

JOHANN JACOB ENGEL

**IDEES SOBRE EL GEST  
I L'ACCIÓ TEATRAL**



**Institut del Teatre**

Diputació de Barcelona

J. J. Engel va néixer a Parchim (Mecklenburg) el 1741. Estudià teologia, filosofia i ciències naturals i rebé la formació humanística clàssica del seu temps, llatí i grec, que completà amb l'estudi d'idiomes moderns, especialment francès. Fou preceptor dels germans von Humbolt, Karl Wilhelm i Alexander. Durant gairebé vuit anys dirigí el Teatre Reial i Nacional de Berlín i el 1794 en deixà la direcció. Considerat seguidor de Lessing, va escriure sobre temes diversos: és autor de drames, una novel·la històrica, textos de crítica i teoria literàries, un assaig sobre música, etc. El conjunt dels seus escrits fou publicat en 12 volums a Berlín entre els anys 1801 i 1806. Però al marge de la seva obra literària, el gran prestigi d'Engel és degut sobretot com a teòric del teatre; la seva obra més famosa, *Idees sobre el gest i l'acció teatral*, ha estat traduïda a diversos idiomes. Morí a Parchim el 1802.





E S C R I T S    T E Ò R I C S



JOHANN JACOB ENGEL

# IDEES SOBRE EL GEST I L'ACCIÓ TEATRAL

TRADUCCIÓ DE JOAN SEGALÉS

PRESENTACIÓ I EDICIÓ  
A CURA DE JAUME MASCARÓ PONS



**Institut del Teatre**

Diputació de Barcelona

INSTITUT DEL TEATRE  
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA  
Director: Pau Monterde

ESCRITS TEÒRICS  
Director de la col·lecció: Jaume Melendres

*Comissió de Publicacions:*  
Montserrat Álvarez-Massó  
Carles Batlle  
Sergi Belbel  
Josep M. Carandell  
Francesc Castells  
Feliu Formosa  
Jaume Melendres  
Pau Monterde  
Francesc Rodellas

Coordinació: Jaume Mascaró Pons  
Revisió de la traducció: Albert Mestres  
Comparació entre el text alemany i francès: Pilar Estelrich  
Traducció dels textos llatins i grecs: Gemma Peres

Títol de l'original: *Ideen zu einer Mimik* (1785, 1786)  
Títol de l'edició francesa: *Idées sur le geste et l'action théâtrale* (1795)  
© de la traducció: Joan Segalés, 1998  
Disseny gràfic: SDD

Primera edició: juliol, 1998

Propietat d'aquesta edició (incloent-hi el disseny de la coberta):  
Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona  
Carrer de Sant Pere més baix, 7. 08003 Barcelona  
Telèfon: 268 20 78. Fax: 268 10 70

Fotocomposició: Víctor Igual, s.l.  
Impressió i enquadernació: Inresa, s.l.  
Dipòsit legal: B. 29549-1998  
ISBN: 84-7794-564-0

Exemplar no venal



# PRESENTACIÓ

La història dels llibres forma part de la nostra història, la personal i la col·lectiva. Aquella novel·la que ens descobrí el plaer de llegir o aquell assaig que configurà la nostra mirada sobre el món, són fites de l'experiència personal. Però en la nostra cultura, alguns llibres ocupen llocs de referència de la transmissió de coneixements i serveixen de marques en l'ordre temporal de la difusió d'idees i creences. Ens hem acostumat tant a la reconstrucció lineal de la història, que hem assumit com a normal el joc de llegir els llibres en funció del lloc que ocupen en l'ordre de la seva aparició, en l'articulació dels precursors i els successors, en la dinàmica de la seva influència..., però sovint «l'ordre dels llibres» és més una reconstrucció acadèmica artificial, que una realitat cultural. Quants llibres han estat llegits «fora de temps»! Moltes vegades, quan hom mira la història real de la nostra cultura, no pot evitar la convicció que la nostra experiència llibresca ha estat habitualment *anacrònica*.

Per això, a vegades hom voldria advertir el lector que s'acosta a les planes d'un llibre, encisat pel títol o pel suggeriment del seu contingut, però del qual desconeix la història, que passi de llarg la presentació, erudita o enginyosa, que el pretén convèncer de les excel·lències o la importància del text que té a les mans. A vegades, el presentador voldria commoure el potencial lector explicant-li la seva aventura personal amb l'obra que està a punt de llegir, impúdicament convençut que aquesta experiència pot contribuir al plaer de la seva lectura i a la il·lustració de la seva mirada. Però quan es tracta d'una obra

publicada per primera vegada fa dos-cents anys, l'autor de la qual ni tan sols figura a l'Enciclopèdia Catalana —ni a la majoria de les enciclopèdies de difusió popular— i que, a més, no ha tingut cap traducció castellana o catalana —pel que sabem—, el presentador, aleshores, hauria de deixar-se d'ornaments retòrics —la clàssica *captatio benevolentia*— i recomanar, honestament, que el lector visqui la seva pròpia aventura i begui, per via d'immersió, alguns glops de la millor cultura europea de finals del XVIII. Sense filtres, sense depuradores, directament de l'aixeta. Després, tal vegada, ens podrem trobar de nou al vestíbul i parlar-ne. Llavors, baixat el teló de l'índex, tal vegada li agradi saber que...

L'any 1786 es creava el Teatre Reial i Nacional de Berlín, en el marc de la política cultural il·lustrada de Frederic II de Prússia (1740-1786), poc abans de la seva mort. Van ésser nomenats directors del nou teatre K. W. Ramler i Johann-Jacob Engel. El primer, que ja tenia seixanta-un anys (havia nascut el 1725 i morí el 1798), era poeta i teòric musical, amic de Lessing, Nicolai, Sulzer i altres qualificats membres del Montagsclub (Club dels Dilluns); el segon, una mica més jove, filòsof i dramaturg, membre de la Gesellschaft von Freunden der Aufklärung (Societat d'Amics de la Il·lustració) i de l'Acadèmia de les Ciències de Prússia, acabava de publicar el segon volum d'aquesta obra, *Ideen zur einer Mimik* («Idees per a una mímica»), el primer dels quals havia sortit el 1785. Era un reconeixement públic a un personatge amb bones relacions amb la casa reial de Prússia —uns anys abans havia estat preceptor del príncep hereu de Prússia, el que més tard seria Frederic Guillem III (1797-1840)—, que amb aquesta obra semblava haver-se consolidat com el teòric més acreditat del nou teatre alemany, després de Lessing, mort pocs anys abans, el 1781.

J. J. Engel havia nascut a Parchim (Mecklenburg), a mig camí entre Hamburg i Berlín, l'onze de setembre de 1741. Membre d'una família burgesa provinciana, fill del Pastor del seu poble natal, estudià teologia a Bützow i Leipzig, ciències naturals, filosofia i rebé la formació humanística clàssica del seu temps (l·latí i grec), que complementà amb l'estudi d'idio-

mes moderns (especialment francès —era la llengua de moda a la cort prussiana). Exercí durant uns anys com a professor a Berlín (*Gymnasialprofessor*). La seva projecció docent es féu palesa, sobretot, per haver estat escollit com a preceptor del jove príncep hereu, però també, i probablement més significatiu, dels posteriorment famosos germans Von Humboldt, Karl Wilhelm (1767-1835), polític i filòleg, i Alexander (1769-1859), naturalista i geògraf. La seva tasca al capdavant del Teatre Reial i Nacional de Berlín va durar quasi vuit anys. Deixà la direcció el 1794, però segons algunes versions fou acomiadat pel seu caràcter, difícil i poc flexible. Després d'aquesta experiència com a director teatral, en la qual, a més, estrenà amb un cert èxit alguns drames propis —però també, aprofitant l'avitentesa, obres del seu germà Karl Christian (1752-1801), metge i escriptor—, es dedicà a escriure sobre temes diversos i a publicar el conjunt dels seus escrits, edició completada després de la seva mort, que es produí a Parchim, el 28 de juny de 1802.

La seva obra, menor en el camp literari, és diversa i nombrosa: drames a l'estil de Lessing, de qui es considera seguidor (*Der dankbare Sohn*, 1771; *Der Diamant*, 1772; *Der Edelknabe*, 1775; *Die sanfte Frau*, 1779; una novel·la històrica (*Her Lorenz Stark*, 1801); textos de crítica i teoria literàries (*Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarbeiten*, 1783, «Rudiments d'una teoria de la composició poètica»); reflexions de filosofia (*Philosoph für die Welt*, 1776-1777); un assaig sobre música (*Ueber die musicalische Mahlerei*, 1780, «Sobre la pintura musical»); la ja esmentada *Ideen zur einer Mimik* (1785-1786, en 2 volums), i una obra dirigida al seu antic alumne, ja rei de Prússia, *Der Fürstenspiegel* («El mirall del príncep», 1798, reeditada l'any de la seva mort, 1802). Entre 1801 i 1806, es van publicar el conjunt dels seus escrits (*Schriften*, 12 volums) a Berlín.

A Engel li hauria agradat probablement qualificar-se a si mateix de «pedagog», en el sentit sociopolític d'educador del poble, tal com el terme semblava significar en el marc de l'emergent Il·lustració alemanya, sobretot en mans dels «filòsofs po-

pulars», per als quals *Aufklärung* («aclariment», «il·lustració», «il·luminació») és sinònim de *Bildung* («formació», «instrucció», «educació»). Pedagogia que implicava desplegar totes les formes de manifestació cultural i en la qual el teatre ocupava un lloc central, per la possibilitat d'arribar a un públic nombrós i divers. És la traducció del programa de reforma teatral que els *philosophes* havien llançat a França i que Lessing i els seus amics i seguidors promouran a Alemanya. El mateix Lessing havia treballat en el teatre d'Hamburg en la dècada dels seixanta, del qual és extraordinari testimoni la seva *Dramatúrgia d'Hamburg*, però és en els anys posteriors quan es crearen tot un seguit de teatres permanents: el Hoftheater (Teatre Reial), a Gotha, el 1775, del qual fou director el famós actor Ekhof; els de Viena (1775), Manheim (1777), Lübeck (1779), el ja esmentat de Berlín (1786) i el de Weimar, el mateix any. Tota aquesta proliferació de centres anirà acompanyada de l'estrena de moltes obres, sovint seguint la influència francesa, però que aniran configurant la recerca d'un «teatre nacional» en llengua alemanya.

Durant un temps el prestigi d'Engel com a teòric del teatre, en especial en el que avui en diríem «teoria de l'expressió», fou notable, com ho demostren les traduccions que va tenir la seva obra més important i coneguda, la que ara es presenta traduïda al català, per primera vegada. El 1788 fou traduïda al francès, amb el títol d'*Idées sur le geste et l'action théâtrale*.<sup>1</sup> El 1807 es publicà a Londres la traducció anglesa, *Practical Illustrations of Rethorical Gestures and Action. Adapted to the English Drama by Henry Siddons*. També ens en consta una traducció italiana de 1820, editada per Ch. E. Rasori.

Del ressò que tingué aquest text en els ambients alemanys i europeus, en són testimoni, entre d'altres, la referència que en fa Kant, segons un dels manuscrits dels apunts de classe de l'*Antropologia pràctica* d'un dels seus alumnes, Mongrovius,

1. Tenim notícies indirectes de l'existència d'aquesta primera traducció al francès, però l'edició més coneguda és la de 1795, reeditada en facsímil el 1979.

text que seria de 1785, tot just quan acabava de sortir el primer volum de l'obra d'Engel.<sup>2</sup>

Gilbert Austin, en la seva *Chironomia or a Treatise on Rhetorical Delivery*, de 1806,<sup>3</sup> dedica un capítol sencer a comentar, i criticar, el sistema d'Engel, que cita a partir d'una edició francesa de 1796. I el canonge napolità De Jorio, en el seu estudi sobre els gestos napolitans,<sup>4</sup> cita sovint Engel com la màxima autoritat en l'anàlisi sistemàtica del gest.

Però malgrat aquest reconeixement i interès per l'obra d'Engel, en la qual es valora sobretot la seva proposta de sistematització del gest, més que les seves reflexions sobre el teatre i la seva concepció de les emocions, serà poc citat a partir de la segona part del segle XIX. Com va dir Bühler: «Engel no va tenir successors, perquè el segle XIX va mirar les coses amb ulls ben diversos.»<sup>5</sup> La mirada d'un home de teatre i filòsof no interessava gaire els autors del XIX, més preocupats per la perspectiva «científica» i, per tant, per l'estructura fisiològica i l'origen biològic de l'expressivitat humana. Darwin dirà, referint-se als estudis anteriors sobre expressió, que «els tractats més clàssics que he consultat em semblen de poca o nul·la

2. Cf. I. KANT, *Antropología práctica*, edició de R. Rodríguez Aramayo, Madrid, Tecnos, 1990, p. 24.

3. Gilbert AUSTIN, *Chironomia or a Treatise on Rhetorical Delivery*, Londres, Printed for T. Cadell and W. Davies, in the Strand by W. Bulmer, and Co. Cleveland-Row, St. James's, 1806.

Austin era un capellà irlandès, que dirigia una escola privada a Dublín per als fills de la noblesa irlandesa. La seva obra va tenir una certa difusió com a text de retòrica i eloqüència, en especial a Amèrica, a través de Jonathan Barber, l'obra del qual, *Practical Treatise of Gesture*, de 1831, inspirada en Austin, fou el manual de retòrica al Harvard College. A Alemanya, Christian F. Michaelis es basà també en el text d'Austin per a la seva obra *Die Kunst der rednerischen und theatralischen Declamation durch 152 Figuren erläutert für Öffentliche Redner, Schauspieler und Künstler*, Leipzig, 1818.

4. ANDREA DE JORIO, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Nàpols, 1832. (N'hi ha una reedició facsímil d'Arnaldo Forni Editore de 1979.)

5. Karl BÜHLER, *Ausdruckstheorie*, 1933. (Trad. cast., *Teoría de la Expresión*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 20.)

utilitat».<sup>6</sup> Les referències de Darwin són Camper, Bell, Piderit, Gratiolet, Bain, Spencer... totes elles fetes des d'una perspectiva anatòmica o fisiològica. Només esmenta amb una certa consideració les aportacions d'un pintor del segle XVII, Charles Le Brun, autor d'unes famoses conferències sobre expressió, de 1667. Aquest és probablement l'únic punt de coincidència explícit entre les cites de Darwin i les d'Engel, perquè aquest esmenta sovint Le Brun i amb un coneixement més directe i exacte que Darwin. Perquè si a aquest l'interessa del pintor la precisió de les seves observacions anatòmiques, a Engel li importen molt més els fonaments teòrics de l'explicació de les emocions que fa Le Brun, de clara influència cartesiana, i els límits i contradiccions que aquesta implica. «Descartes distingeix expressament les sensacions corporals de les passions de l'ànima. Le Brun, encara que molt fidel en altres llocs a seguir aquest filòsof, aquí l'abandona tàcitament, parlant també de l'expressió del dolor físic enmig de la teoria de les afeccions. No seguiré ni l'un ni l'altre d'aquests escriptors...» (Carta XX).

L'objectiu d'Engel és proporcionar un mètode de treball per als actors, però en el seu context cultural la seva obra és bastant més. És una reflexió sobre algunes de les qüestions clau de l'estètica de l'època i una manifestació de les preocupacions teòriques sobre els sentiments i, per tant, sobre l'home.

Si la nostra conducta deriva de les nostres creences i dels nostres sentiments, no ho fa d'una manera mecànica, sinó per la mediació del coneixement que tenim d'aquests mateixos sentiments i de la manera com aquests s'expressen. Però també sembla cert que l'expressió corporal condiona el que sentim, de manera que no és fàcil, per exemple, sentir-se trist quan el riure ens contagia. Per a l'actor, el rigor en el gest i l'expressió és l'única i correcta forma de manifestar i fer visible el que és adequat a la situació, si l'objectiu és aconseguir connectar, o si es vol dir amb un terme més de moda, comunicar amb l'espectador, per tal que senti, a través de l'actor, la realitat del personatge i de la

6. Charles DARWIN, *The Expression of Emotions in Animals and Man*, 1872. (Trad. castellana a Alianza Ed., 1984.)

història representada. Engel no arriba a extreure de la seva reflexió una de les conclusions que poden derivar-se lògicament d'aquest plantejament: que el sentiment està tot ell en el gest i la conducta, tesi que el faria el precursor del conductisme contemporani, tot i que aquesta és una de les atribucions que li fa Bühler. I seria injust assignar-li plantejaments que en el seu moment serien anacrònics. La dinàmica de l'*interior* i l'*exterior* està construïda des de la suposició bàsica de l'autotransparència de la pròpia «intimitat», tesi central del cartesianisme, però el problema és que l'actor no expressa els *seus* sentiments o les seves idees sinó les del seu personatge i, per tant, la seva veritat és la seva expressió, el seu gest. Això significa situar-se en el punt de vista de l'espectador, és a dir, oblidar-se de si, distanciar-se de si mateix per no contaminar la «veritat» del personatge. Hom no pot evitar sentir la ressonància en aquest plantejament de *La paradoxa del comediant*, de Diderot: «Tot el seu talent [el de l'actor] consisteix a no sentir, com vós suposeu, sinó a donar amb cura els signes exteriors del sentiment: això és el que us equivoca. [...] Aquest tremolor de la veu, aquestes paraules retingudes, els sons ofegats o allargats, el tremolor dels membres, la vacil·lació dels genolls, els desmais, els furors, són pura imitació, lliçó recordada amb anticipació, gesticulació patètica, simulació sublim [...]. Les llàgrimes del comediant vessen del seu cervell...» (Diderot, *La paradoxa del comediant*). «No és sinó l'acord perfecte entre les paraules, l'accent i el gest, i llur harmonia rigorosa amb la situació i el caràcter del paper que produeixen el grau més alt de veritat que sigui possible d'assolir, i la il·lusió més completa n'és sempre la conseqüència necessària» (Carta II).

Engel no podia conèixer el text de Diderot, almenys en la seva versió final, perquè va ser editat uns anys més tard,<sup>7</sup> però

7. L'obra de Diderot *La paradoxa del comediant* va ser editada en la seva versió definitiva el 1830, tot i que una primera versió ja havia estat publicada a la *Correspondance Littéraire* de Grimm, el 1770, com a comentari a l'opuscle anònim *Garrick ou les acteurs anglois*. No és probable que Engel arribés a conèixer el text de Diderot, però sí que coneix i cita l'esmentat opuscle. (Cf. Carta II, nota 7).

les semblances són clares i tota l'obra d'Engel reconeix explícitament la influència de les idees de Diderot, però més encara la de Lessing.

Si es vol situar Engel en relació amb el pensament filosòfic i estètic del segle XVIII, aquesta connexió amb Lessing és plena i explícita. No tan sols el mateix autor la proclama, sinó que considera la seva reflexió i recerca com a prolongació d'un programa esbossat per Lessing. En aquest sentit, caldria llegir les *Idees...* d'Engel com a continuació de la *Dramatúrgia d'Hamburg*. Però també en aquest punt cal subratllar les peculiars aportacions d'Engel a aquest programa. Si comparteix amb Lessing —i amb Lichtenberg— la crítica a les tesis fisiognòmiques de Lavater, que voldria veure en les *formes* del cos els signes de les disposicions psíquiques, si defensa un teatre naturalista, contra l'artificiositat de l'estètica teatral anterior, seguint Diderot, i en conseqüència reivindica el teatre en prosa contra la tradició versificadora, si reclama la renovació de l'escena en els temes i en l'escenografia, a totes aquestes posicions hi afegirà quelcom d'específic: una «semiologia del gest», basada en una relectura dels grans clàssics de la retòrica gestual, sobretot Aristòtil, Ciceró i Quintilià, aplicada a les exigències, no de l'orador, sinó de la dinàmica de l'acció teatral. És en aquest punt on l'obra d'Engel manifesta la seva originalitat, però al mateix temps els seus límits històrics. Els seus contemporanis i successors hi van veure sovint la culminació d'un programa encara massa lligat a la tradició retòrica, que podia sonar a arcaic justament pel que podia semblar de sistematitzador i, per tant, de normativitzador, és a dir, de voluntat de perfeccionament de la preceptiva clàssica, quan els aires de l'època semblaven reclamar el rebuig d'un aristotelisme rígid i escolàstic, en favor d'una nova «naturalitat» més propera a l'espontaneïtat de l'expressió del sentiment íntim, que podia satisfer la psicologia de la burgesia emergent i que s'expressaria en l'estètica romàntica de l'*Sturm und Drang*.

En canvi el segle XX hi ha pogut trobar el precursor més notable de la semiologia aplicada al «llenguatge del cos», per dir-ho amb una expressió ben de moda. Més enllà de les pre-



tensions originals d'Engel de reforma del teatre de la seva època, la seva classificació i sistematització del gest ha pogut ésser vista com la primera proposta moderna de construir categories d'anàlisi de la gestualitat. No es tracta de reconstruir, en aquesta presentació, el sistema d'Engel i les seves connexions amb les propostes actuals de taxonomia i classificació dels gestos, però cal, si més no, esmentar la directa vinculació que alguna de les propostes contemporànies tenen amb ell. Una de les classificacions més repetides en els textos de «comunicació no verbal» és la que formularen Paul Ekman i Wallace Friesen en un molt citat article de 1969,<sup>8</sup> en el qual recollen algunes propostes de classificació gestual formulades anteriorment per D. Efrón en el seu estudi sobre la gesticulació de jueus i italians a Nova York,<sup>9</sup> en especial els gestos relacionats amb la parla, com els *emblemes* i els *il·lustradors*. Aquests últims se subdivideixen en *ideogrames*, *pictogrames*, *cinetogrames* i *deíctics*. La distinció bàsica d'Engel entre gestos *pictòrics*, gestos *expressius* i gestos *indicatius*, així com la subdivisió dels gestos expressius en *motivats*, *anàlegs* i *fisiològics*, cal considerar-la un precedent directe de la proposta d'Efrón,

8. Paul EKMAN i Wallace FRIESEN, «The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage and Coding», *Semiotica*, I, p. 49-98. L'article és una reelaboració del text presentat al simposi Teoría de la Comunicación y Modelos Lingüísticos en Ciencias Sociales, fet a Buenos Aires, l'octubre de 1967. Els treballs presentats van ésser editats en castellà el 1971: Eliseo VERÓN *et al.*, *Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1971.

La classificació d'Ekman i Friesen inclou cinc categories bàsiques: emblemes, il·lustradors, manifestacions d'afecte (o expressions facials), reguladores i adaptadors.

9. David Efrón, *Gesto, raza y cultura*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1970. L'edició original anglesa és *Gesture and Environment*, Nova York, 1941. La classificació d'Efrón és:

1. Gestos logicodiscursius:
  - a) batutes (marquen el ritme mental)
  - b) ideogràfics (representen visualment *processos lògics*)
2. Gestos objectius:
  - a) deíctics (indicadors)
  - b) pictogràfics (visualització gestual d'objectes o accions)
  - c) emblemàtics (simbòlics).

que ell mateix reconeix<sup>10</sup> i, per tant, de les classificacions posteriors.<sup>11</sup>

Més ençà, però, de l'Engel semiòleg del gest i precursor del debat contemporani sobre el «no verbal», hi ha «el mímic», el teòric de l'expressió: «No coneixem la naturalesa de l'ànima sinó per les seves operacions i certament trobaríem la solució a moltes dificultats si volguéssim observar amb més cura aquest gènere de les seves operacions, així com les expressions variades de les seves passions i els moviments que aquestes produeixen en el cos» (Carta II). Si hi ha una «lògica del cos», la seva estructura no deriva directament de l'interior, sinó de la manera com el propi cos està estructurat en tant que realitat activa i visible. La bellesa del moviment i del gest no depèn d'un suposat significat «anímic», sinó dels sentiments que evoca en nosaltres pels «canvis visibles en ells mateixos». La dansa, com la música, no emociona pel que comunica, sinó pel que desvetlla. Però en el teatre, tant en el teatre del món, com en la representació escènica, el cos esdevé mitjà per fer visible els sentiments de les persones/personatges i aquesta és la seva veritat. El cos com a espectacle en si mateix i el cos com a instrument i vehicle d'un significat que el transcendeix, constitueixen els eixos de *l'art de l'escena*, però, pensa Engel, en la representació, la bellesa s'ha de subordinar a la veritat. La veritat del gest no és altra que la «veritat» dels sentiments que expressa, és a dir, el coneixement de la dinàmica dels sentiments i de la manera com aquests poden «traduir-se» corporalment. Per això una teoria del gest deriva cap a una anàlisi de les passions i els sentiments. En aquest camp, Engel és hereu de les «teories de les

10. Cf. *ibid.*, p. 225.

11. Per a una anàlisi d'aquestes classificacions contemporànies de la gestualitat, cf. J. MASCARÓ, *Expressió i comunicació no verbal*, tesi doctoral (inèdita), Universitat de Barcelona, 1978; Ll. PAYRATÓ, «Comunicació no verbal, tipologies del gest i gest autònom», *Anuario de Filología*, 11, Universitat de Barcelona, 1985, p. 151-180; Ll. PAYRATÓ, *Assaig de dialectologia gestual*, Tesi doctoral (inèdita), Universitat de Barcelona, 1989. Per a una versió reformulada de les classificacions gestuals d'Ekman, cf. F. POYATOS, *New Perspectives in Nonverbal Communication*, Oxford, Pergmon Press, 1983.

passions» que domina bona part del segle XVIII, però la seva anàlisi inclou alguns aspectes que anuncien desenrotllaments posteriors.

A diferència de Descartes i els seus seguidors, Engel no construeix un sistema dels afectes basat en la simple introspecció, tot i que aquesta ocupa encara un lloc important en el coneixement dels sentiments. La diversitat de les persones, en funció de factors com cultura, història, edat, sexe... fan impossible una comprensió exhaustiva de la multiplicitat de disposicions anímiques, excepte, tal vegada, per a un petit repertori de sentiments bàsics, la manifestació dels quals pot ser descrita a partir de regles generals comunes a tots els homes. Però la representació, si vol donar compte dels matisos, si vol ser «veritadera», no pot evitar l'observació de les situacions reals i transformar-les en models que l'art de l'actor haurà de saber adequar a les exigències concretes de la representació concreta. «Sovint és molt difícil de trobar per a cada cas la veritable barreja de sentiments, així com les seves justes proporcions; però aquest no és pas l'afer d'un teòric, que determina només l'expressió dels sentiments donats; això és cosa del mateix actor, que, en estudiar el seu paper, ha de penetrar-se perfectament del caràcter; i concerneix també el "mímic" que, per facilitar-ne l'estudi a aquest li ha de fornir totes les idees que el puguin guiar amb seguretat. El comediant, que vol exercir el seu art com a home instruït i no pas per pur instint, sens dubte ha d'aprendre alguna cosa més que la teoria del gest» (Carta XXVI). L'originalitat d'Engel és, crec, aquesta orientació de la seva reflexió cap a una teoria de l'expressió que vol ésser una «teoria de la re-presentació». Qualsevol teoria de l'expressió que pretengui basar-se en l'establiment de correspondències directes i fixes entre gest i sentiment serà sempre incapaç de representar adequadament la complexitat de l'acció. En aquesta línia, Engel subratlla sovint que és la totalitat de l'home la que està implicada en les accions: «Com que l'embriaguesa física ataca tot el sistema nerviós des de la coroneta del cap fins a la punta dels peus, al meu parer, hauria de passar el mateix amb l'embriaguesa moral de les afeccions; car l'home només té una

ànima, que modifica tot el seu cos; així quan una afecció simple dirigeix totes les forces de l'ànima vers un sol punt, i les idees i sentiments estan perfectament a l'uníson, llavors tot el cos ha de compartir l'expressió, i el moviment de cada membre hi ha de cooperar» (Carta XXIV). O parlant del Desig, formula un principi de «sinergia»: «Tot desig arrossega totes les forces exteriors de l'home en els seus interessos, fins excitant aquelles que no poden contribuir sinó ben poc a l'adquisició de l'objecte, ni compartir-ne la fruïció» (Carta XV).

És obvi que per molt que hom vulgui subratllar la modernitat i l'actualitat de moltes de les observacions d'Engel, els pressupostos filosòfics dels que parteix limiten sovint l'abast i valor de les seves reflexions. Però vist des de la perspectiva actual, la seva construcció teòrica ocupa un lloc significatiu en l'evolució del pensament del segle XVIII. Com ha assenyalat Neubauer<sup>12</sup> en el seu estudi de l'estètica musical del segle XVIII, la mimesi, entesa com a imitació de la natura, esdevé progressivament «retrat dels sentiments i les passions». «La convicció creixent segons la qual els objectes i esdeveniments del món extern havien d'ésser representats exclusivament per l'impacte emocional que produïen en nosaltres, va tenir com a resultat un refinament en la *mimesi psicològica*. [...] Aquesta genuïna interiorització de la imitació fou *formulada per primera vegada per Engel* en un petit assaig de 1780, immerescudament oblidat, que porta per títol *Sobre la pintura musical*.» (La cursiva és nostra.) Aquest petit assaig d'Engel, que ara també és recuperat de l'oblit en aquesta edició i que figura al final, probablement hauria d'ésser llegit abans del text de les *Idees...*, tant per raons cronològiques, com, sobretot, pel lligam estret que manté respecte d'algunes idees fonamentals desenrotllades en la segona obra. La distinció entre *pintura* i *expressió*, que en l'assaig de 1780 servia per criticar la música que imita objectes o fenò-

12. JOHN NEUBAUER, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII* (col. La Balsa de la Medusa), Madrid, Visor, 1992 (original anglès, Yale Univ., 1986). Per a la seva referència a Engel, vegeu p. 115-118.

mens de la natura (tempestes, ocells, etc.), considerant-la inferior a la que «expressa» els sentiments interiors, troba la seva exacta i literal correspondència en l'anàlisi de l'expressió corporal. Si *pintura* és «la representació sensible de la cosa que ocupa l'ànima», l'*expressió* és «la representació sensible de la disposició amb què l'ànima pensa i del sentiment amb què la seva representació l'afecta». D'aquesta distinció sorgeix l'estructura bàsica de la classificació gestual d'Engel entre «gestos pictòrics» i «gestos expressius», amb la subdivisió d'aquests últims, com ja hem assenyalat abans. Però la importància atribuïda als moviments expressius fonamenta l'orientació de les reflexions d'Engel cap a una suggestiva teoria de la representació, que pot incloure observacions tan interessants com que la quietud és també una expressió: «Entre les diferents situacions de l'ànima que expressa el cos, considerem primer la de la perfecta inacció; car, en un cert sentit, també té la seva expressió pròpia. [...] Fins en l'equilibri més perfecte de totes les facultats de l'ànima, i en el son més profund de les seves passions, encara crec en la seva activitat contínua. Però aquí sóc tan poc metafísic, com m'he mostrat més amunt fisiòleg; i em plau de prendre les coses tal com em semblen, i no de buscar escrupolosament com són. Em basta que en molts de moments l'home no s'adoni ni de l'activitat secreta i sempre subsistent de les seves facultats intel·lectuals, ni de la tendència de la seva ànima a manifestar-se amb signes exteriors, ni de cap altre moviment del seu cor» (Carta X). O com dirà en un altre moment i de manera aparentment paradoxal, «en els gestos no hi ha silencis».

D'aquesta mateixa distinció, que Engel reforça amb arguments d'autoritat basats en Ciceró i Quintilià, pel que fa a la retòrica, en neixen les principals regles de la interpretació. Si «pintar» és imitar, «expressar» és donar el sentit de les paraules i els gestos. «Els actors i oradors no han de pintar les accions, sinó expressar els pensaments» (Carta XXVII). Això no exclou que «quan es vol excitar en l'ànima de l'interlocutor una idea colpidora i intuïtiva» s'hagi de recórrer a alguna forma de barreja d'expressió i pintura.

A la cruïlla de dos segles, Engel representa tant la culmina-

ció de la tradició il·lustrada com l'obertura dels nous camins de la comprensió de la dinàmica expressiva. En l'esforç d'assolir el coneixement de si per fer possible la il·lusió d'un maneig perfecte del cos, condició de l'impacte sobre l'espectador, hi guaita el somni d'un «jo», autor i actor de si mateix, és a dir, el projecte antropològic de tot el racionalisme il·lustrat. Però l'anàlisi de l'acció expressiva en tota la seva complexitat apunta ja la paradoxa del desbordament de l'expressant per l'expressió mateixa, suggerint que sovint el sentit de l'expressat va més enllà del que creia o volia dir l'actuant. La veritat de l'expressió està, en definitiva, en l'expressió mateixa, que s'obre a molts sentits possibles des del moment en què es manifesta. «L'home és la seva expressió, perquè s'hi realitza la seva existència», dirà molts anys més tard Merleau-Ponty. Engel no podia dir-ho encara.

JAUME MASCARÓ PONS

## NOTA

### SOBRE LA PRESENT EDICIÓ

L'edició d'aquesta obra presenta algunes característiques peculiars, que formen part també de la seva història. En primer lloc, la traducció inicial es féu sobre l'edició francesa de 1795, que figurava a la biblioteca de l'Institut del Teatre, per iniciativa del seu traductor, l'actor Joan Segalés. Atesa la personalitat del traductor i el fet que el text francès era contemporani de l'original alemany, però alhora incorporava detalls interessants, es decidí mantenir com a text base aquesta traducció, afegint-hi una anàlisi comparativa amb el text alemany, a partir de l'edició facsímil feta el 1968 per Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt. Aquesta revisió comparativa fou feta minuciosament per Pilar Estelrich, professora d'alemany a la Universitat Pompeu Fabra, i les divergències entre els textos s'han incorporat a les notes a peu de plana. La presentació i la resta de les notes són de Jaume Mascaró, que ha coordinat l'edició i supervisat les traduccions dels textos llatins i grecs, fetes per Gemma Peres.

Per a una correcta lectura del text, cal tenir en compte les següents indicacions:

1. Les notes marcades amb \* són del text original alemany i també figuren al text francès.
2. Les notes en què consta al final la indicació (TF) corresponen a les afegides pel traductor francès.
3. Les notes amb numeració cardinal són dels responsables d'aquesta edició. Les que tenen la indicació (A) inclouen les divergències del text original alemany amb la traducció francesa.





IDEES SOBRE EL GEST  
I L'ACCIÓ TEATRAL

# P R É F A C E

D U

T R A D U C T E U R .

*L*ES spectacles sont devenus de nos jours un besoin pour tous les peuples policés , & c'est dans les grandes villes sur-tout que ce besoin se fait sentir le plus impérieusement. L'inégalité des conditions & celle des fortunes , qui en est l'effet nécessaire , divisent leurs nombreux habitans en deux classes , dont l'une a le travail en partage , & l'autre les richesses , qui ne mènent que trop souvent l'ennui à leur suite. Si cette dernière classe a besoin de dissipation pour ranimer pendant quelques heures une sensibilité presque éteinte par l'abus des plaisirs & par la facilité des jouissances ; la première a des droits à un délassement honnête , après une journée consacrée à des travaux utiles. Aucun des amusemens publics ne remplit mieux cet objet que les spectacles , qui procurent

# PREFACI DEL TRADUCTOR<sup>1</sup>

Els espectacles han esdevingut en els nostres dies una necessitat per a tots els pobles cultivats, i és sobretot en les grans ciutats que aquesta necessitat es fa sentir més imperiosament. La desigualtat de condicions i de fortunes, que n'és l'efecte necessari, divideixen llurs nombrosos habitants en dues classes, una de les quals té la part del treball, i l'altra les riqueses, que massa sovint porten l'avorriment darrere seu. Si aquesta darrera classe necessita dissipació per reanimar durant algunes hores una sensibilitat gairebé apagada per l'abús dels plaers i la facilitat de fruïcions; la primera té dret a una distracció honesta, després d'una jornada consagrada a treballs útils. Cap dels divertiments públics no compleix millor aquest objectiu que els espectacles, que també procuren a la societat un altre avantatge no menys important: ocupen els homes inútils, que refluïxen vers les grans ciutats, i la perillosa indústria dels quals torbaria l'ordre públic, si distraccions sempre noves no en paressin el desenvolupament.

Però, si la societat veritablement treu semblants avantatges dels espectacles, d'on ve que hom s'hagi ocupat tan poc a donar-los tota la perfecció de què són susceptibles? Aquí no es tractarà pas de la seva utilitat moral; car com que el fi de tota producció teatral ha de ser perseguir el vici, i oferir a l'admiraació dels espectadors accions nobles i virtuoses, se suposa que una censura severa en separarà sense descans tot el que podria

1. Aquest prefaci és del traductor francès, per a l'edició de 1795, que serveix de base per a aquesta.

ferir la decència pública i corrompre els costums. Ens limitarem doncs a algunes reflexions sobre el conjunt de les representacions teatrals, a què ens convida a lliurar-nos l'obra de la qual oferim la traducció.

Cap aficionat instruït en l'art teatral no pretindrà sens dubte que no hi hagi res a fer per la perfecció dels nostres espectacles moderns. Sense voler comparar-los als dels antics, ni parlar dels prodigiosos efectes que els han estat atribuïts, n'hi haurà prou d'observar que els pobles de l'antiguitat que han estimat aquest art, sempre n'han considerat el conreu com un assumpte nacional. Els elogis que n'han fet els autors poden haver sigut exagerats; però no és menys cert que les restes dels antics teatres, que han escapat al furor dels bàrbars i a la mà del temps, declaren encara en els nostres dies en favor dels homes de geni que n'ordenaren la construcció. Se'n pot inferir amb una versemblança que gairebé equival a la certitud, que el vestuari i tots els accessoris, de què depèn en gran part la veritat de la representació d'una peça teatral, hauran sigut observats amb la més escrupolosa exactitud, i que sobretot els actors s'hauran dedicat a donar els seus papers amb aquest natural, amb aquest joc rigorosament adaptat als caràcters i les situacions, sense els quals no és possible d'assolir una il·lusió perfecta. Els antics, i principalment els grecs, observadors assidus i fidels de la natura, i dotats d'una organització afortunada, degueren trobar en el bon clima on vivien facilitats més grans per estudiar el llenguatge de les passions i per desenvolupar-ne els matisos més delicats, en la mesura que, per tal com la forma del seu govern deixava a cada home el seu caràcter propi i individual, amb el dret de mostrar-lo amb tota la seva energia, els bastava, per dir-ho així, de deixar-se anar a l'impuls de la natura; i quasi sempre aquest afortunat instint, dirigit per una sensibilitat exquisida, devia estar d'acord amb la regla, que devia ser resultat de la reflexió i l'experiència. Amb tot, l'una i l'altra per fi hagueren de consolidar una obra, que la unió d'aquestes circumstàncies favorables, d'afortunades disposicions, i de delicats espectadors havien esbossat. En un mot, totes les arts musicals, de les quals formaven par les del gest i la declamació,

degueren arribar a aquest grau de perfecció necessari perquè el més gran dels oradors pugués dir, que la sola declamació constituïa tota l'eloqüència.

Dirigint les nostres mirades a les nostres sales modernes, no veiem pertot arreu més que edificis mesquins, mal il·luminats, insalubres, i distribuïts menys segons l'atenció que exigiria la comoditat dels espectadors, que segons les mires d'un interès sòrdid, que calcula rigorosament quant la molèstia en què es posa cada un d'ells pot afegir a l'entrada. Potser no hi ha cap sala, sense exceptuar-ne les més cèlebres, que estigui construïda segons les lleis de l'acústica, i el luxe i els ornaments inútils de la qual no destrueixin tot l'efecte de l'acció que ha de ser representada a l'escenari.

Si encara cal buscar el contorn més favorable a la propagació i la distribució igual del so, i que uneixi a la comoditat dels espectadors la salubritat de l'aire, la facilitat del servei, i la facilitat de la circulació interior i exterior, ¿cal sorprendre's que el vestuari, en els decorats i en els vestits, sigui negligit, o almenys sovint molt inexacte? Quan hom pensa que en el bell segle de Lluís XIV, August, Cinna i tots els herois grecs i romans han aparegut sobre l'escena francesa amb un vestit ridícul; quan es calcula tots els obstacles que la senyoreta Clairon i el cèlebre Lekain<sup>2</sup> hagueren de superar per introduir almenys una mena de vestit convenient a cada paper; quan encara veiem en fi tots els dies al costat d'un heroi vestit a la grega o a la romana, el seu confident enrinxolat amb grans tirabuixons flotants i empolsinats de blanc, o princeses que despleguen en el seu aspecte totes les frivolitats efímeres de la moda del dia; hom no sap de què sorprendre's més, de l'extrema incúria dels actors, o la freda indiferència dels espectadors. Tal és la força de la rutina i els prejudicis que esclavitzen quasi tots els cossos: cada membre

2. Mlle. Clairon (1723-1802). Famosa actriu francesa, intèrpret habitual de les obres de Voltaire. Actuà a la Comédie-Française de 1743 a 1765. Es retirà en ple èxit. Diderot la posa com a exemple a *La paradoxa del comediant*. Henry Louis Cain, conegut com Le Kain o Lekain (1728-1778). Triomfà a la Comédie-Française gràcies a Voltaire, que el féu debutar a la seva tragèdia *Brutus*.

isolat té pretensions d'èxit, però les faltes pertanyen a tots, i envelleixen abans que ningú no pensi a esmenar-les. Tal actor versat en la història de la seva pàtria estaria avergonyit de confondre els esdeveniments d'un regne amb els d'un altre; però encarregat del paper d'un senador romà, no s'enrogirà de pujar al capitol amb escarpins o amb els cabells a la consellera. No ignorem que alguns actors instruïts i estimables lluiten sense descans contra els vells hàbits, i ens agrada creure que la seva coratjosa perseverança finalment aconseguirà bandejar de l'escena un ridícul que desfigura les més belles produccions de l'art dramàtic; però aquests esforços, encara que mereixin elogi, només fan més colpidor el contrast que el bigarrament del vestuari ha de produir necessàriament.

Aquests defectes, sens dubte prou considerables per ferir l'home de gust, no esperen per desaparèixer sinó la voluntat reunida dels actors. El seu interès personal sol·licita aquesta útil reforma, reclamada des de fa temps per tots els aficionats instruïts. Si els espectadors obtusos no noten semblants anacronismes, o si els comedians es gloriegen de tapar-los amb la perfecció de la seva interpretació, aquest èxit, encara que tinguis lloc, no pot durar sempre. Com més el gust per l'espectacle s'escampi en totes les classes de la societat, més els espectadors esdevindran més difícils sobre les conveniències teatrals. Que els comedians s'apressin doncs a afegir aquesta perfecció a les seves representacions, i sobretot que no oblidin que aquesta caracterització inspirada pel bon gust no està limitada només als vestits, sinó que s'estén a tot: decorats, actitud, subordinació dels personatges secundaris, els comparses, els grups; en un mot, res no ha de ser negligit de tot allò que pot fer l'espectacle més vertader, més bell i més conforme al temps, el caràcter i els costums del poble que es posa en escena; car sense veritat ni bellesa, no hi pot haver il·lusió.

Reflexionant sobre els defectes sens nombre que acompanyen gairebé pertot arreu les representacions teatrals, hom és forçat a reconèixer el poder màgic de la interpretació dels actors hàbils, ja que fa oblidar a la major part dels espectadors els nombrosos disgustos que experimenten massa sovint. Però

aquesta interpretació ha sigut portada al grau de perfecció que pot assolir? No tenim dret a pronunciar-nos sobre aquests punts importants, ni qualitat per fer-ho; tot el que sabem, és que sovint s'escull l'estat de comediant sense examen, que se'l segueix sense esforç, i que s'hi persevera per habitud o per necessitat. Un autor modern ha dit: «Per aparèixer amb acceptació a escena, cal tenir una cara, si no molt maca, almenys atractiva o interessant, o noble, i sempre expressiva; una figura ben feta, i si no esvelta, espigada, almenys regular, proporcionada; un caminar fàcil, un posat ferm, els moviments fàcils, els gestos sense afectació, gràcia en les actituds; una pronunciació sonora sense aixecar massa la veu, ferma sense pesantor, dolça sense ser gutural; l'elocució viva sense precipitació, noble sense fredor, fàcil sense trivialitat.

»Cal ser prou llegit per comprendre les al·lusions, les al·legories d'un poeta, i saber el que vol dir aquest vers: "Minerva és rebutjada, i Venus té la poma"; prou d'esperit per distingir els matisos d'estil, les ironies, les figures, per copsar els retrats, els trets afortunats i fer-los sentir; tenir prou de món per prendre tots els tons: respectuosos amb els superiors, decent i fàcil amb els iguals, bo amb els inferiors; per conèixer les maneres de la cort, de les dones que no hi viuen, del que se'n diu "alta finança", de la burgesia no ridícula, sinó simple; prou de tacte per copsar els defectes, reproduir-los sense carregar-los; per escollir l'espècie d'alegria que convé al subjecte; prou de destresa per variar la interpretació i no ser exactament el mateix en cap paper, encara que tots siguin del mateix gènere.

»Cal tenir prou de memòria per no entrebancar-se mai, o almenys semblar ocupat en el que es dirà; prou d'orella per suplir allò que falta ordinàriament pel que fa a la música; prou d'amor a la glòria per triomfar sobre la severitat del públic, que rarament dóna temps a formar-se sense deixar veure el seu humor; prou de salut per seguir un treball penós, continu, i necessàriament a vegades forçat; prou de docilitat per escoltar les opinions, anar al davant i tot, i creure que sempre hi ha quelcom per obtenir.

»Cal tenir una ànima de foc que senti i expressi les pas-

sions; un sentiment dolç i persuasiu que interessí tots aquells que us escolten; una fisonomia que sigui ara i adés llur fidel intèrpret.»

L'autor que acabem de copiar sens dubte exigeix molt d'aquell que es destina a l'estat de comediant, i observa fins i tot que cal tot això i deu vegades més encara a l'actor que vol aixecar-se per sobre del mediocre. Estem convençuts que n'hi ha que, entrant en aquesta difícil carrera, hi han aportat totes les qualitats necessàries per recórrer-la amb èxit. Sobretot és a aquests que oferim la traducció d'una obra apropiada en tots els respectes per il·lustrar-los en l'estudi d'un art massa lliurat a l'arbitrari fins ara, a una rutina cega, o a tradicions incompletes, i que no s'ha cregut susceptible de ser reduït a una principi certs i invariables. Encara que aquesta obra no ofereix sinó unes idees disperses, qui les mediti trobarà amb tot que són més que suficients per servir de base a una teoria que l'artista intel·ligent podrà crear-se, si, exempt de prejudicis i deixant de banda les prevencions nacionals, es fixa únicament en el que l'autor ha pouat en la naturalesa de l'ànima, en la de les passions i el seu desenvolupament, així com en l'estudi de les modificacions que operen en el cos humà, i si medita les conseqüències que aquest assenyat escriptor n'ha tret subordinant-les a les dues lleis essencials a totes les belles arts; a saber, la veritat i la bellesa, sense les quals, en cap de llurs produccions, no hi pot haver il·lusió ni efecte. Aquest artista reconeixerà la insuficiència de la sensibilitat natural, i el perill a què s'exposaria abandonant-s'hi sense reflexió; sentirà que poc que deu comptar amb la rutina, i encara menys amb la tradició en el sentit en què normalment es pren aquest mot; ja que seguint aquesta com a única guia, no serà mai més que un fred copista. Per altra banda, diguin el que diguin els partidaris de la tradició, els exagerats elogis que en fan esdevenen sospitosos, ni que sigui perquè el seu sistema afavoreix la peresa dels talents mediecs, al mateix temps que posa entrebancs al geni. L'artista prudent se servirà de la tradició com el literat se serveix del comentari d'un passatge difícil: examinarà si abans d'ell aquell paper o aquella situació ha sigut ben copsada, i l'adoptarà o la



rebutjarà segons que la trobi verdadera o falsa; però es guardarà prou de copiar servilment la interpretació i la declamació del seu predecessor: si l'una o l'altra han sigut verdaderes, se n'apropriarà talment que semblaran pertànyer-li; i només és en aquest sentit que a l'actor li és permès copiar, perquè res no el pot dispensar d'estudiar i de sentir ell mateix el seu paper.

Una altra reflexió que aquí es presenta, és que sembla que la tradició només s'ha de consultar exclusivament per a les representacions de les tragèdies i els drames trets de la història dels pobles que ja no existeixen, o el caràcter, el vestuari i els costums dels quals s'han parat invariablement; en aquest cas mateix la imitació es basarà molt més en el conjunt de les conveniències teatrals, les situacions, els grups de personatges principals i secundaris, els dels comparses, i en l'esperit general dels papers, que en els detalls isolats de la interpretació i l'elocució, que han de dependre de la sensibilitat natural de cada actor i el seu estudi, si no se'n vol fer un autòmat. No és així amb aquestes produccions sublimes del geni per les quals els poetes filòsofs ataquen els vicis i les ridiculeses que són de tots els països i de tots els temps. A fi de fer-ne el quadre més colpidor, potser convindria que en les representacions de semblants peces el comediant adoptés el vestuari i el to del seu segle; car l'amor propi de l'home viciós, sempre enginyós per desviar la censura, copsarà amb avidesa el mitjà d'abocar sobre una generació passada el menyspreu i la indignació que ell mateix mereix. Seria inútil observar que semblants canvis no han d'afectar l'essència mateixa dels papers, ni la marxa i la textura de la peça. Des del moment que l'autor ha pintat a grans trets, i que els seus quadres representen l'home, siguin quins siguin els matisos del segle o el país que el modifiquen, seria destruir-los voler ficar-s'hi, i l'actor s'ha de limitar només a aquests matisos, perquè, canviats pels que caracteritzen el seu segle, conformen també el fi moral de la peça.

Les observacions que acabem de fer sobre la tradició i la manera de treure'n un partit útil, ens recorden un mitjà enginyós proposat a aquest efecte per alguns aficionats instruits de l'art teatral. No ens podem resistir a les ganes de donar-ne un

ràpid esbós, i en deixarem el desenvolupament a la sagacitat dels nostres lectors.

El desig d'aquests aficionats era que es creés un comitè compost de savis, de literats i d'artistes, encarregat de vetllar pel vestuari de totes les peces representades als teatres de la capital, que donen el to als de províncies, per la conservació de la puresa del text, i pel manteniment de la veritable tradició, sobretot pel que fa al drama líric, on el moviment, els matisos del fort i el suau, i l'accent, són qualitats essencials de l'expressió. Aquests aficionats desitjaven que les decisions d'aquest comitè, director perpetu dels teatres nacionals, tinguessin força de llei per als actors en general, i que en conseqüència no fos permès a cap d'ells de mutilar o de canviar escenes i tirades en la tragèdia i la comèdia, de suprimir en els drames lírics trossos de cant o de música instrumental, d'allargar o d'escurçar els ballets, de canviar les melodies de dansa, de variar l'execució en els acompanyaments i el gènere d'instruments; en un mot, de desfigurar gens una obra, a fi que cada representació pugui oferir-la tal com l'autor l'havia concebut i posat en escena.

La tria per aquests conservadors de les obres mestres dramàtiques no seria pas difícil. Les acadèmies francesa, de les inscripcions i belles lletres, de pintura, d'arquitectura i de música, compten entre els seus membres homes de primer mèrit que es disputarien l'honor de ser agregats a aquest comitè, on la seva erudició i els seus coneixements, tancats sovint en una esfera massa estreta, podrien brillar a ple dia en conservar a cada obra mestra el color i la fisonomia que la caracteritzen. Als qui poguessin dubtar de la utilitat d'un semblant establiment, per al progrés de l'art, i per a la perfecció dels nostres plaers, caldria citar tantes obres sublimes, que, tan a prop de la seva creació, ja estan desfigurades per la ignorància, la peresa, i sovint per una baixa gelosia, fins al punt que han esdevingut desconegudes, i que la posteritat dubtarà potser del prodigiós efecte que han produït sota la direcció de llurs autors. ¿Estaríem en situació de jutjar la perfecció a què els antics van portar l'escultura, si cap de les seves estàtues no hagués escapat a la destrucció dels bàrbars; si totes les que posseïm haguessin sigut refetes per aquells

ignorants, que, arran de la decadència de les belles arts, no podent crear res per ells mateixos, executaven sobre les obres mestres les seves concepcions desagradables? Winkelmann, en la seva *Història de l'Art*,<sup>3</sup> parla de caps antics, del més bell treball, conservats en els despatxos d'Itàlia, sobre els quals una mà profana havia posat el cisell per fer-ne retrats. ¿Podríem jutjar el talent sublim d'un Fídies, en reconèixer per la inscripció una de les seves estàtues que un bàrbar hagués transformat en un vàndal? I aquesta és no obstant la sort que espera les obres mestres dramàtiques, principalment les de l'escena lírica, si ningú no s'encarrega de vetllar per la seva conservació. L'home baix i gelós que mutilà els quadres de Le Sueur<sup>4</sup> és consagrat a un oprobí etern; es faria una justícia semblant a qui gosés esborrar un cap d'expressió en un quadre de Rafael o de Poussin per reemplaçar-la pel d'un pintor de rètols; i el músic presumtuós o gelós que rebutja trossos d'una òpera per posar-hi les seves composicions insulses; el cantant que, incapaç de sentir la bellesa d'un cant simple, però noble i convenient a la situació, gosi sobrecarregar-lo d'ornaments insignificants; el ballarí que substitueixi una melodia d'expressió per una melodia de guingueta, i el comediant que suprimeixi tirades senceres, que intercali en l'original versos de la seva factura, que creï a parts per divertir la galeria, i tots aquests profanadors escaparan al menyspreu de l'home de gust! No, sens dubte; però eixugaran impunement la font de les seves alegries tot destruint el conjunt d'una obra bella, si res no posa fi a les destruccions d'aquest tipus.

L'establiment de què es tracta faria impossibles semblants profanacions: els seus membres, vetllant per la conservació de

3. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Arqueòleg i historiador de l'art. Fou, entre altres activitats, bibliotecari al Vaticà i gran investigador i divulgador de l'art grec i romà. Se'l considera impulsor del neoclassicisme en art. La seva obra més important és la citada *Història de l'art de l'antiguitat*, de 1764.

4. Eustache Le Sueur (1616-1655). Pintor francès. Des d'un estil manierista, sota la influència de Poussin i Rafael, evolucionà cap al classicisme, del qual és la millor mostra la seva sèrie *La vie de St. Bru* (1645-1648), per a la cartoixa de París.

les produccions teatrals, serien al mateix temps els protectors dels nostres plaers i els propagadors del bon gust; car els monuments del geni conservats d'aquesta manera en la seva puressa primitiva donarien no només la història dels progressos de l'art teatral de l'observador filòsof, sinó que previndrien potser també la decadència reconduint sense parar als veritables principis aquells qui, àvids de novetats, estarien temptats de separar-se'n.

Creiem que ens hem d'abstenir de discutir l'opinió, potser paradoxal, que avança el nostre autor a propòsit de la versificació que voldria bandejar del teatre. Aquesta qüestió ja ha ocupat els literats francesos, i avui sembla irrevocablement decidida. Gelosos de donar el nostre autor tal com és, no hem cregut haver de suprimir un article important de la seva obra, que ha donat peu a una discussió tan nova com interessant. Tornant sense parar a les lleis fonamentals de les belles arts; a saber, la veritat i la bellesa, el nostre autor, en justificar la seva asserció, troba ocasió d'indicar els casos en què els ornaments perniciosos a l'efecte del conjunt han de ser sacrificats. Per singular que pugui semblar aquesta asserció als nostres lectors, potser no estaran menys satisfets del desenvolupament de certes idees que poden abocar gran claror sobre les noves rutes que el geni pot obrir-se.

El que diu el nostre autor de la pantomima potser no obtindrà el sufragi dels partidaris d'aquest art, que, seduïts pels exagerats elogis que els antics li han prodigat, desitjarien que fos possible veure-li reproduir els sorprenents efectes de què la història ens ha conservat la memòria. Però en examinar amb severitat els mitjans que empra aquest art, hauria sigut extraordinari que no se'n reconegués la insuficiència. La dificultat de concebre un llenguatge pantomímic, que millor, o almenys tan bé com els llenguatges parlats, expressés per signes metòdics i susceptibles de combinacions variades, no només els objectes visibles, sinó també els intel·lectuals; aquesta dificultat, dic, no n'exclou rigorosament la possibilitat: amb tot, si es reflexiona que malgrat la sorprenent riquesa de diverses llengües antigues i modernes en termes abstractes, potser no n'hi ha cap que pu-

gui fornir els mots adequats per expressar d'una manera clara i precisa tots els matisos que l'esperit és capaç de copsar en les seves operacions i en les afeccions de l'ànima, convindrem sense dificultat que un llenguatge pantomímic, que, per l'abundància dels seus elements i la varietat de les seves combinacions, tindria en aquest sentit avantatge sobre les llengües parlades, ha de ser relegat al país de les quimeres. El nostre autor ha esclarit molt bé per quina il·lusió els espectadors atribueixen al significat dels gestos del pantomim les idees que aquest només ha despertat en llur memòria. L'expressió usitada en els antics, que anomenaven *Poemes* els temes que dansaven els pantomims, dóna peu a creure, que aquests no representaven mai temes de la seva pròpia invenció, o que no fossin coneguts per la majoria dels espectadors. La mitologia, la religió, la tradició, la història eren les fonts inesgotables on pouaven; i qui pot ignorar que molt temps abans de l'existència dels espectacles pantomímics les faules de les Teogonies, de les Cosmogonies i els primers temps dels pobles, però principalment dels grecs, han sigut cantades pels seus poetes, i que aquests poemes, transmesos per la tradició, eren coneguts per cada individu. En tots els temes d'aquest gènere, bastava doncs que el pantomim despertés en l'esperit dels espectadors la idea principal indicada per cada situació, perquè llur memòria desenvolupés la sèrie de totes les que hi estaven lligades. Per altra banda, una consideració molt important que cal no perdre de vista, és que la música augmentava infinitament la intel·ligència de la interpretació i les actituds del pantomim: una tria afortunada del mode, el moviment i el ritme convenients a cada situació i al sentiment que hi havia de dominar, disposava per endavant l'ànima a l'afecció que el pantomim es proposava expressar. Una dolça melodia tocada a la flauta lídia invitava tant a les tendres emocions de la voluptuositat, com l'anapest tocat a la lira de Tirteu, cridava els espartans al combat. Afegim-hi la llicència desenfrenada dels pantomims en la tria dels seus gestos i les seves actituds pintoresques o imitatives, principalment en representar els amors de les divinitats i els herois, i convindrem sense dificultat que no calia pas un gran esforç d'esperit

per entendre uns signes els intèrprets dels quals eren les primeres inclinacions de la naturalesa. Així doncs, separant d'aquest pretès llenguatge pantomímic el que pertany a la memòria, que rememorava les idees del tema; als decorats i el vestuari, que en posaven l'escena sota els ulls; a la música, que disposava l'ànima a l'afecció dominant; en fi, a la imaginació, que, despertada per sensacions anàlogues, en completava i desenrotllava els matisos; quedarà ben poc de propi a l'art del pantomim, o, per dir-ho millor, aquest art només conservarà els trets característics d'aquests moviments del cos, en veritat, pronunciats més fortament, de què un actor hàbil se serviria declamant una tirada o una escena que, oferint la mateixa situació, també hauria expressat els mateixos sentiments generals sense els seus matisos intermediaris.

Potser remuntant-se a l'origen que raonablement es pot assignar a l'art de la pantomima, es trobaria una nova prova per destruir l'opinió d'aquest pretès llenguatge del gest, que no necessitava la paraula per ser entès. En gairebé tots els pobles antics, però sobretot en els orientals, es troben des dels seus primers temps la música i la dansa unides a les cerimònies religioses. Els sacerdots o sacerdotesses cantaven els himnes dirigits a les divinitats; i com que les ofrenes i els sacrificis formaven un dels articles essencials dels diferents cultes del paganisme i fins i tot de la religió judaica, és natural creure que durant el cant dels himnes, les Canèfores, que prenién o portaven les ofrenes, o que conduïen les víctimes, hi devien conformar llur pas, llurs actituds i llurs gestos. No és pas menys natural creure que primer la mesura i el ritme dels himnes, i després el gènere de lloances o de vots dirigits a la divinitat degueren determinar i modificar exclusivament els moviments d'aquests personatges secundaris, que, fins i tot sense barrejar les seves veus a les dels sacerdots, eren empesos a copiar-ne el joc, per donar a les cerimònies religioses aquest conjunt imposant i august que devia d'impressionar la multitud. Ningú no ignora que l'home, fins i tot sense haver rebut cultura, manifesta amb els moviments del cos els sentiments que afecten la seva ànima. Ara bé, si hom considera la varietat infinita de déus del paganisme, en què tot en la naturalesa tingué la seva divinitat tute-

lar, fàcilment pot fer-se una idea de la possibilitat, que la diversitat de cultes, de cerimònies, de favors que es demanava als déus, podia fer recórrer successivament tot el cercle de sentiments que podien afectar l'ànima humana, i establir així tots els elements de les cares, el gest i l'actitud pròpies de cada afecció o passió isolada. És així que en celebrar la grandesa, l'omnipotència i la majestat dels déus, l'home degué sentir la seva feblesa, i expressar, amb els seus moviments, ara la sorpresa, adés l'admiració, la veneració, el respecte i la submissió als seus decrets eterns. Una jove bellesa sacrificava a les Gràcies, una tendra amant regraciava la madre dels amors pels favors celestes amb què l'havia omplert, amb els ulls baixos, un caminar tímid, un posat modest degueren anunciar el pudor virginal d'una, com la mirada voluptuosa, el somrís amable, l'empenta de la reconeixença temperada per una dolça languidesa degueren expressar l'embriaguesa de l'altra. Seria superflu recórrer totes les menes de cares, de gestos i d'actituds, i indicar les circumstàncies en què, en la infància dels pobles, el sentiment en va poder desenrotllar els primers elements: n'hi haurà prou de remarcar que cada pregària, cada vot, cada acte religiós contenia un o uns quants sentiments; així, un joc anàleg degué manifestar-se necessàriament en els moviments del cos, que, malgrat les modificacions causades per les propietats particulars de cada individu, conservant sempre els trets primitius i característics, han pogut passar de generació en generació, fins que els progressos de la cultura, l'amor a les arts i la necessitat de noves fruïcions han induït la pantomima a emparar-se'n per fer-los servir de primers elements en el seu art.

No obstant, no s'ha de perdre de vista que des del seu origen aquests gestos, aquests moviments i aquestes actituds, que acompanyaven la paraula, es limitaven simplement a indicar el sentiment principal, sense poder-ne expressar els diferents matisos: fos quin fos doncs el geni del pantomim en les combinacions d'aquests primers elements, mai no podia elevar-los fins aquest grau de claredat i de precisió que tenen els termes propis en totes les llengües riques i cultivades. ¿Es dirà que el pantomim haurà reproduït amb una sèrie de gestos corresponents el que els

seus mitjans no li permetien de reproduir amb un de sol? Però això seria voler pretendre que una circumlocució enutjosa i que s'arrossega faria més o menys el mateix efecte en l'art oratori que el terme propi rigorosament escollit. En una paraula, creiem que la pantomima s'ha de limitar a tractar temes coneguts, igual que la música en el drama líric ha d'acompanyar la paraula: poden i han de reforçar el sentiment; però si aquests dos arts s'arroguen el dret de voler expressar pels mitjans que els són propis temes absolutament desconeguts, l'un esdevé una gesticulació vaga i insípida, l'altre una successió de tons, que, ben ordenats, encantaran l'orella, i no deixaran de tenir un significat equívoc que cadascú pot variar i interpretar segons la seva fantasia. Quan és permès a l'un i a l'altre d'aquestes arts pintar, el tema ja ha d'estar esbossat o anunciat pel poeta, la memòria o la imaginació de l'espectador supleix llavors la insuficiència de la pintura.

Sens dubte, fou amb un procediment semblant que les pantomimes dels antics portaren el seu art a la perfecció: no representaren sinó temes coneguts; i cal presumir que els poetes, encarregats de compondre els poemes destinats a ser dansats, tingueren gran cura de donar-los la marxa més ràpida, de cenyir les situacions, de precipitar les transicions i de rebutjar totes les escenes preparatòries i de raonament, aquests diàlegs buits d'acció i de sentiments apassionats que la pantomima no pot reproduir de cap manera. És així com el cavaller Gluck<sup>5</sup> concebé la contextura del drama líric: encara que músic, assignà el segon rang al seu art; i guiat pel sentiment profund i vertader

5. Christoph Willibald Gluck (Wiedenwring, 1714-Viena, 1787). Compositor format a Viena, compongué inicialment òperes a l'estil italià. Fou mestre de capella del teatre imperial a Viena (1750). A París, cridat per la reina Maria Antonieta, tingué un gran èxit, especialment a partir de l'estrena d'*Alceste* (1776). Fou considerat un dels reformadors de l'òpera del segle XVIII. Memorable és la seva versió del mite d'Orfeu a *Orfeo ed Euridice* (1762). *Alceste* (1767), amb llibret de Raniero de Casalbigi, que inclou una epístola pròleg on es desenrotlla la seva nova concepció de l'òpera, fou representada a París el 1776, amb gran èxit, i considerada punt de referència del nou estil, contrari a la tradició italiana, representada en aquell context per Piccini. Altres obres importants son *Iphigénie en Aulide* (1774), *Iphigénie en Tauride* (1779).



que tingué del poder de les arts musicals emprades seguint la subordinació indicada per la seva natura, tornà a posar la poesia al lloc, d'on la ignorància, el mal gust i vells hàbits l'havien bandejat. La revolució que aquest home de geni ha operat en el teatre líric, i que ha consolidat amb les seves produccions sublimes, és un exemple colpidor del que pot un artista, quan en la pràctica del seu art és guiat per la filosofia: il·luminat per la seva torxa, menysprearà els prejudicis i la rutina cega; meditant sobre l'essència i el fi de les belles arts, així com sobre l'abast dels seus mitjans, arribarà sempre a aquestes dues lleis fonamentals: la veritat i la bellesa; i si, dotat d'una sensibilitat exquisida, ha acostumat el seu judici a dominar la fogositat d'una imaginació ardent, crearà obres mestres, sigui quin sigui l'art que professi.

L'obra que oferim en traducció al públic, i principalment als actors, està concebuda d'acord amb aquests principis. Si obté el seu sufragi, serem recompensats del nostre treball, i creurem haver saldat el nostre deute envers un art que estimem, que ens assegura fruïcions sempre noves, i la perfecció del qual en conseqüència no ens pot ser indiferent.

Ideen

zu einer

Metaphisik

von

J. J. Engel.

---

Erster Theil.

---

*Ficta voluptatis causa sunt proxima veris.*

HORATIUS.

---

Mit erläuternden Kupfertafeln.

---

Berlin 1785.

Auf Kosten des Verfassers und in Commission  
bey August Mylius.

# PRIMERA PART



# CARTA I

Els arguments amb què heu intentat fer-me renunciar a la idea d'un tractat sobre el Gest i l'Acció teatral, de què us havia donat notícia fa algun temps, han produït un efecte completament oposat: lluny de separar-me'n, m'hi han conduït amb més força. Així és com actua, direu sens dubte, tot home entestat en la seva opinió: més hom s'esforça a desengrescar-lo dels seus projectes, i més s'obstina a perseguir-los. Estic convençut, amic meu, de no merèixer aquest retret de la vostra part; ni tampoc el meu projecte és el d'escriure un tractat sobre l'art del gest. Amb tot, no puc resistir les ganes d'arriscar alguns assajos sobre aquesta matèria, ni que fos per convèncer-me més que no hi ha res d'extravagant en la idea que us he comunicat.

Vos taxeu l'enginyós Lessing d'haver parlat, en la seva *Dramatúrgia*, de l'acció teatral, com d'una cosa que era susceptible de regles fixes i determinades. No trobo enlloc aquest passatge, però n'hi ha un altre, que, com observareu sense dificultat, prova més a favor meu que vostre; car encara que no decideix que sigui possible inventar realment aquest art, aquest passatge almenys en fa desitjar l'existència. «Tenim actors —diu—;» però ens manca l'art del comediant. Si antigament n'ha existit cap, ja no el tenim; ha estat perdut; cal doncs crear-ne un com-

\* LESSING, *Dramatúrgia*, t. II. En la darrera obra que, igual que algunes altres, no han estat traduïdes pel Sr. Junker. (TF)<sup>1</sup>

1. El text citat correspon a la darrera part (CI-CIV) de l'obra de Gotthold Ephraim LESSING (1729-1781), *Hamburgische Dramaturgie*, 1767-1769. Cf. *Dramatúrgia d'Hamburg*, traducció i notes de Feliu Formosa, pròleg d'Antoni Marí, Barcelona, Institut del Teatre i Edicions 62, 1987, p. 374.

pletament nou. S'ha escrit molt sobre aquesta matèria en diverses llengües; però no conec sinó dues o tres obres en què es trobin regles particulars, exactes i precises, d'acord amb les quals es pugui determinar l'elogi o la crítica que mereix la interpretació de l'actor en tal o tal altra situació. D'aquí ve que totes les reflexions que es puguin fer sobre aquest tema són tan insignificants i tan poc fundades, que no cal sorprendre's que els actors, que no posseeixen sinó una afortunada rutina, se'n sentin igualment ofesos, tant si es lloa com si es blasma la seva interpretació. Car, en el primer cas, s'imaginem que encara no s'aprecia prou el seu mèrit; i en el segon, pensen que la crítica és massa severa. De vegades ni tan sols saben si se'ls dirigeix un compliment o un retret. Fa temps que s'ha fet l'observació que la sensibilitat dels artistes per la crítica és més viva o més feble, en raó de si tenen principis més o menys segurs i evidents del seu art.»

Jo no veig aquí res més que les queixes sobre l'estat actual del nostre teatre, però cap aparença de dubte sobre el que podria ser un dia, si realment hom es volgués ocupar de perfeccionar-lo. Si mai s'ha pogut esperar aquesta revolució, potser és ara que el nostre teatre comença a formar-se. Com que el cap august d'aquesta nació<sup>2</sup> honora amb la seva atenció tot el que pot afavorir els progressos de l'art dramàtic, seria vergonyós que les persones instruïdes en aquesta matèria no intentessin cooperar-hi amb tota la seva força, com també contribuir al desenvolupament de les diferents arts que es reuneixen en l'escena; sobretot en un moment en què un art que hi té molta relació excita un interès tan gran i tan general; però que, a dir veritat, ja ha disminuït sensiblement, perquè no se n'han pogut trobar els principis generals i certs, i que raons força conegudes no permetran potser mai descobrir fàcilment més endavant.

2. Es refereix a Frederic II de Prússia (Berlín, 1712-Potsdam, 1786). Fou rei de Prússia de 1740 a 1786 (any de la publicació del segon volum d'aquesta obra d'Engel). Autor de l'expansió política de Prússia, fou un notable protector de la vida cultural, convertint la seva cort en punt de referència de la Il·lustració alemanya i europea.

Anomeno la Fisonomia un art semblant al del Pantomim;<sup>3</sup> car tots dos s'ocupen de copsar l'expressió de l'ànima en les modificacions del cos; amb aquesta diferència no obstant, que el primer dirigeix les seves recerques sobre trets fixos i permanents, d'acord amb els quals es pot jutjar el caràcter de l'home en general, i l'altre sobre els moviments momentanis del cos, que indiquen tal o tal altra situació particular de l'ànima.

Al citat passatge de Lessing, que la vostra memòria no us ha pas rememorat fidelment, en puc oposar un altre tret d'una de les seves obres anteriors, que prova de la manera més convincent que ha estat persuadit de la possibilitat de formar un art del gest, i que en deu haver esbossat el pla i tot. En el primer volum de la *Biblioteca Teatral*,\* dóna un extracte de *Le Comédien* de Rémond de Sainte-Albine; i per prevenir el retret de no haver traduït enterament aquesta obra interessant, en fa una crítica tan fina com assenyada, de la que no em puc estar de copiar el següent passatge, que certament trobareu molt notable:

«El Sr. Rémond de Sainte-Albine —diu— suposa tàcitament en tot el curs de la seva obra que les modificacions exteriors del cos són les conseqüències naturals de la situació interior de l'ànima, que es manifesten per elles mateixes sense esforç.

3. El traductor francès posa habitualment *pantomime* on l'alemany diu *Mimik*. La distinció fisiognomonia-mímica, que en altres autors és l'oposició fisiognomonia-pathognomonia, és important per marcar les diferències entre la tradició fisonomista i una emergent teoria de l'expressió. En el moment en què Engel escriu era recent la publicació de l'obra de Johann Kaspar LAVATER (1740-1801), *Physionomische Fragmente*, Leipzig, 1772, 2 vol. La 2a. edició, ampliada, 4 vol., és de 1775-1778. L'obra de Lavater, predicador suís, representa una defensa actualitzada de la tradició fisonomista i tingué una gran difusió i influència. Se'n feren nombroses edicions i traduccions. La 1a. edició francesa, en 3 vol., sortí entre 1781-1787. L'intent d'Engel d'una teoria de la mímica s'oposa a la tradició fisiognòmica i, en concret, a les teories de Lavater, com queda clar més endavant, en el text.

\* P. 209-266.<sup>4</sup>

4. La *Theatralische Bibliothek* de Lessing és un recull de comentaris i textos teatrals, publicat el 1754. *Le Comédien*, de Rémond de Saint-Albine (1699-1778), és de 1747 i fou traduïda parcialment per Lessing el 1754.

És veritat que cada home pot reproduir l'estat de la seva ànima amb signes exteriors i sovint arbitraris que impressionen els sentits; però en l'escena hom no s'accontenta amb una expressió aproximada dels sentiments i les passions, i menys encara de la manera imperfecta com un home sol, posat en la mateixa situació, podria reproduir-los; sinó que es vol que aquesta expressió sigui talment completa que seria impossible afegir res a la seva perfecció. No veig cap més mitjà per aconseguir-ho que estudiar tots els matisos particulars que els signes exteriors de les passions i els sentiments ofereixen, seguint la varietat de caràcters i de temperaments, i formar-ne un mètode general, que esdevindrà més versemblant, com més cada home hi trobi el matís individual que li és propi. En una paraula, em sembla que el principi plantejat pel nostre autor ha de ser pres en sentit contrari. Al meu entendre, quan el comediant haurà après a imitar fidelment tots els signes i totes les modificacions del cos, que, d'acord amb l'experiència, tenen un cert significat, llavors la seva ànima, determinada per la impressió dels sentits, per si mateixa es posarà en una situació anàloga als moviments i l'actitud del cos, com en l'accent de la veu. El talent d'adquirir aquesta imitació destra per un cert procediment mecànic, fundat no obstant en regles invariables, de què generalment es discuteix l'existència, és el vertader i únic mètode d'estudiar l'art del comediant. Però, digueu-me, què hi trobem de tot això, en l'obra del nostre autor? Res, o com a màxim reflexions massa generals i massa vagues, que només ofereixen paraules buides de sentit en lloc d'idees i un cert no sé què per definicions. I és precisament per aquesta raó que seria enutjós que el nostre públic s'acostumés a jutjar d'acord amb semblants reflexions. Tothom parlaria de calor de sentiment, d'entranyes, de veritat de natura i de gràcia, i potser ningú no en tindria una idea clara. Espero trobar aviat l'ocasió d'explicar-me més en detall sobre aquest tema, oferint al públic una petita obra sobre l'*Eloquència del gest*. Per ara em limitaré a dir doncs que m'he esforçat tot el possible per fer-ne l'estudi tan segur com fàcil.»

Sobretot aquestes darreres paraules m'han incitat a transcriure aquest passatge. Aquell que s'havia proposat de donar



un tractat sobre l'acció teatral, que fins ja n'havia redactat el pla, si no sobre el paper, almenys en el seu cap (car Lessing mai no ha promès una cosa l'execució de la qual li semblés dubtosa) no devia considerar impossible l'execució d'una obra semblant. No m'objecteu pas que en el curs del seu treball deu haver trobat dificultats insuperables, perquè si no hauríem tingut aquesta nova producció del seu geni fecund [abans que la mort se l'emportés de la república de les lletres i dels seus amics].<sup>5</sup> Aquesta funesta pèrdua sens dubte ens ha privat de més d'una obra que existia en el seu cap, i que només necessitava ser redactada sobre el paper. Aquest estimable escriptor, que sempre honrarà la nostra literatura, posseïa tants de talents, coneixements tan estesos i tan profunds, amb un amor tan desproveït de prevenció per tota espècie de recerques i de discussions lliures, que, enriquint-se sense parar amb noves idees, havia format el pla d'una infinitat d'obres; de manera que ha hagut de trobar-se en una impossibilitat absoluta d'executar-les totes, i d'acabar fins i tot les que abraçaven massa objectes, o que exigien un treball massa penós i massa seguit. Heus aquí perquè tenim tants canemassos seus incomplets. L'home dotat de la més gran facilitat (do que Lessing no tingué) no hauria pogut esgotar la riquesa de les seves idees, ni tan sols seguir en el seu desenvolupament la rapidesa amb què el seu geni fecund les concebia.

Potser també trobà (si veritablement va posar mà a l'obra) que la seva dissertació projectada sobre l'art del comediant esdevindria una obra d'una certa extensió; i produccions fugisseres eren més convenientes al geni de Lessing, tant per les raons que acabo d'exposar, com per un altre motiu que no li fa menys honor. Una penetració poc comuna, que fou la facultat dominant de la seva ànima, que dirigia totes les altres, i per la qual, si goso dir-ho, les tingué totes; aquesta sagacitat penetrant li oferia en cada part isolada d'un conjunt tants de detalls interessants, i la seva vasta erudició multiplicava de tal manera les idees que s'apoderaven tot de cop del seu esperit, que es de-

5. Aquesta frase és del traductor francès i no figura a l'original alemany. (A)

dicà sempre, per dir-ho així, a petits conjunts d'idees aïllades o d'algunes parts d'una ciència, que creia poder dominar. Un tema massa ric l'espantava pel nombre infinit d'idees amb què la discussió i el desenvolupament s'oferien al seu esperit penetrant; car aquest doble treball de discutir-ho tot, desenrotllar-ho tot, fou precisament el que devia plaure a la seva sagacitat i la seva vasta erudició. En mesurar d'un cop d'ull l'abundància de la matèria, i la prolixitat inevitable d'una obra metòdica, no veia pas fi al seu treball, i temia per això veure's obligat a parar-se massa temps sobre el mateix tema: constrenyiment que devia ser insuportable a un esperit tan actiu i tan àvid de noves recerques.

## CARTA II

Heu endevinat la raó que em porta a creure que la crítica de Lessing sobre l'obra de Rémond de Sainte-Albine no us deu ser indiferent. El passatge que n'he citat conté la refutació exacta del que m'heu objectat pel que fa a la utilitat de l'art del comediant; i tan bones raons emprades per un home per qui teniu una prevenció justament favorable, deuen tenir per això més pes.

Tots els comedians, en general, parlen de sentiment, i es persuadeixen que la seva interpretació serà perfecta, sempre que, seguint el consell de Cahusac,\* aconseguixin imbuir-se dels seus papers fins a l'entusiasme. Conec un sol actor, però és també el més excel·lent de qui he sentit parlar fins avui; a saber, Ekhoﬀ,\*\* que no s'ha limitat pas al simple sentiment, ni en relació amb la declamació, ni en relació amb el gest. Al contrari, sé que en la representació estava molt atent a no deixar-se endur pel sentiment; a fi que el defecte de presència d'esperit no el fes pecar contra la veritat, l'expressió, l'harmonia i el conjunt. — Un artista que s'abandona simplement a la sensibilitat de la

\* *Dissertation historique sur la Danse ancienne et moderne*; cap al final.<sup>1</sup>

1. Louis de Cahusac (1706-1759), compositor francès. Autor de la majoria d'articles de ballet i òpera a l'*Encyclopédie*. L'obra citada és, exactament, *La danse ancienne et moderne*, 3 vol., l'Haia, J. Neaulme, 1954.

\*\* Cèlebre comediant alemany. (TF)<sup>2</sup>

2. Hans Konrad Dieterich Ekhoﬀ (1720-1778). Actor i empresari teatral. Es preocupà per la renovació i l'estabilitat de les companyies teatrals. El 1753 fundà una Theatralische Akademie. Era membre del Teatre Nacional d'Hamburg a l'època de Lessing.

seva ànima, pot esperar com a màxim representar fidelment les passions ofertes a la seva imaginació pel poeta amb els mateixos matisos que es percebrien en la realitat en totes les persones que actualment en serien afectades. En un mot, reproduïx completament la natura. Però la imitació, la còpia fidel de la natura, així com ja ha estat tan observada i que amb raó se l'observarà sempre en endavant, és un principi que no és suficient en cap art. La natura sovint crea coses amb una tal perfecció, que l'art s'ha de limitar a copsar-les tal com són, i a reproduir-les amb la més escrupolosa fidelitat; però a vegades la natura també, ni tan sols desplegant totes les seves forces, assoleix pas el grau de perfecció necessari; les seves produccions tan aviat són [falses],<sup>3</sup> com febles, com massa exagerades. Llavors és deure de l'art corregir els defectes de la natura, rectificar-ne el que té de fals, suavitzar convenientment el que pot ser pronunciat massa fortament, i donar el vigor necessari al que és feble, seguint la massa d'observacions que l'art ha tingut cura de recollir, o més aviat seguint els principis que en són el resultat. — ¿Quantes faltes contra la llengua, o almenys negligències, quantes expressions tèrboles, febles, exagerades, prolixes, obscures o confuses s'escapen a l'home emportat per l'escalfor del sentiment? Perquè en un cas semblant sempre se serveix de la primera manera d'expressar-se que se li presenta a l'esperit, i la seva memòria li refusa sovint la millor, la més eloqüent i la més convenient, així com el gir més afortunat per augmentar-ne l'efecte. Cal per a això que el poeta copiï servilment tot el que la natura podria oferir-li? No ha de buscar més aviat de donar a la seva expressió aquesta perfecció que rarament es troba, però a vegades també en un grau superior?<sup>4</sup> ¿Pot comptar que en l'escena, com en el comerç de la vida, l'entonació bastarà per rectificar, explicar o moderar el mot, la cara i el gest? ¿No ha d'escollir, al contrari, els mots apropiats per indicar el to, la cara i el gest convenients, sense que hi hagi necessitat de bus-

3. Original alemany: «errònies». (A)

4. El text alemany afegeix: «No hauria d'adaptar-ho tot al caràcter i a la passió amb la màxima exactitud?» (A)

car-los?\*

I la seva obra no haurà assolit el suprem grau de veritat cada vegada que hom hi trobarà arreu aquesta conveniència rigorosa i aquesta colpidora precisió en la tria de les expressions? — Però si aquest és el deure del poeta, el del comediant pot ser diferent? La interpretació de l'actor més hàbil, guiat únicament per la natura, sovint ofereix, en el to de la veu i el moviment del cos taques, negligències, trets massa febles o massa exagerats; en resulten llacunes per omplir, superfluitats per suprimir, petites discordances per rectificar: cures absolutament essencials, que tot artista mai no ha de perdre de vista, si és gelós de merèixer aquest nom. Les obres d'art en general s'han d'oferir com les produccions més perfectes de la natura, que en els milions de possibilitats es poden trobar en efecte, però que, segons totes les aparences, mai no es trobaran fàcilment. — No és sinó l'acord perfecte entre les paraules, l'accent i el gest, i llur harmonia rigorosa amb la situació i el caràcter del paper que produeixen el grau més alt de veritat que sigui possible d'assolir, i la illusió més completa n'és sempre la conseqüència necessària.

