simplement a Aristòtil que la poesia, «encara que» doni noms de persones concretes als seus personatges, no mira l'aspecte particular d'aquests personatges, sinó llur aspecte universal. Els mots de Dacier, que cito en nota de peu de pàgina,\* ho demostren clarament. És cert

\* «Aristote prévient ici une objection, qu'on pouvait lui faire, sur la définition qu'il vient de donner d'une chose générale: car les ignorants n'auraient pas manqué de lui dire qu'Homère, par exemple, n'a point vue d'écrire une action générale et universelle, mais une action particulière, puisqu'il raconte ce qu'ont fait de certains hommes comme Achille, Agamemnon, Ulysse, etc., et que par conséquent, il n'y a aucune différence entre Homère et un Historien, qui aurait écrit les actions d'Achille. Le Philosophe va au-devant de cette objection en faisant voir que les Poètes, c'est-à-dire, les Auteurs d'une Tragédie ou d'un Poème Epique lors même qu'ils imposent les noms à leurs personnages ne pensent en aucune manière à les faire parler véritablement, ce qu'ils seraient obligés de faire, s'ils écrivaient les actions particulières et véritables d'un certain homme, nommé Achille ou Edipe, mais qu'ils se proposent de les faire parler et agir nécessairement ou vraisemblablement; c'est-à-dire, de leur faire dire et faire tout ce que des hommes de ce même caractère doivent faire et dire en cert état, ou par nécessité, ou au moins selon les règles de la vraisemblance; ce que prouve incontestablement que ce sont des actions générales et universelles.»<sup>3</sup>

No diu pas altra cosa el senyor Curtius en la seva anotació; encara que vol mostrar l'universal i el particular amb exemples que no demostren pas que hagi arribat al fons de la qüestió. Perquè, segons ells, foren només caràcters personificats els que el poeta fa parlar i actuar, mentre que, de fet, han de ser personatges caracteritzats.

2. «Aquí Aristòtil s'anticipa a una objecció que hom li podia fer sobre la definició que acaba de donar d'una cosa general: perquè els ignorants no s'haurien pas estat de dir-li que Homer, per exemple, no té la intenció de descriure una acció general i universal, sinó una acció particular, ja que conta allò que han fet uns homes determinats com Aquil·les, Agamèmon, Ulisses, etc., i que, per tant, no hi ha cap diferència entre Homer i un historiador que descrivís les

que no es tracta doncs, d'una interpretació falsa; però no exhaureix tampoc el sentit d'Aristòtil. No n'hi ha prou de dir que la poesia, encara que se serveixi de noms propis de personatges individuals, pot assolir la universalitat: Aristòtil diu que, fins i tot amb aquests noms, persegueix la universalitat, οὐ στοχάζεται. Haig de pensar que no es tracta, doncs, de la mateixa cosa. I si no es tracta de la mateixa cosa, anem a raure necessàriament a la pregunta: com arriba la poesia a la universalitat? I a aquesta pregunta no responen els comentaristes.

## XC

11 de març de 1768

Com hi arriba, diu Aristòtil, fa molt de temps que ho he demostrat ben clarament amb la comèdia: Ἐπὶ μὲν οὖν οὔν τῆς κωμωδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὔτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ἐπιτιθέασι, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ λαμβανοιοὶ περὶ τῶν καθ' ἑαστον ποιούσιν. També haig de citar aquí les versions de Dacier i Curtius. Dacier diu: *«C'est ce qui et déjà sensible dans la comédie, car les poètes comiques, après avoir dressé leur sujet sur la vraisemblance, imposent après cela à leurs personnages tels noms qu'il leur plaît, et n'imitent pas les poètes satyriques, qui ne s'attachent qu'aux choses particulières.»* I Curtius: *«In dem Lustspiele ist dieses schon lange sichtbar gewesen. Denn wenn die Komödienschreiber den Plan der Fabel nach der Wahrscheinlichkeit entworfen haben, legen sie den Personen willkürliche Namen bei und setzen sich nicht, wie die jambischen Dichter, einen besondern Vorwurf zum Ziele.»* Què trobem, en aquestes traduccions, d'allò que Aristòtil vol assenyalar especialment? Tant l'una com l'altra no li fan dir sinó que els poetes còmics no escrivien com els iàmbs —és a dir, els satírics— i no s'atenien al particular, sinó que tendien a l'universal amb llurs personatges, als quals conferien uns noms arbitraris (en alemany, «*Willkürliche*», i en francès, «*tels noms qu'il leur plaît*»). A més, en el supòsit que τὰ τυχόντα ὀνόματα pogués indicar aquests noms: on han deixat tots dos traductors aquest οὔτω? ¿És que potser els va semblar que no significava res? I en canvi, en aquest context,

accions d'Aquilles. El filòsof surt al pas d'aquesta objecció tot fent veure que els poetes, és a dir, els autors d'una tragèdia o d'un poema èpic, fins i tot quan posen els noms a llurs personatges, no pensen de cap manera a fer-los parlar veritablement, cosa que haurien de fer obligatòriament si descrivissin les accions particulars i veritables d'un home determinat, anomenat Aquilles o Èdip, sinó que ells es proposen de fer-los parlar i actuar d'una manera necessària i versemblant; és a dir, de fer-los dir i fer tot allò que uns homes d'aquest mateix caràcter han de fer i dir en un cert estat, bé per necessitat, o almenys segons les regles de la versemblança; això prova incontestablement que es tracta d'accions generals i universals.»

ho significa tot: perquè, en base a aquest mot, els poetes còmics no aplicaven tan sols a llurs personatges uns noms arbitraris, sinó que els conferien aquests noms arbitraris així, οὕτω. «Així», com? De tal manera que tendien a l'universal també a través d'aquests noms: οὐ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη. I com s'esdevenia això? No en trobo ni un mot en les observacions de Dacier i Curtius!

Sense més circumloquis: passava el que ara provaré d'explicar. La comèdia donava als seus personatges uns noms que, en virtut de llur etimologia (*grammatische Ableitung*) i composició (*Zusammensetzung*), o amb qualsevol altre significat, expressaven la manera de ser d'aquests personatges; en un mot, els aplicava uns noms que parlaven per ells mateixos; uns noms que només calia sentir-los per saber quina mena de persones eren els qui els duïen. Vull citar aquí un fragment de Donat: «*Nomina personarum —ens diu a propòsit dels primers versos del primer acte d'Els germans— in comoedi is duntaxat, habere debent rationem et etymologiam. Etenim absurdum est, comicum aperte argumentum confingere: vel nomen personae incongruum dare vel officium quod sit a nomine diversum.\* Hinc servus fidelis Parmeno: infidelis vel Syrus vel Geta: miles Thraso vel Polemon: juvenis Pamphilus: matrona Myrrha, et puer ab odore Storax: vel a ludo et a gesticulatione Circus: et item similia. In quibus summum poetae vitium est, si quid e contrario repugnans contrarium diversumque protulerit, nisi per ἀντίφρασιν nomen imposuerit joculariter, ut Misargyrides in Plauto dicitur trapezita.*»<sup>1</sup>

Qui se'n vulgui convèncer encara amb més exemples, que investigui simplement els noms en Plaute i Terenci. Atès que llurs comèdies

\* Aquest període podria ser mal entès amb facilitat. Per exemple, si el volguéssim entendre com si Donat considerés també absurd «*Comicum aperte argumentum confingere*». I aquesta no és en absolut l'opinió de Donat. Sinó que vol dir-nos que fóra absurd que el poeta còmic, en inventar manifestament el seu tema, volgués aplicar tanmateix als personatges uns noms inadequats: o unes ocupacions que contrastessin amb aquests noms. Ja que, si el tema és totalment inventat pel poeta, depenen únicament i exclusivament d'ell els noms que vulgui donar als seus personatges o la relació que vulgui establir entre aquests noms i un estament social o una funció. Conseqüentment, potser Donat no havia d'expressar-se tan ambiguament, i amb la modificació d'una única síl·laba, la incongruència fora evitada. Llegim, doncs: «*Absurdum est, Comicum aperte argumentum confingentem vel nomen personae*», etc. O bé: «*Aperte argumentum confingere et nomen personae*», etc.

1. «Els noms dels personatges, si més no en les comèdies, han de respondre a una raó i a una etimologia. I és que seria absurd de confegir un argument clarament còmic amb noms de personatges inadequats o bé donant als personatges trets que no lliguessin amb el nom. Així, un criat fidel Parmenó, un d'infidel Sirus o Gueta, un soldat Thrasus o Polemó, un jove Pàmfil, una matrona Mírrina, i un nen per l'olor Stòrax o bé pel joc i els gestos Circus, etc. Contràriament, el pitjor vici del poeta fóra de posar noms impropis i discordants, a menys que procedís humorísticament per ἀντίφρασιν, com el canvista que, en Plaute, duu el nom de Misargúrides.»

són totes basades en models grecs, també els noms dels personatges són d'origen grec i, per llur etimologia, tenen sempre relació amb l'estat social, la mentalitat o qualsevol altra cosa que aquests personatges poden tenir de comú amb molts d'altres, malgrat que aquestes etimologies no ens les puguem explicar sempre d'una manera clara i segura.

No vull deturar-me en una qüestió tan coneguda: però no em pot deixar de sorprendre que els exegetes d'Aristòtil no hagin pogut tanmateix recordar-se'n, quan Aristòtil hi al·ludeix d'una manera tan incontrovertible. Perquè ben mirat, què hi pot haver de més cert ni de més clar que allò que diu Aristòtil sobre la consideració que la poesia atorga a allò que és universal en la distribució dels noms? Què hi ha de més innegable que el fet que «ἐπι μὲν τῆς κωμωδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν», que aquesta consideració, en la comèdia, s'ha manifestat d'una manera especial des de fa molt de temps? Des dels seus orígens, és a dir, així que els poetes iàmbics van elevar-se del particular a l'universal, així que de la sàtira ofensiva en va sorgir la comèdia allisonadora, hom va cercar de subratllar allò que és universal amb els noms mateixos. El soldat baladrer i perdonavides no duïa el nom d'aquest o aquell cabdill de l'una o l'altra tribu: es deia Pyrgopolinices, capità «esfondramuralles». El miserable paràsit que li seguia l'humor no es deia pas com qualsevol perdulari de la ciutat: es deia Artotrogus, «menjarosegons». El jove que feia endeutar el pare amb els seus luxes, especialment en els cavalls, no duïa el nom d'aquest o aquell ciutadà noble: es deia Phidippides, «estalviacavalls».

Hom podria objectar que aquests noms significatius poden ser una invenció de la «Comèdia nova» de Grècia, pel fet que els poetes tenien seriosament prohibit de servir-se de noms autèntics, però que Aristòtil no va conèixer aquesta «Comèdia nova» i que, per tant, no la va poder tenir en compte per a la formulació de les seves regles. Així ho afirma Hurd;\* però això és tan fals com ho és que la Comèdia

\* Hurd,<sup>2</sup> en la seva *Dissertació sobre els diversos dominis del drama*: «From the account of Comedy, here given, it may appear, that the idea of this drama is much enlarged beyond what it was in Aristotle's time; who defines it to be, an imitation of light and trivial actions, provoking ridicule. His notion was taken from the state and practice of the Athenian Stage; that is from the old or middle comedy, which answer to this description. The great revolution, which the introduction of the new comedy made in the drama, did not happen till afterwards.»<sup>3</sup> Però Hurd parla així únicament perquè la seva interpretació de la

2. Richard Hurd (1720-1808), teòleg anglès (bisbe de Worcester) i crític literari. El seu *Commentary on Horace's Ars Poetica* conté el text citat per Lessing.

3. «Tal com aquí hem explicat la Comèdia, podria semblar que la idea d'aquest gènere dramàtic va més enllà de com s'entenia en temps d'Aristòtil, que la definia com una imitació d'accions lleugeres i trivials, amb la intenció de fer riure. La seva idea es basa en l'estat i la pràctica de la comèdia dels teatres atenesos. Val a dir, és la comèdia antiga o mitjana, la que respon a aquesta descripció. La gran revolució que va ésser la introducció de la nova comèdia en la dramaturgia no va venir fins més tard.»

antiga va servir-se tan sols de noms autèntics. Fins i tot en les obres que tenien com a intenció única i primordial ridiculitzar i fer avorrible una persona coneguda, gairebé tots els altres noms, llevat del nom veritable d'aquesta persona, eren inventats, i ho eren en relació amb la condició social i el caràcter de les persones que els duïen.

## XCI

15 de març de 1768

I podem dir també que, no poques vegades, els noms veritables tendien més al general que al particular. Sota el nom de Sòcrates,<sup>1</sup> Aristòfanes no volia ridiculitzar i fer avorrible l'individu Sòcrates, sinó tots els sofistes, que s'ocupaven de l'educació de la joventut. El seu objectiu era el sofista perillós en general, i si li donà el nom de Sòcrates, fou perquè Sòcrates era acusat de ser-ho. D'aquí que una sèrie de trets no corresponguessin a Sòcrates; per això el filòsof, en el

comèdia no sembli contrastar massa radicalment amb l'aristotèlica. Aristòtil havia viscut sens dubte el naixement de la «Comèdia nova», i s'hi refereix taxativament en l'*Ètica a Nicòmac*, on tracta dels acudits convenients i inconvenients (Llib. IV, cap. 14): «Ἴδοι δ' ἔν τις καὶ ἐκ τῶν κωμωδιῶν τῶν παλαιῶν καὶ τῶν καινῶν. Τοῖς μὲν γὰρ ἦν γελοῖον ἢ αἰσχρολογία, τοῖς δὲ μᾶλλον ἢ ὑπόβοια.»<sup>4</sup> Podríem dir que per «Comèdia nova» hom entén aquí la «Comèdia mitjana»; ja que, en no existir encara la primera, la comèdia mitjana havia de ser considerada necessàriament nova. Podríem afegir que Aristòtil va morir dins l'Olimpíada en què Menandre va fer representar la seva primera comèdia; exactament, un any abans (Eusebi en *Chronico ad Olymp.* CXIV. 4). És un error, però, situar en Menandre l'inici de la comèdia nova; Menandre fou el primer poeta d'aquesta època, pel seu valor, no pas en el sentit cronològic. Filemó, que també pertany a la mateixa escola, va escriure molt abans, i la transició de la Comèdia mitjana a la nova fou tan imperceptible, que difícilment podien mancar-li a Aristòtil exemples d'aquesta darrera. El mateix Aristòfanes n'havia donat ja un exemple; el seu *Cocalos* era construït de tal manera que el mateix Filemó se la va poder fer seva amb escasses modificacions. Dins la vida d'Aristòfanes, hom diu: «Κώκαλον ἐν ᾧ εἰσάγει φθοράναι καὶ ἀναγνωρισμὸν καὶ τᾶλλα πάντα ἃ ἐζήλωσε Μένανδρος.»<sup>5</sup> Així doncs, si Aristòfanes va donar models de totes les evolucions posteriors de la comèdia, també Aristòtil va poder, doncs, adreçar a totes elles la seva interpretació de la comèdia. I ho va fer, i la comèdia no va viure després cap ampliació que no tingués cabuda en aquesta interpretació aristotèlica. Hurd l'hauria hagut d'entendre correctament, i, per evitar contradiccions dels seus conceptes sobre la comèdia (justos en ells mateixos) amb els d'Aristòtil, no li hauria calgut de recórrer a la hipòtesi d'una pretesa ignorància aristotèlica.

4. «Això ho podem veure a les velles i noves comèdies. En aquelles, els discursos maldients serien allò risible; en aquestes ho serien més els dobles sentits.» (Aristòtil, *Ètica a Nicòmac*, IV, 14.)

5. «El "kokalos", en el qual introdueix la profanació i el reconeixement, i totes les altres coses en què Menandre el va seguir.»

1. A la comèdia *Els nívolos*.

curs de la representació, pogué alçar-se ben confiat i exposar-se públicament a la comparació! Fins a quin punt, doncs, és desconèixer l'essència de la comèdia considerar que aquests trets inexactes no són altra cosa que calúmnies arbitràries, i desconèixer allò que realment són: ampliacions del caràcter individual, per tal d'elevant allò que té de particular a l'universal!

Aquí podríem dir unes quantes coses sobre l'ús de noms autèntics en la comèdia grega en general, un fet que no ha estat encara comentat com es mereixia per part dels estudiosos. Podem observar que aquest ús no fou en absolut generalitzat dins la Comèdia antiga,\* que tan sols aquest o aquell poeta s'hi aventurà,\*\* i que no podem considerar-lo una característica diferencial d'aquesta època de la comèdia.\*\*\* Podríem demostrar que, en ésser prohibit per lleis expressives, alguns personatges van quedar fora de la protecció d'aquestes lleis o en foren considerats tàcitament exclosos. A les mateixes comèdies de Menandre, hi ha encara prou gent anomenada pel seu nom

\* Si l'esquema de la comèdia, segons Aristòtil,<sup>2</sup> deriva del *Margites*<sup>3</sup> d'Homer «οὐ ψόλον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποίησαντος»<sup>4</sup> tot indica que també des de l'inici s'hi introduïren els noms inventats. Perquè *Margites* no era el nom real d'una persona determinada, i més aviat *Μαργείτης* deriva de *μάργης* que no a la inversa. Diversos poetes de la Comèdia antiga ens fan observar explícitament que s'abstenen de tota al·lusió ofensiva, cosa que no hauria estat possible si s'haguessin servit de noms veritables. Així ho expressa, per exemple, *Ferectes*.

\*\* La sàtira personal i directa era un element tan poc essencial de la Comèdia antiga, que hom coneix millor que ningú el primer dels seus poetes que gosà de servir-se'n. Fou *Cratí*,<sup>5</sup> el qual «τῷ χαριεντι τῆς κωμῶδιαι τὸ ὠφέλιμον προσέθηκε, τοὺς κακῶς πράττο τας διαβάλλων, καὶ ὡσπερ δημοσίᾳ μάστιγι τῇ κωμῶδιαι κολάζων.»<sup>6</sup> I a més, aquest, a l'inici, es limità a dur a l'escena persones vulgars, abjectes, de les quals no havia de témer res si les maltractava. *Aristòfanes* no es volgué deixar prendre l'honor d'haver estat el primer que va atrevir-se amb els grans de l'Estat (Ir. v. 750):

Οὐκ ἰδιώτας ἀνθρωπίσκους κωμῶδῶν, οὐδὲ γυναῖκας,

Ἄλλ' Ἑρακλέους ὀργὴν τιν' ἔχων, τοῖσι μεγίστους ἐπιχειρεῖ.<sup>7</sup>

I ell hauria volgut considerar aquest atreviment com el seu privilegi propi. Va mostrar-se molt gelós quan va veure que d'altres poetes que ell odiava el seguien en aquest costum.

\*\*\* Això és el que, tanmateix, passa gairebé sempre. I fins i tot és possible d'anar més enllà i de sostenir que, amb els noms reals, van lligats uns esdeveniments reals, en els quals no ha intervingut per a res la inventiva del poeta.

2. *Poètica*, 4.

3. Poema burlesc atribuït erròniament a Homer.

4. «Fer teatre no per satiritzar sinó per fer riure.»

5. *Cratí* (v. 500-430 a.C.), pertanyia també a la Comèdia Antiga.

6. «Exposà a la gent de bé els beneficis de la comèdia, atacant la gent que es captenia malament i castigant-la, com qui diu en nom de l'Estat, amb el flagell de la comèdia.»

7. «Ni homes infeliços, ni dones, no escometé amb comèdies, que, amb l'embranzida d'un *Hèracles*, apuntà els més forts.» (*Pau*, vv. 750 s.)

veritable i posada en ridícul.\* Però no vull perdre'm d'una divagació en una altra.

Només vull aplicar tot això que dic als noms reals de la tragèdia. Així com el Sòcrates aristofanesc no representava ni havia de representar l'home individual d'aquest nom; així com aquest ideal personificat d'una ciència vana i perillosa va rebre el nom de Sòcrates pel simple fet que Sòcrates era parcialment considerat com un d'aquests falsaris i corruptors, i encara ho havia de ser més, de conegut; així com el simple concepte de la condició i el caràcter que hom vinculava al nom de Sòcrates i que encara l'hi havia de vincular més, condicionà el poeta en la tria del nom, així també el simple concepte del caràcter que acostumem de relacionar amb els noms de Règul, Cató i Brutus, és la causa que el poeta tràgic apliqui aquests noms als seus personatges. Introdueix un Règul, un Brutus, no per fer-nos conèixer les inci-

El mateix Dacier diu: «Aristote n'a pu vouloir dire qu'Epicharmus et Phormis inventèrent les sujets de leurs pièces, puisque l'un et l'autre on été des Poètes de la vieille Comédie, où il n'y avait rien de feint, et que ces aventures feintes ne commencèrent à être mises sur le théâtre, que du temps d'Alexandre le Grand, c'est-à-dire dans la nouvelle Comédie.» (Remarque sur le Chap. V. de la Poët d'Arist.) Hauríem de creure que el qui pot afirmar una cosa així no ha donat ni un cop d'ull a Aristòfanes. L'argument, la falla de la Comèdia antiga eren tan inventats com ho poguessin ser els arguments i les faules de la Comèdia nova. Ni una sola de les peces conservades d'Aristòfanes presenta cap fet que s'hagi esdevingut realment; i com és possible de dir que el poeta no ha inventat, perquè fa al·lusió en part a fets reals? Si Aristòtil dona per descomptat «ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων»<sup>8</sup> i No hauria hagut d'explorare de la categoria dels poetes els autors de la Comèdia antiga, si hagués cregut que llurs arguments no eren inventats? Però així com, segons ell, dins la tragèdia es pot donar que la invenció poètica convisqui amb el fet que els noms i les circumstàncies siguin extrets de la història real; així mateix, en opinió del filòsof, pot donar-se aquest cas dins la comèdia. No pot, doncs, anar d'acord amb les seves idees, que la comèdia pel fet d'usar noms autèntics i de basar-se en fets reals, caigui de nou en la maledicència dels poetes iàmbsics. Per contra, Aristòtil devia pensar que el «καθόλου ποιεῖν λόγους ἢ μύθους»<sup>9</sup> s'acorda plenament amb aquesta característica. Així ho diu a propòsit dels més antics poetes còmics, Epicarm, Formi i Crates, i no ho negarà tampoc d'Aristòfanes, tot i saber que aquest havia recorregut no solament a Cleon i Hiperbolus, sinó fins i tot a Pèricles i a Sòcrates.

\* De la severitat amb què Plató volia introduir, en la seva *República*, la prohibició de ridiculitzar ningú dins la comèdia («μήτε λόγῳ, μήτε εἰκόνι, μήτε θυμῷ, μήτε ἄνευ θυμοῦ, μηδαιῶς μηδένα τῶν πολιτῶν κωμῳδεῖν»)<sup>10</sup> mai no se'n va fer cas dins la república real. No vull adduir que, en les comèdies de Menandre, més d'un filòsof cínic i més d'una hetaira foren anomenats per llur nom; hom podria respondre que aquesta escòria no pertany als ciutadans. Amb tot, Ctesippos, fill de Càbrias, era tan ciutadà atenenc com qualsevol altre, i vegem allò que en diu Menandre (Menandri Fr. p. 137. Edit. Cl.).