Em dieu que tot el que es fa segons regles necessàriament serà fred, encarcerat i penós. Aquesta observació és justa en efecte quan la cosa es pren en el vertader sentit; però això és fals segons l'explicació que en feu, i en conseqüència mal vist.

Mentre la regla es presenti en el record del deixeble, mentre la seva memòria la hi recordi sense parar, i, tímida i insegura en l'aplicació que n'ha de fer, sempre temi cometre faltes; tot aquest temps sens dubte l'execució restarà molt imperfecta, i per sota i tot del que seria si només seguís l'impuls d'un instint afortunat. Així l'habilitat de l'execució s'adquireix més tard per

\* CICERÓ, *Brutus*, cap. 29. «Quid dicam opus esse doctrina? Sine qua, etiam si quid bene dicitur, adjuvante natura, tamen id, quia fortuito fit, semper paratum esse non potest.»<sup>5</sup>

5. «Com ho hauré de dir que cal un ensenyament? Sense aquest, qualsevol cosa, amb l'ajut de la natura, es pot expressar complidament; però això no sempre es troba al nostre abast perquè s'ha produït per atzar.»

*Brutus* és un tractat escrit per Ciceró (106-43 aC), cap a l'any 45 aC, sobre la història de l'oratòria.

l'estudi i el coneixement aprofundit de les regles, que pel tacte que donen les idees confuses del sentiment. No obstant sempre s'hi arribarà: la regla que s'ofereix primer amb claredat a l'esperit es transformarà ella mateixa en idea, i es confondrà amb el sentiment, que, quan caigui, es presentarà amb més promptitud i facilitat. L'ànima, per l'atenció que ha de donar a la regla, ja no perdrà res de la seva força, perquè aquesta atenció ja no serà necessària; l'execució esdevindrà tan fàcil, tindrà tanta vivacitat i agilitat com la del simple alumne de la natura; però hi haurà més fermesa, més efecte i més destresa per superar els obstacles. — No nego que un home dotat de sentiment musical i d'una bona memòria, que vol trobar sense partitura en el clavecí els fragments de música que té al cap, i que se serveix de les mans seguint la impulsió de la natura o la necessitat del moment, no assoleixi més aviat i amb menys dificultat una gran habilitat en l'execució, que el qui ha d'aprendre abans a llegir la solfa i a familiaritzar-se amb la digitació de Bach. Examinar en vista de cada nota el seu lloc i el seu valor, recordar-se sense parar de les claus de l'agut i el greu, apreciar la durada dels tons, etc., preguntar-se en pitjar cada tecla quin dit cal usar, [i en fi ocupar-se d'objectes variats sense parar]<sup>6</sup> i cada un dels quals divideix l'atenció, sens dubte és un treball molt difícil que ha de fer l'execució força imperfecta. Però, quan després d'esforços pertinaces s'obté per fi l'habilitat (cosa que no deixa gairebé mai de passar) llavors l'alumne esdevé en el seu art un mestre consumat, que sap vèncer en el seu instrument totes les dificultats possibles, d'una manera tan fàcil com segura i precisa: avantatge a què l'home guiat només pel seu instint natural mai no podrà aspirar. — Passa el mateix amb totes les arts; com doncs només la del gest, si la teníem, seria una excepció a la regla?\*

6. La frase no és al text original alemany. (A)

\* Vegeu *L'observateur sur l'Art du Comédien*, p. 28; i *Garrick, ou les acteurs anglois*, p. 8.<sup>7</sup>

7. *Garrick, ou les acteurs anglois* és un opuscle anònim anglès, que fou traduït al francès i publicat a París el 1769, edició que és la que cita Engel. El 1770 es publicà a *Correspondance Littéraire*, de Grimm, l'article «Observations de Diderot sur un brochure intitulé Garrick, ou les Acteurs anglois, tra-

Però suposant que el comediant (així com tots els artistes dibuixants) pogués passar dels principis, i que l'exercici, guiat per un sentiment obscur, fos més que suficient a les necessitats de totes les arts; no és menys veritat que la teoria de l'art dramàtic, reunint coneixements nous sobre l'home, que, com a tals, ja tenen un valor real, tindria encara, sense aquesta utilitat relativa un preu molt gran als ulls de tota persona acostumada a reflexionar. ¿L'home moral no seria pas tan preciós a l'esperit observador, com el pòlip ho és als ulls d'un Trembley, o el pugó als d'un Bonnet?<sup>8</sup> No coneixem la naturalesa de l'ànima sinó per les seves operacions; i certament trobaríem la solució a moltes dificultats, si volguéssim observar amb més de cura aquest gènere de les seves operacions, així com les expressions variades de [les seves passions]<sup>9</sup> i els moviments corresponents que aquestes passions produeixen en el cos. No podent veure-la d'una manera immediata, hauríem d'estar més atents a examinar-ne el mirall o, més ben dit, el vel, que és força diàfan i força mòbil, perquè a través dels seus plecs lleugers en poguéssim endevinar la forma.

---

duit de l'anglès par Antonio Sticoti, actor». Aquest text de Diderot, revisat i retocat diverses vegades posteriorment, és l'origen de *Le Paradoxe sur le comédien*, que seria publicat el 1830. David Garrick (1716-1779). Famos actor i empresari teatral anglès. Comprà el teatre Drury Lane, on representà obres de Shakespeare, sovint adaptades per ell mateix. Com a autor, en canvi, fou considerat mediocre. Es relacionà amb personatges importants de la seva època, entre ells el mateix Diderot.

8. Abraham Trembley (1710-1784). Naturalista suís. Fou un dels primers a estudiar els vegetals d'aigua dolça, especialment el gènere *Hydra*. Charles Bonnet (1720-1793). Naturalista suís. Estudià els insectes (*Traité d'insectologie*, 1745) i descobrí la partenogènesi. Era preformista i explicava l'existència de formes diferents a les actuals (fòssils) per catàstrofes geològiques que les havien destruït (doctrina adoptada i desenrotllada posteriorment per G. Cuvier).

9. Original alemany: «les seves idees i emocions». (A)

## CARTA III

En retractar-vos de l'objecció que m'heu fet contra la utilitat d'una teoria de l'art del gest, us expliqueu sobre el menyspreu de les regles de manera que mereixeu la meva aprovació. Concediu a l'home de geni l'incontestable dret a mirar les regles falses, indeterminades i parcials com a destorbs, i a refusar-les amb indignació; però no li permeteu plànyer-se de les regles en general, ja que es faria sospitós per això; car tot veritable home de geni, dieu, es proposa la perfecció en les seves obres, i tota bona regla n'indica el camí. Seria doncs descobrir un orgull insuportable no voler escoltar un guia que, havent apreciat la marxa dels homes de geni anteriors, havent-ne remarcat els passos falsos, havent-ne reconegut totes les falses rutes, ja n'ha conduït d'altres al cim de la perfecció; o seria manifestar el sentiment de la pròpia impotència i un humor envejós, del que aquest guia ensenya, fins i tot als que no tenen ganes de córrer la mateixa cursa, fins on es pot anar amb la força, el treball i el coratge. — Si la vostra remarca és fundada, no és menys extraordinari que siguin precisament els nostres homes de geni els qui aixequen més la veu contra les regles.

Em prometeu ser tan tractable pel que respecta a la possibilitat d'establir una teoria de l'art del gest, com ho sou ja en relació amb la seva utilitat, sempre que aconseguixi refutar la vostra principal objecció; car, ho reconec, fins aquí només he combatut un mitjà secundari, i no puc exigir que us rendiu a l'autoritat d'un sol home, ni que fos el més gran i el més digne d'una confiança cega. Això de banda, ja hauria refutat aquesta objecció, si d'entrada l'hagués comprés bé, o si, més que no



copsar-ne pas el veritable sentit, no hagués volgut esperar-ne una explicació més precisa. Però actualment encara em parleu d'una diversitat infinita de detalls sobre aquesta matèria; prete-neu que tot allò que no té límits no pot ser sotmès a regles fixes i a una teoria sòlida; i creieu que precisament és aquesta abundància vaga i indeterminada del tema la que ha fet fracassar Lessing en la seva empresa.

No em puc persuadir que la mateixa espècie de modificacions de l'ànima que el cos pot indicar per les seves actituds i els seus moviments, us hagi semblat tan infinita i tan indeterminable. De totes les nostres [percepcions],<sup>1</sup> sens dubte les mixtes o les compostes són les que formen el més gran nombre; però només que es pugui indicar una determinada expressió per a les més pures i les més simples d'aquestes percepcions, pel que em sembla, en resultarà una gran facilitat d'expressar les que són compostes. Com que aquestes estan formades de la reunió de moltes percepcions simples, la manera de reproduir-les participaria igualment de moltes expressions d'aquest tipus; i llavors es tractaria de veure si no seria possible de descobrir certes regles per dirigir aquesta mena de reunions de manera segura i invariable. Per altra banda, què passaria, si no s'aconseguís completar mai la teoria d'aquest art? Segons mi, encara valdria més saber alguna cosa respecte a això que res; més que més que unes lleugeres nocions preliminars aplanarien el camí a noves descobertes.

No em sembla menys inversemblant que us haguéssiu ocupat de la diversitat infinita dels objectes que fixen el nostre pensament, exciten els nostres desigs, o provoquen el nostre disgust. En tot cas, seria una objecció contra l'art de la pantomima dels antics, que volien que se la comprengué sense paraules, encara que no pogués ser entesa per qualsevol que n'ignorés els elements. No seria pas una objecció sòlida contra la possibilitat d'una teoria de l'art del gest, tal com me'n faig la idea, l'objecte de la qual no seria pas tant pintar com expres-

1. El text alemany utilitza habitualment el terme *Empfindung*, que seria més exacte traduir per «sensació». (A)

sar, i menys encara parlar ella mateixa, com acompanyar i reforçar la paraula. Sens dubte us recordeu del que heu llegit sobre la pantomima en alguns autors antics, i principalment en Llucià.\* Aquest art està perdut per a nosaltres, i lluny de mi desitjar que es renovelli, encara que la meua intenció no sigui tampoc contradir el pompós elogi que en va fer Llucià amb tanta eloqüència. L'art més vertader i més reconegut pel bon gust seria sempre, segons el meu punt de vista, el del comediant; i em temo que l'un i l'altre d'aquests arts no puguin ser portats junts a la seva perfecció sense que el primer no vegi disminuir el nombre dels seus aficionats, i el que és pitjor sense que perdi veritablement el seu valor. El comediant podria compartir l'admiració del públic per la pantomima; aquest sentiment podria incitar-lo a imitar-la, i la pintura de les idees, objecte essencial per la pantomima, podria fer-li oblidar l'art més real i més noble de l'expressió. O, si no fos així, el comediant almenys podria adoptar el joc massa ric, massa viu i sovint massa marcat del pantomim; car aquest, seguint l'assenyada remarca de l'Abbé Dubos,\*\* per esdevenir intel·ligible ha de fer les seves demostracions més vives i la seva acció més animada que el simple comediant. I la veritable mesura, que, en totes les arts, és la condició essencial de la bellesa, es troba tan difícilment sense això!

Només queda un punt de vista des del qual es pugui examinar la vostra objecció, i probablement és el veritable. Em sembla que heu volgut dir que la mateixa modificació de l'ànima és expressada amb una varietat infinita per diferents ho-

\* En la seva *Dissertació sobre la dansa*.<sup>2</sup>

2. Llucià (Samòsata, c. 125-c. 192). Escriitor grec, especialment conegut pels seus *Diàlegs*. El seu text *Sobre la pantomima* és un recull de temes mitològics susceptibles de convertir-se en dansa.

\*\* *Réflexions crit. sur la Poésie et sur la Peinture*, t. III, p. 304.<sup>3</sup>

3. Jean Baptiste Dubos (1670-1742), conegut com Abbé Dubos (o Du Bos, com escriu Engel) representa la posició dominant en l'estètica de la primera part del segle XVIII. L'obra citada fou editada a París, el 1719, per J. Mariette, en 3 vol. Engel cita de la primera edició i el traductor francès de la setena.

mes, sense que per això l'expressió d'un sigui preferible a la d'un altre; i que més aviat cal prendre en consideració el caràcter personal i nacional, l'estat, l'edat, el sexe, així com mil altres circumstàncies per determinar tot seguit l'expressió més vertadera i més convenient. La vostra objecció interpretada i explicada d'aquesta manera, en efecte, és prou important per merèixer un examen seriós i una resposta ben exacta.

## CARTA IV

¿Em pregunteu per què la vostra objecció presa en el darrer sentit de què es tracta al final de la meva carta precedent, i que reconeixeu com a veritable, em sembla tan important i tan digne d'un examen seriós? És perquè sembla indicar el veritable mètode pel qual l'art del gest podria ser trobat més fàcilment, i perquè m'ajuda a fixar els límits en què s'hauria d'enclosure aquesta teoria. — Em comprendreu sense dificultat quan hagi destruït la vostra objecció, i circumscrit en els seus límits veritables el que us sembla d'una tan gran extensió.

És ben cert que en l'expressió dels seus sentiments, les nacions es distingeixen entre elles d'una manera molt colpidora, i que algunes fins i tot se serveixen per això de mitjans absolutament contraris. L'europèu, per marcar la seva estima i el seu respecte, es descobreix el cap, mentre que els orientals el mantenen cobert: el primer, fins i tot per designar el grau més alt de veneració, inclina només el cap i corba una mica l'esquena, [rarament flecteix el genoll];<sup>1</sup> i els altres, en un cas semblant, amaguen la seva cara o es prosternen amb el rostre a terra. El cap descobert sens dubte no és en els europeus una expressió natural; sinó simplement una al·lusió a algun antic usatge arbitrari; probablement al dels romans, que no permetien als seus esclaus de portar capell fins després que els havien afranquit; i per aquesta raó el capell o la gorra encara és el símbol de la llibertat. — Segons el Talmud aquest costum té un altre origen: el costum que tenen els cristians de descobrir-se el cap, ve del

1. Original alemany: «com a molt, flecteix el genoll». (A)

fundador de la seva religió, que anuncià el seu projecte d'abolir les cerimònies del culte judaïc, entrant a la sinagoga amb el cap descobert. Pel que jo sé, aquesta tradició ja no es troba al Talmud, perquè se l'ha mirat com a xocant per als cristians.

Posar-se un vel i cobrir-se la cara és una expressió natural, però portada al punt més alt, de respecte i de veneració; és igualment el signe [del pudor i la vergonya]<sup>2</sup> que s'amaga; en fi, és la confessió més humil del sentiment de les pròpies imperfeccions, en comparació amb les grans qualitats d'un altre. El pudor i la vergonya s'assemblen, com també el temor, molt a la veneració; per aquesta raó, l'uropeu, naturalment fred, expressa aquest darrer sentiment, baixant modestament els ulls, o aixecant-los amb timidesa. Ara feu abstracció dels matisos característics, oblïdeu l'al·lusió a un antic ús per part de l'uropeu, i a l'entusiasme més exaltat de l'oriental; i restarà el signe essencial i natural del sentiment, és a dir, l'escurçament del cos. Aquesta expressió és portada al grau més alt, quan l'home es prosterna en tota la seva llargada, amb la cara enganxada contra terra; és la més feble, quan es limita a un simple moviment del cap, o quan la mateixa inclinació del cos, que no es fa, solament és indicada per la de la mà cap a terra. Conclo, doncs, que aquest signe és natural i essencial, perquè és general i té lloc en tots els pobles sense distinció d'estat, de rang, de sexe i de caràcter, encara que amb matisos infinits. No conec cap poble, cap espècie d'homens que intentaria expressar l'estima, la veneració i el respecte aixecant el cap i procurant engrandir l'alçada del cos; com, al contrari, penso igualment que no hi ha cap nació, ni cap classe d'individus, en els quals l'orgull no produeixi l'efecte oposat; és a dir, de fer portar el cap alt, de redreçar el cos, i sovint de pujar-lo sobre la punta dels peus, per tal de fer el seu aspecte més imponent.\*

2. El terme *Scham* equival als dos mots. El text francès i el català utilitzen sistemàticament la designació doble i l'alemany la simple. (A)

\* Vegeu HOME, *Elements of Criticism*, t. I, cap. 15, p. 563. L'explicació d'aquesta expressió fornirà més avall l'ocasió de prevenir una objecció que hom podria voler fer contra aquesta idea massa general.<sup>3</sup>

3. Henry Home (lord Kames), jurista i filòsof escocès (1696-1782). L'obra citada fou editada a Edimburg, en 3 vol., per A. Kincaid, el 1762.

Si el caràcter general de les nacions causa varietats en l'expressió de les passions, aquesta expressió és igualment modificada pel caràcter propi de cada sexe i cada edat, així com per les qualitats individuals de cada home en particular. Les determinacions característiques de la seva naturalesa moral, i les propietats de l'estructura i l'organització del seu cos varien de mil maneres els seus sentiments i llurs expressions, sense alterar-ne no obstant l'essència. L'un és en tot més impetuós, més fort o més subtil, l'altre més indolent, més feble, més pesat: mentre que un ja expressa, l'altre encara resta immòbil; la impaciència fa girar el cos d'aquest en tots els sentits, en aquell el descontentament i la indignació no s'anuncien sinó amb el joc de la fisonomia; el que fa esclatar de riure el primer a penes fa percebre un lleuger somriure en els llavis del segon.

La mateixa observació té lloc pel que fa als estats. L'encaixada, el petó, l'abraçada, són tres maneres d'assegurar a algú la seva amistat; la primera és la més feble, perquè només reuneix dues de les extremitats del cos; l'última és la més forta, perquè acostava enterament els dos individus i en reuneix les parts superiors. Els aristòcrates, en qui la cortesia ha esdevingut una espècie de virtut, han compost un fantasma anomenat *saber viure, ser un home de món*, amb un gran nombre de testimoniatges refinats de servei i d'amistat, que indiquen tots els graus més alts d'expressió, compatibles amb les circumstàncies. Parlen de transport, on el plaer ja diria massa; es corben fins a terra, quan amb prou feines haurien de testimoniar la seva reconeixença amb un moviment de cap; es precipiten als braços l'un de l'altre, quan la veritable expressió es limitaria a fer alguns passos endavant amb un aire obert i amistós. És també per aquesta raó que l'accent de la seva veu i els seus moviments tenen un matís superficial, fred i momentani, conseqüència natural de la disparitat que existeix entre els seus sentiments i la manera com els expressen. — L'habitant del camp, aquesta criatura estimada de la natura, el cor de la qual la corrupció de les ciutats encara no ha degradat, també sap abraçar, però reserva aquesta darrera expressió de l'amor per als moments de transport; com, per exemple, quan després d'una

llarga absència, un fill torna a la llar paterna. L'amistat no li demana més que una encaixada; però com que és l'expressió del cor, també és plena de força, d'energia i d'escalfor. Ja veieu que encara ens resta aquí un tret essencial i general; a saber, la inclinació o la tendència a unir-se, com a conseqüència natural de l'amistat, tota la diferència de la qual en les classes de la societat només és indicada pel grau i la intimitat de la unió, així com per algunes modificacions secundàries que la finor, la grolleria, l'escalfor o la fredor dels comportaments particulars poden ocasionar.

És sobre aquests trets essencials, generals i naturals, que són l'últim resultat, després d'haver fet abstracció de les diferències individuals de l'home, que segons el meu parer, caldria establir els principis fonamentals de la teoria de l'art del gest, rebutjant tot el que té a veure amb el caràcter propi i la posició local dels individus; no només perquè sense aquesta restricció la matèria seria massa extensa, de manera que difícilment se'n podria abastar el conjunt i examinar-lo a fons; sinó principalment a causa que aquest confrontament dels trets naturals, generals i essencials, forniria tota una altra mena de coneixements que els que s'obtidrien en aplegar unes observacions particulars, el resultat de les quals no seria, en general, sinó un coneixement històric; mentre que la teoria, aplicada segons les meves idees, ben certament s'elevaria, si no m'equivoco, a la certitud filosòfica. Caldria que, per abstracció, s'establissin principis generals, i que es trobés una forma sistemàtica per classificar-los segons un mètode clar i fàcil. Aquest fi, si mai es pot assolir, serà aconseguit més difícilment, o potser es mancarà completament, si es vol confondre l'essencial amb l'accidental, el general amb el particular, i el que és basat en la natura amb l'arbitrari.

Admeto que una d'aquestes dues menes de coneixements no és tan necessària al comediant com l'altra. Però, digueu-me, què els impedirà adquirir-les cada una separadament? El coneixement dels estats i les edats (car ja quasi no cal parlar de sexes, perquè en els teatres moderns els transvestiments són rars, i els papers de dones ja no són representats per homes com an-

tigament) i l'estudi de tots els gèneres particulars de caràcters li serien facilitats, si es prodigués més per les societats. Els historiadors, així com els reculls dels viatges, igualment li poden furnir les nocions necessàries per conèixer els caràcters dels pobles llunyans i els segles passats. Seria un gran servei a fer al comediant, i que verdaderament necessita, donar-li una idea exacta dels costums i els usos de les diferents nacions en els diferents temps. Com més raonada fos aquesta obra, més faria conèixer l'esperit general dels segles i els pobles, també la imaginació del comediant trobaria més facilitat per formar-se'n imatges completes, i el seu joc n'esdevindria molt més eloqüent.

El Sr. Lichtenberg\* ha començat a donar algunes observacions sobre els caràcters de certes classes particulars de la societat, de què els aficionats a aquest tipus de recerques deuen desitjar la continuació. Aquest autor assenyat i agradable no obstant mai no esgotarà aquest tema fecund; però ja serà un gran avantatge si el seu treball desperta l'esperit d'observació, que, entre nosaltres, encara sembla estar una mica adormit, tant relativament a les ciències com a les belles arts.

\* En el *Göttingischen Magazin*.<sup>4</sup>

4. Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799). Assagista i escriptor alemany. La seva obra més coneguda és el recull *Aforismes* (publicat en edició pòstuma). El 1778 publicà *Sobre la fisiognomonia. Contra els fisiognòmics* on expressava les seves idees contra Lavater. El text citat per Engel és *Göttingischen Magazin der Wissenschaften und Literatur* («Revista de Ciències i Literatura de Göttingen»), que Lichtenberg coedità amb Johann Georg Forster entre 1780 i 1785.



## CARTA V

Em sembla que la sort ha canviat, ja que vós mateix, que no volíeu sentir a parlar de cap teoria sobre l'art del gest, ara m'encoratgeu a tractar aquest tema. Tots els comedians, segons el vostre parer, me n'estaran infinitament agraïts. — No ho sé pas. — Us concedeixo de bon grat que no hi ha cap artista a qui la perfecció hagi de semblar més important i més interessant que a l'actor, perquè cap no gaudeix del sufragi del públic d'una manera més prompta, més immediata i amb un esclat més afalagador. Hauríeu pogut afegir a aquesta reflexió, que cap artista no és testimoni de la crítica del seu talent, o del menyspreu que pot excitar d'una manera tan humiliant i tan sensible com ho és el comediant. No només perquè el menyspreu com l'aprovació es manifesten d'una manera igualment prompta, o perquè l'actor n'és testimoni, i no pot, com aquell pintor de l'antigüitat, [amagar-se darrere la tela],<sup>1</sup> per sentir el que dirà el públic del seu quadre; sinó principalment a causa de la impossibilitat que hi ha de separar el comediant del seu talent, que ha de mostrar ell mateix sobre el seu cos, de manera que el menyspreu de l'art repercuteix sempre sobre la seva persona. Això pot servir per explicar per què els comedians semblen, en general, tan sensibles a la crítica. Però com es pot donar raó d'aquesta incúria, d'aquest desinterès que els domina gairebé a tots? D'on ve que no busquin perfeccionar-se, formar-se en totes les parts del seu art per la lectura, la reflexió i les societats més ben escollides? La majoria estan encantats de

1. Original alemany: «amagar-se darrere la porta». (A)

la ignorància i del mal gust del públic; s'estimen més usurpar els aplaudiments, fonamentar sordament les càbales, acaparar tots els papers interessants, i, dominats per una baixa gelosia, apartar els seus rivals, que merèixer els sufragis dels aficionats il·lustrats per la perfecció de la seva interpretació. Temo molt que les lliçons públiques no exciten més la seva còlera que la seva reconeixença; car il·lustrant-los, instrueixen igualment el públic; de manera que no podran fer-se una reputació amb tanta facilitat com amb el passat.

Entre el nombre d'aquests artistes, sens dubte n'hi ha que pensen més noblement: aquests potser no tenen necessitat d'instrucció; no obstant, el mèrit real i intrínsec d'aquest nou gènere de coneixements bastaria per determinar-me a obeir-vos, si no sentís la meva impotència, augmentada per la falta d'una quantitat suficient d'observacions fetes per mi mateix o per d'altres. El desig de Sulzer,\* que moltes escenes aïllades siguin desenvolupades per una crítica sàvia respecte a la pantomima convenient a les diferents situacions, no ha sigut complet fins avui, si se n'exceptuen algunes llegueres provatures. Tot el que em pot permetre la meva posició respecte a això, és donar algunes idees ràpides sobre el conjunt d'aquesta nova teoria, de fer-hi remarcar alguns punts difícils de resoldre, i de desenrotllar-ne com a màxim algunes parts aïllades.

Per fer més fàcil aquest treball, haig de començar per classificar les diferents modificacions del cos que el comediant imita de la natura. Primer es divideixen en dues espècies principals; a saber, en les que estan fundades únicament en el mecanisme del cos; com, per exemple, la respiració difícil després d'una cursa ràpida, l'abaixament de les parpelles quan s'acosta el son, etc.; i en el que, depenent més de la cooperació de l'ànima, ens serveixen per jutjar les seves [afeccions, els seus moviments i

\* *Teoria de les Belles Arts*; article «Pantomima».<sup>2</sup>

2. Johann Georg Sulzer (1720-1779). Filòsof i pedagog suís. Considerat wolfià independent, fou membre de l'Acadèmia de Berlín des de 1750. Participà en els mateixos cercles culturals de Lessing, Mendelssohn i altres coneguts autors dels anomenats «filòsofs populars». L'obra citada, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, fou publicada entre 1771 i 1774.

els seus desitjos],<sup>3</sup> com a causes ocasionals o motrius. Seria ridícul fer l'enumeració escrupolosa i fidel de les primeres; car tothom sap que el son tanca els ulls i que la irritació de la membrana pituitària provoca l'esternut. Només hi ha dos consells a donar respecte a això a l'actor: primer, que ha de buscar les ocasions d'observar la natura, fins en els efectes que no ofereix sinó rarament; i en segon lloc, que cal que no perdi mai de vista el fi de la seva interpretació, ni que fereixi les conveniències amb una imitació massa servil; de manera que faci cessar així la il·lusió de l'espectador, com passaria segurament en certs casos.

Si l'actriu, que, en el paper de *Sara Sampson*, ha merescut el sufragi de Lessing,\* mai no s'hagués trobat al costat del llit d'un moribund, la seva interpretació potser hagués perdut un dels trets més fins i més afortunats. Heus aquí la descripció que n'ha fet aquest autor enginyós: «Hom ha observat —diu— que les persones agonitzants tenen el costum de pessigar i d'estirar lleugerament amb la punta dels dits la seva roba o les mantes del seu llit. La nostra actriu va fer el més afortunat ús d'aquesta observació. En el moment que la seva ànima se suposava a punt de deixar el cos, va fer percebre de cop, però només en els dits del seu braç estès, un espasme molt lleuger; pessigà la seva roba, i el seu braç caigué de seguida: darrer esclat d'una llum que s'apaga, darrer raig d'un sol a punt de pondre's.»

Respecte al segon consell, establiré una sola regla donada en moltes ocasions, i recomanada entre altres per Schlegel;\*\* a saber, «Que el defalliment i la proximitat de la mort no han de

3. Original alemany: «idees, sentiments, intencions». (A)

\* *Dramatúrgia*, t. I, n. 13; passatge que no ha estat traduït pel Sr. Junker. [TF]<sup>4</sup>

4. *Sara Sampson* és una obra del mateix Lessing (1755) i és considerada la primera tragèdia burgesa de la literatura alemanya. L'actriu que interpretava el paper de Sara Sampson era Sophie F. Hensel (1738-1790), del Teatre Nacional d'Hamburg. Cf. *Dramatúrgia...*, Institut del Teatre, p. 75.

\*\* *Obres de J. E. Schlegel*, t. III, p. 174; edició alemanya.<sup>5</sup>

5. Johann Elias Schlegel (1719-1749). Poeta i crític alemany, fou l'introduïdor de Shakespeare a Alemanya. Oncle dels coneguts historiadors i escriptors romàntics August Wilhelm i Friedrich von Schlegel.

ser representats d'una manera tan espantosa, com ho són realment en la natura; que sobretot en el moment suprem, l'actor s'ha de limitar a uns moviments molt suaus, com, per exemple, la caiguda del cap, que sembla indicar més aviat un home aclaparat de son, que lluitant contra la mort; una veu entretallada, però sense que es perdi en una manera desagradable. En un mot, l'actor ha de crear-se una manera de reproduir l'últim sospir, tal com tothom voldria tenir-lo a la fi de la seva carrera i tal com ningú potser no el tindrà». [Contempleu, si podeu, les ganyotes i les contorsions espantoses que alguns actors forassenyats es permeten en semblants situacions],<sup>6</sup> i llavors sentireu la justesa d'aquesta regla. Les reflexions que un crític assenyat\* fa sobre el fonament de la regla en qüestió, poden servir per a la vostra instrucció; i us exhorto a meditar-les, car són tan justes com ben escrites. Només voldria explicar d'una altra manera el passatge d'Horaci,\*\* «incredulus odi», que aquest crític, no content de no admetre a la seva trenta-quatrena carta, refusa i tot enterament com un fals principi. No era pas perquè la pantomima no pogués donar d'una manera natural les representacions espantoses, que Horaci hi restà fred i indiferent;

6. Original alemany: «Contempli algunes de les horribles caricatures de la mort que fa Schlüter». (A)

\* *Cartes sobre la literatura moderna*, t. V, p. 105 i seg.; edició alemanya.<sup>7</sup>

7. L'obra citada, *Briefe, die neueste Litteratur betreffend*, és de Nicolai, Mendelssohn i Lessing, al qual es refereix aquí Engel. Fou publicada el 1759. El traductor francès cita més endavant la carta 34 d'aquesta obra, però l'original alemany diu «84». (A)

\*\* En el passatge conegut. *De arte poetica*, v. 185-188.

«Nec pueros coram populo Medea trucidet,  
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus.

.....  
Quæcunque ostendis mihi sic, INCREDULUS ODI.»<sup>8</sup>

8. «I no ha de matar Medea cruelment els seus infants en públic, ni Atreu impiu ha de coure carn humana davant el poble. Qualsevol cosa que em mostris d'aquesta manera, ho rebutjo incrèdul.»

*De arte poetica*, també coneguda com a *Epistola ad Pisones*, fou escrita per Horaci (65-8 aC), cap a l'any 19 aC.

sinó perquè aquest quadre esgarrifós i repugnant el sotragava massa fortament i d'una manera massa desagradable perquè no es recordés de seguida de la il·lusió dels sentits, a fi de sortir al més aviat possible d'aquest estat penós. Però des del moment que aquest record es presenta a l'esperit, naturalment no pot ser seguit sinó de mal humor, d'aquest *odi* d'Horaci o d'aquests esclats de riure, que en les escenes més terribles i més espantoses d'una tragèdia sovint el poble llança, i de què Mendelssohn ha donat una tan bona explicació.\* Jo mateix he vist morir un *Codrus* en convulsions, que certament eren imitades d'una manera molt natural, però que no obstant van fer riure a tots els espectadors.

A vegades aquest mal humor contra un actor pot unir-se a un interès inspirat per l'individu; i aquest interès, des del moment que es manifesta, destrueix necessàriament la il·lusió: no hauríem d'estar afectats sinó pel personatge i comencem a estar-ho per l'actor. Jo no sé quin mal geni pot persuadir els comedians, però sobretot les actrius d'avui en dia, que hi ha tan d'art a deixar-se caure, quasi diria, a precipitar-se a terra. Es veu una *Ariadna* que, aprenent la seva funesta sort de la nimfa de la roca, cau sobtadament, amb més rapidesa que si l'hagués tocat un llamp, i amb tal força que hom es veuria temptat de creure que té la intenció d'obrir-se el cap. Quan els aplaudiments són prodigats a una interpretació tan poc natural i tan desagradable, no pot ser sinó per ignorants, que no posseeixen l'art de discernir l'interès de les situacions d'una peça, o a qui, buscant només el plaer dels ulls, agradaria igual les farses dels saltimbanquis o el combat dels braus. Si, en un cas semblant, l'entès es permet també aplaudir a vegades, és que, passant tot de cop de la pietat al plaer, està encantat de veure que la pobra

\* *Obres filosòfiques*, t. II, p. 20-22.<sup>9</sup>

9. Moses Mendelssohn (1729-1786). Filòsof alemany, amic i col·laborador de Lessing, des de 1754, membre dels cercles que representen els focus inicials de la il·lustració alemanya. Defensà la integració dels jueus en la societat civil, en el marc de la seva concepció il·lustrada d'emancipació de la humanitat per la força de la raó, cosa que el va fer centre de polèmiques sobre «la qüestió jueva» a Alemanya. *Philosophische Schriften* fou publicat com a anònim, a Berlín, el 1761.

criatura (que, per detestable actriu que sigui, no obstant pot ser una bona noia) ha sortit d'aquest mal pas amb tots els membres sans i estalvis. Les proeses i els salts perillosos ni tan sols pertanyen a la verdadera pantomima, perquè aquesta també representa una acció, i la seva finalitat és reunir-hi l'atenció i l'interès. No són propis sinó als teatrets de fira, en què concentrant-se tot l'interès en l'individu mateix, i la seva destresa corporal, aquest interès creix a mesura que es veu el temerari més exposat al perill.

Les modificacions del cos que depenen de la cooperació de l'ànima, i que es manifesten d'una manera més o menys espontània, sovint tenen un significat molt vague i general. Responen a les inflexions de la veu en el recitat tranquil, amb què es busca fer sortir les idees principals d'una sèrie de fets; a fi que l'atenció de l'auditori es fixi precisament en el que ocupa la persona que parla. El que determina l'atenció en aquests casos, és la més gran importància del pensament per a l'esperit que l'aprecia; però entre tots els mitjans de despertar aquesta atenció, aquest és certament el més lent i més incert. Cal sostenir-lo doncs amb un altre l'efecte del qual sigui més ràpid i més segur; és a dir, per un mitjà que actuï més poderosament sobre els sentits; com, per exemple, emprant una nova inflexió, alçant i reforçant la veu, amb una pronunciació més lenta i més imposant de la paraula que indica la idea particularment digna de ser remarcada. Per feble que sigui aquest mitjà, el seu efecte no és menys constatat per l'experiència; i l'ànima, que coneix tan bé els seus avantatges, no deixarà mai d'emprar-lo, quan pugui disposar d'un òrgan afortunat. Però si la inflexió o l'accent de la veu ve en ajuda de l'atenció, el gest produeix el mateix efecte; per exemple, la mà estesa, l'índex aixecat, el braç projectat endavant en tota la seva llargada (la «*manus minus arguta, digitis subsequens verba, non exprimens*»; el «*brachium procerius projectum, quasi quoddam telum orationis*»),\* picant suau-

\* CICERÓ, *De orat.*, l. III, cap. 59.<sup>10</sup>

10. «[la] mà menys expressiva, ha d'acompanyar les paraules amb els dits, sense representar-les; [el] braç ha de projectar-se més enllà com una mena de dard del discurs».

ment una mà amb l'altra; un pas endavant, un lleuger moviment de cap que indica que hom vol recolzar en tal o tal altre mot, etc.: tots aquests mitjans poden ser emprats a propòsit sense que en resulti una pintura o una expressió pròpiament dites.

La regla segons la qual cal que aquesta mena de gestos i de moviments sigui ordenada, és la mateixa que la que ha de determinar l'accent; car, així com és necessari que l'actor reservi aquest mitjà per als pensaments principals, sense accentuar-los tots amb la mateixa força, i intentant subordinar-los l'un a l'altre amb inflexions de veu destres i sàviament distribuïdes; igualment cal que apuntali, amb els seus gestos, només els passatges importants, reservant els moviments més eloqüents, com, per exemple, l'elevació de l'índex, la projecció de la mà i el braç, etc., als pensaments més rics. Un joc uniforme i continuat del braç, tal com s'observa en un col·legial que recita o declama els exercicis de classe, és tan fatigant i tan insípid per a l'ull, com una monotonia eterna de to ho pot ser per a una orella delicada. Tot el que és desplaçat o emprat sense gradació refereix almenys un enteniment sa i expert.

Temo haver-vos més aviat fatigat que no divertit amb les meves observacions, que us semblaran una mica trivials. A fi de no aclaparar-vos de cop, reservo per a una altra carta les reflexions generals que es poden fer sobre els gestos i els moviments del cos d'un significat més especial i determinat.

## CARTA VI

La vostra objecció, que hom està més ocupat [a posar gràcia, un cert consentiment, suavitat, un bell desenvolupament i agilitat en el gest],<sup>1</sup> que a usar-lo i distribuir-lo a propòsit i amb conveniència, potser és una remarca molt verdadera; però no és una objecció en deguda forma. Què hi farem si, en general, fins avui, hem estat tan poc atents als gestos i els moviments del cos: aquesta negligència ens priva d'una fuïció que hauríem trobat a més a més en el teatre. Una oïda no experta deixa escapar cent falsos accents sense notar-los; cal per això permetre'ls al comediant? Direm que tota la regla de la justa distribució de l'accent és una vana quimera? O no estem més aviat forçats a admetre que l'accent ben situat produeix fins i tot en l'ignorant tot l'efecte, que l'accent fals no pot fer mai?

La vostra remarca, que en aquest joc tranquil dels gestos, el caràcter de l'home i aquell que és propi de cada nació ja es mostra, és igualment justa. — Quan entre nosaltres un filòsof proposa una qüestió a examinar, presenta la mà oberta a l'alçada de mig cos, o com a màxim porta l'índex fins cap als llavis; el talmudista, al contrari, que, durant tants de segles, ha conservat l'esperit i el geni dels orientals, aixeca enlaire i mou amb força la mà completament oberta. També es troba més pintura i expressió en els seus discursos. La seva imaginació més ardent, transforma, tant com és possible, totes les idees intel·lectuals en imatges; les metàfores expressades pel seu cos no són

1. Original alemany: «honestedat, gràcia, bellesa». (A)



menys atrevides que les que troba en la llengua de què se serveix; així el seu cor, situat, per dir-ho així, més a prop del seu enteniment, fa adoptar a aquest tot el que l'interessa preferentment. Quan un dubte para el seu examen, se'l veu inclinar el cos de manera sensible cap a un costat; i, traient en el desenvolupament conseqüència rere conseqüència, remena el polze sense parar d'un costat a l'altre. Quan per fi ha trobat la solució del problema (cosa que un dels nostres escrutadors més moderats farà conèixer amb una mirada satisfeta, i amb la mà tranquil·lament avançada), el nostre talmudista mostra la seva satisfacció amb un gran aplaudiment.

Totes les modificacions del cos d'un significat més particular i més determinat, es divideixen en les dues espècies que acabo d'anomenar; a saber, en gestos *pictòrics* i en gestos *expressius*. Potser no hauria de servir-me de la paraula *gest* sinó per a aquesta última espècie; però la nostra llengua (alemanya) em sembla permetre tant aquesta extensió del sentit com la llengua llatina. Ciceró que, en un indret, només aplica el mot *gestus* als signes exteriors de la situació de l'ànima, les *affectiones animi*; parla en un altre cantó del *gestu scenico, verba exprimente*. El que jo anomeno *pintura*, és la seva *demonstratio*; i *significatio* és més o menys en ell el que jo entenc per *expressió*.\* En veritat, encara hi ha altres moviments, que es podrien anomenar indicatius, quan la cosa no ha de ser descrita, sinó només indicada amb alguna relació exterior, com el lloc i el temps; o quan, per mitjà de relacions semblants, la mateixa cosa és designada per una metonímia. Però a fi de no ser prolix en aquesta discussió, arreglerem aquests moviments indicatius en la classe dels pictòrics. Sens dubte, em preguntareu si la idea del temps també pot ser expressada.

\* CICERÓ, *loc. cit.* «Omnes autem hos motus subsequi debet gestus, non hic verba exprimens, scenicus, sed universam rem et sententiam, non demonstratione, sed significatione declarans.»<sup>2</sup>

2. «Ara bé, totes aquestes modificacions de l'ànima cal que siguin acompanyades pel gest, no per aquell que interpreta paraules, el teatral, sinó pel que palesa l'acció sencera i el pensament, no representant-los sinó suggerint-ne el sentit.»

Sí, aquesta expressió és fàcil servint-se de la imatge de l'espai: la mà oberta d'un espai omplert, un temps que ja ha passat; mentre que estirant la mà oberta tota recta endavant, per marcar un espai per recórrer encara, s'indica el temps futur.

Així com l'habitud sencera del cos i els membres pot, segons la circumstància dels casos, servir per pintar una cosa, igualment serveix per a l'expressió de les operacions i els moviments interiors de l'ànima. El centre del joc dels gestos no està fixat en tal membre o en tal part del cos en particular. L'ànima exerceix sobre tots els músculs un poder igual, i en gran nombre de les seves operacions i les seves passions opera sobre tots en general. Sabeu que cada membre i cada múscul parla en la figura de Laocoont. Però aquesta expressió és, d'alguna manera, massa feble en certs membres comparativament als altres per ser fàcilment remarcada; per altra banda hi ha parts massa cobertes per la draperia, com perquè l'expressió ràpida i lleugera hi pugui ser apercebuda.

El rostre és el centre principal dels moviments de l'ànima, i els gestos prenen aquí el nom de *cares*. «Ita —diu Latinus Pacatus— intimos mentis adfectus proditor vultus enuntiat, ut in speculo frontium imago exstet animorum».\* Les parts més eloqüents de la cara són els ulls, les celles, el front, la boca i el nas.\*\* Després el cap sencer, així com el coll, les mans, les espatlles, els peus, els canvis de tota l'actitud del cos (en tant

\* Vegeu *Duodecim panegyricos veteres*, ed. Cellar, p. 416.<sup>3</sup>

3. «Així —diu Latinus Pacatus— el rostre traïdor expressa les més íntimes disposicions de la ment, com la imatge de l'ànima es manifesta en el mirall de la cara.»

Latinus Pacatus és un autor de finals del segle iv, originari de Bordeus, conegut per un panegíric a Teodosi. L'edició citada per Engel és un recull de textos, editat per C. Cellar, el 1703.

\*\* «És el rostre —diu el Sr. Lavater, *Tractat de la fisonomia*, t. I, p. 10-12 (en holandès)—, que és la principal part del cap de l'home. És el mirall o més aviat l'expressió sumària dels moviments de l'ànima. L'esperit s'hi mostra en particular al front i les celles; la bondat o la naturalesa moral, tant activa com passiva, en els ulls, les galtes i els llavis; la natura animal, en la part inferior del rostre, des del llavi inferior fins al coll.» (TF)<sup>4</sup>

4. L'obra de Lavater prolonga, amb pretensions psicoreligioses, l'antiga tradició fisiognomonia grega, revifada especialment a partir de l'edició del

que aquesta actitud no és ja determinada pels gestos precedents) serveixen també pel seu costat per a l'expressió. Vós mateix decidireu si el rang que acabo d'establir entre les parts del rostre és exacte. Le Brun\* es d'un sentiment contrari a l'opinió general, que atribueix el màxim d'eloqüència a l'ull. Seguint aquest pintor, són les celles les que expressen millor les passions. Car, diu, la nina, pel seu foc i la seva mobilitat, indica bé l'estat apassionat de l'ànima en general, però no pas de quina espècie és aquesta passió. Us agrada més adoptar aquest sentiment, o el de Plini el Vell,\*\* que dona

---

*De humana Physionomia* (1586), de Gian-Battista della Porta. La fisiognomia pretén descobrir les disposicions psíquiques a partir de les característiques físiques del cos i de les seves similituds amb els animals. Per a les edicions de l'obra de Lavater, cf. supra, Carta I, n. 3.

\* Vegeu *Conférence sur l'expression générale et particulière*, p. 19-20.<sup>5</sup>

5. Charles Le Brun (1619-1690). Pintor francès, protegit de Richelieu i Lluís XIV, fou director de l'Acadèmia Reial i reconegut com a retratista. La seva *Conférence...*, publicada el 1667 i de la qual es feren moltes edicions, anava il·lustrada amb una famosa sèrie de dibuixos d'expressions facials. En l'aspecte teòric, Le Brun segueix, en línies generals, la doctrina de Descartes sobre les emocions i la seva expressió.

\*\* *Natur., Histor.*, l. XI, cap. 54, ed. Hard., t. I, p. 617. «Nulla ex parte majora avimi indicia cunctis animalibus: sed homini maxime; id est, moderationis, clementiæ, misericordiæ, odii, amoris, tristitiæ, lætitiæ. Contuitu quoque multiformes, truces, torvi, flagrantes, graves, transversi, limi, summissi, blandi. Prosecto in oculis animus habitat. Ardent, intenduntur, humectant, connivent. Hinc illa misericordiæ lacryma. Hos cum osculamur, animum ipsum videmur attingere. Hinc fletus et rigantes ora rivi. Quis ille humor est, in dolore tam fæcundus et paratus? aut ubi reliquo tempore? Animo autem videmus, animo cernimus: oculi, ceu vasa quædam, visibilem ejus partem accipiunt atque transmittunt, etc.»<sup>6</sup>

6. «Cap altra part (del cos) aporta més indicis de l'ànima tant en els animals com especialment en l'home; és a dir, indicis de moderació, d'indulgència, de compassió, d'odi, d'amor, de tristesa, de joia. En la mirada són també molt variats: cruels, despietats, ardents, seriosos, esbiaixats, humils i falguers. Els ulls són, de fet, la llar de l'ànima; resplendeixen, miren fixament, llagrimegen i s'esmoreeixen. Dels ulls brolla aquella llàgrima de compassió. Quan els besem ens sembla que abastem l'ànima mateixa. Brolla dels ulls el plor i els rius que sadollen el rostre. I de quina mena és aquesta aigua disposada a vessar i abundant en el sofriment? I on es troba la resta del temps?

preferència a l'ull? Quant a mi, sóc del sentiment d'aquest últim.\*

Fixeu-vos bé, us prego, que hi ha una llei general que determina l'expressió, i segons la qual, en alguns casos, es podria mesurar la vivacitat i el grau del sentiment. L'ànima parla al més sovint, i de la manera més fàcil i clara, per les parts on els músculs són més mòbils; així doncs, s'explicarà al més sovint pels trets del vostre, i principalment pels ulls; però no serà sinó rarament que usarà els canvis en les actituds característiques de tot el cos. La primera espècie d'aquestes expressions, a saber, les dels ulls, s'opera amb tanta facilitat i tan espontàniament, no deixant, per dir-ho així, cap interval entre el sentiment i el seu efecte, que la sang freda més reflexionada i l'art més expert a disfressar els pensaments secrets, no en poden parar l'explosió, per bé que dominin tota la resta del cos.\*\* L'home que vol amagar les afeccions de la seva ànima, sobretot ha de parar esment a no deixar-se fitar en els ulls; no ha de vigilar; amb menys cura els músculs que voregen la boca, que, en el moment de certs moviments interiors, es dominen molt difícilment. Si els homes, diu Leibniz,\*\*\* «volguessin examinar més amb un veritable esperit observador els signes exteriors de les

---

Doncs bé, amb l'ànima veiem i amb l'ànima discernim; els ulls són com una mena de recipient que perceben i també transmeten la part visible de l'ànima.» L'edició esmentada de l'obra de Plini el Vell (Caius Plinius Secundus, 23-79) és *Historiae naturalis libri XXXVII. Quos interpretatione et notis illustravit Ioan. Harduinus*, 2 vol., París, 1741.

\* Això ens recorda un bon mot d'una dona d'esperit, que deia: «És ben ardit aquest galifardeu: gosarà mirar de cara un home que aguanta el pinzell.» Sens dubte era també per mitjà dels ulls que el cèlebre La Tour pretenia llegir en l'ànima dels qui pintava. «Creien —deia ell—, que només copso els trets del seu vostre; però jo baixo al fons d'ells mateixos, i me'ls emporto tot sencers.» (TF)

\*\* Cada moviment de l'ànima, diu Ciceró (*De Orat.*) té naturalment una fisonomia que li és pròpia. (TF)

\*\*\* *Nous assajos sobre l'enteniment humà*, p. 127.<sup>7</sup>

7. Engel cita de l'edició de l'obra de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), feta per Raspe, el 1765, *Oeuvres philosophiques latines et françaises de M. Leibniz*.

seves passions, el talent d'extrafer esdevindria un art menys fàcil». No obstant l'ànima conserva sempre algun poder sobre els músculs; però no en té cap sobre la sang, diu Descartes,\* i per aquesta raó l'enrogiment i la pallidesa subtada depenen poc o gairebé gens de la nostra voluntat.

Si el rostre i sobretot l'ull tenen aquest avantatge indiscutible en l'expressió del que passa en l'interior de l'ànima, quina llàstima, oi, que sigui tan difícil de descriure'n els canvis! El filòsof francès que acabo de citar ja ha indicat la raó d'aquesta extrema dificultat; i se'n serveix com d'una excusa per abandonar la partida.\*\* «No existeix cap passió —diu— que no sigui indicada per un moviment particular dels ulls. Sovint fins i tot aquest moviment és tan colpidor, que el lacai més curt pot llegir en els del seu amo si està enfadat o de bon humor.\*\*\* Però encara que aquests moviments dels ulls es remarquin fàcilment, i que el seu significat sigui molt clar, no obstant no és menys difícil descriure'ls. Cada un està compost de mutacions infinitament variades dels trets del rostre fins i tot de moviments del cos, que són tan fins i tan lleugers, que cap no pot ser observat i examinat separadament; encara que el resultat de la seva reunió es percep amb la més gran facilitat. Es pot dir més o menys el mateix dels altres signes expressius del rostre car per bé que tinguin menys finesa que els dels ulls, la seva anàlisi ofereix tanmateix també moltes dificultats. Varien molt sovint i es confonen talment l'un en l'altre, que hi ha homes que plorant fan els mateixos moviments del rostre que d'altres quan riuen. Alguns d'aquests moviments són força recognoscibles; com, per exemple, les arrugues en la còlera, i certs moviments del nas i els llavis en el mal humor i en l'escarni; però

\* *Passiones animæ*, art. 114.<sup>8</sup>

8. L'autor cita d'una edició llatina del text de René Descartes (1596-1650), *Traité sur les passions de l'âme*, publicat, en francès, el 1649.

\*\* *Ibidem*, art. 113.

\*\*\* Shakespeare, aquest gran pintor del cor humà, ha fet la mateixa observació en la seva tragèdia de *Cimbelí*, on diu: «How hard it is to hide the sparks of nature!» (TF)<sup>9</sup>

9. «Que difícil és amagar les espurnes de la natura!»

aquests semblen dependre més aviat de la voluntat que de la simple natura.» — Suprimeixo el que afegeix Descartes aquí, perquè contradiu el passatge de Leibniz, citat a sobre, que em sembla més exacte.

Però, sens dubte direu, de què podrà servir aquest càcul escrupolós de totes les parts integrants d'un gest en les nostres recerques actuals? N'hi haurà prou de tenir unes denominacions clares i precises, que estiguin a l'abast de tothom, per expressar els fenòmens en gran. Sens dubte seria molt bo que tinguéssim aquests termes; però les nostres llengües encara són tan pobres i tan imperfectes en aquest aspecte, que hom no pot esperar donar unes idees exactes sobre aquest tema.<sup>10</sup>

Mentrestant, no renunciem a l'esperança que si els artistes dibuixants aconseguixen preparar el camí fixant, fins on sigui possible, tot el que en la natura és tan mòbil, tan momentani respecte a les cares i els gestos, i oferint-ho expressat per un tret fidel a l'esperit observador; que llavors també un home de geni, o uns quants units, o tots separadament trobaran el mitjà de suplir respecte a això la pobresa de les llengües. «Reflexionant —diu Sulzer—\* que, [només amb l'examen dels dibuixos i les descripcions],<sup>12</sup> un aficionat a la història natural aconseguix imprimir en el seu esperit la forma i l'estructura de diversos milers de plantes i d'insectes amb tanta fidelitat i exactitud, que en remarca els matisos més imperceptibles; es pot presumir amb raó que una col·lecció de diferents fisono-

10. El traductor francès ha omès el següent paràgraf: «Les expressions de les quals disposem només designen classes molt generals per a les necessitats més peremptòries; les subdivisions, les variants, esperen encara que un observador creatiu els doni nom. És cert que el dialecte baix-alemany oferiria mots molt plàstics i adequats per a alguns matisos; però malauradament és la llengua alt-alemanya qui controla la literatura, i aquest dialecte dominant potser no voldria assumir de grat aqueixes paraules. Ara bé, certament, si valgués la pena doblegar la seva arbitrarietat, per força hauria d'acabar cedint.» (A)

\* *Teoria general de les Belles Arts*; article «Gest».<sup>11</sup>

11. Cf. Carta V, n. 2.

12. Original alemany: «mitjançant l'observació, els dibuixos i les descripcions». (A)

mies i les modificacions dels seus trets, feta i classificada amb la mateixa cura, és cosa igualment possible, i que en resultarà un nou art no menys important en el seu gènere. Per què una col·lecció de gestos expressius no seria tan possible i tan útil com una col·lecció de dibuixos de petxines, de plantes i d'insectes? I si aquesta matèria un dia fos l'objecte d'un estudi seriós, per què no s'arribarien a trobar també els mots tècnics i els termes propis per a aquesta ciència, com s'ha aconseguit imaginar-ne per a la història natural?»

Ni que sigui només per la utilitat gairebé, que l'aficionat a les petxines potser discutirà, què en penseu d'aquest passatge? Quant a mi, no puc determinar res amb cap certesa, sobre aquesta matèria.<sup>13</sup> Hi hauria tantes coses a dir sobre el terme de comparació tan dissemblant, que serveix de base al raonament de Sulzer, que m'estimo més no explicar-me gens sobre aquest tema. Per altra banda, ja m'heu fet el retret que no puc anomenar aquest digne i bon home sense buscar-li raons; però és culpa seva o meva?

13. L'original alemany afegeix: «tal com l'Ananies de Liskov\* (\*Vegeu el seu comentari a la *Història de la destrucció de Jerusalem*) no podia cridar en veu baixa; i per un motiu semblant no puc suposar res de cert en aquest punt». (A)

## CARTA VII

Encara que la descoberta que heu fet de l'obra de Löwen\* sigui poc important, l'aire d'interès amb què m'ho anuncieu tanmateix m'encoratja. Si haguéssiu llegit aquest escrit, n'hauríeu parlat amb menys entusiasme: car veritablement aquest autor diu, sobre el tema en qüestió entre nosaltres, unes coses tan generals, tan insignificants, com les que alguns autors estrangers que l'han precedit n'han avançat, però en un estil molt més feble i molt més difús. No obstant m'ha fet pensar en un punt, que sense ell potser hauria oblidat.

Heus aquí de què es tracta. Si els gestos són signes exteriors i visibles del nostre cos, pels quals es coneixen les modificacions interiors de la nostra ànima, se'n segueix que se'ls pot considerar sota un doble punt de vista: primer, com a canvis visibles per ells mateixos; en segon lloc, com a mitjans que indiquen les operacions interiors de l'ànima. Aquest doble punt de vista fa néixer una doble pregunta. Respecte al primer, l'art pregunta: què és bell? I respecte al segon: què és vertader? Ara bé, com que cap d'aquestes dues qualitats no ha de ser negligida, l'art les reuneix en una sola pregunta, i demana: què és al mateix temps el més bell i el més vertader?

Recorreu totes les regles particulars que s'han donat concer-

\* *Compendi dels principis de l'eloqüència del gest*. Hamburg, 1755.<sup>1</sup>

1. *Kurzgefaste Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes*. Johann Friedrich Löwen (1727-1771). Director i autor teatral. Membre de la direcció del teatre d'Hamburg. La seva dona, Eleonore Luise Dorotea Löwen, nascuda Schönemann, fou una actriu de renom.



nent l'acció de l'orador, i fins i tot del comediant, i trobareu que en gran desavantatge de l'art, hom s'ha limitat massa a la primera d'aquestes preguntes. Així la major part de les regles conservades per tradició sobre la declamació teatral (si no són les que contempen els mitjans de presentar-se i d'anunciar-se amb conveniència) no tenen cap altre objectiu que [la dignitat, la bellesa i la noblesa]<sup>2</sup> de la interpretació. D'aquí ve que remarquem aquesta freda elegància, sense ànima ni expressió en la interpretació de la majoria dels nostres actors; de la mateixa manera que aquests gestos compassats, preciosos i encarcerats d'alguns altres; car en els temps moderns el nou gust en la tria de les peces, també ha portat una altra manera de representar-les, de què, si no m'equivoco, Ekhoﬀ ha donat el primer exemple a Alemanya, i ha servit al mateix temps de model. Aquest actor ha representat la tragèdia amb la mateixa facilitat i la mateixa naturalitat que la comèdia; ha desdenyat el caminar majestuosament compassat, la manera de portar el cos com els nostres mestres de dansa, i l'art d'aixecar i de baixar els braços amb moviments preparats i executats segons regles invariables que fan els nostres actors tan maldestres.

La veritat (com ha de ser per a tot artista) fou sempre per a Ekhoﬀ la primera, i la bellesa la segona llei, però subordinada. Sense separar-se mai de la veritat, ni de la natura, declamava i representava els seus papers, com haurien hagut de ser dialogats; no segons una idea general i invariable del gènere, sinó seguint la qualitat particular del seu contingut. Aquesta interpretació sens dubte convenia a totes les peces que el poeta havia escrit en el mateix esperit; així Ekhoﬀ va interpretar-hi superiorment,<sup>3</sup> però no fou igualment afortunat amb les tragèdies franceses, el sistema fals de les quals necessàriament demana la interpretació i la declamació pròpies d'aquesta nació. Era realment còmic veure'l representar el paper d'un heroi de Corneille, i reproduir el diàleg pompós i èpic d'aquest poeta amb la seva declamació prosaica, i prestant als caràcters altisonants del tràgic francès els seus moviments simples i naturals.

2. Original alemany: «gràcia, dignitat, bellesa i decòrum». (A)

3. L'original alemany afegeix: «per exemple un Odoardo». (A)

Però tornem als mals resultats que en resulten per al comediant, quan se li predica massa i sense cap restricció de posar gràcia i agilitat en els seus moviments. Com que no coneixeu l'obra de Löwen, en citaré el següent passatge, que em sembla molt ben observat. — «Riccoboni —diu— ha proposat algunes regles en el seu *Art del Teatre* (pàgina 11) que farien l'actor pedant, si les seguís al peu de la lletra. El meu objectiu aquí no és el de fer l'enumeració d'aquestes regles, de refutar-les en detall. Em fixaré únicament en el moviment de les mans de què en parla així.\* — Quan hom vol aixecar el braç, cal que la part superior, és a dir, la de l'espatlla al colze, es desenganxi la primera del cos, i que arrossegui les altres dues per no moure's sinó successivament i sense massa precipitació. La mà doncs s'ha de moure només l'última; ha d'estar girada cap avall fins que l'avantbraç l'hagi portada a l'alçada del colze; llavors es gira cap amunt, mentre que el braç continua el seu moviment fins al punt en què s'ha de parar. — ¿No és això una mena de pedanteria; i aquesta regla no és més apropiada per formar marionetes vivents, que [oradors i actors]?»<sup>5</sup> Sens dubte; però per què el mateix Löwen aconsella al comediant d'estudiar l'anàlisi de la idea de la bellesa de Hogarth?<sup>6</sup> Aquesta obra li serà tan inútil i no menys perillosa que la de Riccoboni.

A fi de venjar la veritat massa sovint negligida en aquesta matèria, en què hom constantment s'ha fixat amb preferència en la bellesa, no parlaré d'aquesta, i només la veritat serà l'objectiu de les meves recerques. Però el que podria dir respecte a això potser es reduirà a algunes reflexions insignificants. Men-

\* Vegeu el *Suplement a la història i els progressos del teatre*, quarta peça, ed. alemanya.<sup>4</sup>

4. *Beitrag zur Historie und Aufnahme des Theaters*. Luigi Riccoboni (1675-1753). Actor i director italià. Publicà, entre d'altres obres, *Dell'arte rappresentativa* (1728), *Histoire du théâtre italien* (París, 1727) i *Réflexions historiques et critiques sur differents théâtres de l'Europe* (París, 1738).

5. L'original alemany afegeix: «que a la vegada han de parlar amb les mans?». (A)

6. William Hogarth (1697-1764). Pintor anglès. Autor d'*Analysis of Beauty*, 1753.

trestant, no us faci res classificar a continuació les vostres pròpies observacions sobre aquest tema; tindrè cura de fornir-vos en els mitjans; i podria ser que, sense pensar-hi, esdevinguéssiu l'home més atent i més diligent a recollir materials. Em sembla que una certa *fuga vacui* és inherent a la nostra natura: rarament veiem [un palau buit sense desitjar que estigui moblat].<sup>7</sup> Des del moment que seran marcades les classes, no tardareu a buscar amb què omplir-les.

7. Original alemany: «una sala buida sense desitjar que estigui moblada, o un armari buit sense desitjar que estigui ple». La frase següent «Des del moment... omplir-les» és del traductor francès. (A)

## CARTA VIII

Penso haver explicat prou en un altre lloc\* la diferència essencial que hi ha entre la pintura i l'expressió, traçant una línia de demarcació justa i severa que ha de separar aquestes dues idees. Aquí la pintura no és encara sinó la representació sensible de la cosa que ocupa l'ànima; i l'expressió no és igualment sinó la representació sensible de la disposició amb què l'ànima pensa, i del sentiment amb què la seva percepció l'afecta, és a dir, de l'estat en què es troba situada per l'objecte de la seva contemplació actual. La pintura de l'art del gest és, com la de la música, completa o incompleta. No es pot pintar completament sinó la figura, l'actitud, els moviments d'un cos semblant al nostre. Tot el que voldrà pintar la pantomima més enllà no produirà sinó representacions incompletes, propietats aïllades i qualitats generalitzades. Per exemple, l'alçada d'una muntanya potser només serà indicada amb elevació de la mà i el cos, tombant el cap endarrere, i mantenint la mirada fixa cap al cel; la gran circumferència d'aquesta muntanya esdevindrà, d'alguna manera, sensible en descriure un semicercle amb els braços estesos. Vós mateix notareu la feblesa i la imperfecció d'aquesta manera de representar els objectes, i com necessita l'ajut de

\* Vegeu «Carta sobre la pintura musical», al final d'aquesta obra.<sup>1</sup>

1. El text d'Engel *Abhandlung über die musikalische Maleren* fou publicat per l'autor el 1780. Editat en la traducció francesa en el *Recueil de pièces intéressantes, concernant les antiquités, les Beaux-Arts, etc., imprimé chez Barrois l'ainé*, París, 1787. En l'edició francesa de 1795 de *Ideen...* fou reproduït al final, tal com es manté en la present edició.

les paraules, a menys que el lligam del conjunt en faciliti d'entrada l'explicació. La muntanya que ha de ser imitada, i el cos humà, que, a aquest efecte, només té els seus propis mitjans a emprar, ofereixen una massa gran disparitat entre ells, i els punts en què coincideixen no són sinó signes molt allunyats i molt abstractes. Els moviments dels animals, per exemple, els d'un corser altiu i coratjós, són més fàcils d'imitar;<sup>2</sup> però les formes i les modificacions del cos humà encara ho són més. Tota la interpretació de *Minna*,\* quan perseguint el Major que intenta escapar, i no podent retenir-lo, torna al seu apartament després de diverses expressions de desordre i el dolor que l'aclaparen; tota aquesta interpretació, dic, pot ser, si no reproduïda del tot, almenys indicada tret per tret, quan al tercer acte l'*Hoste* fa el relat d'aquesta escena. Aquest avançarà les mans, com si volgués retenir alguna cosa; aixecarà les mirades al cel, s'eixugarà els ulls, tot el seu cos estarà en agitació, com turmentat per una ansietat secreta, i amb suaus inflexions, la seva veu s'assemblarà, d'alguna manera, a la d'una dona. La imitació d'aquesta escena és massa natural, com perquè un actor mediocrement hàbil no la pugui sentir d'un cop.

Però, per què es troba aquí aquest aire natural? ¿Serà perquè l'*Hoste* vol donar a la criada una idea molt animada i molt sensible d'un esdeveniment de què ha sigut testimoni, i del qual, seguint la seva curiositat ordinària, voldria tenir la clau? O bé a causa que durant el seu relat les seves pròpies idees adquireixen un grau tal de calor, que no pot estar-se d'expressar-les amb les seves cares i els seus moviments? Sigui quin sigui el motiu que presteu a l'hoste, l'un i l'altre són igualment fundats i exactes. Prevalen alternativament en aquesta mena de pintures, i, en general, sovint es troben reunits, perquè durant l'esforç que es fa per representar una idea més colpidora i més sen-

2. L'original alemany afegeix: «com ens mostren els nois en el seu joc». (A)

\* En el drama alemany, titulat *Minna de Barnhelm*, de Lessing, traduït al francès en el tom 3 del teatre alemany, dels Srs. Junker i Liebaut. (TF)<sup>3</sup>

3. L'obra de Lessing, *Minna von Barnhelm*, fou publicada el 1766 i estrenada a Hamburg el 1767.

sible a algú, és natural que prengui igualment una vivesa més gran en nosaltres mateixos.

Quan un mestre vol fer sentir al seu alumne la indecència d'una actitud, o el ridícul d'una acció, li fa veure una i l'altre carregant-los una mica; [quan una institutriu]<sup>4</sup> desitja que la seva pupil·la adquireixi gràcia en el seu posat i els seus moviments, quasi sempre es proposa a ella mateixa com un model digne de tota la seva atenció; i quan un home acusat mira de justificar-se davant del jutge del fet que, en la calor de la disputa, hagi donat el primer cop, intenta, explicant el motiu de la baralla, d'imitar, exagerant-les, totes les amenaces i totes les actituds ofensives del seu adversari, per fer sentir que era impossible que un home d'honor hi respongués d'altra manera que amb una bufetada. En aquests casos, hom troba les causes dels gestos pictòrics reunides. La representació de la falta comesa per l'alumne, la de la bellesa d'un posat ple de gràcia i de decència per part de la institutriu, i la idea de la grandesa de l'ofensa que ha rebut l'acusat, adquireixen, durant el relat d'aquest i durant la lliçó dels primers, massa força, perquè, llançant-se amb impetuositat de l'ànima, no es manifestin amb cares més expressives i moviments més animats. En aquests tres casos, la correcció, la instrucció i la justificació, exigeixen per part d'aquests tres personatges, l'ús de gestos imitatius. Cadascuna d'aquestes finalitats no pot ser assolida sinó amb una representació molt animada de l'objecte que es tracta de pintar, i la imatge colpidora dels fenòmens visibles sens dubte és el mitjà més poderós per fer-los conèixer d'una manera sensible. Aquí es pot aplicar la màxima coneguda:

*Segnius irritant animos demissa per aurem,  
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ  
Ipse sibi tradit spectator*\* [...]

4. Original alemany: «quan la francesa». (A)

\* HORACI, *De arte poetica*, v. 180-182.<sup>5</sup>

5. «Són menys sensibles les ànimes emocionades per allò que els passa per l'oïda que per allò que se'ls exposa davant la fidelitat dels ulls i per allò de què l'espectador s'adona per si mateix.»

No obstant, l'experiència també prova que, fins i tot sense cap finalitat, la sola força de la representació d'un objecte pot produir-ne la imitació en el cos d'aquell l'esperit del qual n'està fortament ocupat. «Una representació completa i intuïtiva d'una acció —diu el Sr. Tetens en un dels seus excel·lents assajos—\* és una disposició a aquesta acció. Quan ens representem en idea uns mots, els pronunciem interiorment; i quan aquesta llengua interna esdevé més forta, adquirint successivament vivacitat, se'ns veuen fer moviments amb els llavis.» Aquest efecte va augmentant sovint, fins que pronunciem aquests mots realment en veu alta, com si volguéssim comunicar les nostres idees a algú, encara que estiguem sols. Generalitzant més la proposició d'aquest filòsof, es pot dir que cada representació completa i intuïtiva d'una cosa, o d'un esdeveniment (encara que aquest esdeveniment o aquesta cosa no sigui una acció humana) va acompanyada d'un impuls, d'una atracció que ens porta a imitar-lo. HOME\*\* ja havia fet aquesta observació respecte a allò gran i sublim. «Un objecte que té grandesa, dilata el pit, i incita l'espectador a engrandir les proporcions del seu cos. Aquest efecte es remarca sobretot en les persones que, menyspreant les conveniències socials i les regles d'educació, deixen una llibertat total a la natura, quan fan la descripció de grans objectes: dominats llavors per un instint natural, s'inflen inspirant fortament l'aire. Un objecte sublim produeix una altra expressió del sentiment. Força l'espectador a redreçar-se sovint posant-se de puntetes.»

D'altra banda, com que res no és més interessant per a l'home que ell mateix, i no pot representar res més perfectament que les qualitats i les seves modificacions del cos humà; són les seves qualitats i les seves modificacions que més li agrada naturalment imitar amb representacions completes i intuïti-

\* *Assajos filosòfics sobre la naturalesa humana, i sobre el seu desenvolupament*, t. I, p. 643. Compareu-hi p. 664 i seg. (edició alemanya).<sup>6</sup>

6. Johann N. TETENS (1736-1807), *Philosophisches Versuche über die menschliche Natur*, 1777. Deixeble d'Eschenbach. La seva anàlisi de les facultats de l'ànima va influir Kant de manera significativa.

\*\* HOME, *loc. cit.*, p. 280.

ves. — Quan un home, després d'haver vist diverses vegades una peça de teatre, o, massa fastiguejat d'aquest tema per no assistir-hi amb certa indiferència, troba, entre els espectadors, un home jove l'ànima del qual, encara nova, està completament fixada al que passa en escena; aquest abandonament total sovint li forneix, al pati de butaques, un espectacle més divertit del que ho pot ser la mateixa interpretació dels actors. Aquest espectador novici, emportat per la il·lusió, imita totes les cares i fins els moviments dels actors, encara que amb una expressió menys pronunciada. Sense saber el que es dirà, està seriós o content segons l'aire o el to que prenen els actors: el seu rostre esdevé un mirall que reflecteix fidelment els variats gestos dels personatges. El mal humor, la ironia, la curiositat, la còlera, el menyspreu, en una paraula, totes les passions escenificades es repeteixen en els seus trets. Aquesta pintura imitativa només és interrompuda quan els seus propis sentiments, creuant-se amb les impressions dels objectes exteriors, busquen els mitjans d'expressar-se. — Semblants observacions, que es poden fer cada dia, proven que Aristòtil tenia perfectament raó de situar l'home per sobre del mico, atorgant-li el primer rang en l'art de la imitació.\*

Aquesta observació sobre el que el gest estrany té de comunicatiu, si puc servir-me d'aquest terme, és molt important per a l'actor en general, i principalment per al comediant, perquè en pot treure un gran avantatge per fer la seva interpretació muda més animada. Les condicions en què es pot permetre la imitació dels gestos del personatge amb què està en escena, es redueixen a aquestes: l'atenció que li presta, o millor la que dóna a la seva rèplica, ha de ser per a ell del més gran interès, i cap sentiment personal i contrari a la situació, així com a la imitació, no ha de creuar-se amb aquesta atenció; car quan cal que

\* *Poet.*, cap. IV. «Το μιμεσθαι συμφυτον τοις ανθρωποις εκ παιδων εστι. Και τουτω διαφερουσι των αλλων ζωων, οτι μιμητικοτατον εστι.»<sup>7</sup>

7. «El fet d'imitar és connatural als homes d'ençà que són infants. Respecte d'aquesta qüestió també divergeix l'home de la resta dels animals, car ell és el que millor sap imitar» (ARISTÒTIL, *Poètica*, 1448 b, 7-10).



comenci a enfadar-se quan l'altre somriu, sens dubte no pot pas imitar aquest somriure. No obstant no puc discutir aquí fins on la pintura està permesa o prohibida en el joc de gestos; per a això caldria que abans tinguéssim un coneixement més exacte de l'expressió.

M'acontentaré d'indicar només una remarca molt interessant que encara es pot fer aquí: concerneix el gran nombre de figures i sobretot de metàfores que es troben tant en el llenguatge dels gestos com en la llengua parlada, sigui que s'intenti pintar o expressar. Tota pintura incompleta, sobretot d'objectes invisibles i d'idees interiors i intel·lectuals, s'ha de fer amb imatges, i així es com passa en efecte. Pensant en una ànima sublim, hom aixeca el cos i la mirada. Si es té la idea d'un caràcter obstinat, a l'acte es pren una posició ferma, es tanca el puny i l'esquena s'encarcara. La imitació es fa per semblances fines i transcendents, les quals, en el llenguatge de les paraules, forneixen també termes per als objectes que no impressionen ni el sentit de l'oïda, ni d'altres òrgans. — Podria acumular fins a l'infinit els exemples de gestos figurats. Voleu una metonímia que usa l'efecte per la causa? El lacai, parlant de la recompensa desagradable amb què el seu amo podria pagar les seves ximpleries, es frega amb l'anvers de la mà l'esquena, com si ja sentís el mal dels cops de bastó. En demaneu una altra que en comptes de la cosa indiqui una relació exterior? Per designar el Déu verdader, o els déus del paganisme, el llenguatge del gest se serveix de llur pretesa estança al cel. De la mateixa manera, les mans aixecades, els ulls dirigits cap al cel, criden els déus com a testimonis de la innocència, n'imploren l'ajut i en sol·liciten la venjança. O us estimeu més una sinècdoque? S'assenyala una sola persona present per indicar-ne tota la família; es mostra un sol enemic que es veu quan es vol parlar de tot l'exèrcit enemic. O bé voleu una ironia? La jove bellesa que refusa la mà de l'amant que menysprea, li fa una reverència profunda, però irònica. El nombre d'allusions no és menys gran en el llenguatge dels gestos. L'acció de rentar les mans constata la innocència; [dos dits plantats davant el front indiquen la infidelitat de la

dona];<sup>8</sup> bufant lleugerament per sobre la mà oberta, es designa la idea de res. No obstant, les al·lusions que tenen relació amb anècdotes, amb opinions o amb locucions particulars, no pertanyen pas al domini de la pantomima. Els gestos figurats, al contrari, que, quan són bons, tenen la base en les mateixes idees, i, per consegüent, poden ser generalment intel·ligibles, no han de ser negligits en aquest art.

L'italià que en general parla sovint amb el gest d'una manera molt clara, i amb una gran vivesa, té, entre d'altres, una pantomima molt expressiva; és quan adverteix de desconfiar d'un home fals i dissimulat.\* L'ull fita llavors aquest home de gairell amb molta desconfiança; l'índex d'una mà el mostra furtivament per sota; el cos es gira una mica cap aquell que s'adverteix, i l'índex de l'altra mà estira pel mateix costat la galta cap avall, de manera que aquest ull es torna més gran que l'altre, el qual, per l'expressió pròpia de la desconfiança, ja sembla molt més petit que no ho és naturalment. D'aquesta manera es forma un doble perfil, i un rostre la meitat del qual no s'assembla gens a l'altra. Primer estava temptat d'explicar-vos tota aquesta pantomima com una pintura figurada d'un caràcter fals, combinada amb l'expressió de la desconfiança; però ara em sembla que aquest rostre, alterat i fet dissemblant a ell mateix, podria ben ser la imatge d'aquest caràcter. Un dels costats girat cap a l'home suspecte té completament l'expressió de la desconfiança; l'estirament de l'altra galta sembla només servir per engrandir l'ull, i l'objecte d'aquest engrandiment sembla indicar l'atenció necessària per preservar-se de les trampes del bergant. És singular que aquesta pantomima sigui tan fàcil de comprendre, i que no obstant la seva explicació ofereixi tantes dificultats.

L'italià se serveix d'una altra pantomima igualment eloqüent, quan vol expressar el menyspreu d'una amenaça o un advertiment.\*\* Passa el costat exterior de la mà lleugerament

8. Original alemany: «dos dits separats i situats davant del front amb la mà girada designen la condició de cornut». (A)

\* Vegeu la làmina I, figura I.

\*\* Vegeu la làmina I, figura II.

I

f1



f2



unes quantes vegades per sota la barba, llançant el cap endarrere amb un riure irònic, sord i, per dir-ho així, concentrat.<sup>9</sup> Tothom entén aquesta expressió, però la seva explicació podria oferir més dificultats encara que la primera. ¿L'italià vol donar a entendre potser amb aquest gest el que en el dialecte de la baixa Alemanya s'insinua amb una frase particular el sentit de la qual és: *res no m'intimida?* Vol dir això que es preocupa tan poc de la cosa en qüestió com de la pols que es pot haver agafat a la seva barba? Confesso la meua ignorància respecte a això, i sovint em veuré forçat a repetir aquesta confessió, fins i tot quan es tracti d'expressions molt simples i en ús en totes les nacions. Com més examinem la naturalesa i més ens deixa entreveure secrets: els materials escapen a la nostra vista, i els intel·lectuals sobrepassen la nostra penetració.

9. El gest descrit per l'autor és explicat per Di Jorio de la següent manera: «Amb aquest gest el mímic expressa que vol allunyar el cap d'allò que se li ofereix o proposa, perquè no li agrada. Per aconseguir-ho, recorre a la mà, ràpidament i amb força, amb els extrems externs dels dits o només amb les puntes de les ungles, fent l'acció d'empènyer tan lluny com pugui el seu cap; el qual, en aquest cas, es pren també per la persona sencera.» Andrea DI JORIO, *La mímica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Nàpols, 1832, p. 224.

## CARTA IX

Teniu raó sens dubte de dir que una pantomima escrita a Itàlia per un esperit pensador esdevindria una obra molt interessant. La teoria d'aquest art, com la de tots els altres, depèn en gran part de les observacions. Però la bondat d'aquestes no està pas tan relacionada amb un ull just i exercitat com amb la veritat, la força i la diversitat dels objectes que s'ofereixen al seu examen. — La vostra segona idea, a saber, que l'actor alemany hi guanyaria, copiant de l'italià, sempre que la seva tria fos sàvia i discreta, em sembla igualment justa. Trobaria en aquesta nació unes expressions que en veritat una energia molt gran de les passions pot crear només en aquestes contrades meridionals, on la sang és més calenta; però que a causa de la seva gran veritat, comprendríem de seguida sense reconèixer-ne l'origen estranger, sempre que els nostres actors tinguessin l'art de moderar-les una mica. Així seria, des del meu punt de vista amb els gestos d'aquesta nació més viva, com amb certes idees grans i simples del geni: un sol cap d'antuvi està en estat de crear-les; però des del moment que existeixen tothom pot prendre-les.

Dels gestos pictòrics, sobre els quals no tinc res d'important a dir, passo als gestos expressius. N'hi ha tants i són tan variats, que quasi estaria temptat d'ordenar-los per classes, a fi de facilitar-ne l'examen. Alguns d'aquests gestos són *motivats* o fets expressament: són moviments exteriors i voluntaris pels quals es poden conèixer les afeccions, les inclinacions, les tendències i les passions de l'ànima, que serveixen per satisfer com a mitjans. A aquesta classe pertanyen, per exemple, la inclinació cap a l'objecte que excita l'interès; l'actitud ferma i a punt d'atacar en la

còlera; els braços estesos de l'amor; les mans portades endavant en el temor o l'esglai. — Altres gestos són *imitatius*, no pintant l'objecte del pensament, sinó la situació, els efectes i les modificacions de l'ànima, i els anomeno gestos *anàlegs*. Aquests, en part, estan basats en la tendència que té l'ànima a relacionar amb idees sensibles les seves idees intel·lectuals, i per consegüent també a expressar amb modificacions imitatives del cos els efectes que els són propis així que adquireixen alguna vivacitat; com quan refusant el seu assentiment a una idea, hom l'aparta, per dir-ho així, amb la mà girada i sembla deixar-la de banda. Els gestos anàlegs també estan basats en part en la influència natural que tenen les idees unes sobre les altres, en la comunicació, si m'és permès de parlar així, que hi ha entre les dues regions de les idees clares i fosques, que, ordinàriament, es dirigeixen i es modifiquen recíprocament. És així, per exemple, com la sèrie d'idees en determina la marxa; de manera que esdevé ara més lenta o més ràpida, adés més ferma o més moderada, adés més o menys uniforme. Aquesta marxa té lloc seguint les idees fosques que dirigeixen tàcitament la voluntat, i que prenen la llei de la seva sèrie de les idees clares que dominen. La influència d'unes sobre les altres és recíproca. Per aquesta raó, cada situació pròpia de l'ànima, cada moviment interior i cada passió té la seva marxa distinta; de manera que es pot dir de tots els caràcters en general, el que la dona d'Hèrcules diu de Liques.

*Qualis animo est, talis incessu.\**

Encara hi ha altres gestos que són fenòmens involuntaris; en realitat, són efectes físics dels moviments interiors de l'ànima, però nosaltres els comprem només com a signes que la naturalesa ha associat per lligams misteriosos a les passions

\* SÈNECA, *Trag. Hèrc. al.*, act. II, esc. 2.<sup>1</sup>

1. «Tal com és en l'ànima, així és en el seu caminar.» Luci Anneu Sèneca (Lucius Anneus Seneca, 4-65), filòsof llatí, nascut a Còrdova, va escriure, entre d'altres, dues tragèdies sobre Hèrcules, *Hercules furens*, de la qual és la frase citada i que es basa en la d'Eurípides, i *Hercules Oeteus*. Engel cita de l'edició de J. K. Schröder, *Seneca Tragicus*, de 1728.

secretos de l'ànima, a fi, diu Haller,\* que en la vida civil un home no pugui enganyar-ne tan fàcilment un altre. Fins ara ningú no ens ha explicat de manera satisfactòria per què les idees tristes actuen sobre les glàndules lacrimals, i les idees alegres sobre el diafragma; per què el temor i l'ansietat descoloreixen les galtes, el pudor o la vergonya cobreixen d'una vermellor sobtada. Reuniré tots aquests gestos sota la denominació comuna de gestos *fisiològics*.

Feu-me el favor de no mirar aquesta classificació com feta segons les lleis severes de la lògica. Només és la d'un observador, que intenta solament posar algun ordre en els fets la comparació i l'examen ulterior dels quals potser determinaran la veritable classificació més tard. Espero preservar-me amb aquesta declaració formal de tots els maldecaps inútils que em podrien suscitar els fisiòlegs respecte a això. El meu objectiu aquí és el de bastir i no de guerrear; així doncs, tinc l'interès de guardar una neutralitat exacte en tots els desacords que subsisteixen entre els partidaris de Sthal i els mecanicistes; que per altra part em sembla que el Sr. Unzer i altres ja han discutit suficientment.<sup>3</sup> Sense dificultat us adonareu que els primers no em perdonarien la meua classificació; car en trobarien el primer membre tancat en l'últim, i em retraurien d'haver trencat aquesta antiga regla, segons la qual un membre n'ha d'excloure l'altre.

Entre els gestos fisiològics, n'hi ha molts que no obeeixen de cap manera a la lliure voluntat de l'ànima: aquesta no els pot

\* *Petita fisiologia*, p. 310. Sens dubte encara hi ha per a això altres causes finals; com, per exemple, el moviment de la simpatia, i el desig de donar socors. Vegeu HOME, SMITH i altres.<sup>2</sup>

2. *Kleine Physiologie*. Albrecht von Haller (1708-1777). Poeta, metge i naturalista alemany, d'origen suís. Ensenyà a Göttingen entre 1736-1753. La seva obra científica més important és *Elementa physiologiae corporis humani* (1757-1765). Escriví també poemes, *Die Alpen* (1732), i novel·les polítiques com *Usong* (1771), *Alfred* (1773), *Fabius und Cato* (1774), on fa apologia del despotisme il·lustrat.

3. Daniel Sthal (1589-1654). Filòsof i químic alemany. Johann August von Unzer (1727-1759). Fou editor de la revista *Der Arzt* («El Metge»).

retenir quan els domina el sentiment, ni simular-los amb art quan el sentiment real no existeix. Les llàgrimes de la tristesa, la pal·lidesa del temor i la vermellor de la vergonya o del pudor són d'aquest tipus; fenòmens a què, pròpiament parlant, no hauria de donar el nom de gestos; però que no obstant puc incloure d'acord amb l'explicació més estesa que n'he donat. — Com que no s'ha d'exigir l'impossible, hom dispensa el comediant d'aquestets canvis involuntaris, i està satisfet si aconseguix imitar fidelment, però amb [prudència],<sup>4</sup> els que són voluntaris. Dic amb prudència; car la mateixa regla donada més amunt concernent la imitació del defalliment i la mort, troba igualment el seu lloc aquí. El furor, que s'arrenca els cabells d'una manera espantosa, que fa fer ganyotes a tot el rostre, que xiscla fins que els muscles s'inflen successivament, i que amb la sang extravasada inflama els ulls; un tal furor pot ser la veritat més exacta en la natura; però seria indiscutiblement de mal gust en la imitació. Faig aquesta remarca a causa de certes *Medees*, que forcen la seva interpretació fins a fer-la ridícula, i que criden com per eixordar els espectadors. Cal doncs ser absolutament insuportable amb els òrgans per aconseguir emocionar el cor?

Existeix un sol mitjà de produir en la màquina certes emocions involuntàries; però aquest mitjà no està pas en poder de tothom. Quintilià\* narra haver vist actors, que, acabant de representar papers tristos i emocionants, ploraven encara molt de temps després que s'haguessin tret la màscara; i assegura

4. Original alemany: «modèstia». (A)

\* *Instit. Orat.*, l. VI, cap. 1, cap a la fi. «Vidi ego sæpe histriones atque comædos, cum ex aliquo graviore actu personam deposuissent, flentes adhuc egredi. — Ipse — frequenter ita motus sum, ut me non lacrymæ solum prehenderint, sed pallor et vero similis dolor.»<sup>5</sup>

5. «Sovint jo mateix he vist actors i també comedians, que en acabar una representació seriosa, un cop llevada la màscara, eixien plorant. [...] Moltes vegades, en ésser commogut jo així, no solament em van sorprendre les llàgrimes, sinó també la pal·lidesa del rostre i una emoció semblant.»

Marc Fabi Quintilià (Marcus Fabius Quintilianus, 35-95), nascut a Calagurris (Calahorra). La seva obra *Institutio Oratoria* és la més important, juntament amb les de Ciceró, de la retòrica llatina.



que ell mateix havia vessat llàgrimes sovint i fins empal·lidit en les seves intercessions. Tot el secret consisteix en una imaginació molt ardent que cada artista ha de tenir, i en l'art d'exercir-la en la reproducció ràpida i forta d'imatges colpidores, habituant-lo així a imbuir-se completament de l'objecte que l'ha d'ocupar. Llavors, sense la nostra voluntat, sense la nostra intervenció, aquests fenòmens tenen lloc per ells mateixos com en les situacions veritables. Potser seria possible formar-se certes disposicions corporals i una certa habilitat per semblants impressions de la imaginació, repetides sovint. Conec actors que només necessiten un instant per omplir-se els ulls de llàgrimes; i les ploraneres que als funerals dels antics es pagaven per plorar tal mort que no els interessava de cap manera, semblen confirmar la meua idea. Afortunat l'actor que ha adquirit aquest talent i que sap emprar-lo a posta; car, com ho prova l'experiència, una llàgrima que es veu vessar sovint produeix el més gran efecte. No obstant aquest consell d'escalfar-se la imaginació fins al punt que les seves imatges produeixin una impressió igual a la de la realitat, és, des del meu punt de vista, molt perillós: ja n'he donat la raó en la meua segona carta. L'actor que posseeix aquest art, abans d'abandonar-se a la impetuositat de la seva imaginació, ha d'examinar escrupolosament si té prou geni per dominar-ne les desviacions. És quan, seguint l'expressió de Shakespeare,\* sap moderar-se fins enmig del torrent, la tempesta, i, per dir-ho així, l'oceà de les passions, per complir les conveniències del seu art, que és veritablement un home de geni i que el seu joc ens arrossegarà; mentre que el d'un altre a penes arribarà a commoure'ns. Potser no tindrà l'oportunitat d'imitar la temeritat d'aquest antic actor, anomenat Polus,\*\* que, en el paper d'Electra, portava l'urna on estaven

\* *Hamlet.*, acte III, esc. 3.

\*\* GEL·LI, *Noct. Attic.*, l. VII, cap. 5.<sup>6</sup>

6. L'autor cita probablement de l'edició: Aulus GELLIUS, *Noctium Atticarum libri XX*, 2 t., Leipzig, Ed. Gronoviana. Praefatus est et excursus operi Io. Lud. Conradi, 1762. Aulus Gelli (Aulus Gellius) és un autor llatí del segle II (c. 130).

tancades les cendres del seu propi fill; el meu consell de no exposar-s'hi seria doncs superflu. Els sentiments vertaders s'apoderen massa fàcilment del cor; de manera que dominant-lo impedeixen o fan falsa l'expressió, que en un cas semblant, seguint la veritable intenció de l'actor, només haurien hagut de fortificar.

## CARTA X

Entre les diferents situacions de l'ànima que expressa el cos, considerem primer la de la [perfecta inacció];<sup>1</sup> car, en un cert sentit, també té la seva expressió pròpia. — Penso que seria inútil explicar primer el que entenc per aquesta perfecta inacció. Probablement em suposo prou coneixement de metafísica per estar convençut que fins en l'equilibri més perfecte de totes les facultats de l'ànima, i en el son més profund de les seves passions, encara crec en la seva activitat contínua. Però aquí sóc tan poc metafísic, com m'he mostrat més amunt fisiòleg; i em plau de prendre les coses tal com em semblen, i no de buscar escrupolosament com són. Em basta que en molts de moments l'home no s'adoni ni de l'activitat secreta i sempre subsistent de les seves facultats intel·lectuals, ni de la tendència de la seva ànima a manifestar-la amb signes exteriors, ni de cap altre moviment del seu cor.

Afigureu-vos un home que contempla una escena tranquil·la de la natura, no com l'entusiasta Dorval de Diderot,\* el pit dilatat del qual respirava amb violència, sinó tan tranquil, tan mut com la mateixa natura; o bé imagineu-vos que escolta una conversa indiferent del seu amic o el seu veí, i no notareu

1. Original alemany: «el repòs inactiu». (A)

\* A *Second entretien après le Fils naturel*.<sup>2</sup>

2. L'obra de Diderot, *Le fils naturel*, fou escrita el 1756, inspirada en *Il vero amico*, de Goldoni, i publicada el 1757, precedida d'un pròleg i seguida d'unes «converses», en les quals l'autor, Diderot, discuteix amb el protagonista de l'obra, Dorval. L'obra tingué una gran repercussió, més per les reflexions de Diderot, que per la qualitat dramàtica de l'obra.

en ell cap senyal sensible de plaer, ni de pena, cap arruga pronunciada en el front, al voltant dels ulls o els llavis, la mirada ni fina, ni tèrbola, ni vaga; en un mot, ho trobareu tot immòbil, cada cosa al seu lloc, i tots els trets en un perfecte equilibri, com en el dibuix que Le Brun ha fet del Repòs. El conjunt de la cara serà anàleg a la situació de l'ànima. L'actitud de la resta del cos, dret o assegut, no indicarà menys el repòs i la inacció de l'ànima. Les mans ocioses reposaran [als genolls],<sup>3</sup> a les butxaques, al pit o en la cintura; si no, els braços estaran creuats, o a vegades tirats endarrere, a l'esquena, quan s'està dret, i les mans s'aguantaran a l'alçada dels ronyons. Un moviment lleuger i sense motiu dels dits potser descobrirà més encara la manca d'una ocupació particular de l'ànima; però també segons que aquest moviment sigui més o menys ràpid o lent, suau o brusc, indicarà una propensió secreta a emocions properes que desenvoluparan uns sentiments més o menys agradables en l'ànima. Quan el cos està assegut, els peus, igualment privats d'acció, es creuaran tan aviat prop dels turmells, o tirats endarrere una cama es trobarà davant l'altra; com un genoll serà posat sobre l'altre; i fins i tot en aquestes actituds potser encara tindrà lloc un lleuger moviment. El tronc del cos tan aviat s'oferirà en una actitud més recta, però tranquil·la, com en una direcció més obliqua i més indolent, que, [acostant-se ja a la situació del cos durant el son],<sup>4</sup> indicarà també una tendència i una disposició pròxima a l'ensopiment.

Totes les varietats d'aquest gènere, les hagi indicades o no, naturalment tenen la seva causa determinant, igual com les tenen les actituds i les posicions en el seu conjunt, les quals serveixen per matisar. En l'una hi ha més alegria, força i disposició al plaer, i en l'altra més peresa, gravetat, avorriment i menys energia. Aquesta causa està en part en l'objecte de la meditació o del mateix relat, que mai no pot ser completament indiferent, però que disposa més o menys a moviments agradables o desagradables, per llunyà que pugui ser aquest impuls secret. Aquesta causa es

3. Original alemany: «a la falda». (A)

4. Original alemany: «que ja s'aproxima més a estar completament ajagut». (A)

II

f 1



f 2



troba també en part en el subjecte que rep les impressions, és a dir, en l'home. És possible que el mateix objecte faci prendre a diferents individus actituds ben distintes; però això pot venir igualment d'una disposició insensible, momentània i, per dir-ho així, imperceptible de l'esperit, que les impressions precedents han deixat darrere seu, o d'una situació variable del cos; no obstant, no és menys cert que el caràcter de l'home i la seva manera particular de pensar i de sentir hi contribuiran molt. Així com els trets característics i distintius no s'esborren mai de la superfície tranquil·la del rostre, i com potser és en aquest estat de repòs que són els més reconeguts; de la mateixa manera l'actitud o la posició tranquil·la del cos ofereix uns senyals sensibles del caràcter individual. Sense una tensió continuada dels músculs, que l'ànima opera per una activitat ininterrompuda, i de la qual per consegüent no té el record, el cos sencer s'enfonsarà o caurà en desordre sobre ell mateix: així la manera com el sosté ja és una prova del grau de la seva activitat interior i secretament mantinguda. Per altra banda, certes idees, igual que certes inclinacions favorites que en depenen, dominen més que altres en cada ànima; i encara que unes i altres estiguin en un silenci profund, no obstant se'n manifesten lleugers senyals en l'actitud del cos; la seva posició ordinària desvela la seva situació habitual, i ja s'hi descobreix un començament o un element d'expressió. A fi de copsar millor la meua idea, examinem junts una o dues actituds. L'orgullós,\* entaforant una mà a la seva jaqueta, prefereix situar-la molt amunt sobre el pit; i si l'altra resta lliure, la posa, girant-la, amb el revers al costat, fent avançar el colze. El seu cap és tirat una mica endarrere; la distància dels peus, girats cap enfora, és molt gran, o si un dels peus serveix de suport, l'altre està molt endavant. — A un caràcter dolç, sense ser per això tou o perezós, li agrada tenir els braços creuats cap a mig cos. El seu cap resta en una posició vertical, ni tirat endarrere, ni inclinat sobre el pit; les seves passes són petites, i els peus, sense estar girats cap endins, tampoc no ho estan cap enfora.\*\* Observareu fàcilment

\* Vegeu la làmina II, figura 1.

\*\* Vegeu la làmina II, figura 2.

III

f 1



f 2



que es tracta aquí de l'actitud favorita de les dones, que la natura o l'art fa més dolces que el sexe al qual ha tocat la part de la força. — Les mans reunides a l'esquena, i per consegüent més allunyades del proper desenvolupament de la seva activitat,\* anuncien molta més flegma, una inatenció i una incúria més perfectes. No obstant la grandària del ventre, que fa caure els braços, per dir-ho així, per ells mateixos cap endarrere, també pot fer aquesta posició més còmoda; però encara que una altra actitud, igualment fàcil, pugui tenir lloc aquí, és a dir, la de recolzar els braços als costats, l'excés de grassesa ja fa néixer la suposició d'un caràcter flegmàtic. Quan l'home pren aquesta actitud, no és menys expressiva, ni menys eloqüent. Una certa inatenció i incúria s'assemblen molt a l'orgull; i en una posició semblant, el pit i el cos es tiren més endavant; però hom no hi remarcarà els peus girats una mica més cap endins, la direcció recta de tot el cos, i el cap inclinat sobre el pit.\*\* En general, es jutja amb certesa un caràcter menys per alguns trets isolats, que per l'examen i la comparació de tots els trets reunits. En fi, el cap, que, no estant situat recte sobre el coll, cau sobre el pit,\*\*\* llavis oberts, que abandonen la barba al seu pes natural, ulls la nineta dels quals gairebé està amagada darrere la parpella, genolls plegats cap endins, un ventre avançat, els braços caiguts a les butxaques del vestit, o vacil·lants perpendicularment tot al llarg del cos, i peus girats cap endins, ofereixen una actitud de significat molt colpidor.\*\*\*\* ¿No es pot reconèixer aquí, a primer cop d'ull, una ànima tova i peresosa, que no és susceptible de cap atenció, ni de cap interès; que mai no està ben desperta, i que no posseeix ni tan sols la feble energia que cal per donar la tensió necessà-

\* Vegeu la làmina III, figura 1.

\*\* Vegeu la làmina III, figura 2.

\*\*\* Vegeu *Plastica*, p. 73, ed. alemanya. «El coll indica, pròpiament parlant, no les facultats intel·lectuals de l'home, sinó la seva manera de portar el cap i de mirar els esdeveniments de la vida: aquí hom veu una actitud noble, lliure i segura; allà la resignació d'una víctima sense energia i disposada a deixar-se immolar.»

\*\*\*\* Vegeu la làmina IV.



IV



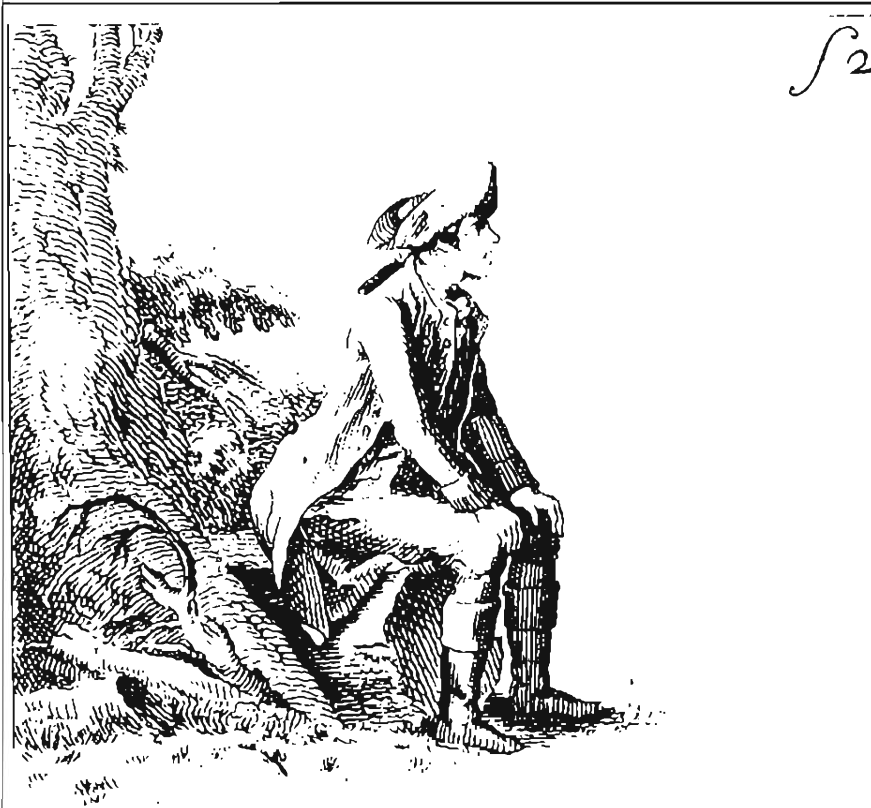
ria als músculs, i per fer que el cos se sostingui portant-ne convenientment els membres? Una actitud tan nul·la, tan inanimada, només pot pertànyer a l'extrema imbecil·litat, o a la peresa més covarda.

No tinc a mà els *Fragments sobre la fisonomia* de Lavater;<sup>5</sup> i encara que tingués aquest llibre, rarament el consultaria. Unes idees estranyes, que jo no he aprofundit per mi mateix, fàcilment podrien torbar la sèrie de les meves. Si teniu aquesta obra, llegiu, sisplau, el que hi diu de les actituds. Aquesta matèria no hi pot ser omesa, atès que recordo que aquest autor hi tracta fins les conseqüències que es poden treure de l'escriptura dels homes per conèixer-ne el caràcter, i que n'ha subministrat proves. El posat en caminar tampoc no hi pot ser oblidat. Aquests punts i alguns altres són els límits incerts dels dos arts; formen uns termes comuns que pertanyen tant a la pantomima com a la fisonomia.

—Cal que el comediant jutgi, segons el caràcter del seu paper, quina actitud i quin posat ha d'escollir per a les escenes tranquil·les del simple diàleg. Les regles millor determinades i la vista de les galeries més riques en quadres no el poden dispensar de pensar-hi ell mateix; car la tria i l'aplicació de les actituds li pertanyeran sempre exclusivament, i la varietat infinita de la natura per altra part no permet esgotar aquesta matèria. No obstant encara haig d'afegir una remarca amb motiu del canvi de la situació tranquil·la en el moment del pas a l'activitat. Un home en estat de repòs, invitat o excitat per qualsevol cosa a desplegar la seva activitat exterior, ja trairà, abans que aquesta es manifesti, la seva intenció sobre la manera de desenvolupar-la: mesurarà, per dir-ho així, cada temps separat d'aquest desenvolupament progressiu fins a la fi; tindrà les mans, els braços, els peus, en fi tot el cos a punt d'obeir al primer senyal de l'ànima. L'actitud més negligent i més allunyada de l'activitat és per al cos assegut, de recolzar-lo mig ajegut endarrere, de [posar els braços creuats al pit],<sup>6</sup> de projectar un ge-

5. Cf. Carta I, n. 3.

6. Original alemany: «amagar al pit els braços creuats». (A)



noll sobre l'altre, o de retirar els peus endarrere creuant les cames.\* Així, el darrer temps de l'actitud tranquil·la, i que està lligat més immediatament a la propera activitat, és redreçar el cos, dirigit vers l'objecte que ens interessa, situar en una posició més recta els peus separats i afermats a terra, posar les mans igualment separades sobre els genolls, i disposar, amb aquests preparatius, el cos a aixecar-se i [entrar a l'acte en acció.]<sup>7\*\*</sup> Si el motiu de l'acció es desenrotlla successivament, els preparatius seguiran la mateixa progressió; per exemple, les cames creuades i els peus retirats endarrere es portaran endavant, se separaran del tot i es posaran al seu lloc d'una manera ferma; el desplegament dels braços vindrà a continuació, etc.

Això tindrà lloc igualment, fins i tot, quan cap objecte exterior no provoqui l'activitat, quan es tracti només de considerar atentament, i de reconèixer un objecte semblant, o quan unes idees interessants vindran de fora. Hom es gira vers aquell qui parla; avança cap a l'objecte que interessa, posant el cos més o menys en un estat que anunciï la voluntat i la disposició d'entrar en acció. L'ànima passa, per dir-ho així, de l'interior a l'òrgan que li transmet unes idees importants; i de conformitat amb les lleis de la simpatia secreta que existeix entre les facultats, totes les forces exteriors són despertades a la vegada en

\* Vegeu la làmina V, figura 1.

7. L'original alemany afegeix a continuació: «Per més descurada que sigui la posició que adopta Beaumarchais al principi de la narració que interessa tant Clavigo [\*A l'acte segon de la tragèdia de Goethe, *Clavigo*], abans que no digui allò que no deixarà al traïdor Clavigo cap més dubte pel que fa a la intenció del seu viatge, ben segur que estarà assegut en la postura que acabo de descriure; i si casualment hagués estat subjectant el barret amb la mà dreta, ara la deixarà lliure i el passarà a la mà esquerra.» (A)

L'obra de Goethe, la referència del qual el traductor francès omet, com farà al llarg de tota l'obra, es basa en *Eugénie* (1769), de Pierre-Auguste Caron (1732-1799), conegut com a Beaumarchais, que era el nom de la seva dona. L'obra tracta el tema de la jove seduïda i abandonada per Clavijo, sobre el qual Goethe va escriure *Clavigo*, el 1774. Amb la Revolució Francesa (1789), Beaumarchais s'exilià a Hamburg i no retornà a França fins a l'època del Directori (1794-1799), fet que potser explicaria l'omissió del traductor francès.

\*\* Vegeu la làmina V, figura 2.

aquest estat. D'acord amb el que em proposo desenrotllar en la carta següent, es podran reconèixer fàcilment els canvis que es manifesten quan l'ànima busca menys captar un objecte que gaudir-ne, o quan la comunicació de les idees posa les potències interiors i intel·lectuals més en moviment que les facultats exteriors dels sentits.

## CARTA XI

Teniu raó de dir que en alguns dels meus dibuixos m'he separat dels trets generals, lligant-me massa als trets característics de les nacions i de les classes particulars de la societat. Les mans entaforades als vestits o amagades al pit ja pressuposen un cert hàbit; igual que els peus girats cap enfora indiquen els primers elements de la dansa moderna. Però almenys volia oferir-ne alguns esbossos a la vostra imaginació; i els quadres, com no ho ignoreu, no es poden executar ni amb simples línies per als ulls, ni amb paraules llançades a l'atzar per a la imaginació, sense que les formes dels objectes que es volen pintar siguin més o menys fixades. És per les circumstàncies que he sigut emportat cap aquesta falta, que espero que sereu tan amable de perdonar-me igualment en el futur. Bastarà que a través dels trets particulars i accidentals no es puguin desconèixer els trets característics i generals.

Acabem de considerar l'home que res no l'interessa, en qui res encara no provoca l'activitat. El qui es troba en la situació oposada, ocupa més el seu esperit o el seu cor. L'expressió serà sensible en un cas i altre. Sospesa les seves accions i la seva posició; examina quin partit és el millor a prendre; busca els mitjans més segurs per assolir el seu objectiu; la seva memòria li traça situacions semblants; en un mot, compara, discuteix i raona. L'expressió serà aquí més o menys animada segons la causa que haurà desenvolupat l'activitat. Quan només l'amor a la veritat, que busca amb tranquil·litat nous coneixements, desentrotlla l'activitat de l'ànima, o quan un joc agradable de la imaginació n'és el fi; llavors també l'expressió serà més feble, més

moderada i més freda, que quan el cap, treballant per als interessos del cor, ha de prendre en consideració i sospesar l'avantatge de l'home, la seva felicitat i la seva desgràcia en el que les passions ofereixen sota aquest doble aspecte a la imaginació alarmada. Quan *Hamlet* sembla en aquesta situació terrible i insuportable per a ell, en què discuteix les raons a favor i en contra del suïcidi, sens dubte hi ha d'haver una expressió diferent de la que oferirà un fred moralista que raona sobre el mateix tema, no com un assumpte important per al seu propi cor, sinó com un problema per a l'esperit. No obstant, l'amor a la veritat també pot produir per ell mateix un interès molt gran. Pitàgores oferí a les Muses una hecatombe quan hagué descobert la demostració de la proposició geomètrica que porta encara el seu nom.\* Diodor Cronos morí de tristesa per no haver pogut resoldre immediatament les subtilitats dialèctiques d'Estilpó. En realitat, la vergonya d'haver sostingut la tesi tan malament en presència de Ptolemeu Soter, i les bromes amargues d'aquest rei hi poden haver contribuït molt. Igualment és un problema per resoldre, si la vanitat i l'ambició no presidiren més que la satisfacció de l'esperit en la joia que mostrà Pitàgores d'haver fet la seva descoberta; car des de sempre els filòsofs formaren un petit poble dominat per la vanitat i inflat d'orgull; fins alguns han tingut prou franquesa per traïr el secret dels seus col·legues.\*\*

La reflexió i el raonament que han tingut en el teatre, par-

\* VITRUVI, l. IX, cap. 2. Ciceró conta d'una altra manera aquest fet: *De Natura Deorum*, l. III, cap. 26. Fa veure ser escèptic, però sense èxit. Vegeu GEDIKE, *Història filosòfica antiga*, p. 49.<sup>1</sup>

1. Vitruvi Pol·lió (Vitruvius Pollio), autor llatí del segle I aC, és especialment reconegut pel seu text sobre arquitectura, que influí de forma decisiva en el desenvolupament arquitectònic del Renaixement. L'edició utilitzada per Engel és *Vitruvii Pollionis, De Architectura libri X*, Nuremberg, Lechner, 1757. Friedrich Gedike (1754-1803). Pedagog alemany. L'obra citada és *M. Tullii Ciceronis Historia Philosophiae antiquae*, Berlín, 1778.

\*\* DIÒGENES LAERCI, l. II, segm. III, p. 112.<sup>2</sup>

2. Diògenes Laerci (Diogenes Laertius), escriptor grec, nascut a Laertes (Cilícia), del segle III (c. 200-250), va escriure *Vides i opinions dels més eminents filòsofs*, en 10 llibres.

teixen gairebé sempre dels sentiments del cor i de les passions; i aquestes han d'indicar a l'actor l'entonació i l'accent, així com el joc en general. És d'elles que el gest rep les seves modificacions més particulars, el grau determinat de calor, les transicions i els reposos més o menys marcats: com que aquests matisos determinats han de ser pouats en les propietats particulars de cada passió, que em proposo de tractar a continuació, aquí només em limitaré al general, considerant el pensador que poso en escena, com un home fred i filòsof, que no pren cap interès particular en els objectes amb què està ocupat el seu esperit. Com que és impossible esgotar totes les expressions que el desenvolupament de l'activitat interior presenta, em restringiré a algunes observacions que podran servir de model a moltes altres d'aquest gènere.

És principalment contra la regla de l'analogia, observada gairebé pertot en la natura, que els actors pequen al més sovint en les escenes de raonament, i per consegüent en els monòlegs. Sallusti\* posa en el nombre de trets característics de Catilina, el seu caminar ara precipitat, ara lent; i atribueix aquesta irregularitat a la inquietud de la seva consciència sollada per tantes infàmies, però sobretot l'assassinat més abominable. No tinc res a objectar contra aquesta explicació; no obstant, a parer meu, igualment podria ser que els grans i perillosos projectes que Catilina meditava contra la seva pàtria haguessin produït aquests fenòmens. — Quan l'home desenrotlla les seves idees amb facilitat i sense obstacles, el seu caminar és més lliure, més

\* *Bell. Catilin.*, cap. XV. — «Animus impurus, Diis hominibusque infestus, neque vigiliis, neque quietibus sedari poterat: ita conscientia mentem excitam vexabat. Igitur color ei exsanguis, fœde oculi, citus modo, modo tardus incessus», etc.<sup>3</sup>

3. «[...] car aquesta ànima infame, hostil als déus i als homes no podia ser apaivagada ni pels que es troben desperts ni pels que dormen: aquesta era la manera com la consciència turmentava el seu esperit agitat. Per aquesta raó el seu aspecte era esblaimat, tenia els ulls repulsius i un caminar ara rabent, adès lent.»

Gai Sallusti Crisp (Gaius Sallustius Crispus, 86-35 aC), historiador romà, escriví el citat *Bellum Catilinæ*, el *Bellum Jugurthinum* i *Historiæ*, que descriu la història de Roma entre 78 i 67 aC.



f 1



f 2



ràpid, i continua més en una direcció uniforme. Quan la sèrie d'idees es presenta difícilment, el seu pas esdevé més lent, més tímid; i quan en fi un dubte important es dreça sobtadament en el seu esperit, el seu caminar llavors és completament interromput, i l'home simplement es para. En les situacions en què l'ànima dubta entre unes idees contràries, i troba pertot arreu obstacles i dificultats; quan no persegueix cada sèrie d'idees sinó fins a un cert punt, passant ràpidament d'una idea a una altra que igualment abandona aviat, llavors el caminar irregular, sense uniformitat, sense direcció determinada, es talla i es creua en tots sentits. D'aquí aquest caminar incert en totes les afeccions i les passions de l'ànima, en què el dubte i la incertesa entre diferents idees tenen lloc; però sobretot en aquest terror que interiorment agita i turmenta la consciència, que busca inútilment els mitjans d'alliberar-se'n.

El joc de les mans és modificat de la mateixa manera que el caminar: és lliure, sense destorb, acomodat i fàcil, quan les idees es desenrotllen sense esforç, i una neix sense dificultat de l'altra; és inquiet, irregular, les mans s'agiten en tots els sentits i es mouen sense objectiu, ara cap al pit adés cap al cap, els braços es pleguen i despleguen, segons que el pensament estigui parat en la seva marxa o empès cap a tota mena de vies estranyes i incertes. Des del moment que es presenta un obstacle, el joc de mans es para completament. La mà estesa es plega sobre ella mateixa i s'acosta al pit, o els braços es creuen un sobre l'altre com en l'estat d'inacció. L'ull, que, igual que el cap, tenia moviments suaus i fàcils, mentre el pensament era regular i es desenvolupava amb facilitat, o que errava d'un angle a l'altre quan l'ànima s'esgarriava d'idea en idea, mira, en aquesta nova situació, fixament davant seu, i el cap es tira endarrere o cau sobre el pit, fins que després del primer xoc del dubte, si m'és permès d'expressar-me així, l'activitat suspesa reprèn la seva primera marxa.\*

A fi de sentir l'analogia dels gestos amb més claredat, representeu-vos el vell *Filto* o *Staleno* submergits en la reflexió,

\* Vegeu la làmina VI, figura 1.

quan busquen conjuntament un mitjà d'assolir el seu objectiu. Voldrien pagar el dot de Camilla, sense que el seu pròdig germà pogués adonar-se de la riquesa de la caixa forta del pare. La cosa és difícil d'arranjar; busquen durant algun temps, creuen haver trobat un bon expedient i l'abandonen immediatament.\* Suposem que el vell Filto, perseguint la seva primera idea, hagi deixat caure el cap sobre el pit fitant el terra i reposant el cos sobre la cama esquerra, amb la dreta portada endavant; quasi segur que en el segon pensament haurà canviat de posició. Potser llavors posarà les mans a les anques, o aixecarà el cap mirant el cel, com si volgués trobar allà dalt el que no ha pogut trobar aquí baix; o prendrà una actitud completament oposada, situant a l'esquena una mà en l'altra, tirant endarrere el cap inclinat primer, retirant el peu esquerre i recolzant en al cama dreta.\*\* Deveu haver notat aquests canvis d'actitud i d'altres semblants, quan hom intenta recordar el nom d'algú. El cos no guarda mai la mateixa posició quan les idees canvien d'objecte; de manera que si el cap primer estava girat cap a la dreta, a continuació es girarà cap a l'esquerra. No obstant podria ser que, en aquests gestos anàlegs, ja s'hi barrejés algun objectiu. El qui vol donar un altre curs a les seves idees, fa molt bé de canviar també les impressions exteriors a què ja ha conformat massa les seves percepcions. Altres objectes, altres pensaments! Cert savi tenia el costum d'escapar amb el seu pupitre en un altre racó del seu estudi així que el treball no li reeixia en el primer on s'havia establert.

Sens dubte recordeu que us he donat una doble raó del gest anàleg: la primera està en la influència secreta i recíproca de les idees clares i fosques; la segona en la tendència de l'ànima, de relacionar les seves idees intel·lectuals amb les materials, de metamorfosar-les, per dir-ho així, en aquestes, o almenys

\* En *El tresor*, comèdia de Lessing, acte III.<sup>4</sup>

4. *Der Schatz* («El tresor») fou escrita el 1750 i es basa en l'obra de Plaut *Trinummus*. Fou representada a Hamburg el 27 d'abril de 1767. Cf. *Dramatúrgia...*, Institut del Teatre, p. 60.

\*\* Vegeu la làmina VI, figura 2.

d'encadenar-les-hi; i, seguint l'instint que se'n segueix, imitar amb modificacions corporals i figurades llurs propis efectes intel·lectuals. Aquest instant és pertot arreu recognoscible. Quan Hamlet ha descobert les raons que fan el suïcidi un pas tan criminal,\* exclama: «Ah, heus aquí el nus!», i al mateix moment posa l'índex endavant, com si hagués trobat a fora, per la finor de la seva vista, el que tanmateix només la seva penetració interior li ha fet descobrir.\*\* Quan el rei Lear\*\*\* es recorda de l'indigne tracte de les seves filles, que, durant una nit tempestuosa, han exposat els seus cabells blancs a les injúries del temps, i tot seguit exclama de cop: «Ah!, aquest és el camí que condueix al deliri!, evitem-lo!» Verdaderament no existeix cap objecte exterior de què aquest dissortat príncep hagi d'apartar els ulls amb espant; i no obstant es gira cap al costat oposat a aquell on estava situat de primer, buscant, d'alguna manera, repel·lir amb la seva mà girada aquest cruel i dolorós record.\*\*\*\* Quan *Albert*,\*\*\*\*\* revoltat, diu en la seva escena amb *Thoringer*: «Ah, maleït fantasma!, el vostre honor, els vostres deures de príncep!» Després d'aquesta expressió violenta: «Ah!, maleït fantasma!», fent de costat un moviment de còlera, ha de llançar, per dir-ho així, amb la mà oberta, als peus del venerable ancià les idees el menyspreable no-res de les quals li sembla tan clarament demostrat.\*\*\*\*\* Però sovint estareu a l'abast de fer observacions semblants. Idees desagradables i inoportunes, que la boca rebutja amb un *no* repetit, d'alguna manera són repel·lides per la mà agitada ràpidament d'un costat a l'altre, com si hom volgués expulsar

\* Acte III, esc. 1.

\*\* Vegeu la làmina VII, figura 1.

\*\*\* Acte III, esc. 4.

\*\*\*\* Vegeu la làmina VII, figura 2.

\*\*\*\*\* *Agnes Bernauer*, tragèdia alemanya, acte III, esc. 4.<sup>5</sup>

5. L'obra citada és un drama romàntic de Joseph August von Töring (Munic, 1753-1826), escrit el 1780. El mateix Engel escriví, el 1783, una adaptació d'aquesta obra per al teatre berlinès. El 1852, Friedrich Hebbel (1813-1863) va escriure una obra sobre el mateix tema i amb el mateix títol.

\*\*\*\*\* Vegeu la làmina VIII.

VII

f1



f2



VIII



un insecte incòmode que torna a la càrrega amb importunitat, etc.

Per un joc semblant de la imaginació, l'ànima, en el moment de la seva contemplació intuïtiva i de l'ús de la seva orella interior (anomenaré així aquesta situació) substitueix aquests moviments motivats o fets expressament, que no li serveixen realment sinó quan es tracta d'objectes exteriors i visibles, o de tons que l'òrgan de l'oïda vol copsar amb precisió. Quan les idees més fines i més importants s'ofereixen en el curs de l'examen, la mirada adquireix vivesa, les celles són estirades cap als angles del nas; de manera que el front s'omple d'arrugues, i que l'ull, que s'estreny a fi de concentrar millor els ratjos visuals, és retirat cap a una ombra més profunda;\* igual com quan es vol examinar un objecte d'una gran finor o situat a certa distància. L'índex es posa sobre els llavis tancats, com si es temés que la xerradissa de les idees menys essencials torbés l'examen de les més importants. [El gest respon perfectament a aquest, «Pau! Espera!»]<sup>7</sup> que sovint en el monòleg els llavis pronuncien igualment quan es troba un objecte o un dubte important. Sovint també l'índex és situat entre les celles sobre les arrugues del front, com si el punt en què l'atenció s'ha de posar pogués ser indicat o subjectat. — Aquesta pantomima, que realment ve en ajut del pensament, del record i l'examen interior, consisteix a cloure els sentits, per dir-ho així, cobrint els ulls, tapant el rostre amb les dues mans; car les operacions interiors s'executen molt millor, si no són torbades per les im-

\* Un ull enfonsat en l'òrbita, diu Aristòtil, és el que veu millor. *Historia animal.*, l. I, cap. 10. «Ὅ οφθαλμοί[...] η εκτος σφοδρα, η εντος, η μεσωσ τουτων· οί δ' εντος μαλιστα οξυωπεστατοι επι παντος ζωου.» Plini l'ha copiat sense estar-ne segur; i Hardouin hi ha afegit en nota: «Causa in promptu est: quia species inferiores perferuntur sub umbracula, neque aëris motu dissipantur». *Ad Lib.*, XI, cap. 53.3.<sup>6</sup>

6. «Els ulls [...] són o sortits, o enfonsats o disposats mitjanament respecte de la seva òrbita. Aquells que tenen els ulls enfonsats d'entre la totalitat d'animals que existeixen, són els que tenen una major agudes visual.»

«La causa és a la vista: car les formes inferiors són manifestes sota una ombra, i no són espargides pel moviment de l'aire.»

7. Original alemany: «Precisament aquest “Espera!” o “Silenci”». (A)

pressions exteriors dels sentits. Per aquesta raó, a l'amor, la tristesa i la pena, com totes les passions reflexionades, els agraden el silenci i la foscor dels boscos. [El mussol]<sup>8</sup> és l'atribut de la deessa de la saviesa, perquè, habitant els deserts, vetlla enmig de la nit.

Altres cares que acompanyen la reflexió, com, per exemple, la mirada trista o serena, segons que la seva marxa sigui parada o lliure; els moviments amb què la mà sembla venir en ajut del cap, quan, massa fortament ocupat, està fatigat per la sang que s'hi posa en abundància, etc.: totes aquestes cares són menys importants, i detalls respecte a això serien superflus. Per altra part, només us he promès fragments, lleugers assajos. No dic res tampoc de la curiositat amb què busquem exteriorment els objectes l'examen dels quals pot afegir alguna cosa a la suma de les nostres idees: els fenòmens d'aquesta afecció us esdevindran sensibles, pel que diré en general dels desitjos dirigits enfora. M'exhorteu a ocupar-me en fi de l'expressió del que s'anomena *afeccions*; i en efecte és hora de tractar aquesta branca, que és la més important de la pantomima; però podria molt ben ser que ja estigués a mig camí. Com que ignoro quan podré tornar sobre aquesta matèria, mentrestant us envio un llibret\* que per atzar m'ha caigut a les mans: si no us ofereix grans instruccions, almenys servirà per divertir-vos alguns instants.

8. Original alemany: «L'òliba». (A)

\* *A lecture on Mimicry*, Londres, 1777.



## CARTA XII

Watelet\* va ser guiat per Le Brun, i aquest per Descartes; però no em sembla pas prudent de seguir cegament les seves petjades. Encara estic menys temptat de consultar els escrits dels filòsofs per buscar-hi de quina manera han classificat les afeccions de l'ànima; car conec per endavant la increïble diversitat dels seus sistemes;\*\* i seria molt possible que la confusió de les seves opinions m'extraviés fins al punt de ja no poder retrobar-me a continuació. M'arriscaré doncs a fer una nova classificació en el meu cap, que em semblarà la més apropiada i més útil al meu objecte. Serà molt indiferent que hagi sigut feta o no per altres abans de mi.

Anomeno *afecció* tota activitat viva de l'ànima, que, en funció de la seva vivesa, s'acompanya d'un grau sensible de plaer o de pena; per consegüent en distingeixo dues menes: car aquesta activitat consisteix en la intuïció del que és, o en l'esforç d'obtenir allò que hom desitja. Aquesta última espècie d'activitat, en el desenvolupament de la qual aprenem

\* En el capítol «De l'expression et des passions», que es troba a continuació del seu poema *L'art de peindre*.<sup>1</sup>

1. Claude-Henry Watelet (1718-1786). Pintor, gravador i escriptor francès, autor de part dels articles sobre art de l'*Enciclopèdia* de D'Alembert i Diderot. El seu poema didàctic *L'art de peindre* és de 1760.

\*\* Que hom doni solament una ullada a HOLMANNUS, *Filosofia moral pr. lin.*, p. 45, 46.<sup>2</sup>

2. Probablement es tracta de Christian Hollmann (1696-1787), professor a Göttingen des de 1734. Filòsof tradicionalista, amb posicions eclèctiques.

pròpiament a conèixer les nostres forces, s'anomena *desig*; mentre que en la primera semblen més aviat passius; és a dir que rebem purament impressions. El desig, tal com l'hem desenrotllat fins avui, és un esforç, una tendència interior de l'esperit, que sovint per ell mateix i sense ser provocat per l'interès del cor, pateix una activitat molt viva, l'únic objectiu de la qual és saber i conèixer. L'esperit té doncs igualment la seva afecció del desig, que, desde sempre, ha obrat miracles en les ànimes nobles, i els ha fet sacrificar potser tants de plaers, i consumir tantes forces vitals com tot altre desig qualsevol. Però l'esperit també té [les seves afeccions intuïtives];<sup>3</sup> car es para amb plaer en el que és ric en idees, ben ordenat, harmoniós o bell, sense treure'n cap més avantatge, ni fruïció que la que dóna el sol coneixement de les coses; i és amb pena que nota els contraris d'aquestes perfeccions, [a saber, el que és buit de sentit, mal ordenat, irregular, lleig, dissonant, etc.]<sup>4</sup> Les afeccions del cor tenen lloc quan el *jo* és pres en consideració; a saber, quan considerem l'objecte sota les seves relacions avantatjoses o perjudicials relativament a nosaltres mateixos; quan el tenim en aversió o ens agrada; en fi, totes les vegades que desitgem reunir-nos-hi, o que creiem haver-lo d'evitar.

Les afeccions de l'esperit, que es fan notar en la mirada, consisteixen en l'admiració i el riure. Estic forçat, com veieu, a designar l'última d'aquestes afeccions pel seu efecte més colpidor, perquè la llengua no té cap mot propi per expressar-la. Li agrada barrejar-se amb d'altres afeccions, com per exemple en el riure irònic i el riure sardònic. En el primer està unida al menyspreu, i s'associa a l'odi en el segon. No obstant, aquesta afecció també pot tenir lloc sense aquestes barreges, i llavors és el riure pròpiament dit que esclata amb alegria en remarcar petits defectes innocents, contrastos, desproporcions i dissonàn-

3. Original alemany: «Les seves afeccions de la contemplació» o fins i tot «reflexió». El traductor francès usa sistemàticament «intuïció» on l'alemany diu «contemplació». (A)

4. Original alemany: «allò buit, irregular, immotivat, dissonant». (A)

cies.\* Aquest no és el lloc d'ocupar-me a buscar la veritable font del ridícul. El que millor s'ha escrit sobre aquesta matèria potser es troba en una petita obra francesa,\*\* que probablement coneixeu. Els gestos d'aquesta afecció, que pertanyen tots a la fisiologia, a vegades van acompanyats de la pintura de l'objecte de què hom es riu. Els dibuixos que Le Brun, així com uns quants d'altres n'han donat, s'acosten una mica a la caricatura, i em sembla que no val la pena que us hi remeti. Cadascú sap de quina manera riu; encara que no tothom sàpiga moderar els esclats del riure; i aquell amb un rostre que no és fet per riure, certament no s'hi formarà rebent lliçons sobre el tema. Descartes ja havia observat que moltes persones tenen en plorar la mateixa fisonomia que d'altres quan riuen.\*\*\* Preneu aquesta observació en sentit contrari, i no serà menys vertadera; car moltes persones riuen de la mateixa manera que altres ploren. Però és precisament perquè notem tan fàcilment les desviacions d'aquesta mena, i que les trobem ridícules, que això anuncia que tenim una idea exacta dels gestos apropiats per al riure i els plors, idea de la qual prou cal que sofrim les desviacions en la societat, perquè no podem posar-hi remei, però que no estem obligats a sofrir en la imitació i en escena. Hi ha homes que no poden canviar els trets del seu rostre sen-

\* «La passió del riure —diu Hobbes (*Discourse on human nature*)—, no és altra cosa que un sobtat efecte de l'amor propi, excitat per un concepte més espontani encara del nostre mèrit personal comparat als defectes dels altres, o amb els que podem tenir en nosaltres mateixos en altres ocasions; car també riem dels nostres propis pensaments quan es presenten de cop al nostre esperit; excepte quan són acompanyats actualment d'alguna idea deshonrosa.» (TF)

\*\* *Traité des causes physiques et morales du rire*. Amsterdam, 1768.<sup>5</sup>

5. El text citat fou publicat anònimament, però n'és l'autor Louis Poinsinet de Sivry.

\*\*\* Vegeu sobre això HOGARTH, *Analysis of Beauty*, on diu entre altres: «Recordo haver vist un pidolaire que havia embolicat el seu cap amb molt d'art, i la cara del qual era prou exigua i prou pàl·lida per excitar la compassió; però els trets de la seva fesomia eren desgraciadament tan poc apropiats a les seves intencions, que les ganyotes que feia per excitar la compassió s'assemblaven més a un riure alegre i agradable.»

se oferir-nos l'aspecte desagradable del llavi superior completament esborrat, i d'una rastellera de dents enorme totalment al descobert. Per aquesta raó, estaria temptat a exhortar els comedians a no estudiar només els efectes de les passions, sinó també el seu rostre, a fi de conèixer quines són les passions que el desfiguren i quines li convenen; o, cosa que seria més assenyada encara, a renunciar al teatre, si la natura els ha refusat una expressió verdadera i bella. No obstant puc estalviar-me aquest consell; car quina utilitat ha d'esperar-se'n? Si, en general, la major part dels homes escullen un estat a l'atzar, i esdevenen el que són en el món, més aviat per un gust cec que per una veritable inclinació basada en els talents reals, aquesta observació es pot aplicar en particular a l'estat de comediant, sobretot a Alemanya. Hom es fa actor com pren el mosquet; comunament per imprudència o per necessitat, rarament per inclinació i una veritable vocació.

Trobareu més d'un dibuix de l'admiració en Le Brun. El primer d'aquests dibuixos és el més agradable i més exacte. Si examineu els trets amb què aquest pintor caracteritza aquesta afecció (nom que, no obstant, alguns refusen a l'admiració) observareu que el cos imita l'expansió de l'ànima, quan intenta agafar un gran objecte, de què, per dir-ho així, tota la seva força representativa és plena. La boca i els ulls són oberts, les celles són tirades una mica amunt; els braços estan en veritat més a prop del cos que en el desig viu i animat, no obstant, estan estesos; per altra banda, el cos i els trets de la cara estan en repòs. Afegiu-hi encara la dilatació del pit, que ja hem observat més amunt, i que és una pintura coincident amb l'expressió anàloga, perquè l'admiració pertany als sentiments homogenis;\* i veureu que aquí tots els gestos poden ser mirats com a imitatius i anàlegs. Mentrestant, també podeu explicar l'engrandiment de l'ull com un gest motivat o fet expressament;

\* Vegeu el que es diu en la «Lettre sur la peinture musicale» a la pàgina 401, a continuació del primer volum *Recueil de pièces intéressantes, concernant les antiquités, les beaux-arts, etc., imprimé chez Barrois l'ainé, a Paris, 1787.*<sup>6</sup>

6. Cf. Carta VIII, n. 1.

*f*<sub>1</sub>



*f*<sub>2</sub>



car l'ànima voldria atreure de l'objecte (que aquí és suposat gran i visible) tants de rajos com li és possible. La direcció immòbil de l'ull sobre l'objecte també és feta expressament; ja que és només amb l'ull que l'ànima pot sadollar-se del coneixement de l'objecte. L'extensió dels braços no pot tenir lloc sinó en el primer moment, en el primer

*Attonitis metiri oculis.*

com en diu Claudià;\* és a dir, quan l'ànima s'esforça més a copsar i a tenir en el seu poder l'objecte, que quan ja comença a fruit-ne. Així que ha passat aquest primer instant del desig, els braços cauen suaument i s'acosten al cos. Són diferents els gestos de l'admiració del sublim, matís que Le Brun no ha observat: car aquí el cap i el cos estan una mica tirats endarrere, l'ull és obert, la mirada elevada, i, per una pintura que coincideix igualment amb l'expressió anàloga al sentiment, tota la figura de l'home es redreça; no obstant, els peus, les mans i els trets del rostre són en repòs; o si una mà és posada en moviment, no es posa pas endavant com en la simple admiració, sino amunt.\*\* Quan són forces corporals extraordinàries el que admirem, llavors una espècie de moviment interior i d'inquietud agita en el nostre propi cos les forces que hi són anàlogues. La sorpresa que només és un grau superior de l'admiració, difereix d'aquesta només en el fet que els trets que acabo d'indicar són més característics: la boca és més oberta, la mirada més fixa, les celles són més aixecades i la respiració és retinguada més fortament; fins i tot es para de cop, com el pensament, en vista d'un objecte interessant que se'ns presenta d'una manera sobtada als ulls.

Un succés contrari a la nostra atenció, una cosa o un esde-

\* *In secund. Consulat. Stilich.*, v. 70.<sup>7</sup>

7. «Examinar amb ulls delerosos.»

Claudi Claudià (Claudius Claudianus), escriptor llatí de finals del segle iv (fl. 395-404), va escriure diverses obres en honor de l'emperador Honori.

\*\* Vegeu la làmina IX, figura 1.

veniment, que segons el nostre càlcul, no hauria hagut d'arribar o trobar-se així, [exciten l'admiració],<sup>8</sup> sentiment que es manifesta comunament amb un lleuger somriure burleta, o, segons el cas, amb un riure amarg, quan el contrast entre la cosa i la idea que hom se n'havia fet és en desavantatge de la primera. Un tret característic d'aquesta admiració és una certa oscil·lació o un brandament de cap, molt difícil de descriure, quan el seu objecte no és interessant, o quan altres afeccions no s'hi associen. Aquest moviment és diferent d'aquell amb què es rebutja o en reprova un pensament, o que serveix per expressar el desgrat: és més lent, més uniforme, més durador i menys bruscat; en un mot, és aquest brandament de cap que faríeu si m'atrevís a donar-vos-en la definició, perquè no sabríeu conciliar aquesta explicació amb el fet. M'és impossible d'indicar la veritable causa d'aquesta expressió; potser podria suplir-ho amb hipòtesis enginyoses; però aquest recurs no us plauria pas sens dubte, i miraríeu aquesta despesa d'esperit com a mal esmerçada. El brandament de cap de la negació, i el moviment endavant de l'assentiment potser s'explicarien millor. El primer sembla, en general, indicar que hom s'aparta d'una idea i que se la rebutja; i el segon, que hom s'hi apropa o que s'hi accedeix: metàfora expressada amb tanta claredat i naturalitat pels mots grecs i llatins: *προσνευω*, *απονευω*, *adnuo*, *abnuo*, que Nigidi, sense voler donar-ne cap explicació, s'ha acontentat de citar com a sent de gran significat.\* Això serveix per explicar per què en un raonament a què hom està disposat a

8. Original alemany: «genera estranyesa». (A)

\* *Apud Gellium in Noct. Attic*, ed. Conr., t. II, p. 13. «Quum adnuimus et abnuimus, motus quidam ille vel capitis vel oculorum a natura rei, quan significat, non abhorret.» És ben bé una llàstima que aquest antic gramàtic, que semblava haver fet moltes remarques filosòfiques sobre la llengua, hagi parlat d'aquest tema només de passada, o que Aulus Gèlli no n'hagi donat altres nocions.<sup>9</sup>

9. Cf. Carta IX, n. 6. L'autor es refereix al gramàtic llatí Publi Nigidi Figul (P. Nigidius Figulus, segle I aC) de l'obra del qual només es conserven fragments. «Quan assentim o refusem, executem una mena de moviment per natura de l'acció o amb el cap o amb els ulls, no incompatible pel que fa a allò que significa.»

consentir, es porta diverses vegades el cap endavant cap a l'interlocutor, i se'l gira al contrari quan s'inclina cap un punt de vista oposat: direcció que els ulls també segueixen comunament.

[No me n'ocuparé més de l'admiració, ni de les afeccions de l'esperit en general, en la mesura que gairebé sempre s'uneixen a les del cor, encara que aquestes siguin més fortes;]<sup>10</sup> de manera que l'expressió de les primeres es confon d'una manera tan íntima amb les segones, que és difícil copsar-ne bé els matisos particulars. En la carta següent, tractaré el gest propi l'aquesta espècie més interessant d'afeccions; a saber, aquelles en què la representació de l'objecte no ocupa pas exclusivament el nostre pensament; però en què la idea de nosaltres mateixos, dels nostres avantatges o les nostres necessitats s'hi associa d'una manera més o menys íntima.

10. Original alemany: «Amb això deixo aquí d'ocupar-me de l'estranyesa i en general de les afeccions de l'intel·lecte; encara més perquè gairebé sempre se'ls uneixen afeccions del cor, tot i que aquestes siguin més febles.» (A)



## CARTA XIII

En la tragèdia d'*El rei Joan*, de Shakespeare,\* *Hubert* conta al *Rei Joan*, com el poble anglès està afectat per la mort del jove *Arthur*, i que aquest esdeveniment, així com la irrupció d'un potent exèrcit francès, eren l'objecte de totes les converses. «He vist un ferrer, recolzat així (imitant la postura) en el seu martell, mentre el seu ferro es refredava a l'enclusa, devorar, amb la boca oberta, les noves que li contava un sastre; aquest, tenint en la seva mà les tisores i la mesura, amb plantofes, que en la seva precipitació s'havia calçat en sentit contrari, parlava d'uns quants milers de francesos bel·licosos, que ja estaven arrengherats en ordre de batalla al país de Kent.»\*\* La immobilitat del ferrer, que conserva l'actitud del moment en què l'ha colpit la sorpresa, és un tret tan expressiu com natural. Totes les facultats intel·lectuals estan encadenades per un sol objecte; no resta a l'ànima cap pensament estrany, ni tan sols el d'un canvi arbitrari en la posició del cos: per consegüent l'home impressionat per una sorpresa sobtada ha de restar com [una estàtua inanimada]<sup>2</sup> en la mateixa situació en què es troba. Existeix una estampa a manera negra, que representa força bé aquest relat d'*Hubert*; però ignoro qui n'és l'autor. Aquesta observació pot servir de suplement al que precedeix. Així, seguim.

\* [Acte IV, esc. 2.]<sup>1</sup>

1. Original alemany: «Vegeu *El rei Joan* acte IV, escena III.» (A)

\*\* Vegeu la làmina IX, figura 2.

2. Original alemany: «una màquina inanimada». (A)

És indiferent de quina espècie d'afeccions tractem en primer lloc, del desig que demana que la cosa canviï de situació, o de [la contemplació que n'examina l'estat actual, que en frueix i que l'aprecia en tots els aspectes.]<sup>3</sup> Comencem primer les nostres recerques per les diferents espècies de desitjos.

Els filòsofs moralistes oposen l'aversion al desig; però seguint el sentit general que he donat a aquest mot, l'aversion pertany també a la classe dels desitjos; car tendeix a canviar la situació present en una de millor. Tenim doncs dues menes de desigs: l'un que procura arribar al bé i l'altre que intenta evitar el mal. Aquest últim desig es divideix encara, ja que desitgem d'allunyar-nos del mal o d'apartar-lo; pensem doncs en la fugida o l'atac. Com en tots aquests casos, l'expressió ofereix diferències molt sensibles, hem d'establir tres espècies de desitjos, una de les quals tendeix a la fruïció, l'altra s'allunya per seguretat, i la tercera s'acosta de nou, però per apartar o destruir l'objecte nociu. És indiscutible que tots aquests desitjos són susceptibles de modificacions infinitament variades; per altra part recorren tants graus, que sovint hom tindrà dificultats d'atorgar-los el dret de pertànyer al nombre de les afeccions; nom que els refusarà sobretot l'espinozista, que no vol admetre l'admiració entre les veritables afeccions.\*

Una de les modificacions més notables del desig, és la de l'home que sent un malestar, una privació, una ansietat secreta, sense que en pugui descobrir la raó; o, més ben dit, la que s'experimenta en general quan hom [és turmentat per un desig violent,]<sup>5</sup> sense conèixer-ne el motiu. Tal és la situació de *Melida*, en l'encantador poema d'*El Primer Navegant*, de Gess-

3. Original alemany: «la contemplació que observa l'estat real tal com és, en gaudeix, en fa l'objecte de la seva reflexió.» (A)

\* Vegeu BENED. A *Spin. Eth.*, v. 335.<sup>4</sup>

4. La cita correspon a Baruch de Spinoza (1632-1677), *Ethica*, 1. IV, «Definicions dels afectes», IV, i «Explicació»: «Reconec, doncs, només tres afectes primitius o primaris, a saber: la joia, la tristesa i el desig, i si he dit alguna cosa de l'admiració ha estat només pel costum establert d'anomenar amb altres noms certs afectes derivats dels tres primitius [...]»

5. Original alemany: «sent una ànsia». (A)

ner.<sup>6</sup> És una malaltia de què s'ignora el nom i la localització. A vegades se'n coneix el motiu d'una manera vaga i general; però hom està indecís respecte a la tria de l'individu; o bé hom coneix aquest individu per informacions determinades, però no es descobreixen els mitjans d'assegurar-se'n la possessió. Aquesta és la posició del mateix primer navegant, que, després del somni meravellós que l'ha colpit té sempre la imatge d'aquesta encantadora noia present a la seva imaginació, sense veure la possibilitat d'arribar a l'illa on viu. És una malaltia coneguda, que és rebel a totes les ajudes de l'art d'Esculapi. En aquests dos casos, veieu un cert desig vague que es llança cap a l'objecte o que busca els mitjans de posseir-lo. Podeu jutjar la interpretació que li és pròpia d'acord amb el que he dit de l'expressió de semblants situacions de l'esperit: respon a l'estat de l'ànima, el trasbals i la inquietud de la qual es manifesten per uns canvis sobtats i variats. L'home, en aquesta posició, es llança d'un costat i de l'altre, es gira en tots sentits, es frega les mans, o, estesos sense objectiu determinat, agafen indiferentment el primer objecte que es presenta; el caminar és interromput i pren tota mena de direccions; en un mot, fa mil moviments, però cap no és durador, cap no indica una voluntat segura i decidida. Només es reconeix en els seus moviments, en general, que és agitat per algun desig violent, que intenta evitar alguna desgràcia per la qual es creu amenaçat, o que vol fer sentir la seva venjança i el seu furor a algun objecte d'una manera o altra.

Una altra modificació pel cantó de l'objecte, és aquella en què el que desitgem o ens horroritza, amb què intentem unir-nos, o de què ens volem separar, és un cert no se què que es mou en nosaltres mateixos, i que ens causa una idea satisfactòria o desagradable, barrejada amb plaer o amb pena. En una situació semblant, el joc del gest té igualment les seves propietats característiques. [Quan un home pietós]<sup>7</sup> s'esforça per arribar

6. Salomon Gessner (1730-1788). Escriptor i pintor suís. La seva obra més coneguda és *Idyllen* (1756), en prosa lírica. Altres obres: *Daphnis* (1754), *Der Tod Abels* («La mort d'Abel», 1758), *Gedichte* (1762).

7. Original alemany: «Quan el fill sacerdot d'una Bourignon...» (A)

a una unió íntima i mística amb la Divinitat, pinta amb el seu gest, les cares i els moviments aquest recolliment i aquest apartament absolut de les coses terrestres [que precedeixen sempre semblants impulsos d'una ànima devota].<sup>8</sup> Les seves mans juntes i mig o del tot girades, es trobaran enretirades cap a la part superior del pit; els colzes molt sortints seran portats endavant amb una energia proporcionada a la força i el fervor de la devoció; la nineta de l'ull, dirigida cap al cel, s'amagarà sota la parpella, [i a penes serà visible la resta del globus].<sup>9\*</sup> El desgraciat turmentat per una idea insuportable i punyent, busca dissipacions de tot tipus per deslliurar-se'n: el seu caminar és tan vague i tan incert com la seva mirada; variant sense parar les seves actituds, sempre acaba fregant-se el front, com si volgués esborrar de la seva memòria fins al darrer senyal del pensament que l'importuna. Aquesta és la situació d'*Otó de Wittelsbach*,\*\* quan diu: «Pau! Pau!» L'actor que representà aquí (a Berlín) aquest paper amb tant d'èxit no s'accontentà pas d'anar amb un pas irregular fregant-se el front, sinó que amb la mà s'hi donà assenyadament alguns cops fluixos, perquè el record dolorós del passat s'hi unís molt íntimament amb el penediment i la còlera contra si mateix; car quan les pròpies follies d'un home causen la seva pèrdua, se'n venja, per dir-ho així, sobre ell mateix; s'arrenca els cabells, es fereix el pit, com Cleopatra a prop de la tomba de Marc Antoni,\*\*\* o com Èdip mutila i esquinça el seu propi cos. — No sé si s'ha de mirar com a natural la interpretació de *Güelf* quan, en *Els bessons*, de Klinger, trenca el mirall, que li ofereix damunt el front el signe de l'assassinat del seu germà.\*\*\*\* Em sembla que

8. Afegit del traductor francès. (A)

9. Original alemany: «i a penes serà visible res que no sigui el blanc dels ulls». (A)

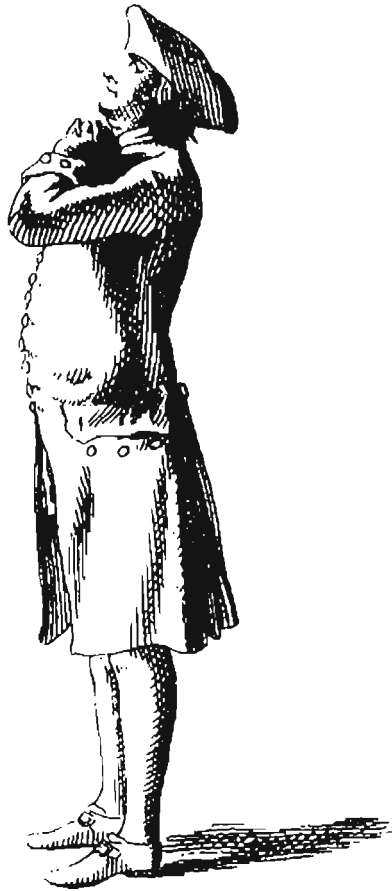
\* Vegeu la làmina X.

\*\* Tragèdia alemanya, acte V, esc. 2.

\*\*\* Vegeu PLUTARC, en la *Vida de Marc Antoni*, cap a la fi.

\*\*\*\* Drama alemany, acte IV, esc. 4.<sup>10</sup>

10. Es refereix a *Zwillingen* («Els Bessons», 1776), de Friedrich Maximilian Klinger (1732-1831). Dramaturg alemany, especialment conegut per la seva obra *Sturm und Drang* (1777), títol emblemàtic del moviment preromàntic alemany.



una consciència turmentada per romordiment està en pau amb tot el que l'envolta; en aquest estat penós l'home és sempre l'objecte de les seves pròpies violències; a més a més, és temerós i tremolós, una fulla que cau, un zèfir que mou l'aire, l'omple de terror i el fa fugir. La resposta tan verdadera de Caïn:\* «Haig de ser jo el guardià del meu germà?» només sembla sens dubte un desvergonyiment; però qui no reconeix des del primer moment que aquesta resposta està preparada i és falsa? Qualsevol que hagués de declamar aquest passatge, certament expressaria amb una veu tremolosa aquest temor, que intenta disfressar-se amb les paraules mateixes.

Una tercera modificació és aquella en què l'objecte en veritat és fora de l'home, però també fora del domini dels sentits; la possessió de la qual no pot ser procurada per la voluntat lliure de cap ésser visible, i en què per consegüent cap objecte exterior i determinat no pot ser emprat per assolir-ho. Tal és, per exemple, la passió per aquesta espècie de glòria que consisteix només en l'opinió que els homes es formen de les nostres perfeccions, i que hom no pot arrencar per la força, ni obtenir per la submissió. Si els mitjans per adquirir semblants objectes són exteriors i actuen sobre els sentits, llavors, en relació amb l'art que aquí tractem, el desig que els persegueix s'assembla al que té com a fi un objecte exterior i sensible; però si aquests mitjans no estan a l'abast dels sentits, hom serà turmentat per un desig que farà esforços interiors, dels quals ja he intentat indicar els fenòmens [en la meua carta precedent].<sup>11</sup> L'heroi i el pensador, dominats tots dos per l'ambició, poden explicar la meua opinió. El primer, per obtenir un bé imaginari, se serveix de mitjans sensibles; es precipita enmig dels combatents, puja a l'assalt, arrenca la bandera enemiga i aterra com un energumen tot el que s'oposa al seu pas. El pensador no tiba els músculs del cos, sinó, com Haller s'expressa, els tendons de l'ànima: tot el que intenta agafar o apartar està en ell i en el seu cervell; persegueix idees i nous coneixements.

\* *Mort d'Abel*, de Gessner.

11. Original alemany: «a la meua penúltima carta». (A)

Permeteu-me abandonar totes aquestes modificacions del desig per ocupar-me només en el futur d'aquell l'objecte del qual és sensible i determinat, o almenys reputat com a tal. La intepretació causada per cada espècie de desig té propietats característiques; no obstant també hi ha trets generals comuns a tots, i aquests seran l'objecte que examinarem primer.

## CARTA XIV

M'agrada massa la pau, amic meu, per disputar amb vós per una fotesa. El joc del mirall trencat a miques us agrada: doncs! que sigui mirat com a verdader. La vostra idea, que *Güelf* no trenca tant el mirall com ell mateix en la imatge que li presenta, és força plausible: no per això penso menys que un home en aquesta situació no hauria de desplegar amb tanta violència la seva activitat sobre els objectes exteriors. Segons la meua manera de sentir, hauria de recular d'horror en veure's al mirall; i si aquest mirall s'ha de trencar, cal que no passi sinó per accident, avançant ràpidament la mà, [amb el gest del terror].<sup>1</sup> Aquesta fou probablement la idea de l'autor; però, els actors, que no es complauen sinó amb moviments violentes i exagerats, tenen també la seva idea favorita; sens dubte pensen que és maco debatre's així furiosament, i caure amb els punys tancats sobre tot el que els envolta.

La posició obliqua del cos és el primer tret general i comú de la interpretació de tots els desitjos que es posen [en un objecte exterior i determinat].<sup>2</sup> Si el desig tendeix cap a l'objecte, sigui per posseir-lo, sigui per atacar-lo, llavors el cap, el pit i la part superior del cos, en general, es tiren endavant; no només perquè l'home, posant aquestes parts en moviment amb les més gran facilitat, se'n serveix primer per satisfer-se, sinó també a causa que en aquesta actitud els peus són forçats a seguir amb més rapidesa la resta del cos. Quan l'aversion o el temor ens porten a rebut-

1. Original alemany: «no amb gestos d'ira, sinó de por». (A)

2. Original alemany: «en un objecte exterior i determinat o s'aparten d'ell». (A)



jar l'objecte, llavors el cos es llança endarrere abans que els peus es posin en moviment. En les afeccions fortes i imprevistes, això es fa sovint amb tanta precipitació i vivesa, que l'home, perdent el seu equilibri, fa almenys alguns passos en fals, si no cau del tot. L'hipòcrita Tiberi, enemic de tota mena [d'adulacions],<sup>3</sup> es tirà un dia endarrere amb tanta pressa, quan un senador li demanà perdó de genolls (Déu sap de quina falta) que va caure a terra.\*

Una segona observació, que constatarà el desenvolupament de cada desig viu i animat, és que el cos segueix sempre la línia recta acostant-se o allunyant-se de l'objecte. La raó és clara; car el desig ens porta a unir-nos o a separar-nos al més aviat possible de l'objecte; i de totes les línies tirades d'un punt a un altre, la recta és la més curta. Passa doncs que l'home que fita amb els ulls l'objecte dels seus desitjos, no veu res de tot el que li'n separa, i prefereix obrir-se entre la gentada i fer-s'hi camí amb els colzes rígids i tirats endavant, que prendre un camí menys embussat, però més llarg, que, amb una lleugera volta, el conduiria amb menys perills i esforços al seu fi. Egist volent venjar la mort del seu pare en el tirà Polifont, i impedir la unió d'aquest amb la seva mare, es precipita, en la tragèdia de *Merope*, de Gotter, a través dels guàrdies, el poble i els sacerdots, fins a la víctima que es proposa immolar.\*\* La

3. Original alemany: «enemic de tota mena d'humiliacions». (A)

\* SÜETONI, *In Tiber*, cap. 27. «Adulationes adeo adversatus est, ut neminem senatorum, aut officii, aut negotii causa, ad lecticam suam admiserit, consulatem vero, satisfacientem sibi ac per genua orare conantem, ITA SUFUGERIT, UT CADERET SUPINUS.»<sup>4</sup>

4. «Sentia tanta repugnància per les adulacions que a cap dels senadors no va acollir en la seva llitera, ni per cortesia ni per cap assumpte; de fet, quan algú que havia estat cònsol va intentar satisfer-lo i també implorar-li de genolls, en defugir-lo va caure d'esquena.» L'obra citada correspon al cap. sobre la vida de l'emperador romà Tiberi, dins de *La vida dels dotze Cèsars* de Cai Suetoni Tranquil (Caius Suetonius Tranquillus, 69-c. 160). L'edició alemanya: *Caesarum XII vitæ*, curante Petro Burmano, 2 vol., Amsterdam, 1736.

\*\* Acte V, esc. 5.<sup>5</sup>

5. Friedrich Wilhelm Gotter (1746-1797). Dramaturg i poeta alemany. Va relacionar-se amb l'actor Ekhoff i fundà el teatre de Gotha. D'estil classicista, s'oposà al moviment de l'Sturm und Drang. La seva tragèdia *Merope* (1774) s'inspira en la de Voltaire (1736), que recrea la d'Eurípides, *Cresfont*, de la qual només resten fragments.

mateixa cosa té lloc amb un gran espant: l'home sense girar-se llavors tira el peu endarrere, i així vacil·lant fa uns quants passos seguits en la mateixa direcció recta; sobretot quan intenta no perdre de vista l'objecte que l'atemoreix, a fi de poder jutjar el perill i dirigir la seva fugida en conseqüència. És així com Arseni, sense girar-se d'esquena, fuig davant el monstre horrorós que travessa l'escena [en el tercer acte];<sup>6</sup> i, en general, quan en un gran espant i el cos es gira, s'ha de fer enmig del moviment dels peus tirats ràpidament endarrere, perquè sense això l'expressió seria feble i sense efecte. El desig de la venjança o l'espera del plaer, quan un soroll, que es fa sentir de sobte darrere nostre, anuncia l'arribada de l'objecte desitjat, mai no farà girar el cos d'altra manera que enmig del moviment dels peus tirats endarrere. En semblants casos les actrius erren sovint l'expressió, perquè els seus vestits arrossegant-se o les seves llargues capes les exposarien a caure de la manera més indecent per al sexe. Empotrades a vegades pel veritable sentiment de la passió, que s'ha d'expressar, es llancen ràpidament endarrere, i entrebancant-se els peus en els plecs dels seus amples vestits, [sovint es veuen obligades, en situacions molt interessants, a emprar les mans per reparar el desordre dels seus vestits].<sup>7</sup> M'agrada tot el que pot afegir-se a l'adreç d'una dona que la naturalesa no ha maltractat; m'agrada més encara un vestuari exacte i rigorosament observat; no obstant, la regla més essencial de l'art és la veritat de expressió, i cap excepció no hauria de tenir lloc respecte a això. Desitjaria doncs que en cada paper de sentiment les actrius empressin el geni inventiu amb què saben variar totes les parts del seu adreç, i sempre amb elegància, per arranjar les seves robes arrossegadisses de manera que no es trobessin entrebancades en els diferents moviments que el desenvolupament de les passions pot demanar. [Ignoro quin seria el mitjà

6. Original alemany: «en el darrer acte». (A)

7. Original alemany: «i aleshores les mans, que potser haurien d'estar acompanyant i recolzant una de les intervencions més belles, s'han d'aconcentrar de portar a terme l'humil tasca servil de tirar enrere el vestit i reordenar-ne els plecs». (A)

f<sup>1</sup>



f<sup>2</sup>



més simple per obviar aquest inconvenient sense perjudicar el conjunt del vestit; però sé ben bé que en resultaria un bon efecte, si fos possible de treure aquest entrebanc a les actrius, i que la veritat de la seva interpretació hi guanyaria tant com el plaer dels espectadors.]<sup>8</sup>

Una tercera observació que haig de fer sobre el tema de la interpretació dels desitjos en general, concerneix els canvis que hi produeixen la posició i les relacions determinades, que subsisteixen entre l'objecte del desig o l'aversion, i la persona que n'és animada. Haig d'imputar-me a mi mateix, o a la cosa que tracto, la manera obscura amb què explico la meua opinió respecte a això: alguns exemples presos de cada espècie de desitjos potser la faran més clara.

Suposem primer, amic, un objecte que pugui ser copsat i gustat més per un sentit que per un altre, i veureu que la intenció de copsar-lo i de fruir-ne ha de produir una actitud molt diferent. El qui escolta\* donarà una altra direcció al seu cap, i una posició ben diferent a la resta del cos, que aquell qui mira amb curiositat indiscreta: en el primer, tota la figura s'inclinarà més sobre el costat; en l'últim, es projectarà endavant vers l'objecte que examina. Suposem ara que l'objecte del desig ocupa un indret elevat, i que aquell que desitja està situat més avall; o, el que és el mateix, posem que la talla respectiva de les persones no és igual, llavors una imatge doble i molt diferent es presentarà a la nostra imaginació. Quan el nen petit intenta llançar-se als braços de la seva mare, s'aixeca sobre la punta dels peus alçant tot el seu cos; tots els músculs estan estirats, i aixeca els braços enlaire, amb el cap inclinat endarrere.\*\* Quan la mare vol abraçar el seu fill, doblega la part superior del cos, i potser també els genolls, deixant caure els braços, que semblen convidar l'infant a llençar-

8. Original alemany: «No sé pas si l'ornament inútil es podria subjectar aplegant-lo, cordant-lo, penjant-lo, alçant-lo o doblegant-lo, ni de quina manera o en quin lloc, però sé del cert que fóra bo que es fes alguna d'aquestes coses.» (A)

\* Vegeu la làmina XIV, figura 1.

\*\* Vegeu la làmina XI, figura 1.



s'hi.\* En el desig de la venjança, igualment hi ha d'haver una diferència entre l'actitud de *Jàson*, que, [posant la mà sobre la seva espasa],<sup>9</sup> amenaça *Medea* en el seu carro tirat per dracs, i l'actitud desdenyosa d'aquesta, que a l'abric dels furors de *Jàson*, li llança el punyal encara fumejant de la sang dels fills, pronunciant aquests terribles mots: «Vés-los a enterrar!»\*\* Unzer ja ha remarcat com són de diferents els moviments del desig de preservar-se d'un perill, segons si hom està més ocupat de posar a aixopluc tal o tal altra part del cos. «Aquell —diu— que tem ser aixafat per la caiguda d'una casa, fuig empès pel desig de la seva pròpia conservació, amb el cap inclinat i tapat amb les mans; mentre que, al contrari, el qui és amenaçat de rebre un cop d'espasa es tapa el pit.»\*\*\* Afigureu-vos Apol·lo posat sobre un núvol, i disposat a travessar amb una fletxa mortal el pit d'un dels fills de Níobe, de la reunió de les dues actituds, en resultarà una tercera: el cap i el cos estaran tirats endavant, perquè el perill ve de dalt; la mirada suplicant amb temor es trobarà girada cap al déu, i el pit serà cobert amb les dues mans.\*\*\*\* Es podrien multiplicar fins a l'infinit les observacions d'aquest tipus. Quan tem una batzegada molt violenta del nervi òptic pels llampecs o per un objecte esgarrifós, deshonrat o desagradable, hom tanca els ulls girant el cap, o bé se'ls tapa amb la mà. L'home que tem el soroll del tro, una dissonància aguda, i algun altre so desagradable, o bé discursos impius o blasfems, es taparà les orelles girant el cap al mateix temps; mentre que el qui no pot suportar ni el llampec, ni el tro, anirà a entaforar el cap dins el llit, per preservar a la vega-

\* Vegeu la làmina XI, figura 2.

9. Original alemany: «brandant l'espasa». (A)

\*\* *Medea*, tragèdia alemanya, esc. 10. Aquestes són les pròpies paraules d'Eurípides, acte V, v. 1394, en què són aplicades a Creusa, però amb més amargor encara. «Στειχε προς οικους και θαυτ' αλοχον.»<sup>10</sup>

10. L'obra citada és probablement la *Medea*, de Gotter, que és de 1775. L'expressió «tragèdia alemanya» és del traductor francès.

\*\*\* Vegeu *Primers elements de fisiologia*, § 315, edició alemanya.<sup>11</sup>

11. *Erste Gründe einer Physiologie*, § 315. Cf. Carta IX, n. 4.

\*\*\*\* Vegeu la làmina XII.

da els dos òrgans. Per una altra banda, l'home que intenta apartar-se d'un perill que és molt proper, com, per exemple, el de ser mossegat per una serp verinosa a punt de llançar-se sobre seu, fugirà amb els peus molt aixecats de terra; mentre que el qui sense esperança de poder escapar, veu el perill sobre el seu cap, abaixarà tremolant tot el cos: semblant a l'alosa, que, a la vista del voltor planant sobre seu, es precipita perpendicularment cap a terra. Així és com les circumstàncies diferentment modificades variaran fins a l'infinit la interpretació dels desitjos en el desenvolupament dels mitjans per aconseguir l'objecte, o per preservar-se'n.

Recorrent totes les observacions fetes fins ara, no en trobo cap en què les tres espècies de desitjos es reuneixin juntes. Potser se'n presentaran algunes altres a continuació, quan examinarem cada espècie separadament. Com que l'ordre a seguir en les nostres recerques és molt indiferent aquí, començarem pel desig que ens porta a apropar-nos a l'objecte.