8. «Que el poeta/creador ha d'ésser més creador de temes que no pas de metres.»

9. «Crear faules o temes universals.»

10. «Ni de paraula, ni amb figuracions, ni amb intenció ni sense, de cap manera no escau de satiritzar cap dels ciutadans.»

dències de la vida d'aquests homes, ni per renovar-ne la memòria, sinó per entretenir-nos amb uns fets que poden i han d'esdevenir a uns homes de llur caràcter en general. És cert, d'altra banda, que hem abstret aquest caràcter d'uns esdeveniments reals, però d'això no se'n segueix que llur caràcter ens hagi de retornar necessàriament a llurs fets; no és estrany que, per un camí més curt i natural, ens mení a uns fets amb els quals els fets reals no tenen en comú sinó que han brotat d'una mateixa font, però fent marrades i a través de capes de terres que han enterbolit llur puresa originària. En aquest cas, el poeta preferirà els fets inventats als reals, però conservarà els noms veritables dels personatges. I això per un doble motiu: d'una banda, perquè estem ja acostumats a relacionar amb aquest nom un caràcter semblant al que ens mostra en la seva universalitat; d'altra banda, perquè uns noms reals semblen associar-se a uns esdeveniments reals, i allò que s'ha esdevingut alguna vegada sembla més creïble que allò que no s'ha esdevingut mai. El primer d'aquests motius es desprèn de la coherència mateixa dels conceptes aristotèlics; n'és a la base, i Aristòtil no necessitava detenir-s'hi amb més detall; en el segon, sí que s'hi va haver de detenir, perquè era un motiu subsidiari, procedent d'una altra font. Aquest, però, queda fora del meu raonament i, d'altra banda, ha estat menys mal entès pels comentaristes en conjunt.

Tornem, doncs, a l'afirmació de Diderot. Si puc creure que he explicat correctament la doctrina d'Aristòtil, també haig de creure que, amb la meua explicació, he demostrat que la qüestió en si no pot ser sinó com l'ha ensenyada Aristòtil. Els caràcters de la tragèdia han de ser tan universals com els caràcters de la comèdia. La diferència que preconitza Diderot és falsa: o bé Diderot, en parlar de la universalitat d'un caràcter, ha d'entendre alguna cosa molt distinta d'allò que entén Aristòtil.

## XCII

*18 de març de 1768*

I per què no podria ser així? Conec un altre crític, no menys excel·lent, que s'expressa gairebé en els mateixos termes que Diderot; que semblà contradir Aristòtil d'una manera tan radical com ell, i tanmateix, en el fons, el contradiu tan poc, que més aviat haig de considerar-lo, entre tots els crítics, el qui més llum ha projectat sobre aquesta matèria.

Es tracta del comentarista anglès de la *Poètica* d'Horaci, Hurd, un d'aquells escriptors que les traduccions ens fan conèixer sempre amb massa retard. Però no tinc cap ganes de ponderar-lo aquí per tal d'ac-



celerar-ne la coneixença. Si no ha sortit encara l'alemany<sup>1</sup> capaç de dominar-lo, tampoc no seran gaires els lectors que estiguin en condicions de fer-ho. Així doncs, que no es precipiti l'home estudiós, ple de bona voluntat, ni vegi en això que dic sobre un bon llibre encara per traduir, una invitació a la ploma, sempre a punt.

Hurd ha afegit al seu comentari una dissertació *Sobre els diversos dominis del drama*. Perquè ell creia haver observat que fins aleshores només havien estat considerades les lleis generals d'aquest gènere poètic, sense haver-ne fixat els límits de les seves distintes espècies. I això, tanmateix, calia també efectuar-ho per tal de formular un judici equitatiu sobre els mèrits propis de cada espècie en particular. Així doncs, després d'establir el propòsit del drama en general i de les tres espècies en particular: la tragèdia, la comèdia i la farsa, Hurd dedueix d'aquell i d'aquestes tant les característiques que tenen en comú com aquelles per les quals han de diferenciar-se.

Entre aquestes característiques, tot considerant la comèdia i la tragèdia, inclou la següent: que a la tragèdia li correspon una acció veritable i a la comèdia una acció inventada. I sobre aquest tema, prossegueix: «*The same genius in the two dramas is observable, in their draught of characters. Comedy makes all its characters general; tragedy, particular. The Avar of Moliere is not so properly the picture of a covetous man, as of covetousness itself. Racine's Nero<sup>2</sup> on the other hand, is not a picture of cruelty, but of a cruel man.*» És a dir: «El mateix esperit dels dos drames és observable en llur disseny dels caràcters. La comèdia fa tots els seus caràcters generals; la tragèdia, particulars. L'avar de Molière no és tan pròpiament la pintura d'un home gasiu, com la de la gasiveria mateixa. El Neró de Racine, per contra, no és la pintura de la crueltat, sinó la d'un home cruel.»

Hurd sembla concloure'n el següent: si la tragèdia requereix una acció real, els seus caràcters també han de ser reals, és a dir, concebuts com realment els trobem en els individus; per contra, si la comèdia pot conformar-se amb arguments inventats, si els seus fets versemblants, dins els quals poden mostrar-se els caràcters en tots els seus aspectes, són preferibles als reals, que no els permeten un camp d'acció tan ampli, aleshores els seus caràcters poden ser i han de ser també més universals que no ho són dins la natura, si tenim en compte que la nostra fantasia atorga a allò que és universal una mena d'existència que, respecte a l'existència real de l'individu, es comporta com allò que és versemblant respecte a allò que és real.

No vull analitzar ara si aquesta manera de raonar és un cercle viciós: vull acceptar la conclusió tal com és presentada, aparentment en directa contradicció amb la doctrina d'Aristòtil. Com he dit, però,

1. El consell fou seguit per Johann Joachim Eschenburg (1743-1820), filòsof i historiador de la literatura, que va traduir Hurd el 1772.

2. Personatge del *Britannicus*.

només la contradicció aparentment, i així ens ho aclareix la ulterior explicació de Hurd.

«Serà útil —continua dient— de prevenir-se aquí contra un *dobte* obstacle que el principi suara anunciat podria generar.

»El *primer* concerneix la tragèdia, de la qual he dit que mostra caràcters particulars. Vull dir que els seus caràcters són més particulars que els de la comèdia. És a dir: la *finalitat* de la tragèdia no exigeix ni permet que el poeta, en descriure els costums amb llurs trets característics, n'acumuli tants com en la comèdia. Perquè en aquella, el caràcter no és presentat més que en el procés que l'acció demana ineludiblement. Per contra, en aquesta, caldrà localitzar i utilitzar amb diligència tots els trets amb què sol distingir-se.

»Ve a ser com en la pintura de retrats. Quan un gran mestre ha de pintar un rostre *únic*, li donarà tots els lineaments que hi trobarà, i només el farà semblant als rostres de la mateixa índole en la mesura que això pugui realitzar-se sense infringir-ne ni la més mínima característica pròpia i peculiar. Però si aquest mateix artista ha de pintar una testa en general, provarà d'utilitzar totes les fesomies i els trets comuns que haurà observat dins tot el gènere per tal que expressin amb la màxima força la idea que ell se n'ha fet i que vol traslladar a la seva pintura.

»Així mateix es diferencien les figuracions dels dos gèneres dramàtics: d'on resulta clar que, quan defineixo com a *particular* el caràcter tràgic, vull dir simplement que fa menys perceptible que el còmic l'espècie a la qual pertany; no es tracta que la part del caràcter que hom pretén de presentar no sigui basada en l'*universal*, ja que en un altre lloc he afirmat i explicat detalladament el contrari.\*

»En *segon* lloc, en allò que fa referència a la comèdia, he dit que ha de donar caràcters *generals*, i he posat com a exemple *L'avar* de Molière, que correspon més a la idea de l'*avarícia* que a un *home avar*. També aquí, però, cal no prendre's els meus mots al peu de la lletra. El mateix Molière, en aquest exemple, em sembla defectuós; amb tot, fets els aclariments necessaris, no em serà del tot inapropiat per fer comprensible el meu parer.

»Atès que el teatre còmic té com a finalitat descriure caràcters, penso que aquesta finalitat serà assolida al màxim si dona a aquests caràcters la màxima universalitat. Ja que, en la mesura que el personatge introduït dins la comèdia esdevé en certa manera el representant

\* A propòsit dels següents versos d'Horaci: «*Respicere exemplar vitae morum que jubebo Doctum imitatorum, et veras hinc ducere voces*»,<sup>3</sup> on Hurd demostra que la veritat reclamada aquí per Horaci suposa una expressió ajustada a la natura general de les coses; en canvi la *falsedat* seria allò que s'ajusta al cas concret que tenim davant, però que no va d'acord amb aquella natura general.

3. «Que contemplés els exemples de la vida i els costums jo prescriuria a qui l'art d'imitar hagués après; que en manllevés paraules naturals.»

de tots els caràcters del seu gènere, el nostre desig de veritat pot trobar en la seva representació la màxima satisfacció possible. Aquesta universalitat, però, s'ha d'estendre fins al nostre concepte dels *possibles* efectes del caràcter en abstracte, sinó únicament fins a la manifestació *real* de les seves energies tal com són justificades per l'experiència i poden produir-se en la vida quotidiana. En això Molière, i Plaute<sup>4</sup> abans que ell, han errat; en lloc de la imatge d'un *home gasiu*, ens han donat una descripció capriciosa i repulsiva del *vici de la gasiveria*. I dic també *repulsiva*, perquè no té cap model originari dins la natura. I dic també *repulsiva*, perquè, en tractar-se de la descripció d'una *passió simple i en estat pur*, li manquen totes les llums i ombres, la conjunció adient de les quals podria conferir-li vida i vigor. Aquestes llums i aquestes ombres són la combinació de diverses passions que, juntament amb la passió principal o *dominant*, ens donen el caràcter humà; i aquesta combinació cal trobar-la en tota pintura dramàtica de costums, perquè és cosa establerta que el drama ha de reproduir primordialment la vida real. Així, el disseny de la passió *dominant* ha de ser concebut tan universalment que permeti el contrast amb les altres passions dins la natura, per tal que el caràcter a representar s'expressi amb tanta més força.»

### XCIH

22 de març de 1768

«Tot això podem explicar-ho molt bé tot referint-nos una vegada més a la pintura. En els *retrats característics*, com podem denominar aquells que volen donar una imatge dels costums, l'artista, si és home de veritable talent, no treballarà sobre la possibilitat d'una idea abstracta. Allò que es proposa de mostrar és que hi ha alguna qualitat *dominant*; aquesta l'expressa amb força, i amb signes que manifesten visiblement els efectes de la passió dominant. I si ho ha fet, podrem dir, d'acord amb la manera habitual de parlar o —si voleu— com un compliment al seu art, que el retrat en qüestió no ens mostra tant l'individu com la passió; així com els antics van observar que la famosa estàtua d'Apolodor, de Silanion, no representava tant l'Apolodor irat com la passió de la ira.\* I això s'ha d'entendre simplement en el sentit que ha expressat bé els trets fonamentals de la passió representada. Perquè, d'altra banda, tracta el seu tema com en tractaria qualsevol

\* *Non hominem ex dere, sed iracundiam.*<sup>1</sup> Plinius llibr. 34.8.

4. Es refereix a Eüclió, personatge de l'*Aulularia* plautina.

1. «No va formar els homes de bronze, sinó la ira.»

altre, és a dir, no oblida les qualitats *concomitants*, i té en compte l'harmonia i les relacions generals que hom espera d'una figura humana. I d'això se'n diu descriure la natura, la qual no ens forneix cap exemple d'un ésser humà transformat radicalment per una passió única. Cap metamorfosi no fóra tan estranya ni inversemblant. Tanmateix, hi ha retrats, realitzats amb aquest gust censurable, que són l'admiració d'alguns badocs, els quals, quan en una col·lecció veuen, per exemple, la pintura d'un *avar* —perquè no hi ha exemple més vulgar d'aquesta espècie— i troben que cada múscul, cada tret de la cara, per expressar aquesta idea, són crispats, deformats i exagerats, no s'estaran de manifestar llur aprovació i llur admiració. D'acord amb aquest concepte de la perfecció, el llibre de Le Brun <sup>2</sup> sobre les passions contindria una sèrie dels millors i més exactes retrats morals; i els *Caràcters* de Teofrast, des del punt de vista dramàtic, haurien de ser preferits amb molta diferència als caràcters de Terenci.

»El primer d'aquests judicis faria riure indiscutiblement a qualsevol entès en les arts plàstiques. El segon, però, em temo que molts no el trobarien pas tan estrany; almenys si ho jutgem per la pràctica d'alguns dels nostres millors comediògrafs i per l'èxit que generalment han obtingut algunes peces d'aquesta mena. Fàcilment trobaríem exemples en gairebé totes les comèdies de caràcter. Amb tot, el qui vulgui adonar-se plenament de l'absurditat de presentar costums dins el drama d'acord amb idees abstractes només cal que llegeixi la comèdia de Ben Jonson, *Cadascú fora del seu humor*,\* que vol ser una comèdia de caràcter, però que de fet no és altra cosa que una descripció mancada de natural i, com ho dirien els pintors, *dura*, d'un grup de *passions en elles mateixes*, el model de les quals no el trobarem dins la vida real. En canvi, aquesta comèdia ha tingut sempre els seus admiradors, i Randolph <sup>3</sup> s'ha mostrat sempre especialment encantat de la seva es-

\* Ben Jonson és autor de dues comèdies on aplica el concepte d'«humor»; són *Every Man in his Humour* i *Every Man out of his Humour*. El mot «humor» va sorgir en el seu temps i se'n va abusar de la manera més grotesca. Ell mateix remarca aquest abús i el veritable sentit del terme en els versos següents:

*As when some one peculiar quality  
Doth so possess a Man, that it doth draw  
All his affects, his spirits, and his powers,  
In their constructions, all to run one way.  
This may be truly said to be a humour.  
But that a rook by wearing a py'd feather,  
The cable hatband, or the three-pil'd ruff,  
A yard of shoe-tye, or the Switzer's knot*

2. Charles le Brun (1619-1690), pintor de la cort de Lluís XIV i doctor de la Reial Acadèmia de les Arts. Per als seus alumnes, va escriure *Discours sur les expressions de passions de l'âme*.

3. Thomas Randolph (1605-1634), poeta anglès adoptat per Ben Jonson com a «fill de les Muses». Autor de *The Muse's Looking Glass*.

tractura, perquè sembla haver-la imitada en el seu *Mirall de les muses*.

»Hem d'observar aquí que, en aquest aspecte, com en totes les altres qualitats encara més essencials del drama, Shakespeare és un model perfecte. El qui llegeixi atentament les seves comèdies, descobrirà que els seus caràcters, encara que siguin dissenyats amb molta força,

*On his French garters, should affect a humour!  
O, it is more than most redicolous.<sup>4</sup>*

Així doncs, dins la història de l'humor, les dues obres de Jonson són documents de gran importància, i la segona encara més que la primera. L'humor, que ara atribuïm preferentment als anglesos, aleshores era per a ells, en gran part, afectació; i bàsicament per ridiculitzar aquesta afectació, Jonson va descriure l'humor. Per ser exactes, direm que únicament l'humor afectat, i mai el veritable, havia de ser objecte de la comèdia. Perquè només les ganes de distingir-se dels altres, de fer-se veure amb alguna peculiaritat, és una general feblesa humana, la qual, segons la natura dels mitjans que tria, pot ser molt ridícula o molt punible. Però allò que, a través de la natura mateixa o d'un costum durador que esdevé natura, distingeix un home particular de tots els altres, és massa especial perquè pugui ser compatible amb la finalitat filosòfica general del drama. Així, l'exageració de l'humor en moltes comèdies angleses constituiria una originalitat més que un mèrit. És evident que en el drama dels antics no hi ha ni rastre d'humor. Els antics poetes dramàtics dominaven l'art d'individualitzar els personatges sense recórrer a l'humor, i això mateix podem dir dels poetes en general. Els antics historiadors i oradors sí que se serveixen de tant en tant de l'humor: quan la veritat històrica o l'explicació d'uns fets determinats exigeixen aquesta descripció exacta καθ' ἑκαστον.<sup>5</sup> N'he aplegat amb cura molts exemples, que voldria posar en ordre, ni que fos per corregir un error avui bastant generalitzat. En altres paraules, traduïm gairebé sempre «humor» per «Laune», i jo em sento responsable d'haver-ho traduït així per primera vegada. He actuat d'una manera molt equivocada i destijaria que no m'hagués seguit ningú. Perquè em sembla poder demostrar irrefutablement que «humor» i «Laune» són coses totalment diferents i en cert sentit oposades. La «Laune» pot esdevenir «humor»; però fora d'aquest cas, l'«humor» no és mai «Laune». M'hauria calgut esbrinar millor i sospesar amb més precisió l'etimologia de la paraula alemanya i l'ús habitual que se'n fa. Em vaig precipitar en concloure que, si el mot alemany «Laune» expressava el francès «humour», també havia d'expressar l'anglès «humour»; però els francesos no poden tampoc traduir «humour» per «humour». De les dues peces esmentades de Ben Jonson, la primera, *Every Man in his Humour*, acusa molt menys que la segona el defecte vituperat per Hurd. L'humor que hi mostren els personatges no és ni tan individual ni tan exagerat que no pugui concordar amb la natura habitual de la gent; a més, tots són implicats en una acció comunitària. En canvi, dins la segona, *Every Man out of his Humour*, gairebé no hi ha rastre de falla; hi apareix una multitud de necis extravagants l'un darrera l'altre, sense que sapiguem com ni per quin motiu; i llur conversa és tothora interrompuda per uns quants amics de l'autor, que són introduïts amb el nom de «grex» i que formulen consideracions sobre els caràcters dels personatges i sobre l'art amb què han estat tractats pel poeta. Aquest «fora del seu humor», *Out of his Humour*, indica que tots els personatges són menats a circumstàncies en les quals arriben a atipar-se i fastiguejar-se del seu humor.

4. «Així, l'home que té una qualitat talment especial que li acorda potències, afectes i delits,

s'expressen com tota l'altra gent durant la major part del seu paper, i només revelen llurs característiques dominants i essencials ocasionalment, quan les circumstàncies els indueixen a manifestar-les espontàniament. Aquesta particular excel·lència de les comèdies shakespearianes prové del fet que ell copiava fidelment la natura, i el seu geni despert i fogós estava atent a tot allò que li pogués ser útil en el transcurs de les escenes; mentre que, al contrari, la *imitació* i les *escasses capacitats* menen els petits literats a maldar per assolir l'habilitat de no perdre de vista en cap moment l'objectiu principal i de mantenir llurs caràcters predilectes sempre en joc i en una activitat ininterrompuda. Sobre aquest esforç maldestre de llur enginy, podríem dir que es captenen amb *els personatges de llurs obres* com ho solen fer certs individus bromistes amb llurs *coneguts*, els quals amoïnen amb tantes mostres de cortesia, que els impedeixen de prendre part a la conversa general, i sempre han de fer salts i cabrioles per divertir la concurrència.»

#### XCIV

25 de març de 1768

I ara ja hem dit prou sobre la universalitat dels caràcters còmics i els límits d'aquesta universalitat segons la idea de Hurd! Caldrà, però, que esmentem encara el segon passatge, on assegura haver aclarit en quina mesura la universalitat escau també als caràcters tràgics, tot i que puguin ser particulars; després haurem de judicar si —i com— Hurd coincideix amb Diderot, i tots dos amb Aristòtil.

«En la poesia —ens diu— hom defineix com a *veritat* una expressió conforme a la natura general de les coses; *falsedat* fóra, contràriament, l'expressió que s'adapta al cas particular de què tractem, però que no coincideix amb aquella *naturalesa general*. Per tal d'assolir aquesta veritat de l'expressió en la poesia dramàtica, Horaci \* recomana dues coses: *en primer lloc*, estudiar activament la filosofia socràtica; *en segon lloc*, aspirar a un coneixement precís de la vida humana; la pri-

\* *De arte poet.*, vv. 310, 317-318.

amb tots llurs entrellats, a un sol fi:  
d'això, se'n pot dir humor, en veritat.  
Mes d'una gralla amb colors a les plomes,  
gorgeres reinflades, i capells  
encordillats, cordons interminables,  
lligacames en doina: humor, en diuen?  
Això, senzillament, és ridícul del tot!»

Aquests versos es troben al preludi d'*Every Man out his Humour*.  
5. «En l'individual.»

mera cosa, perquè és característica d'aquesta escola "*ad veritatem vitae propius accedere*";\* la segona, per poder conferir a la nostra imitació una semblança més universal. Per assegurar-se'n, basta considerar que, en la imitació, ens podem atènyer estrictament a la *veritat*, i això doblement. Perquè l'artista, quan vol reproduir la natura, o bé s'escarrassa amb massa temor a indicar totes i cadascuna de les *particularitats* del seu objecte, i així no encerta expressar la idea universal del *gènere*; o bé, quan s'esforça a comunicar aquesta idea universal, la pot compondre amb un excés de casos de la vida *real* en tota la seva extensió, en lloc de derivar-la del simple concepte que ens n'hem fet dins la nostra ànima. Aquest darrer és el retret que hom atribueix generalment a l'escola pictòrica *holandesa*, la qual tria els seus models de la natura real i no, com la italiana, de l'ideal espiritual de la bellesa.\*\* Un segon error han comès així mateix els mestres holandesos, i és el d'haver escollit com a model la natura particular, estranya i grotesca, més que no pas la natura universal i amable.

Veiem, doncs, que el poeta, en allunyar-se de la veritat pròpia i particular, imita amb molta més fidelitat la veritat universal. I així podríem donar resposta a aquell subtil retret que Plató rumià contra la poesia i que sembla haver exposat no sense satisfacció. És el següent: que la imitació poètica només pot mostrar-nos la veritat de lluny. «Perquè l'expressió poètica —diu el filòsof— és el reflex dels conceptes propis del poeta; els conceptes del poeta són el reflex de les coses, i les coses són el reflex de la imatge originària que existeix en la intel·ligència divina. En conseqüència, l'expressió del poeta és tan sols el reflex del reflex d'un reflex i ens<sup>3</sup> forneix la veritat originària, per dir-ho així, de tercera mà.»\*\*\* Però tota aquesta alambinada sagacitat cau pel seu propi pes així que hom comprèn adequadament i hom posa activament en pràctica la regla de la qual he parlat. Perquè el poeta, en separar de l'essència tot allò que concerneix i diferencia únicament l'individu, el seu concepte supera d'un salt, per dir-ho així, tots els objectes intermedis i s'eleva tant com pot fins a l'arquetipus diví, per esdevenir la imatge directa de la veritat. Això ens ensenya també a copsar quines i quantes coses vol dir l'elogi inhabitual que Aristòtil dedica a la poesia, *quan diu que és un estudi més seriós i filosòfic que la història*: φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον πόλισης ιστορίας ἐστίν. La motivació que ve seguidament resulta llavors per-

\* *De Orat.* I, 51.<sup>1</sup>

\*\* Segons la norma dels antics. «*Nec enim Phidias, cum faceret Jovis formam aut Minervae, contemplabatur atiquem e quo similitudinem duceret: sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in aequae defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat*» (Cic. *Or.* 2.)