## CARTA XV

És visible que les varietats que hom observa en la interpretació del desig que ens porta cap a l'objecte, de què he fet menció en el darrer paràgraf de la meva carta precedent, estan basats en les diferents analogies que subsisteixen entre la persona que desitja i l'objecte desitjat. Una de les regles més generals d'aquesta interpretació, és que l'òrgan destinat a copsar un objecte (sigui que hom només tingui el que puguí fer servir, o que sigui el que empra amb més profit) intenta sempre acostar-se a aquest objecte. Qui escolta, per exemple, avança l'orella; el salvatge, acostumat a seguir les pistes de tot per l'olfacte, avança el nas; i quan l'objecte pot ser copsat pel sentit que és propi a aquesta expressió, llavors són les mans que s'avancen, encara que aquestes en efecte mai no estiguin perfectament ocioses en l'expressió d'un desig per poc animat que sigui; i en aquest cas estan sempre obertes i esteses en línia recta amb els dits desplegats quan es tracta de rebre, i tancades amb el palmell de la mà girat cap a terra, quan volen agafar i atreure amb violència. El caminar és viu i ferm, sense ser tan impetuós i pesat com en la còlera. A aquests canvis motivats o fets expressament s'afegeixen els canvis fisiològics; és a dir que totes les forces interiors de l'home es mouen d'alguna manera cap a l'exterior: els ulls estan més o menys brillants, [els músculs tenen més o menys activitat, les galtes estan més o menys acolorides],<sup>1</sup> el pas és lent o apressat, els braços i els peus s'estenen amb més

1. Original alemany: «els músculs són plens de força, les galtes ben acolorides». (A)



violència o més moderació, el cos està més o menys fora de plom; car, així com ja ho he observat, el desig violent el precipita endavant, fins al punt, per dir-ho així, de fer-lo caure; mentre que un desig feble solament el fa inclinar cap a l'objecte d'una manera sua i gairebé insensible.

El més notable que hi ha en la interpretació d'aquesta espècie de desig, és la sinergia de les forces, és a dir, el seu revifament general, al moment mateix que l'ànima les crida totes per a un servei que una sola està en situació de fer-li. No passa el mateix amb la contemplació pura i desimbolta de tot altre desig; car aquí l'ànima sembla, d'alguna manera, ensopir totes les altres forces, per fruir amb més voluptuositat de l'ús de la que, en aquest moment, té més atractius per a ella. A fi de copsar millor aquesta diferència, prenem per exemple el bevedor devorat per una set ardent i el gormand voluptuós: l'un vol satisfer una necessitat apressant, l'altre pretén afalagar agradablement el seu paladar. No obstant si voleu una expressió plena i forta, no aneu a fer les vostres observacions en les persones formades per l'educació amb el que s'anomena món i tracte social. Una educació semblant ensenya a l'home l'art de mentir de dues maneres: li dóna el talent d'amagar la força real dels seus sentiments, i el d'atribuir-los-en una que no tenen. Totes les expressions fortes d'inclinacions o propensions personals, i totes les expressions febles d'afeccions socials fereixen el bon to, per verdaderes i apropiades que puguin ser per altra part als llocs, les persones i les circumstàncies: per aquesta raó, les primeres són deprimides per sota de la realitat, i les últimes són portades més enllà de la veritat. El poble, l'infant, el salvatge, en un mot, l'home sense cultura, són els veritables models que s'han d'estudiar per a l'expressió de les passions, en la mesura que hom no hi busca pas la bellesa, sinó solament la força i la veritat. — Trobareu doncs el gormand voluptuós recollit en ell mateix: el seu pas és petit, el moviment de la mà lliure i suau, els músculs no estan tibats, li agrada posar-se sota l'altra que té el vas; els seus ulls són petits (sense tenir, no obstant, aquesta mirada viva i fina que s'observa en el coneixedor que tasta el vi per jutjar-ne les qualitats) sovint estan completament tancats, i

f<sup>1</sup>



f<sup>2</sup>



fins amb força; el seu cap està enfonsat entre les seves espatlles; en fi, l'home sembla estar tot ell absorbit en la sola sensació que afalaga agradablement el seu paladar.\* Quina diferència entre aquest gormand i el bevedor alterat! En aquest darrer tots els altres sentits prenen part en el desig que l'apressa: els ulls esverats li surten del cap, els seus passos són separats i grans, el seu cos, amb el coll allargat, s'inclina endavant, les seves mans aferren amb força el vas, o es mouen endavant amb vivesa per agafar-lo, la seva respiració és ràpida i panteixant; i, en el cas que es precipiti sobre el vas que se li presenta, la seva boca és oberta, i la seva llengua resseca, assaborint per endavant la beguda, apareix en els llavis.\*\* Penseu que us descriu aquí el grau més alt de la set, l'*anbelam sitim*, com l'anomena Lucreci;\*\*\* però el que veieu aquí en tota la seva força, ho trobareu en un grau inferior examinant una set més moderada, i, en general, en tots els altres desitjos que es fan veure a fora. Tot desig arrossega totes les forces exteriors de l'home en els seus interessos, fins excitant aquelles que no poden contribuir sinó ben poc a l'adquisició de l'objecte, ni compartir-ne la fruïció. — «La naturalesa —diu en alguna part Fontenelle— no és precisa»; i aquesta proposició, per paradoxal que sembli, no per això és menys justa.

Considereu, si us plau, un altre exemple més noble que el del bevedor; imagineu-vos *Julietta*,\*\*\*\* que esperant el seu estimat *Romeo*, crida de cop: «Escolta! Passos!» Quina serà, segons el vostre punt de vista, la seva actitud? Sens dubte la seva orella i tot el seu cos (immòbil, però, per distingir millor el soroll que sent) estaran inclinats cap al lloc d'on ve: és només cap aquest costat que el seu peu estarà posat amb fermesa, mentre que l'altre, repenjat en la punta, semblarà estar suspès en l'aire.

\* Vegeu la làmina XIII, figura 1.

\*\* Vegeu la làmina XIII, figura 2.

\*\*\* *De rerum natura*, l. IV, v. 873.

\*\*\*\* [Acte I, esc. 1.]<sup>2</sup>

2. Original alemany: «Júlia a l'òpera de Gotter i Benda.» (A)

Es refereix a l'opereta (*signspiele*) *Romeo und Julia*, estrenada a Gotha el 1776, amb lletra de Gotter i música de Jiří Antonín Benda (1722-1795).

f<sub>1</sub>



f<sub>2</sub>



Per altra part, tota la resta del cos es trobarà en un estat d'activitat. L'ull estarà molt obert, com per recollir un gran nombre de rajos visuals de l'objecte, que encara no apareix; la mà es posarà a l'orella, com si realment pogués copsar el so; i l'altra, per mantenir l'equilibri, estarà dirigida cap a terra, però separada del cos, amb el palmell avall, com si hagués de rebutjar tot el que podria torbar l'atenció necessària en aquest moment interessant; i, per rebre millor el so, entreobrirà la boca.\* Prefereixo aquest exemple, perquè ofereix precisament la bella actitud de l'actriu amable, que representa aquí (a Berlín) aquest paper amb tant d'èxit. Encara que un objecte sigui estrany a l'òrgan de la vista, així com al tacte, i impressioni únicament el sentit de l'oïda, no obstant l'ull voldrà veure'l, les mans intentaran agafar-lo, i tot el cos anirà al seu encontre.\*\* Preneu el cas oposat, quan escolta una música llunyana i agradable, menys per apreciar-la que per fruit-ne. Aquí la persona que escolta estarà dreta amb els braços encreuats, o reduïts a la inacció en una actitud ben diferent; els peus estaran acostats; l'ull tranquil estarà feblement obert o completament tancat; el cap i potser també el cos seguiran el ritme amb un lleuger moviment.\*\*\* En aquest cas, l'activitat dels altres sentits serà amortida tant com ho permetran les circumstàncies, a fi que tota l'atenció de l'à-

\* Vegeu la làmina XIV, figura 1.

\*\* Això ens recorda la bella descripció del jove grec que va trobar la Fiametta en el seu llit, mentre ella jeia entre el rei Astolf i Gioconda.

*Viene all uscio, e lo spinge, e quel li cede;  
 Entra pian piano, va a tenton col piede;  
 Fa lunghi i passi, e sempre in quel di dietro  
 Tutto si ferma, e l'altro per che mova  
 A guisa, che di dar tema nel vetro;  
 Non ch'l terreno abbia a calcar ma l'uova,  
 E tien la manno innanzi simil metro,  
 Va bracolando in fin che'l letto trova;  
 Et di da dove gli altri avean le piante,  
 Tacito si caccia col capo innante.*

(TF)

\*\*\* Vegeu la làmina XIV, figura 2.

nima es pugui dirigir a la fruïció voluptuosa de qui és afectat agradablement.\*

Torno al gest motivat o fet expressament de què ja he parlat. Pres en l'origen, veritablement no pertany sinó als desitjos que són dirigits principalment cap a objectes sensibles exteriors; però aquest gest també és emprat alguna vegada metafòricament, quan hom desitja d'un ésser lliure i sensible, o quan hom es representa com a tal, coses que, de fet, no es poden obtenir d'un altre per moviments semblants; com, per exemple, la comunicació d'idees, de sentiments morals, de sensacions, de volicions de l'esperit, etc. L'home curiós i l'amant demanen tots dos amb el cos corbat endavant i amb la mà oberta, l'un una novetat, i l'altre la confessió d'un tendra correspondència; més o menys com el pobre demana almoïna i el famèlic menjar. Amb una observació atenta, trobareu un gran nombre d'aquestes aplicacions metafòriques del gest motivat en les coses purament intel·lectuals. Afigureu-vos un home molt interessat en el relat que fa, i que reclama l'atenció d'un oïdor curiós, interessat igualment en la cosa, i trobareu que l'un i l'altre s'agafaran per la mà, pel braç o els vestits, per atreure's o sacsejar-se recíprocament en el moment que el relat s'esllangueix o dismi-

\* [No situo aquí una remarca particular sobre el desig, que es troba en una dissertació del Sr. Hemsterhuis, perquè està massa íntimament lligada a una matèria que no em proposo pas de tractar aquí. Hom pot consultar sobre aquest tema la *Miscel·lània filosòfica*, t. I, d'aquest autor, on trobarà també l'excel·lent suplement del Sr. Herder *Sobre l'amor i sobre l'egoisme*, que es donarà en el *Recueil de pièces intéressantes concernant les antiquités, les beaux-arts, etc.*, que s'imprimeix a París, a Barrois l'ainé.]<sup>3</sup>

3. L'original alemany diu de la «dissertació de Hemsterhuis», que és «un escrit sobre l'anhel». A partir de «tractar aquí.», afegeix: «Ara bé, si ho desitgeu, vegeu l'esmentat escrit al *Deutscher Merkur* (octubre de 1771) o en els *Vermischte philosophische Schriften* («Escrits filosòfics diversos») del senyor Hemsterhuis, tom I, on s'ha inclòs també el magnífic afegit de Herder «Sobre l'amor i l'egoisme». La resta de la nota és del traductor francès. (A)

Franz Hemsterhuis (1721-1790), filòsof holandès. Defensà una interpretació espiritualista de Spinoza. Amic de Jacobi, aquest edità la seva obra completa el 1790. Johann Gottfried von Herder (1744-1803). Filòsof alemany, amic de Goethe i deixeble de Kant, fou un dels impulsors de l'Sturm und Drang i del pensament il·lustrat a Alemanya.

nueix l'atenció; més o menys com hom es mouria per portar cap a si un [objecte mòbil],<sup>4</sup> o per posar en moviment el ressort aturat d'una màquina. En l'indret citat més amunt, Shakespeare fa dir a *Hubert*: «Qui explica pren el seu interlocutor per la mà, i qui escolta fa gestos d'espant.» No obstant es pot donar aquí una altra raó de l'encaixada de mans, és a dir, quan s'explica pel perill en què es troba la pàtria, que, ajuntant els ciutadans patriotes, els diposa a armar-se tots en favor d'un sol home.

Per altre part, el gest del desig, dirigit pels sentiments o la resolució d'un ésser lliure, es distingeix de l'expressió del desig que té per objecte immediat un ésser purament passiu; car en el primer cas els mitjans morals s'associen comunament als mitjans físics: el gest és ple de motius, que, segons la diferència de caràcters i seguint les relacions recíproques de les persones, es manifesten tan aviat amb les actituds i les cares humils que aflaguen l'orgull, com amb carícies jovials i amicals que plauen a una bona naturalesa; sovint també aquests motius es desvelen amb cares ingènues, dolces i engrescadores que disposen l'ànima a moviments tendres, amb gestos orgullosos, impetuosos i amenaçadors que inspiren el temor, o amb un aire desagradable que provoca l'enuig i el disgust. El plaer empeny a cedir en un d'aquests casos, i el disgust en l'altre: en el primer, s'atorga la cosa desitjada per recompensar sensacions agradables, i en el segon, per estalviar-se'n de més desagradables encara.

4. Original alemany: «objecte sensorial». (A)

## CARTA XVI

La regla que subsisteix respecte del desig que ens porta vers un objecte agradable, convé igualment al que ens allunya d'un objecte perjudicial; car la part del cos que més pateix o més amenaçada serà sempre la primera a retirar-se o a girar-se. La idea del dibuix fet per Laïresse d'un home ja picat per una serp, o a punt de ser-ho, és falsa doncs: emprenent la fugida, encara té el peu a prop del rèptil, mentre que hauria hagut de retirar-lo a la vista del perill amb la mateixa rapidesa amb què es retira del foc el dit que s'acaba de cremar.\* En la carta catorzena ja he donat exemples aplicables a aquesta regla; aquí em limitaré a fer menció d'un de sol, perquè em sembla digne de ser observat; es tracta dels diferents matisos de l'expressió de l'aversion, segons que vingui més del sentit de l'olfacte o del del gust. Els moviments del nas i els llavis, que la relació íntima d'aquests dos sentits fa aquí sempre simultanis, manifesten en els dos casos el desig d'allunyar-se de l'objecte que ens repugna; hom remarca solament que, en el cas

\* Vegeu la làmina XV, figura 1. Aquesta crítica només concerneix el dibuix, i no pas aquest estimable artista, que ja estava afectat de ceguesa quan es publicà la seva obra. — La figura en qüestió aquí, i les altres, que serveixen per indicar les diferents passions, no es troben en la traducció francesa de l'obra de Laïresse, impresa l'any passat a Moutard, i això a causa del mateix defecte de què parla aquí el Sr. Engel. (TF)<sup>1</sup>

1. A partir de «La figura en qüestió...» el text és del traductor francès. Gérard de Laïresse (Lieja, 1641-Amsterdam, 1711), pintor i gravador való. El 1707, ja cec, publicà amb ajuda dels seus fills *El gran llibre de la pintura*, que tingué una gran difusió i li donà molta fama.





en què l'olfacte és principalment afectat, el nas s'arrufa més, i quan és el gust el que és atacat, el llavi inferior, més eixamplat, s'abaixa més amb tota la barba, que baixa al mateix temps cap al pit. Aquesta observació em sembla justa; però la descripció n'és difícil, com massa ho demostra aquesta prova; i es podrien trobar semblants dibuixos desagradables i fins esgarrifosos.

En tots els casos en què el mal a evitar ocupa un lloc determinat, o en pren la direcció, (cosa que no obstant no passa sempre); com, per exemple, quan uns vapors perjudicials emplen tota l'atmosfera, llavors l'home fuig d'aquest lloc determinat. Ja ha estat dit més amunt quina ha de ser l'actitud del seu cos, i la direcció de la seva fugida. Després, en tots els casos en què la naturalesa del mal no és perfectament coneguda des del seu primer acostament, i els òrgans apropiats per donar aquest coneixement no són amenaçats directament; (cosa que passa per exemple, respecte al llamp) llavors el desig d'examinar les qualitats, la proximitat i la grandària del mal s'associa al de la pròpia conservació. En fi, en tots els casos en què no existeix una impossibilitat absoluta de posar-se en lloc segur apartant el mal, un segon desig, encara que més feble, s'afegeix immediatament al primer; a saber, el de rebutjar el mal i preservar-se'n amb el desenvolupament de les pròpies forces. La natura n'indica els mitjans més convenients segons les circumstàncies. El qui intenta dissipar males exhalacions, expulsa fortament el seu alè davant seu, o bé mou l'aire amb la mà que remou en tots sentits; el qui tremola per l'atac imprevisit d'un enemic, li oposa en el moment de l'espant les dues mans girades.

El primer d'aquests desitjos concomitants té una gran part de l'expressió de la por i l'esglai, que es manifesten en els trets de la cara; car fa obrir els ulls extremadament per conèixer millor l'objecte que l'amenaça; i si creieu Parsons, aquest mateix desig també fa obrir la boca per afavorir una més gran percepció de so.\* D'altres (per exemple, Le Brun) pretenen que aquesta ex-

\* *Human Physiognomy explained*, p. 60. Vegeu *Philos. Transact.*, vol. XLIV, part. I, del *Suplement*. «The reason, why the eyes and mouth are suddenly opened in frights, seems to be that the object of danger may be the bet-

trema obertura de la boca s'ha d'atribuir a l'esgarrifança del cor, que fa la respiració més difícil.\* M'és indiferent a quina d'aquestes dues explicacions doneu preferència; no obstant la de Parsons té l'avantatge que condueix els dos fenòmens a un principi comú, i per aquesta raó em plau més; car desitjaria que tots els gestos obscurs atribuïts a la fisiologia fossin situats en la classe més clara dels gestos motivats. Per altra banda, basta que la tendència de conèixer i de jutjar el perill s'associï quasi sempre per raons molt sensibles al desig de la conservació de l'individu, i que la seva acció duri encara després que l'home ja ha girat l'esquena, i que amb les mans portades endavant estigui en plena fugida. Si l'objecte perillós és visible, el fugitiu hi gira els ulls sense parar per sobre les espatlles; i dirigeix l'orella cap a l'indret on s'ha anunciat el perill, si només pot ser apercebut pel sentit de l'oïda. Laïresse per consegüent ha raonat molt bé en fer mirar endarrere les persones afectades per la por o l'es-

---

ter perceived and avoided; as if nature intended to lay open all the inlets to senses for the safety of the animal: the eyes, that they may see their danger, and the mouth, which is in the case an assistant to the ears, that they may hear it. This may perhaps surprise some, that the mouth should be necessary to hear by; but it is a common thing, to see men, whose hearing is not very good open their mouths with attention when they listen, and it is some help to them: The reason is, that there is a passage from the Meatus auditorius, wick opens into the mouth. Thus we see, how ready nature is, upon any emergency, to lay hold of every occasion for self-preservation.»<sup>2</sup>

2. «La raó que els ulls i la boca s'obrin de cop en l'espant seria perquè l'objecte de perill pot ser millor percebut i evitat; com si la natura volgués deixar obertes totes les entrades dels sentits per a la seguretat de l'animal: els ulls, perquè puguin veure el perill, i la boca, que és en aquest cas un ajut per a l'oïda, per sentir-lo. Pot sorprendre que la boca sigui necessària per sentir, però és un fet comú veure els homes, l'oïda dels quals no és molt bona, que obren la boca per sentir quan escolten amb atenció, i això els ajuda: la raó és que hi ha un pas des del *meatus auditorius*, que s'obre a la boca. Veiem així que a punt està la natura, davant qualsevol emergència, a contribuir en tot moment a l'autoconservació.»

James Parsons (1705-1770), físic, metge i antiquari anglès. Va escriure sobre anatomia, antiguitats i llenguatge, col·laborant assíduament a les *Philosophical Transactions*. El text citat per Engel fou publicat a Londres, el 1747

\* A l'article «Esglai».

glai de què ha fet els dibuixos; si és la figura espantada per un tro,\* segons mí no hauria pas hagut de girar el cap, sinó més aviat tancar els ulls tapant-los amb una mà, i llançant l'altra, per dir-ho així, al davant del tro, en el trasbals causat per l'espant.\*\*

El segon desig d'allunyar i rebutjar el mal, que s'uneix comunament al desig de la conservació, es manifesta arreu on és present, i tan de temps com la por, sense haver subjugat completament l'home, deixa encara alguna activitat als seus músculs. Això s'observa sobretot quan hi ha obstacles que s'oposen a la seva fugida, o quan el perill és tan a prop seu com ho estan les serps de Laocoont, que

[...] *simul manibus tendit divellere nodos,*  
*Perfusus sanie vittas atroque veneno,*  
*Clamores simul horrendos ad sidere tollit;\*\*\**

i en el primer moment de l'espant, que fa que es reculi, o que, no coneixent pas prou el perill perquè es presenta d'improvís, hom està incert de si cal fugir, defensar-se o atacar. Em sembla que l'espant, en els primers instants en què aquesta denominació li escau més, sovint és una barreja de sorpresa, de por i de còlera; almenys es troba en els seus símptomes alguna cosa d'aquestes tres afeccions. La por fa recular, per dir-ho així, immobilitza, i destenyeix les galtes; la sorpresa fa restar un moment immòbil en la mateixa actitud; totes dues fan obrir els ulls i la boca desmesuradament; i la còlera en fi fa presentar els braços al perill amb impetuositat. En veritat, aquest últim gest no es dóna sempre; car quan el perill es presenta de sobte, i amb una força major, el desig de vetllar per la pròpia conservació llavors fa aixecar els braços, com per demanar ajut de dalt, més que in-

\* Vegeu la làmina XV, figura 2, p. 151.

\*\* Vegeu la làmina XV, figura 3, p. 151.

\*\*\* VIRGILI, *Eneida*, l. II, v. 220-222.<sup>3</sup>

3. «s'afanya amb les dues mans per desfer amb avidesa els lligams, sa-dollant les cuites amb secreció i negre verí i al mateix temps alça cap als estels una clamadissa esgarrifosa».

tentar rebutjar el mal preparant-se per al seu atac; també el dibuix que Lairese ha fet d'un home en una situació semblant està molt ben raonat. De totes les afeccions, sens dubte aquesta és la més perillosa per a la salut; i em sembla que els seus estralls s'explicarien tan bé pel combat instantani dels moviments oposats entre ells, com per la seva rapidesa i la seva violència.

Em demaneu en la vostra darrera carta, si la remarca concernint la sinergia de les forces, que es dóna en el desig de la fruïció, no hauria de ser igualment aplicada a la por i la còlera, en un mot, a totes les espècies de desitjos. El poc que n'acabo de dir us fornirà la resposta a aquesta pregunta. Cal convenir que la por interessa totes les forces de l'home en la seva conservació; porta l'alteració i l'emoció en tots els seus sentits; però és molt rar que l'aspecte d'un objecte perjudicial faci contraure o llançar endarrere les parts de cos, com passa, en raó contrària, en el desig de la fruïció, que fa portar el cos endavant, vers l'objecte que es cobeja, per apressar-ne la possessió. El gest serà més o menys modificat per l'un o l'altre dels desitjos concomitants: tan aviat l'home intentarà conèixer amb més certesa el perill, com es limitarà només a allunyar-lo. Le Brun cita un cas en què tot el cos sembla concentrar-se en ell mateix; però no diu ni un mot dels ulls i els llavis, que haurien de participar en aquesta contracció general.\* Hi ha casos no obstant que ofereixen un fenomen semblant al del desig de la fruïció; car quan, per exemple, el mal només ofèn un sol sentit, és conegut, i no es tracta dels mitjans d'evitar-lo, llavors la participació dels altres sentits a vegades es manifesta: una mala olor no fa tancat solament els dos òrgans que en són afectats, és a

\* P. 106, edició de Verona, 1751. El temor pot tenir alguns moviments semblants a l'esglai, quan no és causat sinó per l'aprensió de perdre alguna cosa, o que arribi cap mal. Aquesta passió pot donar al cos uns moviments que poden ser marcats per les espatlles encongides, els braços enganxats al cos, les mans igual, les altres parts recollides juntes, i plegades com per expressar un tremolor.<sup>4</sup>

4. La referència de l'edició de Le Brun és del traductor francès. Engel posa la cita en francès.

dir, el nas i la boca, sinó també els ulls, quan el disgust adquireix més intensitat. No obstant es podria objectar contra aquesta observació, que en els primers moviments la contracció i l'arrufament dels músculs de la cara ja són prou forts per disminuir també l'obertura de l'ull. La remarca seria més colpidora si es digués que hom entra en si mateix, per dir-ho així, hom retira cada membre, i tanca tant com sigui possible tots els sentits, quan l'espant, com en el perill imminent de caure d'una gran alçada, ha pujat fins al punt que es tem d'aprofundir el perill, i hom ha perdut tota esperança d'escapar-ne. «Sens dubte tancaré els ulls —diu un cert personatge en una comèdia— per no ser testimoni de la meva fi deplorable.»

Els fenòmens fisiològics causats per la por quan tots els moviments de la natura humana, i sobretot el desig de la pròpia conservació es troben interessats, són tan coneguts, i la seva imitació és per altra banda, en general, tan difícil per a l'actor, que crec que haig de passar-los en silenci. L'estremiment glacial i la tremolor dels membres s'imiten força fàcilment; però les alteracions del color només seran rarament les conseqüències d'una imaginació fortament colpida, i mai no s'aconseguiran produir amb una freda intenció. Car encara que sigui cert que aquest darrer fenomen depèn en part de la cooperació de l'ànima, no obstant els instruments pels quals s'executa són tan poc dòcils, tan rebels i tan difícils de moure, que la plenitud de les sensacions presents, en què l'ànima desplega tot el seu vigor, sembla ser necessària per produir-lo. Deixem doncs aquest tema per ocupar-nos de l'ús figurat dels gestos motivats de què ha sigut qüestió més amunt.

No ignoreu, que pròpiament parlant, no es pot recular a l'acostament del mal, ni oposar-li resistència posant les mans endavant, a menys que l'objecte perjudicial no sigui realment present, no ocupi un lloc determinat ni colpeixi els sentits; però que no obstant hom recula o llança el cos endarrere quan se sap una mala notícia, o quan s'escolta el relat de pensaments baixos i dolents que una persona tercera només fa amb tristesa i malgrat ella. Les nostres pròpies idees sovint també produeixen aquest efecte, quan el nostre cor i la nostra consciència re-



butgen aquests pensaments com a innobles o criminals. Quan Medea, transportada de furor, es consulta sobre la manera com podrà donar el cop més sensible i més dolorós a Jason, i torbada pel desig de la venjança, forma aquest desig: «Ah? que no té nens de Creusa?», o quan es fa aquesta pregunta més terrible encara; «Que no es pare ja?», llavors, amb la cara girada, mou les mans endavant, llança el cos fortament endarrere, i s'espan-ta, per dir-ho així, d'ella mateixa; mentre la natura revoltada fa sortir de sobte aquest crit del seu cor maternal: «Pensament horrorós! em glaça d'espant!»\* Així és com en general l'home recula davant cada idea desagradable, així que adquireix una certa vivesa, com en l'acostament d'un mal present que colpeix els seus sentits, sigui que la seva ànima mateixa hagi conebut aquesta idea, o que li hagi sigut comunicada per algú altre. El mateix passa amb la sorpresa, quan unes idees sorprenents i increïbles s'apoderen, com per violència, de l'esperit. L'error és un mal per a l'esperit, i com que un mal no es troba mai sol, d'altres mals s'hi reuneixen més o menys, i causen petites molèsties momentànies; així és, per exemple, que hom s'exposa a ser ridícul per massa credulitat. És per aquesta raó que hom s'allunya a l'instant del qui ens explica coses increïbles, encara que per altra banda siguin perfectament indiferents al nostre benestar, i hom es gira davant del relat d'alguna paradoxa, encara que sigui simplement teòrica; així mateix l'aparició sobtada d'un amic que es creia mort des de feia temps, o a una gran distància de nosaltres, ens fa recular d'espant, com si s'oferís un espectre als nostres ulls. És inútil remarcar que en situacions semblants hom està igualment ocupat a reconèixer i apreciar el perill com a equivocar-se. Es compararà, per exemple, l'amic que hom reveu amb la imatge que se n'havia guardat en l'esperit, per constatar la realitat de la seva presència; es considerarà amb ull fix i a vegades amb un lleuger somriure qui ens explica alguna cosa, o bé se l'examinarà amb una mirada severa o menyspreadora, per concloure amb el joc de la seva fi-

\* Tragèdia alemanya, acte III, esc. 10. Vegeu la làmina XVI.<sup>5</sup>

5. Es tracta de la *Medea* de Gotter, de 1775. Cf. supra, Carta XIV, n. 5 i 10.



sonomia si bromeja o si parla seriosament, i per assegurar-se de la veritat dels seus pensaments per la manera com aguantarà aquesta mirada, o com hi respondrà amb les seves cares o els seus discursos. Em seria fàcil aquí de multiplicar els exemples de semblants expressions figurades. Una negació viva i animada, un refús donat sobtadament amb [una mica d'humor]<sup>6</sup> van sempre acompanyats d'un moviment de cap i de mans, com si es volgués allunyar o rebutjar la pregunta o el prec que se'ns fa. Al contrari, quan s'afirma una cosa amb vivesa, o es concedeix de bona voluntat un favor, [s'empra la mà oberta amb el palmell amunt, com si se la volgués presentar a l'interlocutor o rebre la seva],<sup>7</sup> i aquesta doble disposició només és la representació figurada de l'avinença de l'enteniment i la voluntat.

El gest de l'aversion aplicat als objectes morals em sembla encara més digne de ser remarcat; car deveu haver observat que l'expressió del menyspreu pren fàcilment un petit matís de disgust. Per exemple, la vista o el relat d'accions menyspreables, d'una baixa falagueria, d'una súplica pusil·lànime, d'una feblesa servil per suportar ofenses grolleres, fa arronsar el nas com si l'olfacte fos ferit per una olor desagradable; i quan el menyspreu és portat al punt més alt, es manifesta amb una escopinada, o almenys amb l'exclamació Ecs! que l'indica; com si es volgués netejar la boca d'humors pútrids i pestilents. Altres mals són ben reals i mereixen tota la nostra atenció; tremolem perquè comparem llur grandesa amb la nostra petitesa, i llur força amb la nostra feblesa; però nosaltres defugim un objecte desagradable a causa de la idea que ens formem de les imperfeccions pròpies i inherents a la seva naturalesa; ens ocasiona repugnància sense excitar la nostra por o la nostra atenció; i heus aquí sens dubte el motiu obscur de la metàfora de què acabo de parlar.

Acabaré aquesta carta fent-vos observar de passada que la

6. Original alemany: «mal humor». (A)

7. Original alemany: «s'utilitza uns cops la mà oberta, altres la mà girada; un cop és com si hom la volgués oferir per a una encaixada, l'altre com si un mateix volgués agafar la mà de l'interlocutor o agafar-lo». (A)

interpretació de la por també és molt motivada, quan el mal que hom tem depèn de la voluntat d'un agent lliure, i que en aquest cas els motius en difereixen molt segons la diversitat de caràcters i de relacions; car tan aviat hom intenta commoure-la per la submissió i la pregària, com espantar-la mostrant fermesa i coratge: la falagueria i l'altivesa són emprades segons les circumstàncies i el geni de les persones.

## CARTA XVII

El desig d'allunyar o de destruir un mal pot ser ben diferent de la còlera; no obstant només és sota els trets d'aquesta passió (que, pel que en sé, es confon amb el desig de venjança i de càstig, seguint l'opinió de tots els antics filòsofs)\* que té la seva interpretació característica i molt marcada. L'ànima, moguda per aquest desig, no manifesta res més en els moviments del cos que resolució i ardor, a què potser s'associa l'expressió d'altres afeccions, tals, per exemple, com la por, l'espant, el disgust. Però quan són éssers racionals i sensibles que amb propòsit deliberat ens causen pena, perquè ens menyspreen sota algun punt de vista, com a individus poc perillosos\*\* que es poden ofendre impunement, sense tenir-ne res a témer, o a l'ombra del misteri sense por de ser descobert; quan remarcuem que el nostre enemic sent una joia maligna pel dolor amb què ha tingut la destresa d'afectar la nostra sensibilitat, el desig de la venjança inflama el nostre cor, i ens excita a tornar totes les sensacions doloroses a qui ens n'ha causat de semblants. Igual que

\* Vegeu MENAGE *ad Diog. Laert.*, l. VII, segm. 113.<sup>1</sup>

1. Es refereix a Aegidius MENAGIUS, *Observationes in Diogenem Lærtium*.

\*\* Aristòtil fa derivar tots els efectes de la còlera de la idea que se'ns menysprea; car explica aquesta passió com la «Ορεξιν μετα λυπης τιμωριας φαινομενης δια φαινομενην ολιγωριαν», etc. Vegeu *Retòrica*, l. II, cap. 2, en què aquest filòsof entra en grans detalls per provar la justesa de la seva explicació.<sup>2</sup>

2. «[Sigui la ira] una avidesa penosa de venjança que es manifesta a causa d'un menyspreu palès». *Retòrica* 1378, a. 32-34.

un torrent que enderroca els dics, totes les forces de la natura es mouen cap enfora. A la vista terrible dels seus efectes destructors, la joia cruel del nostre enemic es canvia en espant i en dolor; mentre que la pena amarga que sentim es transforma en el sentiment deliciós que neix de la idea del nostre propi poder i el terror que sembra. En resulta el que els filòsofs moralistes han observat des de fa temps; a saber, que aquesta afecció es desperta naturalment contra els éssers lliures i pensants; que és menys natural pel que fa als animals, que, no podent ofendre'ns, ni menysprear-nos, només tenen la facultat de perjudicar; i que és totalment contra natura quan es tracta d'objectes purament passius i inanimats. S'ha mirat com un tret de deliri la idea extravagant que tingué Xerxes de [fer fuetejar i encadenar la mar].\*<sup>3</sup> Podria ser no obstant que un dèspota, menys acostumat que altres homes al record humiliant de la seva impotència i la seva dependència, hagués buscat una mena de consol, engegant-se fins al punt de tenir la folla vanitat de creure que ell podia tornar a la mar enfurida tots els disgustos que ella li havia causat, i que fos prou temible per fer-n'hi experimentar la venjança.

Com acabo de dir, la còlera dóna força a totes les parts exteriors del cos; però arma principalment les que són apropiades per atacar, per agafar i per destruir. Inflades per la sang i els humors que hi afluïxen en abundància, s'agiten amb moviment convulsiu; els ulls inflamats giren en les seves òrbites, i llançen mirades espurnejants; les mans amb contraccions violentes, i les dents sobretot amb xerrics espantosos, manifesten una espècie de tumult i de desordre interiors. És la mateixa inquietud que el senglar i el brau furiós mostren cada un en posar a prova les armes que la natura els ha donat: l'un esmolant les defenses per a l'atac, per dir-ho així, i l'altre agitant les banyes, amb què llaura la terra i llança enlaire remolins de pols. A més a més, les venes s'inflen, sobretot les del voltant del coll, a

\* PLUTARC, *Περὶ ἀοργησίας*, ed. Reisk., vol. VII, p. 787. Compareu-hi HERÒDOT, l. VII.

3. L'original alemany afegeix: «i causar-li cremades».

les temples i sobre el front; tot el rostre és inflammat, a causa de la superabundància de sang que s'hi posa, però aquesta rojor no s'assembla a la que produeix el desig de l'amor; tots els moviments són bruscs i molt violents; el pas és pesant, irregular, impetuós. M'objectareu que aquests canvis no sempre tenen lloc: que, per exemple, el rostre de l'home dominat per la còlera empal·lideix tan sovint com sembla en foc. Responc, que el sentiment del desig de la venjança pot canviar-se en el sentiment desagradable de l'ofensa rebuda, i el mateix viceversa; o si preferiu de donar el nom de còlera a aquests dos sentiments reunits, llavors diré, que «Aquesta còlera és composta del disgust de l'ofensa rebuda, i el desig de prendre'n venjança.» El filòsof de qui manllevo aquestes paraules, continua així: «Aquestes idees, lluitant entre elles en una ànima agitada, produeixen moviments absolutament contraris, segons que predomini l'una o l'altra. Tan aviat la sang aflueix amb violència a les parts exteriors de l'home mogut per la còlera; els ulls semblen sortir del cap i es tornen espurnejants; el rostre s'inflama; hom pica de peus, es debat i es mou com un energumen: heus aquí els signes de desig de la venjança que domina. Tan aviat la sang retorna al cor; el foc dels ulls esverats s'apaga, i entren força endins en les seves òrbites; una pàl·lidesa sobtada descolora el rostre, i els braços pengen al llarg del cos sense força i sense moviment: aquestes són les marques més certes del disgust predominant causat per l'ofensa.»\* Encara que aquestes observacions siguin molt justes, no obstant m'és permès, ocupant-me simplement de l'efecte dels desitjos, d'examinar la còlera sota el punt de vista que n'ofereix els trets més característics.

Reunint tots els gestos i totes les cares de l'home en còlera que acabo d'indicar, us en formareu un quadre totalment repugnant; esdevindrà horrible i repugnant i tot, si hi afegiu aquesta bava enverinada, que, en el més fort d'aquesta passió, s'escola de llavi inferior, girat avall cap a un costat amb la boca

\* Vegeu *Obres filosòfiques* de Moses Mendelssohn, t. II, p. 34, 35, edició alemanya.<sup>4</sup>

4. Cf. Carta V, n. 9.

entreoberta, i a la seva vista l'observador tranquil concebrà el més gran horror d'una passió que desfigura i destrossa fins a tal punt els nobles trets de l'home. Es pot creure que qui és dominat per aquesta passió es faria horror a si mateix, si estigués en situació d'examinar la seva pròpia cara durant el temps que dura. Nogensmenys Plutarc va dir a Fondanus: «Que no estaria descontent del criat intel·ligent que li presentaria un mirall a cada accés de còlera; perquè veient-se ell mateix en un estat tan poc natural, aprendria certament a detestar aquesta passió.»\* Però, segons el meu punt de vista, el criat intel·ligent donaria una més gran prova de seny deixant el mirall; car correria gran risc de fer-se'l tirar al cap. A Minerva li passà d'una altra manera. Plutarc conta que aquesta deessa llençà lluny seu la flauta, quan s'adonà en un riu de la ganyota que feia tocant aquest instrument. L'esperit de Minerva estava tranquil; i, com a dona, tenia interès de semblar sempre bella, i no fer el seu aspecte horrorós amb contorsions que li haurien desfigurat els trets. Era per agradar que tocava la flauta; però l'home en còlera vol inspirar la por i l'espant. Escoltem el que en diu Sèneca: «Speculo equidem neminem deterritum ab ira credo. Qui ad speculum venerat, ut se mutaret, jam mutaverat. Iratis quidem nulla est formosior effigies, quam atrox et horrida, qualesque esse, etiam videri volunt».\*\*

M'allunyo del tema sense adonar-me'n; però què podria dir jo, després d'aquest autor, dels gestos del desig de la venjança? N'ha donat una descripció particular en cada un dels tres llibres que ha escrit de la còlera; hi ha desplegat tanta eloqüència, hi ha desenvolupat els més petits matisos d'aquesta passió amb tanta exactitud, que el seu admirador més exagerat, Justus Lipsius, no ha pogut deixar de cridar amb cert humor:

\* *Loc. cit.*, p. 789.

\*\* *De ira*, l. II, cap. 36.<sup>5</sup>

5. «Certament crec que ningú no ha estat foragitat de la ira per un mirall. Qui demani a un espill que el transformi, ja ha estat transformat; ja que sens dubte cap imatge és més bella per als homes irats que una d'espantosa i hòrrida i, fins i tot, tenen cura de ser vistos tal com són.»

«Ubique diffuse et cur toties?»\* Dels tres passatges escolliu la descripció que us sembli més bella i més rica; quant a mi, em limito a oferir una sola remarca a la meditació de l'actor; a saber, que, imitant la còlera, s'ha de proposar un altre fi que el de representar-la al natural; i que en una passió els efectes de la qual esdevenen tan fàcilment horrorosos i desagradables, cal que es guardi, més que en qualsevol altra afecció de l'ànima, d'exagerar-la, o fins i tot de posar-hi massa veritat.

\* *Comment. in Senec.*, p. 2, n. 5. Els passatges de Sèneca es troben al l. I, cap. 1, l. II, cap. 35, l. III, cap. 4. Heus aquí el primer per servir d'exemple: «Flagrant et micant oculi, multus ore toto rubor, exæstuante ah imis præcordiis sanguine; labia quatiuntur, dentes comprimuntur, horrent ac subriguntur capilli, spiritus coactus ac stridens; articulorum se ipsos torquentium sonus, gemitus mugitusque et parum explanatis vocibus sermo præruptus et complosæ sæpius manus et pulsata humus pedibus et concitum corpus magnasque minas agens, fœda visu et horrenda facies depravantium se atque intumescientium. Nescias, utrum magis detestabile vitium sit an deforme.»<sup>6</sup>

6. «Els ulls s'abranden i espurnegen, el rostre sencer molt s'envermelleix per la sang que borbollant emergeix des del més profund del cor, els llavis tremolen i les dents espetegen, els cabells s'ericen i alcen, l'alè mig nuat i brument, la pronúncia dels mots s'embolica; els gemecs i brams i el parlar es tallen amb mots no prou difosos, i les mans sovint baten i els peus colpegen a terra, el cos arravatat engega grans amenaces; mirada repugnant i esgarrifosa aparença que el deforma i l'infla. No sabries si aquest vici és més execrable que deforme.»

Justus Lipsius, llatinització de Joest Lips (1547-1606), filòleg holandès, professor a diverses universitats alemanyes, destacà per les seves edicions de textos clàssics, especialment Tàcit, Valeri Màxim (Valerius Maximus) i Sèneca. El citat *Commentarium in Senecam* és de 1605.

## CARTA XVIII

Certament hi ha malícia en la pregunta que em feu; a saber, en quina classe d'expressions arrenghero les de la còlera i el desig de venjança. Em penso que em voleu fer notar hàbilment el que hi ha d'incoherent i de vague en la meua classificació, que és més apropiada per fer néixer la confusió, segons vós, que per prevenir-la. ¿Però us he dit en algun lloc que aquesta classificació em semblés perfecta i d'una precisió rigorosament conforme a les regles de la lògica?

Dieu que tots els canvis en la circulació de la sang haurien de pertànyer, segons jo, a les expressions fisiològiques; però que no obstant es troba en la pal·lidesa i el rubor sobtats quelcom d'anàleg a la situació de l'ànima; perquè la sang es concentra quan l'home, tornant a mirar-se a si mateix, aprecia les seves imperfeccions o el perill que l'amenaça; mentre que afluïx amb força a les extremitats del cos quan es pensa en l'enemic, s'està ocupat amb el sentiment de la pròpia força, o hom es complau en la idea d'una venjança pròxima. — Sigui. Responc a això, que depèn de vós transportar aquests fenòmens de la classe de les expressions fisiològiques a la de les anàlogues. Però, al mateix temps, continueu, hom a penes pot impedir en envermellir o empal·lidir de sobte, de tenir el pensament confús d'alguna cosa personal, d'alguna cosa que potser només té a veure amb l'instint, però de la qual l'ànima no gensmenys sembla ser la causa. En els esbalaïments violents de la por, l'ànima sembla estar ocupada interiorment amb el mateix neguit de conservació pel que fa a la sang i les humors, que el que ella treu a fora pel que fa al cos; fugint amb els pri-



mers als vasos més amagats de la vida, i escapant amb l'altre en els reductes més obscurs i més segurs. En la còlera, al contrari, dirigeix, conforme al desig de venjança, tota l'activitat i tota la penitud de les seves forces cap enfora sobretot en les parts que són més apropiades per a l'atac. — Aquesta observació és igualment verdadera; estic d'acord doncs que retireu aquestes menes d'expressions de la classe de les anàlogues per [situar-les en la de les motivades]:<sup>1</sup> però llavors serà assumpte vostre arreglar-vos amb els partidaris del mecanicisme, sobretot amb [un home tan temible com ho és Haller].<sup>2</sup> No obstant, la refutació d'aquest savi, que és més gran fisiòleg que filòsof, no us costarà pas molt d'esforç; car els seus arguments, com estic forçat a admetre, no són pas els millors. Si pretén que seria absurd que l'ànima, presa de por, volgués treure la força als genolls, i privar-los de la facultat de fugir;\* podeu oposar-li que una semblant absurditat s'explica perfectament per la vivesa i el desordre que acompanyen aquesta afecció. ¿No hem vist persones, que viuen en [un quart pis],<sup>4</sup> que, per voler salvar els seus mobles de les flames, han tirat per les finestres els miralls i les porcellanes? En situacions semblants, l'ànima sens dubte actua tumultuosament; així no pot governar el cos sinó d'acord amb unes idees molt obscures i confuses, que ho són una mica més que les que tanta gent sembla haver-se format d'aquestes mateixes menes d'idees. Si Haller pregunta a continuació què tenen en comú [el mal humor, la

1. Original alemany: «situar-les en la classe de les motivades, que és més elevada». (A)

2. Original alemany: «un home com Haller». (A)

\* *Element. Physiol*, t. V, l. XVII, p. 588. «In metu, ad fugiendum imminens malum, si propriam conservationem finem eorum motuum facias, quid absurdius tremore genuum, debilitate suborta? In ira, quid in emota bile et diarrhæa boni ad ulciscendum hostem, quid in epilepsia?»<sup>3</sup>

3. «Enmig de la por, per fugir del mal present, si estableixes com a objectiu d'aquesta acció la pròpia salvació, què és més absurd que el tremolar dels genolls i la defallença progressiva? I pel que fa a la ira, què hi ha de profitós en la bilis remoguda i en la diarrea per venjar-se de l'enemic; i què en l'epilèpsia?» Cf. Carta IX, n. 2.

4. Original alemany: «al tercer pis». (A)

dissenteria]<sup>5</sup> i l'epilèpsia amb la intenció de venjar-se d'un enemic, li podeu respondre que s'ignora la relació del primer efecte, i que els altres dos tenen lloc probablement contra la intenció de l'ànima pel sol mecanisme del cos, que, en general, mai no ha de ser perdut de vista en l'explicació de fenòmens semblants; car, sense parlar del fet que aquest mecanisme sol pot fer possibles semblants efectes, el joc de la màquina, que ha rebut el seu impuls, no només ha d'oferir en la seva marxa conseqüències totalment estranyes a la situació, sinó que cal i tot que en presenti que hi són completament contràries; de manera que en comptes de la conservació de l'individu, en resulta el seu deteriorament, o fins la seva destrucció total, — Passo, com veieu, molt lleugerament, i, per dir-ho així, fent-hi broma, sobre aquesta matèria. Però, a més a més, a què treu cap d'ocupar-se d'aquesta qüestió episòdica i tan allunyada del veritable fi del nostre treball? Qüestió que, per altra part, per la seva mateixa naturalesa, mai no podrà ser decidida d'una manera satisfactòria. Abandonem doncs, almenys de moment, un problema la solució més fina i sortosa del qual no ens dispensaria d'admetre la nostra ignorància pel que fa al punt cabdal. Siguem prou prudents per no tocar el vel que els amants de la natura més afavorits no han tingut el permís d'aixecar. —

La vostra remarca sobre que la còlera sovint deixa el seu veritable objecte per dedicar-se a d'altres completament innocents i estranys, és molt justa, i us agraeixo que me l'hagueu volgut comunicar.<sup>6</sup> No obstant no veig pas el motiu que pot haver-vos incitat a escollir entre tants exemples citats per Home (de qui confesseu ser deutor d'aquesta remarca) precisament el que em sembla menys colpidor. «En la tragèdia d'*Otel·lo* —diu aquest autor—. \* *Iago* ha despertat la gelosia d'*Otel·lo* amb signes equívocs i circumstàncies apropiades per fer néixer sospi-

5. Original alemany: «la bilis agitada, la diarrea». (A)

6. L'original alemany afegeix: «certament, l'actor en pot treure molt profit». (A)

\* *Elements of Criticism*, t. I, p. 85 de la cinquena edició.

tes, que tanmateix no semblen prou fundades a aquest, per ferne sentir els efectes a *Desdèmona*, que n'era l'objecte natural. El desordre i l'ansietat causats en la seva ànima per aquests informes, exciten durant un moment la seva còlera contra *Iago* mateix, que encara li sembla innocent, però que no obstant és qui ha fet néixer la seva gelosia.»\* Segons el meu punt de vista, la còlera no s'equivoca aquí, sinó que es dirigeix més aviat al seu veritable objecte; car *Otel·lo*, massa enamorat dels encants de *Desdèmona*, i massa espantat dels turments cruels i insuportables de la gelosia, abandona visiblement la sospita que primer havia concebut contra la virtut de *Desdèmona*, per lliurar-se a la que, diametralment oposada a la primera, concerneix la probitat i la veracitat de *Iago*. Segons jo, Home hauria fet millor d'aplicar aquí l'observació feta en un altre lloc; a saber, que el portador d'una notícia odiosa esdevé ell mateix odiós, i d'explicar-la amb l'exemple més colpídor de la tragèdia d'*Antoni i Cleopatra*, de Shakespeare.\*\* No obstant, si s'adopta l'explicació d'Aristòtil, la còlera no es dirigirà aquí a un objecte completament fals; car la flegma glacial i la tranquil·litat d'un missatger, testimoni d'una pena amarga que sentim, ens semblen una mena d'ofensa i de menyspreu, que naturalment ha d'excitar la nostra bilis.\*\*\*

A més a més, no es pot dubtar que no és pas el missatger in-

\* Acte III, esc. 3.

\*\* Acte II, esc. 5.

\*\*\* *Rhetor.* a l'indret citat, edic. *Lips.*, p. 87. Aristòtil acumula aquí una munió de remarques, que totes s'expliquen segons la idea que ha donat de la còlera. Havia dit més amunt: «οργι ζοναι ... και τοις επιχαιρουσι ταις ατυχιαις, και ολας ενθυμουμενοις εν ταις εαυτων ατυχιαις: η γαρ εχθρου η ολιγωρουγτος σημειον». Tot seguit ve la remarca citada en el text: «Και τοις μη φροντιζουσιν, εαν λυπησωσι: διο και τοις κακα αγγελουσιν οργιζονται.»<sup>7</sup>

7. «[Hom s'irrita...] contra els que s'alegren amb les dissorts, i en general contra els que són benevolents amb les seves, car això és un indicati d'enemistat o rebuig.»

«I també contra aquells que no es preocupen si causen alguna mena de perjudici, per la qual cosa també s'irriten contra aquells que anuncien infortunis.» *Retòrica*, 1379, b, 17-21.

nocent, sinó l'amant perjur (si en aquest mateix instant fos presentat davant Cleopatra, i d'altres consideracions no haguessin dominat aquesta reina), qui hauria sentit la còlera; sens dubte ella hauria exercit i tot el seu furor i la seva venjança sobre una simple carta, encara que un semblant objecte inanimat no pogués tenir res a veure amb el seu dolor, ni tractar-la amb més indulgència. Quantes vegades no veiem persones arrugar cartes en les seves mans, aixafar-les amb els peus, o estripar-les amb les dents? —Potser aconseguirem fer alguna llum sobre aquesta matèria, fent abstracció dels objectes estranys i innocents, generalitzant més la nostra observació, i plantejant com una veritat que el desig de venjança és una passió furiosa, els bullents transports de la qual no s'apaguen fàcilment en l'interior de l'home; que quan no pot exercir la seva ràbia sobre l'objecte desitjat, es dedica amb preferència a les persones i fins a les coses inanimades que hi tenen a veure per relacions íntimes; però que sempre que no en pot trobar d'aquest tipus, pren éssers o objectes estranys i innocents, que, trepitjats, llançats, pegats, trencats o estripats, n'experimenten tot el furor; i que quan no pot o no gosa satisfer-se d'aquesta manera, s'assembla a la fam canina, i empeny l'individu a exercir aquestes violències sobre si mateix. Aquest desig terrible sent excitat una vegada en l'home, tot el seu sistema nerviós es troba en el més gran desordre, i és turmentat per una inquietud contínua; més que restar ocios i no lliurar-se a algun acte de violència, prefereix mossegar-se els llavis fins a la sang, mossegar-se les ungles, arrencar-se els cabells, i en fi no coneix límits a la seva ràbia: semblantment a aquell italià, que, perdent tota la seva fortuna en el joc, es destrossava el pit amb la seva mà amagada, mentre que una tranquil·litat aparent regnava en tots els seus trets. Les mans, les dents, els peus volen estar ocupats absolutament. En el mal humor o la còlera que encara està concentrat, es remarca ja la seva agitació inquieta; l'home en aquesta situació es mossega lleugerament el llavi inferior, mou el peu o pica a terra; desendreça o reajusta els seus vestits; rebrega el barret que porta, o bé la seva mà, posada darrere l'orella, furga en els seus cabells. La circumstància que les mans es posin

tan fàcilment en els cabells, prova que una alteració desagradable té lloc en la pell que cobreix el crani, i hi produeix sensacions incòmodes; efecte que la por i l'esglai causen igualment.

Aquesta desviació de l'afecció de què acabem de parlar, de l'objecte principal a aquells que hi tenen a veure per relacions immediates, o a d'altres absolutament estranys, ¿no seria un punt essencial, que es troba més o menys en tots els nostres desitjos? Sabem que això passa en la por, que, arribada al punt més alt, transporta la idea del perill en tots els objectes, fins els més innocents, i que, estremint-se al més petit soroll, afegeix una ombra als seus terrors; recordeu aquí el magnífic [quadre d'Enees]<sup>8</sup> que porta el vell Anquises sobre les espatlles i condueix el jove Ascani per la mà.

[...] *Ferimur per opaca locorum:  
Et me, quem dudum non ulla injecta movebant  
Tela, neque adverso glomerati ex agmine Graji,  
Nunc omnes terrent auræ, sonus excitat omnis  
Suspensum et pariter comitique onerique timentem.\**

El desig que ens porta cap a un objecte, ofereix també, en certes circumstàncies, alguna cosa semblant. Trobaré en el moment l'ocasió de parlar-ne; em limitaré doncs a observar aquí, en poques paraules, que l'amor satisfet i feliç s'entén en actes de benevolença i en carícies, fins respecte a ésser estranys que l'envolten, no només en l'absència de l'objecte estimat, sinó sovint enmig dels transports de la seva possessió. *Minna*, en la comèdia de Lessing, esperant reveure el seu amant, fa, esperant-lo, presents a la seva serventa; l'*Indi* de

8. Original alemany: «quadre de Virgili, on Enees...». (A)

\* *Eneida*, l. II, v. 725-729.

9. [...] Ens movem per les obagues dels indrets, i a mi, a qui suara no agitava cap mena d'arma llancívola ni el romandre davant tot l'exèrcit grec reunit, ara m'espaordeix qualsevol ventada, m'esvera qualsevol fressa, em trobo indecís i redubto pel company i per la meva càrrega.»

Cumberland<sup>10</sup> abraça tota la companyia després d'haver obtingut la mà de la seva estimada *Dudley*. Aquí l'amor, tan impetuós com la còlera, arrossega en el seu remolí tot el que el rodeja.

10. Richard Cumberland (1732-1811). Poeta, dramaturg i diplomàtic anglès. El drama citat és *West Indian*, estrenat el 1771.

## CARTA XIX

Hemsterhuis fa dir a Sòcrates\* que cap passió de l'ànima no és visible com a tal, sinó només en tant que actua sobre les parts visibles del cos; que la seva acció es manifesta de dues maneres: en una, diu, canvia simplement les modificacions de les parts exteriors del cos, i això passa en la tristesa, l'abatiment i l'esperança; en l'altra aquests canvis són produïts perquè en resulti un efecte exterior, com en la còlera, la por i el desig. Això, com veieu, si fa no fa recorda la diferència que he establert entre les afeccions, i segons la qual les he dividit en [desig i intuïció].<sup>2</sup> Anomeno desig només el que anunciant-se com a tal per uns moviments característics i visibles, manifesta per consegüent un esforç o una tendència vers un objecte; sota el nom d'intuïció oposo al desig tota la resta, que, igual que tota volició de l'ànima, sent en veritat també una mena d'esforç o de tendència, no obstant, no esdevé visible. — El físic sap molt bé que és només amb el remolí continu d'una matèria invisible que l'imant reté el ferro; que només són obstacles majors els que redueixen a la inacció una molla comprimida, que tendeix sense descans a desplegar la seva elasticitat; que en general el repòs no existeix enlloc ni en cap temps en tota la natura. Però perquè el repòs només és aparent, no li serà permès de parlar-

\* En el diàleg intítulat: *Simó, o de les facultats de l'ànima*. Vegeu les seves *Obres filosòfiques*, t. II, p. 277 i seg., edició alemanya.<sup>1</sup>

1. Cfr. Carta XV, n. 5.

2. Original alemany: «desig i contemplació». El traductor francès diu sistemàticament «intuïció» quan l'alemany diu *Anschauén*, la qual cosa és correcta en el sentit figurat de «contemplació».

ne, i no podrà oposar-lo mai al moviment? Igualment s'ha d'anomenar desig la passió de l'amor, encara que no manifesti cap tendència vers l'objecte estimat, i odi l'aversion encara que cap esforç n'anuncii l'atac; perquè en efecte l'amor, semblant a l'abella que xucla el suc de les flors, es nodreix en silenci dels encants de la bellesa, i l'odi, semblant a l'espasa suspesa de Dionís, sempre a punt de caure, pot causar una ferida mortal.\* Si esteu sorprès que tracti aquí aquesta matèria, recordeu les objeccions que heu oposat a la meua classificació, i que sense aquest preàmbul me'n podríeu oposar de noves, ja que em proposo examinar les afeccions intuïtives.

[L'autor]<sup>4</sup> que es fixa únicament en els fenòmens exteriors de les passions, en general no ha de conformar massa escrupolosament les seves classificacions a les explicacions donades pel filòsof que en desenrotlla la natura interior; car aquest troba unitat allí on l'altre només veu diversitat, i el contrari pot passar en altres casos. La mateixa font pot formar diversos rierols; però un sol rierol pot resultar també de la reunió de diferents fonts. Com que aquest objecte és de certa importància, i no és pas possible de fer-lo sensible amb reflexions generals i comparacions, prefereixo donar-ne alguns exemples.

El filòsof pot distingir l'enveja del disgust que ens causa la felicitat d'altri, atribuint l'origen d'un a l'amor propi, i el de l'altre a una enemistat personal; dirà doncs que Cató, trist de veure els enemics de la república elevats a les primeres dignitats, experimentà aquest sentiment perquè eren també els seus enemics personal; mentre que Cèsar i Pompeu s'envejaven mútuament els avantatges. Aquesta diferència és tan verdadera com remarcable; però per trobar-la, cal escrutar l'interior de l'ànima; car el joc exterior de gestos no n'ofereix cap traça. Una

\* MACROBI, a *Somno Scipion*, cap. X.<sup>3</sup>

3. Aureli Ambròs Teodosí Macrobi (Aurelius Ambrosius T. Macrobius) és un autor romà d'inicis del segle v. El seu *Comentari al Somni d'Escipió* és una interpretació neoplatònica del text de Ciceró del mateix títol.

4. L'original alemany diu *Der Mimiker*, crec que en el sentit de l'estudiós de l'art de la mímica, en paral·lel al que es dedica a l'estudi de la fisiognomonia. (A)



i altra de les afeccions de què es tracta escampen un aire trist per la cara, fan llançar una mirada de gairell i dissimulada a l'objecte, [el cos del que mira es mig gira].<sup>5</sup> El més o menys de força i de noblesa en l'expressió no pot ni tan sols marcar la diferència; car la malvolença pot tenir un caràcter tan violent i innoble com l'enveja; per no parlar de fet que aquestes afeccions no tenen res propi ni característic en llur expressió que les pugui distingir del recel o almenys de l'odi. — Le Brun dóna primer el dibuix de la gelosia, a continuació el de l'odi: hom espera trobar dues descripcions diferents apropiades a cada una d'aquestes representacions; però quan hauria de parlar de l'odi, s'acontenta de remetre al que ha dit de la gelosia, amb el pretext que no ha trobat que aquestes afeccions oferissin, una respecte a l'altra, alguna cosa particular o diferent.\* Però si en efecte hi ha una semblança perfecta entre els trets de la gelosia i els de l'odi, per què l'artista ha fet un esforç inútil? Per què no ha estalviat al lector de les seves paraules i els seus dibuixos?

Però de veritat passa el mateix amb l'odi i la gelosia com amb l'enveja i la malvolença? ¿La gelosia no es mostra realment sinó sota la forma de l'odi, i quan en pren una altra, deixa de ser el que és? Si no m'equivoco, percebeu aquí el segon cas, que he remarcat més amunt; a saber, aquell en què el filòsof descobreix la unitat en la font de moviments diversos, que escapa a [l'autor ocupat del gest i l'acció teatral]<sup>7</sup> i que per consegüent el dibuixant no pot pas plasmar. Si examineu la gelosia de l'ambició, la seva expressió pertanyerà tan aviat a la vergonya, com a un disgust que té a veure amb la còlera o a una tristesa secreta; sense que sigui possible designar en aquestes modificacions els trets propis i característics que per-

5. Original alemany: «ambdós fan que el cos del que mira quedi mig girat». (A)

\* *Conf.*, p. 76, edic. de Verona, 1751. «Com que l'odi i la gelosia tenen una gran relació entre ells, i llurs moviments exteriors són quasi semblants, no tenim res a remarcar en aquesta passió de diferent, ni de particular.»<sup>6</sup>

6. La referència a l'edició és del traductor francès. Engel cita en francès, probablement d'una edició anterior.

7. Original alemany: «el mímic» (*der Mimiker*). (A)

tanyen exclusivament a la gelosia, i que, per exemple, distingirien de tota altra tristesa noble aquestes llàgrimes que el jove Cèsar vessà llegint la història d'Alexandre el Gran.\* Al damunt, examinant la gelosia de l'amor, tindreu un veritable Proteu, que, no tenint mai una forma pròpia, canvia a cada moment. L'atac d'ira, les llàgrimes, la rialla desdenyosa i burleta, la mirada curiosa de la sospita, els planys amargs, l'aclaparament del dolor, les violència, finalment, el furor i l'assassinat; heus aquí la gradació de sentiments que se succeeixen en l'ànima d'*Otello*. Totes aquestes expressions pertanyen a la gelosia; però quina varietat i quina distància infinita entre elles no s'hi observa? I que diferent que és cada una d'ella mateixa d'un instant a l'altre? Res de fix, res d'estable en cada un d'aquests canvis; enlloc no es troba un sol tret isolat que designi únicament la gelosia i no una altra afecció! Quin és doncs el gest propi que donarà a la gelosia l'autor o l'artista que es proposa esbossar el joc característic de les passions? Sens dubte cap; car encara que puguí determinar els trets de l'odi, l'aclaparament, el dolor, el menyspreu mofeta, en fi, totes les expressions mixtes o simples que la gelosia adopta una després de l'altra; no aconseguirà mai fixar els trets particulars d'aquesta passió mateixa, perquè no en té. Le Brun, com he dit més amunt, ha indicat l'aire de l'odi; però tot odi no és gelosia, i no tota gelosia es mostra pels efectes de l'odi. Si aquest artista hagués hagut de representar en un quadre aquesta passió sota la figura d'un ésser al·legòric, no hauria pogut en veritat copsar-lo sinó d'un costat, i hauria fet bé de preferir el que n'ofereix els efectes més ordinaris i més colpadors; però en voler donar lliçons d'expressió, en què es tracta de desenvolupar els trets fonamentals i essencials de cada afecció, que la diversitat de les seves modificacions no destrueix mai, no hauria hagut de manejar el llapis, sinó remetre als dibuïxos d'altres passions sota les quals la gelosia es disfressa, i deixar al judici de l'artista la tria de l'expressió més convenient a cada situació, així com la barreja que els matisos particulars d'aquesta poden fer necessaris.

\* Vegeu PLUTARC; compareu-hi SÜETONI en la *Vida de Cèsar*.



f<sup>2</sup>



Goig i desesperació són paraules que designen el grau més alt de sensacions agradables o desagradables. El goig pot ser tant el llanguiment de la voluptuositat com la joia més animada; així com la desesperació pot trobar-se en els esclats de furor i l'abatiment de la tristesa; quina unitat indicarà aquí l'autor? Si em pinta el goig com una mena de defallença, que, afluint tots els ressorts, deixa anar blanament els membres en una voluptuosa indolència, mentre que l'ull humit de plaer s'amaga, per dir-ho així, darrere les parpelles, i un somriure misteriós erra pels llavis entreoberts; al meu torn li preguntaré si la fisonomia més alegre i més animada de la joia, amb uns ulls que brillen amb l'esclat més viu, els braços estesos, i un cos aixecat de terra, i vagant, per dir-ho així, en l'aire, no ofereixen també els caràcters del goig.\* Per retrobar aquesta unitat, caldria que prenguéssim la paraula goig en el sentit més estricte, explicant-la per aquesta intuïció espiritual i voluptuosa que és l'encant d'una imaginació novel·lesca. Seria un recurs que no podria disputar-li, però que no li serviria de res respecte a la desesperació; car si s'examina bé la famosa estampa anglesa representant *Ugolino* extenuat per la fam, i que ja s'assembla a un cadàver,\*\* s'hi trobarà amb tanta seguretat tota l'expressió de la desesperació, com si hom es representa en idea el quadre del suïcida indicat per Leonardo da Vinci. Però on és aquí la menor traça de semblança en els trets del rostre i les actituds?

\* Vegeu la làmina XVII, figura 1 i 2.

\*\* Aquest gravat és fet segons el superb quadre del Sr. Reynolds, primer pintor del rei d'Anglaterra. El tema és tret de l'*Infern* de Dant, cap. 33, v. 168 i seg., en què el comte Ugolino és pintat morint de gana, amb els seus quatre fills, a la presó. En el quadre del Sr. Reynolds, aquest pare desafortunat és representat en una perfecta apatia, i com petrificat pel sentiment de la seva desgràcia; mentre que un dels seus fills cau en agonia, un altre el vol socórrer; el tercer es tapa la cara, i el més jove està esglaiat als genolls del seu pare. Les mirades de tots els fills estan fixades en el comte, que ja no hi sent, que ja no hi veu. (TF)<sup>8</sup>

8. La nota és del traductor francès. Es refereix a Sir Joshua Reynolds (1723-1792), pintor anglès. Fou el primer president de la Royal Academy (1768-1791) i és especialment reconegut pels seus retrats, elaborats sota influència de la pintura italiana i holandesa.

Aquest artista diu:\* «Es pot representar l'home lliurat a la desesperació tenint un ganivet amb què es colpeja, després d'haver-se esquinçat els vestits; que amb una mà obre i engrandeix la seva nafra; estarà dret, amb els peus separats i les cames una mica doblegades; el cos inclinat i com caient per terra; havent-se arrencat tots els cabells.» Observaveu, d'altra banda, que aquest esbós només és un projecte d'aquest estimable artista; car només parla del que es pot, i no del que s'ha de fer, i certament la desesperació personificada, tal com convindria representar-la en pintura, ocupava aquí només el seu pensament.

A fi d'evitar les repeticions i el desordre de què acabem de veure exemples, continuem caminant per la ruta que ens hem traçat; i sense fer atenció a les diferències indicades per l'ús de la llengua, o a la unitat o diversitat que podria oferir l'interior de l'ànima, vigilem no depassar, o fins no assolir sempre el punt en què la unitat o la diversitat en les expressions visibles ens conduiria. De Piles havent reconegut els entrebancs de la ruta oberta fins ara, hauria hagut d'actuar així; però preferí apartar-se de la teoria important de les passions, amb el pretext especios que no volia posar traves a la imaginació dels artistes, ni privar les seves obres de la novetat i la varietat.\*\*

\* *Tractat de pintura*, cap. 256, p. 219.<sup>9</sup>

9. Engel cita de l'edició francesa de l'obra de Leonardo da VINCI (1452-1519), *Traité de la peinture*, París, P. F. Giffart, 1716, traducció de l'edició italiana *Trattato della pittura*, de 1651.

\*\* *Œuvres diverses de M. de Piles*, t. II, p. 146 i seg.<sup>10</sup>

10. Roger de Piles (1636-1709). Escriptor d'art, pintor i gravador. Defensà el naturalisme nòrdic enfront del racionalisme classicista italià a *Dialogue sur le coloris* («Diàleg sobre el color»), París, Langlois, 1673. *Œuvres diverses*, 2 vol., Amsterdam, 1747.

## CARTA XX

Descartes distingeix expressament les sensacions corporals de les passions de l'ànima.\* Le Brun, encara que molt fidel en altres llocs a seguir aquest filòsof, aquí l'abandona tàcitament, parlant també de l'expressió del dolor físic enmig de la teoria de les afeccions. No seguiré ni l'un ni l'altre d'aquests escriptors; car penso que val més passar totalment en silenci les regles de l'expressió corporal; en part, perquè caldria entrar en detalls de què no convè parlar; i per un altre costat, perquè aquestes regles són d'una menor importància per a l'actor, la instrucció del qual és l'objecte principal de les meves recerques. No obstant hom no pot pas negligir absolutament les sensacions físiques; car sovint són conseqüència dels moviments interiors de l'ànima, i llur expressió ens condueix llavors a aquests moviments com a la seva font. Quan en el [drama d'*Eugénie*],<sup>2</sup> el pare de l'heroïna, descobrint amb violència el seu pit, alleuja, per dir-ho així, el seu cor oprimí; quan *Otello*, vacil·lant d'un costat a l'altre abans de caure en feblesa, es posa potser una mà al cap com si ja experimentés els primers símptomes del seu proper defalliment, i es pica amb l'altra mà el cor punyit de dolor, mentre la seva llengua balbucejia frases i pen-

\* *Pass. an.*, art. 29. Compareu-hi l'art. 25.<sup>1</sup>

1. R. DESCARTES, *Traité des passions de l'âme*, 1649.

2. Original alemany: «a Beaumarchais el pare d'Eugènia». (A)

Es refereix a l'obra de Beaumarchais *Eugénie* (1767), el tema de la qual, jove seduïda i abandonada, inspirarà l'obra de Goethe, *Clavigo* (1774). El traductor francès omet la referència explícita a Beaumarchais, probablement per raons polítiques de l'època.

saments mig tallats; quan el *Coronel* revoltant en la *Henrietta*<sup>3</sup> de Grossmann treballa sense parar amb la punta dels dits en els seus cabells; o, per tornar del feble al fort, quan l'ardent Safo i l'amorós Antíoc,\* abatuts i quasi anorreats d'amor, es debaten en les sensacions d'un proper defalliment; reconeixem en tots aquests moviments exteriors, primer els canvis que tenen lloc en el cos, i, per mitjà d'aquests, les modificacions que afecten l'ànima.

He dit més amunt que les afeccions neixen de la percepció de la nostra pròpia perfecció o imperfecció: la primera produeix les afeccions agradables, la segona les desagradables, i la reunió d'unes i altres és la font dels sentiments mixtos. Un sentiment semblant sovint té, però no sempre, una expressió composta; per consegüent un gran nombre de sentiments d'aquesta espècie poden ser arrengherats en la classe dels sentiments simples. Segons els filòsofs, un dolor i una joia purs no fan vessar llàgrimes: per fer-les vessar cal que idees agradables comencin a barrejar-se amb idees desagradables, o viceversa. Aquesta observació és justa; però no es troba, quant a l'expressió, aquesta barreja més que en l'aclaparament de la joia, que fa caure llàgrimes per les galtes rialleres: l'aclaparament del dolor, que fa fer ganyotes a tot el rostre per disposar-lo als plors, només és, seguint l'expressió, un sentiment pur i simple. Comencem per l'examen de les afeccions agradables, més distret que el de les afeccions desagradables. És curiós que hom faci primer tria del que creu millor; però així és com actua l'home: en

3. *Henriette Adelaide von Werlheim*, drama de Gustav Friedrich Grossmann (1744-1796), poeta dramàtic, conegut com «el Shakespeare alemany». Dirigí el teatre de Bonn i el 1784 fundà una companyia de teatre. Actuà ocasionalment d'actor.

\* PLUTARC, en la *Vida de Demetri*. LONGÍ, *De subl.*, cap. 10.<sup>4</sup>

4. La referència de Plutarc correspon al capítol de *Vides paral·leles*, on es comparen la vida de Demetri i Antoni.

*Longinus De Sublimitate* és un text grec d'autor i data desconeguts, probablement del segle II, atribuït a un suposat «Longí» o «Dionís Longí», que no s'ha de confondre amb Cassi Longí, retòric i filòsof neoplatònic del segle III. El text, a través de la seva versió llatina, influí en el debat modern sobre el concepte de «sublim».

una cistella plena de fruita, sempre s'escull amb preferència la que sembla més maca i saborosa.

Hí ha homes tan feliçment constituïts, que l'equilibri més perfecte dels humors permet a la seva sang circular, sense cap obstacle, en els vasos més delicats; i, el que n'és una conseqüència necessària, la marxa de les seves idees és tan franca, té tanta lleugeresa i vivacitat, que [el seu rostre sempre és serè],<sup>5</sup> i que el seu cor sense parar està disposat al plaer. Quan unes pintures rialleres s'ofereixen a la imaginació d'aquests fills estimats de la natura, o quan uns esdeveniments afortunats i extraordinaris embelleixen l'estat exterior dels homes, en general, sigui quin sigui el seu caràcter (circumstància en què l'ànima, llançant-se al futur, recorre sense cap obstacle una llarga sèrie d'idees agradables) hom no veu simplement en ells satisfacció i serenitat, sinó aquest grau superior d'un sentiment agradable, al qual voldria donar exclusivament el nom de joia. En la interpretació que produeix aquesta joia, es remarca l'analogia més perfecta, l'empremta més exacta d'una ànima, que obre, per dir-ho així, totes les avingudes a les idees afalagadores mesurant els moviments del cos exactament sobre el grau de velocitat, de lligam i de facilitat que regnen en la marxa dels seus conceptes clars i dominants. El rostre és obert i franc en totes les seves parts; el front està llis i serè; el cap s'aixeca amb gràcia entre les espatlles; [l'ull eloqüent ofereix el seu globus sencer que brilla amb l'esclat més pur];<sup>6</sup> la boca presenta aquest amable *semibians labellum* del petit Torquat;\* els braços i les mans estan separats del cos; el caminar és eixerit i alegre; la lleugeresa, l'agilitat, l'harmonia, en un mot, la gràcia, regnen en els movi-

5. Original alemany: «la seva vida sempre és serena». (A)

6. Original alemany: «en l'ull eloqüent es veu sencera tota la nineta, més lluminosa». (A)

\* CATUL, LIX, v. 220.<sup>7</sup>

7. El text es refereix a un fragment del cant de noces en honor de Manli Torquat i Júnia: «Vull que un petit Torquat, estenent les tendres mans des del si de la mare, somrigui dolçament al seu pare amb els llavis mig oberts.» Gai Valeri Catul (Caius Valerius Catullus, 84-54 aC). Poeta llatí, nascut a Verona.



ments de tots els membres. Heu de concloure d'això que tots els fenòmens de la joia s'ofereixen amb trets amables, graciosos i bells; i en podeu treure la conseqüència, que seran més característics, i la semblança amb aquesta afecció serà més colpidora, com les idees de què s'ocupa l'ànima siguin més gracioses i més belles, i que aquestes mateixes idees afavoriran més les analogies indicades. La joia de l'orgullós, que veu l'èxit dels grans projectes de la seva ambició, farà il·luminar tot el seu rostre i conservarà facilitat i agilitat en els moviments del seu cos; però quan idees grans, elevades i vastes ocupin la seva ànima, hom trobarà que sempre hi ha més o menys a treure del caràcter d'aquest sentiment. Hom creurà remarcar-hi menys una joia pura, que una barreja de joia i d'orgull. La de l'amant l'ànima del qual recorre voluptuosament idees belles, dolces i amables, al contrari, es mostrarà més sota el caràcter d'una joia franca, pura i completa. És inútil d'observar que l'expressió d'aquest sentiment té els seus graus, així com el mateix sentiment; però el punt més alt de goig o de transport serà sempre només un reforçament dels trets que acabo d'indicar.\* En veritat aquests trets, si no s'esvaeixen completament, almenys semblen perdre tota la seva gràcia, des del moment que la joia esdevé massa juganera i massa sorollosa, o quan degenera en una petulància que fa fer ganyotes al rostre, i transforma els moviments suaus i fàcils del cos en cabrioles i salts d'un saltimbanqui.

Les accions a què es lliura la joia gairebé sempre són les que produeixen impressions vives en tots els sentits; com, per exemple, fer bona cara, les rialles, el cant, l'aplaudiment, la dansa, i, com ja ho he observat en la meva carta precedent, un desig de comunicar-se amb tots els que hom intenta interessar en la pròpia bona sort; una espècie de corrupció, si puc expressar-me així, que s'opera amb abraçades, amb presents, amb protestes d'amistat, amb beneficis, i sobretot amb carícies prodigades a tots aquells de qui hom espera la més viva i íntima simpatia, a causa de llur afecte, de la conformitat de llur po-

\* Vegeu la làmina XVII, figura 2.

sició, o de llur plena participació en la felicitat comuna. Homes que han corregut els mateixos perills i patit les mateixes desgràcies, s'abracen en el primer transport barrejant llàgrimes de joia a llurs felicitacions recíproques, quan es veuen deslliurats del perill. Aquest tret tan natural com commovedor es troba en el relat del vell [André]:<sup>8\*</sup> «Escapats dels perills de la mar, havíem saludat la terra amb mil crits de joia, i ens vam abraçar tots els uns als altres, comandants, oficials, passatgers, mariners.» El gran realisme i la bella simplicitat d'aquest pasatge el fa digne d'un grec; estic convençut i tot, per dir-ho així, que Diderot l'ha manllevat d'un autor antic; almenys té una semblança molt colpidora amb un bell paràgraf de Xenofont, que, sigui dit de passada, és més al seu lloc i sembla introduït més naturalment pel lligam dels esdeveniments. Ja sabeu que els deu mil grecs hagueren de lluitar en la seva famosa retirada d'Àsia contra perills i obstacles infinits. «En el moment que arribaren al cim del mont Teques, la mar s'oferí de cop a llurs esguards: l'alegria fou general, i els soldats no es pogueren aguantar de plorar i d'abraçar els seus coronels i capitans.»\*\*

Suprimiu ara la novetat i la celeritat de la impressió causada pels esdeveniments feliços i particulars; que la perfecció de què s'ocupa l'ànima sigui una qualitat permanent, i doneu a la intuïció mateixa repòs i lleure; el sentiment llavors conservarà en veritat molt d'encant i de dolçor, però la característica de la joia s'esvairà, i tot dependrà de la natura de la idea que ha de ser expressada amb el gest. En tindreu de seguida la prova en l'expressió d'aquesta satisfacció personal, que afecta agra-

8. Original alemany: «Arnold, en l'obra de Diderot». (A) Sobre l'obra de Diderot, cf. Carta X, nota 2.

\* *Le fils naturel*, de Diderot, acte III, esc. 7.

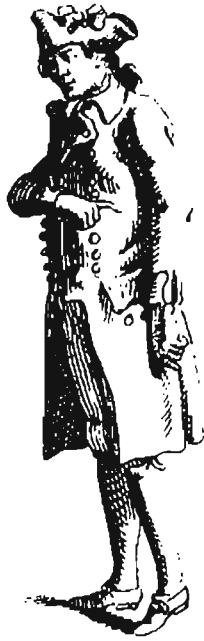
\*\* *De Cyri exped.*, l. IV, cap. 7. «Ἐπει δε αφικοντο παντες επι το ακρον, ενταυθα δη περιεβαλλον αλληλους, και στρατηγους, και λοχαγους, δακρυοντες.»<sup>9</sup>

9. A l'original alemany el text de Xenofont no és citat literalment, sinó que el contingut es reproduceix en tercera persona. (A)

«I en arribar sobre el cim [els soldats], allí mateix es van abraçar mútuament i també als comandants i generals mentre ploraven.»

XVIII

*f*<sub>1</sub>



*f*<sub>2</sub>



dablement l'home, quan considera la perfecció com a pertanyent al seu *jo*, com una part inherent o una propietat d'ell mateix.

Que hom admira en si la bellesa i els encants de la figura, la lleugeresa, l'agilitat i la gràcia dels moviments, llavors el dolç somriure de la satisfacció interior, la vivesa, l'encís i l'alegria del gest es conserven: hom saltironeja, cantusseja, canta, mil actituds se succeeixen, a fi que hom es pugui mirar i admirar des de diferents punts de vista. Que l'astúcia, la finor dels mitjans amb què hom ha assolit els seus fins exciten l'admiració, llavors un somriure fugaç es farà percebre encara a les galtes i al voltant dels llavis, l'ull es contraurà, la mirada es tornarà més viva, el caminar serà lent i oblic, l'índex potser semblarà mostrar el ximple que s'haurà agafat, i, a fi de guiar l'atenció de l'interlocutor tan misteriosament com ha sigut conduïda la intriga, se li pegarà suaument amb el colze d'amagat.\* Que és la dignitat, el poder, la força d'esperit, o tal altre mèrit superior de què es tracta, l'home mesura llavors, amb la seva alçada corporal, les seves relacions amb els que estan privats d'aquests avantatges; aixeca el cap amb orgull, prenent un aire seriós i pensarós, i tota la seva manera de ser esdevé més concentrada i freda, en la mesura que el sentiment del seu propi mèrit li causa més satisfacció.\*\* La plenitud de les seves idees li fa engrandir el seu pas i els seus moviments; la lentitud del desenvolupament d'aquestes idees, conseqüència natural d'aquesta plenitud, fa també el seu caminar lent, lànguid i majestuós. — Que es tracta de naixement, de rang, de fortuna, o un d'aquests avantatges estranys i insignificants, que no donen a l'home un sentiment real del seu propi mèrit, i la fruïció del qual depèn de l'efecte que produeix en els altres; llavors el posat tranquil i concentrat del veritable orgull degenera en fast i en vanitat; poc satisfet de donar-se un aire important en silenci, galleja, el cos se situa sobre les cames fortament separades, els braços i les mans vaguen i es mouen lluny, el cap i tota la cara es tiren

\* Vegeu la làmina XVIII, figura 1.

\*\* Vegeu la làmina XVIII, figura 2.

*f1*



*f2*



endarrerere.\* Que es tracta de coratge, de fermesa, de força i de resistència, de seguida tot el cos, replegant-se en si mateix, esdevé més compacte, els músculs es tiben, el coll s'enrigideix, els genolls es contrauen, i el cap s'enfonsa entre les espatlles aixecades.\*\* Ignoro fins on es podria portar aquest tipus d'esbossos; però com que no pretenc donar-ne una col·lecció completa, abandono el llapis aquí, per deixar a la vostra imaginació, o més aviat al vostre esperit observador, la satisfacció de suplir el que hi pot faltar.

Pel que he dit més amunt de l'admiració que inspiren els objectes corporals grans o elevats, sens dubte ja haureu fet la remarca, que cada vegada que, immersos en la contemplació d'un objecte, no separem, per abstracció, el nostre *jo* de la idea que tenim d'aquest objecte, intentem adoptar-ne les qualitats i fer-nos-hi completament semblants. Ens engrandim amb el que és gran, el sublim ens eleva, i el que és dolç ens endolceix. En la intuïció de les perfeccions morals, aquest oblit, o més aviat a aquest intercanvi avantatjós del nostre *jo* contra un altre és molt més fàcil que quan es tracta d'objectes físics; i aquest intercanvi és precisament la primera font d'aquesta voluptuositat intel·lectual que la pintura de caràcters elevats, fermes i nobles, i el relat d'accions atrevides, grans i inspirades per l'amor a la humanitat ens fan experimentar. Despertem en nosaltres mateixos [l'orgull, la dignitat],<sup>10</sup> la calor d'ànima o la dolça sensibilitat que suposem en el nostre heroi; i d'aquesta manera tots aquests sentiments, esdevenint prou forts per produir modificacions visibles, s'han de pintar en els nostres gestos i en les nostres cares, precisament de la mateixa manera que els de semblants perfeccions que ens fossin pròpies, s'hi expressarien. En teniu un exemple en el jove *Polidor* de Shakespeare, quan sent fer el relat d'antigues accions guerreres de *Belario*, amb aquest interès que les seves pròpies virtuts marcial i l'amor de la glòria adormit en el seu cor han de produir natural-

\* Vegeu la làmina XIX, figura 1.

\*\* Vegeu la làmina XIX, figura 2.

10. Original alemany: «l'orgull, l'obstinació». (A)

ment. «Aquest *Polidor* —diu *Belario*—, l'hereu de *Cimbelí* i de Bretanya, [que el seu pare anomenà *Guideri*].<sup>11</sup> — Oh, Júpiter! quan assegut en un escambell de tres peus, conto les gestes bel·licoses de la meva joventut, tota la seva ànima s'abalança cap al meu relat, quan jo dic: Així caigué el meu enemic; fou així com vaig posar el meu peu sobre el seu; a l'instant la seva noble sang puja i acoloreix les seves galtes, la suor li cobreix tot el cos, tiba els seus músculs, es posa en la postura que representa l'acció del meu relat. I el seu jove germà *Cadwal*, [en altre temps *Arviarg*]<sup>12</sup> en una actitud semblant, anima, excita el meu relat, i mostra que la seva ànima sent molt més encara.»\*

Així cada vegada que entrem completament en els sentiments i els pensaments d'un altre, no hi ha res a dir de nou i de particular dels sentiments que trasplantem, si em puc expressar d'aquesta manera, de la seva ànima a la nostra. Però quan fem abstracció de nosaltres mateixos, o quan potser ens posem en contrast amb qui ens ocupa, dos sentiments, a saber, la veneració i l'amor, s'ofereixen llavors a la vegada; sentiments l'expressió pròpia dels quals és molt notable.

11. La frase manca a l'original alemany.

12. Manca a l'original alemany.

\* *Cimbelí*, acte III, esc. 3. La traducció no pot pas donar la bellesa de l'original.

[...] *He puts himself in posture*  
*That acts my words.* [...]

## CARTA XXI

La veneració és l'admiració per un ésser moral, de manera que comparant-lo amb nosaltres, en reconeixem la superioritat. Només és amb aquesta comparació que la veneració esdevé una afecció del cor, que, com a tal, no pertany per consegüent a la classe de les afeccions agradables, com m'adono massa tard. No obstant sempre hi ha alguna cosa de satisfactori en el conjunt d'aquest sentiment; és a dir, en la mesura que la representació de la perfecció estranya és més forta que la de la nostra pròpia imperfecció; i com, en el cas contrari, la veneració es canvia en tot un altre sentiment l'expressió del qual és ben diferent (per exemple, quan degenera en enveja i en malvolença, o en la seva expressió pren un matís particular, cosa que passa quan la por o la vergonya s'hi associen), podrà conservar el lloc que li he assignat entre les afeccions agradables del cor. Per altra part, la forma epistolar no exigeix un mètode tan rigorosament exacte com una obra sistemàtica.

La veneració és tant l'oposat de l'orgull en les seves modificacions exteriors, com ho és per la seva mateixa naturalesa. L'expressió d'un i altre d'aquests sentiments s'opera amb la mateixa metàfora; car tots dos mesuren les relacions intel·lectuals de la superioritat moral per les d'una alçada física; però és natural capgirar la metàfora seguint la qualitat de les relacions; i la veneració fa que l'home s'abaixi com s'eleva quan és inflat per l'orgull. En presència d'un objecte que ens inspira veneració, no només els músculs de les celles, de la boca i les galtes esdevinguts menys fermes, s'abaixen; sinó que passa el mateix amb tota la resta del cos, sobretot del cap, els braços i els genolls. Quan els



orientals encreuen les mans sobre el pit, mentre el cos s'inclina, la seva intenció sens dubte és d'indicar amb aquest matís particular la cordialitat i la profunditat del sentiment que els afecta; i prement els braços fortament contra el cos, intenten designar la por, que, com ja he remarcat més amunt respecte a la vergonya, té, com aquesta, molt a veure amb la veneració. La raó és fàcil d'endevinar; car quan es compara una força estranya amb la nostra feblesa, el sentiment d'aquesta fa néixer necessàriament la por, i ens és impossible defensar-nos de la vergonya cada vegada que hem de témer que l'ésser més perfecte s'adoni de les nostres imperfeccions. També són aquests dos sentiments els que reforcen la tendència vers la separació i l'allunyament, que ja estan basats en la naturalesa mateixa de la veneració; car el qui n'és imbuït es creu indigne d'un tracte més particular amb l'ésser que li sembla superior en mèrit, així com l'orgullós està persuadit del contrari respecte a qui situa per sota seu. El primer s'allunya doncs com aquest a una certa distància, i l'espai que posa entre l'objecte de la seva veneració i ell mateix esdevé el símbol visible de la seva diferència moral. Les afeccions de l'orgull i la veneració es troben en aquesta única expressió; però aquesta semblança només és absolutament exterior; car hi ha una diferència total entre la intenció o el motiu secret del gest propi d'una i altra.

En una de les vostres cartes precedents heu suscitat de passada un dubte contra l'assertió, que l'abaixament del cos és l'expressió de la veneració adoptada per totes les nacions, tant civilitzades com bàrbares. Llavors no penetrava la vostra opinió, però avui m'adono que, segons vós, algun petit poble existent en un racó amagat del globus, o amagat en una illa allunyada, podria ben ser una excepció a aquesta regla general; i sens dubte teníeu a la vista [la petita nació agradable i interessant]<sup>1</sup> d'O-Tahití, o m'equivocaria molt. Admeto que Hawkesworth dóna com a expressió de la veneració adoptada per aquest poble l'ús de descobrir la part superior del cos fins als malucs sense cap restricció.\* Però hom es pot demanar si és

1. Original alemany: «aquell petit poble innocent i amable». (A)

\* Vegeu la *Història dels darrers viatges al voltant del món*, l. II. «Des del

amb raó; car què passaria, si aquesta nuesa, almenys segons el sentit de l'origen d'aquest ús, només designés la franquesa, la cordialitat i la innocència, que destapen el si, per provar que res de dolent, res d'insidiós no hi és amagat? Què passaria, dic, si la història antiga d'aquest poble, millor coneguda, ens oferís potser el veritable origen d'un costum que li és particular? La circumstància, que aquests insulars no volguessin de cap manera permetre que el presumpte hereu de la seva illa, així com la seva germana, que li era promesa, restessin en el fort dels anglesos, i que els seus caps estiguessin sovint tan circumspectes i tan reservats en el seu tracte amb aquests estrangers, anuncia una por que dóna pes a aquesta conjectura, i que serveix al mateix temps per constatar-la.\* Sigui com sigui, l'origen i el significat de la cerimònia de què aquí es tracta, encara estan envoltats de núvols massa espessos, perquè se'n pugui deduir una objecció vàlida contra la universalitat d'un gest que es troba en totes les altres nacions conegudes. A més a més, aquesta singularitat exclou tan poc l'expressió universal de la veneració, com l'acció de descobrir-se el cap pot fer-ho

---

moment que hom els veié venir de lluny (el presumpte jove hereu i la seva germana) Oberrea i diverses persones del seu seguici que es trobaven amb ella en el fort, es descobriren el cap i tota la part superior del cos fins als malucs; i anaren així al davant seu. Tots els altres indis situats fora del fort, feren la mateixa cerimònia. Per tant l'acció de descobrir el cos, segons totes les aparences, en aquest poble, és un signe de veneració i de respecte.»<sup>2</sup>

2. L'original alemany indica «p. 437 de l'ed. alemanya».

John Hawkesworth (1715-1773). Escriptor i editor anglès. Edità les obres de J. Swift, Molière i Voltaire. L'obra citada és de 1773: *An account of the Voyages undertaken by order of his present Majesty for making Discoveries in the Southern Hemisphere... drawn upon the Journals wich were kept by the several Commanders and from the Papers of Joseph Banks, Esq.*, Londres, 3 vol. Fou traduïda al francès i l'alemany el 1774.

\* *Ibid.* Compareu-hi FORSTER, *Viatge al voltant del món*, l. I, p. 252.<sup>3</sup>

3. J. Georg Forster (1754-1794), *Reise um die Welt*, en el qual l'autor conta el famós viatge d'exploració científica del seu pare Johann Reinhold Forster (1729-1798) amb el capità Cook. N'hi ha una edició anglesa de la mateixa època, *A voyage round the world. In his britanic Majesty's Sloop Resolution*, Londres, B. White, 1777.

en una gran part d'Europa on aquest ús és adoptat; i la vostra objecció no tindria cap força, en la mesura que Hawkesworth i Forster asseguressin positivament que els insulars del Mar del Sud no s'inclinen mai marcant el respecte o la veneració als seus superiors; però aquests autors no avancen enlloc una asserció semblant, i no em seria difícil provar que diuen més aviat el contrari.

L'amor contempla altrament que la veneració una perfecció estranya; car si, afectats per aquest sentiment, en comparem els diferents graus amb els del nostre propi mèrit, animats per l'amor, la considerem, o, més ben dit, l'abracem amb el desig més viu, seguint les relacions avantatjoses que té no només amb la nostra perfecció personal, sinó també amb la nostra felicitat. La simple bellesa corporal ja excita en nosaltres un sentiment dolç i que té a veure amb l'amor; però l'amor pròpiament dit, que cal distingir d'aquesta passió grollera que acostava els dos sexes; es dirigeix més a [les qualitats de l'ànima]<sup>4</sup> particularment des del cor; i en el seu nombre escull amb preferència aquelles els seus efectes de les quals, així com la bellesa, afalaguen immediatament el sentiment d'una manera agradable. Quan els encants del cos s'uneixen a aquestes qualitats; quan aquesta imperiosa inclinació que atreu els dos sexes un vers l'altre, o quan la tendresa dels pares envers els fills, que té tant a veure amb aquesta inclinació, s'hi associen, llavors el sentiment puja sens dubte al grau més alt, i la seva expressió esdevé més eloqüent i més animada. Fins les perfeccions sòlides, més apreciades per l'esperit que pel cor, poden fer néixer l'amor; però l'expressió d'aquesta passió llavors pren l'aire vague d'una satisfacció tranquil·la i [severa].<sup>5</sup> farem millor doncs d'oposar aquest sentiment amb el nom d'amistat o de benvolença, a aquest altre sentiment més caracteritzat que es distingeix per una blavor, una dolçor i una tendresa que li són pròpies i particulars.

Un filòsof anglès m'ha estalviat l'esforç de pintar-vos l'ex-

4. Original alemany: «del caràcter». (A)

5. Original alemany: «seriosa». (A)

pressió d'aquest sentiment]<sup>6</sup> Burke diu:\* «Quan tenim davant dels ulls uns objectes que estimem i que ens plauen, el cos, fins on he pogut observar, pren la següent actitud: el cap està una mica inclinat cap a un costat; les parpelles s'acosten més del normal; l'ull, dirigit vers l'objecte, es mou amb suavitat; la boca està entreoberta; la respiració és lenta, i de tant en tant tallada per un profund sospir; tot el cos està replegat sobre ell mateix, i els braços cauen negligentment al llarg del cos. Tot això és acompanyat d'una sensació interior de llangor i de defalliment.» El que segueix és una remarca, que, generalitzant-la una mica, és verdadera per a totes les espècies d'expressions, i aquesta raó m'impulsa a posar-la aquí. «Aquests fenòmens són més o menys visibles segons la força de la sensibilitat de l'observador, i el grau de bellesa de l'objecte; i perquè no es trobi la nostra descripció exagerada (cosa que segur que no és), cal fer atenció a aquesta marxa graduada de l'expressió, que, des del punt més alt de la bellesa perfecta de l'objecte, i de l'Amor exaltat al grau suprem de l'espectador, baixa fins a l'últim graó de la mediocritat de l'un, i de la indiferència completa de l'altre.» Com que les modificacions indicades per Burke pertanyen gairebé totes a la classe d'afeccions fisiològiques, les explicacions de les quals deixo, em limitaré a distingir-les aquí, i a fer menció, en poques paraules, de les accions per les quals es manifesten, en veritat també l'amistat i la benvolença, però principalment l'amor.

La primera i més essencial inclinació de l'amor és la que Aristòfanes designa en Plató amb una ficció divertida, i no obstant molt rica en idees; a saber, la inclinació de reunió i de co-

6. L'original alemany afegeix: «i l'altre esforç de traduir-lo, me l'ha estalviat un filòsof alemany».

\* *Recerques filosòfiques sobre l'origen de les nostres idees de la Bellesa i el Sublim*, p. 286 de la tercera edició.<sup>7</sup>

7. Edmund Burke (1729-1797). Polític i escriptor anglès. Les seves idees estètiques influïren en Mendelssohn i els il·lustrats alemanys. L'obra citada és *A Philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the Sublime and the Beautiful*, Londres, 1757. Fou traduïda al francès el 1765 i a l'alemany el 1773.

munitat, que, arran de la més perfecta harmonia de les ànimes, adquireix sovint un grau tal de força que si, seguint l'expressió del còmic grec, Vulcà baixés del cel per unir els dos amants, com ajuntaria a la seva forja dos trossos de ferro a cops de martell, es trobarien en el sùmmum dels seus desigs.\* Els amants, agafant-se les mans, o entrellaçant els seus braços, obeeixen aquesta dolça inclinació. És aquesta mateixa inclinació el que els atreu, quan, estant estretament abraçats, reuneixen les seves galtes i els seus llavis ardents, i que, passant-se blanament els braços al voltant del coll, reposen alternativament el cap sobre el si l'un de l'altre. La sublim i pura amistat, separada de tota afecció eròtica, testimonia també la seva satisfacció interior, el seu desig d'una comunicació recíproca de les ànimes, la seva harmonia de sentiments, d'idees i de desigs amb l'acostament i la reunió dels cossos: sigui amb una estreta de mans, amb abraçades, amb el petó, o amb tal altre mitjà que els diferents pobles han adoptat a l'efecte. L'habitant de Madagascar, que ignora les expressions més animades [de l'amistat]<sup>9</sup> s'accontenta de posar la seva mà en la del seu amic sense estrènyer-la ni abraçar-lo;\*\* i l'insular de Nova Zelanda, quan vol provar la seva benvolença, prem el seu nas contra el del seu amic, com nosaltres europeus ajuntem els nostres llavis o les nostrse galtes en el petó de l'amistat.

Una segona inclinació, igualment natural, que caracteritza l'amor, és la que ens porta a millorar la sort de l'objecte estimat, a augmentar-ne les perfeccions i posar-les a la llum més avantatjosa, a adquirir, amb obligacions que se li imposen, nous drets a la seva benvolença i la seva afecció, o a donar per aquest

\* PLATÓ, *Sympos.*, ed. de Wolf, p. 52.<sup>8</sup>

8. Es refereix al passatge del *Banquet*, on Aristòfanes conta el mite de l'origen dels homes.

9. Original alemany: «de l'amor». (A)

\*\* *Viatges* de Sonnerat, ed. de Leipzig, p. 317.<sup>10</sup>

10. Pierre Sonnerat (1745-1814). Viatger i naturalista francès. Les obres originals citades són *Voyage à la Nouvelle Guinée* (París, 1776) i *Voyage aux Indes Orientales et à la Chine* (París, 1782).

mitjà més força a les qualitats que ens són més apreciades; i, quan plau principalment per la seva bellesa subratllar-ne l'esclat, i separar-ne tot el que podria afeblir-ne o amagar-ne els encants. — Quan Schroeder,\* en el paper del capità *Wegfort*,\*\* després d'haver trobat la filla fugitiva, comença a creure en les protestes que li fa ella de la seva innocència, se'l veu amb una mà tremolosa, i parlant-li amb amistat, separar de la seva cara els cabells en desordre, que les fatigues d'una nit passada en vetlla havien desarranjat. Afigurant-vos només aquesta interpretació en la imaginació, no sentiu quanta veritat hi ha, quanta naturalitat, i fins a quin punt expressa els sentiments del cor? El tendre pare, privat massa temps de la felicitat de veure la filla estimada, en vol fruir còmodament; no pot suportar cap ombra, cap obstacle que podria amagar-li el més mínim tret d'aquesta cara encantadora. Voldria poder esborrar fins a l'últim senyal de la pena que ha colpit el cor de la seva filla, amb tanta facilitat que la seva mà acariciadora separa els cabells que li cobreixen la cara. Amb aquesta amable sol·licitud, li vol fer sentir quin bon pare té la sort de posseir; i demostrant-li així la seva confiança i la seva joia, intenta recuperar-se-la novament amb els lligams de la reconeixença. Trets d'aquest tipus, que porten l'empremta de tota l'ànima, i que no obstant són tan simples i tan fàcils que semblen haver-se d'oferir a tothom, caracteritzen l'home de geni: com més els artistes inspirats pel geni són rars en totes les classes, més semblants trets colpeixen el coneixedor.

Parlant de l'amor, haig d'afegir de passada una reflexió sobre les modificacions que les afeccions intuitives, tant com els desitjos, manllevem del seu objecte. L'amor, per exemple, té la propietat característica, quan consisteix en una pietat fervent o

\* Cèlebre actor alemany. (TF)<sup>11</sup>

11. Friedrich Ludwig Schroeder (1744-1816). En contraposició a Ekhof fou considerat un intèrpret apassionat i expressiu.

\*\* En *Escriny de diamants*, comèdia de Sprickmann, acte IV, esc. 7.<sup>12</sup>

12. Anton Matthias Sprickmann (1749-1833). Professor, poeta i escriptor alemany. Sobresortí en els seus drames pintorescos i romàntics. L'obra citada és *Der Schmuck* (1780).

en una contemplació concentrada d'algun objecte agradable de la imaginació, que, lluny de ser realment present als sentits exteriors, ni tan sols és suposat com a tal pel pensament. Una nineta amagada darrere les parpelles, amb una mirada que no és dirigida vers cap punt fix, que per consegüent és menys brillant, i sembla concentrada en l'interior; mentre un fosc núvol cobreix, per dir-ho així, l'ull, són els trets més notables d'aquest matís; trets que acaben per esdevenir a la llarga un caràcter permanent de la fisonomia d'un semblant devot o entusiasmada, constantment ocupat d'idees semblants. Quan els trets de l'aclaparament del dolor es reuneixen als que acabo de descriure, l'ull trist i apagat anuncia llavors un sofriment interior i místic, una imaginació que cova en secret idees exaltades de tipus trist i malencònic. Es podria dir una cosa semblant de la veneració, així com d'altres modificacions; però encara tenim moltes matèries importants per tractar, de què crec haver-me d'ocupar amb preferència.

## CARTA XXII

L'esbós que us he traçat en la meva darrera carta, de l'expressió de l'Amor us sembla doncs incomplet, i segons vós no hauria hagut de mirar aquesta afecció com un sentiment dolç de l'home feliç,

[...] *Cui placidus leniter afflat amor;*\*

sinó més aviat com una sensació amarga i dolorosa del miserable el repòs del qual ella interromp:

[...] *Quem durus amor crudeli tabe peredit?*\*\*

Sens dubte oblideu, amic meu, que encara només examinem les afeccions agradables, i que hem volgut considerar-ne només les expressions pures i simples, així com els matisos característics i al més exactament determinats. Per consegüent si la de l'amor trist, infeliç i a punt d'abandonar-se a la desesperació pren enterament l'expressió d'altres afeccions, o almenys hi participa d'una manera molt íntima, no m'he equivocat de no fer-ne menció, principalment aquí. Igualment puc passar, pel que crec, en silenci l'estima; car l'expressió d'aquest senti-

\* TIBUL, *El.*, l. II; *El.* I, v. 80.<sup>1</sup>

1. «[...] a qui el plàcid amor exhala dolçament;» Tibul (Albius Tibullus, c. 60-19 aC), poeta llatí que va escriure dos llibres d'*Elegies*.

\*\* VIRGILI, *Eneida*, l. VI, v. 442.<sup>2</sup>

2. «[...] a qui l'amor invicte consumirà en una cruel malaltia?».



ment, així com un cop d'ull ràpid llançat sobre el dibuix de Le Brun ho provarà, no té cap caràcter propi i distintiu: manllevat de la veneració, només és més moderada, i una certa seguretat franca, encara que modesta, hi pren el lloc de la por respectuosa.

Comencem l'examen de les afeccions intuïtives desagradables pels sentiments que són oposats a la veneració i l'orgull; a saber, el menyspreu i la vergonya. El primer d'aquests sentiments consisteix a rebaixar els altres per sota nosaltres mateixos, concebant una idea més alta de les nostres persones, les nostres qualitats, i les nostres idees que de les dels altres; el segon consisteix a rebaixar-nos a nosaltres en l'esperit dels altres, trobant que una de les nostres imperfeccions o les nostres febleses els és coneguda. Si a aquest rebaixament s'alia la idea que la imperfecció estranya o l'opinió desfavorable dels altres respecte a nosaltres pot tenir una influència realment nociva per a nosaltres, llavors aquests sentiments deixen de ser purs, encara que no canviïn absolutament de naturalesa. La por es barreja amb la vergonya; l'odi i la malvolença amb el menyspreu. Us haig d'advertir que només es tracta aquí de les expressions pures, i que no considero per consegüent el menyspreu i la vergonya més que en tant que judici desventatjós, sense que la idea concomitant d'alguna influència nociva i real en sigui l'origen.

La interpretació del menyspreu és la inflor de l'orgull; tota la diferència que hi ha entre aquests dos sentiments, és que aquest últim està més ocupat en les perfeccions personals, i l'altre en les imperfeccions d'altri. Les altres marques del menyspreu són girar el cos i presentar-se de costat, llançar amb un aire arrogant una mirada ràpida, i alguna vegada també llançada negligentment per sobre l'espatlla, com si l'objecte no fos digne d'un examen més atent i més seriós; sovint passa que s'hi associa l'expressió del fàstic indicat per un arrufament del nas i una lleugera elevació del llavi superior; i quan el qui hom menysprea sembla tenir una idea massa avantatjosa de si mateix, i voler oposar altivesa al nostre judici, l'ull el mesura llavors amb un aire burleta, mentre el cap s'inclina una mica de

costat, com si, des de la seva alçada, a hom li costés percebre tota la petitesa de l'home; les espatlles s'aixequen, [un riure desdenyós]<sup>3</sup> i barrejat amb pietat anuncia el contrast que s'observa entre la nostra grandesa imaginària i la seva petitesa real. Si els objectes que exciten el nostre menyspreu no són éssers pensants, sinó coses inanimades (encara que aquestes coses no siguin menyspreades comunament sinó [per les seves relacions amb certes persones])<sup>4</sup> expressem el poc interès que ens inspiren, posant cara de voler rebutjar-les o llançar-les lluny de nosaltres; i apliquem figuradament aquestes expressions als objectes morals, les idees, els sentiments, els caràcters, etc. Una de les expressions més sensibles del menyspreu és negligir l'interlocutor, tractar amb indiferència la seva persona, les seves accions, les seves passions; sigui restant en una tranquil·litat perfecta, sigui distraient-se amb petites ocupacions, a fi de fer-li creure que hom sembla haver-se oblidat de la seva persona i el que l'interessa, fins al punt i tot de no recordar-se de la seva presència. Aquesta indiferència esdevé insuportable, quan, animat pel seu objecte, hom està gairebé fora de si mateix; car errar l'objectiu després que hom ha reunit totes les forces per abastar-lo, i errar-lo de la manera més humiliant, sense excitar ni tan sols la més lleugera atenció, és una mena d'anorreament del nostre propi mèrit i la nostra existència. D'aquí ve aquest efecte colpidor del contrast, quan un actor continua tranquil·lament les seves ocupacions, sigui fullejant un llibre, prenent tabac amb aire d'indiferència, reajustant els seus vestits, o cantussejant una cançó jovial; mentre el seu interlocutor, transportat de furor, està a punt de ferir-se a si mateix.

La interpretació de la verdadera vergonya, com la del menyspreu, varia segons la diferència de les circumstàncies: tan aviat, per exemple, fa emprendre la fugida, com tan aviat ens fa aguantar-nos fermes, segons que un o altre partit ens sembli més apropiat per disfressar la nostra feblesa descober-

3. Original alemany: «un somriure silenciós». (A)

4. Original alemany: «en relació amb persones, amb les capacitats i judicis». (A)

ta. La nimfa, sorpresa al bany, fuig amb peu lleuger amb els vestits arreplegats a corre-cuita, cap al boscatge proper, per escapar a les mirades indiscretas del sàtir curiós. Qui hom acusa d'un defecte moral, intenta amagar la seva feblesa, i destruir, amb la seva presència, l'opinió desavantatjosa que es podria concebre respecte a ell; i, segons si la seva falta és més o menys pública, la seva imprudència i dissimulació més o menys grans, el seu interlocutor més o menys indiferent o respectable, manifesta el desig de prevenir-ne el judici desfavorable amb tota mena de moviments confusos i d'excuses balbucejades; o confessa la seva impotència a sostreure's de l'afront merescut, amb una actitud rígida i immòbil, acompanyada d'un silenci sorrut i un desencoratjament complet. A vegades heu vist, penso, persones amb un esperit curt, que una vergonya viva i merescuda ha tornat immòbils com estàtues, fins al punt de no poder avançar ni recular. El sentiment molt desagradable de la seva feblesa descoberta, mantingut i augmentat a cada instant per la presència del testimoni, els fa desitjar un prompte allunyament; però al mateix temps estan turmentats per la por de confessar-se culpables amb la seva retirada; voldrien dir alguna cosa en defensa seva, si no temessin agreujar el mal, i afegir, amb excuses maldestres, nous motius al menyspreu que els aclapara. Aquesta irresolució els subjecta en la seva actitud afligida i mig girada; s'adonen bé de la nècia figura que fan; però després d'haver intentat vanament el mitjans de sortir del mal pas, acaben per estirar alguna part del seu vestit, o per turmentar el barret que tenen a la mà. Que hom els ordeni allunyar-se, i veurà com obeiran a contracor i arrossegant-se; o fins i tot, sense posar-se en moviment, esperaran que se'ls empenyi, per dir-ho així, fora del lloc que ocupen. Aquesta obstinació de no arribar a una confessió, ni sotmetre's al menyspreu, dura tant com el desig d'alliberar-se d'aquesta situació penosa, i esdevé més rígida i pertinaç en la mateixa proporció que la seva pròpia feblesa es desvela més, i que l'opinió desfavorable que en resulta es manifesta d'una manera més decidida i menys equívoca.

A més a més hi ha una cosa que està per sobre les forces de

l'home lliurat a la vergonya, per més desig que tingui de sotstreure's al menyspreu; li és impossible fitar amb ull franc i decidit una persona en la mirada de la qual vol intentar llegir el judici que té d'ell, i si la seva feblesa és coneguda; des d'aquest moment, només llança un cop d'ull furtiu i de gairell, com un espia tímid i sempre preparat per fugir, que coneix el perill que l'amenaça si se l'enxampa, i que no se sent ni amb el coratge ni l'habilitat de preservar-se'n. [L'home vergonyós]<sup>5</sup> no ignora que l'aire del seu rostre, en general, i sobretot els seus ulls, expressen de la manera més segura i menys equívoca el sentiment interior que el mou; i com que li importa no traïr la seva pròpia turpitud, intenta amagar a tot observador hàbil els testimonis que poden declarar contra seu, i dominar les seves pròpies mirades, sempre a punt de traïr el seu secret. Des del moment que la seva feblesa és mostrada massa al descobert, i que el judici de qui l'observa no sofreix cap dubre; des d'aquest moment, dic, les seves mirades es fixen de sobte cap a terra, i el desig de justificar-se no té prou força per fer-les aixecar fins a l'alçada del rostre del seu adversari, i menys encara fins a la dels seus ulls; car per gran que pugui ser aquest desig, la por de traïr-se completament el domina; de manera que ha de tenir una repugnància insuperable a adquirir un coneixement complet dels pensaments i els sentiments del seu interlocutor, que, amb el joc de cares manifestaria amb tanta certitud el seu menyspreu. [Una dona lletja i coqueta tem menys trobar un mirall fidel, que l'home que la vergonya domina tem els ulls en què espera veure tots els seus defectes impresos d'una manera tan exacta com colpidora].<sup>6</sup> Res no és doncs més sensible a l'home aclaparat de vergonya, que veure que hom intenta trobar la seva mirada: abaixa i clava, per dir-ho així, el seu rostre contra el pit; el seu

5. Original alemany: «L'home avergonyit» o «humiliat». (A)

6. Original alemany: «A una noia vanitosa però lletja li és molt més fàcil mirar-se al mirall que no pas a algú mirar-se en un rostre en el qual creu veure reflectides les seves mancances de forma tan innegable, en uns ulls dins dels quals hom veuria la seva pròpia imatge no només clarament reproduïda en circumstàncies tan desfavorables, sinó també reconeguda per l'altre amb tanta immediatesa.» (A)

coll s'enrigideix com si volgués resistir contra els esforços que es podrien fer per aixecar-li el cap, i gira els seus ulls tímids o els amaga fins i tot darrere les parpelles. — Totes aquestes observacions ens demostren fins a l'evidència la veritat d'aquesta màxima d'Aristòtil: «La vergonya està en els ulls.»\*

No diré res de la vermellor de les galtes, que és una altra expressió fisiològica de la vergonya. Podeu consultar el pasatge citat d'Aristòtil, [si teniu ganes de tenir-ne una explicació ben exacta].<sup>8</sup> El que deien els fisiòlegs de certs entrellaçaments dels nervis, que tan aviat afecten diversament les artèries del cap, com hi acumulen la sang o la n'aparten, pot ser ben cert; però això no serveix de cap manera per resoldre la qüestió que tractem aquí; car no és qüestió de saber si el mecanisme del cos pot fer venir la pal·lidesa i la vermellor, i de quina manera es fa això; sinó per què aquest mecanisme es posa en joc en les passions].<sup>9</sup> Estic encantat que la forma de la nostra correspondència, i la declaració que he fet més amunt em dispensin d'entrar en recerques respecte a això; car és tan fàcil de lliurar-s'hi, que seria difícil de no esgarriar-s'hi, a causa de l'obscuritat de la matèria.

\* *Problemata*, sec. XXX, quæst. 3.<sup>7</sup>

7. Cf. *Retòrica*, I, II, 1384 a, 34: «També se sent vergonya del que és a la vista i és més ostensible (d'on la màxima: *en els ulls hi ha el pudor*).» La cursiva és nostra.

8. Original alemany: «si teniu ganes de sorprendre-us per una explicació desencertada». (A)

9. L'original alemany afegeix: «i actua de manera diversa segons les persones». (A)

## CARTA XXIII

L'odi i el menyspreu, la vergonya i el penediment poden trobar-se junts; però també es pot menysprear sense odi, i tenir vergonya sense penediment; és a dir que es pot tenir menyspreu per una imperfecció que hom remarca en altri, però que no pot ser nociva per a nosaltres mateixos ni les persones que estimem sense que aquesta mala qualitat exciti el nostre odi; i igualment hom és vergonyós, sense no obstant tenir penediment, quan només es veu en la pròpia imperfecció una feblesa, l'absència de la qual potser seria un defecte més gran, i de la qual hom està simplement enfadat que els altres tinguin una idea massa clara i viva. Les afeccions desagradables que em proposo examinar en aquesta carta són d'una altra naturalesa; naixen de la representació que hom es fa dels mals reals que perjudiquen la nostra felicitat, i que la podrien destruir. Només en trobo quatre per distingir en relació amb l'art del comediant, dues de les quals es relacionen amb la causa, i dues amb el sentiment del mal.

Les dues primeres d'aquestes afeccions, que tenen relació amb la causa del mal, no són sinó desigs muts, que hom amaga, l'activitat dels quals hom para, i que hom no percep tampoc sinó d'una manera confusa; ens porten a atacar l'objecte que les inspira, o a allunyar-nos-en amb esforç. La por pròpiament dita no els dóna naixement sempre; una mena d'estima atorgada a qui ens ofèn influeix força fàcilment en els nostres sentiments; a vegades els miraments que hom es deu a si mateix fan impressió en la nostra manera de pensar; però sovint també som governants per altres consideracions comple-

tament diferents, basades en el menyspreu o l'estima i l'afecte que es té per la persona de qui ens hem de plànyer. Quan un home és disgustat per una dona que estima; quan una persona il·lustre pel seu rang i les seves qualitats personals es veu insultada [per un home del poble];<sup>1</sup> tots dos dominen la còlera, a punt d'esclatar: l'un per amor a la seva companya, l'altre per no comprometre's; i tots dos, lluitant així contra la seva còlera, que concentren o ofeguen en l'interior de la seva ànima, poden empal·lidir i tremolar, com si estiguessin realment presos de temor. Aquest sentiment podria ser representat per *empipada*, denominació que expressa aquesta barreja de còlera i d'un no sé què, de la qual busco inútilment el nom apropiat. Heu trobat en la meua dissetena carta la descripció de les modificacions exteriors d'aquesta afecció, sobretot en els passatges que he manllevat dels millors filòsofs i els autors més apreciats. Mendelssohn dóna a aquest sentiment el nom de pena, causada per una ofensa; denominació que no em satisfà, perquè no indica l'essència d'aquesta afecció, i la seva diferència amb les que li són oposades, tan exactament com ho desitjaria ara. El mot pena no expressa pas com el d'empipada la relació amb la causa del sentiment desagradable; ja que, temorosos o indulgents, la pena ens porta a allunyar-nos de l'objecte que el causa, mentre que l'empipada ens disposa més aviat a acostar-nos-hi i fins a atacar-lo. Recordo encara que aquest darrer sentiment es canvia en odi, quan es reconeix un ésser moral com a causa de la situació dissortada; però la interpretació d'aquest odi no té res de particular, excepte que, arran de la presència de l'objecte que s'odia, la mirada irritada es dirigeix a ell, mentre que el cos es gira amb un moviment de còlera.

Estic obligat a entrar en més grans detalls respecte de les altres dues espècies d'afeccions desagradables que es relacionen amb el sentiment del mal. Les anomeno *sofriment* i *abatiment*, o *malenconia*. El sofriment és una afecció inquieta i activa que

1. Original alemany: «per un home miserable del poble, a l'alçada del qual fora deshonorant rebaixar-se». (A)

es manifesta amb la tensió dels músculs. És una lluita interior de l'ànima contra la sensació dolorosa, i un esforç de superar-la i de desempellegar-se'n. L'abatiment o la malenconia, és, al contrari, una afecció [feble i passiva]:<sup>2</sup> és un relaxament total de les forces, una resignació muda i tranquil·la, sense resistència ni contra la causa, ni contra el mateix sentiment del mal. La causa del mal és o superior a nosaltres, o no pot ser rebutjada; així no volem, o, més ben dit, no podem pensar en la venjança. El sentiment del mal ja ha cansat la nostra resistència i afeblit les nostres forces, per consegüent ja ha perdut la seva violència. El primer sentiment de Níobe, privada dels seus fills, fou l'atordiment; el segon, el furor del dolor portat al grau suprem; el tercer només fou l'abatiment o la malenconia; car els déus, commoguts de pietat, no la transformaren en roca sinó després que retornà a la seva pàtria.

Ciceró és de l'opinió que, amb aquesta ficció de la metamorfosi de Níobe, hom ha volgut indicar el silenci etern de la tristor,\* i aquesta explicació em sembla força natural per ser adoptada. Vegeu, a més a més, si no se'n podria donar un altra [més convenient]<sup>4</sup> a l'art del gest. Em sembla que la immobilitat és una qualitat que l'aspecte d'una roca ofereix més fàcilment al pensament que el silenci; i un dolor ple i profund, tal com s'ha de representar el d'una mare tan cruelment privada de tots els seus fills, és en efecte immòbil; està submergida tota sencera en la representació de la seva desgraciada sort; i així que l'ànima fita, per dir-ho així, amb ull esverat aquesta sola idea, el cos sencer, seguint una analogia que hom ja ha remarcat sovint, conserva també una sola i mateixa acti-

2. Original alemany: «feble, inactiva, lànguida». (A)

\* *Tuscul. Quæst.*, l. III, cap. 26. «Niobe fingitur lapidea, propter æternum, credo, in luctu silentium.»<sup>3</sup>

3. «Níobe va ser afaïçonada de pedra, crec jo, per motiu de l'etern silenci que roman en el seu dol.»

*Tusculanæ Quæstiones* (o *Tusculanæ disputationes*) és una reflexió de Ciceró sobre la felicitat, on millor es reflecteix la influència estoica en el seu pensament. El text fou escrit cap a l'any 45 aC.

4. Original alemany: «encara més natural». (A)



tud.\* Un altre terme de comparació, que no em sembla menys just, és la insensibilitat; car una malenconia profunda i lliurada a les seves idees fosques és indiferent a tot el que l'envolta; no para esment ni en les accions, ni en els discursos d'altri, i no hi ha cap objecte que el pugui incitar a aixecar les seves mirades clavades a terra. Algunes de les belles situacions de [*Clementina*, en la *història de Grandison*],<sup>6</sup> ho explicaran aquí millor que els exemples que podria manllevar del teatre. Amb quines vives instàncies el general no ha de pregar la seva germana, en altre temps tan complaent: «No ens desdenyeu! No tingueu menyspreu per nosaltres! Si encara ens estimeu, honoreu-nos amb una mirada amistosa!»\*\* I quan, rendint-se al seu prec, ella està a punt de somriure. — Però necessito recordar aquests trets a un lector apassionat de *Grandison*, que certament se sap aquesta novel·la de memòria?

El començament d'aquesta immobilitat i d'aquesta insensibilitat que es manifesten quan la malenconia ha arribat al grau suprem, ja s'anuncia des del principi amb una certa indolència i fredor. Tot s'abaixa en l'home trist: el cap feble i pesat cau

\* Compareu-hi OVIDI, *Metamorfosis*, l. VI, fab. 3, v. 303-309, on la metamorfosi de Níobe és explicada per la immobilitat, però en el moment de la seva primera estupefacció.

*Diriguitque malis. [...]*  
*[...] Lumina mæstis*  
*Stant immota genis: nihil est in imagine vivi. [...]*  
*Nec flecti cervix, nec brachia reddere gestus,*  
*Nec pes ire potest. [...]*<sup>5</sup>

5. «Es va encarcarar per la seva dissort. [...] Els ulls afligits es troben clavats en les seves galtes ermes: res no roman viu en la seva imatge. [...] Ni pot doblegar el coll, ni als braços el gest pot tornar, ni el peu caminar. [...]»

6. Original alemany: «de la història de Clementine de Richardson». (A)  
 \*\* *Història de Sir Charles Grandison*, tom V, l. I.<sup>7</sup>

7. Samuel Richardson (1689-1761). Novel·lista anglès, autor de novel·les «sentimentals» (el terme és un neologisme de l'època) de gran èxit i influència al segle XVIII: *Pamela* (1740) —Goldoni va escriure dues obres basades en aquesta novel·la—, *Clarissa Harlowe* (1747-1748) i *Sir Charles Grandison* (1753-1754). Diderot va escriure un elogi de Richardson i Rousseau l'emprà com a model en alguna de les seves novel·les.

cap al costat del cor; totes les juntures de l'espina dorsal, el coll, els braços, els dits, els genolls estan laxos; les galtes estan [descolorides],<sup>8</sup> i els ulls dirigits vers l'objecte que causa la tristor; o si és absent, les mirades són clavades terra; tot el cos s'hi inclina:

*Ad humum mœror gravis deducit;\**

el moviment de tots els membres és lent, sense força i sense vida; [el caminar és tímid, pesat i s'arrossega tant que hom diria que uns lligams impedeixen a les cames fer les seves funcions];<sup>10</sup> totes les expressions dels altres sentiments, sobretot dels simpàtics, perden la seva vivacitat; el desig de plaure cessa amb l'interès que es deixa de prendre pels objectes del voltant; l'exterior és negligit, com el vestit de *Hamlet*, quan amb el perpunt obert, sense barret al cap, [amb els mitjons caient en desordre sobre el turmell dels peus],<sup>11</sup> entra a casa d'*Ofèlia*,\*\* o com el vestit d'Antífila, seguint la pintura que en fa Sirius:

[...] *Offendimus*  
*Meidocriter vestitam vesta lugubri* [...] *Sine auro ornatam, ut quæ ornantur sibi,*  
*Nulla mala esse re expolitam muliebri:*  
*Capillus passus, prolixus, circum caput*  
*Rejectus negligenter.* [...] <sup>12\*\*\*</sup>

8. Original alemany: «marcides». (A)

\* HORACI, *De arte poetica*, v. 110.<sup>9</sup>

9. «La insuportable aflicció ens inclina cap al terra.»

10. Original alemany: «el caminar dificultós, feixuc, s'arrossega tan a ran de terra com si, dels peus, en pengessin pesos». (A)

11. Original alemany: «amb les mitges brutes, que per falta de lligacama pengen damunt dels turmells». (A)

\*\* Acte II, esc. 1.

12. «[...] la vam sorprendre modestament abillada amb un vestit de dol [...], guarnida sense or, per més que aquests ornaments l'embelleixen, la polidesa de la dona no ha de ser gens desagradable: sense tenir cura d'aquesta pulcritud, la deixadesa repugna.»

\*\*\* Terenci, *Heautontim*. II, esc. 3, v. 44-50. Rellegint aquest passatge, trobo que Sirius vol solament indicar a Clínia, que durant la seva absència la

*f1*



*f2*



Afegiu a aquests trets la pal·lidesa de les galtes, el cap sovint lleugerament aguantat per la mà a l'alçada del front, els ulls tapats en aquesta actitud pels dits, l'amor a la solitud i l'isolament, la boca oberta, la respiració lenta i silenciosa, mig tallada per uns sospirs profunds, i en tindreu prou per formar la imatge de la malenconia amb petits matisos molt variats, però sempre semblants en general. Sens dubte em dispenseu de donar-vos l'explicació d'aquests trets; es comprenen molt fàcilment quan s'examina la naturalesa mateixa d'aquesta afecció, sobretot la seva analogia amb la situació de l'home lliurat a la tristesa, a qui agrada tant dedicar-se a una sola representació, les idees de la qual, avancen tan lentament d'un signe característic a un altre, i que renuncia tan completament i voluntàriament (a causa de l'espècie de dolçor lligada a la força de la seva tristesa) a tota mena de resistència contra el sentiment del mal que l'aclapara.\*

Trobareu tot això pronunciat d'una altra manera en l'afecció del sofriment, amb algunes lleugeres semblances. Aquí les cares i els moviments delaten conjuntament la inquietud, i el combat interior de l'ànima amb el sentiment dolorós del-

---

seva mestressa no ha pensat a fer altres conquestes; perquè no hauria negligit tant el seu adreç, si ella no hagués tingut aquesta intenció. No obstant, la continuació prova que la malenconia d'aquesta bella tenia també molt a veure amb aquesta negligència; hom se'n convencerà llegint els versos 62-66.

*Cl. [...] Quid ait, ubi me nominas?  
Syr. Ubi dicimus, redisse te et rogare, uti  
Veniret ad te: mulier telam deserit  
Continuo et lacrumis opplet os totum sibi:  
Ut facile scires, desiderio id fieri tuo.*<sup>13</sup>

13. «Cl. [...] Què diu?, com m'anomenes?»

Syr. Quan li diguem que tu has retornat i la reclames, de seguida s'adreçarà cap a tu: la teva dona abandonarà el teixit i al punt tot el seu rostre se sadollarà de llàgrimes, car saps que això s'esdevindrà per recança teva.»

El títol de l'obra de Terenci (Publius Terentius Afer, 193-159 aC) és *Heauton Timoroumenos* («El que es turmenta a si mateix»), comèdia llatina que utilitza el mateix títol grec d'una obra de Menandre. Fou representada a Roma el 163 aC.

\* Vegeu la làmina XX, figura 1.

mal. L'home que sofreix ja no és, com el malencònic, feble i abatut; és oprimat, experimenta angoixa; els angles de les cel·les s'aixequen cap al mig del front arrugat, i van, per dir-ho així, [al davant del cervell trasbalsat i agitat per una forta tensió];<sup>14</sup> tots els músculs del rostre estan tensos i en moviment; l'ull és ple de foc, però aquest foc és vague i vacil·lant; el pit s'aixeca ràpidament i amb violència; el caminar és apressat i pesant, tot el cos s'allarga, s'estén i es recargola, com si hagués de resistir un assalt general; el cap, tirat endarrere, es gira de costat dirigint una mirada suplicant cap al cel; les espatlles s'aixequen amb una contracció violenta; (moviment fàcil, per tant força ordinari en graus més baixos de sofriment, com en la pietat i queixa irònica) tots els músculs dels braços i dels peus s'encarcaren; les mans tancades, que s'aguanten amb força, se separen, i sovint es giren allunyant-se del davant del cos, o pengen cap al terra amb els dits fortament entrelligats.\* Quan en fi els plors inunden el rostre, no són pas llàgrimes plenes, inflades i isolades, que s'escapen dels ulls de l'home que no ha pogut sadollar la seva còlera: no són tampoc les llàgrimes dolces i taciturnes del malencònic que s'escolen dels vasos plens i relaxats; és un torrent, que una commoció visible de l'organisme sencer i sotregades convulsives de tots els músculs del rostre espremen amb força de les glàndules lacrimals.

Sent el sofriment per la seva natura tan actiu i tan inquiet, comprendreu fàcilment que en els seus atacs mediocrement forts, l'home que sofreix s'ha de lliurar a tota mena de moviments indeterminats; i que, movent-se en tots sentits en el seu seient, tan aviat es llançarà seguint direccions irregulars; com errarà a l'aventura, turmentat per una ansietat secreta. L'individu que sofreix s'assembla al malalt, que, experimentant en totes les situacions inquietuds i un malestar, espera incessantment trobar-ne per fi una de més còmoda; però que, girant-se d'un costat i de l'altre, la busca sempre sense fruir-ne mai.

14. Original alemany: «a l'encontre del cervell indignat i en tensió». (A)

\* Vegeu la làmina XX, figura 2.

Quan el sofriment arriba a la desesperació, llavors aquests moviments irregulars causats per una ansietat interior, esdevenen violents: en aquest estat l'home es tira a terra, es rebolca per la pols, s'arrenca els cabells, es fa mal al front i el pit. — Recordo haver-vos donat ja, en una de les cartes precedents, exemples que vénen en suport d'aquesta observació, i d'haver-hi afegit l'explicació, que una reflexió ràpida pot oferir a tot el món. Cleopatra i Èdip foren tots dos els autors de llurs infortunis; giraren llurs mans contra ells mateixos amb el mateix furor que la còlera dedica a castigar l'ofensa; ¿no s'hauria de creure doncs que la còlera, causada per les seves pròpies follies, hagi armat llurs mans per castigar-se'n? Però hem vist que fins quan no hi ha cap idea de penediment, i l'home, plenament convençut de la justícia de la seva causa, dirigeix tot l'atac vers el qui l'ha ofès, i de qui vol la destrucció; llavors també exerceix el seu furor sobre ell mateix, a falta del veritable objecte de la seva venjança. Veiem doncs per què en els sofriments abrassadors i insuportables té lloc el mateix efecte, sense que l'home estigui per això animat de còlera contra si mateix (de la qual cosa, en general, no es pot fer una idea massa clara) ni contra els altres. ¿Amb qui, en efecte, l'agafaria una esposa desgraciada en el primer tumult de les seves afeccions, quan, al costat de la tomba de l'objecte del seu amor, i destrossada pel sentiment dolorós de la seva pèrdua, s'arrenca els cabells? No obstant una certa uniformitat d'efectes en pressuposa un en la causa; i a quina causa comuna es podrien atribuir les violències que el penediment, la venjança i el dolor determinen l'home a exercir sobre si mateix? Al meu parer, en cada un d'aquests casos no són res més que les explosions del dolor, els esforços de l'ànima, pel quals intenta desfer-se de la idea insuportable d'un mal, així com de les sensacions desagradables causades pels efectes físics d'aquesta idea. Aquesta darrera circumstància em sembla demostrada, perquè el cap, el front, el si, les galtes, i els costats estan exposats principalment a l'atac; que es fa precisament sobre les parts en què les passions fan fermentar més la sang, i on causen les emocions més fortes en el sistema nerviós. Sembla que l'ànima intenta apaivagar el tumult interior de la

sang obrint-li pas; i encara que el desig que té d'alleujar-se li causa un nou dolor, perquè el satisfà amb massa impetuositat, aquest dolor no obstant produeix un bon efecte, atès que desvia per un temps l'atenció del mal més insuportable dirigint-la vers un altre d'una naturalesa diferent. La crítica de Bió així, era més espiritual que sòlida, quan l'acció d'Agamèmnon, que, en la *Iliada*, s'arrenca els cabells, li sembla ridícula i fora de lloc. És veritat que no és pas amb un cap calb que hom alleuja el dolor, sinó més aviat amb l'acció per la qual hom es despulla dels seus cabells.\* Les violències causades per una consciència destrossada de remordiments encara tenen un motiu més fi, que sembla tan important al filòsof romà; és a dir, que el pensament d'una justícia exercida sobre si mateix tranquil·litza i consola d'alguna manera l'ànima. Amb força igual, l'afecció del penediment actuarà en casos semblants amb més dolçor que la de la còlera, perquè en la primera l'home té el seu propi individu com a objecte immediat; mentre que en l'altra, pensant primer en aquell de qui ha rebut una ofensa, cau a continuació sobre les seves pròpies imperfeccions físiques i morals per la impossibilitat de saciar la seva venjança.

Però, em preguntareu, quina raó plausible es pot al·legar del fet que els insulars d'O-Tahití no creguin donar una prova més forta de llur joia en [l'arribada d'un objecte estimat],<sup>16</sup> que fent-se mal al pit, arrencant-se els cabells, i ferint-se al cap, les mans i el cos. És així com la mare d'Omai, en reveure el fill, es destrossà de la manera més cruel amb una dent de tauró, de

\* CICERÓ, *loc. cit.* «Hinc ille Agamemno Homericus et idem Accianus. Scindens dolore identidem intonsam comam.

»In quo facetum illud Bionis, perinde stultissimum regem in luctu capillum sibi evellere, quasi calvitio mœror levaretur.»<sup>15</sup>

15. «D'aquí aquell Agamèmnon d'Homer i també d'Acci: "Arranant ara i adés la intonsa cabellera."»

»Al qual fa esment Bió en aquella xanxa: "Aquell rei és tan neci que s'arrenca la cabellera quan està entristit, com si l'aflicció es depilés amb la calvície."»

Bió de Borístenes va ser un filòsof del segle III aC, deixeble de Teofrast.

16. Original alemany: «el retorn d'un ésser estimat». (A)

manera que la sang li regalimava per tot arreu.\* Al meu parer, les violències exercides sobre si mateix no són, en aquest cas, com en la còlera, sinó uns esforços per obrir pas a una sensació desagradable i insuportable. ¿La joia immoderada no és una mena de sofriment per a l'uropeu civilitzat, la sang del qual és menys bullent, i que, en general, només té passions tranquil·les? I el tumult que excita en el seu interior no pot fer-lo caure en feblesa? Si es reflexiona ara en la violència de les passions d'un poble mig bàrbar, que viu en un clima en què els fenòmens morals són tan impetuosos com els del món físic, i on les passions, semblants a una ventada, compensen la brevetat de la seva durada amb llur intensitat; si s'hi reflexiona, dic, en totes aquestes circumstàncies, quina explosió d'una joia immoderada podrà sorprendre encara? Els viatgers conten que el rostre dels o-tahitians ofereix unes expressions infinitament més fortes de totes les afeccions de l'ànima que hom no n'observa en les nostres fisonomies. Doncs, és natural pensar que llurs accions apassionades són determinades per una sang tan bullent i tan impetuosa, que seria difícil de formar-nos-en una idea.

Acabo de parlar de les afeccions desagradables de la mateixa manera que he parlat de les que són agradables, prenent-les en els graus superiors, on la seva expressió és la més forta i més eloqüent. He mirat de pintar al mateix temps les que són pures i simples, i no les que ofereixen diferents matisos, que tan sovint manlleven unes de les altres. L'examen d'aquests matisos, si em semblés necessari, pertocaria a la teoria de l'expressió composta, de què parlarem a continuació; però motius, que sens dubte aprovareu, m'inciten a passar-los aquí completament en silenci.

\* FORSTER, *Diari de viatge en el mar del Sud, el 1766-1780*.<sup>17</sup>

17. L'original alemany diu «Vegeu el diari d'un viatge d'exploració pels mars del sud traduït per Forster, en els anys 1766-1780. P. 131-138.» (A)

Johann Georg Forster (1754-1794), fill de J. R. Forster (1729-1798). Cf. Carta XXI, n. 2.



## CARTA XXIV

Començaré aquesta carta amb una petita observació que no he pogut col·locar enlloc més: em restarà prou temps per respondre a l'objecció que em feu sobre la manera incompleta com, fins ara, he tractat el meu tema, o de declarar-vos guanyador si no trobo res vàlid a oposar-hi.

La remarca en qüestió ja ha estat feta per Garrik,<sup>1</sup> i tot amateur del teatre, que tingui sensibilitat i un cop d'ull just, podrà fer-la igualment; però no recordo haver-la trobat enlloc generalitzada; no obstant, com més freqüento el teatre, més trobo que és aplicable en mil ocasions; i que, transformada en un consell general, pot esdevenir molt útil als actors.

Garrik deu haver dit un dia a un comediant francès, que li demanava el seu parer sobre la manera com havia interpretat una peça: «Heu fet el paper d'embriac amb molta veritat; i, cosa que és més difícil de reunir en papers semblants, amb molta gràcia. Però permeteu-me fer una petita observació crítica, i és que el vostre peu esquerre estava massa sobri.» En moltes ocasions estaria temptat de dir quelcom semblant a alguns actors: «Segons els meus febles coneixements, heu reconduït fins a la il·lusió tal passatge, tal situació, tal escena» (car rarament em seria permès de parlar del conjunt d'un paper) «heu imitat perfectament l'embriaguesa de la passió que us havia d'animar; però el vostre peu, la vostra mà, el vostre ull, el vostre coll, la vostra boca (o tal altra part que hauria trobat en una falta) estava massa sòbria».

1. Garrick. Cf. Carta II, n. 7.

¿No penseu com jo que una semblant aplicació i extensió de la crítica de Garrik estarien fundades en efecte? Com que l'embriaguesa física ataca tot el sistema nerviós des de la coroneta del cap fins a la punta dels peus, al meu parer, hauria de passar el mateix amb l'embriaguesa moral de les afeccions; car l'home només té una ànima, que modifica tot el seu cos; així quan una afecció simple dirigeix totes les forces de l'ànima vers un sol punt, i les idees i els sentiments estan perfectament a l'uníson, llavors tot el cos ha de compartir l'expressió, i el moviment de cada membre hi ha de cooperar. Si, com crec, [aquest raonament]<sup>2</sup> és clar, i si l'observació atenta de la manera com les afeccions reals s'expressen en la natura en pot constatar la veritat, ¿què direm de la interpretació de tantes actrius, que, semblant suplicar instantment, llancen el cos endavant, mentre els seus braços encreuats guarden l'actitud ordinària del repòs? Quin judici tindrem de tants d'altres, que, corrent, sovint amb els braços estesos, a l'encontre d'un objecte ardentment desitjat, no alteren per això la direcció vertical del cos? Com qualificarem la interpretació d'un actor en el paper d'*Azor*,<sup>3</sup> que, trist de la seva figura esgarrifosa i repel·lent, deixa caure tristament el cap i els braços; mentre que el seu caminar, ben lluny de ser només tranquil o animat, esdevé, al contrari, coratjós, orgullós i provocatiu?<sup>4</sup>

2. Original alemany: «aquest principi». (A)

3. Personatge de l'opereta còmica *Zémire et Azor*, de 1771, amb música de Grétry i llibret de Jean-François Marmontel (1723-1799), probablement inspirat en un conte de Mme. d'Aulnoy, *La belle et la bête*. Malgrat la coincidència del nom del personatge no té res a veure amb l'*Azor* de l'obra de Dormont de Belloy (1727-1775), *La Zémire*, de 1762, que va tenir un cert èxit a Europa al seu moment. Cf. LESSING, *Dramatúrgia...* Institut del Teatre, p. 91 i seg.

4. L'original alemany afegeix: «Què cal dir de la postura d'un cert Beaumarchais, gens menyspreable d'altra banda, que tot dient les paraules aïrades: "Que ho facin!, que m'arrossequin cap a la presó! Però arrencant-me del seu cadàver; de l'indret on jo m'hagi sadollat de la seva sang" \**[Obres de Goethe, vol. 2, p. 299]*; que tot dient aquestes paraules aïrades converteix tot el rostre en una ganyota de ràbia, avança ben enllà el puny dret estret, s'inclina endavant amb tot el cos, i —vostè ho haurà de creure, perquè ho ha vist amb els seus propis ulls— deixa totalment flàccid el braç esquerre i manté la mà dins del pit?» (A)

Cf. Carta X, n. 7

Em seria fàcil d'acumular aquí exemples de contrasentits semblants; però no vull mortificar ningú, ni donar peu a aplicacions malignes: prefereixo, en ocasió del paper d'*Azor* de què acabo de parlar, afegir a aquest consell general un altre més particular relatiu al conjunt de la interpretació. El caminar que he criticat en aquest actor semblava ser-li natural; observant-se amb atenció i amb imparcialitat, certament hauria trobat que respecte a això podia abandonar-se el menys possible a si mateix, i que aquest exterior, esdevingut defectuós per un mal costum, mereixia principalment ser vigilat. D'altres contreen, per una negligència habitual, un caminar pesat i que s'arrossega; i recordo haver vist [un actor]<sup>5</sup> que, representant un paper ple de còlera i de la inquietud més viva, accelerava en veritat una mica el seu caminar; però aixecant tan feblement els peus, que a cada pas se sentia la sola dels seus borseguins lliscar per les taules. D'altres encara tenen el defecte natural d'un coll massa corbat, d'un cap inclinat de costat; i, a falta de prendre-hi esment, erren totes les expressions que demanen un posat de cap gràcil i recte. La seva joia més viva, per exemple, sembla feble, avergonyida i fins i tot a vegades simulada. És molt possible que els actors que tenen el físic defectuós no puguin expressar mai perfectament algunes afeccions de l'ànima; però què es demana al comediant: interpretar els seus papers amb els defectes que té de naturalesa o dels seus mals hàbits, o ha de buscar assolir el grau suprem de perfecció, i l'ideal sublim de l'expressió? Si aquest és el seu deure, en què consistirà aquest ideal? Sens dubte en l'harmonia més completa i més escrupolosament exacta de tots els moviments, i en la manera com cada passió donada modificarà un cos exempt de tots els defectes naturals o contrets amb l'hàbit. Cal doncs que l'actor, estudiant un paper, no s'acontenti a reflexionar, en general, sobre la veritable expressió de cada passió, sinó que ha de buscar amb cura de conèixer com hi podria participar una part del seu cos de la qual coneix la defectuositat, sigui per les seves pròpies observacions, sigui pel judici dels seus amics,

5. Original alemany: «un cert Hettore Gonzaga». (A)

que, si el seu amor propi no rebutja tot consell saludable, no tardaran a notificar-li'l. Instruït d'una manera o altra, ha de dedicar-se de seguida a habitar aquesta part defectuosa a posar veritat i agilitat en els seus moviments; i fins i tot quan hagi arribat a dominar-ne l'ús, no ha de vetllar menys sobre aquesta part principalment amb la més gran atenció quan sigui en escena, tant com l'expressió de la passió donada li ho podrà permetre. Ekhoﬀ, corbat per la vellesa, mai no oblidà el caràcter dels papers d'orgull i de noblesa que havia de representar: mentre la mirada de l'espectador podia seguir-lo fins al bastidor, se'l veia portar orgullosament el seu cap ben alt, i no era fins que es trobava absolutament fora de la vista del públic que de sobte esdevenia el vell decrepit i corbat sota el pes dels anys que ningú no hauria sospitat ser l'actor que s'acabava de veure sortir d'escena.

No n'hi ha prou que l'harmonia més perfecta existeixi entre tots els membres del cos i entre tots els trets del rostre, per reproduir l'expressió d'un sentiment; sinó que cal també que aquesta harmonia sigui proporcionada al grau de força i de vivesa d'aquest sentiment. Si el desig es manifesta massa amb el joc dels braços, i massa poc amb el moviment dels peus; si l'esglai no fa obrir prou la boca i els ulls, mentre que el cos gairebé està girat, i els braços, aixecats amb rapidesa, resten immòbils; si la còlera no fa arrugar prou el front, i deixa percebre la tranquil·litat en els llavis, mentre que els peus piquen a terra amb furor, etc.; la il·lusió i tot efecte qualsevol cessen de sobte per a aquell que percep aquest defecte d'harmonia, i l'actor es troba davant els seus ulls, mentre que no hauria de veure res més que el personatge. Deveu haver observat molts exemples d'incoherències semblants en l'expressió, principalment en aquests rostres on brillen massa tots els encants de la joventut. Hi ha fronts que no s'arruguen mai, llavis que no sabrien abatre's, i ulls que no poden sortir de llurs òrbites; en una paraula, hi ha fisonomies plenes i arrodonides, en què certes afeccions es pinten amb uns trets tan lleugers i tan imperceptibles a certa distància, que hom no creu reconèixer-ne sinó com a màxim els primers símptomes o un matís molt fugisser; i quan en casos

semblants la interpretació de la resta del cos expressa tota la vehemència de l'afecció, en resulta un efecte molt desagradable, almenys, al meu parer; de manera que preferiria veure l'expressió totalment mancada. No obstant com que no hi ha cap regla sense excepció, aquesta també n'admet algunes; car quan cal expressar, per exemple, les afeccions simulades d'un home que no és expert en la hipocresia, es presenta aquesta circumstància singular, que l'actor hàbil, forçat a no actuar millor que el dolent, ha de posar en la seva interpretació, d'una manera molt marcada, quelcom de fals, dissonant, de maldestre [„matisos que indiquin visiblement que s'ha mancat l'objectiu"].<sup>6</sup> Aquest principi vivificant, que, per l'ànima, actua sobre tot el cos, no es troba aquí en el paper; i, conforme a la nostra suposició, hi manca també aquesta força d'imaginació i aquesta hipocresia experta, que, suplint el defecte d'aquest principi, podrien donar a la mentida el vernís de la veritat. La freda intenció que resta llavors a l'actor situarà l'expressió només en les parts del cos i els trets del rostre dels quals saps per experiència que tal o tal altra modificació expressa de manera superior l'afecció a reproduir, i els altres membres restaran en la inacció. L'home fals, per exemple, que vol semblar amable i que sent confusament que aquesta qualitat, així com la bondat de cor, es manifesten molt particularment en els moviments de la boca i les parts veïnes, hi situarà doncs l'expressió de l'amabilitat, potser carregant una mica aquest caràcter; mentre que el seu front, els seus ulls i tot el seu posat demostraran el contrari.

Encara haig d'observar aquí que diverses expressions mixtes poden produir gestos i actituds que, havent de reunir sentiments contraris, semblen falses per la contradicció que s'hi observa, sense no obstant ser-ho realment. Sabeu que la sorpresa fa tirar el cos endarrere, i que l'amistat el fa anar endavant: així quan un amic que hom no esperava veure es presenta de sobte a nosaltres (com, per exemple *Otò de Wittelsbach*\* a Frederic

6. Aquesta frase manca a l'original alemany. (A)

\* Tragèdia alemanya, acte III, esc. 3.

de Reuss) serà una interpretació molt vertadera, o més aviat l'única veritable, fer un pas endarrere, o almenys inclinar el cos endarrere a causa de la sorpresa; mentre els braços es dirigiran endavant per rebre cordialment l'hoste estimat. En efecte aquesta és l'actitud que sempre ha pres [l'actor que representava aquí a Berlín aquest paper].<sup>7\*</sup> D'altra banda, si el vell Cavaller ha d'esperar el Comte Palatí en aquesta actitud, si cal que reculi algunes passes, o bé si s'ha d'acostar lentament amb una sorpresa barrejada amb alegria, això dependrà de la distància en què en el primer moment aquest estava del vell, i si entrant el Comte no s'ha parat potser per fruit de l'amable sorpresa del vell Cavaller, i per deixar-li temps de refer-se'n.

7. Original alemany: «l'actor que aquí fa sempre el paper de Friedrich von Reuss». (A)

\* Vegeu la làmina XXI.



## CARTA XXV

Certament teniu raó de dir que les meves remarques sobre l'harmonia perfecta en la interpretació dels actors convenen a la majoria d'ells, encara que cap no hauria de trobar-se en el cas de necessitar-les. No és menys veritat que els comedians, no de la darrera, ni de la classe mitjana, sinó els qui als seus ulls semblen posseir el talent més gran, sovint cometen les faltes més grolleres, menys per distracció que per un estudi reflexionat. Fent aquesta observació, haureu tingut a la vista aquest actor que, representant el paper de *Capulet*, rebutjava amb còlera *Julietta*, avançant cada vegada cap a ella per agafar-la per la mà; i que, quan la pobra criatura, espantada d'aquesta ira paterna, feia un pas endarrere, s'hi apropava més encara, a fi de no deixar imperfecta la seva falta, oi? O pensàveu en aquell que, fent el paper de l'hipòcrita Comte *Wenzel*, parlava amb altivesa al Comte Palatí, mantenint-se en una actitud rígida i orgullosa, amb el cap tirat endarrere?<sup>1</sup> O bé volíeu recordar-me aquest pare de *Zémire* que, excusant-se d'haver gosat collir la rosa encantada, s'apropava al monstre espantós amb tota la seguretat i la familiaritat d'un home que sabia molt bé que el seu amic estimat i col·lega estava amagat sota la màscara esgar-

1. L'original alemany afegeix: «O bé aquell Otó exuberant i desencertat que en dir el passatge amargament sarcàstic “vull transformar les meves armes en estris de cuina” —un passatge que evidentment caldria dir només de passada i amb lleugeresa— declama de manera tan ostentosa i patètica, amb el braç tot estirat i rígid, com si hagués de comunicar a Sa Majestat Imperial una decisió extremadament desagradable, però ferma i inamovible?» (A)



rifosa. Cal admetre que hom encara és ben lluny de la perfecció cada vegada que actors ignorants es permeten contrasentits tan grollers, i que el públic, massa indulgent o massa poc instruït, no se n'adona. Dubto molt que els artistes capaços de mancar així l'expressió, desconeixent la veritat del sentiment, i les conveniències de la situació, puguin merèixer mai aquest nom honorable, fins i tot fent els esforços més grans per fer-se'n dignes. Almenys sembla que els actors d'aquest tipus estan privats del sentiment del seu art, absolutament necessari perquè se'l pugui portar a la perfecció; i aquest sentiment, si la natura l'ha refusat, no pot ser suplert [per exemples, ni per teories].<sup>2</sup> Les regles de totes les arts, en general, no estan destinades, com les de la moral, als viciosos, sinó als millors subjectes.

Però novament em perdo en digressions, que hauria d'evitar amb cura, ja que les vostres remarques i objeccions em desvien ja massa sovint de la meva ruta. No obstant, la que he deixat sense resposta en la meva darrera carta, no haurà produït aquest efecte; car el que haig de dir respecte a això potser s'escau molt bé al començament de la teoria de les expressions compostes.

Heus aquí aquesta remarca: «L'esperança, la gratitud, la pietat, la sospita, l'enveja, la joia maligna de la desgràcia d'altri, la clemència i molts altres sentiments, que certament no poden deixar de tenir la seva pròpia expressió, si tanmateix el llenguatge dels gestos no ha de ser mirat com la cosa del món més incerta i més incoherent; — totes aquestes afeccions, em dieu, fins aquí no han estat caracteritzades per cap tret, i preteneu haver acabat la teoria de l'expressió?» — En efecte, crec tenir el dret de dir-ho —però limitant-me a l'expressió simple. «I aquests sentiments —continueu—, no són igualment simples en les seves expressions?» — Sens dubte ho haurien de ser segons la seva denominació; però no ignoreu pas que el nom no està sempre d'acord amb la cosa. Quan hom us parla d'una sorpresa barrejada amb joia, d'un dolor tendre, d'un amor respectuós, el compost de l'expressió verbal us posa ja en situació de

2. Original alemany: «ni per normes ni per teories». (A)

jutjar la diversitat de la del gest; però quan hom us anomena la gratitud, la pietat, el menyspreu, etc., seduït per una denominació simple, també us voleu formar una idea simple de la cosa, i no obstant un examen superficial d'aquestes primeres afeccions i les segones bastarà per desvelar-ne l'error. [Això esdevindrà més sensible donant un cop d'ull ràpid sobre cada un dels sentiments en qüestió].<sup>3</sup> [Comencem per la gratitud: sigui quin sigui el motiu que determina un cor agraït a manifestar-la, és impossible de caracteritzar-la per trets propis i individuals; i si no s'ha de mostrar simplement com a amor o com a veneració, llavors cal absolutament que adopti un matís intermedi que obtindrà d'aquests dos sentiments].<sup>4</sup> La pietat no es podrà donar sinó la interpretació composta de l'expressió de la bondat i la del sofriment. L'enveja no es pot distingir del sofriment i l'odi, més que amb el desig accessori d'amagar-se de tots els ulls, i per la mirada baixa i furtiva de la vergonya, que, en una ànima encara sensible per poc que sigui, acompanya sempre aquesta passió baixa i menyspreable. La sospita no es trairà sinó afegint a l'expressió de la tristesa secreta la mirada sorneguera i inquieta de la curiositat, i parant amb ansietat l'orella a totes les converses on hom creu poder fer algunes descobertes. La clemència no pot esdevenir visible sinó quan l'amabilitat de la bondat és temperada pel fred de l'orgull, que, baixant per dir-ho així de dalt de la seva grandesa, permet a l'altre sentiment mostrar-se i desenvolupar-se. La joia maligna de la desgràcia d'altri és ja, per la seva naturalesa, la de l'odi, i no es podrà reproduir d'altra manera que amb l'expressió d'aquesta passió. En fi l'esperança, que només veu la felicitat en el futur, mai no està completament deslligada del temor: no es podrà pintar doncs en els trets del rostre, sinó amb l'expressió del desig, amb una barreja de joia i de temor. Recorreu totes les altres afeccions que ens resten per examinar, amb els diferents mati-

3. Aquesta frase manca a l'original alemany. (A)

4. Original alemany: «Gratitud: si no ha d'aparèixer només com a amor o veneració, de quina manera pot mostrar-se si no és amb una cara feta a mitges d'ambdues?» (A)

sos que Watelet n'ha indicat, i trobareu que els seves denominacions designen només o sentiments mixtos, com els precedents, o matisos més o menys forts, o simplement idees abstractes o filosòfiques; és a dir, unitats i varietats sensibles al pensament en l'interior de l'ànima, però que no ho són a l'ull en les modificacions exteriors del cos.

D'altra banda, si esteu enutjat d'haver raonat malament, tant sobre els exemples que m'heu objectat, com potser fins i tot sobre el fons de la cosa, retracteu-vos fent un lleuger canvi en la vostra crítica, i digueu que l'enumeració que he fet de les afecions l'expressió de les quals és simple i característica, us sembla força completa; però que els meus esbossos de la interpretació dels gestos que els escauen són més defectuosos i més deplorables. Jo no combatré una crítica semblant; limitaré la meva justificació a al·legar únicament que en comparteixo la culpa amb la llengua, i que l'escriptor no té uns mitjans tan poderosos com el pintor, perquè no pot, com aquest, emprar els colors i els contorns. Quan Apuleu, fent la descripció de la representació d'una pantomima de Paris en el mont Ida, [que veié a Corint],<sup>5</sup> diu de la deessa dels amors: «Que ella havia dansat sovint només amb els ulls»;\* el sentit d'aquest passatge és clar i sensible per a tot home que ha vist uns ulls expressius; però ningú no pot descriure una semblant pantomima: pot ser indicada només per un tret lleuger i ràpid: és impossible d'acabar-ne la pintura.

Després de [tantes reflexions preliminars],<sup>7</sup> arribem per fi al fet; però abans que res, donem un cop d'ull al vast camp que s'obre als nostres ulls i que hem de recórrer. Intentem trobar quantes maneres de compondre el gest, en general. Primer, el

5. Original alemany: «que veié a Roma». (A)

\* APULEU, *Metam.*, l. x. «Sensim annutante capite cœpit incedere [...] et nonnunquam saltare solis oculis.»<sup>6</sup>

6. «A poc a poc, fent un senyal amb el cap va començar a caminar [...] i de tant en tant a dansar solament amb els ulls.»

*Metamorfosi* (o *L'ase d'or*) és l'única novel·la llatina conservada sencera. Luci Apuleu (Lucius Apuleius, fl. 135 dC) va viure a Cartago i va explicar filosofia platònica.

7. Original alemany: «tants records preliminars». (A)

desig d'adquirir nous coneixements, es pot combinar amb les altres afeccions de l'esperit, igual com aquestes es poden combinar entre si, i a continuació amb les altres afeccions del cor. Els desigs poden estar lligats a d'altres desigs, així com a afeccions intuïtives; aquestes últimes ho poden estar entre elles, igual com les expressions variades de les sensacions corporals amb les de les modificacions interiors de l'esperit; en fi, pot ser que tota la sèrie de gestos pictòrics i indicatius estigui lligada amb els gestos expressius en general. Afegiu-hi encara els diferents graus possibles de cada afecció, els diferents lligams i proporcions de què és possible la barreja, sent tan aviat l'un sentiment o l'altre el més viu i el més colpidor; i digueu-me, si la continuació de la nostra correspondència no us espanta pas, i si, amb una abundància tal de matèries, entreveieu la possibilitat d'esgotar-la un dia. Però, per a què poden servir, em respondreu, detalls tan immensos i tan fatigosos, mentre n'hi hauria prou de trobar una regla general i segura que abastés totes les varietats en qüestió. — Heus aquí, en poques paraules, aquesta regla general: «l'expressió ha de ser exacta i precisa». Això tindrà lloc quan, no tenint la reunió res de massa ni de massa poc, es proporcionarà el grau de força a la situació de l'ànima, deixant dominar el sentiment principal, mentre que els sentiments subordinats només afegiran simples matisos a l'expressió; en fi, quan en la mateixa barreja cada sentiment serà ordenat i moderat segons que ho exigeixin les seves relacions determinades amb tots els altres. Qui ha estudiat els efectes que cada afecció produeix amb les modificacions dels trets del rostre i els moviments del cos, i, al mateix temps, ha observat amb quines parts s'expressa amb preferència cada passió, sentirà sense dificultat de quina manera es poden reunir en una sola expressió sentiments diferents i variats; i com, per exemple, els sofriments d'un amant, que està ocupat amb la idea a la vegada voluptuosa i trista de la seva amant absent, poden ser expressats amb el joc de la fisonomia. El sofriment afecta principalment la part superior, i la sensació voluptuosa de l'amor més la part inferior de la cara; per tant, si el primer sentiment només és un matís, els angles interiors de les celles s'aixecaran

d'una manera quasi insensible, i projectaran sobre el front una lleugera ombra, que semblarà més aviat produïda per un plec que per una arruga; es veurà, al contrari, errar imperceptiblement al voltant de la boca el dolç somriure de l'amor; mentre que la nina lànguïda i girada cap a l'objecte, tindrà una expressió equívoca i que té a veure amb els dos sentiments. Al contrari, si el plaer només és un matis del sofriment que domina, l'expressió principal es trobarà en el front, i el somriure errant en els llavis i les galtes serà més feble. En aquesta darrera barreja s'observarà més tensió en els músculs de la resta del cos, i en la primera més relaxament i blanor.

Per donar-vos un exemple més colpidor del resultat combinat dels matisos de l'expressió d'uns quants sentiments, us haig de recordar les paraules que *Admet* dirigeix en acció de gràcies als déus, després de les primeres abraçades prodigades a [*Alceste*],<sup>8</sup> retornat dels inferns per [*Hèrcules*],<sup>9</sup> i després d'algunes preguntes que la sorpresa de l'èxit de l'empresa del heroi li arrenca.\* El que ha de ser indicat pel gest, a saber, la direcció dels ulls, el cap i les mans, en la mesura que aquestes poden concórrer en l'expressió, tot això és determinat per la primera exclamació: «Déus tan bons com poderosos!» (car només és en els cels que *Admet* pot situar el seu sojorn). Continuant: «Mireu amb complaença les llàgrimes que la joia fa vessar dels meus ulls!», l'expressió del rostre, que ha de reproduir la joia malencònica, ja és indicada per les paraules. El desig suau i tímid d'excitar l'atenció dels déus fa fer un lleuger moviment a

8. Original alemany: «l'esposa salvada». (A)

9. Original alemany: «l'amic valent». (A)

\* *Alceste* de Wieland.<sup>10</sup>

10. Christoph Martin Wieland (1733-1813). Poeta, novel·lista i periodista alemany. Exercí una notable influència en pedagogia, desenrotllant una teoria de l'educació «estètica», que Lessing considerarà massa intel·lectualista i abstracta, tot i que l'elogia a la *Dramatúrgia*. Traduí Shakespeare a l'alemany (1762-1766). Entre les seves obres més importants, *Agathon* (1766), *Der goldene Spiegel* («El mirall d'or», 1772), *Die Abderiten* (1773) i el poema *Oberon*.

*Alceste* és una òpera, «seriosa» segons l'autor, amb partitura d'Anton Schweitzer (1735-1787). Fou estrenada el 1773.

les mans, que no estan juntes (car la joia domina en l'ànima, i aquest sentiment és expansiu) sinó separades i obertes, i aixecant-se cada una pel seu costat amb una blanca lentitud: de manera que el colze no forma pas un angle, sinó una lleugera corba. La resta del cos s'aixeca amb la mateixa blanor i com que la indicació es dirigeix cap amunt, s'inclina per poc que sigui endavant; el peu dret, que està endavant, es posa amb ferma a terra; l'esquerre, situat a una petita distància endarrere (perquè un pas massa allargat no s'avindria amb l'elevació moderada de les mans, i amb els braços lleugerament corbats) sembla aixecat i a punt de fer un nou pas endavant. La veneració, lligada immediatament a la idea de les potències celestes, permet menys al cap de tirar-se endarrere; el manté més a prop de la posició vertical, i amaga la nina darrere les parpelles una mica més del que això passa en la simple direcció dels ulls cap al cel. El sentiment de reconeixença que penetra l'ànima afegeix a aquesta veneració l'amor, que, anunciant-se ja amb la dolçor, la gràcia i la suavitat (qualitats que exigim en tots els moviments en general) encara ha de fer girar el cap una mica cap a un costat, i amb preferència cap al del cor.\* *Admet* continua: «Com pot testimoniar-vos un mortal la seva reconeixença, si no és amb llàgrimes de joia?» Quina expressió s'ha de trobar aquí? Veieu que tota la barreja de sentiments persisteix; cap de les afeccions reunides no cessa; cap de nova no s'hi associa: però el seu grau i les seves relacions interiors han canviat. El desig d'atreure les mirades dels déus sobre les seves llàgrimes de joia, gairebé serà apagat pel sentiment de la impotència d'expressar d'una altra manera que amb aquestes la reconeixença que omple l'ànima; la idea de la grandesa dels déus doncs domina en aquest moment, i el sentiment de la veneració esdevé preponderant. Aquest mateix sentiment exigeix per tant l'expressió més forta, mentre que la més feble pertany a la joia, el desig i l'amor; però sabeu que la veneració aplanava els músculs de la cara, així com tots els membres del cos, i que es distancia per respecte. Tots aquests matisos doncs s'han de

\* Vegeu la làmina XXII, figura 1.

f 1



f 2



barrejar amb l'actitud i els gestos d'*Admet*; no obstant amb una moderació necessària, per tal que l'existència continuada de les altres afeccions no sigui desconeguda. Cal que tots els trets de la cara ofereixin encara marques sensibles de plaer; el cos, no serà pas cobert pels braços, i no es replegarà sobre si mateix; però el cap estarà una mica més inclinat; el blanc dels ulls esdevindrà més visible que abans; els braços i les mans, sense penjar no obstant del tot inanimats al llarg del cos, prendran insensiblement una posició perpendicular; el peu esquerre estarà ferm, i el dret, una mica aixecat, semblarà a punt de dirigir-se endarrere; el cos s'inclinarà endarrere més o menys tant com abans ho estava endavant.\* És així com haurien de ser, al meu entendre, l'actitud i el gest durant la declamació lenta, arrossegada i solemne d'aquesta frase: «Com us pot testimoniar un mortal la seva reconeixença»; car en la següent: «Si no és amb llàgrimes de joia?» no em molestaria pas veure reviure el desig d'excitar l'atenció dels déus, que, dominant sempre en l'ànima, només hi estava suspès; i mentre la resta de l'actitud fos conservada, i la mà esquerra desplegada semblés encara abaixada cap a terra, veure la dreta aixecar-se amb la mateixa inflexió suau i àgil del braç que abans; mostrant, per dir-ho així, les seves llàgrimes, i presentant-les al cel com una ofrena de reconeixença; però llavors caldria que el cap es llancés de nou endarrere, i que l'aire solemne de la veneració fos temperat amb un matís més fort de l'expressió de l'amor.