\*\*\* Plató *De Rep.* L. X.

1. «Apropar-se a la veritat de la vida.»

2. «Perquè Fidias, quan creava la imatge de Júpiter o de Minerva, no obser-

fectament comprensible: ἡ μὲν γὰρ ποιήσις μαλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τα καθ' ἑαστον λέγει.\* Això ens aclareix, a més, una diferència essencial que hom diu que existeix entre els dos grans rivals del teatre grec. Quan hom retreia a Sòfocles que els seus caràcters eren mancants de veritat, ell solia respondre *que ell descrivia els homes tal com havien de ser, mentre que Eurípides els descrivia tal com eren*: Σοφοκλῆς ἔφη, αὐτὸς μὲνο ἱομιζ δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δέ οἱοι εἶσι.\*\* El sentit és aquest: Sòfocles, pel seu tracte extens amb la gent, havia ampliat la restringida representació que neix de l'observació de caràcters *individuals*, fins a assolir un concepte integral del *gènere*; en canvi, el filòsofic Eurípides, que havia passat la major part del seu temps a l'Acadèmia i que volia dominar la vida des d'allí, es concentrà excessivament en l'*individual*, en personatges que existien realment; submergí el gènere dins l'individu i en conseqüència, a partir dels models de què disposava, pintà els seus caràcters d'una manera natural i *real*, però molt sovint sense l'elevada universalitat que hom exigeix per a l'assoliment de la veritat poètica.\*\*\*

Aquí se'ns presenta, tanmateix, una objecció que no podem deixar de banda. Podríem dir que les especulacions filosòfiques han de conduir els conceptes d'un home vers l'*abstracte* i l'*universal*, i no limitar-lo a l'*individual*. Aquest darrer és un defecte que deriva de la petita

\* Poètica, cap. 9.<sup>3</sup>

\*\* Poètica, cap. 25.<sup>4</sup>

\*\*\* Aquesta interpretació és molt preferible a la que dona Dacier d'aquest passatge d'Aristòtil. Segons els mots de la traducció, Dacier sembla dir el mateix que Hurd: «*Que Sophocle faisait ses Héros, comme ils devaient être et qu'Euripide les faisait comme ils étaient.*» Però en el fons hi relaciona un concepte completament distint. Amb els mots «com han de ser», Hurd entén la idea general abstracta del gènere, d'acord amb la qual el poeta ha de representar els seus personatges anant més enllà de llurs diferències individuals. Dacier, però, la interpreta com una perfecció moral superior, que l'home és en disposició d'assolir, encara que l'assoleixi rares vegades; i aquesta perfecció, segons ell, la confereix Sòfocles habitualment als seus personatges: «*Sophocles tâchait de rendre ses imitations parfaites, en suivant toujours bien plus ce qu'une belle Nature était capable de faire, que ce qu'elle faisait.*» Però aquesta perfecció moral superior no pertany precisament a aquell concepte general; es refereix a l'individu, no al gènere; i el poeta que la confereix als propis personatges s'apropa més a la manera d'Eurípides que a la de Sòfocles. Una explicació més extensa d'aquest tema mereixeria molt més que una nota.

vava un home a qui volgués fer semblant a ells, sinó que dins la seva mateixa ment duia la imatge de la bellesa perfecta, que ell mirava constantment i per la qual deixava guiar la seva inventiva i la seva mà.»

3. «Perquè la poesia parla més del general; en canvi la història, de l'*individual*.»

4. «Que Sòfocles feia els seus herois tal com havien de ser, i que Eurípides els feia tal com eren.»

5. «Sòfocles intentava que les seves imitacions resultessin perfectes, tot seguint sempre molt més allò que una bella natura era capaç de fer que no pas allò que feia.»



quantitat d'objectes que cauen sota l'observació humana, i no basta, per subsanar-lo, la coneixença d'un nombre d'individus superiors a aquells en què consisteix el coneixement del món, sinó que també cal reflexionar sobre la *natura general* dels homes, tal com és ensenyada en els llibres dels bons moralistes. Perquè els autors d'aquests llibres s'han pogut formar llur concepte general de la naturalesa humana a partir d'una extensa experiència —sigui pròpia o aliena—, sense la qual els llibres no tindrien cap valor. La resposta a aquesta objecció fóra, al meu entendre, la següent. *Amb la valoració de la naturalesa humana en general*, el filòsof aprèn la manera com ha de ser constituïda una acció que neix de la preponderància de certes inclinacions i qualitats; és a dir, aprèn sobretot la captinença que exigeix un caràcter determinat. Però saber amb precisió i seguretat fins a quin punt i amb quina intensitat es manifestaria versemblantment aquest o aquell caràcter en unes circumstàncies determinades, això és únicament i exclusivament fruit del nostre coneixement del món. Que els exemples d'una manca d'aquest coneixement hagin de ser freqüents en un poeta com Eurípides, és difícil d'admetre; i si se'n poden trobar en les peces que se'ns n'han conservat, difícilment seran tan evidents perquè un lector comú se n'hagi d'adonar. Poden ser simplement subtileses que només un veritable crític està en condicions de diferenciar; i també a aquest crític, amb tanta distància cronològica i per desconeixement dels costums grecs, li pot semblar un defecte allò que en el fons és una bellesa. Fóra, doncs, una empresa difícil voler assenyalar els fragments d'Eurípides que Aristòtil creia susceptibles d'una crítica semblant. Tanmateix, gosaré citar-ne un que, bé que tampoc no fóra criticable en tota justícia, pot servir almenys per explicar la meva opinió.»

## XCV

29 de març de 1768

«És ben coneguda la història de la seva *Electra*. Amb el caràcter d'aquesta princesa, el poeta havia de descriure una dona virtuosa, però plena d'orgull i de còlera, enverinada per la duresa amb què era tractada pels altres i empesa per motius encara més forts a venjar la mort del seu pare. Una disposició d'esperit tan plena de violència —pot deudir el filòsof dins el seu cau— ha d'estar sempre a punt d'esclatar. El filòsof pot dir-se: *Electra* haurà d'aprofitar la més mínima ocasió per manifestar el seu odi i per desitjar que es precipiti la realització del seu propòsit. Fins a quin grau pot arribar, però, aquesta rancúnia? És a dir: ¿amb quina intensitat pot expressar *Electra* la seva set de venjança sense que un home familiaritzat amb el gènere humà i amb els efectes de les passions pugui exclamar: *això és inversemblant?* Per decidir-ho, de poc ens ha de servir la teoria abstracta. No bastarà tam-

poc, per a orientar-nos, un coneixement regular de la vida real. És possible d'observar tota una sèrie d'individus que semblen justificar el poeta que ha portat al límit l'expressió d'aquest odi. Fins i tot la història ens pot donar exemples en els quals una virtuosa rancúnia arriba a un enverinament molt més gran que el que ens presenta el nostre poeta. Quins són, doncs, els veritables límits, i com traçar-los? Únicament i exclusivament amb l'observació de tants casos individuals com sigui possible; únicament i exclusivament a través de la més àmplia coneixença dels efectes que aquesta rancúnia pot produir *habitualment* sobre uns mateixos caràcters en circumstàncies idèntiques dins la vida real. Com més divers sigui aquest coneixement —quant al seu abast—, més diversa serà la representació. I ara ens cal veure com ha estat representat realment per Eurípides el caràcter que ens ocupa.

»Dins la bella escena que s'esdevé entre Electra i Orestes, abans que ella sàpiga que ell és el seu germà, la conversa recau espontàniament en les desgràcies d'Electra i en la persona que les ha provocades, Clitemnestra, així com en l'esperança que té Electra de ser-ne alliberada per Orestes. El diàleg prossegueix així:

ORESTES: En fi, si Orestes torna a Argos, què pot fer?

ELECTRA: Això preguntes? És roí! No és hora ja?

ORESTES: Vull dir, si torna; com mataria els assassins?

ELECTRA: Que gosi: contra el pare bé gosaren ells.

ORESTES: I amb ell, la teva mare gosarà matar?

ELECTRA: Amb la destal, sí, com el pare va ser mort.

ORESTES: Vols que li ho digui? És ferm aquest propòsit teu?

ELECTRA: Que em mori, si la meva mare he degollat!<sup>1</sup>

»El text grec és encara més intens:

Θάνομι, μητρὸς αἴμ' ἐπισφάζασ' ἐμῆς.

»No podem pas afirmar que aquests darrers mots estiguin absolutament mancats de naturalitat. Sens dubte s'han donat prou exemples en els quals, en idèntiques circumstàncies, el desig de venjança s'ha expressat amb una violència idèntica. Penso, tanmateix, que la duresa d'aquesta expressió no pot deixar d'ofendre'ns una mica. Almenys Sòfocles no va creure convenient de portar-la tan lluny. En les mateixes circumstàncies, fa dir a Electra únicament això: "Ara et correspon a tu l'execució! Si jo hagués restat sola, penso que una d'aquestes dues coses no m'hauria pogut fallar: o alliberar-me amb honor, o morir amb honor!"

1. Traducció catalana de Carles Riba dins: Eurípides, *Tragèdies*, Curial Edicions Catalanes, Barcelona, 1977.

»Si aquesta idea que té Sòfocles de la veritat, nascuda d'una experiència més vasta, és a dir, d'un coneixement de la naturalesa humana en general, és o no és més justa que la idea d'Eurípides, ho deixo al judici dels qui siguin capaços de judicar. Si ho és, la causa no pot ser altra que la que he suggerit abans: *que Sòfocles ha escrit els seus caràcters tal com ell pensava que havien de ser d'acord amb innombrables exemples de la mateixa espècie observats per ell; Eurípides, en canvi, els descriu tal com l'esfera més estreta de les seves observacions li havia fet reconèixer aquests caràcters com a reals...*»

Magnífic! Deixant de banda el propòsit amb què he citat aquests llargs passatges de Hurd, és indiscutible que contenen observacions prou subtils perquè el lector em perdoni d'haver-los inserit aquí. Només em fa por que hagi perdut de vista la meua intenció en citar-los, que era la de demostrar que Hurd, exactament igual que Diderot, assigna a la tragèdia caràcters particulars, i únicament a la comèdia caràcters universals i que, malgrat això, no vol pas contradir Aristòtil, el qual exigeix la universalitat de tots els caràcters poètics, i en conseqüència també dels caràcters tràgics. Hurd s'expressa així: el caràcter tràgic ha de ser particular o menys general que el còmic, és a dir, ha de donar menys idea del gènere al qual pertany; tanmateix, però, cal que les poques coses que hom cregui convenient de mostrar-ne, siguin concebudes d'acord amb el caràcter universal que reclama Aristòtil.\*

I ara se'ns planteja la qüestió de saber si també Diderot l'hem d'entendre així... Per què no, si ell té interès que mai no el sorprenguem en contradicció amb Aristòtil? Almenys a mi, que em plau de veure que dos cervells pensants no diuen que sí, i que no sobre el mateix afer, se'm podria permetre d'atribuir-li aquesta interpretació, de proporcionar-li aquesta escapatòria.

Diguem-ne, però, quatre paraules, d'aquesta escapatòria! A mi em sembla que ho és i no ho és. Perquè el mot *universal* o *general*, és utilitzat aquí en dues accepcions molt diverses. L'una en la qual Hurd i Diderot neguen la universalitat al caràcter tràgic, no és la mateixa en la qual Hurd afirma aquesta universalitat. En això consisteix justament l'escapatòria: què passa, però, si l'una exclou absolutament l'altra?

En la primera de les accepcions, un caràcter *general* és aquell en el qual sumem allò que hem observat en molts o en tots els individus; en un mot, un caràcter *sobrecarregat* (*überladener*); és més la idea personificada d'un caràcter que no pas un personatge caracteritzat.

\* *In calling the tragic character particular, I suppose it only less representative of the kind than the comic; not that the draught of so much character as it is concerned to represent should not be general.*<sup>2</sup>

2. «Anomenant *particular* el caràcter tràgic només el considero menys *representatiu* del gènere que no pas el còmic; això no vol dir que no sigui *general* l'esquema de tants caràcters com se suposa que representa.»

En l'altra accepció, un caràcter *general* és aquell en el qual, de tot allò que hem observat en molts o en tots els individus, en deduïm un cert terme mitjà, una determinada proporció; en diem, en un mot, un caràcter *normal* (*gewöhnlicher*), tenint en compte no pas el caràcter mateix, sinó el grau, la mesura en què és normal.

Hurd té tota la raó quan interpreta el terme aristotèlic *καθόλου* en aquesta segona accepció. Però si Aristòtil exigeix aquesta universalitat tant en els caràcters còmics com en els tràgics, ¿com és possible que el mateix caràcter tingui alhora l'altra espècie d'universalitat? Com és possible que sigui alhora *sobrecarregat* i *normal*? I en el supòsit que no fos, ni de lluny, tan sobrecarregat com els caràcters de les vituperades comèdies de Ben Jonson; en el supòsit que sigui concebible perfectament en un individu, i que hi hagi exemples d'haver-se manifestat realment en diverses persones amb la mateixa força i amb idèntica continuïtat: ¿no fóra, malgrat tot, molt més *extraordinari* que no ho permet la universalitat de què parla Aristòtil?

Vet aquí la dificultat! Vull recordar als meus lectors que aquests fulls no volen contenir, ni de bon tros, un sistema dramàtic. Així doncs, no estic obligat a resoldre tots els problemes que plantejo. Les meves idees poden ser tan inconnexes com vulgüeu, i pot semblar fins i tot que es contradiuen: n'hi ha prou que aquestes idees donin als meus lectors uns materials de reflexió. No pretenc altra cosa que escampar *fermenta cognitionis*.

## XCVI

1 d'abril de 1768

A la sessió cinquanta-dosena (dimarts, 28 de juliol), fou repetida la comèdia del senyor Romanus, *Die Brüder*.<sup>1</sup>

O potser fóra millor de dir «*Die Brüder* del senyor Romanus?» D'a cord amb una observació que fa Donat a propòsit d'*Els germans* de Terenci: «*Hanc dicunt fabulam secundo loco actam, etiam tum rudi nomine poetae; itaque sic pronunciatam, Adelphoi Terenti, non Terenti Adelphoi, quod adhuc magis de fabulae nomine poeta; quam de poetae nomine fabula commendabatur.*»<sup>2</sup> És cert que el senyor Romanus ha publicat anònimes les seves comèdies;<sup>3</sup> però gràcies a elles ha estat conegut el seu nom. Encara avui, les obres d'ell que s'han man-

1. Cf. LXX.

2. «Aquesta comèdia diuen que és la segona representada de Terenci, quan el nom del poeta era encara desconegut; per això hom va dir: *El germans* de Terenci i no: de Terenci, *Els germans*, perquè en aquell temps hom recomanava més el poeta pel nom de la peça que no la peça pel nom del poeta.»

3. *Komödien*, Dresden i Varsòvia, 1761.

tingut als nostres escenaris, són una bona recomanació del seu nom, que és així pronunciat en províncies alemanyes on, sense aquestes obres, mai no l'hauria sentit ningú. Quin destí advers ha impedit, però, que aquest home prosseguís els seus treballs per al teatre fins que les seves obres deixessin d'acreditar el seu nom i aquest nom fos una garantia de la qualitat de les seves obres?

La majoria de les coses que tenim els alemanys en el camp de la literatura són temptatives de joves. Entre nosaltres, és un prejudici gairebé general que només a la gent jove li escau de treballar en aquest camp. Els homes, diuen, han de tenir uns estudis més seriosos o unes ocupacions més importants, que són els que exigeix l'Església o l'Estat. Els versos i les comèdies són considerats divertiments; són, a tot estimar, uns exercicis preparatoris no del tot inútils, amb els quals podem ocupar-nos fins no més enllà dels vint-i-cinc anys. Així que hem assolit l'edat viril, hem de dedicar totes les nostres forces a una funció útil, i si aquesta funció ens deixa alguna estona lliure per escriure alguna cosa, no haurem d'escriure sinó allò que convingui a la gravetat i a la dignitat burgesa: un petit compendi d'allò que s'ensenya a les facultats universitàries, una bona crònica de la nostra ciutat paterna, un sermó edificant i coses per l'estil.

D'aquí ve, així mateix, que la nostra literatura, si la comparem, no diré ja a la bella literatura dels antics, sinó fins i tot a la de gairebé tots els pobles cultivats d'avui, tingui un aspecte tan adolescent, gairebé infantil, i que l'hagi de tenir encara durant molt de temps. No és que li manquin sang i vida, calor i foc: però sí que encara li falten força i nervi, ossos i medul·la. Són encara tan escasses les obres que un home habituat a la reflexió es posa a fer quan, per distreure's o fortificar-se, vol pensar en coses que el duguin més enllà del cercle monòton i hostil de les ocupacions de cada dia! Quin nodriment pot trobar un home així, posem per cas, en les nostres comèdies tan plenes de trivialitat? Jocs de paraules, frases fetes, acudits com en sentim cada dia pels carrers: aquest material, això sí, fa riure la platea, que es diverteix com bonament pot. Però aquell que no en té prou de retorçar-se la panxa, sinó que vol riure també amb la intel·ligència, si ha posat els peus una vegada al teatre, no hi tornarà més.

D'allà on no n'hi ha, no en raja. Un jove que acaba d'entrar al món no pot conèixer el món ni descriure'l. El més gran dels genis còmics, en les seves obres juvenils, resulta buit i sense solta; fins i tot de les primeres obres de Menandre,\* Plutarc diu que no es poden ni comparar amb les obres tardanes i darreres. I d'aquestes mateixes —afegeix Plutarc— podem deduir on hauria arribat encara, si hagués viscut més

\* Ἐπιτομή τῆς συγκρίσεως Ἀριστάρχου καὶ Μενάνδρου, p. 1588, Ed. Hnr. Stephani.

4. *Comparació abreujada d'Aristòfanes i Menandre.*

anys. I a quina edat diríeu que va morir Menandre? Quantes comèdies penseu que va escriure? En va escriure no pas menys de cent cinc, i va morir als cinquanta-dos anys.

De tots els nostres comediògrafs que ja són morts i dels quals val la pena parlar, cap no ha arribat a aquesta mateixa edat. Tampoc no hi ha arribat cap dels poetes còmics vius. I no n'hi ha ni un, finalment, que hagi escrit ni la quarta part de les comèdies de Menandre. No podria la crítica dir-ne el mateix que va dir d'ell? Que provi de fer-ho! Que gosi de parlar!

I no són únicament els autors els qui escolten amb disgust aquesta veritat. Gràcies a Déu, tenim avui una generació de crítics la millor crítica dels quals consisteix... a fer sospitosa qualsevol crítica. «El geni! El geni! —criden—. El geni passa per sobre de totes les regles! Allò que fa el geni és regla!» Així adulen el geni, suposo que amb la intenció que els considerem també uns genis. Però demostren massa clarament que, de geni, no en posseeixen ni una espurna, quan tots plegats afegeixen a la una: «Les regles ofeguen el geni!» Com si els genis es deixessin ofegar per res del món. I menys encara per una cosa de la qual ells mateixos admeten haver-ne estat l'origen. No tots els crítics són genis, però cada geni és un crític nat. Té dintre seu el comprovant de totes les regles. Copsa, reté i segueix únicament les que tradueixen la seva sensibilitat en paraules. I aquesta sensibilitat traduïda en paraules, ha de fer minvar la seva activitat? Subtilitzeu-ne amb ell tant com vulgueu; només us entendreà si veu els vostres principis generals aplicats al cas particular; i només d'aquest cas particular guardarà una memòria que, durant la seva tasca, podrà actuar damunt les seves energies ni més ni menys que el record d'un exemple feliç, d'una feliç experiència. Afirmar, doncs, que les regles i la crítica poden ofegar el geni significaria afirmar, en altres termes, que també el poden ofegar els exemples i l'exercici, significaria limitar el geni no solament a si mateix, sinó reduir-lo a la seva primera temptativa.

Tampoc no saben ben bé què volen, aquests savis senyors, quan es queixen tan alegrement de les impressions desfavorables que la crítica suscita en el públic que frueix del teatre! Tant se valdria que ens persuadissin que ningú no admira els colors vius i la bellesa d'una papallona d'ençà que les maleïdes lents d'augment ens han permès de descobrir que aquestes coloraines no són res més que pols.

«El nostre teatre —diuen— es troba encara en una edat massa tendra per poder suportar el ceptre despòtic de la crítica... Gairebé és més necessari mostrar els mètodes per poder assolir l'ideal, que no pas fer-nos veure fins a quin punt estem encara allunyats d'aquest ideal... El teatre cal reformar-lo amb exemples, no amb regles... Raonar és més fàcil que inventar.»<sup>5</sup>

5. Aquest passatge es troba a la recensió del primer volum de la *Dramatúrgia*

¿Significa, això, revestir idees de paraules, o bé no significa més aviat buscar idees per introduir-les dins les paraules, sense enxampar-ne ni una? I qui són, doncs, els qui parlen tant d'exemples i d'inventiva pròpia? Quins són els exemples que ens han donat? Què és el que ells mateixos han inventat? Cervells privilegiats! Quan han de judicar exemples, prefereixen regles; i quan han de judicar regles, prefereixen haver-se-les amb exemples. En lloc de demostrar que una crítica és falsa, demostren que és excessivament estricta, i creuen que així se n'han sortit! En lloc de refutar un raonament, observen que inventar és més difícil que raonar; i creuen que l'han refutat!

El qui raona correctament, també inventa, i el qui vol inventar, ha de saber raonar. Només creuen que una cosa es pot separar de l'altra aquells que són incapaços de totes dues.

Per què, però, perdo més el temps amb aquests xerraires? Vull continuar fent la meua via i no ocupar-me dels grills que canten pel camí. Ja seria massa fer un pas fora del camí per trepitjar-los. La seva estació és tan breu!

Així doncs, sense més preàmbuls, passem a les observacions sobre *Die Brüder* del senyor Romanus, que havia promès de desenvolupar en l'avinentsa de la primera representació d'aquesta comèdia.\* Les principals d'aquestes observacions seran referides a les modificacions que Romanus s'ha cregut obligat a efectuar en la faula de Terenci per apropar-la als nostres costums.

Què hem de dir en general sobre la necessitat d'aquestes modificacions? Si tan poc ens xoca de veure descrits uns costums romans o grecs en la tragèdia, per què no ens ha de passar el mateix en la comèdia? ¿D'on ve la regla, si es tracta efectivament d'una regla, que obliga a traslladar l'escenari de la tragèdia a un país llunyà i entre gent estrangera, i a situar la comèdia a casa nostra? ¿D'on ve l'obligació —atribuïda al poeta— de representar amb la màxima exactitud dins la tragèdia els costums del poble entre el qual l'autor fa transcórrer la seva acció, mentre que en la comèdia només li exigim que representi els nostres costums? «Això —diu Pope<sup>6</sup> en alguna banda— sembla a primera vista simple obstinació, una mania com una altra: però té una bona fonamentació en la natura. La cosa primordial que busquem en la comèdia és una imatge fidel de la vida quotidiana, i no ens podem convèncer fàcilment d'aquesta fidelitat, si la trobem disfressada en modes i costums estranys. Dins la tragèdia, per contra, és l'acció allò

---

\* Cap. LXXII.