Per fàcil que sigui el desenvolupament de la interpretació convenient a la situació que acabo d'examinar, no la continuaré; car em temo, amic, haver-vos ocupat massa ja amb tots aquests detalls minuciosos. A més a més, la vostra pròpia sensibilitat us convencerà suficientment, que aquí l'expressió simple de la joia, la dolça tristesa, el desig o la veneració, mancaria completament el fi. I concedint-me que la barreja, així com el grau d'aquesta barreja, han sigut determinats amb exactitud, la vostra imaginació us conduirà naturalment a les actituds que

\* Vegeu la làmina XXII, figura 2.



acabo d'indicar, encara que no demanéssiu en la interpretació de l'actor una precisió tan gran, relativament als més petits matisos de l'expressió dels sentiments que han d'afectar-la. La veritat del teòric convé tan poc al jutge, com la indulgència d'aquest pot ser exigida del primer.

## CARTA XXVI

Buscant exemples per desenvolupar amb detall totes les barreges possibles dels diferents gestos en cada classe d'expressions, veig com una cosa tan fàcil d'indicar la que és escaient a una barreja determinada de sentiments, que aquest treball em sembla superflu; perquè tothom ho pot suplir fàcilment amb les pròpies reflexions. Sens dubte sovint és molt difícil de trobar per a cada cas la veritable barreja de sentiments, així com les seves justes proporcions; però aquest no és pas afer d'un teòric, que determina només l'expressió dels sentiments donats; això és cosa del mateix actor, que, en estudiar el seu paper, ha de penetrar-ne perfectament el caràcter: i concerneix també [el metafísic],<sup>1</sup> que, per facilitar-ne l'estudi a aquest, li ha de furnir totes les idees que el puguin guiar amb seguretat. El comediant, que vol exercir el seu art com a home instruït, i no per pur instint, sens dubte ha d'aprendre alguna cosa més que la teoria del gest.

Que el problema donat sigui reunir l'expressió de dos desigs oposats que es troben en l'ànima; sostinc que, per resoldre'l, n'hi ha prou de conèixer aquests dos desigs, així com les seves expressions pròpies i característiques; de saber si aquests desigs estan en equilibri, o si en predomina un; en fi, de copsar-ne bé el grau de preponderància; i després d'això no serà difícil trobar l'expressió veritable, que, d'una manera colpidora, indicarà completament les afeccions que dominen tota la sensi-

1. Original alemany: «l'estudiós de l'ànima» o «el psicòleg» (*Seelenlehrer*). (A)

bilitat de l'ànima en la situació donada. Quan *Zémire* es troba davant el [quadre màgic],<sup>2</sup> la por i el desig l'afecten amb força igual: la por li fa aprendre de fer esvair l'aparició amb la seva aproximació, i el desig la incita a precipitar-se als braços d'un pare tendrament estimat que en deplora la pèrdua. L'actriu encarregada d'aquest paper farà interessant aquesta situació, vacil·lant amb tot el cos ara cap a un costat, adés cap a l'altre, estenent amb rapidesa i amb l'aire del més ardent desig les seves mans vers el quadre màgic; per retirar-les tot seguit lentament juntes, amb l'expressió del dolor, dirigint el centre de gravetat del cos ara sobre un peu, adés sobre l'altre, sense no obstant sortir de lloc, encara que estigui en un moviment continu. El desig de *Hamlet* de descobrir el terrible secret de la seva família és molt preponderant en la seva ànima en el moment que percep i segueix l'espectre del seu pare; però aquest desig és afeblit per la por que inspiren un ésser desconegut i la idea d'un altre món. Aquest afebliment augmenta a mesura que el príncep s'acosta a l'espectre, i que s'allunya del seu company: així quan s'allibera amenaçador dels braços d'aquest, la seva interpretació i els seus moviments han de ser bruscs i animats; així que comença a caminar, el seu pas serà lent i moderat, però ferm i resolut; successivament esdevindrà més circumspecte, menys sorollós, i abastarà menys terreny; després tots els seus moviments s'alentiran, i el cos s'acostumarà més a la posició vertical. En *Huon*, quan el rei de les fades li presenta el darrer do de la corona de murta, el desig de posseir-la s'uneix al sentiment que és indigne de tants beneficis no merescuts, i a la tendència que en resulta de refusar-les en el futur: així doncs s'ha d'inclinar penetrat de respecte i veneració envers *Oberon*;<sup>3</sup> la seva mirada seriosa, però animada de l'amor més viu, ha d'estar fixada en el seu benefactor; la seva mà dreta, lleugerament avançada, fent el gest d'agraïment, i, per dir-ho així, a

2. Original alemany: «el mirall màgic». (A)

3. Personatge del poema de Wieland, *Oberon*, que està basat en l'obra de Tressan, *Huon de Bordeaux* (tema cavalleresc francès). El geni *Oberon* i la fada *Titània* són també els protagonistes de *Somni d'una nit d'estiu*, de Shakespeare.

punt de rebre el do, ha d'estar una mica abaixada cap a terra; mentre que la mà esquerra girada sembla, d'alguna manera, a punt de rebutjar el do que se li ofereix.\*

No obstant, perquè no em reprotxeu que esculli amb preferència exemples fàcils, i negligeixi els que ofereixen grans dificultats; us prego d'indicar-me vós mateix els sentiments compostos que considereu possibles, i jo intentaré determinar-ne l'expressió d'una manera satisfactòria. O, si ho preferiu, doneu-me tal gest possible que reuneixi diverses expressions, i veurem com aconseguir desenvolupar-ne l'expressió general. Dic general, car la més especial no es pot trobar en l'expressió de la pantomima, perquè aquesta, igual que l'expressió musical, indica només espècies i classes generals de sentiments. Si em mostreu un home els gestos del qual expressin tant la contrarietat com la tristesa que experimenta, i que aparta del seu interlocutor la part superior del cos redreçat, per girar-lo cap ell gairebé al mateix instant; que, amb els dos braços estesos, les mans obertes, juntes i tremoloses, amb la part alta del cos fortament avançada, i amb els ulls fits que llancen mirades tenses, manifesta una vivacitat colèrica: veient un home tal diré, sense dubtar, que exigeix quelcom del seu interlocutor, que no pot obtenir d'ell per cap mitjà; que l'esforç inútil que esmerça a l'efecte li causa un descontentament barrejat amb un dolor profund, que el disposa a separar-se'n; però que el desig prolongat i predominant d'assolir l'objectiu el condueix de sobte vers aquest interlocutor, i que les seves mans, agitades amb vivacitat, presenten, per dir-ho així, visiblement a l'ull les idees i els motius pels quals espera convèncer-lo, o almenys intenta atreure tota la seva atenció. Certament aquesta interpretació no manifestarà res més, i perquè hom hi pugui reconèixer quelcom de més determinat, cal que abans tinguem aquests signes de convenció que els pantomims de l'antiguitat probablement van conèixer i emprar en llurs representacions.

Ignoro si em donareu altres problemes per resoldre, i de quin gènere podran ser; passo doncs a recerques que, íntima-

\* Vegeu el frontispici d'*Oberon*, conte de Wieland.

ment lligades a la teoria dels gestos compostos, als meus ulls tenen molta importància. Hom pot preguntar, per exemple, si, en el llenguatge dels gestos, hi ha sinònims, moviments d'un mateix significat, que hom pot emprar indiferentment l'un per l'altre. O més aviat si cada petit canvi ofereix el sentiment sota un altre punt de vista, i serveix per indicar un matís particular, que escapa potser a la majoria del públic, però que el coneixedor copsa. Si no passa el mateix amb els sinònims del llenguatge del gest que amb els del llenguatge parlat; és a dir, si no presenten tots la mateixa idea principal, però amb més o menys noblesa i força, oferint-la sota tal o tal altre aspecte, o amb tals o tals altres idees secundàries. En fi, si el comediant que té el desig d'arribar a aquesta rigorosa exactitud que, en totes les arts, constitueix el grau suprem del mèrit de l'artista, no ha d'emprar en la tria dels seus gestos el mateix discerniment fi, delicat i sever, que un autor hàbil no deixa d'emprar en la tria de les seves expressions. — És conegut, segons la relació de Macrobi, que Rosci i Ciceró es feren alguna vegada el desafiament de qui dels dos expressaria de més maneres el mateix pensament; és a dir, l'actor variant els gestos, i l'orador variant les frases. Suposant tanmateix que Rosci no es vagi endur la victòria, almenys no degué pas haver sucumbit completament; car el resultat d'aquests desafiaments li donà una idea tan alta del seu art, que gosà compondre un tractat únicament destinat a comparar-lo amb el de l'orador.\* Si-

\* MACROBI, *Saturnal*, l. II, cap. 10. «Satis constat, contendere eum (Ciceronem) cum ipso histrione (Roscio) solitum, utrum ille sæpius eamdem sententiam variis gestibus efficeret, an ipse per eloquentiæ copiam sermone diverso pronunciaret. Quæ res ad hanc artis suæ fiduciam Roscium abstraxit, ut librum conscriberet, quo eloquentiam cum histrionia compararet.»<sup>4</sup>

4. «És conegut que es va produir la situació d'enfrontar Ciceró amb el mateix Rosci, l'actor, per veure si aquest expressaria més cops el mateix pensament amb gestos diferents, o bé si aquell (Ciceró) l'expressaria amb diferents paraules per mitjà d'una exuberant oratòria. El fet va portar Rosci a tal grau de confiança en el seu art, que va escriure un tractat on va comparar l'oratòria amb la interpretació.»

*Saturnalia*, de Macrobi és un diàleg en 7 llibres, inspirat en l'obra d'Aulus Gèlli. Cf. Carta XIX, n. 3. Rosci és un famós actor romà, que va ser defensat per Ciceró, en el discurs que coneixem com a «Pro Roscio Comoedo» (c. 77 aC).

com es pot creure, les variacions de l'un es corresponien a les de l'altre; si, d'alguna manera, es traduïen recíprocament, Ciceró amb paraules els gestos del pantomim, i aquest amb gestos les paraules de l'orador; en resultaria la prova, que el llenguatge del gest té els seus sinònims només en el mateix sentit que la llengua parlada, i que en l'un i altre, la mateixa idea principal pot expressar-se diferentment, però sempre amb d'altres idees accessòries. Pot ocórrer que, en un cas i altre, la tria entre els sinònims sigui més o menys indiferent; però és ben cert que n'hi ha força més en què un artista profund i dotat d'una sensibilitat exquisida, que ha copsat perfectament el conjunt del caràcter del seu paper i la seva situació, així com cada moment aïllat d'aquesta situació, no voldria emprar indiferentment una expressió per l'altra.

Sens dubte recordeu l'esbós que us he traçat de *Julietta* que creu sentir venir *Romeo*. Li he donat l'expressió pura i plena del desig més ardent que animava el seu cor; els seus ulls i la seva boca estaven oberts, els seus braços estesos, el seu cos fortament inclinat cap al costat d'on venia el soroll.\* Canvieu quelcom en aquesta actitud, i n'haureu canviat el significat. En lloc de l'ull molt obert, poseu-n'hi un les parpelles del qual, acoçtant-se més, facin la mirada més fina; tanqueu la boca, retireu la mà dirigida endavant cap al costat on es feia sentir el soroll, i situeu l'índex davant els llavis:\*\* ja no serà l'expressió pura del desig excitat de sobte i dominant en tota la seva plenitud; ara s'hi barrejarà el desig de conèixer la naturalesa i la direcció d'aquest soroll. Aquesta nova actitud indica que és llunyà, incert i feble; que hom necessita silenci i tranquil·litat per sentir-lo i distingir-lo. Així, en la primera actitud el cor estava més dirigit cap a l'adquisició d'un bé; i en la segona l'esperit es dedica més a conèixer i examinar una idea. Feu-hi encara un canvi més gran; que el cos no estigui tan inclinat, sinó, per dir-ho així, disposat a la fugida; que els dos genolls semblin doblegar-se, i que el peu, mig aixecat en les actituds prece-

\* Vegeu la làmina XIV, figura 1.

\*\* Vegeu la làmina XXIII, figura 1.

f<sub>1</sub>



f<sub>2</sub>



dents, es posi a terra gairebé amb tanta femesa com l'altre, separant-se cap al costat per on hom es podrà escapar; i serà fàcil veure aquí que el temor es barreja amb el desig. El qui escolta sent que es permet una acció vergonyosa, o almenys perillosa; car per què, satisfent així el seu desig, prendria mesures per a la seva seguretat?\*

Aquest sol exemple ens demostra que el que sembla indiferent en el general, com, per exemple, tal o tal altra actitud escoltant, ja no ho és en absolut en una situació particular i determinada; i pel que fa als gestos sinònims, a bon dret es pot repetir quasi tot el que el pare Girard diu respecte als sinònims de la llengua.\*\*

Examinem alguns altres exemples que ens fornirà la tercera mena de desigs, i prenem per a això la còlera. Afigureu-vos l'ofès amb el braç aixecat, dirigint el puny tancat contra l'enemic que s'apressa a atrapar, i tindreu [l'expressió pura i plena de l'atac].<sup>6</sup> Mostreu-lo amb el puny tancat, baixat cap a terra, i al mateix temps el cos tirat una mica endarrere, de manera que sembli més aviat allunyar-se de l'objecte que voler acostar-s'hi, i tindreu una expressió mixta, en què el desig, que s'esforça a allunyar-se, lluita amb el de l'atac, fins al punt que aquest últim amb prou feines pot ser dominat pel primer. Que l'ofès prengui amb una mà inquieta i tremolosa els seus vestits, que la seva mirada incerta erri d'un costat a l'altre, que furiós marxi a l'aventura en una agitació contínua; que trenqui, estripi o destrueixi alguna cosa, i tindreu el desig d'atac ja desviat del seu objecte, però encara viu, actuant, inflammat; primer incert si l'abandonarà, i de quina manera; a continuació retirant-se en efecte de l'autor de l'ofensa, i dedicant-se a un objecte estrany

\* Vegeu la làmina XXIII, figura 2.

\*\* Vegeu els *Sinònims francesos*, en el prefaci. «Si no es tracta sinó d'un vestit groc, es pot prendre el boixac o la jonquilla; però si cal adornar, hom està obligat de consultar el matís. Eh! J quan és que l'esperit no està en el cas d'adornar? És rar, ja que és en això que consisteix l'art d'escriure.»

5. L'autor cita directament del francès, de l'obra de Gabriel GIRARD (1680-1748), *Synonymes François*, París, 1736, que és una reedició de *La justesse de la langue française*, París, L. d'Jouvy, 1718.

6. Original alemany: «l'expressió del desig d'atacar». (A)



i determinat. En fi, que l'home en la còlera es llenci sobre si mateix, sigui arrencant-se els cabells amb tota l'expressió del furor, sigui dirigint-hi de tant en tant les mans amb més moderació, o bé rosegant-se les ungles amb una tranquil·litat aparent, mentre que la seva sang li bull en les venes; i tindreu aquesta situació en què l'ànima, dirigint la seva atenció vers la seva pròpia imperfecció, fa tots els esforços per desempallegar-se d'aquest sentiment humiliant i penós. Tan aviat aquest sentiment és insuportable, i no existeix encara un esforç contrari prou potent per moderar el desig de deslliurar-se'n; com és més feble per si sol, o massa retingut per altres inclinacions per poder desplegar-se amb tota la seva força. Després d'aquesta indicació general dels diversos matisos, jutgeu vós mateix si amb caràcters determinats, i en moments donats, la tria de l'expressió pot ser indiferent, o si l'ús arbitrari d'una espècie o un grau contra la conveniència de la situació, no serà més aviat una falta sovint tan grollera com ridícula? Què diríeu de *Telheim*,\* si amb menyspreu de la noblesa de la seva manera de pensar i la cortesia, posés la mà sobre *Minna*, que sospita traïció, o si el sentiment de la seva posició odiosa el portés a arrencar-se els cabells o a estripar-se els vestits? Què en diríeu, d'una mare de Betlem, que, veient massacrar el seu fill, dominés el seu dolor, i oblidés d'atacar amb furor l'assassí; o que, a la vista del cadàver sagnant del seu fill, s'acontentés de manifestar els sofriments del seu cor maternal mossegant-se els llavis? Certament Lessing i Rubens no haurien pogut donar una prova més gran de mal gust i de manca de sensibilitat, el primer prescrivint una interpretació semblant al seu heroi, i el segon servint-se en el seu quadre de la *Degolla dels Innocents* d'actituds tan fredes i tan falses.

Per altra banda, en els exemples que acabo de citar, les diferències encara són fortes i colpidores; però n'hi ha d'altres on els matisos són més febles. Per prendre un exemple en un altre

\* En la comèdia de *Minna de Barnhelm*, de Lessing.<sup>7</sup>

7. La nota és del traductor francès. *Minna von Barnhelm* fou publicada el 1766 i estrenada a Hamburg el setembre de 1767.

tipus d'afecció, examineu dues figures dretes en una actitud malencònica. Que una ajunti feblement i sense esforç les mans penjant, abandonades a llur propi pes;\* que l'altra els doni només una mica més de tensió, enllaçant més profundament els dits, i mig girant les mans cap a terra; creieu que sigui indiferent escollir l'un o l'altre dels matisos? O no trobeu que en la primera domina més una malenconia profunda i pura, mentre que en la segona encara hi ha una resta feble de sofriment a punt de transformar-se en malenconia? ¿Aquesta última actitud no exigirà també algun canvi lleuger en els trets del vostre; no s'hi ha de veure una petjada més profunda de sofriment en les celles aixecades amb més força, i els signes d'una tensió dolorosa en tots els músculs? Poseu-hi una figura asseguda en lloc d'aquestes de què acabem de parlar; que recolzi en una de les seves mans el seu cap pesat i fatigat: la manera d'aguantar la mà, i l'indret on està situada, l'actitud del cap sortint més entre les espatlles, i pesant fortament sobre la mà, o caient-hi blàndament; aquests matisos, dic, no produiran efectes diferents? En el cap fatigat i enfonsant-se lliurement sobre la mà oberta, els dits allargats de la qual l'abracen sense esforç i es perden lleugerament en els cabells, tenim el signe d'una malenconia dolça i tranquil·la. El cap menys penjat i més fortament premut contra el puny tancat, dóna un matis de pena, que imprimeix també una petita modificació a la fisonomia. La mà oberta o tancada que no està situada sobre els polsos, sinó davant el front, de manera que la seva ombra cobreix els ulls, és un nou tret que indica el desig de concentrar-se en si mateix, sigui per avorriment del món, sigui per seguir amb més recolliment les pròpies idees. Quan el front, oprimit contra la mà, es tira una mica endarrere, de manera que la barba surt més endavant, aquesta actitud en presenta un augment sensible de sofriment. Quan l'índex reposa aïllat sobre el front, mentre que els altres dits i el palmell de la mà amaguen una part de la cara, hom té l'expressió d'una reflexió més seguida; que el sentiment del dolor, la tristesa o la malenconia poden matisar de maneres diferents.

\* Vegeu la làmina XX, figura 1 i 2.

És difícil parlar de gestos i de cares en general, sobretot dels seus matisos més fins, d'una manera clara i intel·ligible. Els exemples que acabem d'escollir a l'atzar, són suficients [per demostrar que és essencial estudiar en el desenvolupament dels efectes i les conseqüències d'una afecció tots els detalls, que, junt amb les situacions i les circumstàncies donades, en poden modificar l'expressió].<sup>8</sup> No em sorprendria gens, amic meu, que hom veiés els matisos fins i delicats que acabo de fer percebre amb aquests exemples, com a vanes subtileses dictades pel caprici o la prevenció. El sentiment que tenim de l'art encara no és exacte, i en jutgem més o menys com el musulmà la música: l'instrument que fa més soroll, és el que ens sembla més agradable, i el qui el toca de la manera més animada i més sorollosa, ens sembla també el primer dels virtuoses. Sovint, quan tota la sala ressona d'aclamacions i d'aplaudiments, hom estaria temptat de dir, entre bastidors, a l'actor el que un dia el flautista Hipomac, digué a un dels seus alumnes: «Pots creure que has tocat bé, mentre t'aplaudeixin oïdors semblants.»\* Més o menys passa el mateix amb la majoria dels espectadors moderns, siguin les passions indicades a l'atzar, esbossades amb trets generals, o tots els seus petits matisos siguin detallats amb una exactitud rigorosa, tinguin o no la interpretació dels actors i el seu accent aquesta finor i aquesta precisió, que en veritat, sovint només tenen a veure amb coses lleugeres i a vegades de poca importància, però la reunió de les quals constitueix l'encant de l'art per al coneixedor delicat i sensible. És més; quan una interpretació falsa té molt esclat, se l'admira i se l'aplaudeix més que una interpretació menys animada i més feble, encara que aquesta última sigui l'única vertadera, i l'única que convé al paper i la situació. Es prefereix la novetat a la veritat; i l'actor té més talent als nostres ulls, en la mesura que va-

8. Aquest paràgraf manca a l'original alemany.

\* Vegeu ELIÀ, *Var. Hist.*, l. XIV, cap. 8.<sup>9</sup>

9. Claudi Elià (Claudius Aelianus, 170-235), escriptor i filòsof estoic, que treballà a Roma, escriví *Varia Historia* («Miscel·lània històrica»), en 14 llibres.

ria la seva interpretació en les representacions successives d'una mateixa peça; com si hi hagués mèrit a suprimir els bons indrets d'una obra per substituir-los per males agudeses a cada nova còpia que se'n fes. L'artista i l'autor mai no haurien de canviar l'expressió, sinó només quan hi observen falles o indrets febles; car tot canvi ha de tenir la perfecció com a objectiu.

Potser ja no recordeu el passatge del paper d'*Agnes Bernauer*, que l'actriu que en fou encarregada aquí (a Berlín) va fer amb tanta superioritat; us en descriuré un petit esbós. *Agnes* veu destruïdes totes les esperances que li havia donat *Albert* pel que li diu el Cancellier; s'assabenta que ni el Duc, ni els estats de Baviera, ni l'imperi mai no reconeixeran per legítima la seva unió; que fins el Duc ha declarat que farà trencar el casament; de manera que a cada expedient que li proposa el Cancellier, ella sent la seva dignitat o el seu amor indignament ferits; per fi, pregunta amb una amarga ironia: «No teniu altres expedients per proposar-me?» El Cancellier li protesta solemnement que no coneix cap més remei. Ara feu-vos una idea de la situació terrible d'aquesta desgraciada dona, que es veu amenaçada per un enemic tan poderós com decidit a contrariar-la, i que, animada pel seu cantó per l'amor i l'orgull, està decidida igualment a no abandonar mai el seu estimat *Albert*. La indignació i les diferents afeccions que li destrossen el cor ¿li poden permetre res més, que reunir totes les forces per suportar amb coratge la més gran de les desgràcies, i d'enrigitir-se, per dir-ho així, contra tots els perills que l'amenacen? Aquí el poeta ha copsat perfectament bé el sol i veritable sentiment que convé a la situació, posant aquesta resposta en la boca de la seva heroïna: «Encara en conec un; el meu cor fidel es trencarà en el meu si, i jo moriré!»\* Però l'actriu no ha copsat menys superiorment aquest pensament, quan manifestant aquest coratge noble recollia tot el seu cos; i aixecant els braços fortament entrellaçats fins a l'alçada del si, els hi premia amb vigor; mentre que apartant només per un instant les seves mirades del Cancellier,

\* *Agnes Bernauer*, tragèdia alemanya, acte IV, esc. 8.<sup>10</sup>

10. Obra de J. A. von Törring. Cf. Carta XI, n. 3.

les llançava, d'alguna manera, sobre aquest cor que preferia veure trencar-se que abandonar el seu espòs. Em sembla impossible trobar una altra expressió més profundament sentida, i al mateix temps més verdadera que aquest gest tan simple i tan tranquil. Ara bé, l'actriu ha de canviar mai una interpretació tan natural com feliçment copsada? Voldria hom que es piqués amb cops redoblats el si; que disposant els trets del seu rostre a l'expressió d'un dolor punyent, balbucegés amb ansietat la seva resposta? Un canvi semblant no respondria ni a la intenció del poeta, ni a l'esperit del paper, perquè faria sospitar de la fermesa de l'heroïna; i l'actriu que s'ho permetria, donaria una prova al coneixedor de la seva poca intel·ligència. Les paraules del poeta i la interpretació de l'actriu han de ser conservades, doncs, perquè no hi ha res millor per reemplaçar-los:

*Hæc semel placuit; decies repetita placebit.*<sup>11</sup>

11. «Una vegada agradà; repetida deu vegades [encara] agradarà.»

## CARTA XXVII

No em voleu proposar problemes per resoldre, sens dubte, perquè no n'heu trobat de prou difícils; però em demaneu la resposta a una objecció que us sembla important. Dieu que si la invenció de la veritable expressió, per a una afecció donada, és tan fàcil, no endevineu com hi pot haver tanta dificultat a dibuixar caps d'expressió, i tant de mèrit a reeixir-hi. Però heu reflexionat en la gran diferència que existeix aquí entre el pintor i l'actor? Aquest només ha de donar l'expressió al seu rostre, l'altre ha d'inventar a més el mateix rostre segons les regles i els principis indicats per l'art de la fisonomia: la natura ajuda l'un a fer visible amb les seves cares el sentiment que impressionen la seva imaginació; l'altre, amb els procediments de l'art, ha de transportar sobre una superfície plana la imatge més afortunada que la seva imaginació ha escollit entre mil. Aquesta diferència dóna al pintor un avantatge tan gran sobre l'actor, que l'art d'aquest gairebé es reduiria a res, [si no li quedés poder actuar sobre l'esperit, no només d'una manera sobtada, sinó també en graus successius, i ser no només pintor, sinó al mateix temps músic].<sup>1</sup> M'explicaré més clarament sobre aquest tema més tard, després que hauré acabat les importants recerques que m'he proposat de situar a continuació de la teoria de l'expressió. Es tracta de saber quan és permès d'emprar la pintura en el joc de gestos i de cares.

A fi de preparar-nos a tractar bé aquesta qüestió, proposem, abans que res, l'examen d'alguns exemples. Hauria volgut manlle-

1. Original alemany: «si l'actor no tingués al seu favor la circumstància de no actuar només en l'espai, sinó també en el temps». (A)

var el primer del teatre de l'antiga Roma; però he trobat que no es podria aplicar aquí sinó mitjançant una falsa explicació, i que no aclariria tant la regla de la pintura, com la de la perfecció i la conveniència de l'expressió. Sens dubte estareu d'acord amb el meu parer quan haureu considerat el fet, tal com el narra Macrobi, i no tal com alguns escriptors moderns el relaten a partir d'aquest autor.

Hiles, alumne de Pílades i prou avançat en el seu art per superar gairebé el seu mestre, actuava un dia, o, seguint l'expressió dels antics, dansava una peça, els darrers mots de la qual eren, «Agamèmnon el gran». I Hiles, per expressar la idea de la grandesa, allargava tot el seu cos, com si hagués volgut indicar la mesura d'un home d'altra estatura. Pílades, situat entre els espectadors, no es pogué aguantar, i li cridà. «El representes llarg, [i no pas alt].»<sup>2</sup> El poble, excitat per aquesta crítica, exigí que Pílades pugés tot seguit a l'escena i actués el mateix paper. Pílades obeí. Quan arribà a l'indret en qüestió, representà Agamèmnon pensatiu; car res, al seu parer, esqueia més a un rei tan gran i a un capità tan cèlebre com pensar per tots.\* D'acord amb la manera com el pare Dubos, i sobretot Cahusac,

2. Original alemany: «i no pas gran». (A)

\* *Saturnal.*, l. II, cap. 7. «Nec Pylades histrio nobis omittendus est, qui clarus in opere suo fuit temporibus Augusti et Hylam discipulum usque ad æquelitatis contentionem eruditione provexit. Populus deinde inter utriusque suffragia divisus est. Et cum canticum quoddam saltaret Hylas, cujus clausula erat:

*Τον μεγαν Αγαμεμνονα.*

»sublimem ingentemque Hylas velut metiebatur. Non tulit Pylades et exclamavit et caveâ:

*Συ μακρον, ου μεγαν ποιεις*

»Tunc populus eum coëgit, idem saltare canticum. Cumque ad locum venisset, quem reprehenderat, expressit cogitantem, nihil magis ratus magno duci convenire, quam pro omnibus cogitare.»<sup>3</sup>

3. «No podem deixar de banda l'actor Pílades, qui va esdevenir famós per la seva tasca en l'època d'August, ni el seu deixeble Hiles a qui va instruir i va empènyer cap a la rivalitat. El públic, tot seguit, es va trobar dividit en l'elecció d'un dels dos. Quan Hiles va interpretar la cloenda d'un cant que feia:

“El gran Agamèmnon”, Hiles va moure's com representant-lo conside-

narren aquesta anècdota, caldria que Hiles hagués comès una falta pueril, de què no obstant no trobo cap senyal en el relat de Macrobi. El primer fa executar a aquest pantomim tots els moviments que faria un home que en volgués mesurar-ne un altre més alt que ell;\* i el segon, que parla de l'esdeveniment com si n'hagués estat testimoni ocular, fa entendre que ell s'aixecà sobre la punta dels peus per arribar, per mitjà del coturn, a una alçada extraordinària.\*\* Reconec que em sembla incompreensible, que en el temps d'August, un artista tan generalment estimat, i sobretot tan apreciat per [Micenes],<sup>6</sup> hagi pogut caure en una exageració semblant, i pintar una metàfora de manera que es llanci en una criaturada tan ridícula. És probable que la seva falta consistís només en el fet que buscà l'expressió de l'alçària únicament en l'elevació i el redreçament del cos, i que potser exagerà també aquesta expressió mesurant amb massa força la seva llargada. En aquest cas la correcció de Pílades s'haurà limitat també a elevar-se d'una manera fàcil i desimbolta, a posar noblesa i dignitat en la seva actitud, i en el seu front la serietat pensativa que havia de determinar més la idea de grandesa, considerada com una qualitat moral i digna d'un rei. No em puc persuadir que, segons l'opinió del pare Du Bos, Pílades hagi pogut adoptar l'actitud i la cara d'un home colgat en pensaments profunds; car l'elevació del cos és una metàfora massa natural, i que s'ofereix massa fàcilment al sentiment d'una grandesa moral; i aquest hàbil pantomim no volia només aparèixer pensatiu, sinó al mateix temps alt i sublim en els seus pensaments. — No obstant hom no pot jutjar amb certesa tot

---

rablement alt. No ho va poder suportar Pílades i des de les grades va cridar: "Tu el fas llarg, no gran." Llavors el públic el va empènyer a interpretar el mateix cant. Quan va arribar al punt que havia censurat, el va representar com un home que pensa, car res s'escau més a un gran general que pensar per tots.»

\* Vegeu *Réflexions critiques*, etc., t. III, p. 268.<sup>4</sup>

4. Cf. Carta 3, n. 3.

\*\* Vegeu *La dansa antiga i moderna*, t. II, p. 24.<sup>5</sup>

5. Cf. Carta II, n. 1.

6. Original alemany: «Mecenes». (A)



això: la peça en qüestió aquí s'ha perdut, i Macrobi només ens ha transmès les darreres paraules del paper d'Agamèmnon, sense indicar-nos la marxa de les idees i els sentiments.

Un passatge de Quintilià ens ensenyarà millor que aquesta narració incompleta la diferència que existeix entre la pintura i l'expressió, i com la primera sovint és errònia. Aquest retòric prohibeix severament tots els gestos amb què hom imita els objectes en qüestió en el discurs; després afegeix: que en el còmic els actors que tenien alguna reputació observaven igualment aquesta regla, encara que tot el seu art es limités a la imitació, i els millors entre ells es dediquessin més a expressar el sentit que les paraules.\* La regla, tal com la dóna aquí Quintilià, no és, en veritat, massa exactament fixada; però els exemples que manlleva d'un discurs contra Verres no estan mal escollits, i llur examen, més reflexionat, ens conduirà també aviat a una millor determinació d'aquesta regla. Ciceró es burla de Verres, amb el menyspreu més amarg, pel fet que a la partida de la flota del port de Siracusa, s'hagués trobat a la riba calçat i vestit de grec, i recolzat voluptuosament en una cortesana. L'orador romà li reprotxa també, enmig de les exclamacions més fortes, i fent-li conèixer tot l'horror que inspira la seva conducta infame, que sense sentència, sense informació i sense delicte, havia fet bastonejar el ciutadà romà Gavi, a la plaça pública de Messina.\*\* «Un orador no ha de copiar —diu Quintilià— l'actitud de Verres, que manté una vil cortesana sota el braç; ni la postura i el moviment dels braços que demana l'acció del botxí, ni els gemecs i els crits que arrenca el dolor [a un pacient].»<sup>8</sup> Una blanor indecent, la fustigació, el dolor del fustigat eren els objectes del pensament de Ciceró; el menyspreu, la còlera, la sorpresa i l'horror eren els sentiments que aquests objectes excitaven en la seva ànima. Així, Quintilià vol que hom presenti en la tribuna, com en escena, no els objectes exteriors que impressionen els sentits i de què es tracta, ni els sentiments estranys que ens commouen, sinó el senti-

\* *Institut. Orat.*, l. XI, cap. 3.

\*\* *In Verrem*, act. II, cap. 33 i cap. 62.<sup>7</sup>

7. El passatge és al segon *discurs* contra Verres.

8. Original alemany: «al que és fuetejat». (A)

ment apropiat i actual; o, per explicar-me d'una altra manera, vol que s'expressin, no els objectes que ocupen el nostre pensament, sinó els sentiments amb què els considerem. És indiferent que aquests objectes siguin coses purament corporals, o els mateixos moviments de l'ànima. Voler pintar l'esglai de Gavi, quan se l'arrossega per fer-li patir un càstig que no ha merescut; això seria tan fals com imitar els moviments del flagel·lador. En tot cas, el gest veritable és aquell que expressa el sentiment del moment, i que domina exclusivament en l'ànima de l'orador. Dono a aquest gest el nom d'*expressió*, i a l'altre el de *pintura*. La regla millor determinada d'aquesta manera seria doncs: que els actors i els oradors no han de pintar les accions, sinó expressar els pensaments.

Abans d'anar més lluny, reconeguem la justesa d'aquesta regla en alguns exemples presos del teatre modern. *Hamlet*, en el moment de demanar un servei important a *Horaci*, hi prepara d'una manera força natural el seu esperit amb elogis que li adreça.\* [«Horaci —diu—, tu ets l'home que mai hagi trobat el caràcter del qual simpatitza més amb el meu.»]<sup>10</sup> Volent Horaci declinar aquest elogi com un afalagament, continua Hamlet: «No, no crec que t'afalagui; car quin avantatge puc esperar de tu, que, sense cap dels béns de la fortuna, no posseeixes cap més herència a la terra que les teves bones qualitats? Afalagarà hom fins el pobre? [No: que la llengua emmelada i afalagadora vagi a acariciar les estúpides grandeses, i que el genoll servil flecteixi els seus músculs dòcils als llocs en què el profit pot pagar l'adulació].»<sup>11</sup> Sens dub-

\* Acte III, esc. 8.<sup>9</sup>

9. Original alemany: «Acte III, esc. 4.» (A)

10. Original alemany: «Horaci! Ets un home tan honest com mai n'he conegut cap.» (A)

Compareu amb la versió catalana de M. Morera: «Ets, Horaci, el més bon home i alhora/l'amic amb qui em plau més la conversa». (W. SHAKESPEARE, *Teatre*, Col. Les Millors Obres de la Literatura Universal, núm. 15, Barcelona, Ed. 62, 1982, p. 308).

11. Original alemany: «L'adulació només llepa els peus als grans i només inclina els genolls flexibles allà on espera trobar recompensa.» (A)

Compareu amb la versió catalana:

[...] No: les emmelades llengües  
llepin l'absurda pompa, i les inflades

te recordeu aquest actor, que, declamant les darreres paraules d'aquesta tirada, flectia el genoll en efecte, baixant la mà com si hagués volgut agafar la punta d'un mantell de porpra per portarlo als seus llavis. Aquest joc fals us colpí en el seu moment, i tot home de gust ho sentiria igualment. Reflexionant en el menyspreu que amb cada paraula el príncep manifesta respecte a l'ànima baixament servil de l'afalagador, i amb la intenció de treure a Horaci tota sospita, que ell mateix podria rebaixar-se a interpretar aquest paper ínfame, com podia aquest actor acudir-se-li d'imitar aquí l'afalagador? Si hagués volgut reproduir aquest pasatge amb un gest colpidor, més aviat hauria hagut d'aixecar-se que abaixar-se, prenent aire de descontentament i de despit, i no pas el del respecte, que és diametralment oposat; hauria hagut de rebutjar un pensament humiliant, per dir-ho així, més aviat amb la mà, que [dirigir-la cap a terra d'una manera baixa i servil].<sup>12</sup>

*Cinna*, en la tragèdia del gran Corneille, porta a *Émilie*, que, pròpiament parlant, està al cap de la conjuració, la notícia que els conjurats glateixen tots per venjar-se i restablir la llibertat: «Plagués als déus —diu— que hi haguéssiu estat present!

*Al sol nom de Cèsar, d'August i d'Emperador  
Haguéssiu vist els seus ulls inflamar-se de furor;  
I en un mateix instant, per un efecte contrari,  
El seu front empallidir d'horror, i envermellir de còlera.\**

Dorat troba tan bells aquests versos, que els ha inserit en el seu poema sobre la *Declamació teatral*.\*\* El seu judici respecte a això

---

*frontisses dels genolls es corbin totes  
on la puga segueixi la baixesa.*

*Op. cit.*, p. 308.

12. Original alemany: «dirigir-la humilment cap a terra». (A)

\* Acte I, esc. 8.<sup>13</sup>

13. Original alemany: «Acte I, esc. 3.» (A)

La cita de l'obra de Corneille (1606-1684), *Cinna* (1640), està en francès a l'original.

\*\* Cant I, p. 81, la nota de la quarta edició.<sup>14</sup>

14. Original alemany: «*La Déclamation théâtrale*, cant I, p. 71, a la nota.» Claude-Joseph Dorat (1734-1780). Escriptor francès, enemic dels «phi-

pot ser exacte; però si Baron<sup>15</sup> els ha declamat de la manera que sembla tan perfecte a Dorat que la presenta com a model a l'actor tràgic, i que li aconsella imitar en això l'Isop francès; em sap greu no poder ser del seu parer. «Baron —diu— després de la seva retirada, que fou de més de vint anys, tornà a l'escenari; llavors era víctima de declamadors inflats que bramaven els versos en lloc de recitar-los. Debutà en el paper de *Cinna*. La seva entrada al teatre, noble, simple, majestuosa, no fou pas apreciada per un públic acostumat a la fogositat dels actors de l'època; però quan en el quadre de la conjuració arribà als bells versos que acabo de citar, se'l veié empal·lidir i enrogir successivament; aquest passatge tan ràpid fou notat per tots els espectadors; la càbala s'estremí i callà.» Cal que aquesta càbala hagi sigut dotada d'una crítica poc sana, car hauria degut esclatar precisament en l'instant en què es quedà muda. Però crec que és equivocadament que s'atribueix aquesta anècdota a Baron, que em fa tot l'efecte d'una falla. Car, suposant que aquest actor hagi tingut una imaginació prou forta per produir en una successió tan ràpida unes expressions fisiològiques tan contràries i tan difícils de fer, no és menys cert que, segons el costum del teatre francès, es deu haver posat coloret; ara bé, com és possible que ple de maquillatge hagi pogut empal·lidir i enrogir d'una manera tan colpidora per excitar la sorpresa dels espectadors? Però si en efecte ha tingut el talent de produir aquestes expressions fisiològiques, llavors ha comès, al seu parer, una falta grollera; car, en aquesta escena, *Cinna* no porta una bona notícia a la seva amant? No li vol inspirar coratge i reanimar les seves esperances? I a ell mateix no el sostenen? Ara bé, si aquests sentiments omplen la seva ànima, com els de la còlera i l'espant, que els són oposats, poden adquirir prou força per manifestar-se amb tanta rapidesa i efectes tan sensibles?

---

losophes», considerat mediocre per Diderot, que el ridiculitza a *Le neveu de Rameau*, al costat de Fréron i Palissot.

L'obra citada es publicà a París, el 1766.

15. L'actor francès Michel Boyron, conegut per Baron (1653-1729), actuà habitualment en la companyia de Molière. Considerat el millor intèrpret de Racine, traduï Terenci i va escriure algunes comèdies.

Un altre exemple de semblants contrasentits m'és proporcionat pel paper de la *Presidenta* en la *Mariana* de Gotter,\* o més aviat per l'actriu que l'ha representat, encara que per altra part no li faltava talent. Aquesta mare desgraciada rep la funesta notícia, que el seu fill, que ja ha sigut la causa de la mort de la seva filla, ha esdevingut l'assassí de *Waller*; enduta per la ràbia i el dolor, adreça al seu marit aquestes terribles paraules: «Déu volgués que hom l'atrapés, aquest fill adorat, que dóna tan belles esperances, i que l'arrossegessin encadenat davant la casa de la seva amant! Que sentís les aclamacions tumultuoses del populatxo, que no deixa mai d'alegrar-se de la desgràcia d'altri! [Que el seu pare, testimoni del seu just càstig, veiés rajar la seva sang!]]»<sup>17</sup> Quan vaig llegir aquest passatge, la meva imaginació em representà l'ésser més forassenyat i més revoltant; vaig creure veure-hi l'expressió més espantosa de la ràbia; un cos fortament tirat endarrere, uns ulls sortint de la seva òrbita, espurnejants, extraviiats, uns braços estirats amb esforç més aviat cap al cel que cap a la terra, amb una fisonomia de la qual tots els trets trastornats i convulsius oferien la imatge de la desesperació. Tal fou en efecte el quadre que em féu veure l'actriu en la primera exclamació: «Déu volgués que hom l'atrapés!» Però a la segona, on desgraciadament ella es dedica a la pintura dels lligams que havien de garrotar el culpable, tota aquesta intepretació s'esvaní; el seu cos prengué de cop una posició vertical, els seus braços s'abaixaren, i les seves mans s'encreuaren en les juntures dels punys; tota l'expressió de la ràbia, l'única que podia excusar una explosió tan contrària al crit de la natura, fou destruïda, i la veritat, així com la il·lusió, es dissiparen amb ella.

Aquestes reflexions preliminars han de bastar, penso; més que la matèria és massa abundant per ser esgotada en una sola carta.

\* Drama alemany, acte III, escena darrera.<sup>16</sup>

16. *Mariane* (1776), de Gotter, s'inspira en l'obra de J. F. de Laharpe, *Mélanie* (1770), en la qual la protagonista és obligada a fer-se monja per augmentar l'herència del germà. Aquesta obra no es va poder representar a França a causa de l'oposició catòlica. En canvi, la versió de Gotter va tenir molt èxit a Alemanya. Cf. Carta XIV, n. 5.

17. Original alemany: «que el seu pare l'hagués de veure lligar». (A)

Ideen

zu einer

Miniatur

von

J. J. Engel.

---

Zweyter Theil.

---

*Ficta voluptatis causa sint proxima veris.*

HORATIUS.

---

Mit erläuternden Kupfertafeln.

---

Berlin 1786.

Auf Kosten des Verfassers und in Commission  
bey August Mylius.

# SEGONA PART





## CARTA XXVIII

Sens dubte heu oblidat el contingut de moltes de les meves cartes precedents, ja que em pregunteu per què només he fet una menció general de la pintura en relació amb l'art del gest i l'acció teatral; per què he parlat de la possibilitat de la barreja de gestos pictòrics i expressius, mentre que semblo voler proscriure tota imitació dels objectes que impressionen els sentits, i exigir simplement que hom expressi els sentiments amb què aquests objectes afecten l'ànima. Jo preguntaré al meu torn: cal que l'expressió i la pintura estiguin sempre en oposició sense poder reunir-se mai? No hi podria haver circumstàncies en què es combinessin completament o en part, i no n'hi ha també moltes on es confonen alhora perfectament? Jo mateix, no he intentat més d'una vegada dirigir la vostra atenció vers aquests objectes?

En la meva dotzena carta, on tractàvem de la interpretació de l'admiració, he dit formalment que l'expressió del sentiment interior s'hi confonia amb la pintura de l'objecte ofert als sentits; perquè en l'admiració, l'ànima ocupada completament en la representació del seu objecte, intenta assimilar-s'hi, i per tant l'expressió anàloga a la seva situació esdevé per ella mateixa la imitació i la pintura d'aquest objecte. Això m'ha servit per explicar-vos per què l'admiració d'alguna cosa gran dilata el pit, i també fa engrandir tot el cos, i obrir els ulls i la boca; mentre que la del sublim fa que tot el rostre de l'home s'elevi. He remarcat de passada, en la meva vuitena carta, que sovint l'espectador fortament commogut, i arrossegat per l'interès que li inspira la representació d'una peça de teatre, imita les cares i també els moviments dels actors, compartint alternativament

la seva tristesa o la seva joia, mentre sentiments personals i contraris no creien aquestes impressions exteriors. Per fi, en la meua vintena carta, us he fet observar, amb motiu de la simpatia moral, excitada pels caràcters nobles, fermes i sublimes, o per les accions que anuncien grandesa, coratge o amor a la humanitat, que aquests sentiments desperten en la nostra ànima el noble orgull, l'escalfor de l'entusiasme o la dolça sensibilitat del nostre heroi, i que s'adopta l'aire, s'imiten els gestos i els moviments que hom suposa a l'objecte que s'estima o s'admira. Em sembla inútil provar aquí la justesa d'aquestes observacions, que ja heu reconegut tàcitament; així doncs puc establir per regla, que cada vegada que l'ànima, ocupada completament en un objecte, no pot, en la representació d'aquest objecte, distingir el seu *jo* individual; és a dir (per expressar-me d'una manera més concisa), en tots els sentiments homogenis, la pintura és permesa, perquè no podent ser separada de l'expressió, serveix per reproduir-la.

Aquesta regla, com veieu, es refereix a la primera causa d'imitació, és a dir, a la vivesa de la representació. He designat, com la segona causa d'aquesta interpretació, el propòsit d'excitar en l'ànima de l'interlocutor una idea viva i colpidora. Quan aquest propòsit, com passa sovint en els relats o en la instrucció, és simplement una intenció freda i tranquil·la, o quan ell sol, en el moment actual, omple i escalfa l'ànima; llavors, en virtut de la regla que acabo d'establir, és permès el gest pictòric; car aquí no es troba cap col·lisió entre aquest gest i l'expressió. En el primer cas, no existeix cap sentiment que tendeixi a expressar-se; en el segon, és un sentiment homogeni, i per tant de la classe d'aquells que només es poden satisfer amb la imitació. No obstant, quan l'ànima d'un interlocutor és plena d'un sentiment individual, fins i tot de la mena d'aquells l'expressió dels quals en destruiria la pintura, si no completament, almenys modificant-la fins a fer-la desconeguda, llavors la pintura completa pot esdevenir encara un joc molt exacte; suposant que el sentiment no sigui molt viu, i que, pel seu propi interès actual, se subordini voluntàriament a la intenció de representar l'objecte per imitació. Per exemple, l'expressió de

desgrat i de menyspreu que inspira una manera imbècil de mantenir-se amb les galtes i els llavis penjant, no es pot pas reunir massa bé amb la imitació d'aquesta mateixa actitud; però quan aquest desgrat no és massa viu, el preceptor, intentant dominar-lo, procurarà de representar al seu alumne l'actitud innoble amb tota la fidelitat possible; i si aquesta imitació serveix per corregir-lo, esdevindrà el mitjà de satisfer el sentiment de desgrat que anima el preceptor. Aquesta observació us pot servir per deduir la segona regla. La interpretació pictòrica és l'única vertadera, o almenys és irrepreensible arreu on la intenció d'excitar les idees més vives de certs objectes domina, o quan el sentiment individual de l'interlocutor cedeix voluntàriament, perquè només complint aquesta intenció pot ser satisfet. A vegades passa que la interpretació escaient a la intenció està en la més perfecta harmonia amb la del sentiment i que en resulta una representació tan completament fidel, que hom creuria el sentiment homogeni i tota l'ànima de l'interlocutor sense distinció del *jo* individual, fosa en la idea de l'objecte. En aquest cas es troba el qui es queixa al jutge d'un insult fet al seu honor i la seva reputació: imita amb la més gran vivacitat el to arrogant i insolent, la còlera i el menyspreu humiliant de qui l'ha ofès; no, com es podria creure, per donar al jutge una idea exacta del fet, i per convèncer-lo de la justícia de la seva queixa, sinó principalment a causa de la satisfacció que una imitació semblant procura a la passió que l'anima. Car l'orgull, la còlera i el menyspreu de l'enemic exciten aquests mateixos sentiments en ell mateix.

Sovint passa amb la barreja d'expressió i de pintura en pantomima com amb l'art de la pintura mateixa, que té l'aparença d'allò que no és en el fons; i examinant-ho amb atenció, es troba que només és la reunió de diverses expressions, una de les quals sembla ser la pintura, perquè pertany a un sentiment homogeni. Aquest és el cas de l'amant, encantat de la figura majestuosa, el posat ple de noblesa i de gràcia, la mirada dolça i orgullosa de la seva amant, que està tan dedicat a la representació d'aquestes qualitats, que intenta apropiat-se'n una mica. Imitarà aquest posat noble i majestuós; però malgrat aquesta

expressió en aparença pictòrica, es reconeixerà sempre l'amant en la llangor de les seves mirades, la seva boca dolçament entreoberta, i el somriure fugitiu que vaga pels seus llavis i les seves galtes. I d'aquesta manera es produeix una mena de cara i de gest bastards, una expressió que s'assembla molt a la de clemència, perquè la dignitat i l'orgull de l'objecte estimat s'hi reuneixen amb la tendresa i l'afecte respectuosos de l'amant.

La reunió de l'expressió i una pintura pròpiament dita té lloc quan aquesta última s'executa amb la intenció d'excitar en l'ànima de l'interlocutor alguna idea colpidora intuïtiva, i llavors aquesta intenció exigeix una interpretació diferent del sentiment, encara que l'un i l'altre siguin d'una vivacitat més o menys igual. En aquest cas l'expressió i la pintura poden ser reunits en el joc de gest i cares, o la seva reunió no és possible. Aquesta impossibilitat tindrà lloc cada vegada que els mateixos mitjans hagin de plasmar una i altra, i ja no subsistirà quan el mitjà apropiat a l'expressió no sigui aquell pel qual s'opera la imitació de l'objecte. Suposem que un burleta es diverteix a costa d'un coix, o d'un home que, a una grassor excessiva, ajunta un pas vacil·lant, o qualsevol altre vici de conformació, la imitació dels quals no posa en acció els instruments de la rialla: per què, reunint la pintura a l'expressió, no esclafirà a riuere, quan representa la corpulència i la pesantor d'un *Falstaff* amb les mans i un ventre destrament dirigits endavant, amb les cames fortament separades, amb els peus girats endins?\* És fàcil de veure que no és pas aquest el cas en què es troba el preceptor de què he parlat més amunt, i a qui el retorn freqüent de la mateixa falta comesa pel seu alumne ja ha desagradat massa perquè pugui imitar fidelment l'actitud imbècil d'aquell, conservant tanmateix el desig de corregir-lo i d'humiliar-lo amb una representació colpidora de l'aspecte maldestre i ridícul. Aquí una reunió completa de la imitació amb l'expressió de desgrat és impossible; car els mitjans de reproduir-les són absolutament els mateixos: caldrà doncs sacrificar-ne una part i desnaturalitzar-les recíprocament, intentar acostar-les amb una

\* Vegeu la làmina XXIV.



actitud mitjana que no serà exactament ni l'una ni l'altra. El nostre preceptor doncs, posarà la boca badada, però fent ganyotes, el seu llavi inferior estarà penjant, al mateix temps que es trobarà una mica tirat cap als angles de la boca; el seu cap caurà endavant, però amb més força; els seus ulls pestanyejaran, mentre que les seves celles acostades i les arrugues del front descobriran la seva còlera. En una paraula, tot el seu rostre es tornarà una veritable caricatura en la qual s'observarà clarament que a la imitació d'una actitud que li és estranya, s'hi afegeixen els trets de l'escarni i el mal humor, apropiats al personatge.

Cap dels casos que acabo d'indicar no té lloc, quan l'ànima no està suficientment ocupada en la contemplació d'un objecte, com perquè la pintura es confongui amb l'expressió; quan la intenció de reproduir aquest objecte intuïtiu no domina, i aquesta intenció no se sosté amb un grau sensible de vivacitat al costat del sentiment que experimenta l'ànima: llavors no només la pintura pura i simple, sinó també la barreja de la interpretació pintoresca i expressiva han de ser rebutjats; ja que en tots aquests casos la pintura està en contradicció amb la situació de l'ànima, i no és ni anàloga, ni fisiològica, ni determinada per cap intenció. Segons aquests principis, jutgeu vós mateix, si, en la meua darrera carta, m'he equivocat a blasmar la interpretació de l'actor en el paper de *Hamlet*, el del tràgic Baron i el de l'actriu en el paper de la presidenta de *Mariana*. Els passatges en qüestió no necessitaven un comentari pantomímic per esdevenir intel·ligibles; els personatges no podien tenir la intenció d'animar fins a la més perfecta intuïció la idea que volien comunicar dels objectes dels seus sentiments, cosa que per altra banda la naturalesa d'aquests no els podia pas permetre; car la seva expressió diferia no només de la interpretació, sinó que li era fins totalment oposada en les tres situacions que he citat.

Però, quins són els casos, em preguntareu, en què realment l'ànima tota sencera està ocupada en el seu objecte? Quin són aquells en què l'intent de comunicar una idea viva i colpidora domina exclusivament, i subsisteix amb una força gairebé igual al sentiment? El qui proposa preguntes semblants, us contestaré, demana de la teoria del gest i l'acció teatral més del que pot

donar: exigeix instruccions tan precises i tan determinades, que, dispensant l'artista de tot estudi personal, el rebaixarien al rang d'un simple obrer mecànic. En això la regla només pot desenvolupar el sentit natural de què ha d'estar dotat l'artista, facilitar-li els mitjans d'assolir idees clares sobre els punts difícils del seu art, desvetllar-li el geni adormit, o desviar-lo dels falsos camins, i ajudar-lo a resoldre els casos dubtosos amb tanta rapidesa com certesa. Per altra banda, encara es podrien donar algunes instruccions més particulars; per exemple, que l'actor no s'ha de permetre l'expressió de cap idea, ni de cap sentiment, que el seu discurs anuncia com a estrany a la seva ànima; després, que ha de desconfiar, sobretot en les metàfores, de dedicar-se a qualitats, que, no pertanyent a la comparació, no tenen cap relació amb la idea, ni el sentiment que domina en l'ànima. Quan *Freeport* diu a *Lindane*: «Senyoreta, jo no us estimo en absolut»,\* no seria ridícul que la seva fisonomia expressés una llangor dolça i tendra? O el joc d'*Antoni* no semblaria deplorable, si, quan diu al poble romà, que Cèsar ha refusat la corona que li havia ofert, pronunciés el mot corona dirigint l'índex cap a terra per representar-ne la forma amb un cercle traçat enlaire? Encara seria més ridícul, si anomenant Cèsar mateix la corona de tots els herois, se li acudís servir-se de la mateixa pintura. Faltes d'aquest tipus potser semblen massa grolleres perquè calgui advertir-ne els actors; no obstant, quants no n'hi ha, que, orgullosos del seu gust i els seus pretesos coneixements, cometen contrasentits molt més greus? ¿No haureu sentit mai un d'aquests rapsodes moderns, que declamen les seves produccions ampulloses gesticulant sense parar, i pintant cada expressió figurada, sovint d'una manera tan còmica, [que un Cras, un Cató, li hauria costat no riure escoltant-los]?<sup>2</sup>

\* *L'escocesa*, acte II, esc. 6.<sup>1</sup>

1. Es tracta de l'obra de Voltaire *L'Écossaise* o *Le café* (1760), de la qual *Freeport* i *Lindane* són protagonistes. Vegeu els comentaris de Lessing, arran de la seva estrena a Hamburg, l'1 de maig de 1767. Cf. *Dramatúrgia...*, XII, Institut del Teatre, p. 69-72.

2. Original alemany: «que fins i tot un Cras o un Cató podria perdre totes les arrugues escoltant-los?». (A)

En l'escena d'*Emilia Galotti*,\* on *Odoardo* diu a *Orsina*: «No diluiu pas aquesta gota de verí en una bóta!» És visible que deu sentir la més viva impaciència del desig; no és menys clar, que en aquesta situació la interpretació d'aquest personatge no-més ha d'expressar aquesta impaciència, i que per tant li és impossible trobar prou de temps per indicar a la comtessa amb una pintura detallada d'aquesta metàfora tot el que troba d'odiós en la seva conducta. No obstant, recordo haver vist un actor en el paper d'*Odoardo* (això era en veritat als teatrets de fira, davant dels quals la curiositat em va fer parar) que s'esforçava a donar aquest llenguatge figurat, endevineu per quina mitjans? Primer, observador exacte de la regla prescrita per Riccoboni, aixecà metòdicament el braç dret, acostà l'índex al polze, i dirigí tot seguit l'un i l'altre cap a terra, com si hagués fet vessar alguna cosa: aquest joc havia d'indicar la gota de verí.\*\* A continuació, estenent, després d'aquest primer gest, els braços i les mans amb els dits fortament separats, semblà voler abraçar alguna cosa d'una gran circumferència; i això era, segons ell, la pintura de la bóta.\*\*\* No creieu pas que em diverteixi inventant aquest conte per fer-vos riure; vós mateix coneixeu un actor, que quan fa el paper d'*Odoardo* es pega grans cops de puny a la panxa cada vegada que pronuncia el mot bóta: i aquesta falta ¿és menys ridícula o més perdonable que l'altra?

Això, amic meu, pot bastar per al desenvolupament de la regla donada per Quintilià; i servirà, al mateix temps, de resposta a la vostra primera pregunta: a saber, si aquesta regla no bandejarà tota mena de pintura de l'escenari. En la carta següent, contestaré a la que concerneix les representacions dels temes pantomímics.

\* Acte IV, esc. 7.<sup>3</sup>

3. *Emilia Galotti* (1772), obra de Lessing. En l'escena descrita d'aquesta obra es parla d'una «bóta» (seguint la versió francesa: *tonneau*), però l'original alemany parla d'una «galleda».

\*\* Vegeu la làmina XXV, figura 1.

\*\*\* Vegeu la làmina XXV, figura 2.



f 1



f 2



## CARTA XXIX

Pel que he dit al començament de la nostra correspondència, no em sospiteu d'estar massa previngut a favor de la pantomima; no obstant, voleu que la contempli com un gènere possible de representacions teatrals; gènere que, des del seu origen, i després del seu restabliment pel cèlebre Sr. Noverre,<sup>1</sup> ha tingut l'èxit més decidit. Així doncs us sembla que no em puc dispensar de parlar de la pantomima, ja que, privada del socors de la paraula, és completament independent de l'art del gest; però al vostre entendre la regla establerta per l'actor no es pot estendre al pantomim, perquè aquest, segons la meua pròpia declaració, de cap manera no pot passar-se d'alguns signes de convenció per pintar els objectes dels seus sentiments.

Em sembla que hauria hagut d'afegir a aquesta remarca que el pantomim realment necessita signes semblants, quan s'imposa la necessitat de fer conèixer objectes, dels quals els espectadors no tenen cap idea; és a dir, quan aspirant al títol de poeta creador, ell mateix vol inventar els seus temes, les seves intrigues i els seus desenllaços; car potser és possible, en efecte, que n'hi hagi on la pantomima pot evitar tota pintura contrària a l'expressió; i és una altra qüestió saber si mai ha d'escollir temes en què no pugui evitar-ho.

1. Jean-Georges Noverre (1727-1810). Fou mestre de ball a l'Òpera Còmica de París, de 1753 a 1756. La seva obra *Lettres sur la danse et les ballets*, publicada el 1759, pretenia sistematitzar la dansa i el ballet des del punt de vista tècnic i artístic. Considerat el renovador de la pantomima, Diderot el cita amb admiració a *Le neveu de Rameau*.

Hi ha esdeveniments en la vida que, per tots els seus símptomes, tenen unes propietats característiques, i que són tan generalment coneguts, que veient-los representar en pantomima, hom no té cap necessitat de preguntar-se quin és l'objecte que s'intenta imitar. Sens dubte us recordeu d'aquesta farsa pantomímica a què assistiren els anglesos en una de les illes de la Societat al mar del Sud,\* que, a dir veritat, només podia ser representada en un poble tan poc corromput i tan poc civilitzat com ho són els insulars; i us recordeu també d'haver llegit les descripcions de les danses guerreres dels americans salvatges, en les quals representen en pantomima a llurs espectadors tots els esdeveniments coneguts d'una expedició de guerra; la marxa, l'atac, el combat, la manera de fer presoners i la retirada.\*\* Durant tota la durada d'una semblant dansa el guerrer té la mateixa intenció sostinguda que l'actor a vegades té en escena en els relats i les descripcions que fa; és a dir, que vol excitar en l'ànima dels espectadors les imatges de certs objectes d'una manera colpidora i intuïtiva. A dir veritat, llavors pinta, però és amb el mateix dret que l'actor: la seva pintura esdevé clara perquè tothom sap el que vol representar, i perquè l'objecte de la seva imitació es redueix precisament als moviments del seu cos, que li serveixen de signes naturals, exactament com els contorns i els colors serveixen al pintor. No necessita signes de convenció, sinó quan vol designar els esdeveniments que, per

\* *Voyage autour du monde*, per FORSTER, t. II, p. 107 de la traducció francesa.

\*\* CHARLEVOIX, *Histoire de la Nouvelle France*, t. III, p. 297. «El [el ballari] representa la partida dels guerrers, la marxa dels campaments; va a la descoberta, s'acosta, es para, com per prendre alè, després tot de cop entra en furor, i hom diria que vol matar a tothom; retornat d'aquest accés, va a prendre algú de l'assemblea, com si el fes presoner de guerra; fa veure que esberla el cap a un altre, n'engalta un tercer; en fi, es posa a córrer amb tota la força. Es para tot seguit i li tornen els sentits: és la retirada, primer precipitada, després més tranquil·la. Llavors expressa, amb diversos crits, les diferents situacions en què s'ha trobat el seu esperit durant la seva darrera campanya, i acaba amb el relat de totes les belles accions que ha fet a la guerra.»<sup>2</sup>

2. Pierre-François-Xavier de CHARLEVOIX (1682-1761), *Histoire et description générale de la Nouvelle France*, Paris, P. F. Giffart, 1744, 3 vol.

ells mateixos, són diferents de les actituds i els moviments del seu cos, o quan el significat i l'ús d'aquests no són gens coneguts pels seus espectadors.

Els ballets pantomima o d'acció del gènere còmic que normalment es fan després de les peces de teatre, en la seva majoria són imitacions d'esdeveniments diaris i molt ordinaris que es poden comprendre sense necessitat d'interpretació. Qui no coneix les festes de la collita i les veremes, les variades escenes d'una fira, [d'un ball de festa major]<sup>3</sup> o d'un jardí públic? De la mateixa manera en pantomima es poden representar temes que, igual que la tragèdia o la comèdia, tenen la seva intriga i el seu desenllaç; i per a la intel·ligència de l'espectador n'hi haurà prou d'expressar amb exactitud els sentiments dels personatges. Suposem que un pastor s'inflama de cop a la vista d'una pastora jove i encantadora; s'hi acostava amb una tendresa respectuosa; el pudor tímid incita la pastora a evitar aquest nou amant; ella abandona l'escena; després d'una curta absència reapareix, apocada en aparença, però encantada de tornar-lo a veure; ell comprèn aquest retorn amatent, i sensible a aquest favor, posa als peus de la pastora una cinta, un ram o algun altre signe del seu amor. La seva felicitat encara és incerta, quan els sorprèn un segon amant; es prepara una escena de gelosia, però la conducta de la pastora demostra que no ha donat a aquest rival cap poder sobre el seu cor. La pastora que té més antics drets sobre el d'aquest segon amant arriba de seguida; el seu orgull, la seva còlera, la seva tristesa, el seu abatiment, inciten [la infidel]<sup>4</sup> a reprendre les seves antigues cadenes; i la confusió, el penediment d'aquest últim, juntament als bons oficis de la primera parella, li fan obtenir el seu perdó; després d'això, imbuït de reconeixença, s'esforça al seu torn en la felicitat del seu benefactor. — Quan l'acció comença, continua i acaba d'aquesta manera, quina obscuritat o ambigüitat pot oferir cada una d'aquestes situacions a l'esperit dels espectadors? El joc de cares, els moviments i les actituds dels personatges,

3. Original alemany: «d'una taverna». (A)

4. Original alemany: «l'infidel». (A)

els seus sentiments tan naturals i tan apropiats [a l'home]<sup>5</sup> basten per instruir-los, i a ningú no se li acudirà demanar l'explicació d'un desenllaç de què cada novel·la, o els esdeveniments diaris de la vida, ofereixen la interpretació i l'exemple. Aquí, l'ull fa l'exposició del tema, i el cor n'explica el relat.

No obstant, la pantomima no està limitada essencialment a accions o a esdeveniments ordinaris o quotidians. El pare Lafiteau diu en la seva obra titulada: *Des mœurs des sauvages*:\* «Uns quants dels qui han viscut amb els iroquesos m'han assegurat, que sovint després que un cap de guerra ha exposat al seu retorn tot el que ha passat en la seva expedició i en els combats que ha lliurat o sostingut contra els enemics, sense ometre'n cap circumstància; llavors, tots els qui són presents en aquest relat s'aixequen per dansar, i representen aquestes accions amb molta vivacitat, com si hi haguessin assistit, sense haver-s'hi preparat tanmateix i sense haver-s'hi posat d'acord conjuntament.» Aquí veieu que no és necessari que els esdeveniments siguin del gènere dels que passen ordinàriament a la guerra; poden anar acompanyats de les circumstàncies que es vulguin, sempre que siguin indicats per les actituds i els gestos més vertaders i més expressius; llavors cadascú que, atent al relat d'aquests esdeveniments, n'haurà imprès la sèrie en la seva memòria, comprendrà també la dansa des del començament fins al final, i a cada nova escena podrà indicar el tret del relat que ha de representar.

El mateix passa amb els temes pantomímics que s'executen en els nostres teatres moderns. Encara que no sigui un esdeveniment comú o una acció quotidiana la que es representi, n'hi haurà prou de conèixer-ne el gènere, la causa, la marxa i el desenvolupament; de saber el nom de la pantomima, o de donar un

5. Original alemany: «a la humanitat sencera i a cada una un dels sexes». (A)

\* T. I, p. 623.<sup>6</sup>

6. Engel resumeix Lafiteau dins del text principal i el reproduceix en francès a la nota. L'original alemany diu p. 523. (A)

Joseph-François Lafiteau, missioner francès. L'obra citada és *Mœurs des sauvages américains, comparés aux mœurs des premiers temps*, 2 vol., París, 1724.

ràpid cop d'ull al programa, i hom ja no trobarà dificultat de seguir els moviments i les actituds dels ballarins, i a captar-ne perfectament el sentit. Sovint fins i tot no caldrà ni tan sols el nom, ni el programa del tema; car els grups de personatges, i potser tal o tal altra circumstància pròpia d'una acció determinada, poden indicar a l'acte l'esdeveniment que es tracta de representar. Així passà amb el teatre dels antics de la pantomima del famós pastor del mont Ida. N'hi havia prou de conèixer les tres deesses i els trets característics que les distingien entre elles; només calia veure el pastor sobre la muntanya, i sobretot la poma d'or que havia encès la gelosia de les tres rivals, perquè tothom sabés el que havia de passar. Res no podia ser equívoc o inintel·ligible, sigui en els cares i els moviments de Juno, de Minerva i de Venus, sigui en les diferents expressions de Paris, que, primer colpit d'admiració, tot seguit indecís, finalment era subjugat pels vencedors encantats de la deessa dels amors. El mateix passaria en els nostres teatres, si fos permès de transformar en pantomimes els misteris o els esdeveniments de la història sagrada. Tothom n'és instruït, i qui veiés un home amb una dona sota un arbre envoltat d'una serp, comprendria, sense la menor dificultat, el significat de la resta, fins i tot el del querubí armat amb una espasa flamejant. Clarke, sense saber l'espanyol, va comprendre no obstant perfectament tota la Passió representada en el teatre de Madrid.\*

Un examen molt superficial us convencerà que temes com els que acabo d'indicar no obliguen de cap manera el pantomim a separar-se de la regla establerta per a l'actor. O la intenció d'animar la idea de certs objectes fins al grau més alt d'intuïció domina en l'ànima del pantomim (condició que permet també a l'actor la pintura més completa) o tot el tema és perfectament

\* Vegeu *Letters concerning the Spanish Nation, by the Rev. Edward Clarke*, l. 6.<sup>7</sup>

7. Edward Clarke (1730-1786). Diplomàtic i viatger, autor d'obres diverses, fou adjunt a l'ambaixada de Madrid entre 1760 i 1762. Entre 1763 i 1768 va residir a Menorca com a capellà i secretari del governador general Johnston, en defensa del qual publicà un opuscle el 1767. El text citat per Engel és *Letters concerning the State of Spain... writen at Madrid during the years 1760 and 1761*, Londres, 1763.

intelligible per la sola expressió dels sentiments; o bé hom el coneix per endavant per la seva intriga i la marxa de l'acció: llavors la vista sola i la sèrie de sentiments desenrotllats successivament formen el relat, o més aviat semblen formar-lo; car en el fons és l'espectador qui se'l fa a si mateix. Ara bé, si en tots aquests casos el pantomim no s'ha d'ocupar en absolut, o molt poc almenys, de fer-se intel·ligible a l'espectador, per què no es dedicarà preferentment a donar als sentiments que imbueixen la seva ànima l'expressió més forta i més animada? Per què intentarà designar el que mai no podrà fer conèixer, o que només expressarà d'una manera molt imperfecta, i fent a l'efecte esforços inútils, sacrificar completament, negligir, o afeblir l'expressió de les afeccions de la seva ànima, que no obstant podria plasmar tan fàcilment?

Comparant entre si els temes de les pantomimes antigues, de les quals ens han arribat nocions, i sobretot llegint la llarga llista que ens n'ha donat Lluçia, trobo que aquest art mai no s'ha ocupat d'inventar temes, sinó que sempre els ha pres de la faula, la mitologia o la història dels primers temps, i que eren prou coneguts per la tradició. Aquesta circumstància fa tot allò meravellós que s'explica de l'habilitat d'un Pílates, un Batil i altres pantomims posteriors fàcil de concebre; mentre que sense aquesta circumstància, per simple que pugui semblar, seria impossible fer-se'n una idea. Els espectadors, la majoria almenys, sabien per endavant el que aquests cèlebres pantomims volien indicar i expressar. I la força de la il·lusió voluntària podia conduir-los fàcilment a la falsa conseqüència, que el sol joc dels gestos i de cares els comunicava totes les idees; mentre que aquestes idees, adormides des de feia temps en la seva memòria, no necessitaven, per ser desvetllades, sinó un impuls feblísim. Així és com cal explicar, crec, l'exclamació del cínic Demetri contada per Lluçia,\* i l'anècdota del príncep reial del Pont, que pregà a Neró de fer-li el present d'un pantomim, a fi

\* *Περί Ορχησεως*, ed. Reiz., t. II, p. 302. «Ακόω, ανθρωπε, α ποιεις, ουχ ορω μονον, αλλα μοι δοκεις ταις χειρσιν αυταις λαλειν.»<sup>8</sup>

8. «Escolto, home, allò que executes, i no solament ho veig, sinó que em sembla que parlis amb les mateixes mans.»

de poder prescindir d'intèrprets, fent-lo servir en els seus tractes amb els pobles bàrbars.\* Suposant que la pantomima a què va assistir aquest príncep no tingués per tema una d'aquestes accions comunes, de les quals les primeres inclinacions de la naturalesa humana i els esdeveniments quotidians podien indicar el sentit o facilitar la intel·ligència, decididament no veig cap mitjà d'explicar d'altra manera aquesta anècdota sense perdre'm en infinites dificultats. La interpretació més perfecta, si en el sentit més estricte no equivalgués al llenguatge parlat (és a dir, si els signes de convenció invariablement adoptats no en fixessin les expressions) de cap manera podia instruir aquest príncep en una acció de què no en tenia cap coneixement. A tot estirar aquesta interpretació l'hauria pogut conduir a endevinar per atzar el tema de l'escena, però mai no l'hi hauria indicat amb claredat i amb certesa. I si la interpretació del pantomim era realment un llenguatge, llavors sorgiria una nova dificultat; car hom no podria fer-se una idea de com hauria pogut ser intel·ligible per a aquest príncep sense que aquest n'hagués estudiat els elements. Sens dubte, un llenguatge semblant no podia consistir en un argrupament de signes arbitraris i presos a l'atzar, dels quals cap objecte exterior no motivés o modificués l'ús; car cap llengua, sigui la que sigui, no s'ha format ni es formarà mai d'aquesta manera; no obstant, aquest llenguatge pantomímic compartiria amb tots els llenguatges parlats l'inconvenient d'haver de recórrer a certs signes radicals, i a analogies, que, designant igualment bé una pila d'objectes, no n'indiquen cap amb exactitud i precisió, i el veritable significat dels quals és impossible endevinar, fora que no se'l conegui per endavant per la instrucció o l'ús. La llengua que Rabelais fa parlar a *Panurge* i a l'anglès\*\* podria ser composta de signes ben

\* *Ibid.*

\*\* Vegeu *Œuvres de RABELAIS*, t. I, cap. 16. «Com Panurge féu avergonyir l'anglès, que argüia amb signes.»<sup>9</sup>

9. El text citat correspon al cap. XIX de *Pantagruel* (1532). Cf. François RABELAIS, *Gargantua i Pantagruel*, trad. de Miquel-Àngel Sánchez Ferriz (Col. Les Millors Obres de la Literatura Universal), Barcelona, Ed. 62, 1985, p. 201.



escollits i convenientment adaptats, sense que per a mi no fos menys un galimaties intel·ligible, encara que les expressions i els girs de l'antic dialecte francès em fossin molt familiars.

Sant Agustí ja ha dit més o menys la mateixa cosa,\* demostrant, amb l'exemple dels cartaginesos, com n'és de difícil de comprendre un llenguatge format de signes dels quals hom no ha estudiat els elements. Conta que, arran de l'establiment dels pantomims a Cartago, havia calgut que un intèrpret n'expliqués els signes als espectadors. D'altra banda resta saber si en el fons l'objecte d'aquesta explicació no era instruir el públic de temes trets de la faula o la història, i representats en escena, com de fer els signes i les actituds dels ballarins intel·ligibles per al coneixement dels temes, més que fer comprendre aquests pel significat dels primers; car no em puc formar cap idea d'un agrupament de signes, tal com devia haver sigut el dels antics pantomims, i la riquesa del qual hauria igualat la de les col·leccions completes de signes generals i particulars que formen les nostres llengües modernes, les diferents combinacions de les quals poden expressar incessantment i comunicar els pensaments nous i desconeguts. Certament un llenguatge semblant no es crea ni s'aprèn molt fàcilment.

\* *De Doctr. Christ.*, l. II, cap. 26. «Quia multis modis simile aliquid alicui potest esse, non constant talia signa inter homines, nisi consensus accedat.»<sup>10</sup>

10. «Com que quelcom pot ser semblant a alguna altra cosa de moltes maneres, no hi ha aquests signes entre els homes, si no és per consens.»

## CARTA XXX

El pantomim dels temps moderns no té cap avantatge sobre el dels antics; ja que quan, renunciant a accions comunes i conegudes, pretén executar temes d'intriga de pròpia invenció, es troba amb l'alternativa o de pintar amb signes tan expressius com li sigui possible crear-los, deixant a l'atzar el que el seu significat vague i incert permetrà copçar-ne als espectadors, o de cridar en ajut seu l'interpret que ha d'explicar amb la paraula el que el gest, la cara i l'actitud no poden expressar completament. El Sr. Noverre rebutja absolutament aquest darrer mitjà; segons ell, l'art que hi ha de recórrer encara està en la seva infància, i només fa que balbucejar.\* Aquest autor es declara igualment contra l'ús de signes pictòrics i incerts; car encara que no tracti formalment aquesta matèria, no obstant es pot treure aquesta conseqüència [—pel que jo recordo—]<sup>2</sup> de la resta del seu sistema.

D'entrada reconeix, «que l'art de la pantomima està més limitat avui que no ho era en el temps d'August». Jo hi afegeixo, que aquest descoratjament no s'ha d'atribuir sinó a les idees massa grans i potser exagerades que ens en formem d'acord amb els elogis ampul·losos dels antics. «Hi ha quantitat de coses —continua— que no poden fer-se intel·ligibles sinó amb

\* *Lettres sur la danse et sur les ballets*, p. 89 de la segona edició. «Sota el regnat de Lluís XIV, els relats, els diàlegs i els monòlegs feien d'interprets a la dansa. Aquesta no feia sinó balbucejar. Els seus sons febles i inarticulats necessitaren ser sostinguts per la música, i ser explicats per la poesia, etc.»<sup>1</sup>

1. L'original alemany indica p. 106. Cf. Carta XXIX, n. 1.

2. Afegit pel traductor francès. (A)

socors dels gestos. Tot el que s'anomena diàleg tranquil no pot trobar lloc en la pantomima.»\* Segons jo, això vol dir clarament: «la pantomima no té cap més llenguatge que el del sentiment, i no hi ha cap mitjà de fer intel·ligible el que l'expressió d'aquest sentiment combinada amb l'aspecte del personatge i la seva situació visible hi pot deixar d'obscure o d'incert. En un altre indret, on critica el socors a paraules per a l'explicació d'un ballet, i compara els qui en tenen necessitat [als quadres dels primers temps de la pintura en què els pintors se servien de rotllos de paper que sortien de la boca de les figures, i en què es trobaven escrites l'acció, l'expressió i la situació de cada personatge],<sup>3</sup> exposa els mitjans d'ordenar els ballets per tal de fer inútil aquest socors; i en quantitat d'aquests mitjans no es parla en absolut de la pintura dels objectes, ni dels signes de convenció les combinacions dels quals podrien formar una mena de llengua pròpiament dita.\*\*

Al meu parer, resulta clarament d'aquests passatges, dels quals podria multiplicar les citacions, que el primer mestre d'aquest art i el millor autor que se n'hagi ocupat bandeja del seu teatre tot el que no és intel·ligible per la mateixa expressió del sentiment. Però, quins temes tractarà, si rebutja les accions comunes i els esdeveniments quotidians? En les pantomimes dels antics era permès de prendre els seus temes de la religió, avantatge de què no gaudeixen els nostres; car semblants represen-

\* *Lett. sur la danse*, p. 17.

3. Original alemany: «amb els quadres antics en els quals els pintors inhàbils escrivien els noms dels personatges representats». (A)

\*\* P. 86, 94. «Quan els ballarins, animats pel sentiment, es transformen sota mil formes diferents amb els trets variats de les passions; quan seran uns Proteus, i llur fisonomia i llurs mirades traçaran els moviments de llur ànima; quan els seus braços sortiran d'aquest camí estret que l'escola els ha prescrit, i, recorrent amb tanta gràcia com veritat un espai més considerable, descriuran, amb posicions justes, els moviments successius de les passions; quan en fi associaran l'esperit i el geni a llur art, es distingiran; els relats des de llavors esdevindran inútils; tot parlarà, cada moviment serà expressiu, cada actitud pintarà una situació, cada gest desvelarà una intenció, cada mirada anunciarà un nou sentiment; tot serà seductor, perquè tot serà ver, i la imitació serà presa del natural.»

tacions desplaïrien tant als incrèduls com als devots, [encara que potser més a aquests que no pas als primers].<sup>4</sup> Així doncs només resta el segon mitjà emprat pels antics; és a dir, posar en pantomima en escena les obres de poesia més conegudes, i confiar, quant a l'exposició de la majoria, en la memòria dels espectadors; també l'opinió i els procediments de tots els qui han intentat de portar la pantomima moderna a la perfecció de l'antiga, s'avenen perfectament amb el que n'acabo de dir.

El pare Dubos, de qui és inútil citar el passatge amb el qual demostra la necessitat d'escollir per a la pantomima temes coneguts,\* ens narra el primer assaig que es féu a París per a la restauració d'aquest art a imitació dels antics. «Una princesa —diu— que uneix a molt d'esperit natural, moltes llums adquirides, i que té un gran gust pels espectacles, volgué veure un intent de l'art de les pantomimes antigues, que li pogués donar una idea de llurs representacions més certa que la que n'havia concebut llegint els autors. A falta d'actors instruïts en l'art de què parlem, escollí un ballarí i una ballarina, que eren veritablement tant l'un com l'altra d'un geni superior a llur professió i, tot sia dit, capaços d'inventar. Així, hom els féu representar, gesticulant en el teatre de Sceaux, l'escena del quart acte dels *Horaces* de Corneille, en què el jove *Horace* mata la seva germana *Camille*; i executaren al so de diversos instruments que tocaven un cant compost sobre les paraules d'aquesta escena, a les quals un home hàbil (Mouret)<sup>6</sup> havia posat música, com si s'haguessin hagut de cantar. Els nostres dos novells pantomims s'animaren tan bé recíprocament amb els seus gestos i les seves evolucions, en què no hi havia cap pas de dansa massa marcat, que arribaren a vessar llàgrimes. No cal preguntar si emocionaren els espectadors».\*\*

El Sr. Noverre ha perfeccionat aquest invent, fet amb una

4. Original alemany: «i sovint més a aquells que no pas als darrers». (A)

\* *Réflexions critiques*, t. III, p. 302 i seg. de la setena edició.<sup>5</sup>

5. A l'original alemany indica p. 276. Cf. Carta III, n. 3.

6. Jean-Joseph Mouret (1682-1738). Músic francès. Autor de cantates profanes i divertiments lleugers i elegants.

\*\* *Réflex. crit.*, t. III, p. 312 i seg.

sola escena, posant en pantomima tota la peça de Corneille; i ha aconsellat de fer el mateix amb d'altres drames; però exigeix que siguin coneguts dels espectadors, perquè sense aquesta precaució essencial les pantomimes podrien no ser prou intel·ligibles. «Les peces —diu— en què actuaven Pílades i Babil, generalment eren conegudes; servien, per dir-ho així, de programa als espectadors, que, tenint-les gravades en la memòria, seguien l'actor sense dificultat, i ho endevinaven abans que s'expressés i tot. No tindrem els mateixos avantatges —afegeix— quan posarem en dansa els drames més apreciats del nostre teatre? Estarem menys ben organitzats que els ballarins de Roma? I el que s'ha fet en temps d'August no es pot fer avui dia? Seria degradar els homes pensar-ho, i menysprear el gust i l'esperit del nostre segle creure-ho.»\*

He volgut provar amb el sentiment i el propi mètode pràctic del primer mestre conegut en aquest art que resulta en efecte de la naturalesa de la cosa; a saber, que cal guardar-se d'escollir per a la pantomima temes desconeguts; per consegüent cap d'aquells en què la pintura i els signes són absolutament necessaris per a la seva exposició i la de la situació dels personatges, com per indicar la marxa de l'acció i el desenvolupament de la intriga. Dic que la naturalesa de la cosa forneix la mateixa conseqüència; car atès que (com ningú no en pot dubtar) els signes destinats a indicar objectes absents i intel·lectuals conserven una molt gran obscuritat, per tal com quasi sempre consistiran en pintures generals, vagues i equívokes, és del tot impossible que només amb el seu sol ajut una obra pugui ser perfectament entesa; i el que es inintel·ligible no pot ni plaure, ni commoure, ni produir cap d'aquests efectes *estètics*,\*\* que

\* *Lettres sur la danse*, p. 66.

\*\* Creiem haver d'adoptar aquest terme, rebut per tots els savis alemanys, per designar la *filosofia de les belles arts*, o la *ciència que deriva de la naturalesa del gust*, no solament en la teoria, sinó també en les regles pràctiques de les belles arts. Pròpiament parlant, *estètica* significa la *teoria de les sensacions*, les quals són anomenades en grec Αἰσθησεως. Les belles arts tenen com a objectiu principal excitar un viu sentiment de la veritat i del bo; així llur teoria ha de ser basada en la del sentiment obscur i les sensacions. Baumgarten,

han de ser l'objectiu de totes les produccions de les belles arts. La màgia imponent dels quadres formats en escena pels grups de diferents personatges, el gust, la riquesa i la magnificència dels decorats, la gràcia i la varietat dels moviments combinats amb l'acompanyament d'una simfonia harmoniosa; totes aquestes coses, dic, podran atreure i afalagar l'espectador; però és absolutament impossible que el tema per ell mateix, com a acció dramàtica, i com a desenvolupament de situacions i d'esdeveniments, pugui interessar. [L'encant que en resultarà només serà per als ulls; l'esperit no hi trobarà cap fruïció, i el cor restarà buit].<sup>8</sup> La regla de l'expressió establerta per a l'actor resta així també en tota la seva força per al pantomim; car, repeteixo, en tot tema que el dispensi d'emprar les pintures, cal que les eviti curosament: no obstant amb les restriccions i les excepcions indicades més amunt; i mai no ha de tractar aquells en què, no podent-ne prescindir, es veuria forçat a sacrificar-los l'expressió.

Quan es tracta de tocar temes que hom ja coneix, tot depèn aleshores de la marxa i l'ordre que escull el pantomim. Car, si en l'execució de cada escena particular no segueix el consell que el Sr. Noverre dóna respecte al pla general i el conjunt; si no ajunta els esdeveniments,\* si, sense reunir els quadros dis-

---

professor a la universitat de Frankfurt de l'Oder, fou el primer que ensenyà la filosofia de les belles arts, que anomenà *Estètica*, segons un sistema basat en principis filosòfics. La doctrina de Wolf, de l'origen de les sensacions agradables, que aquest filòsof ha cregut trobar en el sentiment obscur de la perfecció, li fa de base. En la part que comprèn la teoria, l'única que aquest judiciós autor ha publicat, ha esgotat tot el que fa referència al bell i la perfecció, en la mesura que els sentits poden captar-los; i a totes les diferents espècies que n'ha indicat, hi ha oposat les espècies corresponents de lletjor. No obstant els seus coneixements massa limitats de les arts no li permeteren estendre la seva teoria més enllà de l'eloqüència i la poesia. (TF)<sup>7</sup>

7. El comentari del traductor francès subratlla la novetat del terme «estètica» i «estètic», a finals del segle XVIII. L'obra d'Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), *Aesthetica*, fou publicada el 1750.

8. Frase afegida pel traductor francès. (A)

\* *Lettres sur la danse*, p. 63. «Cenyiu l'acció, suprimiu tot diàleg tranquil, acosteu els incidents, reuniu tots els quadres dispersos, i hi reeixireu.»

persos, fa l'acció laxa i esllanguida; si marxant pas a pas sobre les petjades del poeta en tota la progressió de les seves idees, es dedica servilment a reproduir amb els gestos cada expressió, cada imatge i cada gir de frase, perdrà per un costat tot l'avantatge que havia guanyat per l'altre. La interpretació del pantomim esdevindrà doncs avorrida i inintelligible en moltes de les seves parts; car quin espectador podrà recordar exactament totes les expressions de què s'ha servit el poeta? Aquesta interpretació consistirà en repeticions d'expressions monòtones, uniformes, o almenys molt semblants entre elles; o es perdrà en pintures extraordinàries, insuficients, [potser molt desplaçades],<sup>9</sup> i gairebé sempre nocives a l'expressió, si no la destrueixen del tot. Dic molt desplaçades; car una imatge que pot ser gran, noble o terrible a la imaginació, es tornarà, reproduïda per la pantomima, sovint, o gairebé sempre, baixa, trivial i grotesca. No sé si mai heu assistit al *Ballet des Horaces* del Sr. Noverre, de què hom ens donà un dia un intent molt mal executat. Quin galimaties que s'aplegà per expressar el passatge en què *Camille* maleeix el seu germà, la seva pàtria i tots els ciutadans romans! No hi pot haver res més lamentable que la manera com es reproduïren aquests versos:

*Que ella mateixa (Roma) enderroqui sobre seu les seves muralles,  
I amb les seves pròpies mans escorxi les seves entranyes.\**

Però la ignorància i el mal gust es mostraren sobretot en la pintura d'un pensament que l'autor d'aquest ballet degué probablement al seu geni, i el sentit del qual sens dubte era: «Pugui la terra engolir Roma!» Aquesta idea és no només noble i gran per ella sola, sinó al mateix temps terrible per a la imaginació: hom creu veure un abisme immens i profund obrir-se com la gola d'un monstre espantós, per sepultar en les seves entranyes un poble poderós. Però, que baixa i ridícula que semblà aquesta imatge en la pintura pantomímica, i que desa-

9. Original alemany: «molt deshonestes» o «molt inconvenients». (A)

\* *Les Horaces*, acte IV, esc. 6.

gradable que en fou l'execució! Primer la ballarina mostrà el fons de l'escenari (aparentment per indicar el lloc on convenia suposar la ciutat de Roma) a continuació agità amb vivesa la seva mà dirigida cap a terra, i després d'això obrí de sobte, no la gola d'un monstre, sinó la seva petita boca, i hi dirigí diverses vegades, el seu puny tancat, com si hagués volgut empassar-se'l amb la més gran avidesa.\* La major part dels espectadors esclataren a riure, mentre que d'altres tenien feina per endivinar el sentit d'aquesta interpretació inesperada; car en efecte l'explicació que acabo de donar d'aquesta farsa només és conjectural, i és molt possible donar-ne una altra que diferiria totalment d'aquesta.

Si mai es pogués inventar un llenguatge de gestos, que mereixés veritablement aquest nom, aquestes imitacions servils de la llengua parlada serien vistes com aquestes miserables traduccions, en què hom busca en va l'estil de l'original, perquè el geni de les dues llengües hi ha sigut absolutament negligit. Em temo molt que la representació pantomímica de què parla Du Bos, no hagi donat peu respecte a això, a crítica; almenys es pot sospitar, ja que s'ha dit que Mouret no compongué pas la música per als moviments dels ballarins, sinó per a les paraules de Corneille, com si haguessin hagut de ser cantades. [A més a més, com que la idea havia sigut donada per una princesa amable i espiritual, bé va caldre que la crítica callés; car no ignoreu, amic, que una dona bella, que uneix esperit a les gràcies, no es pot equivocar mai].<sup>10</sup>

\* Vegeu la làmina XXVI.

10. Original alemany: «Ara bé, com que fou una princesa qui va donar la idea d'aquesta representació, la crítica ha de moderar-se discretament en aquest cas: una princesa no s'equivoca mai, amic meu.» (A)





## CARTA XXXI

No és pas, com penseu, segons els meus principis, sinó segons els del Sr. Noverre mateix, que he seguit pas a pas, que caldria jutjar del poc mèrit de la pantomima; conseqüència que us sembla el resultat de la meva precedent discussió. No em preguntaré si el punt de vista sota el qual considereu les representacions teatrals per apreciar-ne el mèrit, no és massa limitat, i m'accontentaré de reconèixer-vos que totes les conseqüències amb les quals sembleu voler-me confondre em semblen indiscutiblement veritables. Si el pantomim, elevant-se per sobre dels temes presos dels esdeveniments quotidians de la vida, es veu forçat a tractar faules anteriorment conegudes, en resulta la prova més completa de la impotència i la dependència del seu art, que sembla no tenir necessitat de l'ajut de la paraula, sense poder passar-ne tanmateix. A més, com que els detalls de cada escena en particular de les obres mestres tràgiques i còmiques no són perfectament coneguts per tots els espectadors, la interpretació de la pantomima restarà en diverses de les seves parts sempre enigmàtica per a la majoria; de manera que sovint es presentaran llacunes respecte al fil i el lligam dels esdeveniments. En fi, si tot diàleg tranquil ha de ser suprimit per cenyir més l'acció i accelerar-ne el ritme, llavors el pantomim sacrificarà precisament el que encanta més al coneixedor instruït en les representacions teatrals; a saber, la pintura completa dels caràcters amb la justa barreja, i en la proporció recíproca de les afeccions i les facultats de l'ànima, el desenvolupament complet de la interpretació de les passions (on els matisos tenen tot sovint tanta finor) així com els seus motius i

ressorts més secrets. — Malgrat tots aquests inconvenients, la pantomima encara pot tenir atractius: els sentits poden enriquir-se d'allò que hi perd l'esperit; i no era pas certament l'ànima qui hi guanyava més entre els romans, l'amor portat fins a l'entusiasme per aquest gènere d'espectacle dels quals m'oposeu.

Però, continueu, no seria possible de retrobar el que s'ha perdut d'aquest art, de crear amb el temps allò que potser mai no hi ha existit? Una llengua formada de cares, de gestos i de moviments del cos seria menys possible que una llengua composta de sons articulats?

Suposant, amic meu, que això fos possible, caldrà admetre no obstant que en els nostres dies les condicions, que han d'afavorir la descoberta d'una semblant llengua pantomímica, no existeixen. Cada idioma, pel que jo en sé, deu la seva primera existència a una societat d'homes molt petita; abans no es perfeccioni en una progressió marcada, costa esforços increïbles al geni. [La necessitat, que és el pare de totes les descobertes importants],<sup>1</sup> la crea i l'acaba. Però avui que totes les grans societats ja estan establertes, el geni, en siguin quines en siguin l'activitat i l'audàcia, sempre serà espantat per la impossibilitat d'igualar amb la pantomima la perfecció de les llengües parlades, i renunciarà a tots els indrets; la mateixa necessitat d'un llenguatge mut ja no existeix, perquè els diferents idiomes perfeccionats en el globus basten en totes les ocasions en què els homes volen comunicar-se els sentiments i les idees. A menys doncs que en algun racó ignorat de la terra no es formi un nou poble, que, des del seu origen, sigui conduït a servir-se de signes visibles; que per una concurrència de circumstàncies felices aquest poble no assoleixi una certa cultura; que no continuï sense repòs durant diversos segles els seus esforços per fer-se intel·ligible amb els moviments del cos; a menys, dic, de totes aquestes circumstàncies, l'existència d'un llenguatge pantomímic, que pugui entrar en comparació amb les llengües parlades, potser no és possible; car encara que els homes siguin ca-

1. Original alemany: «la necessitat, mare de tots els grans invents». (A)

paços de llançar-se a totes les follies, tanmateix no és creïble que un poble acostumat a l'ús de la paraula, com ho són totes les nacions conegudes, es doni, per un concert unànime de tots els seus membres durant el curs de diversos segles, a aprendre una cosa perfectament inútil, i la necessitat de la qual cap exigència no li podrà mai demostrar. Encara més, em sembla molt dubtós que l'existència de les llengües parlades pugui facilitar la descoberta d'un llenguatge pantomímic; al contrari, esdevindrà més difícil; car és molt versemblant que s'intentaria crear aquest llenguatge segons el model dels idiomes existents; i encara seria una gran qüestió saber si les formes naturals d'un serien també les dels altres.

Però haig de retractar aquí el que us he concedit més amunt; a saber, que la invenció d'un llenguatge pantomímic és tan possible, tan fàcil com la d'una llengua parlada. Pel que fa als diferents avantatges que els signes que impressionen l'orella tenen sobre els que afecten l'òrgan de la vista, em remeto al que el Sr. Herder n'ha dit en la seva sàvia dissertació *Sobre l'origen de les llengües*;<sup>\*</sup> i em limito a introduir aquí una reflexió ràpida, que resulta per si mateixa de la discussió en qüestió, i que voldria veure aprofundida.

L'home, servint-se de la paraula, té una doble intenció: vol comunicar les idees dels objectes que l'afecten, i intenta d'indicar la manera com n'és afectat. Tot i que no tingués aquesta darrera intenció, no seria menys una necessitat interior i imperiosa de la seva natura, que en l'estat de passió no pot estar-se de satisfer. A l'efecte, la llengua parlada té les seves interjeccions, i la pantomima els seus gestos expressius. Aquests, tot i que no tindrien tanta força i vivacitat com les primeres, no obstant són més clars, més variats i potser millor determinats; i la voluntat està menys en estat de dominar-los

\* HERDER, *Über der Ursprung der Sprache*, p. 100 i seg.<sup>2</sup>

2. Johann Gottfried Herder (1744-1803). Filòsof alemany, deixeble de Kant. Les seves posicions literàries i filosòfiques influïren de manera important el moviment preromàntic. El text citat, «Sobre l'origen del llenguatge», fou publicat el 1772.

que els sons articulats. El salvatge peresós, l'activitat del qual només la necessitat momentània i apressant pot despertar, i que, per aquesta raó, es troba sempre en un estat apassionat, no pot assolir cap llenguatge pantomímic, a causa que, per la vivesa de les seves afeccions, li és impossible, per aconseguir algun altre fi, sacrificar o almenys limitar l'expressió tan natural, tan satisfactòria i tan completa, que el joc de gestos li presenta.

Els sons amb què l'home imita tot el que impressiona l'òrgan de l'oïda, foren en la llengua parlada els primers elements que pogué emprar per designar els objectes del seu pensament. Caldria doncs que en el llenguatge pantomímic les imitacions dels objectes visibles fessin el paper d'aquests elements; car, així com he dit més amunt, els signes purament arbitraris i desproveïts de tota mena de motius, no poden esdevenir la base de cap llenguatge. Aquests signes primitius haurien de servir a continuació de tipus a tots els que, conforme a les figures i als girs variats d'una llengua, caldria crear per indicar la resta de les nostres altres idees: i per què no seria possible aconseguir-ho tant per mitjà de les cares i els gestos com amb els sons? Per què les imatges visibles no podrien designar també els lligams i les abstraccions variades, que l'esperit, el judici i la imaginació operen relativament a les idees?

Fins aquí el llenguatge pantomímic sembla encara més o menys tan possible com una llengua parlada; no obstant falta examinar una circumstància molt important; a saber, si la representació de l'objecte i l'afecció que aquest produeix són tan indivisibles i tan íntimament lligades una a l'altra en l'ànima, que en la seva designació i tot l'home vol saber-les reunides molt estretament, i, per dir-ho així, com foses juntes. Un signe únic, que, en un sol instant, compleix perfectament aquesta doble finalitat, li ha de plaure més que diversos signes interromputs, que separen i isolen el que ell mateix no està en condicions de discernir i de dividir distintament en el seu esperit. I què passaria si, tenint en compte aquesta reunió, aquesta amalgama del signe expressiu amb el signe representatiu o la

imitació de l'objecte, la llengua parlada tingués algun avantatge sobre la de la pantomima?

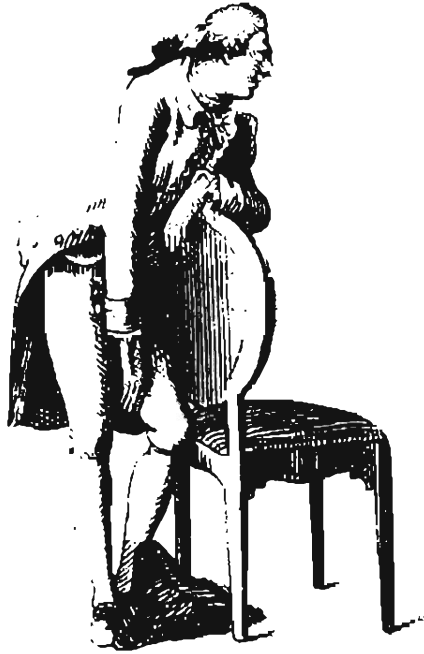
En la llengua parlada, la interjecció o l'expressió del sentiment mai no és més que un so, que una expiració; però en la pantomima és una actitud apropiada, completa i desenrotllada. En la primera, el so imitatiu, que conté la idea de l'objecte, pot unir-se molt íntimament amb el to o l'expiració que satisfà el sentiment; en la segona la reunió de la pintura i l'expressió és impossible en tots els casos, en què una i altra s'han d'operar amb les mateixes parts del cos, mentre que cada una em demana un ús completament diferent. La paraula amor sens dubte és tan expressiva com la cara o l'actitud de què hom se serveix per expressar aquesta afecció; dibuixa la llangor, la dolçor i l'encant d'aquest sentiment: tanmateix, un cop trobat aquest mot, podeu pronunciar-lo no només amb una inflexió dolça i tendra, sinó també amb un accent planyívol, trist, colèric, furios, amarg o burleta, sense que cap síl·laba d'aquest mot esdevingui confusa, i per tant sense que la idea de l'objecte no perdi gens de la seva claredat. Aquí tot depèn únicament de tal o tal altra modificació de l'òrgan o l'expiració, que fa el to de la veu baix o elevat, dolç o rude, [greu o agut, tremolós o decidit].<sup>3</sup> Per altra banda, intenteu d'afegir al gest pictòric de l'amor expressions pantomímiques variades i que hi estiguin lligades d'una manera molt íntima, sense que aquest gest es trobi destruït o almenys esdevingui obscur, desconegut i equívoc; i pertot notareu la impossibilitat o almenys l'extrema dificultat d'aquesta reunió. Aviat una contradicció impedirà aquesta barreja: l'ull esllanguit i decandit, l'actitud abatuda, corbada amb gràcia o blanament indolent de l'amor,\* no podrà avenir-se de cap manera amb la mirada espurnejant i indecisa, amb els músculs tibants i fortament marcats de la còlera;\*\* tan poc com l'aire humiliat i servil de l'afalagador, que, amb el cos corbat i

3. Original alemany: «més greu o més agut, més perllongat o més abrupte, més tremolós o més decidit». (A)

\* Vegeu la làmina XXVII, figura 1.

\*\* Vegeu la làmina XXVII, figura 2.

*f1*



*f2*



flectint el genoll, pren ara i adés un to melós i respectuós,\* pot aliar-se amb la de l'orgullós *Hamlet*,\*\* que no li amaga ni el seu menyspreu, ni la seva indignació. Adés, quan aquesta reunió no és impossible per ella mateixa, hom estarà incert, si el joc de gestos, de cares o d'actitud han d'expressar o designar en el seu conjunt un sentiment mixt, o si cal que l'expressió tingui lloc en part, així com la imitació de l'objecte que excita el sentiment. Quan veig errar un dolç somriure al voltant de la boca i per les galtes d'una persona, mentre que els angles interiors de les seves celles estan aixecats, ¿com és possible que contesti a la pregunta, si els dos sentiments, a saber, l'amor i la tristesa, es reuneixen en l'ànima de qui ofereix aquesta actitud, o si solament el primer d'aquests sentiments afecta la seva ànima, mentre que el segon és simplement l'objecte que produeix el primer; i el mateix viceversa? I en aquest darrer cas, com podré decidir, quin dels dos sentiments és el típic, i quin l'imitatiu? Car aquestes dues coses són igualment possibles: l'amor pot excitar a la tristesa, i la tristesa a l'amor. — No ignoro que el lligam i el fi de les idees en aquest cas poden donar molts aclariments; no obstant, cal no exigir-ne mai massa, sense la qual cosa hom corre el risc de no rebre'n cap llum.

\* Vegeu la làmina XXVIII, figura 1.

\*\* Vegeu la làmina XXVIII, figura 2.



*f1*



*f2*



## CARTA XXXII

Que les reflexions ràpides amb què he acabat la meva darrera carta, i que el temor d'esdevenir prolix, i de caure en subtileses, no em permet multiplicar; que aquestes reflexions, dic, estiguin ben o mal fonamentades, les altres proves que he aportat no estableixen pas menys per això fins a l'evidència que [la descoberta]<sup>1</sup> d'una llengua pantomímica és un dels problemes més difícils de resoldre. I no és pas avui que aquestes proves comencen a tenir pes; ja tenien força en temps d'August; per tant m'és impossible de ser de l'opinió de tants moderns, que exalten els efectes meravellosos de l'art de la dansa entre els antics. Segons els testimonis dels autors les pantomimes de l'antiguitat han tingut en veritat alguns signes particulars; concediré més i tot, suposaré que n'hagin tingut molts que els eren propis; que hagin fet un estudi particular i potser únic durant tota la seva vida, de copsar en totes les coses els trets més expressius i més característics; que la llengua parlada els hagi fornit quantitat d'imatges i d'al·lusions afortunades; que hagin representat tots aquests signes amb una energia i una veritat de què amb prou feines podem concebre la idea en els nostres climes freds; que a més a més hagin aconseguit portar fins al grau suprem l'art de l'expressió, i que n'hagin copsat fins els matisos més fins. Però suposant-los tots aquests avantatges, a quina distància immensa no es devien trobar encara de la llengua parlada! Un Pílates i un Batil no hauran tingut ells sols més geni que la resta dels homes junts; per un impuls meravellós i general, tot el poble romà no s'haurà aplicat a un llenguatge nou, inútil a

1. Original alemany: «la invenció». (A)

tota altra necessitat, i que la seva originalitat no feia gens fàcil. Segons aquest raonament, no em puc fer una idea d'una execució pantomímica intel·ligible, pels seus propis mitjans, o d'escenes d'una discussió tranquil·la, i del desenvolupament d'una intriga teixida amb art i destresa sense l'ajut de la paraula. La col·lecció dels signes d'aquests ballarins pantomims no seria potser res més que el que en els nostres dies seria el diccionari d'un poble l'esperit inculte del qual amb prou feines sortiria de la barbàrie: bastarà a un cercle estret d'idees comunes i materials, però serà massa pobre en idees abstractes i relatives, perquè una tragèdia d'Eurípides, o només una escena d'aquest gènere, pugui ser traduïda en una llengua semblant.

Espero que no m'oposareu aquí el llenguatge pantomímic dels sicilians, dels quals el Sr. comte de Borch parla amb tanta admiració en les seves *Cartes sobre Sicília i l'illa de Malta*.<sup>\*</sup> Pareu atenció, si us plau, en les circumstàncies essencials que conté el relat d'aquest viatger. Cada persona té la seva llengua particular, que fa variar segons els seus interlocutors: hi ha doncs una multitud de

\* Tom II, carta XX, p. 236. «Una altra particularitat, no menys singular [ha parlat més amunt de les propietats característiques de la llengua siciliana] és l'ús dels gestos i els signes de què hom se serveix aquí comunament, i el llenguatge dels quals és tan expressiu per als nacionals, que a una distància considerable, enmig d'una companyia nombrosa, dues persones, sense obrir la boca, es comprenen mútuament i es comuniquen llurs pensaments l'una a l'altra. Aquests signes i aquests gestos no són pas generals; una dona en té de diferents menes, uns destinats al seu marit, altres per al seu amant, altres en fi, per als seus amics: aquesta diferència d'alfabet produeix tres diverses llengües, per dir-ho així, de què la mateixa persona se serveix amb tota la facilitat possible. Hom remarca la mateixa facilitat en els nens, que, des de l'edat més tendra, comencen ja a compondre amb els seus companys un seguit de signes apropiats a ells sols. Això ve de la inclinació que la nació té pels gestos: un sicilià no pot dir paraula més indiferent sense acompanyar-la tot seguit d'un gest expressiu. Hom creu que aquests gestos i aquests signes daten encara del temps de Dionís el Vell, la tirania del qual, prohibint l'ús de la paraula als seus súbdits, els obligà a inventar nous mitjans per comunicar-se els seus pensaments i per consolar-se en la seva desgràcia. No us garanteixo pas la veritat d'aquest origen; però provingui de la font que provingui aquest costum, no puc sinó admirar-lo, i dir-vos que el contemplo com la més sublim pantomima que he vist en la meua vida.»<sup>2</sup>

2. LE COMTE DE BORCH, *Lettres sur la Sicile et l'île de Malta*, 2 vol., Torí, 1782.

llengües d'aquest tipus, de les quals cadascuna és original, i de la invenció de qui se'n serveix. D'aquests fets, dels quals no pot ser discutida la certesa, ¿no cal concloure que els sicilians només tenen un molt petit nombre de signes per manifestar llurs idees, i que l'ús d'aquests signes és circumscrit per un cercle molt estret?

Però (encara em podríeu objectar) si els signes dels pantomims feien els temes tan poc intel·ligibles; i en les representacions, tot depenia en efecte d'un coneixement preliminar de l'esdeveniment posat en escena, i de la bona memòria dels espectadors: de què servien doncs aquests signes? Per què aquests pantomims s'obstinaven a conservar allò de què podien prescindir? — Potser era perquè no en percebien pas la inutilitat, o un amor propi mal entès no els permetia reconèixer la defectuositat i la insuficiència del seu art, ni a ells mateixos, ni als espectadors; o perquè feren amb aquests el fals raonament, que el que hom comprenia tan bé, rebia la seva claredat de l'ús afortunat d'aquests signes; o, cosa que versemblantment en fou la primera causa, perquè no es pogueren resistir a aquesta inclinació natural de designar els sentiments al mateix temps que els motius, a falta total de la paraula, hagueren d'intentar indicar almenys les idees principals amb tal o tal altre gest. En fi, potser també perquè l'ús d'aquests signes produí realment bons efectes acudint en ajut de la memòria infidel dels espectadors, que, amb record d'una sola idea principal, podien trobar tota la sèrie d'aquelles de què aquesta idea formava part. A més a més, no retrec a aquests pantomims haver emprat aquests signes. Per apreciar llur mèrit, es tractaria de saber si hi han posat prodigalitat o economia, i fins a quin punt la pintura els pot haver fet negligir l'expressió. Els autors antics ens han deixat massa poques nocions sobre aquesta matèria, i també em sembla que n'han parlat d'una manera massa concisa, o massa indeterminada, o massa hiperbòlica.\*

\* Hom pot consultar l'obra ja citada del pare Dubos, que ha recollit tots aquests passatges; o bé recórrer a Octavius FERRARIUS, *Dissert. de Pantomimis et Mimis*.<sup>3</sup>

3. Octavius Ferrarius, llatinització d'Octavio Ferrario (1607-1682), antiquari italià, professor a la universitat de Pàdua i autor de comentaris de clàssics i dissertacions diverses.

Heus-ne aquí prou, amic, sobre una matèria que no podria esgotar, i sobre la qual m'hauria estès menys si no fos per les vostres preguntes i les vostres objeccions. No parlem més de l'art del gest i l'acció teatral en la mesura que té a veure amb la pintura, i que serveix per representar el sol moment de l'acció. Ocupem-nos d'aquest mateix art en la mesura que produeix els seus efectes successivament; en una paraula, considerem-lo com a música. Prenc aquí, com veieu, la paraula música, en l'accepció usada entre els antics grecs, en el sentit més general i més estès, que contenia diverses arts unides des del seu origen, i que no en foren separades fins més tard. Ignoro si aquesta abstracció els ha estat més útil que perjudicial. Aquests arts compresos en la paraula música foren per als ulls: l'art del gest, les cares i els moviments del cos amb llur part lírica, a saber, la dansa; i per a l'òrgan de l'oïda: l'art de la declamació, també amb la seva part lírica que comprenia el cant i l'acompanyament dels instruments. La poesia considerada en relació amb el mecanisme del vers i l'elecció del ritme pels quals aconseguen encantar una orella delicada, hi pertanyia igualment. Confio que em dispensareu de provar que ni les arts que acabo d'enumerar, ni tan sols cap altra, han estat designades realment amb el mot música: us en podeu convèncer vós mateix amb la confrontació dels passatges que Brown\* i Dubos han extret sobre aquest tema de Plató, d'Ateneu, de Porfiri, [de sant Agustí i de Quintilià].<sup>5</sup> Comparant entre si les belles arts que acabo de citar, aviat reconeixereu que l'antiga idea de la música reunia els dos caràcters essencials; a saber, l'enèrgic o el que francès actua successivament per graus, i el sensible o que colpeix en l'acte els sentits. L'un n'exclou totes les arts d'imitació que actuen immediatament sobre els sentits, i l'altre en descarta la poesia, en la mesura que no parla als sentits, sinó a la imaginació i les altres facultats de l'ànima.

\* *Consideracions sobre la poesia i la música*, secció V, 1.<sup>1</sup>

4. JOHN BROWN, *A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions, of Poetry and Music*, Londres, 1763. (Ed. facs., Nova York, Garland, 1971.)

5. Original alemany: «del grec Agustí i del romà Quintilià». (A)

En veritat, podeu objectar-me contra aquest darrer caràcter, que en Plató, Sòcrates anomena no només música la filosofia, sinó la música per excel·lència; i que no obstant aquesta ciència, que únicament ocupa l'esperit i el judici, no té res en comú amb els sentits. Però si la filosofia ha sigut considerada en efecte com a formant una de les parts de la música, per què Sòcrates, en la proximitat de la mort, s'hauria ocupat del dubte, si estudiant aquesta ciència havia obeït la divinitat que li ordenà de cultivar la música? Per què, suposant que la divinitat hagués prescrit l'estudi de la música presa en el sentit ordinari (δημωδη μουσικη) encara hauria fet versos en la seva presó?\*

Tot home familiaritzat amb les obres de Plató deu haver remarcat com un caràcter essencial de la seva manera d'escriure, que es complau sempre a acostar a les arts les coses serioses i científiques, i que de bon grat manlleva per a les ciències l'encant d'allò bell, i per al bell la severitat i la dignitat de la ciència. De la mateixa manera que anomena aquí la filosofia la música per excel·lència, en una altra banda anomena un perfecte govern la tragèdia més completa,\*\* considerant l'home d'estat com el col·lega i el competidor del poeta tràgic. Voldríeu per això comptar entre el nombre de peces de teatre els governs dels antics, i situar els grans homes d'estat de l'antiguitat, un Soló, un Licurg, un Pèricles, entre els poetes tràgics? A més, re-

\* *A Phaed.*, ed. Frankfurt, p. 46.<sup>6</sup>

6. El text fa referència al passatge del començament del diàleg platònic *Fedó*, en el qual responent a una pregunta de Cebes, Sòcrates afirma: «[...] sempre he tingut un mateix somni, que d'una o altra manera, sempre em recomanava el mateix: Sòcrates practica la música [...]». *Mousike*, etimològicament «l'art de les muses», en grec té el sentit genèric d'art poètica, cant, i per extensió el d'educació superior. És en aquest sentit que, en el passatge esmentat, Sòcrates diu que «la filosofia és la primera de les arts».

\*\* *De Legib.*, I. VII, ed. Frankfurt, p. 898. «ἡμεῖς εσμεν τραγωδίας αὐτοὶ ποιηταὶ κατὰ δυνάμιν καλλίστης καὶ ἀριστῆς ἴπασσα οὖν ἡμῖν ἢ πολιτεία ξυνεστήκε μίμησις τοῦ καλλίστου καὶ ἀριστοῦ βίου. ὁ δὲ φαμεν ἡμεῖς γε οὕτως εἶναι τραγωδίαν τὴν ἀλεθροτάτην, etc.»<sup>7</sup>

7. «Nosaltres som els creadors, per mitjà de la força, de la més bella i millor de les tragèdies; car per a nosaltres tot govern és imitació de la vida més perfecta i excel·lent. Per això creiem que la tragèdia és allò més vertader.»

sulta encara del passatge del Fedó, que no la poesia sencera, sinó només l'art del mecanisme de la versificació ha estat comprès en la música: car com Sòcrates hauria pogut imaginar-se complir l'ordre que havia rebut en somni, posant simplement en vers les faules d'Isop, que, existint des de feia temps, també eren conegudes per tot Grècia?\*

Us prego, amic meu, de no mirar com una digressió absolutament inútil, si, arran de la transició d'una branca de l'art del gest i l'acció teatral a una altra, parlo de la idea que els antics s'havien format de la música. Crec preveure que en molts punts de les recerques que encara tenim per fer, serà molt avantatjós generalitzar les nostres reflexions, i transportar-les del camp massa circumscrit d'aquest art, a l'esfera més vasta de la música. Brown lamenta que hom hagi separat les diferents *arts enèrgiques*\*\* en llur exercici; pel que fa a mi, no lamento menys que hom les hagi separat d'aquesta idea general que les abraça totes. Si la primera d'aquestes abstraccions ha perjudicat l'efecte d'aquestes arts, llur teoria ha perdut infinitament amb la segona; car el defecte d'una denominació general i comuna ha comportat la del motiu de dedicar-se a la recerca de llurs principis comuns; i no obstant aquesta recerca hauria sigut tan important per a l'estètica com ho és per a la metafísica, i potser per a la mateixa moral. La continuació us demostrarà, espero, que totes les arts musicals estan basades realment en les mateixes idees generals, i que totes tenen les mateixes regles: ja podríeu percebre la veritat d'aquest principi, si volguéssiu aplicar els principis de l'art del gest i l'acció teatral, que he desenvolupat fins aquí, a l'art de la declamació que hi està íntimament lligat.

\* Com Cebes ho reproduïx, «*Εντεινας τους του Αισωπου λογους*».<sup>8</sup>

8. «Vas versificar les faules d'Isop.»

Cebes el Tebà. Filòsof pitagòric de l'entorn de Sòcrates. Apareix als diàlegs platònics, citat al *Critó* i al *Fedó* és un dels interlocutors de Sòcrates. La frase citada pertany al passatge d'aquest diàleg, citat anteriorment.

\*\* L'autor anomena *arts enèrgiques* les que no actuen sinó successivament i per graus sobre l'ànima, tals com el cant, la declamació, la pantomima, etc.; i dóna el nom d'*arts sensibles* a aquelles l'efecte de les quals es fa sentir a l'acte, com la pintura, l'escultura, etc. (TF)

## CARTA XXXIII

Teniu raó d'observar que, per estar en situació d'apreciar la semblança que existeix entre les idees fonamentals de l'art del gest i del de la declamació, caldria tenir almenys un esbós de la teoria d'aquest últim. Però, us sorprendria trobar aquest esbós en algun lloc? No coneixereu cap d'aquestes nombroses obres que els autors antics i moderns han compost sobre aquesta teoria? Presumeixo que ignoreu que ha existit un Francius, un Le Faucheur, un Grimarest; però, un Ciceró,\* un Quintilià,\*\* i sobretot el filòsof d'Estagira, les obres del qual han guiat aquests dos cèlebres romans, no us poden ser desconeguts. A dir veritat, aquest últim passa d'ordinari molt ràpidament sobre aquesta matèria; en lloc de la mateixa teoria, només en llança el germen, el desenvolupament del qual podria donar-la; però en el fons, cada planta futura ja és continguda en la seva llavor organitzada; i si aquest gran home no desenvolupa ell mateix el tema en qüestió aquí, la massa gran riquesa dels seus conceptes n'és, sens dubte, la causa: semblant a la natura, que, en la immensitat de les modificacions de la matèria, no pot seguir, ni perfeccionar igualment totes les seves produccions, no s'ha pogut dedicar a cada idea sublim i fecunda que el seu geni li ha inspirat.

Aristòtil diu que diversos autors, i entre d'altres Glaucó de Teos, a Jònia, havien ensenyat com convenia declamar les peces

\* *De Orat.*, l. III, cap. 37. El que es troba en els llibres *Ad Herenn.*, III, cap. 11, 13, atribuïts a Ciceró, pertany menys a la matèria que tractem aquí.

\*\* *Institut, Orat.*, l. XI, cap. 3.



de poesia, però que cap no havia parlat de l'art de la declamació oratòria. «Aquest darrer art —continua— depèn de la veu, per saber com hom se n'ha de servir en cada passió; per exemple, quan cal pujar-la o baixar-la, o parlar en el to ordinari. I el mateix pel que fa als tons diferents, que són l'agut, el greu i el mitjà; i igualment pel que fa al nombre, a fi de conduir-los en cada moviment particular.»\* Presumeixo que la manera de reproduir aquest passatge d'Aristòtil traduint-lo i comentant-lo a la vegada, no us desplaçarà: voldria deixar-vos per jutjar si no hi hauria mitjà de retornar als tres punts indicats per aquest filòsof el que Ciceró anomena *plura ab his delapsa genera*, el *laeve*, *asperum*, etc.\*\* En l'explicació del segon punt, a dir veritat em separo del sentiment dels comentaristes, i crec que és amb raó; car és impossible que aquí només es pugui tractar la manera d'accentuar les síl·labes, com ho vol Majoragius.\*\*\* El filòsof no

\* *Rhetor.*, l. III, cap. 1, ed. Lips. p. 162. «Ἔστι δε αὐτῆ μεν (ἡ ὑποκρισις) ἐν τῇ φωνῇ, πῶς αὐτῆ δεῖ χρῆσθαι πρὸς ἕκαστον παθος· οἷον ποτε μεγαλῆ καὶ ποτε μικρᾶ, καὶ ποτε μεση. Καὶ πῶς τοῖς τούτοις ὅσον οἴξεια, καὶ βαρεῖα, καὶ μεση. Καὶ ῥυθμοῖς τισὶ πρὸς ἕκαστα, Τρία γὰρ ἐστὶ, περὶ ὧν σκοποῦσι· ταῦτα ὅ ἐστι μέγεθος, ἀρμονία, ῥυθμός.»<sup>1</sup>

1. El text és *Retòrica*, 1403b 27-31. La traducció literal és del traductor francès, ja que l'original alemany integra la citació en el text, resumint-lo. L'un i l'altre inclouen la cita grega en la nota. (A)

\*\* *Loc. cit.* n. 216.<sup>2</sup>

2. «És desfavorable la gran quantitat de gèneres que han decaigut malament per això.»

\*\*\* Vegeu el seu *Explanat. in Rhetor. Arist.*, p. 743. Compareu-hi *P. Victor. Comment.*, p. 616. Quintilià s'explica amb més claredat respecte a això, encara que no faci menció de l'art de llegir bé sinó de passada, i com d'un talent que la declamació pressuposa. «Utendi voce —diu— multiplex ratio. Nam præter illam differentiam, quæ est tripartita, acutæ, gravis, flexæ: tum intensis, tum remissis, TUM ELATIS, TUM INFERIORIBUS MODIS opus est, spatiis quoque lentioribus aut citatioribus.», *loc. cit.*, ed. Burm., p. 1000.<sup>3</sup>

3. «Hi ha diferents maneres —diu— de fer ús de la veu. Car, més enllà de la distinció que la divideix en tres classes: aguda, greu i modulada, cal fer-ne un ús diferent segons les seves formes, ja siguin intenses, fluïxes, fortes o baixes, i també el ritme calm o vehement.» Majoragius és la llatinització de Marco Antonio Majoraggio. En realitat es tracta d'un pseudònim d'Antonio Maria Conti (1515-1555), nascut a Majoraggio, filòleg italià, comentarista de les obres d'Aristòtil i de Ciceró.

parla de l'art de llegir bé, sinó del de declamar bé, amb l'expressió convenient a cada passió. I encara que aquest darrer talent pressuposi sempre el primer, no obstant l'un pot existir sense l'altre: hi ha molts oradors i actors que gairebé mai no fallen el veritable accent relativament a les síl·labes i els mots, sinó molt sovint el que convé a la passió actual de l'ànima.

Ara situeu el veritable mètode de declamació, qualsevol passió que calgui expressar, sota els tres punts de vista establerts per Aristòtil; i desenvolupant-ne els motius que modifiquen els matisos de l'accent de cada passió, fent aquest accent agut o greu, ràpid o lent, sonor o sord, etc., sempre caureu, igual que en l'art del gest, en l'analogia, en la intenció o el dibuix; i en el canvi de l'estat del cos. La marxa lenta de les idees, que, en l'admiració, es para a cada circumstància, i dóna el gest i l'actitud apropiats a aquesta afecció tan sostinguda i tan solemne, imprimeix els mateixos matisos a cada to, fent arrossegar i lligar conjuntament les síl·labes i els mots. La respiració és més plena, perquè se sostingui més, els períodes del discurs són més llargs, i les suspensions més rares: només quan l'abundància de les idees afebleix la reflexió de l'ànima, que ja no troba l'expressió apropiada per plasmar els seus sentiments, la paraula es perd amb el pensament; i la pausa esdevé més imponent i més sostinguda, com l'esperit és més lent a retrobar-se en la munió d'idees on s'havia perdut. En la joia, així com el gest propi d'aquesta afecció ja ho ha fet pressentir, la marxa de les idees és brusca i animada, però sempre dolça i lleugera; i conforme a aquesta analogia, quan la joia esclata en paraules, quan el seu llenguatge és ple de gràcia i d'alegria, quin vigor no mostren la força moderada de la veu i l'alè sostingut més temps sense l'aparença de cap esforç! La còlera té la respiració curta i mig tallada, a causa del trastorn interior que excita; però amb quina celeritat aquesta respiració esgotada no es renova per articular els mots tan ràpidament com l'ànima desenvolupa els seus pensaments! El caràcter salvatge i indomable d'aquesta passió es traeix també amb la quequesa, quan adquireix vivesa, i amb un silenci absolut, quan ha arribat al punt més alt. En el primer cas, l'ànima llançada amb massa força ja no pot tornar endarrera per

fornir tot el que és intermediari entre la idea expressada, i la que ja s'ha ofert al pensament; en l'altra, l'ànima desespera completament de transformar l'abundància de les seves idees en paraules, o de poder seguir la seva celeritat desmesurada amb la veu.

L'analogia amb la successió de les idees, amb què acabo d'explicar la marxa de la veu, serveix també per donar raó de l'elecció dels sons particulars. Trobareu que en l'admiració el to mai no és agut, sinó sempre greu; per què? perquè desenvolupa les seves idees molt lentament, i en els tons greus hi haurà tantes menys vibracions que cauran sobre cada segon. Aquest pensament us fa somriure; però intenteu si, generalitzant-los, no podeu aplicar-lo a totes les passions. Si cada una no eleva el to en proporció a la celeritat amb què es desenvolupen les idees, i si aquest to no esdevé més greu a mesura que la seva marxa és més tranquil·la. Aquesta mateixa còlera, per la qual la paraula rodola com un torrent impetuós, es perd sovint en els tons aguts i xiuladissos, i pren els tons més alts i més tallants, precisament quan el seu furor la fa més perillosa o més disposada a l'atac. I quan vol humiliar un adversari amb menyspreu, o el riure amarg i burleta, com no s'allunyen els esclats cridaners i penetrants d'aquest riure de les entonacions ordinàries? Quantes vegades no manca la veu de cop enmig d'aquests esclats, quan ha de ser duta més enllà del seu abast? Al contrari, el riure d'una alegria dolça serà lleuger, agradable i resplendent; aquesta afecció modula sense parar entre els tons aguts i els tons greus, a causa que la marxa de les seves idees és ràpida i animada, però no pas salvatge i impetuosa. Té l'art de pujar i baixar el to segons els diferents graus de la seva viva, sense caure mai en les cridòries eixordadores de la còlera, ni en l'entonació greu i solemne de l'admiració. Igualment allunyada d'aquests dos extrems, la veu es balanceja sempre en el *medium* de la seva extensió, i és precisament per això que l'expressió de cap altra afecció no és tan sonora, tan agradable, tan plena de gràcia; car els tons mitjans i moderats tenen el màxim de bellesa i d'encant, tot i que el mal gust de la major part dels nostres compositors i virtuosos moderns, que posen tot el seu art a allunyar-se'n, tendeix a demostrar el contrari.

A aquestes remarques, se n'hi pot afegir altres que hi estan íntimament lligades, i que concerneixen certes modificacions de la veu fetes amb intenció, sigui que hom vulgui prestar ajut a l'esperit, sigui que es tracti d'excitar, de moderar o reprimir les afeccions. El qui repeteix en ell mateix o recita a d'altres un pensament important i difícil,<sup>4</sup> tindrà cura d'examinar-la i apreciar-la millor, de frasejar no només amb lentitud, sinó que també se servirà d'un to més greu; perquè, segons la manera com estigui afectat, una semblant entonació desperta i fixa l'atenció, i disposa l'ànima a aquesta calma i a aquesta marxa moderada de les idees, que secunden tan bé la recerca i el coneixement més perfecte de la veritat. Un altre que acumuli idees per engrandir el sentiment de la veneració, i disposar la seva ànima a adorar l'objecte del seu culte amb més fervor i humilitat, baixarà de to a cada paraula; mentre que qui vulgui reforçar afeccions com ara, per exemple, el terror, la còlera o la joia, elevarà successivament la veu. — Per dir-ho aquí de passada, remarcaré que les passions, en general, tenen cada una llur gradació pròpia, que no consisteix pas simplement en l'elevació o el reforçament de la veu, sinó en la simplicitat i la manera més perfecta de reproduir el to particular que convé a cada una d'elles. El qui es proposa de calmar un home inflammat de còlera; és a dir, de transformar la marxa brusca i impetuosa de les seves idees en una progressió més lenta i més moderada, es guardarà amb tanta cura d'agafar un to massa elevat, com de parlar amb massa vivesa i d'una manera massa sorollosa; car si guin quins siguin els seus retrets, lluny de produir el més petit efecte, la impressió desagradable que en resultaria per als òrgans de l'home en còlera, serviria més aviat per accelerar la marxa de les seves idees que per moderar-la, o a donar-li una altra direcció. El *Tonarion* conegut de G. Grac,\* li indicava potser menys l'entonació convenient al moment, que no pas li garantia els extrems: moderava el foc de l'orador amb sons greus, i amb sons aguts n'escalfava la tebior.

4. L'original alemany afegeix: «encara no ben formulat». (A)

\* Vegeu CICERÓ, *loc. cit.*, III, 60, 61. Compareu-hi QUINTILIÀ, l. I, cap. 10.

Amb exemples presos de diverses passions seria molt fàcil de demostrar-vos la fecunditat del principi de l'analogia, indicant per a cada una l'entonació forta o feble, aguda o greu, amb la moderació i el moviment convenients; es podrien esgotar a l'efecte tots els termes tècnics dels músics, que no obstant són tan insuficients per expressar clarament totes les idees del llenguatge musical, com llurs subtils matisos. No seria menys fàcil convèncer-vos que a cada petita modificació d'una afecció, així com a cada barreja d'una afecció amb una altra, el to de la veu experimenta també canvis; per exemple, que la veneració, quan deixa de ser una admiració pura de les perfeccions morals, i es barreja amb el temor o la vergonya, fa perdre la gravetat, la [simplicitat]<sup>5</sup> i la igualtat del to; que la respiració comença tot seguit a ser mig tallada, i que a conseqüència les frases esdevenen més curtes i menys seguides, etc. Però em limito a indicar-vos el camí, que podeu seguir en les vostres pròpies recerques, i em basta d'haver-vos demostrat solament amb alguns exemples la possibilitat d'establir una teoria general de les arts enèrgiques. Potser trobareu que això que he referit a l'analogia, pot derivar igualment, en totalitat o en part, de les causes fisiològiques. En efecte, la dilatació de l'òrgan de la veu pot explicar el to greu de l'admiració, i la contracció de la glotis, causada per la sang, empesa amb violència en els vasos del voltant, el to agut i tallant de la còlera. Llavors tindríeu una semblança nova entre l'art del gest i la teoria de la declamació, però l'efecte no en seria agradable; és a dir, aquesta semblança que fa que, per quantitat de fenòmens, a hom li sigui difícil saber, si cal fer-los derivar més aviat d'una font de coneixements que d'una altra. A més a més, hom farà sempre millor d'atenir-se a aquella que explicarà la cosa amb més claredat, ja que les conseqüències en seran més nombroses, i servirà per llevar almenys la major part de dificultats. Aquest avantatge pertany, al meu parer, a l'analogia relativament als fenòmens referits més amunt i a d'altres que se'ls assemblen. D'altra banda no és difícil de reservar a les causes fisiològiques altres modificacions de

5. Original alemany: «plenitud». (A)

la veu, de què hom no podrà trobar l'explicació enlloc més; en cito com a exemples la veu apagada del furor; els sospirs profunds de la tristesa i l'amor, la veu tremolosa, mig tallada i sanglotant de l'abatiment en el dolor. Encara haig de remarcar, de passada, que l'elevació de la veu, que acompanya ordinàriament els darrers mots d'una pregunta, està fonamentada en una intenció o en un propòsit motivat. En el discurs sempre hi ha alguna cosa que s'assembla a la nota tònica del cant. Després d'unes quantes modulacions l'orella no està satisfeta, quan la veu no torna a caure en aquest to fonamental: qui fa una pregunta, acabant-la en un to diferent, força doncs per dir-ho així el seu interlocutor, amb la sensació desagradable que causa en aquest aquesta caiguda imperfecta, a acabar amb la seva resposta la frase musical incompleta, i a contentar les seves pròpies orelles, ferides per aquesta suspensió antimelodiosa, al mateix temps que satisfà la curiositat de qui l'interroga.

L'única cosa per la qual encara haig de reclamar la vostra atenció, és la declamació pictòrica i expressiva. La veu és pròpia d'una i altra, car pot designar l'objecte que excita el sentiment i el sentiment mateix segons les seves modificacions particulars. Aquí l'expressió i la pintura poden estar igualment íntimament lligades o trobar-se en oposició; i quan la veu pinta, això passa també per aquests dos motius; a saber, a causa de la vivesa de la representació de la mateixa cosa, o a causa de la intenció que hom té de despertar en l'esperit d'altri una idea més intuïtiva: també està subjecta a totes les regles i pot cometre totes les faltes ridícules de què he parlat més amunt. El cant és la declamació més sostinguda o més lírica. La regla de l'expressió ja està establerta respecte a aquest, encara que no sigui aclarida per tants exemples com hauria calgut desitjar. Ara poseu en lloc de la determinació estricta de la declamació lírica, aquella més general de la declamació simple, i us costaria menys, penso, pel que fa a la teoria, del que potser us costaria intentant d'establir-la amb recerques del tot semblants, de què ens hem ocupat més amunt en relació amb l'art del gest, l'acció teatral i la pantomima.

## CARTA XXXIV

Tot el que mereix ser observat pel que fa al joc progressiu del gest, es refereix en general o a la naturalesa de l'espècie a què pertany una producció de l'art, o a les qualitats particulars d'una tal producció; i en aquest últim cas implica la reunió de totes les seves parts, o només l'agrupament d'algunes. Si cal jutjar per aquest pla, tan simple i tan fàcil en aparença, no creurieu quantes matèries enclou d'abstractes, complicades i tan difícils de discutir que la llengua amb prou feines em fornirà els termes apropiats per reeixir-hi. A mi mateix se'm fa difícil expressar els meus pensaments d'una manera clara, colpidora i intuïtiva pel que fa al primer punt. Sortosament les idees i les regles que aquí es presenten estan entre les que convenen generalment a totes les arts musicals: el que és establert i demostrat per a l'un, ho és generalment per a tots; i el que no es pot dir de l'un a causa de la dificultat que s'hi troba, o de l'obscuritat que no seria possible de dissipar, potser es podria dir més fàcilment i amb claredat de l'altre.

Desvieu, us prego, per un moment la vostra atenció del joc de gestos, i fixeu-la en el ritme del discurs. En remarcareu tres menes diferents: el metre determinat del poema líric, l'epopeia i la poesia descriptiva; el nombre molt elevat i molt sensible de la prosa poètica; en fi, la prosòdia lleugera i indeterminada de la conversa, l'estil epistolar i, en general, tota dicció més comuna. El que anomeno aquí menes diferents de ritme, no ho són pas en el sentit més estricte; són més aviat els diversos graus principals més sensibles, entre els quals n'hi ha infinitat d'altres, però de matisos massa febles, i que es confonen massa junts, perquè se'ls

pugui copsar amb precisió. A aquestes diferents menes de ritmes responen tantes menes diferents de declamacions. La declamació lírica més sostinguda, determinada completament per la mesura i el so particular, que es transforma aquí en to, és el cant; la de l'orador apassionat, del rapsode que recita poemes èpics o lírics és menys determinada, però no obstant porta un caràcter distintiu que la fa molt recognoscible; la més indeterminada de totes és el to ordinari de la conversa que, tan aviat calmat, com indicant més o menys els moviments de l'ànima, no en pinta cap perfectament, ni acaba mai completament el to que li és propi. I aquí, com en el nombre hom hi troba també una infinitat de graus intermedis en què el llenguatge ordinari s'acosta més o menys a la declamació sostinguda, com aquesta s'acosta al cant.

Cada una d'aquestes diverses menes de declamació que acabo d'indicar té el seu ús determinat. El metre convé només en certs casos; car n'hi ha en què estaria desplaçat; en algunes situacions de l'ànima, serveix per reforçar l'efecte de l'expressió, que afebliria o destruiria en altres. Què seria la discussió reflexionada i calmada d'un pensador, o el relat fred d'un historiador en vers? Què seria un diàleg lleuger i que passa ràpidament d'un sentiment a un altre en un to feble i superficial, si estigués redactat en estrofes regularment cadenciades? Què seria en fi un discurs, encara que ple d'energia; una carta ordinària, encara que dictada per l'amistat; un relat d'esdeveniments quotidians compostos en el metre líric d'una cadència i una harmonia característiques? Hom rebutja semblants produccions com a desplaçades, com a poc naturals; i per què? No per les mateixes raons que fan que hom rebutgi un caminar pesat i indolent, o viu i alegre, quan es tracta d'expressar una situació agradable o trista de l'ànima; no perquè el gènere hagi estat mancat en el conjunt; sinó a causa que el sentiment és massa determinat, massa elevat i expressat amb massa perfecció. Hom sent que, segons el contingut del discurs, segons la marxa de les idees de qui parla, i segons l'elecció de les seves expressions, els seus girs de frase, les seves imatges, el sentiment que l'afecta no té ni la plenitud, ni la unitat necessària perquè el caràcter determinat i invariable del metre li pugui convenir.



Antigament, quan la història era encara la tradició dels grans esdeveniments i els fets gloriosos, que una imaginació vivament colpida, o l'entusiasme patriòtic pretenia immortalitzar; quan la filosofia estava limitada a ficcions agosarades sobre l'origen dels déus i la formació del món, llavors l'una i l'altra podien aliar-se a la poesia i manllevar-ne tots els seus ornaments: però, així que la història no fou més que un relat calmat i imparcial, i que la filosofia començà a ocupar-se de les recerques abstractes i fredes, llavors Heròdot en l'una, i Ferècides\* en l'altra seguiren la impressió del bon gust que els féu preferir la prosa. I fins i tot el to de la prosa de Ferècides hagués esdevingut fals, si cada vegada que, amb motiu del seu objecte, aquest autor no hagués hagut d'eleva-se sinó moderadament, s'hagués acostat al ritme majestuós, i al nombre orgullós de l'orador inspirat; car passa el mateix amb el ritme de la prosa que amb el metre del vers. Per exemple, l'estil d'una carta [d'amistat o de negocis]<sup>2</sup> no serà fals i ridícul, si s'acosta a la planor i la suavitat de l'idil·li? Una carta semblant, sens dubte, ha de tenir un cert caràcter de tendresa i d'amenitat, [el ritme]<sup>3</sup> i l'harmonia n'han de respondre igualment a la naturalesa del sentiment que hi domina; però no cal pas que sigui escrita amb aquestes formes sensiblement cadencioses i compostes de les mesures més suaus i més curiosament escollides, que són l'encant de la prosa de Gessner; sense això l'estil en serà preciós, fat, insuportable.

L'aplicació d'aquesta remarca als diferents gèneres de declamació es fa per ella mateixa. La cançó plena de sentiment, sigui quin en sigui el caràcter, no admet pas ser recitada, sinó que ha

\* Vegeu APULEU, *Flor.* 2. «Pherecydes primus, versuum nexu repudiato conscribere ausus est passis verbis, soluto locutu, libera ratione.» L'estil de Ferècides és, en veritat, encara poètic i ric en allegories; no obstant ja no s'hi reconeix la simple mitologia. Vegeu ARISTÒT., *Metph.*, l. XII (segons Du Vall.), cap. 4.<sup>1</sup>

1. «Ferècides va ésser el primer a tenir la gosadia d'escriure amb una forma de redactar de què no es feia ús, per mitjà de mots lliures, en prosa, amb llibertat mètrica.» *Florida* («Antologia») és un resum de conferències filosòfiques d'Apuleu. Cf. Carta XXV, n. 6.

2. Original alemany: «amistosa normal». (A)

3. Original alemany: «la cadència». (A)

de ser cantada: encara que se la declamés amb l'expressió més exacta, no bastaria, al meu parer; i hom no en sent tot l'encant sinó quan el simple so esdevé el to musical, i quan el ritme indecís és subjectat per la mesura; però qui és que té la força d'escoltar sense somriure, almenys per primera vegada, una carta cantada tal com se'n troben en [les antigues òperes franceses]?<sup>4</sup> El ridícul esdevé molt més gran, quan el personatge, sense haver rellegit diverses vegades o escrit ell mateix la carta, només acaba de rebre-la. No obstant, aquesta circumstància no justificaria pas una carta cantada; car llavors deixa de ser-ho, i esdevé una cançó, una elegia, una romança dirigida a una persona determinada, o el que es vulgui. Recitant una escena de *Minna* amb el to que exigeix una de les més belles descripcions de *Der Messias*, o capgirant aquesta suposició, hom tindria un cop més una declamació elevada, una veu massa caracteritzada i massa sostinguda on caldria el to lleuger del diàleg; o aquest to lleuger on hauria de desplegar-se tot el luxe de la declamació. Quin és l'auditori, que testimoni de semblants contrasentits, no perdrà tota la paciència, si la natura li ha donat un esperit just i un cor sensible? Malgrat aquesta falta molt greu, podria ser que ni el to, ni el gènere de sentiment fossin mancats; el sentiment només seria exagerat en un cas, i incompletament expressat en l'altre; el lector seria tan aviat massa fred, com cauria [en l'èmfasi],<sup>5</sup> la inflor i l'afectació.

Ara, amic meu, retornem d'aquesta digressió aparent al veritable objecte aquí en qüestió. El joc del gest té les mateixes espècies, o, si ho preferiu, els mateixos graus que hem distingit més amunt en el ritme i la declamació. Totes les expressions de les diferents situacions de l'ànima, que hem après a conèixer, s'eleven per graus innombrables des del seu origen, des de la primera sospita d'una afecció fins al seu total desenvolupament. Sens dubte recordeu l'esbós que us he traçat de la joia sota la forma de l'encís;\* examineu encara una vegada l'ull obert i rialler, els braços estesos en tota la seva llargada, i la fi-

4. Original alemany: «les òperes franceses». (A)

5. Original alemany: «en l'error del patetisme fals». (A)

\* Vegeu la làmina XVII, figura 2.

*f1*



*f2*



gura aixecada sobre la punta del peu, i vagament, per dir-ho així, en l'aire, i tindreu l'expressió més decidida i més completa d'aquesta afecció; expressió que podeu afeblir més d'un cop sense destruir-la, o fins i tot sense fer-la desconeguda. Doneu una dolça curvatura a la línia recta, descrita pels braços, i malgrat aquest canvi aquests restaran estesos; si un dels peus es posa més a terra, i l'altre està menys aixecat i més a prop del primer, el cos no s'aixecarà pas menys, i el caminar restarà sempre lleuger i vague. Si l'ull s'estreny i la boca es tanca una mica; si l'ull és brillant, i la boca respira suaument, els ulls no per això estaran pas menys oberts; la mirada no serà per això menys viva i la respiració menys plena.\* Feu-hi un segon canvi més considerable; baixeu més els braços dels dos costats; doneu menys força als músculs, de manera que la figura s'aixequi d'una manera insensible, situeu els dos peus lleugerament a terra, i feu veure la punta de les dents amb un moviment feble i fugitiu de la boca, i tindreu encara més que l'expressió del simple acontentament. És joia, però en el seu naixement o la seva desaparició fins aquell punt en què està igualment a punt d'eleva-se a un grau superior o a caure en una calma perfecta.\*\* Afebliu de la mateixa manera les expressions de les altres afeccions; per exemple, la de la còlera, que xerrica les dents, i que amb prou feines pot contenir el furor;\*\*\* o la de la més profunda malenconia, que, fitant a terra, tan aviat és immòbil com s'arrossega amb esforç. Conserveu aquí com abans el gènere, però no pas tota la força de l'expressió: que una llanci els braços menys endavant, que el cos es replegui menys endarrere, i que el puny sigui tancat amb els músculs menys fortament tibats;\*\*\*\* que el cap de l'altra estigui menys separat del pit, que els seus braços no pengin sense vigor, més aviat que els creui, i que les seves mans estiguin amagades en el vestit, però no pas cap a la part superior del pit,\*\*\*\*\* i tindreu, penso, un nombre prou gran

\* Vegeu la làmina XXIX, figura 1.

\*\* Vegeu la làmina XXIX, figura 2.

\*\*\* Vegeu la làmina XXVII, figura 2.

\*\*\*\* Vegeu la làmina XXX, figura 1.

\*\*\*\*\* Vegeu la làmina XXX, figura 2.

*f1*



*f2*



d'exemples perquè pugueu copsar en general la diferència que s'ofereix al meu pensament; és a dir, la diferència que hi ha entre l'expressió completament decidida, acabada i sostinguda, i la que és menys completa, menys fixa, i susceptible de graus superiors; de manera que per aquesta raó pot esvaïr-se més fàcilment, adoptar altres matisos, barrejar-se i transformar-se en altres expressions de diferent natura.

En l'ús d'aquestes diferents expressions passa com en les arts de la declamació i el ritme. L'art del gest té també les seves produccions líriques que exciten l'entusiasme, en què s'eleva al grau més alt de perfecció escollint els moviments més acabats i els més pronunciats, a fi de respondre completament al caràcter de cada passió. En aquest cas, [aquest art té les síl·labes i el ritme determinats del metre];<sup>6</sup> és, per dir-ho així, una música per a l'òrgan de la vista, com aquesta és una dansa per a l'orella. Afigureu-vos ara un ballarí que executa una pantomima amb les cares i les actituds més superficials i menys decidides, o amb els moviments incoherents i negligits de l'actor, i produirà en vós el mateix efecte, que un poeta que compon odes insulses i prosaiques: els moviments d'aquest pantomim us semblaran indolents, les seves expressions seran sense energia ni ànima. Exigiu que representi amb entusiasme l'afecció que se suposa que l'ànima. Voleu doncs que en la joia sigui viu, lleuger, eixerit, que vagui en l'aire, per dir-ho així, i que no toqui sinó un petit nombre de punts del terra. Quan es tracta de pintar l'amor, desitgeu que la seva mirada sigui dolça i tendra; que el desig que el porta cap a l'objecte estimat, es trobi barrejat d'una voluptuosa llangor, i que abraçi aquest objecte amb encantament. Si és el sentiment de l'orgull el que el domina, demaneu que s'aixequi amb altivesa, llançant al seu voltant mirades en què es pinten la seva satisfacció personal, i el menyspreu que té per altres, es faci conèixer amb el seu caminar greu, mesurat, i que li faci abraçar un espai més gran de terreny; de manera que prodigareu uns aplaudiments més vius al pantomim com més ell complirà d'a-

6. Original alemany: «té aquí els peus ben definits, el nombre totalment determinat de la mesura sil·làbica». (A)

questa manera més perfectament la vostra expectativa. No obstant exigiu que les lleis del bell i la conveniència no siguin trenca- des; cal que el cos s'aixequi lleugerament i sense rigidesa; els braços s'han d'apartar de la línia recta; voleu que l'obertura de l'ull i la boca no ofereixi les ganyotes d'una màscara indecent; la llangor de l'amor no s'ha de tornar defalliment, ni el seu èxtasi degenerar en contorsió; desitgeu que el menyspreu no sigui portat fins al mal gust real; tret d'això, tota expressió portada fins a l'entusiasme obtindrà el vostre sufragi. Al contrari, en els temes que no són lírics, és a dir, en què hom no empraria el cant, sinó només una declamació més sostinguda com en el gest de l'orador apassionat, o del lector inspirat, desaprovaríeu com a desplaçats i poc naturals aquests moviments massa pronunciats que convenen únicament al ballarí pantomim. No obstant és permès a l'orador i al rapsode acostar-se als matisos més decidits i més acabats de l'expressió, a mesura que els seus discursos són més o menys apassionats; llurs actituds i moviments poden ser més desenvolupats, més arrodonits i més sostinguts que els del simple comediant; car aquest està absolutament sotmès a una interpretació lliure i lleugera, que de tant en tant pot acostar-se ràpidament a l'expressió plena i sencera de les afeccions sense que no obstant li sigui permès portar-la al punt més alt. En veritat, hi pot haver papers en què l'actor esdevingui de tant en tant poeta líric, orador i rapsode: que en aquests passatges doncs en man- llevi també la interpretació; però durant el diàleg pròpiament dit, en la marxa de l'acció essencial el seu joc ha de ser fàcil, lleuger i natural; sempre s'ha de limitar a portar l'expressió només fins a un cert grau, i sovint indicar-la simplement, sense imitar en aquests moviments l'orador, i encara menys el pantomim.

El paral·lel que acabo d'establir entre el joc del gest i el nombre del discurs i la declamació, us ha fet endevinar que no m'agraden les peces de teatre escrites en vers. No ignoro que aquí tinc en contra meu grans exemples, el judici de nacions senceres, i els raonaments de crítics i de literats molt estimables; però la major part de la nació a què em gloriejo de pertà- nyer està del meu cantó; així m'equivocaria de disfressar el meu sentiment, que no amagaria ni tan sols al mig de París, i dels ad-

miradors dels tràgics francesos. La tragèdia en vers està oblida-  
da des de fa temps a Alemanya, [i si reapareix de tant en tant,  
sempre és per ordre superior, i les cambrades mai no són nom-  
broses. Hom està tip d'aquestes declamacions ampulloses i  
d'aquestes tirades monòtones, que són inseparables de la versi-  
ficació, i en què el poeta gairebé sempre brilla a costa de la ve-  
ritat, l'interès i la marxa de l'acció];<sup>7</sup> hom no hi estima tampoc  
aquest joc afectat i exagerat, que és una conseqüència natural  
del desenvolupament poètic i oratori dels sentiments. Lekain,<sup>8</sup>  
que exagerava totes les expressions nobles, i que, lluny de sua-  
vitzar les baixes i les comunes, les falsejava totes, avui dia no fa-  
ria fortuna a Alemanya, on només tindria èxit en el teatre d'al-  
guna cort que presumeix de preferir el gust estranger al  
nacional. D'altra banda, encara no hem pogut desenvolupar la  
nostra opinió respecte a això, i justificar la preferència que con-  
cedim a la prosa: no basta declamar contra el que és fals, afec-  
tat i contrari a la naturalesa; no és una demostració, sinó un  
problema que queda per demostrar; no obstant, al meu parer,  
aquesta demostració em sembla molt possible, desenvolupant  
més la naturalesa del drama, i comparant-la amb la del metre.

7. Original alemany: «si es representa encara de temps en temps, i nor-  
malment per ordre superior, no li queden gaires espectadors. Hom està tip  
d'aquestes declamacions i d'aquestes tirades, que són inseparables de la ver-  
sificació». Els adjectius i la frase final són del traductor francès. (A)

8. Famos actor francès. Cf. «Prefaci del traductor», n. 2.



## CARTA XXXV

No em taxeu d'injustícia envers el teatre francès, ni de parcialitat pel dels anglesos. En veritat, no em mereixo ni l'un ni l'altre d'aquests retrets, i si no he fet menció del darrer teatre, és que no hi he pensat, o que respecte a aquest hauria hagut de referir-me completament a autoritats estrangeres. Que hom exagera a Londres tant com a París i que una interpretació que té a veure amb el furor i el deliri va més en contra del gust que no pas la inflor, heus aquí el que m'és tan poc possible de negar, com de refutar la vostra asserció; però les faltes seran sempre faltes, tant si són comeses per un nombre petit com gran de persones; i si Quin<sup>1</sup> interpreta malament a Londres, això no justificarà Lekain a París. L'únic i veritable mitjà d'excusar aquest, com ja ho he remarcat, és dir que volent semblar noble, ha caigut en el fals i l'exagerat. Les xanques sobre les que l'hem vist exhibir no eren d'elecció seva; mans estranyes els hi havien bufat: sent els seus poetes ampul·losos, com podia ser ell natural?

Esteu impacient per conèixer les raons en què em baso per proscriure la versificació del teatre: al vostre parer, aquesta disputa literària, us sembla esgotada; no obstant, si no fos una digressió, voldríeu que entrés en lliça. — Però això no és pas una digressió, amic; és indiferent de seguir un camí fressat o un altre que li és paral·lel; és a dir, de demostrar que les peces de teatre han de ser escrites en una prosa clara, fluida i natural, o

1. James Quin (1693-1766). Actor anglès, considerat de la tradició declamatorià clàssica. En la seva època el seu principal opositor, en fama i estil, fou Garrick. Vegeu-ne l'opinió de LESSING, *Dramatúrgia...*, Institut del Teatre, p. 51-53.

que la interpretació ha de ser lleugera, simple i fàcil. Aquestes dues proposicions demanen les mateixes proves, i escollint preferentment la demostració de la primera, tindrè l'avantatge de poder expressar-me d'una manera més clara i més intel·ligible. Permeteu-me doncs de substituir el ritme per la interpretació d'aplicar a aquest les remarques que faré sobre el primer, i d'apreciar abans que tot els arguments amb què fins aquí hom ha combatut i defensat la versificació.

Un dels principals arguments a què recorren sense parar els partidaris de la versificació, és l'exemple dels autors grecs i romans. Estic tan allunyat com qualsevol altre de tractar de simple prejudici aquesta predilecció tan justa pels antics: no obstant em sembla que hom podria afeblir-la sense perill pel que fa a la versificació, i respectar-la en tota la resta. Si els grecs van ser tan perfectes en cada gènere de poesia; si, tot sia dit, semblen tan inimitables, és perquè foren creadors. L'afectació i la recerca de noves belleses que, en general, no poden conciliar-se ni amb la naturalesa de la marxa de les idees, ni amb la forma i l'efecte que hom es proposa produir, ni en particular amb la naturalesa del tema que s'ha escollit, són les úniques causes que nodreixen els gèneres i les produccions particulars en cada gènere. Però aquesta afectació és obra dels imitadors, que malmeten tots els gèneres, perquè, volent esdevenir creadors al seu torn i donar-se un aire d'originalitat, intenten superar els seus antecessors: tractant el tema particular d'un gènere el desnaturalitzen, perquè caminant amb temor servil sobre els passos de llurs models, prenen la més petita desviació per una falta grollera. El veritable geni és distret, enlluernat o perdut en falsos camins per l'atenció que presta als grans models, si els seus predecessors n'hi han transmès. Res de tot això no passà amb els grecs que foren els inventors de totes les arts. Com a tals, eren originals també creant els gèneres en tota llur veritat i simplicitat; no intentaren reunir perfeccions incompatibles entre elles, i per tant no pogueren mancar un efecte ni produir-ne cap menys completament que un altre. El seu geni i la seva sensibilitat es lliuraven completament al seu objecte, sense respecte per cap model, atès que

no en van tenir; i lluny de voler afegir-hi bellesa estranyes, s'acontentaren de desenvolupar les que ja hi eren compreses, esforçant-se per produir en altres l'efecte que, durant el seu treball, n'experimentaven ells mateixos. La seva obra prenia totes les formes de què era susceptible, i així s'acostaven a la natura en la perfecció de les seves produccions, perquè imitaven la simplicitat, la llibertat i el vigor de la seva manera d'obrar. Aquest avantatge desaparegué en els temps posteriors, des del moment que hom tingué models a seguir, i que certes idees de perfecció i d'efecte haguessin sigut adoptades; d'aquí ve potser que les primeres obres dels grecs (almenys en la mesura que estem en situació de jutjar) són també les més perfectes. El poema dramàtic fou l'únic que no seguí entre els grecs la mateixa marxa que els altres gèneres de llurs produccions poètiques; no es desenvolupà per ell mateix amb llibertat i sense destorb: empeltat, des del seu origen, del gènere líric, en manlevà d'alguna manera les formes; de manera que en resultà un cert gust estrany que, en veritat, es perdé una mica amb el temps, però mai completament. Aquesta circumstància, que acompanyà el naixement del teatre, fou sens dubte l'única causa del fet que Èsquil no s'elevés a l'alçada que assolí Sòfocles caminant sobre les seves petjades. Per altra banda, en les primeres obres dels grecs la seva llengua era massa florida, massa èpica i exaltada.\* Per consegüent, la seva prosòdia, massa desigual i massa lírica, no podia de cap manera convenir al diàleg.\*\* Calgué doncs que els grecs bus-

\* Vegeu ARISTÒTIL, *Rhet.*, l. III, cap. 3. «Οί τας τραγωδίας ποιουντες ὡσπερ εκ των τετραμετρων εις το ιαμβειον μετεβησαν, δια το τω λογω τουτο των μετρων ὁμοιοτατον ειναι των αλλων 'ουτω και των ονοματων αφηκασιν, ὅσα παρα την διαλεκτον εστιν 'οίς δ'οί πρωτον εκοσμουν, και ετι νυν οί τα ἔξαμετρα ποιουντες, αφηκασι.»<sup>2</sup>

2. «Els autors de tragèdies [...] passen del tetràmetre al iàmbic, car d'entre la classe de metres, aquest és el que més s'assembla al discurs que la resta i de la mateixa manera han desterrat els mots que s'allunyen de la llengua comuna; paraules amb què els poetes arcaics ornaven els seus poemes i que actualment, els que encara confegeixen hexàmetres, han deixat de banda.»

\*\* Vegeu també *De Poet.*, cap. 4, i *De Rhet.*, l. II - l. III, cap. 3.<sup>3</sup>

3. La referència a la *Retòrica* és del traductor francès. (A)

quessin molt de temps i amb molts esforços la perfecció que no havien trobat primer: corregiren sense descans fins que hagueren substituït l'estil èpic per una dicció més simple i menys ornada, i hagueren preferit el vers iàmbic al líric. Segons el testimoni d'Aristòtil,\* l'avantatge del vers iàmbic consistia en el fet que era el que s'acostava més a la prosa; així, seguint el sentiment d'aquest mateix filòsof, és la prosa la que convé més al poema dramàtic. Si els grecs haguessin continuat perfeccionant el seu teatre, raonablement es pot suposar que preferint el millor al bo, haurien substituït per la mateixa prosa un metre més prosaic. Però foren dominats per un prejudici igual al que esclavitzava avui dia els nostres veïns; ningú no tingué el coratge de proscriure completament la versificació de l'escena, de la qual s'havia apoderat; per altra banda, els semblà que Sòfocles havia portat l'art al punt més alt de perfecció, i que després de les seves obres sublimes era impossible produir res de millor. Aristòtil mateix diu, «Que després de molts canvis i de revolucions la tragèdia descansà, quan tingué tot el que li era propi».\*\*

No obstant cal no passar en silenci una circumstància important que difícilment hauria permès als poetes grecs introduir la prosa en les seves composicions teatrals, tot i que la conveniència n'hauria sigut generalment reconeguda a continuació. Es tracta de la grandesa extraordinària dels seus teatres i la gentada immensa d'espectadors. Heus aquí un passatge de Diderot que és massa curiós en tots els sentits per no donar-lo sencer. «¿No és força versemblant —diu—\*\*\* que el gran nombre d'espectadors a què calia fer-se entendre, malgrat el murmurí confús que exci-

\* Ídem, als llocs citats.

\*\* *De Poet., loc. cit.*, «πολλας μεταβολας μεταβαλουσα η τραγωδια επαυσατο, επει εσχε την εαυτης φυσιν».<sup>4</sup>

4. «La tragèdia, un cop abastada gran quantitat de modificacions, es deturà, ja que havia arribat al compliment de la seva pròpia naturalesa.» *Poètica*, 1449 a 20-21.

\*\*\* DIDEROT, *Second entretien après le Fils naturel*. Compareu-hi MERCIER, *Du théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, p. 301, n.b.<sup>5</sup>

5. Pel que fa al text de Diderot, cf. Carta X, n. 2. El text de Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) fou editat a Amsterdam, el 1773. L'autor segueix les idees de Diderot, exagerant-lo.

ten, fins en els moments atents, va fer aixecar la veu, destacar les síl·labes, sostenir la pronunciació i sentir la utilitat de la versificació? Horaci diu del vers dramàtic: *Vincentem strepitus et natum rebus agendis*.<sup>\*</sup> És còmode per a la intriga, i es fa escoltar a través el soroll. Però no calia que l'exageració s'estengués al mateix temps i per la mateixa causa al caminar, el gest i totes les altres parts de l'acció? D'aquí ve un art que s'anomenà la declamació.

»Sigui com sigui, que la poesia ha fet néixer la declamació teatral, que la necessitat d'aquesta declamació ha introduït, ha sostingut a l'escenari la poesia i el seu èmfasi, o que aquest sistema, format a poc a poc, ha durat per la conveniència de les seves parts, el cert és que tot el que l'acció dramàtica té d'enorme, es produeix i desapareix al mateix temps. L'actor deixa i reprèn l'exageració a l'escenari.»

Ara adopteu d'aquests gèneres de representacions el que us plaurà més: el de Diderot o el meu, l'un o l'altre;<sup>7</sup> l'argument basat en l'exemple dels antics no en sortirà menys afeblit en tots els casos. Si els antics no haguessin aconseguit la perfecció ideal de l'escena, se'n seguiria que nosaltres ens hem d'esforçar menys a igualar-los que a superar-los; i si la versificació en ells tenia a veure amb certes circumstàncies [estranyes],<sup>8</sup> cal que una cessi des del moment que les altres ja no existeixen; car seria una follia voler conservar una cosa de què es pot prescindir, i quan la necessitat que l'ha fet inventar ja no té lloc. Si, per una conseqüència natural, se suposa que la interpretació teatral dels antics va ser anàloga a la resta del seu sistema dramàtic, i que va prendre un caràcter més elevat i més pompós, llavors no pot ni ha de ser llei per als actors moderns. El to de les mateixes obres es pot canviar, i la manera de representar-les no només pot, sinó que en efecte ha d'experimentar els mateixos canvis.

Us és molt fàcil percebre els avantatges que resulten d'aquest raonament: en veritat, encara no s'ha provat res en favor

\* *Ad Pisones*, v. 82.<sup>6</sup>

6. «Dominador de la cridòria i nat per dur a terme les coses.»

7. L'original alemany afegeix: «o tots dos alhora». (A)

8. Original alemany: «externes». (A)

de la prosa; però igualment es pot dir que no hi ha res provat en contra seu; de manera que les dues parts es trobarien encara amb una força igual, si els que defensen la causa de la versificació no s'haguessin dedicat precisament a destruir el principal argument al·legat en favor de la prosa. Fa més de quaranta anys que [un escriptor alemany]<sup>9</sup> es declarà contra l'ús de la versificació en les peces de teatre, que veia com a inversemblant i contra natura: «Car —deia— els homes que desenrotllen els seus pensaments sense estar-hi preparats no es poden divertir comptant les síl·labes i disposant metòdicament llurs discursos segons tal o tal altre metre; en una paraula, és impossible que parlin en vers sense apartar-se de la naturalesa i la conveniència.»\* Schlegel, tot i ser amic d'aquest escriptor, defensà amb molta vivesa la causa de la versificació, que li agradava com a poeta còmic; admeté la veritat de la inversemblança, però negà decididament que una comèdia escrita en vers ha de ser mirada com a menys bona que una comèdia escrita en prosa. Segons ell, es donava una extensió massa gran al principi de la imitació; i, en efecte, si aquest principi no és circumscrit per una determinació ben precisa, hom se'n pot servir amb èxit per destruir tota la poesia en general. «No hi ha —diu Schlegel— cap producció de l'art, sigui el gènere que sigui, que no pequi contra la versemblança d'una o altra manera; la mateixa comèdia, sense parlar de la versificació, té altres defectes d'aquesta espècie, que no només es toleren, sinó que s'exigeixen i tot expressament. Ningú no demana una exacta i escrupolosa imitació de la naturalesa; fins aniria contra el bon gust. És una regla general per a tot artista de no fer mai la seva obra d'una semblança tan perfecta a l'original, que cap senyal sensible no en pugui indicar la diferència. Ara bé, en la comèdia la versificació és precisament el mitjà més afortunat que hom pugui emprar-hi per distingir la imitació dels esdeveniments de la vida, de la mateixa realitat d'aquests esdeveniments: els costums, les accions, els discursos,

9. Original alemany: «un amic del més vell dels Schlegel». (A)

\* *Suplements crítics*, núm. 23 de l'any 1740. «Proves que una comèdia escrita en vers no pot pas ser bona» (en alemany).

tot en un mot és pres de la natura. En general, hom no ha d'atemptar contra la veritat, imitant tot el que és essencial; però cal no oblidar mai tampoc que hom és poeta, i que el deure d'aquest és de treballar per produir el més gran plaer possible; per tant per reunir totes les belleses que no són incompatibles entre elles. Per aquesta raó hom dóna cadència al discurs amb un metre rítmic i harmoniós; i, complint així l'obligació dels artistes, en general, hom satisfà al mateix temps el deure particular del poeta: hom distingeix la imitació de l'original i aquest mateix mitjà serveix per afalagar agradablement l'orella».\*

Cap dels apologistes posteriors de la versificació no ha donat raons que siguin preferibles a les de Schlegel que acabo de citar. Les de Hurd no presenten la mateixa finor, i no tenen tant de pes;\*\* tampoc no recordo que ningú les hagi combatut d'una manera victoriosa. Al contrari, els raonaments dels crítics semblen afavorir tant la versificació com el sentiment dels amants de l'escena hi sembla ser desfavorable. Si per atzar la prosa obté alguna vegada la preferència, únicament és perquè s'exigeix una més gran perfecció per part del poeta que del prosista; que les perfeccions essencials del drama no s'alien sinó difícilment a una versificació fàcil i fluida; i que, al capdavant el simple plaer de l'orella no mereix ni el sacrifici de belleses sublimes, ni els esforços infinits que costa al poeta expressar-les en bells versos. — Ja veieu que aquest raonament assegura tots els avantatges a la versificació; resta en possessió de l'ideal, i la prosa és només un mal menor per a aquell a qui la natura ha refusat el geni poètic. Però la causa de la prosa ¿és en efecte prou dolenta perquè hom es

\* Vegeu les *Obres de Johann Elias Schlegel*, t. III, n. 4. «Carta sobre la comèdia escrita en vers» (en alemany).<sup>10</sup>

10. J. E. Schlegel (1718-1749) fou director del teatre de Copenhagen. Va oposar-se a la influència francesa en el teatre alemany, tot i que anteriorment havia defensat el neoclassicisme de Gottsched.