---

*d'Hamburg* apareguda a la *Deutsche Bibliothek der Schönen Wissenschaften* de Klotz, III, 9-12.

6. Text atribuït erròniament a Pope, perquè Hurd el cita com a tal. En realitat és del comentari de Warburton a les *Imitations of Horace*, Ep. I, 2 de Pope.

que atreu la nostra atenció al màxim. Així, adaptar còmodament a l'escena un fet esdevingut al nostre país, obliga a prendre's amb l'acció més llibertats de les que permet una història massa coneguda.»

## XCVII

5 d'abril de 1768

Aquesta solució, ben mirat, podria no ser satisfactòria en tots els casos. Si admetem que els costums exòtics no convenen tant a la finalitat de la comèdia com els autòctons, sempre quedarà pendent una pregunta: aquests costums autòctons, ¿no es relacionen millor que els exòtics amb la finalitat de la tragèdia? Almenys, aquesta qüestió no queda resolta tot adduint la dificultat d'adaptar per a l'escena uns esdeveniments autòctons sense unes modificacions massa visibles i desconcertants. És cert que els costums autòctons reclamen també uns fets autòctons, però si només aquests costums ens poden menar per la via més fàcil i segura a l'objectiu de la tragèdia, hauria de ser sens dubte molt millor prescindir de totes les dificultats que en comporta el tractament, abans que quedar-se curt en allò que és essencial, és a dir, en allò que és, incontestablement, l'objectiu. A més, no tots els fets autòctons requereixen unes modificacions tan visibles i xocants, i si les requereixen, tampoc no tenim l'obligació d'adaptar-los. Aristòtil ja va observar <sup>1</sup> que pot haver-hi i hi ha esdeveniments, els quals s'han desenrotllat tal com el poeta necessitava que es desenrotlessin. Atès, però, que aquests casos són molt rars, el filòsof ha decidit que era millor que el poeta no es preocupés de la petita part del públic que pogués estar informada de les veritables circumstàncies dels fets, i que complís plenament el seu deure.

L'avantatge que presenten els costums autòctons en la comèdia rau en la relació d'íntima coneixença que ens hi uneix. El poeta no té necessitat d'informar-nos-en prèviament; li són dispensades totes les descripcions o indicacions que caldrien; pot fer actuar els seus personatges d'acord amb llurs costums, sense avorrir-nos amb una descripció prèvia d'aquests costums. Els costums autòctons li faciliten, doncs, la tasca i augmenten la il·lusió en els espectadors.

Per què, doncs, el poeta tràgic hauria de privar-se d'aquest doble i decisiu avantatge? Ell també té les seves raons per facilitar-se la tasca tant com pugui, per no dispersar les seves forces en objectius secundaris, sinó estalviar-les totalment per abastar el principal objectiu. També per a ell és fonamental la il·lusió de l'espectador. Algú pot contestar-me que la tragèdia no té cap necessitat dels costums; que li

---

1. *Poètica*, 9.



són totalment sobrers. Doncs aleshores tampoc no li calen uns costums exòtics, i si en vol utilitzar o mostrar una petita part, sempre serà millor que la treugi dels costums autòctons que no pas dels forans.

Els grecs, almenys, no s'han basat en altres costums que en els propis, tant en la comèdia com en la tragèdia. I als pobles exòtics, de la història dels quals manllevaren materials per a les seves tragèdies, van preferir atribuir-los els propis costums grecs abans que desvirtuar els efectes del teatre amb costums bàrbars i incomprensibles. La semblança en els hàbits quotidians, tan insistentment recomanada als nostres poetes tràgics, ells la tenien en ben poc, o en no res. La prova seria sobretot *Els perses*, d'Èsquil, i el motiu pel qual els grecs es creien tan poc obligats a aquesta semblança, és fàcilment deduïble de la finalitat de la tragèdia.

Però m'estic allargant massa en l'aspecte del problema que menys m'interessa en aquest precís moment. En afirmar que els costums autòctons, també en la tragèdia, són preferibles als exòtics, pressuposo com a indiscutible que ho són almenys per a la comèdia. I si ho són, o si jo penso, almenys, que ho són, no puc sinó aprovar en general les modificacions que, amb aquest intent, ha introduït el senyor Romanus en la comèdia de Terenci.

Tenia raó de refondre una falla on apareixen tan íntimament entrelaçats uns costums grecs i romans ben específics. L'exemple treu exclusivament la seva força de la pròpia versemblança interna, que cadascú judica d'acord amb allò que per a ell mateix és habitual. Tota aplicació és impossible quan ens hem de transferir amb esforç a unes circumstàncies estranyes. Però tampoc no és gens fàcil fer una refosa d'aquesta mena. Com més perfecta és la falla, menys admet la més mínima transformació sense que es descompongui tot el conjunt. I encara pitjor si ens acontentem amb pedaços, sense refondre-la en la seva concepció global.

L'obra es diu *Els germans* i això, en Terenci, té una doble justificació. Perquè no solament són germans els dos vells, Mició i Dèmea, sinó també els dos joves, Èsquinus i Ctesifó. Dèmea és el pare de tots dos; Mició n'ha adoptat un, Èsquinus. I no acabo d'entendre per què aquesta adopció ha desplaçat al nostre autor. Em sembla que l'adopció és encara usual entre nosaltres, i practicada de la mateixa manera que entre els romans. Ell, però, hi ha renunciat: només són germans els dos vells, i cadascú té un fill real, que eduquen a llur manera. Doncs molt millor!, em direu. Així els dos vells són també dos pares reals, i la comèdia esdevé efectivament una escola dels pares, és a dir, d'aquells a qui la natura ha imposat els deures paterns, no d'aquells que els han assumit voluntàriament, però que difícilment s'hi sotmeten més enllà del que els ho permet la pròpia comoditat.

Molt bé! Llàstima, però, que la ruptura d'aquest únic nus que, en Terenci, uneix Èsquinus i Ctesifó entre ells, i tots dos amb Dèmea, llur pare, fa que tota la maquinària se'n vagi en orris i que d'un *únic* interès general en sorgeixin dos de completament distints, que només manté units la conveniència del poeta i no llur pròpia natura!

Perquè si Èsquinus no és tan sols fill adoptiu, sinó el fill carnal de Mició, per què Dèmea hauria de preocupar-se per ell? El fill d'un germà no interessa tant com el propi. Si jo descobreixo que algú extravia el meu propi fill, encara que sigui amb les millors intencions del món, tinc raó d'oposar-me a aquest corruptor de bona fe amb tota la violència amb què Dèmea s'enfronta a Mició dins la comèdia de Terenci. Però si no és el meu fill, i si a més és el fill del corruptor, quina altra cosa puc fer, i estic autoritzat a fer, sinó advertir-lo, i fer-ho amb freqüència i seriosament, si es tracta del meu germà? El nostre autor exclou Dèmea de la relació que té en Terenci, i en canvi el fa pronunciar-se amb una desmesura que només aquella relació podia justificar. I àdhuc, en la comèdia de Romanus, Dèmea s'indigna i vocifera encara més que en Terenci. Surt de polleguera «perquè ha de viure la vergonya i l'afront del fill del seu germà». Però si aquest germà li contestés: «No ets gens raonable, estimat germà meu, si et penses que la conducta del meu fill et portarà a tu la vergonya i l'afront. Si el meu fill és una criatura i no ho deixa de ser, la desgràcia i l'afront seran únicament meus. Tu pots anar molt de bona fe amb el teu zel, però el portes massa enllà; m'ofèn. Si vols donar-me encara més disgustos, serà millor que no posis els peus en aquesta casa!» I si Mició contestés així —dic jo—, no és cert que aquí s'acabaria la comèdia? ¿O és que potser Mició no hi pot respondre? Bé, però no caldria que realment hi respongués?

El zel de Dèmea és molt més hàbil en la comèdia de Terenci. Aquest Èsquinus, a qui ell atribueix una vida tan dissipada, no deixa de ser el seu fill, encara que el tingui adoptat el seu germà. I això no obstant, el Mició romà insisteix més en la defensa dels seus drets que l'alemany. «Un dia —diu— em vas confiar el teu fill; ocupa't ara del que et resta.»

*...nam ambos curare; propemodum  
Reposcere illunt est, quem dedisti...*<sup>3</sup>

Aquesta amenaça velada de retornar-li el fill és la que redueix Dèmea al silenci, i malgrat tot, Mició no pot exigir que reprimeixi en ell

2. «Aprèn a ser pare amb els qui en saben de debò.» (Citem, com abans, la traducció de Joan Coromines, en aquesta i en les citacions que segueixen.)

3. «Perquè si ens en preocupem tots dos ve a ser com si em reclamessis el qui em vas donar.»

tot sentiment patern. De fet, a Mició ha d'empipar-lo que Dèmea, posteriorment, no deixi de fer-li sempre els mateixos retrets; però tampoc no es pot prendre malament que un pare no vulgui veure totalment malmès el seu fill. Breu, el Dèmea de Terenci és un home que es preocupa pel bé del qui li ha estat confiat per la natura; ho fa d'una manera incorrecta, però el procediment no disminueix la bona intenció. El Dèmea del nostre autor, per contra, és un lamentable busca-raons que, per causa del parentiu, es creu autoritzat a tota mena de grolleries, que Mició no hauria d'aguantar-li pel simple fet que sigui un germà.

## XCVIII

8 d'abril de 1768

Igualment falsa i equívoca esdevé la relació dels dos joves en suprimir la doble fraternitat. Em molesta que l'Esquínus alemany es cregui «obligat a prendre part algunes vegades en les follies de Ctesifó, per sostreure el seu cosí al perill de la pública ignomínia». El seu cosí? ¿I és just que el seu pare li respongui: «Aprovo la sollicitud i la previsió que demostres en aquest cas, i no te'n privo en el futur?» Què és el que el pare no priva al seu fill? ¿Que participi en les follies d'un cosí malcriat? Doncs això és el que li hauria de privar, o bé, com a màxim, li hauria de dir: «Intenta d'impedir tant com puguis que el teu cosí faci ximpleries, però si veus que s'hi entesta, allunya-te'n, perquè el teu bon nom ha d'importar-te més que el seu.»

Només a un germà carnal li perdonem que vagi més enllà. Només entre germans carnals, pot alegrar-nos que l'un digui de l'altre:

*...Illiis opera nunc vivo! Festivum caput,  
Qui omnia sibi post putarit esse prae meo commodo;  
Maledicta, famam, meum amorem et peccatum in se transtulit.<sup>1</sup>*

Perquè l'amor fraterne no el volem veure sotmès a cap límit imposat per la prudència. És cert que el nostre autor ha sabut estalviar al seu Esquínus la follia que comet el de Terenci pel seu germà. Ha convertit un segrest violent en una petita batussa, en la qual el seu jovenet ben educat no ha tingut altra intervenció que la de voler-la impedir. Tanmateix, però, li fa fer encara moltes més coses en favor d'aquest cosí malcriat. Per què havia de permetre de cap de les maneres que aquest cosí li portés a casa una criatura com Citalise? ¿A casa

1. «Gràcies a ell, Sirus, estic encara amb vida. Xicot encantador! Ha considerat que per a ell tot passava a segon lloc en vist el meu bé! S'ha carregat a damunt les enraonies i el bescantar de la gent, les meves penes i disbarats.»

del seu pare? Sota els ulls de la seva virtuosa estimada? No és pas per causa de Damis, aquesta pesta per a la joventut,\* per qui l'Èsquinus alemany permet al seu llicenciós cosí que se li fiqui a casa: és per la pura conveniència del poeta.

Amb quina perfecció fa encaixar Terenci tot el conjunt! Amb quina justesa i amb quina necessitat ve motivada qualsevol insignificança! Èsquinus arrabassa a un comerciant d'esclaus una noia de la qual s'ha enamorat el seu germà. Però no ho fa tant per aprovar la passió com per prevenir un mal pitjor. El tractant d'esclaus vol anar immediatament a vendre la noia a un mercat estranger, i el germà vol seguir la noia; prefereix abandonar la seva pàtria que perdre de vista l'objecte del seu amor.\*\* Èsquinus, però, s'assabenta a temps d'aquesta resolució. Què ha de fer? S'apodera a tota velocitat de la noia i la mena a casa del seu oncle, per tal de revelar a aquell home bondados tot el tracte. Ja que la noia ha estat raptada, però encara cal que sigui pagada al seu propietari. Micíó paga el preu sense tardança i s'alegra no tant de l'acció dels joves com de l'amor fratern que hi veu al darrera, i de la gran confiança que li han volgut tenir. La cosa més grossa ha estat ja realitzada; ¿per què no pot afegir-hi ell una insignificança que els procuri una jornada de felicitat completa?

...*Argentum adnumeravit illico:*

*Dedit praeterea in sumptum dimidium minae.*<sup>2</sup>

Si a Ctesifó li han comprat la noia, per què no li han de permetre que en gaudeixi a casa seva? Aquí, segons els vells costums, no hi ha res que contradigui en res la virtut ni la honorabilitat.

Dins *Els germans* del nostre autor, les coses van d'una altra manera. Hi ha un abús d'allò més inconvenient de la casa del bondados pare. De primer, sense saber-ho ell, i a la fi amb el seu consentiment. Citalise és una dona molt menys honesta que la citarista de Terenci, i el nostre Ctesifó vol fins i tot casar-s'hi. Si el Ctesifó terencià hagués

\* P. 30.

\*\* Acte II, escena 4.

Æ: *Hoc mihi dolet, nos paene sero scisse: et paene in eum locum Rendisse, ut si omnes cuperent, nihil tibi possent auxiliarer.*

CT: *Pudebat.*

Æ: *Ah, stultitia ist istaec; non pudor, tam ob parvulam Rem paene e patria: turpe dictu. Deos quaeso ut istaec prohibeant.*<sup>3</sup>

2. «Ens va donar els diners, i encara mitja mina com a regal.»

3. ÈSQUINUS:(...) El que em sap greu és que amb poc més ho hauríem sabut massa tard, i gairebé haviem arribat en un punt en què, per més que tothom ho hagués desitjat, no se t'hauria pogut ajudar gens.

CTESIFÓ: És que em feia escrúpol.

ÈSQUINUS: Oh, això és bestiesa, no és escrúpol. Per una cosa menuda gairebé expatriar-se...! Si fa vergonya de dir-ho. Prego als déus que ens guardin de tal cosa.

albergat aquest mateix propòsit amb la citarista, ben segur que Mició hauria tingut una conducta molt distinta: hauria ensenyat. La porta a Citalise i hauria convingut amb el pare les mesures necessàries per mantenir a ratlla un xicot tan reprehensiblement emancipat.

En general, el Ctēsifó germànic ens és descrit des del començament com un xicot excessivament esgarriat, i també en això el nostre autor s'ha allunyat del seu model. L'escena on parla del seu pare amb el seu cosí ha desvetllat sempre la meua repugnància.\*

«LEANDER: Però tot això, com s'adiu amb el respecte, amb l'amor que deus al teu pare?

LYKAST: Respecte? Amor? Hm! No serà pas capaç d'exigir-me'ls.

LEANDER: Que no serà capaç d'exigir-te'ls?

LYKAST: És clar que no. Jo no l'estimo gens, el meu pare. Mentiria, si ho digués.

LEANDER: Fill inhumà! No penses el que dius. No estimar el qui t'ha donat la vida! Parles així ara, que encara és viu. Però si algun dia el perds, ja en tornarem a parlar.

LYKAST: Hm! No ho sé, què passaria llavors. En tot cas, no hauria obrat tan injustament amb ell, perquè em sembla que ell tampoc no obraria d'altra manera. Gairebé no hi ha dia que no em digui: "Si pogués desfer-me de tu! Si fossis ben lluny!" És amor, això? Pots exigir-me que jo l'estimi?»

Ni la més severa disciplina podria menar un fill a uns sentiments tan antinaturals. El cor que, per les raons que siguin, n'és capaç, no mereix sinó un tracte d'esclau. Si hem de prendre partit pel fill depravat contra el pare sever, les depravacions no haurien de traïr un cor d'una maldat absoluta; no haurien de ser sinó febleses de temperament, esbojarraments juvenívols, falleres i entramaliadures. D'acord amb aquest principi han descrit Menandre i Terenci el seu Ctēsifó. Per gran que sigui la rigorositat del pare, al fill mai no se li escapa ni un mot maligne contra ell. L'únic que podria merèixer aquest qualificatiu, és reparat tot seguit de la manera més exquisida. Ell voldria gaudir tranquil·lament del seu amor almenys un parell de dies; s'alegra que el seu pare se'n torni a treballar el camp, i desitja que quedi tan rebentat..., tan rebentat que no pugui llevar-se en tres dies. Un desig sobtat! Vet aquí, però, els mots que hi afegeix:

*«...utinam quidem*

*Quod cum salute ejus fiat, ita se defatigarit velim,*

*Ut triduo hoc perpetuo prorsum e lecto nequeat surgere.»<sup>4</sup>*

\* Acte 1er., escena 6.

4. «Mentre sigui amb salut d'ell, voldria que s'hi cansi tant que en tots els tres dies vinents no es pugui de cap manera aixecar del llit.»

*Quod cum salute ejus fiat!* És a dir, que no li causi cap perjudici!... Molt ben dit, jove amable! Vés, doncs, allí on criden la joia i l'amor! Per tu, no ens sabrà greu de fer els ulls grossos! No en faràs gaire, de mal! Portes dintre teu un vigilant encara més sever que el teu pare!... I són molts més els trets semblants dins l'escena de la qual hem tret el nostre fragment. El Ctesifó alemany és un murri acabat, en qui són habituals les mentides i les impostures; el romà, en canvi, cau en el més gran desconcert només perquè busca una petita excusa amb la qual poder justificar la pròpia absència als ulls del seu pare.

*«Rogabit me: ubi fuerim? quem ego hodie toto non vidi die. Quid dicam?»*

SY: *Nil ne in mentem venit?*

CT: *Nunquam quicquam*

SY: *Tanto nequior.*

*Cliens, amicus, hospes, nemo est vobis?*

CT: *Sunt, quid postea?*

SY: *Hisce opera ut data sit.*

CT: *Quae non data sit? Non potest fieri!»<sup>5</sup>*

Quina manera més ingènua i sincera de parlar!: «*Quae non data sit?*» El bon jove busca una excusa, i el servent maliciós li proposa una mentida. Una mentida? No, no pot ser: «*Non potest fieri!*»

## XCIX

*12 d'abril de 1768*

Per això Terenci no tenia cap necessitat de mostrar-nos, a la fi de la comèdia, Ctesifó avergonyit i, per aquest motiu, conduït per la via del millorament. El nostre autor, però, sí que ho havia de fer. I jo em temo que l'espectador no pot considerar gaire sincers el servil penediment i la submissió temorosa d'un minyó tan irreflexiu. Ni tampoc el canvi d'estat d'ànim del seu pare. La transformació de tots dos es basa tan poc en llur caràcter, que hi notem una mica massa la necessitat que tenia el poeta d'acabar l'obra i el desconcert amb què es trobà per donar-hi un desenllaç millor. No sé pas d'on han tret tants comediò-

5. [CTESIFÓ:] (...) i em preguntarà on he estat: —Jo avui no t'he vist en tot el dia—. Què diré?

SIRUS: No se t'acut res?

CTESIFÓ: Allò que es diu res.

SIRUS: Pitjor que pitjor. ¿No teniu ningú, un amic, un hoste, un protegit...?

CTESIFÓ: Sí que en tenim. I què?

SIRUS: Que els hàgiu d'assistir?

CTESIFÓ: Sense haver-ho de fer? No pot ser.

grafs la regla que el dolent, a la fi de l'obra, ha de ser necessàriament castigat o ha de corregir-se. En la tragèdia, aquesta regla tindria potser més validesa; ens hi pot reconciliar amb el destí i transformar la nostra animadversió en pietat. Però en la comèdia, penso que no solament és inútil, sinó que espatlla moltes coses. Com a mínim, fa sempre que el desenllaç sigui equívoc, fred i monòton. Si els diversos caràcters que he acoblat en una acció duen a terme aquesta sola acció, per què no han de restar com han estat sempre? És cert, però, que l'acció ha de consistir aleshores en alguna cosa més que en una simple col·lisió de caràcters. D'altra banda no la podem acabar sense que una part d'aquests caràcters cedeixi i es transformi; i una obra que té poca cosa més o res més que aquests caràcters, no avança tant cap al seu objectiu, sinó que es va adormint a poc a poc. En canvi, si aquesta col·lisió —i tant se val fins a quin punt l'acció s'apropa al desenllaç— és mantinguda amb idèntica intensitat, serà fàcil comprendre que el final pot ser tan viu i divertit com ho era la part central de l'obra. I aquesta és justament la diferència que hi ha entre l'últim acte de Terenci i el del nostre autor. En aquest darrer, així que sentim que el pare inflexible es troba en el bon camí per descobrir la veritat, la resta podem endevinar-la a ulls clucs, ja que som al cinquè acte. Al començament, traurà foc pels queixals, però no trigarà a deixar-se ablanir, reconeixerà la seva injustícia i voldrà canviar per no tornar mai més a donar tema per a una comèdia semblant. Així mateix obrarà el fill esgarriat: demanarà perdó, prometrà de corregir-se; en un mot, tots acabaran ben avinguts. M'agradaria veure, en canvi, qui és capaç d'endevinar el gir que Terenci donarà a l'acció en el cinquè acte! La intriga ja fa estona que és acabada, però el joc dels caràcters, encara prolongat, no ens permet de sospitar-ho ni de lluny. Ningú no es modifica, sinó que cadascú rectifica l'altre el mínim per preservar-lo dels inconvenients de l'excés. Les maniobres del gasiu Dèmea condueixen el generós Mició a reconèixer l'exageració de la pròpia conducta i a preguntar:

*«Quod proluvium? quae istaec subita est largitas?»<sup>1</sup>*

Així com, a la inversa, el sever Dèmea, gràcies a les maniobres de l'indulgent Mició, acaba per reconèixer que no n'hi ha prou de censurar i criticar continuament, sinó que també és bo d'*obsecundare in loco*...

Vull recordar encara un petit detall en el qual el nostre autor s'ha allunyat del seu model, i no pas per millorar-lo.

El mateix Terenci diu que ha afegit a *Els germans* de Menandre un episodi d'una comèdia de Dífil, i que així ha construït els *Germans*.

1. «Quin capritx? Què és aqueixa liberalitat sobtada?»

Aquest episodi és el rapte violent de la citarista per part d'Èquinus: i la comèdia de Dífil es deia *Synapothnescontes*.

*«Synapothnescontes Diphili comoedia est...  
In Graeca adolescens est, qui lenoni eripit  
Meretricem in prima fabula...  
...eum hic locum sumpsit sibi  
in Adelfhos...»<sup>2</sup>*

Jutjant per aquests detalls, Dífil havia posat en escena una parella d'enamorats fermament decidits a morir plegats abans que a permetre que els separin, i qui sap què hauria passat, si un amic no hi hagués intervingut i hagués raptat la noia per a l'enamorat. La decisió de morir plegats, Terenci l'ha suavitzada, i l'amant decideix de seguir la noia i abandonar per ella el seu pare i la seva pàtria. Donat ens ho diu explícitament: *«Menander mori illum voluisse fingit, Terentius fugere.»*<sup>3</sup> Però en aquesta nota de Donat, ¿no hauria de dir Dífil en lloc de Menandre? Certament, i ja Peter Nannius<sup>4</sup> ho havia observat.\* Perquè el poeta mateix, com ja hem vist, diu que tot aquest episodi del rapte l'ha manllevat de Dífil, i la comèdia d'aquest treu de la mort dels amants fins i tot el seu títol.

Això vol dir que, dins la comèdia de Menandre, en lloc d'aquest rapte manllevat de Dífil, hi devia haver una altra intriga en la qual Èsquinus devia, així mateix, solidaritzar-se amb Ctesifó, i a través de la qual, respecte a l'estimada, queia en la mateixa sospita que, a la fi, havia de tenir com a resultat de precipitar tan feliçment llur unió. En què consistia aquesta intriga, fóra difícil endevinar-ho. Tant se val, però, en què consistís: en qualsevol cas, havia de constituir igualment un fet previ, com el rapte introduït per Terenci en el seu lloc. Perquè havia de tractar-se també d'un fet del qual tothom parla quan Dèmea arriba a la ciutat; a més, havia de fornir l'ocasió i la matèria per a la baralla inicial de Dèmea amb el seu germà, una baralla en la qual es manifesten amb tant d'encert els dos caràcters.

*«...Nam illa, quae antehac facta sunt  
Omitto: modo quid designavit?...  
Fores effregit, atque in aedes irruit*

\* *Sylloge V. Miscell. Cap. 10. Videat quaeso accuratus lector, num pro Menandro legendum sit Diphilus. Certe vel tota Comoedia, vel pars istius argumenti, quod hic tractatur, ad verbum e Diphilo translata est. Ita cum Diphili Comoedia a commoriendo nomen habeat, et ibi dicatur adolescents mori voluisse, quod*

2. *«Synapothnescontes és una comèdia de Dífil (...). En la comèdia grega hi ha al començament un jove que rapta una meretriu a un tractant d'esclaves (...) el poeta se n'ha apoderat per als seus Germans...»*

3. *«Menandre simula que l'amant es vol morir, i Terenci, que fuig.»*

4. Peter Nannius (Pieter Nanninck, 1500-1557), humanista holandès, professor a Leyden.



*Alienas.....*  
*...clamant omnes, indignissime*  
*Factum esse. Hoc adveniēti quot mihi, Micio,*  
*Dixere? in ore est omni populo...»<sup>5</sup>*

Ja he dit, doncs, que el nostre autor alemany ha transformat aquest rapte violent en una petita batussa. Pot haver tingut uns bons motius: per fer-ho, però aleshores, no havia de situar aquesta baralla tan tard, ja que havia de ser àllò que provoca les iredes del pare excessivament sever. Però resulta que s'enfada abans que s'esdevingui la batussa, i no sabem per què. Entra en escena tot enfurismat sense que hi hagi cap motiu. Arriba a dir: «Tothom parla de la mala conducta del teu fill; només de posar els peus a la ciutat, ja en sento explicar de tots colors.» Però, què és el que la gent diu, què és això que ell ha sentit explicar i que el fa esbatussar-se amb el seu germà? No ens en diem res ni ho podem endevinar pel transcurs de l'obra. Breu, el nostre autor hauria pogut modificar el fet que exaspera Dèmea, però no l'havia de desplaçar dins la comèdia! I si volia desplaçar-lo, calia almenys que Dèmea, al primer acte, expressés a poc a poc la seva insatisfacció davant el sistema educatiu del seu germà, i no que esclatés d'una manera tan sobtada.

Tant de bo que ens haguessin arribat les comèdies de Menandre que Terenci va utilitzar! No puc imaginar-me res de més instructiu que una comparació d'aquests originals grecs amb les còpies llatines.

Perquè és notori que Terenci no va ser-ne un traductor servil. Fins i tot quan mantenia intacte el fil argumental de Menandre, es va permetre petits afegitons, alguns reforçaments<sup>5</sup> o alleugeriments d'aquest o aquell tret, tal com ho indica diverses vegades Donat en els seus escolis. Llàstima que Donat s'expressi sempre tan laconicament, i sovint amb tanta obscuritat —perquè en aquell temps, les comèdies de Menandre eren encara en mans de tothom—, fins al punt que se'ns fa difícil de dir res segur sobre el valor o la futilitat d'aquests retocs terencians. En *Els germans* hi tenim un exemple ben notable. .

*Terentius in fugere mutavit: omnino adducor, eam imitationem a Diphilo, non a Menandro mutuatam esse, et ex eo commoriendi cum puella studio συναποδινήσκοντες nomen fabulae inditum esse.<sup>6</sup>*

5. «...Perquè, deixo córrer el que ha passat fins aquí; però, ¿i la seva proesa d'ara? (...). Ha esbotzat una porta, ha penetrat a casa d'altri (...). Tothom exclama que és una malifeta indigna. Quants m'ho han contat, Micio, en arribant aquí! Està en boca de tothom.»

6. «L'atent lector decidirà si no llegim Dífil en lloc de Menandre. És ben cert que, o bé tota la comèdia o una part de la faula aquí tractada, és treta literalment de Dífil. Com que la comèdia de Dífil du el nom dels qui moren plegats, i allí hom diu que un jove vol morir, mot que Terenci ha canviat per "fugir", jo sóc del parer que aquesta imitació de Dífil no és treta de Menandre, i que el nom d'"Els qui moren plegats" és donat a l'obra en virtut del desig de morir amb l'amant.»

15 d'abril de 1768

Dèmea, com ja he fet observar, dins l'acte cinquè vol donar a Mició una lliçó a la seva manera. Fa veure que està content per tal d'obligar els altres a cometre veritables excessos i follies; fa el generós, però no amb la seva bossa, sinó amb la del seu germà; prefereix arruinar-lo tot d'una, només per tenir el gust pervers de poder-li dir finalment: «Mira on t'ha portat el teu bon cor!» Mentre l'honest Mició hi exposa tan sols el seu patrimoni, la malèvola facècia encara ens pot fer gràcia. Però després al traïdor se li acut d'aparellar el pobre conco amb una vella xaruga. De moment, l'acudit ens fa riure; però quan veiem que les bromes es tornen veres i que Mició està a punt de posar-se la corda al coll, una corda que hauria pogut esquivar amb un simple gest, aleshores ja no sabem amb qui hem d'enutjar-nos més, amb Dèmea o amb Mició.\*

\* Acte V. Escena VIII.

DE: *Ego vero jubeo, et in hac re, et in aliis omnibus,  
Quam maxime unam facere nos hanc familiam;  
Colere, adjuvare, adjungere.*

AES: *Ita quaeso pater.*

MI: *Haud aliter censeo.*

DE: *Imo hercle ita nobis decet.  
Primum hujus uxoris est mater.*

MI: *Quid postea?*

DE: *Proba, et modesta.*

MI: *Ita ajunt.*

DE: *Natu grandior.*

MI: *Scio.*

DE: *Parere jam diu haec per annos non potest:  
Nec qui eam respiciat, quisquam est; sola est.*

MI: *Quam hic rem agit?*

DE: *Hanc te aequum est ducere: et te operam, ut fiat, dare.*

MI: *Me ducere autem?*

DE: *Te.*

MI: *Me?*

DE: *Te inquam.*

MI: *Ineptis*

DE: *Si tu sis homo,*

*Hic faciat.*

AE: *Mi pater*

MI: *Quid? Tu autem huic, asine, auscultas.*

*Nihil agis,*

*Fieri aliter non potest.*

MI: *Deliras.*

AE: *Sine te exorem, mi pater.*

MI: *Insanis, aufer.*

DE: *Age, da veniam filio.*

MI: *Satin'sanus es?*

*Ego novus maritus anno demum quinto et sexagesimo.*

*Fiam; atque anum decrepitam ducam? Idne estis auctores mihi?*

«DÈM: Sí, sóc jo, i sóc jo que, en això, com en tot, sóc del parer que amb aquesta família en formem una de sola, que l'afavorim, la socorreguem i ens l'agreguem.

ÈSQ: Sí, pare, t'ho prego!

MIC: I el meu parèr'nō és pas diferent.

DÈM: És més, per Hèrcules, això és el que ens correspon. En primer lloc, la dona d'aquest té una mare.

MIC: Sí. I què doncs?

DÈM: Honrada i decent.

MIC: Així ho diuen.

DÈM: D'una certa edat.

MIC: Ja (*intrigat*).

DÈM: Als seus anys, temps ha que ja no pot tenir fills; i tampoc no hi ha qui miri per ella: està sola.

MIC: Què duu de cap, aquest?

DÈM: És de raó que tu t'hi casis, i (*girant-se cap a Èsquinus*) que tu m'ajudis a aconseguir-ho.

MIC: Jo, casar-m'hi? (*Escandalitzat*.)

DÈM: Sí, tu.

MIC: Jo?

DÈM: Tu, et dic.

MIC: Paraules sense solta!

DÈM: (*a Èsquinus*): Si tu fossis home, ho faria.

ÈSQ: Pare meu! (*Acostant-se-li*.)

MIC: I tu, ase, per què li pares l'orella?

DÈM: Res a fer, no pot ser d'altra manera.

MIC: Repapieges.

ÈSQ: Deixa't convèncer, pare meu. (*L'amanyaga*.)

MIC: T'has tornat boig. Deixa'm anar!

DÈM: Apa, dóna aquest gust al teu fill.

MIC: Has perdut el seny? ¿Jo acabar de nuvi als seixanta-cinc anys i casar-me amb una vella xaruga? ¿Això és el que em voleu donar entenet?

ÈSQ: Fes-ho; jo els ho he promès.

---

AE: *Fac; promisi ego illis.*

MI: *Promisti autem? de te largitor, puer.*

DE: *Age, quid, si quid te majus oret?*

MI: *Quasi non hoc sit maximum.*

DE: *Da veniam.*

AE: *Ne gravere.*

DE: *Fac, promitte.*

MI: *Non omittitis?*

AE: *Non; nisi te exorem.*

MI: *Vis est haec quidem.*

DE: *Age prolixo Micio.*

MI: *Et si hoc mihi pravum, ineptum, absurdum, atque alienum a vita mea Videtur: si vos tanto pere istuc vultis, fiat...*

MIC: Que els ho has promès, eh? Sigues generós amb la teva persona, mocós!

DÈM: Anem, què seria si et demanés alguna cosa més grossa?

MIC: Qualsevol diria que no és la més grossa de totes!

DÈM: Consent!

ÈSQ: No et facis pregar!

DÈM: Fes-ho, promet-ho! (*Li agafa també el braç.*)

MIC: No em deixareu estar?

ÈSQ: No, si no et deixes convèncer.

MIC: Però això és fer-me violència!

DÈM: Vinga, generosament, Mició!

MIC: Amb tot i que ho tinc per errat, poca-solta, absurd i estrany a la meua manera de viure, ja que ho voleu en tanta manera, es farà.»

«No —diu la crítica—, això és excessiu. Aquí, el poeta és censurable, amb raó. L'única cosa que podríem dir per justificar-lo seria que ha volgut mostrar les nocives conseqüències d'una bondat exagerada. Però fins aleshores, Mició s'ha manifestat tan amable, ha demostrat tan bon seny, tanta coneixença del món, que aquesta sortida final va contra tota versemblança i ha d'ofendre necessàriament l'espectador subtil. Com ja he dit: en aquest fragment, el poeta mereix ser censurat, censurat amb totes les de la llei!»

Però quin poeta? Terenci o Menandre? O tots dos? El més recent traductor anglès de Terenci, Colman,<sup>1</sup> vol fer recaure la major part de la censura en Menandre, i creu poder demostrar a partir d'una anotació de Donat, que Terenci, en aquest passatge, almenys ha atenuat força la incoherència del seu original. Donat diu exactament: «*Apud Menandrum senex de nuptiis non gravatur. Ergo Terentius εὐπετικῶς.*»

«És ben curiós —declara Colman— que aquesta observació de Donat hagi estat tan totalment negligida pels crítics, tot i que, pel fet d'haver perdut el text de Menandre, mereix molta més atenció. És indiscutible que, en el darrer acte, Terenci ha seguit el pla de Menandre: si va acceptar el disbarat de casar Mició amb la vella xaruga, Donat ens informa també que aquest fet repugnava al poeta i que va millorar el seu original tot fent manifestar a Mició la màxima resistència contra aquest enllaç, una resistència que no sembla haver expressat en la comèdia de Menandre.»

No és pas impossible que un poeta romà pugui fer alguna vegada alguna cosa millor que un grec. Però aquesta possibilitat no és prou perquè m'hò cregui.

Colman pensa, doncs, que els mots de Donat «*Apud Menandrum senex de nuptiis non gravatur*» signifiquen «En Menandre, el vell no

1. George Colman, citat al cap. XII com a comediògraf. Traduí les obres de Terenci el 1765.

s'oposa a la idea de les noces». I si no volguessin dir això? ¿I si els poguéssim traduir per «En Menandre, el vell no és importunat amb la idea de les nocès»? «*Nuptias gravari*» voldria dir la primera cosa. També, però, ho voldria dir «*de nuptiis gravari*»? En la primera accepció, *gravari* és usat com un deponent, mentre que en la segona és pròpiament el passiu, i no solament pot encaixar amb la meua interpretació, sinó que probablement no encaixa amb cap més.

Si aquest fos el sentit: què cal pensar de Terenci? Hauria mullorat tan poc l'original, que més aviat l'hauria empitjorat. La incoherència del casament de Mició, amb la resistència d'aquest, no hauria quedat atenuada, sinó que hauria estat una cosa inventada. «*Terentius εὐρετικὸς!*» Però les invencions dels imitadors no haurien anat pas gaire lluny.

## CI - CIV

19 d'abril de 1768

De cent u a cent quatre? M'havia proposat que aquests fulls, durant una anyada, constessin de cent articles justos. De tota manera, cinquanta-dues setmanes, a dos articles per setmana, dona cent quatre. I per què entre tots els jornalers, no ha de tenir uns dies de festa l'escriptor d'articles setmanals? I només quatre descansos a l'any és tan poca cosa!

Però Dodsley i Companyia,<sup>1</sup> en nom meu, han promès al públic cent quatre articles. I no vull pas que aquesta bona gent passin per uns mentiders.

La qüestió és: com començar? La roba ha estat ja mal tallada. Hauré de posar pedaços i afegits... I això sona tant a matusseria. Em passa pel cap allò que m'hi hauria hagut de passar des del començament: el costum dels actors de fer seguir la peça principal d'una obra curta. L'obra pot tractar de qualsevol tema i no té per què relacionar-se de cap manera amb tot allò que precedeix. I un epíleg així podria omplir ara els fulls que m'havia volgut estalviar.

Abans que res, quatre paraules sobre mi mateix! Per què aquest epíleg no hauria de tenir un pròleg que comencés amb un «*Poeta, cum primum animum ad scribendum appulit*»?<sup>2</sup>

Quan, ara fa un any, algunes persones de bé van tenir la idea de veure si no era possible fer pel teatre alemany alguna cosa més que

1. Un impressor de Leipzig, Engelbert Benjamin Schwickert, es va serví d'aquesta raó editorial —que existia a Londres— per encobrir els seus negocis editorials bruts. No es tractava, doncs, d'un grup de llibreters, com creia Lessing.

2. Al pròleg de l'*Andria*, de Terenci: «Quan de primer el poeta va posar-se a escriure...»

deixar-lo subsistir sota la direcció d'un «Principal», no sé com se'ls va acudir de pensar en mi i de fer-se la il·lusió que els podia ser d'utilitat per a aquesta empresa.

En aquell temps em trobava disponible i sense res a fer. Ningú no em volia llogar, sens dubte perquè ningú no sabia què fer amb mi. Fins que van aparèixer aquests amics! En la meua vida, totes les ocupacions havien estat per a mi força indiferents. Mai no me n'havia imposat ni simplement proposat cap; però tampoc no hauria rebutjat ni la més humil d'aquestes ocupacions, si hagués pogut creure que hi era cridat per una mena de predilecció.

Si volia contribuir a la bona acollida del teatre en aquesta ciutat? Per a mi, era ben fàcil donar una resposta. Només una cosa em preocupava: n'era capaç? I quina era la millor manera?

No sóc actor ni poeta.

Algú, de vegades, em dispensava l'honor de considerar-me poeta dramàtic. Però únicament perquè no em coneix prou. Caldria no treure unes conclusions tan generoses de les temptatives dramàtiques que he gosat de fer. No tothom qui agafa un pinzell i gasta colors és pintor. Les primeres d'aquestes temptatives foren escrites en uns anys en els quals les ganes d'escriure i la facilitat per fer-ho podien passar per genialitat. I allò que, en les peces posteriors, és tolerable, sóc molt conscient que ho dec únicament i exclusivament a la crítica. No sento dintre meu la font viva que s'obre pas per la seva pròpia força i que, per la seva pròpia força, s'escampa en uns raigs abundosos, frescos i purs: tot m'ho haig de treure de dintre amb fatiga i a través de bombes i canonades. Seria ben pobre, ben fred i miop, si no hagués après en certa manera a manllevar modestament tresors aliens, a escalfar-me en altres focs i a reforçar els meus ulls amb les ulleres de l'art. Per això m'he sentit sempre avergonyit o disgustat quan he llegit o escoltat judicis negatius sobre la crítica. Diuen que ofega el geni, i jo em complaïa a creure que n'havia rebut alguna cosa molt pròxima al geni. Jo sóc un coix que mai no podrà sentir-se edificat per un pamflet contra les crosses.<sup>3</sup>

Això sí: així com les crosses ajuden el coix a moure's d'una banda a l'altra, però mai no podran convertir-lo en un corredor, així tampoc no ho farà la crítica. Si amb el seu ajut, puc realitzar alguna cosa que estigui per damunt del que sortiria del meu talent sense la crítica, això em costarà molt de temps; hauré d'alliberar-me d'altres ocupacions, no deixar-me interrompre per distraccions involuntàries; hauré de tenir presents totes les meves lectures; a cada pas que faci, hauré de poder examinar amb calma totes les observacions que mai hagi fet sobre els costums i les passions, en resum, hauré de fer tantes coses,

3. Lessing polemitzava probablement amb Abbt, autor de la CCIV *Literaturbrief* (1761), on cita una frase d'Edward Young sobre les regles com a limitació del geni.

que ningú no pot ser més inadequat que jo per alimentar el teatre amb novetats constants.

Allò que pel teatre italià va fer Goldoni, que l'enriquí amb tretze comèdies novès en un any, haig de renunciar a fer-ho jo pel teatre alemany. I em caldria renunciar-hi, encara que fos capaç. Davant totes les primeres idees, sóc més desconfiat que mai no ho foren De la Casa i el vell Shandy. Ja que, malgrat que no les considero suggeriments del dimoni, ni en sentit literal ni alegòric,\* no deixo de pensar que les primeres idees són les primeres, i que el millor no és sempre aquell que sap situar-se al capdamunt en qualsevol moment. Les meves primeres idees no són certament millors que les primeres idees de qualsevol: i si tenim les idees de qualsevol, tant se val que ens quedem a casa.

En fi, se'm va acudir d'explotar allò que fa de mi un treballador tan lent i —en opinió dels meus amics més dinàmics<sup>4</sup>— tan mandrós: la crítica. I així va néixer la idea d'aquests fulls periòdics.

La idea em va complaure. Em recordava les didascàlies dels grecs, és a dir, les breus anotacions semblants a les que el mateix Aristòtil no va desdenyar d'escriure sobre les peces teatrals gregues. I em recordava que fa molt de temps m'havia rigut entre mi del doctíssim Casaubonus,<sup>5</sup> el qual, per un veritable respecte a la solidesa de la ciència, s'imaginava que allò que pretenia Aristòtil amb les seves didascàlies era principalment la rectificació de la cronologia...\*\*

\* *An opinion John de la Casa, archbishop of Benevento, was afflicted with —which opinion was— that whenever a Christian was writing a book (no for his private amusement, but) where his intent and purpose was bona fide, to print and publish it to the world, his first thoughts were always the temptations of the evil one. My father was hugely pleased with this theory of John de la Casa; and (had it not cramped him a little in his creed) I believe would have given ten of the best acres in the Shandy estate, to have been the broacher of it; but as he could not have the honour of it in the literal sense of the doctrine, he took up with the allegory of it. Prejudice of education, he would say, is the devil, etc. (Live and Op. of Tristram Shandy, V. 5, p. 74).*<sup>4</sup>

\*\* (Animady. in Athenaeum Libr. VI, cap. 7) *Διδακκῶν accipitur pro eo scripto, quo explicatur ubi, quando, quomodo et quo eventu fabula aliqua fuerit*

4. Referència a Weisse, el qual, en el prefaci a les seves tragèdies, havia fet al·lusió a Lessing.

5. Isaak Casaubonus (1559-1614), savi suís, professor a París, que exercí després a la cort anglesa. Comentà autors grecs i llatins.

6. «Una opinió que afligia l'arquebisbe de Benevento, John de la Casa, la qual opinió era que quan un cristià escrivia un llibre (no pas per a delectança privada, tanmateix), si el seu propòsit i designi era, bona fide, de fer-lo imprimir i de publicar-lo al món, els seus primers pensaments sempre eren temptacions del maligne. El meu pare se sentia immensament complagut amb aquesta teoria de John de la Casa; i (si no li hagués escapçat una miqueta el credo) crec que hauria donat deu dels millors acres de les terres dels Shandy per poder-ne ésser el pregoner. Però ja que no pogué tenir-ne l'honor en el sentit literal de la doctrina,

Certament, hauria estat una vergonya eterna per a Aristòtil que s'hagués ocupat més del valor poètic de les obres, de llur influència en els costums, de la formació del gust, que no pas de l'Olimpiada, de l'any de l'Olimpiada, del nom dels arconts sota els quals foren representades aquestes obres per primera vegada.

Fins i tot estava disposat a titular aquests fulls *Didascàlies hamburgueses*. Però aquest títol em sonava massa exòtic, i ara estic content d'haver preferit aquest altre. Allò que volgués o no volgués introduir en una *Dramatúrgia* depenia de mi; almenys no calia que Lione Allacci me'n donés cap model. Els erudits, en canvi, creuen saber com han de ser unes didascàlies, encara que sigui tan sols per les didascàlies de Terenci que conservem i que Casaubonus defineix com «*breviter et eleganter scriptas*».<sup>8</sup> Jo no tenia ganes de fer les meves didascàlies tan breus ni tan elegants, i els nostres Casaubonus actuals haurien hagut de moure la testa amb desaprovació, en veure que rares vegades se m'acut de pensar en qualsevol circumstància cronològica, apte per projectar des d'ara alguna llum sobre qualsevol dada històrica, mentre que milions d'altres llibres s'han perdut. Aquesta gent hauria buscat en mi —i, amb gran sorpresa, no ho hauria trobat— l'any, en què sota Lluís XIV o Lluís XV, a París o a Versalles, en presència dels prínceps de sang o sense la presència d'aquests prínceps, fou representada per primera vegada aquesta o aquella obra mestra del teatre francès.

Allò que, per contra, havien de ser aquests fulls, ho he explicat ja dins la presentació. Allò que realment han esdevingut, ho saben ja els meus lectors. No ben bé allò que jo vaig prometre que foren, sinó quelcom de diferent; però espero que no pas res de pitjor.

«Haurien d'acompanyar cada pas que *aquí* faci l'art, tant del poeta com de l'actor.»

Aquest segon punt de l'actor em va causar disgustos molt aviat. Tenim actors, però no tenim un art de l'actuació. Si en altres èpoques va existir, ara hem deixat de tenir-lo; s'ha perdut; cal recrear-lo de

*acta. Quantum critici hac diligentia veteres chronologos adjuverint, soli aestimabant illi, qui norunt quan infirma et tenuia praesidia habuerint, qui ad ineundam fugacis temporis rationem primi animum appulerunt. Ego non dubito, eo potissimum spectasse Aristotelem, cum Διδαχαλιας suas componeret?*

se l'agafà per via d'allegoria. El prejudici de l'educació, solia dir, és el maligne, etcètera. (*Live and Op. of Tristram Shandy*, vol. V, cap. 16.)

7. (*Animadv. in Athenaeum*, llib. VI, cap. 7.) Διδαχαλια es diu d'aquell text que explica on, quan, com i de quina manera s'interpreta una faula. Fins a quin punt els crítics van ajudar, d'aquesta manera, els vells cronistes, només ho apreciarà qui sàpiga de quins mitjans més precaris i febles disposaven els primers que es dedicaren a reflexionar sobre la fugacitat del temps. El que és jo, no dubto gens que és en això que pensava Aristòtil quan componia les seves διδαχαλιας.

8. Dins *Animadversionum in Deipnosophistas*, l. XV, Lío 1600



cap i de nou. De disquisicions generals sobre aquest tema n'hi ha força, en diverses llengües; però de regles especials, reconegudes per tothom, formulades amb claredat i precisió, i d'acord amb les quals hom pugui definir en cada cas individual allò que cada actor té de censurable o lloable, d'aquestes regles podria citar-ne un parell o tres a tot estirar. D'aquí que tot raonament sobre aquesta matèria sembli sempre vacil·lant i ambigu fins al punt que no té res d'estrany que l'actor, el qual no té altra cosa que un ofici ben après, se senti en tots els casos ofès per aquesta mena de raonaments. Mai no es creurà prou lloable, i sempre excessivament censurat: i fins i tot moltes vegades ni tan sols sabrà si han volgut lloar-lo o censurar-lo. Fa molt de temps, ha estat observat que la susceptibilitat de l'artista davant la crítica augmenta exactament en la mesura en què disminueix l'evidència, la claredat i la quantitat de principis sobre el seu art. Això sigui dit en disculpa meua i d'aquells sense els quals no hauria tingut cap necessitat de disculpar-me.

Què hi ha, però, de la primera part de la meua promesa? En aquest aspecte, evidentment, l'aquí no pot ser encara objecte de gaire consideració en l'actualitat. Com podia ser-ho? A penes han estat alçades les barreres, i ja voldríem veure els corredors a la meta, una meta que cada vegada es va distanciant més a llur davant. Si el públic pregunta: «què ha passat?», i es respon ell mateix amb un sarcàstic «no res», jo preguntaré al meu torn: «què ha fet el públic perquè pogués passar alguna cosa? Tampoc no ha fet res, o pitjor que res. No n'ha tingut prou a no afavorir ni promoure l'obra, sinó que ni tan sols li ha deixat seguir el seu curs natural. I què direm de la ben intencionada idea de proporcionar als alemanys un teatre nacional, quan els alemanys no som encara una nació! No parlo de la constitució política sinó senzillament del caràcter moral. Gairebé podríem dir que aquest consisteix a no voler tenir-ne cap. Som encara els devots imitadors de tot allò que ve de fora, i molt especialment els admiradors servils dels mai prou admirats francesos; tot allò que ens arriba de l'altra banda del Rin és bonic, encisador, deliciós, diví; abans negaríem el testimoni dels nostres ulls i de les nostres orelles que admetre el contrari; preferim prendre la barroeria per desimboltura, la impertinència per gràcia, la ganyota per expressió, el dringar de les rimes per poesia, els esgarips per música, abans que posar ni en el més mínim dubte la superioritat que aquest admirable poble, el primer poble del món, com sol definir-se modestament ell mateix, ha rebut en sort per part d'un destí just en tot allò que existeix de bo i de bell, de sublim i de noble.

Però aquest *locus communis* és tan gastat, i la seva immediata confrontació amb la pràctica podria esdevenir tan amarga, que prefereixo interrompre aquí el meu raonament.

Així doncs, en lloc de parlar dels passos que l'art del poeta dramàtic podria haver donat realment entre nosaltres, m'he vist obligat

a detenir-me en aquells que havia de donar prvisionalment per poder fer després el seu camí amb uns passos més ràpids i més llargs. Eren els passos que ha de fer un que s'ha perdut per tal de tornar al bon camí i no perdre ja de vista la seva fita.

Tothom té dret a vanar-se de la pròpia diligència: jo crec haver estudiat la poesia dramàtica; l'he estudiada més que una vintena d'autors que la practiquen. A més, l'he practicada en la mesura necessària per poder-ne parlar amb coneixement de causa. Sé molt bé que, així com el pintor no es deixa criticar per ningú que no sàpiga ni agafar un pinzell, tampoc el poeta no s'ho deixa fer. Jo, almenys, he intentat de fer allò que el poeta ha de saber dur a terme, i puc emetre un judici sobre la possibilitat de realitzar allò que jo mateix no he arribat a realitzar. No demano sinó una veu entre nosaltres, en un país on gosa de parlar més d'un que restaria mut com un peix, si no hagués après a imitar la veu d'aquest o aquell estranger.

Pot molt ben ser que un es posi a estudiar i que, tot estudiant, s'enfonsi cada vegada més dins l'error. Allò que a mi em garanteix que no m'ha passat res de semblant, que no he malentès l'essència de la poesia dramàtica, és el fet que la judico exactament tal com l'ha deduïda Aristòtil de l'estudi de les innumbrables obres mestres del teatre grec. De la gènesi, dels fonaments de la *Poètica* d'aquest filòsof, he extret les meves pròpies idees, que no podia exposar aquí sense una certa extensió. Nogensmenys, em veig obligat a declarar —a risc de ser objecte de burles en aquests temps il·lustrats— que la considero una obra no menys infal·lible que els *Elements* d'Euclides. Els seus principis són igualment certs i segurs, bé que no tan entenedors, i consegüentment més exposats als abusos que els euclidians. Especialment sobre la tragèdia, ja que el temps ens ha fet la gràcia de conservar-ne el text aristotèlic, em trobo en condicions de demostrar incontrovertiblement que no ens podem allunyar ni un pas de la norma aristotèlica sense allunyar-nos alhora de la seva perfecció.

A partir d'aquest convenciment, vaig proposar-me d'examinar a fons alguns dels més cèlebres models del teatre francès. Perquè sembla que aquest teatre s'ha constituït tot ell a partir de les regles d'Aristòtil, i especialment als alemanys ens han volgut convèncer que el teatre francès ha assolit gràcies a aquestes regles un grau de perfecció des del qual veu els teatres de tots els altres pobles moderns molt per sota d'ell. Tan fermament ens ho hem arribat a creure durant molt de temps que, per als nostres poetes, imitar els francesos significava treballar segons les regles dels antics.

Amb tot, aquest prejudici no podia subsistir eternament contra la nostra sensibilitat, la qual, gràcies a algunes obres angleses, es despertà afortunadament de la seva somnolència, i així vam experimentar finalment que la tragèdia era capaç de produir uns efectes ben diversos dels que Corneille i Racine van aconseguir de donar-li. Enlluernats, però, per l'esclat d'aquesta veritat, vam tornar a vorejar un altre pre-

cipici. A les obres angleses els mancaven d'una manera massa ostensible certes regles amb les quals ens havien familiaritzat els francesos. I què en vam concloure? Doncs que l'objectiu de la tragèdia era perfectament assolible sense aquestes regles, i que aquestes regles podien ser fins i tot culpables de no haver-lo assolit.

I això encara hauria pogut anar! Però *aquestes* regles es van començar a confondre amb *totes* les regles, i fou considerat una pedanteria el fet de prescriure al geni allò que havia i no havia de fer. Breu, ens trobàvem al punt de deixar perdre alegrement totes les experiències del passat, i de demanar als poetes que cadascú creés un art propi de cap i de nou.

Tindria la vanitat d'atribuir-me algun servei al nostre teatre, si em permetés de creure que he trobat l'únic mitjà per deturar aquesta fermentació del bon gust. Però sí que, almenys, puc vantrar-me d'haver-hi maldat especialment per posar en entredit la il·lusió de la regularitat del teatre francès. Precisament no hi ha cap nació que hagi ignorat més que els francesos les regles del drama antic. Unes quantes observacions ocasionals, que van trobar en Aristòtil, sobre l'estructura externa més adient per al drama, ells les van prendre per l'essencial, i en canvi van desvirtuar fins a tal punt l'essencial amb tota mena de limitacions i interpretacions, que no en podien sortir sinó unes obres que quedaven molt per sota dels supremes efectes a la vista dels quals el filòsof havia calculat les seves regles.

Aquí gosaré de fer una manifestació —que la gent se la prengui com vulgui—: digueu-me quina peça del gran Corneille no podria ser millorada per mi. Què ens hi juguem?

Però no; no voldria que aquesta manifestació fos considerada una petulància. Atenció, doncs, als mots que afegeixo: és ben segur que la faria millor..., sense ser ni remotament un Corneille... i sense haver fet mai una obra mestra. És ben segur que la faria millor... i no tindria encara motius per vanagloriar-me. No faria sinó allò que pot fer qualsevol..., qualsevol que cregui en Aristòtil tan fermament com jo.

Vet aquí una bóta per a les balenes de la nostra crítica! Ja em recreo anticipadament amb els jocs tan perfectes que hi faran. L'he llançada exclusivament per a elles, sobretot per la petita balena que neda en les aigües salades de Halle!<sup>9</sup>

I amb aquesta imatge —que no té per què ser més enginyosa—, el to més greu del pròleg passa al de l'epíleg, al qual he destinat aquests fulls darrers. ¿Qui m'hauria pogut recordar que ja era hora de començar aquest fi de festa sinó el senyor Stl.<sup>10</sup> el qual ja n'ha anunciat el

9. Al·lusió a Klotz, contra el qual, el 1768, Lessing havia publicat la primera part de les seves *Briefe antiquarischen Inhalts*.

10. Personatge no identificat.

contingut en la «Biblioteca Alemanya» del senyor conseller secret Klotz?\*

Què en treu, però, aquest home tan ridícul, amb la seva jaqueta de coloraines, d'anar pel món tocant el timbal amb aquest defici? No recordo d'haver-li promès res a canvi. Deu tocar el timbal senzillament per gust. Déu sap d'on ha tret tot això que el jovent, que el segueix pels carrers amb un «Oh!» d'admiració, arriba a saber gràcies a ell. Deu tenir l'esperit d'un endeví com la criada dels *Actes dels apòstols*.<sup>11</sup> Qui li podia dir, si no, que l'autor i l'editor de la *Dramatúrgia* eren una sola persona? Qui li podia descobrir les causes secretes que jo hagi atribuït a una actriu una veu sonora i hagi exaltat tant la prova d'una altra? De fet, en aquell moment, jo estava enamorat de totes dues, però no hauria cregut mai que ni una ànima vivent arribés a saber-ho. I tampoc les dues dames li ho poden haver dit: així doncs, és evident que té l'esperit d'un endeví. Ai de nosaltres, pobres escriptors, si els nostres grans senyors, els periodistes i articulistes, ens volen fer llaurar sota el mateix jou que aquests bous! Si per als seus judicis, a més de l'erudició i l'agudesesa que els és habitual, volen servir-se d'aquests numerets de màgia secreta: qui podrà resistir-los?

«Podria anunciar també el segon volum de la *Dramatúrgia* —escriu aquest senyor Stl., inspirat pel seu follet— si l'article contra els editors no hagués donat a l'autor massa feina per poder enllestir l'obra aviat.»

No cal titllar de mentider un follet, quan ho és tan sols una vegada. No és del tot inexacte això que la maligna criatura ha xiuxieujat a cau d'orella al bon Stl. Tanmateix, jo tenia al cap alguna cosa així. Volia explicar als meus lectors per què aquesta obra ha estat interrompuda tantes vegades; per què en dos anys, i encara amb esforç, ha estat enllestit allò que havia estat promès per a un any. Volia protestar contra la reproducció no autoritzada de l'obra, amb la qual era encetat el camí més directe per ofegar-la en el moment de néixer. Volia formular algunes consideracions sobre les nocives conseqüències d'aquesta reproducció. Volia proposar l'únic recurs per posar-hi remei. Però, n'hauria sortit un article contra els editors? Hauria anat més aviat a favor d'ells: almenys, de les persones honrades que hi ha entre ells; i n'hi ha. Així doncs, senyor Stl., no es fii sempre del seu follet! Ja ho veu: allò que aquestes criatures diabòliques saben del futur, ho saben només a mitges.

Però ja n'hi ha prou de respondre al ximple amb ximpleries; altrament es podria creure un savi. Perquè justament s'ha dit: no responguis al ximple d'acord amb la seva ximpleria, perquè no t'igualis a ell! És a dir: no el responguis d'acord amb la seva ximpleria per tal que la

\* N. 9, p. 60.

11. 16, 16 ss. La criada a qui sant Pau desposseí del seu esperit profètic.

qüestió essencial no sigui oblidada. I per això torno a adreçar-me als meus seriosos lectors, als quals demano disculpes seriosament per aquestes bufonades.

És la pura veritat que la reproducció illegal, mitjançant la qual hom ha volgut donar una utilitat pública a aquests fulls, ve a ser l'única causa que llur edició hagi estat ajornada fins avui i que ara hagi estat del tot abandonada. Abans de dir-ne una paraula més, permeteu-me que allunyi de mi tota sospita d'aprofitament egoista. El teatre mateix ha desemborsat les elevades sumes que calien, amb l'esperança de recuperar-ne almenys una bona part amb la venda. Jo no hi perdo res si aquesta esperança no és acomplerta. D'altra banda, no deixa d'indignar-me el fet que hagi de restar inutilitzat el material reunit per a la continuació. Jo torno a retirar la mà d'aquesta arada tan de bon grat com l'hi havia posat. Klotz i els seus col·legues continuen desitjant, així com així, que no l'hi hagués posada mai, i fàcilment hom trobarà entre ells un o altre que portarà a terme el registre quotidià d'una empresa fallida per mostrar-me la *utilitat periòdica* que jo hauria pogut i degut conferir a aquests *fulls periòdics*.

Perquè no vull ni puc amagar que aquests darrers plec foren escrits gairebé un any més tard del que indica llur data. El dolç somni de fundar un teatre nacional aquí a Hamburg, s'ha tornar a esfumar: i jutjant pel que jo he conegut d'aquest lloc, haurà de ser justament el darrer on un somni així pugui realitzar-se.

Però fins i tot aquest fet pot ser-me indiferent! No voldria en absolut fer la impressió que considero una gran desgràcia el fracàs d'uns esforços en els quals he participat. No podien tenir gaire importància, quan comptaven justament amb la meua participació. Què podem dir, però, si uns esforços més ambiciosos fracassen a causa de les mateixes hostilitats que han fet fracassar els meus? El món no hi perd res, si en lloc de publicar cinc o sis volums de la *Dramatúrgia*, només en publico dos. Però sí que hi podria perdre si una obra més profitosa d'un escriptor millor quedés interrompuda de la mateixa manera, i si hi hagués gent que maquinessin un pla ben explícit per fer naufragar l'obra més útil, empresa en unes circumstàncies semblants.

Per això no dubto, i considero el meu deure denunciar al públic aquest complot singular. Justament aquests Dodsley i Companyia, que s'han permès de reimprimir la *Dramatúrgia*, han fet córrer, de fa algun temps, un full imprès entre els editors, que diu literalment així:

#### *Avis als senyors editors*

«Amb l'ajuda d'alguns senyors editors hem decidit d'impedir en el futur les edicions d'autor a tots aquells que s'introdueixen dins el comerç del llibre sense les necessàries qualificacions —com, per exemple, les empreses recentment creades a Hamburg i a d'altres indrets—, i d'imprimir aquests textos sense cap mena de consideracions; a més,

reduïrem en cada cas el preu establert a la meitat. Els senyors editors ja adherits a aquest projecte, els quals s'han adonat que aquesta intrusió il·lícita ocasionaria grans perjudicis a tots els editors, han decidit crear una caixa per donar suport a aquest propòsit, i han lliurat ja una suma considerable de diners, amb el prec que, d'entrada, llur nom no fos esmentat, però amb la promesa de continuar aquest suport. Esperem que la resta d'editors ben intencionats, per tal d'incrementar els fons d'aquesta caixa, faran el mateix, i els preguem que recomanin també de la millor manera que puguin la nostra editorial. Quant a la impressió i a la bellesa del paper, no cedirem davant els primers. D'altra banda, ens esforçarem a prestar una gran atenció als innumbrables contrabandistes a fi que no comenci tothom a traficar i crear desordre. Tant nosaltres com els senyors col·legues que se'ns adhereixin, ens comprometem a no reimprimir ni una sola pàgina de cap editor legal; per contra, així que sigui reimprès un llibre d'algú de la nostra societat, estarem atents no solament a ocasionar tots els perjudicis al reimpressor, sinó també a aquells llibreters que gosin de vendre aquesta reimpressió. Per això preguem ben cordialment a tots els senyors editors que, en el termini d'un any, després que haurem donat els noms de tots els membres de la societat, es desfacin de tot tipus de reimpressions, o bé esperin de veure venudes les millors edicions pròpies a meitat de preu o a un preu encara inferior. Als senyors editors, membres de la nostra societat, que hagin hagut de suportar reimpressions il·lícites, no deixarem de concedir-los una indemnització proporcional i d'acord amb el fons de la caixa. Així, esperem que la resta d'irregularitats en l'edició, amb l'ajut dels senyors editors ben intencionats, seran eliminades en poc temps.

»Si les circumstàncies ho permeten, acudirem nosaltres mateixos a Leipzig per la fira de Pasqua; si això no és possible, hi enviarem una representació. Ens recomanem als vostres bons sentiments i quedem de vosaltres fidelíssims col·legues.»

*J. Dodsley i Companyia*

Si aquest article no contingués altra cosa que la invitació a una unitat més estreta entre els editors, per tal de posar remei en comú a les reimpressions il·legals, difícilment un estudiós li negaria la seva aprovació. Però ¿com se'ls ha pogut acudir a unes persones raonables i honestes de donar a aquest pla una extensió tan censurable? Per acabar amb les activitats de quatre pobres lladregots, ¿volen convertir-se ells mateixos en veritables bandolers? «Aquell que imprimeixi il·legalment, serà pagat amb la mateixa moneda.» Que sigui així, si l'autoritat els permet de venjar-se d'aquesta manera. Però alhora pretenen d'impedir les edicions d'autor. Qui són ells per impedir-les? ¿Tenen el coratge de posar el seu nom veritable sota un afront semblant? ¿Han estat mai prohibides enlloc les edicions d'autor? Com podrien ser-ho?

Quina llei pot coartar el dret del literat i del científic a treure de la pròpia obra tota la utilitat que puguin? Però resulta que «s'introdueixen dins el comerç del llibre sense les necessàries qualificacions.» Quines són aquestes qualificacions necessàries? ¿Aprendre a fer paquets durant cinc anys amb un home que no sap res més que fer paquets? I qui no es pot permetre mesclar-se en el comerç del llibre? ¿Des de quan el comerç del llibre és una corporació? Quins són els seus privilegis exclusius? Qui els ha concedit?

Si Dodsley i Companyia volen portar a terme la reimpressió de la meua *Dramatúrgia*, demanaria almenys que no la mutilin, sinó que també reimprimeixin fidelment tot allò que hi trobaran escrit contra ells. Si hi afegeixen un text per defensar-se —en el supòsit que aquesta defensa sigui possible—, no seré jo qui els blasmarà. Que la redactin en el to que vulguin, o que la facin redactar a un savi prou mesquí per llogar-los la ploma: fins i tot ho poden fer en el to tan interessant de l'escola de Klotz, rica en tota mena d'histories, petites anècdotes i pasquins, sense ni un mot pertinent. Només declaro anticipadament que serà mentida la més petita insinuació que és l'interès personal ofès allò que em fa parlar tan acaloradament contra ells. Mai no he fet imprimir res pagant-ho de la meua butxaca i difícilment ho podré fer en tota la meua vida.<sup>12</sup> Conec, com ja he dit, més d'un home decent entre els editors, a la mediació del qual puc deixar ben de gust un afer com aquest. Però tampoc cap d'ells no s'ha de prendre malament que demostrï el meu odi i el meu menyspreu contra una gent en comparació dels quals no serien pas males persones els saltejadors i els lladres de camí ral. Perquè aquests donen llurs cops de mà en benefici propi, mentre que els Dodsley i Companyia volen robar amb una banda organitzada.

El millor fóra que llur invitació fos acceptada tan sols per una minoria. Altrament, ja seria hora que els estudiosos pensessin a realitzar el conegut projecte de Leibniz.<sup>13</sup>

12. Més tard, Lessing va fer imprimir *Nathan der Weise* a compte seu.

13. Leibniz havia projectat una unió de literats per defensar-se mútuament en qüestions d'edició i distribució de les seves obres: *De vera ratione reformandi rem literariam* (1668).





# Índex de noms

- ABBT, 372.  
*Abhandlung von dem leben und den werken des Marcus Accius Plautus*, 53.  
*Abhandlung von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele*, 54.  
*Abhandlung von der Absich des Traverspiels*, 300.  
*Abhandlung von der Fabel*, 150.  
ACKERMANN, Konrad Ernst, 25, 69, 69, 71, 141.  
ADAMI, Leonardo, 170, 170.  
ADDISON, Joseph, 81, 81, 88, 119.  
AFFICHARD, Thomas, 87, 87.  
AGAMEMNON, 335.  
AGATHON, 268, 270, 334, 334.  
AGRICOLA, Johann Friedrich, 121, 121, 122.  
ALEMBERT, Jean-Baptista le Rond d', 213.  
Alemanya, 7, 26, 31, 33, 46, 54, 64, 70, 88, 90, 92, 104, 117, 307.  
ALEXANDRE, 333.  
ALLACCI, Lione, 374.  
Allgemeine Deutsche Bibliothek (Biblioteca General Alemany), 6.  
Altona, 47.  
Alzire, 33, 63, 93, 119, 119.  
Amalia, 99, 99, 284.  
Amfitrió, 222, 223.  
Amsterdam, 85, 89, 193.  
*Analysis of beauty*, 40.  
Andria, 328, 371.  
Anette i Lubin, 214.  
Anglaterra, 83, 88, 106, 152, 207, 270.  
*Animadversionum in Deipnosophistas*, 374.  
APIÀ D'ALEXANDRIA, 130.  
*Aquest és de la família?* (vegeu *La Famille*), 87.  
AQUIL-LES, 333, 335, 336.  
ARISTÓFANES, 339, 339, 340, 341, 355.  
ARISTÒTIL, 7, 9, 10, 11, 65, 94, 105, 132, 137, 156, 157, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 163, 182, 191, 196, 199, 201, 215, 273, 274, 284, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 301, 302, 305, 308, 309, 309, 310, 311, 311, 312, 313, 314, 333, 334, 335, 335, 336, 338, 339, 340, 341, 342, 348, 349, 350, 351, 353, 354, 373, 374, 376, 377.  
ARQUET, 110.  
*Arte nuevo de hacer comedias*, 246, 246, 267.  
ASCENSIVS, Jodocus Badius, 327.  
Asia, 52.  
*Assaigs sobre la pintura*, 5.  
*Astrate, Roi de Tyr*, 171.  
*Ataulfo*, 266.  
Atenes, 35, 89, 156, 192, 312.  
*August*, 333.  
BALLHORN, Johann, 203.  
BANKS, John, 216, 216, 220, 221, 222, 226, 227, 228, 233, 234, 235, 236.  
Barcelona, 45, 276, 352.  
BARLANDUS, Adrian de, 327.  
BARNES, Josua, 156.  
BARTOLUS, de Sassoferrato, 93, 93.  
RASNAGE DE BEAUVAL, Jacques, 173, 173.  
BATTEUX, Abbé Charles, 150.  
BEAUMONT, Elie de, 93, 93.  
BEAUVALL, Jeanne, 89, 89.  
BCELLI, Giulio Cesare, 200.  
*Beiträge zum Verdñigen des Verstandes und Witzes*, 315.  
BEN DAVID, 6.  
Benevento, 373.  
BERGER, 77.  
Berlin, 5, 6, 7, 69, 69, 121, 315, 322.  
BERNINI, Giovanni Lorenzo, 46.  
Biblioteca Alemany, 378.  
Biblioteca teatral de Diodati, 71.  
Biblioteca teatrale italiana, scelta e disposta da Ottavio Diodati (Biblioteca Teatral de Diodati), 55, 55.  
Bibliothek der Schönen Wissenschaften un der freien künste (Biblioteca de les arts lliberals i de la ciència), 5, 52, 52.  
BODMER, Johann Jakob, 31.  
BOEK, Johann Michael, 78, 78, 99.  
BOEK, Sophie Elisabeth, 99, 99.  
Bohèmia, 32.  
BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas, 171, 171.  
BOTSROBERT, François le Metel de, 222, 222.

- BOISSY, Louis de, 102, 102.  
 BORCHET, 96.  
 BOSCAN I ALMOGÀVER, Joan, 250.  
 BOUHOURS, Dominique, 307, 307.  
 BOYER, Claude, 217, 217.  
 BOYRON, Michel, 105.  
 Brabant, 327.  
 Bradamante, 222, 223.  
 BRAWE, Joachim Wilhelm von, 78, 78.  
 Bremen, 130.  
 BRESSAND, F. C., 140.  
*Briefe antiquarischen Inhalts*, 377.  
*Briefe, die nevestes Literatur Betreffend*  
 (*Cartes sobre la nova literatura*), 5,  
 57, 65, 90.  
*Briefe über die Empfindungen*, 286, 293.  
 Britannicus, 112, 113, 343.  
 BROOK, Henry, 236, 236.  
 BROUSSE, de, 316.  
 BRUEYS, David-Augustin de, 78, 78.  
 BRUMOY, Pierre, 153, 153.  
 Brunswick, 69.  
*Brutus*, 63, 119, 119.  
  
*Cadascú fora del teu humor*, 346.  
 Calais, 92, 92.  
 CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, 12, 14, 71,  
 266.  
 CALPRENÈDE, Gautier de Coste de la, 106,  
 106, 217, 217, 227.  
*Candidats*, 315.  
*Caràcters*, 346.  
 CARITÓ, 193.  
 Carouge, 315.  
 CASAUBONUS, Isaak, 373, 373, 374.  
 Cató, 119, 119, 333, 334.  
*CCIV Literaturbrief*, 372.  
 CECCHI, Giovanni Maria, 60, 60, 61.  
 CECIL, Robert, 109, 109.  
 Cénie, 7, 72, 104, 213, 214.  
*Cénie oder die Grossmut im Unglück*,  
 97, 97.  
*Ce que plaît aux dames*, 129.  
 CÉROU, Chevalier de, 77, 77.  
 CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 246.  
 Cèsar, 63, 334.  
 CESAR, Juli, 269.  
 CHAMFORD, 9.  
*Caritonis Aphrodisiensis de Chaerea et*  
*Callirhoe amatorium lib. VIII graece*  
*et latine cum animadversionibus*, 193.  
 CHASSIRON, Pierre-Mathieu-Martin de, 54.  
 CHEVRIER, François Antoine de, 204, 204,  
 206, 213, 214.  
 CHRIST, Joseph Anton von, 86.  
*Chronico ad Olymp*, 339.  
*Cibber's lives of The England Poets*,  
 217.  
 CIBBER, Theophilus, 83.  
 CICERÓ, Mac Tulli, 101, 101, 156, 175, 330.  
 Cinna, 130.  
 LEON, 341.  
*Cleopatra*, 131.  
 Club dels Dilluns, 6.  
 COBHAN, 109.  
 Cocalos, 339.  
 COELLO, Antonio, 237.  
 COLMAN, George, 70, 70, 71, 327, 370, 370.  
*Com aprofitar-se dels propis enemics*,  
 164.  
*Comédien*, 45.  
*Comèdia Antiga*, 340.  
*Comèdia Nova*, 338, 339.  
*Comedias de capa y espada*, 246.  
*Comèdies*, IV, 276.  
*Commentary on Horace's Arts Poetica*,  
 338.  
*Companion to the Theatre*, 235.  
 Companyia de Molière, 89.  
 Companyia francesa de Brunswick, 93.  
 Comte de Leicester (vegeu DUDLEY, Robert), 110.  
*Confessions*, 9.  
 CONGREVE, William, 71, 71.  
*Contes moraux*, 214.  
 Copenhaguen, 118.  
 CORDIER DE SAINT FIRMIN, Edmond, 155,  
 155.  
 CORNEILLE, Pierre, 9, 33, 106, 106, 107, 111,  
 130, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139,  
 140, 141, 153, 154, 157, 164, 182, 183, 184,  
 185, 185, 215, 217, 221, 222, 222, 225, 228,  
 233, 289, 290, 290, 291, 297, 298, 308, 309,  
 310, 311, 312, 313, 314, 314, 315, 376.  
 CORNEILLE, Thomas, 106, 106, 107, 108, 109,  
 110, 112, 217, 220.  
 COROMINES, Joan, 276, 360.  
 Cort de França, 83.  
 CRATES DE MALLOS, 341.  
 CRATÍ, 340.  
 CRÉBILLON, Claude Prosper Jolyot de, 99,  
 99, 285, 285, 310.  
 Cremona, 328.  
*Cresfont*, 153, 157, 163, 164, 166, 167, 175.  
*Cresfonte* (vegeu *Cresfont*), 167.  
*Creusa*, 198.  
 CRISTIÀ VII (Rei de Dinamarca), 130, 130,  
 141.  
*Crítica del Judici*, 18.  
 CRONEGK, Johann Friedrich, 29, 29, 30, 31,  
 34, 35, 44, 52, 52, 121, 208.  
 CURIAL, Edicions Catalanes, 352.  
 CURTIUS, Michael Conrad, 159, 159, 293,  
 295, 300, 335, 336, 337.  
  
 DACIER, André, 157, 157, 158, 159, 163, 164,  
 164, 280, 288, 291, 295, 298, 299, 299, 300,  
 308, 309, 315, 327, 335, 336, 337, 341.  
 DACIER, Anne, 280, 280.  
 DANCOURT, Florent Carton, 105.  
 DANIEL, Samuel, 217, 217.  
 Danzig, 78, 105, 105.  
*Dar la vida por su dama o el Conde de*  
*Sex*, 237, 237.  
*Das ausgerechnete Glück*, 315.  
*Das Testament*, 118.  
*Das Theater des Herrn Diderot*, 194.  
*De arte poetica*, 92, 348.  
*De institutione oratoria I*, 40.  
 DE LA CASA, Johnn, 373, 373.

- DE LA CHAUSSÉE, 105.  
 DE L'ISLE, 119.  
 DELISLE, Louis François, 91.  
 Dell'arie rappresentativa, 61.  
 De Metris, 139.  
 Demòcrit (vegeu Démocrite amoureux), 88.  
 Démocrite amoureux, 88.  
 De pantominio, 99.  
 De poeta libri VI, 31.  
 Der Freigeist o Der beschämte Freigeist, 78.  
 Der Geheimnisvolle, 207, 208.  
 Der Bock im Prozesse, 117.  
 Der Mann nach der Uhr o Der ordentliche Mann, 105, 106, 213.  
 Der Schatz, 60, 79.  
 Der Triumph der guten Frauen, 207, 208, 209.  
 Der rezensent braucht nicht besser machen zu können, was er tadelt, 26.  
 DESCHAMPS, Eustache, 119.  
 Des divers changements arrivés à l'art tragique, 304.  
 Des geschäftige Müsiggänger, 207.  
 Des Herrn Jakob Thomson sämtliche Traversspiele, 52.  
 DESTOUCHES, Philippe Néricault, 60, 60, 61, 62, 69, 72, 88, 102, 119, 204, 206, 324.  
 Deutsche Bibliothek der Schönen Wissenschaften, 357.  
 Deutsche Schaubühne, 72, 79, 88, 118, 207.  
 Deutscher Sprachschatz, 271.  
 Didascálies hamburgueses, 374.  
 DIDEROT, Denis, 5, 7, 8, 16, 17, 18, 75, 76, 77, 194, 195, 196, 317, 321, 322, 324, 325, 326, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 342, 348, 353.  
 Dido, 117.  
 Die alte Jungfer, 90.  
 Die Braut von Messina, 165.  
 Die Bühne als eine moralische Anstalt betrachtet, 32.  
 Die Brüder oder die Früchte der Erziehung, 273, 273, 354, 357.  
 Die Candidaten, 125.  
 Die Geister in der englischen Literatur des 18 Jahrhunderts, 67.  
 Die Geistlichen auf dem Lande, 315.  
 Die Gouvernante, 72.  
 Die Hausfranzösin, oder die Mamsell, 117, 118.  
 Die kranke Frau, 104.  
 Die Menschlichkeit oder Schilderung der Dürftigkeit (vegeu El quadre de la indigència), 77.  
 Die neue Agnese, 62, 63, 72, 204.  
 Die stumme Schönheit, 73.  
 DIFIL, 328, 365, 366, 366, 367.  
 DILTHEY, Wilhelm, 8, 19.  
 Diogenes Laërtius, 138.  
 Discours à l'occasion de la Tragédie d'Oedipe, 96.  
 Discours sur la tragédie, 297, 308.  
 Discours sur les expressions de passions de l'âme, 346.  
 Dissertation, 65.  
 Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne, 63.  
 Divinae Institutiones, 273.  
 Dodsley i Companyia, 371, 379, 381.  
 DONAT, 275, 275, 276, 277, 279, 250, 337, 337, 354, 366, 367, 370.  
 DORVAL, Marie Delaunay, 326.  
 Douglas, 70, 70.  
 Dramatis personae, 199, 200, 201.  
 Dresden, 354.  
 DREYER, J. M., 25.  
 DRYDEN, John, 54, 82, 82.  
 DU BELLOY, Pierre Laurent Nuyrette, 91, 91, 92, 92, 93, 94, 100.  
 Dublin, 236.  
 DUBOS, Jean-Baptiste, 313, 313.  
 DUDLEY, Robert, 110.  
 DULM, Friedrich, 85, 85.  
 DUSCHI, Johann Jakob, 47.  
 Edip, 161.  
 Egipte, 131.  
 EKHOF, Hans Konrad Dieterich, 34, 34, 36, 42, 56, 60, 69, 78, 86, 87, 98, 100, 115, 282.  
 El Cid, 130, 215, 221, 221, 222, 225.  
 El comerciant anglès (vegeu L'escocesa) 70, 71.  
 El café o L'escocesa, 69, 70.  
 El comte d'Essex (vegeu Essex), 106, 107, 108, 109, 109, 112, 216.  
 El desenllaç imprevist / Le Dénouement imprévu, 281, 281.  
 El dissipador, 61.  
 El distret / Le Distract, 119, 119, 126, 126.  
 El dot, 61.  
 Electra, 137, 351.  
 Elegies II, 169.  
 Elements, 10, 376.  
 El escenario escénico español, 7.  
 El falcó / Le Faucon, 119, 119.  
 El fantasma del timbal / The Dummer or the taunted House, 61, 88, 88.  
 El fill natural, 234, 317, 322, 326.  
 El fill pròdig / L'enfant prodigue, 119, 119.  
 El jilòsof casat, 61, 69, 77, 88, 204, 206, 207.  
 El financer / Le Financier, 100, 100.  
 Elisie, 117.  
 El jugador / Le joueur, 77, 77, 129.  
 El Mentider / Le Menteur, 314, 314.  
 El misantrop, 323.  
 El pare de família, 104, 194, 317, 322, 325.  
 Elpenor, Iphigenie in Delphi, 165.  
 El poeta campero, 61, 72.  
 El quadern gris, 9.  
 El quadre de la indigència, 77.  
 Els amants desunits (vegeu La mare coqueta), 78.

- Els enamorats ridículs*, 47.  
*El setge de Calais / Le siège de Calais*, 91, 92.  
*Els Germans*, 224, 273, 274, 281, 325, 328, 337, 354, 354, 359, 362, 365, 367.  
*Els gloriosos*, 61.  
*Els núvols*, 339.  
*Els perses*, 359.  
*El tresor*, 79.  
*El tresor amagat / Le trésor caché*, 60, 61.  
*El triomf del temps passat / Le Triomphe du temps passé*, 47, 47.  
*Emília Galotti*, 266.  
*Eneida*, 30.  
 Engelbert Benjamin Schwickert (editor), 371.  
*Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, 307.  
 EPICARM, 341.  
*Erziehung des Menschengeschlechts*, 65.  
 ESCHENBURG, Johann Joachim, 343.  
 Escola de Jena, 19.  
 Espanya, 32.  
 ÈSQÜIL, 359.  
*Essais*, 9.  
*Essais de Litterature et de Morale*, 215.  
*Essex*, 220, 222, 226, 233, 236, 266.  
*Ètica a Nicòmac*, 339, 339.  
 EUCLIDES, 10, 376.  
 EUGRAPHIUS, Johannes, 328.  
*Euripides, Tragédies*, 352.  
*Eunuc*, 101, 328, 329.  
 EURÍPIDES, 35, 137, 153, 156, 156, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 175, 175, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 235, 310, 334, 350, 350, 351, 352, 353.  
 Europa, 15, 31, 52, 140, 317.  
 EUSEBI, 339.  
*Every Man in his Humour*, 346, 347.  
*Every Man out of his Humour* (vegeu *Cadascú fora del seu humor*), 346, 347, 348.  
*Examen de Rodogune*, 130.  
  
*Fabeln*, 104.  
 FAERNO, Gabriele, 328, 329.  
 FALKENER, 81.  
 FALSTAFF, Jack, 269.  
*Faules*, 156.  
 FAVART, Charles Simon, 62, 62, 129, 141, 143, 147, 148, 149, 150, 151, 214.  
 FELBRICH, 63.  
 FERECRATES, 340.  
 FIELDING, Henry, 53.  
 FILEMÓ, 61, 339.  
 FONTENELLE, Bernard de Bovier de, 215, 215.  
 FORMI, 341.  
 FORMOSA, Feliu, 19.  
*Fragments*, 9.  
 França, 64, 64, 88, 91, 140, 143, 146, 152, 154, 176, 214, 225, 236, 270, 285.  
 FRÉRON, Elie, 70, 70.  
 FUFIDIUS, 330.  
 Fundació Bernat Metge, 276.  
  
 FUSÉ, Claude-Henri de (Abbe de Voisenon), 213, 213.  
  
 GARCILASO DE LA VEGA, 250.  
 GARNIER, Robert, 222, 223.  
 GARRICK, David, 34, 34, 51, 51, 52, 53.  
 GAUSSIN, 83.  
*Gedanken zur aufnahme des dänischen theaters*, 26, 182.  
 GELI, 175.  
 GELLERT, 54, 104, 104.  
*Genie*, 29.  
*Gertrude ou l'education d'une fille*, 62.  
*Jerusalem Liberata*, 29.  
*Geschäftiger Müssiggänger*, 208.  
 Glosa, 249.  
*Glossa interlinealis*, 327.  
*Glücksadt*, 153.  
 GOETHE, Johann Wolfgang, 11, 111, 165, 224.  
 GOLDONI, Carlo, 70, 373.  
 GOTTSCHED, 25, 26, 31, 32, 53, 72, 72, 79, 90, 90, 91, 110, 118, 119, 201, 207, 270, 307.  
 GOTTSCHED, senyora (vegeu KULMUS, L.A.V.), 72, 72, 88, 88, 97, 97, 117, 117.  
 GOULSTON, Theodore, 293.  
 GOZZI, Carlo, 83.  
 GOZZI, Gaspare, 83, 83, 84.  
 GRAFFIGNY, Françoise, 7, 72, 97, 97, 213, 214.  
 Graves kloster de Berlín, 315.  
 Grècia, 91, 137, 188, 338.  
 GRÉCOURT, 141.  
 GRESSET, Jean Baptiste Louis, 86, 316.  
 GRIES, J. F., 153.  
  
 HALLE, 280.  
 Hamburg, 5, 7, 8, 25, 54, 69, 118, 118, 126, 129, 130, 141, 167, 207, 282, 379.  
*Hamlet*, 53, 57, 66.  
 Hannover, 69, 125.  
*Hanswurst*, 270.  
*Harlekin oder Verteidigung des Grotesk-Komischen*, 91.  
 HARTMANN, Nicolai, 19.  
*Haupt- und Staatsaktionen*, 269.  
*Heautontimorumenos*, 326, 327, 328, 329, 330, 330.  
*Hècuba*, 197.  
 HÉDELIN, François (Abbé d'Aubignac), 182, 182, 183, 196, 222, 308.  
*Helena*, 137.  
*Helle*, 163.  
 HENSEL, Sophie Friederike, 42, 42, 49, 75, 91, 98, 116.  
*Héraclius*, 290.  
 HERDER, Johann Gottfried von, 6, 11, 16, 29, 288.  
 HERTEL, Johann Wilhelm, 121, 121.  
*Herzog Michel*, 69, 282, 315.  
 HEUFELD, Franz, 57, 57, 59, 60.  
 HIGINUS, Gaius Juli, 156, 156, 164, 165, 165, 166, 166, 167, 169, 191, 192.  
 HILL, Aaron, 80, 81, 82, 83.

- HIPERBOLUS**, 341.  
**HIPPEL**, Theodor Gottlieb von, 105, 105.  
*Història General*, 137.  
*Història secreta de la reina Isabel I i el comte d'Essex*, 217.  
*Histoire du Théâtre Français*, 89, 316.  
*Histoire du théâtre italien*, 61.  
*Histoire Générale du Théâtre français*, 222.  
*Histoire générale d'Angleterre*, 112.  
*History of England*, 106.  
*History of Great Britain*, 226.  
*History of Scotland / Història d'Escòcia*, 106, 106.  
**HOGARTH**, William, 40, 40.  
 Holanda, 85.  
**HOME**, John, 70.  
**HOMER**, 103, 154, 175, 268, 282, 335, 340.  
**HORACI**, 70, 92, 127, 196, 216, 234, 329, 330, 342, 344, 348.  
 Hôtel de Bourgogne, 61.  
**HOUDAR DE LA MOTTE**, Antoine, 96, 96, 152, 152.  
**HUME**, David, 70, 106, 108, 226.  
**HURD**, Richard, 338, 338, 339, 342, 343, 343, 344, 344, 347, 348, 350, 353, 354, 357.  
*Ifigènia*, 161, 162.  
*Ifigènia a Tàurida*, 137.  
 Il·lustració, 215.  
*Imitations of Horace*, 357.  
 Impremta Reial de Paris, 207.  
*Ió*, 197, 198.  
*Isabelle i Gertrudis, o els silfs fingits*, 63.  
 Itàlia, 170, 176.  
*Jaloux désabusé*, 204, 204.  
**JONES**, Henry, 236, 236.  
**JONSON**, Benjamin, 82, 236, 346, 346, 347, 354.  
 «Journal encyclopédique», 18, 93, 143, 236.  
 «Journal Étranger», 75.  
*Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe*, 56.  
**KANT**, Immanuel, 6, 16, 17, 18.  
**KLOPSTOCK**, Friedrich Gottlieb, 29.  
**KLOTZ**, 357, 377, 378, 379, 381.  
**KODRUS**, 29, 31, 35, 52, 52.  
*Komisches Theater*, 285.  
 Komödien, 354.  
**KÖNIGSBERG**, 105.  
*Kreusa, Queen of Athens*, 198.  
 «Kritischer Musikus», 118.  
**KRÜGER**, Bernhard Ephraim, 117, 315, 315.  
**KRÜGER**, Johann Christian, 69, 125, 125, 281, 282.  
**KULMUS**, Luise Adelgunden Viktoria, 72.  
**KURZ**, Felix Josep, 72.  
**LA BRUYÈRE**, Jean de, 127, 127.  
*La Coquette fixée*, 213.  
**LACTANTI**, 273.  
*La doble inconstància / La double inconstance ou le fourbe puni*, 119, 119.  
*La dona que té raó*, 315.  
*L'advocat Patelin*, 78, 104, 153.  
*La familia*, 315.  
*La Famille*, 87.  
*La fée Urgèle*, 129.  
**L'AFFICHARD**, Thomas, 87, 87, 315.  
*La flor*, 334.  
**LA FONTAINE**, Jean de, 141, 315.  
*La laitère et le pot au lait*, 315.  
*L'amant escriptor i criat / L'amant auteur et valet*, 77, 77.  
*La mare coqueta / La mère coquette ou les amants brouillés*, 78, 78.  
*La Matrone d'Efes / La Matrone d'Éphèse*, 152, 152.  
*La Merope, con annotazioni dell'autore e con la sua risposta alla Lettera del Signor di Voltaire*, 177.  
*La mort d'Hercules*, 131.  
*La muller gelosa*, 71.  
*La naissance de Clinquant*, 201.  
*L'Adrienne*, 105.  
 Laocoon, 5.  
**LAOKOON**, 26, 40, 46, 272, 301.  
*La Poétique d'Aristote*, 298, 314.  
*La precaució inútil*, 215.  
**LA THORILLIÈRE**, Pierre, 89, 89.  
*L'avar / L'Avare*, 119, 119, 129, 343, 344.  
*El cec clarivident / L'Aveugle clairvoyant*, 316, 316.  
**LAVINI**, 329.  
*L'hereu camperol / L'Héritier de village*, 125, 125.  
*L'home sense prejudicis*, 102.  
*L'homme singulier*, 324.  
*Lebensläufe nach aufsteigender Linie*, 105.  
**LE BOSSU**, René, 315, 315.  
**LE BRET**, Antonine, 316, 316.  
**LE BRUN**, Charles, 346, 346.  
*Les Caractères*, 127.  
*Le Château d'Otrante*, 109.  
*L'école des femmes*, 62.  
*Le Comédien*, 37, 86.  
*Le comte de Gabalis ou entretiens sur les sciences secrètes*, 63.  
*L'educació estètica de l'home*, 16.  
**LEB**, Natanael, 82, 82.  
**LE GRAND**, Marc Antoine, 47, 47, 316, 316.  
**LEIBNIZ**, Gottfried Wilhelm, 13, 302.  
 Leipzig, 86, 90, 101, 104, 118, 282, 371, 380, 381.  
*Le méchant*, 86.  
*L'enfant prodigue*, 77, 103.  
*Le piacevoli notti*, 215.  
*Le poète campagnard*, 62.  
*L'eremita*, 79.  
*Les bijoux indiscrets*, 317.  
*L'escocesa (vegeu El café)*, 70, 71.  
*L'escola de les dones*, 214, 215, 216, 216.

- L'escola de les mares / L'école des mères*, 100, 100, 216.  
*L'escola dels marits*, 214, 215, 273, 274.  
*Les dones de Traquais*, 131.  
*Les falses confidències / Les fausses confidences*, 90, 90, 91.  
*Le siècle de Louis XIV*, 154.  
*Les nits plaents*, 215.  
*Les òperes*, 304, 305.  
*Lettre a M. d'Alembert*, 128.  
*Lettres d'une Péruvienne*, 97.  
*Lettres d'un Français*, 127.  
*Lettres familières*, 162.  
*Leyden*, 366.  
*L'home del rellotge o L'home ordenat* (vegeu *Der mann nach der Uhr o Der ordentliche Mann*), 106.  
*L'humanité ou le table de l'indigence*, 77.  
*LINDELLE*, 170, 176, 177, 178, 179, 179, 180, 181, 185, 186, 188, 190, 203.  
*L'infelicit favorit*, 216.  
*L'ingeru*, 140.  
*Lió*, 374.  
*L'irresolut / L'irrésolu*, 119, 119.  
*Literaturbriefe*, 111.  
*Live and Op. of Tristram Shandy*, 374.  
*LIVIERA*, Johann Baptiste, 167, 167.  
*Luís XIII*, 226.  
*LUÍS XIV*, 346, 374.  
*LUÍS XV*, 374.  
*L'Observateur des Spectacles*, 204, 213.  
*L'obstacle imprévisit o L'obstacle sense obstacle*, 61.  
*Londres*, 81, 86, 106, 170, 236, 236, 247, 293, 371.  
*L'oracle*, 273, 273.  
*Louis-le-Grand (escola)*, 274.  
*Love for love*, 71.  
*Love in a Wood*, 71.  
*LÖWEN*, Johann Friedrich, 25, 47, 55, 62, 69, 129, 315.  
*LÖWEN*, Eleonore Luise Dorothea, 48, 55, 74, 98, 116.  
*Lübeck*, 203.  
*Lucca*, 55.  
*Lucrécia*, 143.  
*Lustspiele*, 99, 104.  
*Mademoiselle de Bontemps*, 55.  
*MAFFEI*, Francesco Scipione, 139, 140, 153, 155, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 171, 172, 173, 173, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 185, 186, 188, 190, 191, 193, 194, 196, 200, 200, 201, 202, 203.  
*MAHOMA*, 30.  
*Mahomet*, 93.  
*Malalt imaginari / Le malade imaginaire*, 119, 119.  
*Marc Aureli*, 299.  
*Margites*, 340.  
*MARGUETEL SAINT-EVREMOND*, Charles, 304, 304, 305.  
*MARIN*, François-Louis-Claude, 316, 316.  
*MARIVAUX*, Pierre Carlet de Chamblain de, 90, 90, 119, 125, 281.  
*MARMONTEL*, Jean François, 12, 75, 76, 76, 129, 141, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 155, 214.  
*Marquesa de Châtelet*, 153.  
*MAURE*, Terencià, 139.  
*Mecklenburg-Schwerin*, 121.  
*Meditacions*, 299.  
*Mèxic*, 93.  
*Melanide*, 54, 55, 55, 105.  
*Mélite*, 290.  
*MENANDRE*, 327, 327, 328, 329, 339, 340, 341, 355, 355, 356, 363, 365, 366, 366, 367, 367, 370, 371.  
*MENDELSSOHN*, Moses, 5, 6, 33, 210, 285, 286, 287, 288, 293.  
*Mèrope*, 153, 153, 155, 161, 162, 162, 167, 167, 169, 170, 173, 174, 176, 183, 188, 200, 201, 204.  
*MERSCHY*, 91.  
*Messenia*, 164, 194.  
*MEYER*, Wilhelm Christian Dreterich, 130.  
*Miles gloriosus*, 101.  
*MILTON*, John, 53.  
*MINTURNO*, 31.  
*Mirall de les Muses*, 347.  
*Misanthrop*, 102, 128.  
*Miss Sara Sampson*, 5, 7, 74, 75, 99, 281.  
*Mithridate*, 119, 287.  
*Mitridates*, 118, 119.  
*Mohamet IV*, 117.  
*MOLIERE*, 61, 62, 62, 71, 73, 78, 102, 119, 128, 129, 207, 208, 214, 215, 216, 274, 316, 323, 323, 324, 343, 344, 345.  
*MOLYN*, Peter, 46.  
*MONTAIGNE*, Michel de, 9.  
*MONTESQUIEU*, 162.  
*MONTIANO Y LUYANDO*, Agustín de, 266, 266.  
*Moral*, 288.  
*MÜSER*, Justus, 91, 91.  
*Nanine / Nanine ou le Préjugé vaincu*, 101, 101, 102, 102, 103, 125, 153, 281.  
*NANNINCK*, Pieter, 366.  
*NANNIUS*, Peter (vegeu *NANNINCK*, P.), 366.  
*Nathan der weise (Nathan el sayi)*, 52, 381.  
*NERÓ*, 343.  
*NEUBER*, Friederike Caroline, 90, 90, 118, 126.  
*Neuer Büchersaal*, 201.  
*Neve Sammlung von Schauspielen*, 100.  
*NEVI*, 329, 330.  
*NICOLAI*, Friedrich, 5, 6, 52, 128, 138.  
*Nicomède*, 290.  
*NIETZSCHE*, Friedrich Wilhelm, 19.  
*NIVELLE DE LA CHAUSSÉE*, Pierre Claude, 54, 54, 55, 102, 105, 216.  
*Nouvelle Héloïse (Nova Eloïsa)*, 57.

- Obra dramàtica de William Shakespeare. Hamlet*, 45.  
*Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, 246.  
*Olimpiada*, 374.  
*Olint und Sophronia (Olint i Sophronia)*, 29, 29, 31, 41, 43, 121.  
 OLIVA, Salvador, 45.  
 Opera de Haymarket, 80.  
 ORVILLE, Jacques Philipp d', 193, 193.  
*Osservazioni sopra la Rodoguna*, 140.  
 OTWAY, Thomas, 82, 82.  
 PADRINO, José, 237.  
 PALISSOT DE MONTENOY, Charles, 322, 322, 323, 324, 326.  
*Pamela*, 102.  
*Panthea*, 117.  
*Pare de família*, 7.  
 PARFAICT, Claude, 89, 222.  
 PARFAICT, François, 89, 222.  
 Paris, 61, 64, 77, 77, 79, 79, 86, 90, 129, 140, 143, 148, 153, 170, 176, 214, 215, 234, 274, 280, 314, 315, 373, 374.  
 PATZKE, Johann Samuel, 280.  
 Pau, 340.  
 PEDRILLO, 129.  
 PERGOLESI, Giovanni Battista, 151.  
 PÉRICLES, 341.  
*Petites Lettres sur de grands philosophes*, 322, 323.  
 PETRONI, 152.  
 PFAFF, Christoph Matthias, 173, 173.  
 PFEFFEL, Gottlieb Konrad, 79, 79, 152.  
*Philosophische Schriften*, 286, 287.  
*Philotas*, 217, 217.  
 PIA, Josep, 9.  
 PLATÓ, 341, 349.  
 PLAUTE, 53, 61, 101, 222, 223, 329, 330, 337.  
 PLUTARD, 156, 156, 162, 163, 164, 175, 355.  
*Poesia ingènua i poesia sentimental*, 16.  
*Poètica*, 10, 65, 94, 132, 137, 156, 157, 159, 162, 163, 201, 215, 234, 284, 285, 288, 288, 290, 293, 297, 300, 305, 309, 314, 333, 340, 342, 350, 358, 376.  
*Poètica aristotèlica*, 159.  
*Poètica dramàtica*, 194.  
*Poetics libri VII*, 327.  
*Poétique française*, 76.  
 POLICHIANELLO, 155.  
 POLIDOR, 197.  
*Politica*, 297, 297.  
 Polònia, 69.  
*Polyeucte*, 33, 33, 118, 119, 119.  
 POPE, Alexander, 357, 357.  
 PORTUS, Aemilius, 289.  
*Pratique de théâtre*, 182, 196.  
*Précis de l'événement, sur lequel est fondée la tragédie de comte d'Essex*, 107.  
*Prinzipschaft*, 26.  
*Pro comoedia commovente*, 54.  
 PROPERCI, 169.  
 PROTEU, 53.  
 Prússia, 5, 6.  
 QUIN, James, 51, 51, 52, 53.  
 QUINAULT, Philippe, 78, 78, 171.  
 QUINTILIA, Marc Fabi, 40.  
 QUISTORP, Theodor Johann, 117.  
 RABENER, 282.  
 RACINE, Jean, 9, 12, 14, 113, 113, 197, 204, 287, 308, 310, 343, 376, 377.  
 RALEIGH, Sir Walter, 109, 109.  
 RALPH, James, 236, 236.  
 RABDOLPI, Thomas, 346, 346.  
 RAPIN DE THOYRAS, Paul de, 112, 112.  
*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 313.  
*Réflexions sur le Comique-Larmoyant*, 54.  
*Réflexions sur les tragédies*, 304, 305.  
 REGNARD, Jean-François, 77, 77, 88, 88, 89, 119, 126, 127, 129.  
 Reial Acadèmia de les arts, 346.  
 RETNESTIUS, Thomas, 164, 164, 165.  
*República*, 341.  
*República literaria*, 154.  
*Retòrica*, 288, 289, 296, 301.  
*Rettung des Cardanus*, 30.  
*Rhadamite et Zenobie*, 285.  
*Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen*, 287.  
 RIBA, Carles, 352.  
 Ricard, 283, 302, 315.  
 RICCOBINI, Elena, 173.  
 RICCOBONI, Luigi, 61, 61.  
*Richard der Dritte*, 282, 284, 285.  
 RICHARDSON, Samuel, 102.  
 RICHELIEU, Armand Jean du Plessis de, 226.  
*Rimas*, 246.  
 Rin, 375.  
 RINALDO I DE MÒDNA, duc, 155.  
 RIVIÈRE DU FRÉSNY, Charles, 77, 77.  
 ROBERTSON, William, 106.  
*Rodogune*, 130, 133, 290, 313, 314.  
 Roma, 170.  
 ROMANUS, Karl Franz, 273, 273, 280, 354, 357, 359, 360.  
*Romeo i Julieta*, 80.  
 ROSCHMANN-HÖRNBURG, Cassian von, 34.  
 ROUSSEAU, Jean-Jacques, 9, 16, 57, 59, 60, 128, 213, 214.  
 ROWE, Nicholas, 82, 82.  
*Ruie Britannia*, 52.  
 Rússia, 69.  
 SAAVEDRA, FAJARDO, Diego de, 154.  
 SAINTE-ALBINE, Rémond de, 37, 45, 86.  
 SAINT-FOIX, Germain François Poullain de, 100, 100, 273, 273.  
*Sammlung einiger lustspiele aus dem Französischen des Herrn von Marivaux*, 125.  
*Sammlung musikalischer Schriften*, 121.  
*Sàtires*, 127.  
 SCALIGER, Julius (Giulio Cesare Scaligero), 31, 327.  
 SCARRON, 215, 215.

- Schaubühne*, 100, 117, 117.  
*Schauspielerleben im achtzenten Jahrhundert*, 86.  
 SCHEFFERL, Johannis, 167.  
 SCHEIBE, Johann Adolf, 118, 118.  
 SCHILLER, Friedrich, 11, 16, 32, 111, 165, 303.  
 SCHLEGEL, Friedrich, 19, 19.  
 SCHLEGEL, Johann Adolf, 315.  
 SCHLEGEL, Johann Elias, 26, 26, 73, 117, 126, 182, 207, 208.  
 SCHMIDT, Arno, 284.  
*Schöneman*, 55, 100, 207.  
*Schriften*, 129.  
*Schriften und Fragmente*, 19.  
 SCUDÉRY, Georges, 222, 222.  
 SCUDÉRY, Madeleine de, 305.  
*Semiramis*, 63, 63, 64, 64, 65, 67, 68, 118, 121, 307.  
*Serva Padrona*, 151.  
 SHAKESPEARE, William, 7, 9, 10, 11, 12, 14, 45, 45, 66, 67, 68, 80, 81, 82, 82, 268, 282, 283, 306, 310, 347.  
 SHANDY, 373, 373.  
 Sidney, 86, 316.  
*Sir Politick Would-be*, 304, 305.  
 Síría, 131.  
*Sobre els diversos dominis del drama*, 343.  
*Sobre menjar carn*, 156.  
 Societat d'Amics de les Ciències Naturals, 6.  
 Societat del Dilluns, 6.  
 Societats de Lectura, 5, 6.  
 SÓCRATES, 35, 143, 199, 339, 341, 341.  
 SÓFOCLES, 131, 137, 310, 350, 350, 352, 353.  
*Soliman II / Les trois sultanes ou Soliman second*, 141, 141.  
 SOLÓ, 138.  
*Somni d'una nit de Sant Joan*, 81.  
 SONNENFELS, Joseph von, 270.  
 SPINOZA, Baruch de, 13.  
 Spira, 289.  
*Staats-und- Heldenaktionen*, 246.  
 STAMMLER, 6.  
 STEFFENS, Heinrich, 77.  
 STIELER, Kaspar, 271.  
 STRAPAROLA, Gianfrancesco, 215, 215.  
 STRAUBE, B. G., 101.  
*Sturm und Drang*, 11.  
 Stuttgart, 19.  
 STRÜVE, Peter, 106.  
 SULZER, 6, 290.  
*Suréna*, 290.
- Tambour nocturne*, 62.  
 TASSO, Torquato, 29, 30, 33, 34.  
 Teatre d'Amsterdam, 85.  
 Teatre de Copenhaguen, 73.  
 Teatre de Drury-Lane, 81.  
 Teatre de Leipzig, 77.  
 Teatre dels Italians, 77, 90.  
 Teatre de París, 64.  
 Teatre italià a París, 61.  
 Teatre Nacional, 5, 7, 8.  
 Teatre Nacional d'Hamburg, 25, 34, 42, 69, 140, 317.  
 TEMPESTA (vegeu MOLYN, Peter), 46.  
 TEOFRAST, 346.  
 TERENCI AFER, Publi, 70, 101, 101, 105, 224, 263, 274, 274, 275, 275, 276, 276, 278, 280, 280, 281, 325, 326, 327, 327, 328, 329, 330, 331, 337, 354, 354, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 366, 367, 367, 370, 370, 371, 371, 374.  
 TESPIS, 138.  
 Theater am gänsemarkt, 25.  
 Theatralische Akademie, 34.  
 Theatralische Bibliothek, 266.  
*Théâtre de Corneille avec commentaire*, 140.  
*Théâtre des Grecs*, 153.  
*The Companion to the Theatre*, 217.  
*The Country wife*, 71.  
*The Double Dealer*, 71.  
*The Earl of Essex*, 236.  
*The English Merchant*, 70.  
*The Fall of the Earl of Essex*, 236.  
*The Gentleman Dancing-master*, 71.  
*The History of Mr. Tom Jones*, 53.  
*The Last Day*, 154.  
*The Muse's Looking Glass*, 346.  
*The Old Bachelor*, 71.  
*Theorie der Poesie*, 284.  
*The Seasons*, 52.  
*The Way of the world*, 71.  
 THOMSON, James, 52, 52, 54.  
*Thyest*, 165.  
*Timon le Misanthrope*, 91, 91.  
 Titus, 93.  
 TORELLI, Pomponio, 167, 167.  
 TOURNEMINE, René, 153, 156, 157, 162.  
*Traité du poème épique*, 315.  
*Trinummus*, 60, 61.  
*Trois discours sur la tragédie*, 290.  
*Trois discours sur le poème dramatique*, 182.  
 TRUBLER, Nicolas-Charles-Joseph, 215, 215.  
*Truculentus*, 101.  
 TV3. Televisió de Catalunya, 45.
- Über Lessing*, 19.  
*Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, 303.  
 UHLICH, Adam Gottfried, 117.  
 UNTON, Henry, 109.
- Varsòvia, 354.  
 VEGA Y CARPIO, Félix Lope de, 12, 14, 246, 246, 266, 267, 268, 271.  
 Venècia, 170, 215.  
 Verona, 170, 177.  
 Versailles, 374.  
*Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen*, 118.  
*Vert-Vert*, 86.  
 VICTORIUS, Petrus, 157, 157.  
*Vie de Molière*, 215.  
 Viena, 34, 34, 57, 170, 270.  
 VIRGILI MARÓ, Publi, 30, 172.



Virginia, 266, 266.

VIRUÉS, Cristóbal de, 246, 246.

VOLTAIRE, 9, 12, 14, 33, 33, 62, 63, 63, 64,  
65, 65, 66, 67, 68, 68, 70, 70, 71, 77, 77,  
79, 80, 81, 81, 82, 83, 84, 85, 101, 102, 102,  
103, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113,  
118, 119, 124, 129, 133, 137, 139, 140,  
153, 153, 154, 154, 155, 162, 170, 170,  
171, 172, 173, 176, 179, 180, 181, 182,  
183, 185, 186, 188, 191, 192, 193, 194,  
196, 199, 200, 200, 201, 201, 202, 203,  
215, 216, 222, 223, 224, 273, 274, 275,  
276, 280, 304, 307, 310, 315.

Vorrede, 322.

WALPONE, Horace, 109, 109.

WARBUNTON, 357.

WARTON, 29.

WEISSE, Christian Felix, 77, 99, 99, 165,  
282, 283, 284, 373.

WELLEK, René, 19.

Werke, 26.

WHITEHEAD, William, 198.

WIELAND, Christoph Martin, 81, 81, 268.

WINCKELMANN, Johann Joachim, 5, 10.

Witziger kopf, 29.

Wolfenbüttel, 140, 141.

Worcester, 338.

Württemberg, 173.

WYCHERLEY, William, 71, 71.

YOUNG, Edward, 154, 154, 372.

YXART, Josep, 7.

Zaire / Tragedy of Zara, 63, 79, 79, 80,

81, 82, 83, 83, 85, 93, 119.

Zelmire, 91, 91, 93, 94, 95, 100.

Zulubaria, 345.

Zurich, 81.



# Sumari

Pròleg, <i>d'Antoni Mari</i>	5
DRAMATÚRGIA D'HAMBURG	21
Índex de noms	383



## MONOGRAFIES DE TEATRE

1. *Joaquim Carbó*, EL TEATRE DE «CAVALL FORT» (2a. ed.).
2. *Ezequiel Viguès* «Didó», TEATRE DE PÚTXINELLIS (2a. ed.).
3. *Caterina Solà i Palerm*, EL TEATRE VALENCIA DURANT LA DICTADURA.
4. *Josep Palau i Fabre*, ANTONIN ARTAUD I LA REVOLTA DEL TEATRE MODERN.
5. *Alexandre Plana*, TEORIA I CRÍTICA DEL TEATRE, a cura de *Iolanda Pelegrí*.
6. *Xavier Fàbregas*, DE L'OFF BARCELONA A L'ACCIÓ COMARCAL (DOS ANYS DE TEATRE CATALA: 1967-1968).
7. LES GRANS TRADICIONS POPULARS: OMBRES I TITELLES.
8. *Robert Marrast*, EL TEATRE DURANT LA GUERRA CIVIL ESPANYOLA.
9. *Jordi Coca*, L'AGRUPACIÓ DRAMÀTICA DE BARCELONA (1955-1963).
10. *Joan Puig i Ferrer*, TEXTOS SOBRE TEATRE.
11. *Jordi Coca, Enric Gallén i Anna Vázquez*, LA GENERALITAT REPUBLICANA I EL TEATRE (1931-1939).
12. *Eugenio Barba*, LES ILLES FLOTANTS.
13. *Joan Abellan*, LA REPRESENTACIÓ TEATRAL.
14. EL TEATRE D'OMBRES ARREU DEL MÓN.
15. *R. Batlle*, QUINZE ANYS DE TEATRE CATALA.
16. *Francesc Burget i Ardiaca*, LA CNT I LA POLÍTICA TEATRAL A CATALUNYA (1936-1938).
17. *J. F. Masip*, TEATRE RELIGIÓS MEDIEVAL ALS PAISOS CATALANS.
18. *Jordi Coca*, QÜESTIONS DE TEATRE.
19. *Enric Gallén*, EL TEATRE A LA CIUTAT DE BARCELONA DURANT EL RÈGIM FRANQUISTA (1939-1954).
20. *Palmira González López*, ELS ANYS DAURATS DEL CINEMA CLASSIC A BARCELONA (1906-1923).
21. *Josep M. de Sagarra*, CRÍTQUES DE TEATRE.
22. *Gotthold Ephraim Lessing*, DRAMATÜRGA D'HAMBURG
23. *Xavier Fàbregas*, TEATRE EN VIU (1969-1972).

















Gotthold Ephraim Lessing va néixer a Kamenitz, Saxònia, el 1729. Poeta, filòsof, crític extraordinari i dramaturg, és el màxim representant de la Il·lustració alemanya. De 1746 a 1748 estudià a la universitat de Leipzig i se li desvetllà l'interès pel teatre. Residí a Berlín, on féu de bibliotecari a casa del llibreter Rudiger. Lessing va escriure per a publicacions periòdiques i és autor d'un seguit d'obres de capital importància que influïren de manera decisiva la literatura alemanya, sobretot Goethe, i a la història del pensament occidental s'han anat succeint les generacions que han reconegut el seu mestratge i el seu exemple. Lessing, el qual ha sabut conjuminar com ningú, a excepció de Diderot, les dues vessants de la seva personalitat intel·lectual, la de poeta i la de crític. Morí el 15 de febrer de 1781 a Brunsvic.

La *Dramatúrgia d'Hamburg*, que escriví quan fou cridat a aquesta ciutat com a dramaturg del nou teatre nacional, és un dietari on caben les reflexions més íntimes i on es recullen les més profundes exigències de la biografia intel·lectual de l'autor. La traducció que Feliu Formosa n'ha fet és fidel a l'esperit de l'època. Ha emprat una llengua, la catalana, rigorosa i severa, que no li ha tret ni un bri de la seva modernitat ni del seu interès. Ben al contrari, amb aquesta traducció, assolim una mica de la Il·lustració que mai no hem tingut i de l'esperit crític que tant necessitem.

EDICIONS 62



9 788429 726473