\*\* Vegeu *Epístoles d'Horaci als Pisons i a August*, part II, dissertació I.<sup>11</sup>

11. Engel es refereix als comentaris de R. Hurd, a l'edició alemanya: *Epistel an die Pisonen von der Dichtkunst, und an den August, mit Commentarien... von Rich. Hurd*, Leipzig, Aus dem Engl. übers., 1772. L'edició original anglesa d'aquesta edició de l'*Ars Poetica* d'Horaci és de 1749.

vegi forçat a sotmetre's a semblants arguments? Això passarà sens dubte, a menys que hom provi que la prosa mereix la preferència sobre la versificació per l'ideal del drama; que, després de la mort de Molière hom no hauria hagut de posar el seu *Avar* en vers; que al contrari, hauria calgut posar en prosa el seu *Misanthrop*; que fins i tot la tragèdia escrita en vers és infinitament més feble que la que està en prosa. — Dic més feble, perquè en aquest gènere de poemes no es tracta de ritme i d'harmonia, sinó del més gran efecte possible, i perquè encara és una qüestió a examinar, si el ritme i l'harmonia del vers concorren sempre a l'efecte, o si l'efecte no n'és alguna vegada afeblit. Ho repeteixo, cal fornir la prova completa que acabo d'indicar, o serà millor abandonar la partida. Seria vergonyós triomfar menys pel mèrit i el bon dret de la causa, que per l'abandó generós que la part adversa podria fer dels seus mitjans de defensa.

El que segueix us demostrarà si estic en situació de fornir realment la prova que s'exigeix. De moment em limito a observar que retraient al gest més patètic de no ser natural, hom en traurà tan poc avantatge com fent el mateix retret al ritme del discurs; car hom podria respondre que aquesta interpretació és un nou mitjà de distingir la imitació de la natura, que té més gràcia, més encant i més bellesa que la manera ordinària com els homes acompanyen i sostenen llurs discursos amb els gestos; que així l'actor pot i se n'ha de servir, perquè el seu deure, com el de tots els altres artistes, en general, és buscar i excitar el més gran plaer amb la reunió de totes les belleses compatibles entre elles. Hom no pot negar que no és una falta greu per part de l'actor donar d'una manera falsa certs sentiments. A més a més, aquesta discussió no estaria aquí en el seu lloc. Però hom no li pot fer cap retret de donar més energia a les seves expressions, per manera d'aixecar-se i tot per sobre la natura; perquè l'obligació que té de produir el més gran efecte possible li permet i li ordena fins i tot exagerar la seva interpretació. — Reconeixeu aquí sens dubte la justesa de la remarca que he fet més amunt; a saber, que les qüestions que concerneixen el ritme i el gest són les mateixes en el fons, i que responent-ne una o l'altra hom aclareix igualment bé la matèria.



## CARTA XXXVI

Teniu raó, amic meu; hi ha més exactitud i justesa en les recerques del Sr. Eberhard<sup>1</sup> sobre el principi de la imitació que en les dels seus predecessors, i us agraeixo que hagueu volgut portar-me a la memòria una obra d'on he pouat noves clarors. Em sembla que no m'hagués costat gaire associar les meves idees a les d'aquest filòsof; encara que, segons cert passatge de la seva obra, sembli voler afavorir la versificació. Però, com que el pla del meu raonament està ja dreçat, seria molt penós de refondre'l: prefereixo doncs abocar aquí les meves idees sobre el paper en el mateix ordre que les he desenvolupat en el meu cap, deixant-vos el plaer de fer-ne la comparació amb les de l'autor de qui acabem de parlar.

El poeta no imita pas únicament pel plaer d'imitar; el primer mèrit de la seva obra no consisteix pas essencialment en la més perfecta semblança amb la natura, sinó en el més gran efecte que pot produir; i per no mancar aquest efecte, li és permès separar-se de l'original en la seva imitació, sobrepasant el que els límits essencials del seu art li damanen respecte a això. Heus aquí, em sembla, tantes veritats sobre què tots estem d'acord. Volem que hom talli tot el que pot afeblir l'efecte o perjudicar-lo, i que hom hi afegeixi tot el que el pot afavorir o augmentar-lo. Però em temo que sovint no tinguem una idea

1. El text francès omet la nota de l'original alemany referida a l'obra d'Eberhard, *Teoria general del pensament i del sentiment*, p. 144 i seg. Johann August Eberhard (1739-1809). Teòleg i escriptor alemany, que fou professor a Halle des de 1778.

massa general d'aquest efecte, i que en relació amb ell moltes coses semblin més indiferents i insignificants que no ho són realment. Cada poeta sens dubte té com a fi causar plaer; però com poden ser multiplicades i variades les espècies d'aquest plaer? El que cal a una sovint és incompatible amb l'altra: tal condiment que ressalta el gust d'un menjar en faria un altre fat. En general, belleses molt compatibles, amb la idea d'un poema, no obstant es poden trobar en contradicció amb un gènere particular de poesia, en què el plaer de l'ànima ha de ser el resultat d'una espècie determinada d'ocupació; així tot el que destrueix aquesta necessàriament ha de destruir l'altra. Que hom no s'afanyi doncs a concloure, que tots els poemes poden i han de ser escrits en vers, perquè el fi principal del poeta és de plaure, i l'efecte de la versificació consisteix a produir plaer. Que hom es preguntí més aviat abans, si la versificació no té cap propietat particular, que molesta tant una espècie d'ocupació agradable de l'ànima com en facilita una altra.

La versificació no és, com es creu, en general, una cosa de pur encant; cal no considerar-la simplement com un bell òrgan, el to ple del qual, pur i simple fa la pronúncia més clara i més sonora, i que per aquesta raó esdevé preciós per a tota mena de declamació; la versificació per ella mateixa disposa ja a la declamació; l'afavoreix i invita a emprar-la; dóna més caràcter, més energia al discurs i serveix, al mateix temps, de mitjà per fer-ne sortir el sentit i el sentiment d'una manera més colpidora. Cada metre és una imitació d'una certa marxa característica de les idees i el seu desenvolupament; respon doncs a una certa espècie particular de sentiment i de situació de l'ànima, conservant sempre el seu caràcter propi, ara més amagat, adés més fortament pronunciat. En un d'aquests metres adoptats per la poesia, hom no pot desconèixer la blanor i la dolçor; l'altre és ple de foc i d'energia, mentre que un tercer es distingeix per un to sever i majestuós: aquest és desigual i ràpid, aquell s'arrossega amb llangor; mentre que un aixeca l'ànima, l'altre l'abat; en una paraula, els seus moviments són iguals, bruscs, dolços o pomposos segons les seves respectives propietats. Per aquesta raó l'elecció del metre no pot ser indiferent al poeta, que ha de

tenir cura de determinar-la segons l'efecte que vol produir; i la seva obra mancarà més o menys el seu efecte segons que l'elecció sigui bona o dolenta.

Ara afigureu-vos un metre compost completament de mesures, potser també de ritmes semblants i uniformes; i no tardareu a concebre que el seu ús pot contribuir infinitament a augmentar l'efecte d'un poema líric, didàctic o de gènere descriptiu. Però passarà el mateix amb l'efecte d'una obra dramàtica? — Un sentiment únic domina en l'ànima del poeta líric; n'està imbuïda; les seves facultats, les seves afeccions més secretes, excitades, per dir-ho així, totes a l'uníson, n'estan dominades. Si aquest sentiment és de joia, d'amor, d'orgull; en una paraula, una d'aquestes afeccions de què la marxa és igual, regular i uniforme: ¿quin mitjà més natural i més propi de produir el mateix sentiment en l'ànima de l'oïdor podrà emprar el poeta, que el d'un seguit de síl·labes d'una manera uniforme i rigorosament adaptada a la marxa d'aquest sentiment? En els versos d'una mesura igual o seguits regularment de versos d'una mesura menys llarga, la cadència dels quals esgota sense esforç la respiració sostinguda fins llavors, la blanor i la indolència del troqueu són les que convindran millor al sentiment trist que esllangueix l'ànima del poeta elegíac; sentiment que, des del seu origen fins a la seva fi, es desenvolupa d'una manera lenta i uniforme, sense desviacions brusques ni transicions inesperades. Impressions anàlogues a la marxa de les idees produïdes pel poeta sobre els sentits de l'oïdor determinaran doncs en l'ànima d'aquest una successió igual de les mateixes idees. En la poesia descriptiva, quan el poeta pintor, després d'haver considerat l'objecte en tots els aspectes, en conserva una impressió tan viva com durable de sorpresa, de satisfacció, o d'un encant simpàtic; com llavors el metre escollit i treballat amb cura pot augmentar l'efecte del quadre! I en el poema didàctic, quan la indignació amb què el poeta persegueix els vicis, omple completament la seva ànima, al mateix temps que el sentiment de la grandesa, la importància i el caràcter sublim de les veritats que anuncia, en dirigeix totes les facultats cap a un objecte únic, l'elecció del metre conve-

nient no pot deixar de fer la seva inspiració més enèrgica. Si en l'un o l'altre gènere d'aquests poemes es presenten certes degradacions, lleugeres barreges de sentiments estranyes, o digressions interessants d'emprar, és fàcil fer-les valer amb èxit, sigui amb la mesura i l'harmonia de mots apropiats, ben escollits, amb la distribució destra de la cesura, amb petites irregularitats preparades expressament, o amb un arranament diferent dels períodes. Admeto que no és natural, ni versemblant que un cor ple de qualsevol sentiment, o que un esperit ocupat en la recerca de veritats importants, es dediqui amb tanta atenció a la part mecànica del discurs; no obstant cal admetre que l'ús afortunat d'aquesta mateixa part (sempre que el treball que costa sigui amagat amb art) contribueix infinitament a augmentar l'efecte; i el primer deure del poeta és de produir l'efecte.

El poeta dramàtic es troba en una posició molt diferent. Que hom intenti aprofundir les propietats essencials d'aquest gènere de poesia, i hom reconeixerà tot seguit que en la tragèdia, així com en la comèdia, l'ànima no ha de ser afectada per un sol, sinó per diversos sentiments, la varietat dels quals, preparada per transicions i oposicions afortunades, constitueix tota la bellesa de les peces de teatre, al mateix temps que n'assegura l'efecte. Però si aquest és el fi que s'ha de proposar el poeta dramàtic, falta saber si li pot ser avantatjós subjectar-se en tot el curs de la seva obra a un metre invariable. ¿No afeblirà l'expressió de molts dels sentiments amb el defecte d'harmonia que es trobarà entre la part mecànica i el veritable sentit del discurs: per exemple, reproduint els arravataments de la còlera amb els mateixos troqueus que fa servir la dolça i sensible pietat; o fent emprar a aquesta els mateixos iambes amb què a la còlera li agrada expressar-se, no disminuirà l'efecte en l'expressió de l'un i de l'altre sentiment? Els antics que semblen haver sentit millor que nosaltres aquesta desconveniència, tingueren gran cura, per aquesta raó, de no emprar, en llurs obres dramàtiques, un metre regular; el variaren sense dubtar arreu on el canvi de la naturalesa d'una passió semblava demanar-ho; i potser no seria un treball del tot estèril per a algun modern Demetri Triclini de recórrer els tràgics grecs, única-

ment amb l'objecte d'apreciar el motiu de semblants variacions, en funció de les situacions i els matisos que prenien les afeccions dominants de llurs personatges. En veritat, Quintilià va blasmar Terenci pel fet que no havia emprat constantment el vers iàmbic de peu fix;\* però amb quin escarni amarg Bentley no ha ressaltat aquesta crítica? Em sembla que es podria justificar Quintilià; no obstant Bentley sens dubte té raó, de

\* *Instit. Orat.*, l. X, cap. 1. «Incomœdia maxime claudicamus [...] licet Terentii scripta ad Scipionem Africanum referantur: quæ tamen sunt in hoc genere elegantissima, ET PLUS ADHUC HABITURA GRATIÆ, SI INTER VERSUS TRIMETROS STETISSENT.»<sup>2</sup>

2. «És en la comèdia amb la qual tenim menys encert [...]. Els escrits de Terenci es van atribuir a Escipió Africà, tot i que aquests són, d'entre el seu gènere, de molt bon gust i encara en tindrien més si entre els seus versos tinguessin cabuda els trímetres.»

\*\* *In Praefat. ad Terent.* «Mirificum sanè magni Rhetoris iudicium! [...] Crederes profectò, hominem nunquam scænam vidisse, nunquam comœdum partes suas agentem spectavisse. Quis voluit? Quod nec Menander nec ullus graecorum fecit, Terentius ut faceret? UT IRA, METUS, EXULTATIO, DOLOR, GAUDIUM, ET QUIETÆ RES ET TURBATÆ, EODEM METRO LENTÈ AGERENTUR? Ut tibicen paribus tonis perpetuoque cantico spectantium aures vel de lassaret vel offenderet? Tantùm abest, UT EO PACTO PLUS GRATIÆ HABITURA ESSET FABULA, ut quantumvis benè morata, quantumvis bellè scripta, gratiam prorsùs omnem perdidisset. Id primi artis inventores pulchrè videbant, delectabant ergò varietate ipsâ diversa que ηθη και παθη diverso carmine representabant.» MARIUS VICTORINUS, p. 2.500: "NAM ET MENANDER IN COMÆDIIS FREQUENTER A CONTINUATIS JAMBICIS VERSIBUS AD TROCHAÏCOS TRANSIT ET RURSUM AD JAMBICOS REDIT. Non ita tamen agebant veteres, ut ab uno in aliud planè contrarium repentè exilirent, ab jambicis in dactylicos, sed in propinquos trochaïcos, ipse transitu pænè fallente."»<sup>3</sup>

3. «És admirable certament el criteri del més gran dels retòrics! [...] Podries creure, sens dubte, que Terenci mai no hauria vist una representació pròpia i que de cap manera hauria esguardat els seus personatges representats per un actor còmic. Què pretén? Allò que no han portat a terme ni Menandre ni cap altre dels poetes grecs, com ho hagués pogut accomplir Terenci? Com la ira, la por, l'exultació, el dolor, el gaudiment, l'acció calma i l'agitada haguesin pogut ser resolts amb el mateix metre lent? És que un flautista no ofendria o extenuaria l'oïda de qui l'escolti executant els mateixos tons en un cant monòton? Fins a tal punt es troba allunyat [Terenci], que aquesta forma hauria de posseir més encís que narració poètica, perquè, tot i ser ben construïda i d'allò més ben escrita, hauria perdut la gràcia als ulls de tothom. Els primers descobridors d'aquest art es van adonar meravellosament d'aquest fet, ja que

sostenir que és pecar contra tota conveniència subjectar a un metre invariable i uniforme l'expressió de tantes afeccions sovint diametralment oposades entre elles. No nego que la declamació pugui disminuir aquesta falta i potser fer-la gairebé insensible; no obstant, menys en els versos alexandrins que en els iambes de deu peus. Però penso que l'efecte seria encara més gran si, ajudant l'actor amb una ordenació convenient del metre, se l'invités, per mitjà del ritme, al veritable gènere de declamació; assignant-li o donant-li, per dir-ho així, el to, a fi que no pugui mancar-lo en cap situació; en una paraula, si el poeta dramàtic, lluny d'augmentar el treball de l'actor, li'l volgués alleugerir, indicant, amb l'elecció exacta del metre, els matisos i l'accent de la declamació que l'expressió de l'afecció dominant exigeix.

Els poetes moderns, de tots els països d'Europa, semblen haver fet més de cas del judici de Quintilià, que de l'exemple que els ha estat donat per Sòfocles i per Menandre. Fins on recordo, tots han preferit el metre uniforme a aquell de mesura variada o barrejada; la major part fins i tot s'han sotmès a la rima sense cap respecte per les raons amb què diferents crítics, i principalment Isaac Voss,\* han combatut aquest doble abús. Sens dubte fou la força del costum, potser també un cert senti-

---

encisaven amb la variació i representaven els diversos caràcters i les passions (*ethe kai pathe*) amb un metres diferents. *Marius Victorinus*, p. 2500: «D'altra banda, també Menandre sovint convertia els ininterromputs versos iàmbics en troqueus i de bell nou els canviava per iàmbics. Tanmateix, els antics poetes no procedien de forma que saltessin de cop d'un vers a un altre de diferent metre, de iàmbics a dactílics, sinó als propers troqueus, de forma que el pas era gairebé imperceptible.» El text citat correspon al pròleg de l'edició de Richard Bentley de les obres de Terenci: *Comediæ, recensuit, notasque suas et Gabr. Faerni addidit Rich. Bentleius...*, Amsterdam, 1727.

\* *De Poëmatum cantu et viribus Rhythmici*, p. 79 i seg. — «Antiqui jambicos versus trochaïcis et anapæsticis soliti fuere alternare, cum varietas delectat et similitudo mater sit satietatis. HUC ACCEDIT, QUOD, CUM IN OMNIUM DRAMATUM GENERE DIVERSORUM AFFECTUUM ET PERSONARUM HABENDA SIT RATIO, ABSURDUM OMNINÒ SIT, SI OMNIA EODEM METRO PERAGANTUR, A QUO TAMEN VITIO HODIERNI COMICI ET TRAGICI NO SIBI CAVENT, UTPOTE QUORUM INTEGRAM DRAMATA EODEM CARMINIS GENERE ABSOLVANTUR. Multo etiamnum magis id ipsum offenderet, si in hodierna poësi quantitas metrica observare-

ment confús d'una més gran bellesa que produeix la uniformitat del metre, que els incitaren a rebutjar amb tossuderia [el sentiment que aquests crítics els van oposar].<sup>5</sup> Encara que la voluntat d'[aquest sentiment]<sup>6</sup> em sembli indiscutible, no gensmenys els motius sobre què ha recolzat no em satisfan completament, per tal com pretenc bandejar de tota obra dramàtica la versificació, per posar en el seu lloc la prosa; car aquests motius no proscriuen aquesta barreja del metre usitat entre els antics, la flexibilitat del qual, adoptant, per exemple, en l'hexàmetre mesures molt variades, el fa apropiat a tota mena d'expressions. Preveig que, per proscriure igualment aquest darrer metre menys monòton, caldrà pouar en la naturalesa mateixa del drama els mitjans més decisius del que ho són les raons dels crítics de què acabo de parlar.

---

tur. NAM CUM SINGULI AFFECTUS PECULIARES HABEANT MOTUS, ANNON IPSI NATURÆ VIS INFERTUR, SI CONTRARIOS AFFECTUS IISDEM EXPRIMAMUS MOTIBUS?»<sup>4</sup>

4. «Els antics poetes estaven avesats a fluctuar de iàmbs a troqueus i anapèstics, car la varietat delecta i en canvi la uniformitat és la mare del sadollament. Així, havent de donar compte en cada tipus de drama de diversos afectes i caràcters, seria del tot absurd que tots es fessin amb el mateix metre, vici en el qual molts comediògrafs i dramaturgs actuals no paren esment, de manera que molts dels seus drames estan íntegrament en un sol metre. Molt més encara seria ofensiu si en la poesia actual s'apliqués la quantitat mètrica. Car com els afectes singulars tindrien expressions pròpies, tal com es deriva de la natura mateixa, si emocions contràries es representen amb les mateixes expressions?» El text d'Isaac Vossius és de 1673. Aparegué en la recopilació de Johann Nicolaus FORKEL, *Musikalischkritische Bibliothek*, 3 vol., Gotha, 1778-1779: «Vom Singen der Gedichte und von der Kraft des Rythmus», vol. 3, p. 5-107. (N'hi ha ed. facs. de 1964.)

5. Original alemany: «les raons de la crítica». (A)

6. Original alemany: «aquestes raons». (A)

## CARTA XXXVII

La remarca, que el poeta èpic es mostra ell mateix en escena, mentre que el poeta dramàtic, al contrari, s'amaga darrere els personatges que fa actuar en el teatre, és tan antiga, que ha sigut poc aprofundida en relació amb les importants conseqüències que se'n desprenen. Heus aquí, em sembla, la millor manera de donar la idea que hom concedeix a aquesta remarca. En el relat èpic només hi ha un sol personatge que narra seguits els esdeveniments que són objecte del seu poema; abans de comunicar les seves idees a d'altri, ja les ha concebudes, classificades, embellides, de manera que en el mateix moment del relat cap altre objecte no ocupa ni el seu esperit ni el seu cor. El poema dramàtic, al contrari, ofereix personatges, que, en cada situació del moment, es troben en la dificultat real de les persones que es comuniquen llurs idees en el mateix instant que les conceben, i llurs afeccions en el moment que n'experimenten la impressió; de manera que, lluny d'estar únicament ocupades a expressar aquests sentiments i aquestes idees, tendeixen sempre a un fi determinat, i es projecten sense parar, pel pensament, en el futur, experimentant contínuament modificacions i canvis, sovint contraris, en llur situació interior i exterior, sigui per la seva pròpia acció, sigui per impulsos estranys. En el relat, escoltem parlar un testimoni que abraça d'un cop d'ull tot el seguit d'esdeveniments que narra, i que en coneix totes les parts d'acord amb les seves relacions; que, a més a més, situant-nos en el seu punt de vista, ens vol fer compartir la impressió que aquest seguit d'esdeveniments passats, i només interessants per a la imaginació, ha produït en ell ma-



teix. Té el dret de rebutjar del seu relat tots els detalls poc importants, o d'assimilar-los; li és permès de donar només els resultats de llargs discursos, de sèries enteres de sentiments variats, i de llargues reflexions, que, quan ocupaven l'ànima dels seus herois, sovint eren acompanyades de dificultats i d'inquietud. Quan fa parlar els seus personatges, no li és prohibit abreujar els discursos i donar-ne només el resum, sempre que no n'alteri l'essència; i res no li impedeix de presentar les seves idees en un lligam, que en un principi no havien de i ni tan sols podien tenir; en fi, com un testimoni que recorda menys els mots que les coses, pot prestar als seus personatges les seves pròpies expressions, tanmateix caracteritzant-ne els discursos amb el sentiment principal que convé a cada situació. No passa el mateix amb el drama. En el moment que veiem actuar, escoltem també parlar els mateixos personatges; per a ells el moment present és real, i el futur incert; es presenten a la nostra mirada en cada situació en les formes pròpies als seus caràcters, amb les més lleugeres modificacions de la seva ànima, i amb les impressions fugitives i febles, que, durant el desenvolupament de la intriga, la reacció contínua de l'un sobre l'altre produeix alternativament i sense cap interrupció; el seu sentiment, sempre conforme a la situació, es mostra sense parar tal com és; feble o ímpetuós en el seu naixement, imperiós en els seus progressos, dominat a vegades, o mig apagat, amagat per un moment, per reaparèixer tot seguit amb més força; en una paraula, cap d'aquests matisos no és perdut per l'espectador, i sota els seus ulls els personatges formen, abandonen, reprenen, modifiquen, rebutgen o adopten els projectes que manen els esdeveniments o les circumstàncies que acompanyen aquests esdeveniments.

Tots els trets característics que distingeixen els personatges del poema dramàtic dels de tot altre poema poden ser presentats a l'esperit en una sola idea, que és la de la realització de llur presència actual; és a dir, de fer pensar, parlar i actuar els seus personatges de manera que l'acció sembli passar realment davant els nostres ulls; i és d'aquesta màgia, que s'imposa a la nostra imaginació, que depèn tot l'efecte del poema dramàtic. El

plaer que ha de causar és visiblement basat en aquest coneixement complet de la manera com es formen el nus, la intriga i la catàstrofe d'una acció; sobre el talent del poeta dramàtic per familiaritzar l'espectador amb els caràcters dels personatges, que, a cada moment es manifesten segons les seves qualitats individuals, així com sobre l'interès més íntim que l'espectador pren per la sort dels personatges que l'han d'excitar; interès que no pot tenir lloc en tota la seva plenitud sinó amb el coneixement complet de les seves inclinacions i els seus sentiments més secrets, així com de tots els detalls de la situació de la seva ànima, i de l'estat de les circumstàncies que hi poden tenir alguna influència.

Establert això, recordeu ara la regla segons la qual cal que el poeta, en general, eviti tot el que pot afeblir l'efecte, per dedicar-se amb la més gran cura a tot el que en pot assegurar l'èxit. Fent l'aplicació d'aquesta regla al poeta dramàtic, en resultarà que mai no ha de posar en la seva imitació res que pugui perjudicar la idea de la realitat del tema, i menys encara que la pugui destruir. Tots els canvis que es pot permetre de fer en el tema que tracta per augmentar-ne l'efecte, evitar els detalls empipadors, fer sortir els caràcters i les situacions interessants, no han de tenir cap efecte contra aquesta il·lusió que ens fa creure que som realment testimonis de l'acció que es representa; al contrari, cal que aquests canvis estiguin sempre subordinats a la situació del moment, les idees que s'hi desenvolupen, els sentiments i els projectes que fan néixer. La nostra ànima té d'ella mateixa un sentiment que no l'enganya mai; pretèn trobar la seva pròpia natura en altres, i no pot patir aquesta metamorfosi sinó en la mesura que hi reconeix les mateixes qualitats que constitueixen la seva essència. Una desviació completa del que, d'acord amb el seu sentiment, és únicament vertader, necessàriament ha de destruir la impressió que l'ànima n'hauria de rebre; una desviació menys gran farà aquesta impressió lenta, feble i confusa. Tinguem cura per tant de rebutjar del drama tot el que pot oferir la més petita contradicció i el més lleuger desacord amb la seva essència; bandegem-ne tot el que l'ànima no podria experimentar per si mateixa, prenent el lloc

dels personatges segons les diferents situacions en què es troben en escena; suprimim tots aquests sentiments que la seva natura refusa de compartir, i que fan néixer dificultats i obstacles incompatibles amb les lleis que dirigeixen l'exercici de les seves pròpies facultats.

Ara, amic meu, em permetreu de transformar en preguntes algunes observacions que necessito per completar la meua prova; car no és prenent per jutge el sentiment interior i incorruptible de tot home exempt de prevenció i de prejudici, que hom aconsegueix posar fora de dubte la veritat de les observacions que hom pot fer sobre el que passa en la nostra ànima?

Així, no trobeu, la que cada grau de sentiment que, en el moment, no ha de tenir lloc, i que potser fins no l'hauria de tenir mai, us revolta tant com si percebéssiu un efecte sense causa? No trobeu igualment que tots els tons exagerats us ofenen, quan el caràcter i la situació dels personatges exigeixen un menor grau d'energia? Ara bé, si en el poema dramàtic els moments de desordre sovint són reemplaçats per instants de tranquil·litat; si sovint les coses més fredes i més indiferents en si mateixes han de ser dites, no pas pels personatges secundaris, sinó pels principals de la peça, ¿l'efecte necessari de cada to apassionat i desplaçat no serà el de destruir el vostre plaer; o, el que ve a ser el mateix, la il·lusió sense la qual el plaer no pot tenir lloc? Una massa gran uniformitat no farà mal al mèrit essencial de les obres dramàtiques, és a dir, al desenvolupament exacte i la bella gradació dels sentiments.

2a. El vostre sentiment interior ¿no us diu que cap objecte no pot en el primer moment apoderar-se prou de totes les facultats de la nostra ànima perquè ella regula de sobte, segons un principi determinat, la marxa negligida i irregular de les seves idees, de manera que es trobi a l'instant mateix excitada a l'uníson amb la totalitat de les seves idees i els seus sentiments? ¿No trobeu que de l'estat de quietud i d'indiferència mai no hi ha un pas brusc a l'estat d'una afecció completament decidida? Que és, per dir-ho així, necessari d'emprar diverses sotragades, i d'excitar diverses vibracions successivament més fortes, per imprimir a l'ànima un moviment determinat i uniforme, sigui

quina en sigui l'espècie? Ara bé, si en tal situació del drama els sentiments només comencen sovint a néixer; si en el moment del seu origen ordinàriament són molt febles, molt indecisos i molt equívocs; si molts d'aquests sentiments, després d'una durada momentània, s'esvaneixen, es metamorfosen i es confonen amb d'altres d'una espècie diferent; ¿no passarà un cop més que la il·lusió es veurà destruïda per tot el que condueix a aquest uníson, a aquesta situació fixa i a aquest sentiment determinat de l'ànima?; i aquest interès puixant que arrossega l'espectador fins al punt de portar-lo a posar-se en el lloc dels personatges ¿no esdevindrà impossible?<sup>1</sup>

3a. Observant-vos vós mateix amb una mica d'atenció, ¿no remarqueu que aquesta marxa determinada de les idees només té lloc en l'ànima quan abraça amb tota l'energia possible un sol objecte interessant, i cap idea estranya no ocupa les seves altres facultats? Que el sentiment no pot omplir plenament el cor, quan el cap està ocupat en algun projecte, o mentre el judici busca i examina els mitjans per assolir el seu fi? Una semblant divisió de les facultats de l'ànima afebleix no només la seva energia; sinó també els sentiments que exciten la més o menys aparença d'èxit, la natura de tal o tal altre mitjà, la possibilitat de tals o tals altres esdeveniments, i les relacions de tal o tal altre personatge; aquests sentiments secundaris, dic, disminueixen l'energia del sentiment principal causant mil barreges i un gran nombre de desviacions, incompatibles amb aquesta marxa franca i aquest tacte segur de les idees que he mencionat més amunt. I si veritablement els personatges d'un drama rarament tenen el lleure d'abandonar-se completament a les impressions que reben; si cada impressió que els afecta desperta més aviat llur activitat omplint els seus caps de projectes, i si l'examen i l'execució d'aquests projectes ocupen els seus cors de sentiments contrastats; llavors tot el que contraria aquesta divisió i aquesta distracció de les facultats de l'ànima,

1. L'original alemany afegeix: «O bé creu vostè que es pot experimentar un sentiment contra la regla general de la natura que és el precepte de l'estabilitat [*Stetigkeit*], si no ja en un mateix, almenys pel que fa als altres?» (A)

tot el que indica un joc lliure de la imaginació, o almenys una atenció decidida en un sol objecte, no esdevindrà perillós per a la il·lusió? I si aquesta il·lusió, o la persuasió de veure una acció veritable i actual és destruïda, serà possible que l'espectador en sigui commogut?

4a. La vostra convicció interior ¿no us diu que el pas bruscat d'un sentiment decidit a un sentiment oposat sovint és molt més fals i menys convenient a la natura de l'ànima, que la transició sobtada del respòs d'aquesta a un sentiment qualsevol? Que, per exemple, us és impossible passar ràpidament de l'aravatament de la còlera a la dolça llangor de l'amor, o d'una profunda malenconia a la joia viva i lleugera, de la mateixa manera que cal temps perquè un cel cobert no ofereixi més que un atzur pur i sense núvols, o perquè les onades d'un mar encolerit tornin a ser unides com la superfície d'un mirall? Per tant, si hom considera la mobilitat contínua dels sentiments en el poema dramàtic tot el que contraria la marxa constant de la natura, ¿tot salt, tota transició sobtada i brusca d'un sentiment a un altre impedirà la il·lusió i l'efecte, precisament perquè l'espectador no podrà seguir aquests canvis ràpids amb una igual velocitat?

Espero que no respondreu negativament a cap d'aquestes preguntes, i que totes les observacions sobre les quals són basades un semblaran tan verdaderes com colpidores; afegiu-hi ara la remarca que he aportat en la meva carta precedent, i que no havia escapat als antics; a saber, que el nombre del discurs i la situació de l'ànima són sempre en la més perfecta harmonia; que un cert metre determinat indica sempre un cert sentiment determinat, i que no pot estar en col·lisió amb aquell que hom es proposa indicar o excitar, sense que aquest sentiment no en sigui afeblit o torbat; afegiu-hi, dic, aquesta remarca i la pregunta si el poeta dramàtic ha d'escriure en vers o en prosa serà decidida. Si escriu tota la seva peça en vers, sovint ofendrà el bon gust [amb un to massa determinat fent les coses insignificants];<sup>2</sup> un doble escull el farà fracassar: discursos massa co-

2. Original alemany: «amb un to massa elevat per a un contingut massa insignificant». (A)

muns per al vers, o versos d'un estil massa elevat per al sentit del discurs; amb la uniformitat del ritme donarà una determinació massa decidida al sentiment i amb això es privarà d'una de les més grans bel·leses de què el quadre dramàtic és susceptible, i que consisteix en la pintura dels sentiments a mesura que naixen, es fortifiquen, es combinen amb d'altres, o disminueixen i s'esvaeixen. Si el poeta dramàtic no escriu tota la seva peça en vers, restarà sempre un interval entre els versos i la prosa, i gairebé arreu el metre donarà una determinació a la marxa de les idees, que en la situació del moment el personatge no pot tenir, o almenys conservar un instant; una determinació que sempre serà falsa, si, experimentant un sentiment, al mateix temps ha de buscar, sospesar mitjans, concebre plans, perseguir-los i executar-los. Enmig de la intriga, en el tumult de l'acció, en el naixement dels sentiments, en llurs canvis, i en llur cessament no són sinó aproximacions; si, com cal, es vol posar alguna harmonia entre el ritme i aquests sentiments, el ritme no pot consistir sinó en acostaments, que hom no assolirà mai perfectament, a menys que se serveixi d'un metre i un ritme lliures i variats; barreja que només la prosa ofereix; així, el que us he volgut demostrar, a saber, la necessitat de l'ús de la prosa, és basat en l'ideal mateix del poema dramàtic. Les raons que n'he donat són generals; demostren tant contra el metre uniforme i invariable com contra aquell que és barrejat amb síl·labes de mesura desigual. El que he deduït en detall en la meua carta precedent concerneix més particularment el primer d'aquests metres, perquè una uniformitat de síl·labes no pot convenir a l'expressió de sentiments que varien sense parar; i he al·legat contra el darrer que les seves transicions brusques serien contràries a la durada i el desenvolupament successiu de les idees. Cada variació massa sobtada en una mesura una vegada donada és desagradable, perquè torba i para l'ànima en les seves operacions; hom es veu frustrat de l'avantatge que es proposava, anticipant els personatges sobre el discurs; hom s'equivoca, es perd, i es veu privat d'aquesta marxa lliure de tota traba amb què hom voldria perseguir les idees. És precisament, al meu parer, el que Quintilià pensava fent la crítica del judici

de què he parlat més amunt, i seria també sobre això que jo basaria la seva apologia contra Bentley, si la cosa valgués la pena.

Quant al metre més lliure, que admet no només moltes cesures, sinó també moltes espècies de peus, preguntaré abans que res, com es voldria emprar? ¿Es vol adoptar un metre tan poc característic, tan tranquil, i que s'assembla tant a la prosa com [el vers iàmbic compost de peus fixos],<sup>3</sup> i permetre llavors al poeta de disposar les cesures a voluntat, de barrejar els iambes de tantes menes de peus com voldrà, fins de no mirar si hi ha alguns peus de més: només s'haurà d'empènyer aquesta llibertat fins a cert grau, i hom tindrà versos el metre dels quals difícilment es reconeixerà, i que correccions forçades com les de Bentley solament farien sensible. ¿Es vol, al contrari, atenir-se a un metre que encara està subjecte a [un cert ritme i una certa quantitat de peus]?<sup>4</sup> llavors repetiré la mateixa pregunta: ¿com es pretén ordenar-lo perquè no se'l reconegui, perquè sigui destruït gairebé per cesures estranyes, pel menyspreu de les llargues i les breus, pel retrobament acumulat de vocals, i per elisions extraordinàries? Una disposició semblant em sembla possible: però no seria perdre's una pena inútil fer versos que no produirien un millor efecte que la prosa? ¿S'escull un metre, que en té realment les propietats, i que també ha de ser tractat rigorosament com a tal?; aquest metre, dic, conservarà sempre el seu to dominant i el seu caràcter essencial; que hom vigili si la versemblança de l'acció dramàtica, i la il·lusió que n'ha de ser l'efecte, no hi perdran amb l'ús d'un metre semblant. No hi ha cap dubte que el poeta èpic pot servir-se'n amb avantatge: el conjunt de l'acció que abasta d'un cop d'ull ha produït en ell una impressió determinada i permanent; la seva ànima, excitada a un cert to general, no el deixa mai encara que en totes les diferents parts del poema els matisos siguin més o menys forts: i com que aquest poeta pretén situar l'oïdor en el mateix punt de vista que ell, de fer-li veure tot a la seva manera i conforme als seus sentiments, per tal com té el dret de su-

3. Original alemany: «el iambe de sis peus». (A)

4. Original alemany: «una certa quantitat i qualitat dels peus». (A)

primir tot el que faria fred el seu vers, de cenyir els detalls indiferents, de canviar d'alguna manera els diàlegs dels seus personatges, fins quan els posa en escena: un to únic i permanent doncs pot ser molt convenient a l'èxit de la seva obra. Però ¿com un to semblant podria convenir al poeta dramàtic, si fa actuar els seus personatges segons llurs caràcters i llurs diferents interessos; [per als quals només el present existeix, mentre que el vel que tapa el futur amb prou feines és aixecat];<sup>5</sup> que mai no poden experimentar sensacions segons la impressió que produirà el conjunt de l'acció, sinó només seguint l'impuls d'esdeveniments isolats i de llurs situacions respectives, i a qui la diferència de llurs caràcters i llurs interessos no permet de ser afectats igualment? No obstant, ¿per què repetiria aquí les demostracions que ja han estat desenvolupades abans, i que estan en tota la seva força contra el metre en general, i per tant també contra el que per la seva agilitat és més apropiat a l'expressió de tota mena de sentiments i de situacions.

Amb tot el que acabo d'exposar, penso poder concloure: que amb un mateix mèrit, un poema dramàtic escrit en vers és una obra menys poètica que la que està escrita en prosa; car, si, segons la millor explicació donada del poema, en general, la seva essència consisteix en la perfecció sensible del discurs, una de les condicions necessàries sens dubte serà que tot estigui en l'acord més perfecte; que per tant el ritme convingui d'una manera exacta al sentit de les paraules, i el sentit de les paraules a la situació actual dels personatges posats en escena. Encara més; crec que es pot sostenir que és infinitament menys fàcil escriure una peça de teatre en prosa que en vers. El qui n'haurà fet la prova segurament coneixerà totes les dificultats que cal vèncer per reeixir a pintar amb el discurs una sèrie ininterrompuda de sentiments; de manera que cada sentiment tingui el seu grau just de força, la seva durada convenient i els seus matisos exactes, sense que s'hi trobin llacunes, incoherències o transicions massa brusques. Però, com que un discurs seguit en

5. Original alemany: «quan per a aquests personatges només el present és clar i el futur, si no és ben bé nit fosca, és tan sols crepuscle indefinit». (A)



vers no s'assembla pas al llenguatge ordinari, el metre fa passar, sense que hom se n'adoni, moltes coses que són igualment contràries a la natura; el defecte de certs matisos, de fines pinzellades i d'hàbils preparacions, és amagat per la màgia de l'harmonia del vers; la llengua s'eleva insensiblement a un to més noble; llavors com que la dicció ha de ser igual, aquesta dificultat extraordinària que el prosista ha de vèncer per trobar l'expressió més vertadera, més convenient, ni massa elevada ni massa forta, ni massa comuna ni massa feble, desapareix completament, per dir-ho així, respecte al poeta, [perquè dóna voltes sense parar dins un cercle estret de mots apropiats al to que ha escollit].<sup>6</sup> A més a més, el trastorn de l'ordre en què els pensaments es desenvolupen, es creuen, es destrueixen i reapareixen tot seguit amb més veritat, és força menys sensible en la versificació que en la prosa; i aquest ordre que, en tots els dramas on és escrupolosament observat, encanta tant l'esperit com el cor de l'espectador, mai no és perfectament copsat sinó pel geni verdaderament inspirat; com també quan hi manca, només el gust més fi i més delicat pot percebre-ho.

Tinc massa bona opinió, amic meu, de la vostra penetració perquè em sembli necessari de fer, d'aquest raonament sobre el ritme, una aplicació detallada al joc del gest. Sens dubte recordeu el paral·lel que he establert entre totes les arts musicals; així el valor general dels meus principis no us pot escapar, i reconeixereu que serveixen per determinar no només el nombre, sinó al mateix temps la interpretació i la declamació tant com les coses d'aquesta mena poden ser-ho. En veritat, els límits no poden ser indicats aquí amb rigorosa exactitud; tot el que hom pot fer, és indicar els esculls més perillosos, i mostrar al geni la ruta que ha de seguir per buscar en tota cosa el millor i el més verdader. En una matèria tan difícil com aquesta que es tracta aquí, i que presenta una diversitat infinita de trets delicats, la qual més o menys acosta o separa de la perfecció, hom intentaria en va de donar regles fixes i invariablement determinades.

6. Frase afegida pel traductor francès. (A)

## CARTA XXXVIII

Els elogis que prodigueu als principis amb què he combatut el drama escrit en vers són sincers o irònics? Trobeu aquests principis d'una gran finor; tret que no em contestéssiu la veritat, admeto, que dient-me que són subtils, voleu dir amb això que no són gens ni mica convincents. Haig d'observar que el nombre no és sinó un simple suplement afegit a l'efecte total del drama, i que un suplement semblant pot semblar feble sense que hom pugui no obstant negar-li tot efecte. La corda més forta, com és sabut, no és sinó un teixit de fibres que un infant trosseja; però aquestes fibres, quan estan juntes, poden servir per encadenar un Hèrcules. Un examen atent ens prova que les nostres sensacions més enèrgiques, els nostres plaers més vius no són sinó els resultats de petites coses que preses cada una separadament, semblen insignificants i sense força, però l'activitat de les quals és ben real.

El temor que el meu raonament contra la versificació del drama us inspira en relació amb l'òpera, m'explica una cosa que no havia comprès fins al present, a saber, el zel, gairebé diria la passió, amb què heu defensat la causa de les representacions pantomímiques. Per a vós la música és el primer de les arts, i manifesteu sense embuts el vostre menyspreu per una crítica que, amb fredes subtileses, voldria bandejar aquest art encantador de l'escena, i estroncar la principal font dels vostres plaers. Certament, aquesta crítica, si tal fos el seu fi, seria poc indulgent; però no sou massa sever, amic, suposant-li una semblant grolleria respecte a vós? No ha donat ja proves de la indulgència envers la pantomima, i no hauríeu d'esperar de la seva flexibilitat i la seva complaença, que també tindria alguna petita dis-

tinció ben a punt en favor de l'òpera? — És veritat que si els metres menys caracteritzats i la declamació oratòria han de ser foragitats del drama, amb més raó el metre líric el caràcter del qual és tan marcat, i la declamació portada al grau més alt, és a dir, el cant, semblen haver de ser-ho igualment. Però aquest cant, que fa necessari el metre líric, té tanta dolçor, encadena els sentits més voluptuosos de l'ànima amb uns encants tan poderosos, fa gaudir a aquesta del present amb unes delícies tan inexpressables, que hom no posa cap atenció o no té gens en compte el defecte d'harmonia que hi ha entre l'expressió i la situació real de l'ànima, ni l'efecte líric posat en lloc de l'efecte dramàtic. La veritat de l'acció es veu afeblida, i per tant l'efecte d'aquesta acció ho és igualment; però el que es perd en relació amb l'ànima es guanya per una altra banda; belleses multiplicades rescabalen amplament de la manca de veritat. Els mateixos vicis del pla, la incoherència dels esdeveniments, l'expressió mancada de quantitat de sentiments desapareixen, i les perles amaguen el fil groller i desigual, per mitjà del qual el músic destre ha tingut el talent d'aplegar-les. Un efecte tan poderós de cap manera no es pot posar en comparació amb el que produeix el simple metre: el principal poder d'aquest consisteix en la seva harmonia amb la situació de l'ànima. Arreu on manca aquesta harmonia, com, per exemple, en el poema dramàtic, només resta el plaer que una cadència i una harmonia regulars procuren a l'òrgan de l'oïda; i aquest plaer és massa feble, massa fred, perquè pugui impedir de percebre i de sentir la mínima desviació de la veritat, i perquè serveixi per reparar-la. — Sens dubte em direu que malgrat això es troben peces escrites en vers que són molt colpidores, i coincideixo de bona gana amb vós; però us pregunto al meu torn quina és la causa de l'interès que inspiren aquestes peces. És, com en l'òpera, el fals mateix que es posa en lloc del vertader? O no és més aviat aquesta resta de veritat i de bondat de l'obra que aquest fals no ha pogut desplaçar o enfosquir completament? — Traieu de l'òpera tot el que pot haver-hi de fals, i en disminuïreu l'efecte; traieu també el fals del drama declamat, i el seu efecte serà augmentat. L'ideal de cada un d'aquests poemes té diferències massa característiques perquè

els mateixos principis amb les conseqüències que se'n desprenen els puguin ser aplicats.

El judici una mica agosarat que he aventurat sobre el drama dels grecs us ha desplaçat, i heu intentat justificar-ne la versificació, perquè aquest drama era una espècie d'òpera, i la seva declamació noble s'assemblava al cant. Reconec que aquesta circumstància no hauria hagut d'escapar-se'm. Si n'hagués fet menció, potser m'hauria expressat amb més discreció i circumspecció, però no amb més justesa que vós; no hauria negat als grecs el veritable ideal dels poemes dramàtics, sinó només el del simple drama, que no té res de cap art estrany, i que produeix l'efecte pels seus propis mitjans. I d'aquesta manera la proposició que m'importava establir continuava tenint tota la seva força; a saber, que l'exemple dels grecs no hauria pogut ser llei entre nosaltres, perquè la versificació potser no estava basada, en aquest poble, sinó en l'ideal particular que tenien del drama; que l'art que havien associat al drama feia necessària aquesta versificació, i que des del moment de llur separació esdevenia no només supèrflua, sinó també molt nociva a l'efecte. — Feu ara d'aquesta manera de veure més moderada l'ús que us plagui, i no em sospiteu capaç d'haver volgut rebaixar el mèrit dels grecs.

Em feu dues objeccions tocant a la regla massa general que ordena de moderar l'acció teatral, i no dubto a reconèixer la justesa de la primera. En efecte, l'actor ha de conformar-se a la intenció de l'autor; i quan aquest ha escrit el seu drama en vers o, per parlar més exactament, ha escollit un metre massa caracteritzat, i quan amb el ritme el to complet de la dicció és exaltat; llavors cal sens dubte que la interpretació, així com la declamació, ultrapassin la veritat. Diderot ens ha dit el mateix afegint-hi la remarca, que en el teatre calia exagerar-ho tot o res; encara és en això que jo pensava en justificar els actors tràgics francesos pel sistema que els poetes d'aquesta nació han adoptat, i blasmant Ekhoff de representar amb massa naturalitat certs caràcters carregats.\* Cal admetre en veritat, que una

\* Vegeu la carta VII.

contradicció manifesta és sempre l'efecte de la falsa tensió donada a l'acció teatral; no obstant, aquesta contradicció és menys colpidora, és més simple, i per aquesta doble raó menys xocant, quan hi ha harmonia en tots els mitjans emprats per designar un sentiment; que quan aquests mitjans (a saber, les paraules, el ritme, el joc i la declamació) es contrarien tant entre ells que poden ser oposats en tot o en part, en la situació momentània de l'ànima. — Això us ha de demostrar que el partit d'atacar la versificació (font tan aviat necessària, com accidental d'altres faltes molt greus) més que de combatre clar i ras la interpretació massa exagerada, era el més prudent i l'únic que podia prendre. He atacat el mal d'arrel, i hauria donat proves d'imprudència si hagués adreçat els meus consells als actors, sense donar-los al mateix temps, i això amb preferència, als poetes.

Em sembla que la vostra segona remarca està basada en un malentès. L'observació, que en certs pobles es pren per natural el que passaria per afectat i exagerat entre nosaltres, no fa blanc; o si això ha de ser mirat com a exacte, aquesta observació és falsa. ¿No hi ha pas doncs, preguntaria jo al meu torn, en aquests pobles d'un caràcter més viu que pugueu tenir en vista, la menor diferència entre el gest oratori, la interpretació de la conversa i la dansa? No s'hi troba cap límit entre el cant, la declamació noble i el to ordinari de la societat? Cap separació entre el vers, el ritme majestuós, i la cadència fàcil i familiar del diàleg? Car totes aquestes coses, com ja hem vist, tenen relacions i lligams recíprocs. Si aquestes diferències s'han de trobar, i existeixen en efecte pertot, i principalment en els pobles més civilitzats, no se segueix de cap manera de la vostra observació que [la interpretació dramàtica no s'hagi de mantenir mai dins de certs límits];<sup>1</sup> només en resulta que aquests límits no són pas els mateixos per a cada poble; que aquesta interpretació tindrà més foc, més energia, més elevació en l'un, i serà més fred, més feble i menys expressiu en un altre. Això ens con-

1. Original alemany: «que la veritable interpretació dramàtica no s'hagi de mantenir sempre dins de certs límits». (A)

dueix a una nova remarca que ha estat feta sovint, i que es basa encara en d'altres raons que les que acaben de ser exposades; a saber, que tot el mèrit d'un actor pot ser sentit i apreciat només per aquells enmig i a imitació dels quals s'ha format, i que no pot aparèixer en tot el seu esclat sinó en l'escena nacional, i no en la de l'estranger. — Com veieu, no aplico la vostra remarca concernent a la calor vertadera i natural de certs pobles, a aquesta interpretació falsa i plena d'afectació que el públic d'una altra nació ha posat de moda. Presumeixo que no preteneu recomanar com a natural certa interpretació, que només el mal gust ha pogut introduir en alguns teatres.

Acabaré aquest seguit de remarques aïllades, afegint-n'hi una encara, que en veritat les vostres observacions no han fet néixer, però que, espero, no us desplaerà. Hom ha preguntat si l'orador sagrat podia formar-se d'acord amb l'actor, i si li era permès d'imitar-ne el to i el gest. No fa gaire fins i tot que s'ha debatut molt aquesta qüestió. Hi respondré que pot i que no pot, com es voldrà. No pot, en la mesura que els pensaments i el caràcter de la majoria dels papers no poden estar de cap manera d'acord amb els pensaments i el caràcter de l'orador sagrat; i segonament, perquè el drama i el sermó difereixen massa entre ells perquè l'acció que convé a l'un pugui ser apropiada a l'altre. Els personatges del drama reciten pensaments que deuen llur existència a la situació del moment; el predicador en comunica al poble que ha tingut la llibertat de classificar en el seu cap: els actors estan en un estat d'inquietud exterior molt real; incerts i irresoluts, són agitats per idees i per sentiments variats: la tranquil·litat exterior del predicador no és torbada de cap manera; ocupat en un sol objecte, només té també un sol sentiment principal i permanent, que pot desenvolupar a plaer. En un monòleg de *Hamlet* sobre el suïcidi, s'hi tracta un tema de la més gran importància; l'ànima és excitada a un to seriós; aquest to, l'actitud i el gest tenen dignitat: l'orador sagrat no en podria fer ús? Certament no, perquè *Hamlet*, enterrat en les seves reflexions, no fa més que començar a examinar seriosament la qüestió, passant d'una idea a l'altra, es perd en dubtes que es multipliquen en el seu esperit, i aquesta situació no

pot convenir mai a un orador encarregat de la instrucció pública. — Però contesto també afirmativament a la pregunta plantejada; a saber, en la mesura que en el drama es poden trobar passatges els temes dels quals meditats per endavant pels personatges [són exposats a continuació i sense neguit],<sup>2</sup> i per tant equivalen a discursos seguits; i en segon lloc, en la mesura que aquests passatges poden ser plens de dignitat, que els caràcters dels personatges poden tenir un caràcter seriós, noble i elevat. Els consells paternals que el *Père de famille* de Diderot<sup>3</sup> dona en el segon acte a la seva filla i seu fill són d'aquests discursos seguits i meditats per endavant; hi regna en veritat molta sensibilitat; però ¿qui gosarà bandejar el to del sentiment de la trona, i transformar l'orador sagrat en un moralista fred i insensible? N'hi ha prou que el sentiment dominant dels discursos en qüestió sigui del gènere més noble, i que un pare prudent i tendre, que expressa aquest sentiment envers els seus fills estimats, sigui als meus ulls el caràcter més venerable que existeix. Què impedirà a l'orador sagrat de fer del teatre la seva escola, i d'un excel·lent actor l'objecte dels seus estudis? Plagués al cel que molts d'ells haguessin vist un Aufresne<sup>4</sup> o un Ekhoff, i s'haguessin trobat en situació de sentir i d'imitar la interpretació vertadera, natural, plena de dignitat i de gràcia de

2. Original alemany: «són exposats en el seu conjunt sense entrebancs ni interrupcions». (A)

3. L'obra de Diderot, *Père de famille*, es publicà el 1761, juntament amb l'assaig *De la poésie dramatique*, on exposa la seva concepció del teatre i es defensa d'algunes crítiques rebudes per suposat plagi de Goldoni en la seva obra anterior *Le fils naturel*. L'obra fou estrenada a París, per la Comédie-Française, el mateix 1761, sense gaire èxit, però en la seva reposició el 1769 tingué una rebuda entusiasta. Fou traduïda per Lessing, que l'elogia sovint a la *Dramatúrgia*.

4. Tant l'edició alemanya com la francesa diuen «Aufresne», però probablement es refereix a l'actor francès Abraham Quinault (1693-1767), que afegí «Dufresne» al seu cognom. Era el fill major d'un actor, Jean Quinault (1687-1747), i germà de diverses actrius famoses, especialment Jeanne Quinault, amiga de D'Alembert i corresponsal de Voltaire. Abraham Quinault-Dufresne fou protagonista d'algunes obres de Voltaire, a la Comédie-Française, on debutà el 1712.

semblants actors! Exigir de l'orador sagrat que acompanyi el to del sentiment amb un simple joc de mans insignificant i emprat a l'atzar, seria voler [que els seus gestos gravessin les seves paraules de mentida].<sup>5</sup> Certament cal que la seva interpretació sigui sempre expressiva, mentre sigui al mateix temps ponderada, moderada i convenient al seu estat, així com el tema que tracta; i així fou també en la situació citada, i en moltes altres d'aquest tipus, la interpretació sublim d'Aufresne i d'Ekhoff.

---

5. Original alemany: «que el seu to fos desmentit pels seus moviments». (A)



## CARTA XXXIX

La regla concernent la facilitat de la interpretació, o si ho preferiu, els consells contra una interpretació afectada i exagerada que he exposat fins aquí, potser amb massa prolixitat, recolzaven en les propietats mateixes del gènere dramàtic, que, mostrant-ho tot a l'espectador en el moment de la seva existència present, no admet, per aquesta raó, ni un to decidit de l'ànima, ni un sentiment permanent, ni un desenvolupament ocios dels pensaments i les passions. Espero que no em taxareu de negligència o de peresa, si no estenc aquests consells als gèneres de l'espècie en qüestió, desenvolupant de quina manera han de ser representades la tragèdia, la comèdia i la farsa. Com que encara no m'he desviat del general, també puc mirar aquesta discussió particular com a estranya al meu pla; d'altra banda, hauria hagut d'ocupar-me de la diferència que existeix entre el còmic i el seriós tractant expressions particulars, sense esperar el moment en què cal examinar la reunió d'aquests dos gèneres. El veritable motiu que, des del començament de les meves recerques, m'ha impedit de discutir aquesta matèria, és que, reflexionant-hi, m'he convençut de no poder dir-ne res de nou, res que em sigui propi, almenys res que mereixi cap atenció després de tot el que altres n'han dit abans de mi.

Sense dedicar-se a l'espècie, en general, a què pertany una obra d'art (he dit més amunt) sinó a les seves qualitats particulars, es pot prendre en consideració el conjunt de totes les seves parts, o només la reunió de certes parts isolades. En el primer cas, l'examen pot tenir un doble objectiu; car el conjunt que hom vol apreciar pot ser la peça sencera o un paper parti-

cular. Això dona matèria a dues preguntes: què és el que cal observar pel que fa a la relació d'un paper amb la totalitat dels altres, i pel que fa a la relació de les escenes particulars amb el conjunt d'un paper. Sens dubte remarqueu que em limito igualment aquí al teatre, examinant el drama sense confondre-hi cap altra producció de l'art que pugui tenir a veure amb la pantomima.

Responc a la primera d'aquestes preguntes, que l'actor ha d'estudiar el seu paper en les relacions que pot tenir amb tots els altres papers del drama, i que ha de captar l'efecte que el poeta té a la vista, no només pel que fa a tota la peça, sinó també a les escenes particulars. Amb aquest doble estudi adquirirà el veritable coneixement de la manera com convé que representi el caràcter particular que haurà de representar; determinant al mateix temps el grau d'expressió que es podrà permetre per fer sortir el seu paper al costat dels principals personatges. Sense aquest cop d'ull atent sobre el conjunt, sense l'apreciació exacta de la part que un paper particular té en la impressió total, sense aquesta subordinació modesta i voluntària, l'efecte del drama, si no és completament destruït, almenys és torbat i afeblit. Hom en té ja la prova cada vegada que la interpretació dels diferents personatges, sense causar un desacord pròpiament dit en els sentiments, afebleix solament l'expressió d'aquells que, amb preferència, han de fixar l'atenció de l'espectador. És així, per exemple, com *Horaci*, percebent l'espectre al mateix instant que *Hamlet* el veu, pot, amb una expressió massa animada i massa colpidora, compartir les mirades de l'espectador entre ell i el príncip, i atreure-les i tot completament sobre ell sol. Arran de la primera aparició de l'espectre, pot reforçar fins a tal punt l'expressió, que posarà, al príncep en la necessitat, o d'imitar simplement la seva interpretació, o d'exagerar-la contra natura. Però aquest mal efecte és molt més sensible, quan els caràcters còmics estan barrejats amb caràcters seriosos, i quan escenes commovedores i alegres se succeïxen sense ordre. El poeta debades separarà amb cura tota barreja desagradable d'escenes semblants i evitarà les transicions brusques del seriós noble al baix còmic; l'actor, amb pallassa-

des desplaçades, pot destruir en un instant tota la bella ordenació del seu drama. Suposant que tracta, per exemple, d'un reconeixement commovedor, que fa experimentar a tots els espectadors el sentiment més dolç, més tendre i voluptuós; però en el moment que hom menys hi pensa un dels personatges secundaris i còmics gosa distreure'ls amb una ganyota risible, convenient al caràcter del seu paper, però no pas al de l'escena actual, a l'acte [tota il·lusió]<sup>1</sup> cessarà per als espectadors; els menys sensibles riuran amb esclats, i els altres s'indignaran contra el bromista. Si errades semblants es renoven sovint en el decurs de la peça, o si hom posa massa calor en els papers còmics, i massa poca en els seriosos, tot l'efecte que el drama podria i hauria de produir naturalment serà llavors totalment destruït. Si el poeta ha arranjat amb destresa trets còmics per esplaiar de tant en tant l'ànima, i per fer sobresortir, per contrast, les escenes commovedores, aquests trets còmics, reproduïts només com a matisos lleugers, potser podran produir els més afortunats efectes; però tot esdevindrà confús i insignificant així que els caràcters còmics brillin més del que convé; que les figures secundàries surtin de les mitges tintes del quadre per ficar-se entre les figures principals, que empenyeran fora del seu lloc, i que faran fugir a l'ombra dels darrers plans. Hom mira sense saber el que veu; hi ha encara una espècie de pintura, però ja no hi ha quadre; hom percep un munt de figures, però situades confusament i sense agrupar-se; en una paraula, hom enyora les qualitats essencials de tota obra d'art; a saber, la intenció, la unitat i el conjunt.

Una altra falta molt greu dona sovint la impressió d'una ordenació mancada encara molt més desagradable; és quan a un actor, seduït pel desig de brillar, i poc content d'exagerar el caràcter del seu paper, se li acut interpretar-lo d'una manera absolutament falsa. En tots els teatres on he vist representar el *Père de famille* de Diderot, això ha passat pel que fa al paper del [comanador d'Auvillé].<sup>2</sup> Els comedians que n'estaven encar-

1. Original alemany: «la tendresa i l'emoció». (A)

2. Original alemany: «el comanador d'Aulnoi». (A)

regats semblaven haver-se posat d'acord per representar aquest paper exactament a l'inrevés; i si Diderot hagués assistit a una representació semblant, sense comprendre la llengua alemanya, hauria hagut de creure que s'havia suprimit completament de la seva peça el paper del comanador per substituir-lo pel d'un miserable bromista. La metamorfosi començava amb el vestuari: en lloc del vestit simple, ornat d'un galó senzill, que a Diderot li sembla bé atorgar a aquest caràcter,<sup>\*</sup> el del primer actor que he vist en aquest paper anava guarnit d'or d'una manera tan ridícula, que amb prou feines es distingia el color del vellut escarlata. Aquest ignorant tenia tot l'aspecte d'un bufó; i el que encara era pitjor, és que la seva interpretació hi responia perfectament. Un home sorneguer, insidiós, enutjós, que gaudeix amb la desgràcia dels altres, que s'aplaudeix en secret dels seus artificis pèrfids, que s'enfureix només alguna vegada de tant en tant, i que en fi reuneix tot el mal humor d'un ociós i un celibatari; aquest home, dic, esdevé un energumen turbulent, un bromista de l'escòria de la societat, un rialler ganyotaire i sorollós, i, per dir-ho en una paraula, un ésser tan menyspreable com ridícul, que hom quedava astorat de veure admès en societat semblant, i lligat a semblant família; de manera que em semblava impossible que ningú no li pogués manifestar el més mínim respecte. Aquesta desgraciada metamorfosi no només perjudicava el caràcter mateix del personatge, sinó totes les situacions en què apareixia; i [els sentiments excitats]<sup>3</sup> en les altres escenes, com que no eren ni mantinguts, ni continuats convenientment, la peça completa hagué de perdre naturalment el seu efecte. No hi ha sinó el mal humor contra un home desagradable, el temor que inspira un sorneguer, el menyspreu que hom té per un esperit obtús, la còlera que excita en nosaltres [un dolent que triomfa]<sup>4</sup> (sentiments que encara haurien de durar, fins i tot quan hom no pot evitar de somriure) no hi ha, dic, més que semblants sentiments que puguin estar en harmonia amb aquells

\* Vegeu *Le père de famille*.

3. Original alemany: «els sentiments amb prou feines excitats». (A)

4. Original alemany: «un home que triomfa». (A)

que exciten els altres papers, i que puguin secundar-los, fer-los ressaltar i reforçar-ne l'efecte. Quan hom es veu forçat a riure veient farses llastimoses, és impossible que la impressió que deixen semblants sensacions no sigui interrompuda de manera desagradable, o que no sigui fins completament destruïda.

Sé molt bé que aquest estudi d'un paper en les seves relacions amb els altres papers, aquest sentiment del grau més alt d'expressió del conjunt que ha de determinar l'ordenació de les seves parts, i aquesta explicació de cada caràcter particular, basat en el coneixement exacte de tots els dels altres personatges, exigeixen un cert cop d'ull just i penetrant, que la naturalesa no dóna pas a tot artista, encara que per altra banda pugui tenir molt de talent; aquest do preciós està tanmateix entre aquells que dispensa amb la màxima economia. Al meu parer, l'ocupació essencial de tot director d'espectacle hauria de ser, de dirigir l'actor en l'estudi del seu paper, de desenvolupar-n'hi els detalls, sense mai perdre de vista la idea del conjunt; d'indicar-li el veritable lloc que ha d'ocupar en cada grup, i de retenir-lo cada vegada que la seva manca de judici podria perdre'l per camins falsos. [Però això només seran somnis, mentre l'anarquia regni en els nostres espectacles, o estiguin governats per directors ignorants, tot el talent dels quals es limita al càlcul de la taquilla, i a impedir que hom tanqui la porta].<sup>5</sup> Només seran somnis, tant de temps com el director més instruït s'hagi d'ocupar a variar sense parar el seu repertori i a donar novetats; que, després d'alguns assajos i un estudi superficial dels papers, es vegi forçat a passar a la representació de les peces, menys preocupat de merèixer el sufragi del públic que d'assegurar la subsistència de la companyia. Seran somnis, mentre l'actor, arribat amb prou feines a sobre del mediocre, rebutgi amb desdeny tot consell saludable; un estúpid orgull el dugui a sostreure's a tota mena de subordinació, sense la qual no obstant uns quants artistes reu-

5. Original alemany: «Però només seran somnis mentre en la major part dels nostres teatres o bé regni l'anarquia total o bé un dictador ignorant, que no sap del seu ofici més que guanyar diners per a tots i que segons vagi bé o malament i els creditors tinguin o no paciència es dedica sia a gastar per a tots, sia a deixar-se tancar a la presó per tots.» (A)

nits no podrien produir res de mediocre, i encara amb més raó res d'excel·lent; mentre tot actor, volent brillar sol, pidoli els aplaudiments del públic, abandonant-se cegament a una sensibilitat natural i sense cultura, i ben lluny de voler donar prova de coneixements i de judici, prefereixi les aclamacions de la multitud al silenci eloqüent del coneixedor.

Si cada paper particular ha de ser estudiat d'acord amb les relacions amb el conjunt de la peça, igualment cal que l'actor, en l'estudi de les escenes particulars, no perdi mai de vista el conjunt del seu paper: il·luminat per la comparació de les diferents parts del paper sobre el seu valor respectiu, en captarà millor el sentit, i en molts passatges no li costarà trobar ni l'accent, ni el matís convenient amb què han de ser representat. L'avantatge més important que resultarà per a l'actor d'aquesta manera d'estudiar el paper seu, consisteix en el fet que podrà distribuir amb prudència la calor amb què l'ha de representar. Aprenderà a moderar-lo, a reforçar-lo a propòsit, i a fer sortir tot l'esperit del caràcter del seu paper amb una gradació ben matissada. Una tirada pot ser plena de foc i de passió; però en tal o tal altra escena n'hi haurà una altra més animada, més apassionada; així, quan l'actor es dedica únicament a la primera escena; quan arrossegat per la calor del sentiment, la representa amb tota la força que hi pot posar; com podrà reforçar de seguida els seus mitjans per representar convenientment l'escena següent? Llavors es veurà reduït a mancar totalment la gradació, i a anar contra totes les lleis del bell, així com totes les regles de conveniència. [Suposem que un germà, testimoni del desesper d'una germana estimada, abandonada pel seu amant, jura, per tot el que hi ha de més sant, de venjar-la del pèrfid que la ultratja, i que l'actor encarregat d'aquest paper declama aquesta imprecació amb massa vehemència o amb massa furor, no li restarà més matís per caracteritzar la seva interpretació, quan atrapant el traïdor li retrenyi la seva infame conducta. No obstant aquest temor de dissipar per endavant tota la seva energia, no ha de ser portat massa lluny per l'actor; destruiria l'efecte del seu paper i del conjunt de la peça, si, per fer ressaltar més l'escena principal, tingués per llei de restar fred i lènguid en les que la precedeixen.

Una precaució tan mal entesa, en efecte, és la màxima favorita de certs actors, i n'he vist que, sense cap gradació, passaven sobtadament en semblants papers d'un extrem a l'altre. És el llamp, que, després d'haver retronyat feblement a la llunyania, esclata d'improvís sobre el nostre cap].<sup>6</sup> Sens dubte cops semblants són més vehements com menys s'esperen; però lluny de fer impressió, no fan més que atordir; mentre que alguns cops preparatoris i successivament més forts produeixen sens falta un millor efecte que un sol cop dirigit sense cap gradació.

Potser encara hi ha moltes regles pràctiques de què seria bo parlar aquí; però, d'acord amb la nostra convenció, no podeu exigir que ompli completament el panorama, ja que només he promès un esbós d'aquest gran quadre. En efecte, no em ve a l'esperit cap més remarca que sigui prou general per convenir al meu pla, ni prou important per incitar-me a afegir-la-hi. Entretant, el poc que he dit pot bastar per posar-vos en situació d'apreciar el valor de la sola prova que crec apropiada per jutjar de la bondat d'una peça de teatre, i que no consisteix en la

6. El traductor francès ha canviat tot aquest paràgraf, ometent la referència a l'obra concreta utilitzada per Engel com a exemple. L'original diu: «Beaumarchais ja té ocasió de mostrar-se molt violent abans de la terrible escena de l'acte IV, on li queda al descobert tota la traïdoria de Clavigo; especialment en l'escena immediatament anterior, on recolzant-se en el si de Maria, que sosté entre els seus braços, jura solemnement a Déu i a tots els sants que la venjarà de qui l'ha traïda. Si diu aquesta escena de manera massa emotiva, amb massa fogositat, tindrà dificultats per fer que els següents passatges, molt més forts i colpidors, quedin degudament contrastats. Si vol expressar tot l'enlairament de l'afecció, correrà el perill que la seva interpretació resulti tan canibalesca, i en conseqüència tan ofensiva a l'espectador refinat i educat, com canibalesc i ofensiu resulta ja per si mateix un dels seus monòlegs. —Però el temor de malgastar la fogositat abans d'hora tampoc no s'ha d'excedir; l'actor no ha de restar somort en totes les altres escenes per tal que l'escena principal resulti més impressionant. Efectivament, estalviar així el foc de manera exagerada i gasiva és la màxima de determinats actors, i jo mateix vaig veure com quedava de minvat el paper de Beaumarchais perquè l'actor s'estalviava amb massa por les forces per a l'escena principal, en haver rebut la carta. Fins i tot l'escena esmentada, tot abraçant Maria, tan plena de sentiment, la deia en un to tan fred i una cara tan indiferent que no permetien de cap manera imaginar l'extraordinari foc de la interpretació que la va seguir immediatament.» (A)

simple lectura, sinó en la representació real. Seria, en veritat, la prova més segura i més decisiva, si tinguéssim companyies compostes d'actors prou intel·ligents, prou instruïts perquè poguessin representar tots el tipus de caràcters; si la ignorància, la incúria i la parcialitat no distribuïssin els papers i sempre malament; en fi, si tot actor pogués interpretar en els seus moments més afortunats i amb la més escrupolosa fidelitat els papers que hagués estudiat i raonat amb tota l'atenció necessària. Però si companyies semblants no existeixen enlloc, si no podem comptar de posseir-ne ni una d'aquest tipus, si la major part dels actors no tenen ni talent, ni memòria, ni judici, o, si qui reuneix aquests preciosos dons de la natura a coneixements adquirits amb un treball infatigable, es troba gairebé sempre desplaçat; si ara un actor, adés uns quants, i sovint tots destrueixen l'harmonia del drama, i en fan l'efecte fals i nul; si, com ho proven nombroses experiències, la mateixa peça representada en dos teatres diferents ja no s'assembla, o si els mateixos espectadors que la xiulaven deu anys abans en fan tot seguit els més grans elogis; ¿em podria equivocar de preferir sense dubtar la prova de la lectura a la de la representació? Reconec, en veritat, que el lector el judici del qual pot tenir-se per llei en aquesta matèria, ha de ser un home dotat no solament d'una imaginació ardent, sinó també d'una sensibilitat exquisida; un home, que, sempre en esperit sobre l'escena, no s'acontenta de tenir els personatges en el seu pensament, sinó que els veu presents, i que n'exerceix, per dir-ho així, els papers, seguint el grau de perfecció convenient a cada un d'ells. Fa temps que hom ha fet la remarca que tal o tal altra peça produeix un bon efecte, perquè la seva mediocritat està en la més perfecta harmonia amb la dels actors, i que quantitat de bells trets són perduts en una altra peça, perquè caldria un Garrick o un Ekhoﬀ per sentir-los i per donar-los convenientment.\* No seria una injustícia escan-

\* LESSING en la seva *Dramaturgie*, t. I, p. 141, de la traducció del Sr. Junker, en dóna encara altres raons. (TF)<sup>7</sup>

7. La referència a l'edició és del traductor francès. Cf. p. 144 i seg. de l'edició catalana de la *Dramatúrgia...*, Institut del Teatre.



dalosa voler preferir el poeta mediocre al gran poeta, perquè uns actors ineptes no poden fer valer totes les bel·leses de les produccions d'aquest darrer? ¿No seria igualment ser injust voler menysprear les composicions sublimes d'un Bach, perquè un músic ignorant ens destrossa les nostres orelles executant-les, i de preferir-los [una ària de Pont-neuf],<sup>8</sup> per la raó que el músic més mediocre pot tocar-la d'una manera suportable?

8. L'original alemany: «una peça vulgar qualsevol». (A)

## CARTA XL

Les qüestions que ens resten per examinar oferiran molt més grans dificultats que les que acaben d'ocupar-nos. Ara serà qüestió de l'harmonia que ha d'existir entre les més petites parts d'un paper; és a dir, entre les tirades particulars, [o entre tots els petits detalls, que, poc importants en aparença, no per això mereixen pas menys l'atenció de l'actor gelós de concórrer en l'efecte general que una peça de teatre pot produir].<sup>1</sup>

La primera remarca que s'ofereix aquí al meu pensament, és que en tots els passatges en què la pintura és permesa, l'actor s'ha de dedicar solament als trets generals i reproduir-los amb la seva intepretació; o més aviat hi ha de reunir tots els trets que tenen una determinació secundària, sense mai permetre's separar-los, ni d'indicar-los successivament amb la seva interpretació. Quan trenca aquesta regla, la seva interpretació deixa no només de ser veritable, sinó que també perd la seva bellesa. No sent ja natural, necessàriament serà afectada, difícil i sobrecarregada de gestos inútils. En un altre lloc he fet una remarca semblant pel que fa a la composició de la part del cant,\* i hauria pogut estendre-la llavors a tot el que es relaciona amb l'art de la declamació. Quan la llengua, forçada per la seva impotència d'expressar-ho tot a la vegada, divideix els pensaments en diverses parts, i descriu els trets particulars dels quadres; la imaginació, copsant el conjunt, s'até únicament a la

1. Text afegit pel traductor francès. (A)

\* Vegeu la «Carta sobre la pintura musical».

idea principal en què, com en un centre comú, totes les idees secundàries es reuneixen, i ella intenta reproduir-ne la imatge o la impressió amb l'accent i la interpretació. La idea de Cèsar que, amb una mirada plena de bondat, retreu al seu assassí la seva ingratitude, és en veritat plasmada amb uns quants mots pel poeta; no obstant només hi ha una sola idea. El retret està íntimament lligat a la dolçor de la mirada, i tots dos ho estan també en la seva direcció sobre l'assassí; llur expressió doncs ha d'estar igualment reunida en el to i el gest. Seria ridícul, què dic, seria pueril, voler donar a cada un d'aquests motius la seva expressió pròpia, indicant la idea de l'assassí amb el to xisclaire i agre del furor, la de la dolçor amb un xiuxiueig dolç i amable; en fi, la del retret amb un to decidit i sever, aixecant, amb una mirada furiosa, la mà tancada, a punt, per dir-ho així, d'enfonsar el punyal, avançant tot seguit la mà oberta amb una cara plena d'amistat i de dolçor, i aixecant-la amb l'expressió del retret, i amb el front sever que caracteritza el jutge inexorable. Caldria rebutjar una successió tan ràpida d'expressions contràries, ni que sigui per la raó que la imaginació, siguin quines siguin la seva agilitat i la seva força, no pot seguir-la prou de pressa per produir semblants modificacions en l'ànima amb la celeritat necessària. Una interpretació variada tan ràpidament no provarà mai més que molt d'art; i serà fins i tot un art mancat i mal combinat; car el veritable talent no s'allunya mai de la natura; la representa fidelment tal com és, encara que en veritat en un grau de perfecció en què hom no la veu sinó molt rarament, o només en els moments més feliços dels seus desenvolupaments.

El que acabo de dir aquí es relaciona ja amb la regla principal de la continuïtat de la interpretació, i fins i tot amb un dels seus punts més importants, i que mereix tota l'atenció de l'actor. Abans d'intentar desenvolupar aquest punt, referiré d'entre gran nombre de regles secundàries algunes de les més fàcils que estan contingudes en aquesta regla principal.

Hi ha en el discurs, com tothom sap, diverses suspensions i diverses pauses d'una durada més o menys llarga, durant les quals hom ha de procurar endevinar la situació de l'ànima dels

personatges. El joc del gest no té cap d'aquests reposos; els mateixos personatges, així com l'expressió dels seus pensaments i dels seus moviments impressionen sense parar l'ull de l'espectador. El seu aspecte és significatiu en cada moment de l'acció, sigui per l'expressió actual d'una afecció determinada, sigui fins i tot pel repòs, la indiferència o la distracció d'aquests personatges. Aquestes dues últimes situacions mai no han de correspondre a l'actor, sinó sempre al personatge que representa; si no escauen al seu caràcter, ni a la seva posició del moment, llavors la mínima pausa en l'expressió interromprà igualment la il·lusió, i, com que aquesta és l'ànima de tot efecte teatral, no podria ser interrompuda sovint sense córrer el risc de ser totalment destruïda. Que l'actor tingui doncs molta cura de no distreure's després de la fi d'una tirada o una rèplica per no despertar sinó quan serà convidat pel primer mot d'ordre; que recordi que l'ull de l'espectador, encara que fixat en el personatge que parla, no per això observa menys la interpretació muda dels altres que estan en escena; i que es guardi sobretot d'examinar amb aire indolent o amb curiositat impudent la platea i les llotges. Tota altra interpretació muda que es permeti segons les circumstàncies de la situació actual pot convenir al caràcter del seu paper; però en cap cas les mirades curioses que passegi per tota la sala no podrien ser naturals; car cal que tots els personatges en escena sàpiguen absolutament fer abstracció dels espectadors, que ni tan sols han d'existir per a ells. Diderot diu: \* «L'actor s'ha d'imaginar a la vora del teatre una gran paret que el separa de la platea; cal que interpreti com si el teló no s'aixequés.»

Desitjaria que l'actor massa tímid cregués més en aquesta paret de separació que el que interpreta amb massa seguretat; car aquesta persuasió el preservaria d'una certa rigidesa en els seus moviments, i una certa interpretació incoherent, encarçada i mutilada que no ofenen menys la veritat del que perjudiquen la gràcia. Cada sèrie de canvis, que no ocasioni un mo-

\* DIDEROT, *De la poésie dramatique*.<sup>2</sup>

2. L'assaig de Diderot és de 1761. Cf. Carta XXXVIII, n. 3.

viment sensible en l'ànima, s'ha de fer passant per certes modificacions intermèdies, tant si el repòs succeeix l'activitat, com si la precedeix, o si l'activitat redoblada es veu dirigida cap a un objecte nou. Per donar un exemple d'aquest darrer cas (car recorde haver tractat ja en una altra banda aquesta matèria)\* imagineu-vos un home que interromp una conversa amb el seu interlocutor, no pas per causa que algun esdeveniment exterior l'en desvii, o perquè recordi de cop d'haver negligit de complir un deure important; sinó perquè, esgotat el tema de la conversa, naturalment ha de deixar de tenir-hi cap interès: ¿aquest home conservarà fins al darrer mot la seva primera posició, disposant-se llavors sobtadament a marxar, o no reunirà més aviat l'una i l'altra amb una direcció intermèdia? ¿No es prepararà ja a marxar abans de la fi dels discursos, adreçant les penúltimes paraules al seu interlocutor en una actitud mig girada, i les últimes després d'haver començat a allunyar-se'n? L'ànima passa aquí per una gradació insensible de la idea de la durada de la conversa a la de la seva fi, i de la idea dels motius que retenen l'interlocutor a la de les raons que en determinen la partida, de manera que en cospa una quan l'altra és abandonada: caldrà doncs que els moviments anàlegs del cos estiguin lligats entre ells per transicions igualment imperceptibles; i canvis massa bruscs i privats de matisos intermedis, en destruir l'harmonia en el conjunt de la interpretació també ofendran la veritat.

Encara que no sigui el mateix cas, quan una impressió inesperada en els òrgans, o una imatge que colpeix de sobte la imaginació d'un home, el treu de l'estat de repòs; no obstant mai no trobareu que des del primer instant, la seva activitat tingui una direcció determinada, o que tingui una afecció simple i molt decidida de desig, d'horror, de plaer o de desgrat. Com l'esperit, quan és tranquil·litzat per una idea que li sembla una veritat consoladora, és forçat a adoptar una idea diametralment oposada, a la qual no pot arribar de necessitat sinó passant per un estat intermedi que és el dubte; així mateix el cor, quan hom vol fer-lo passar de la tranquil·lilitat a alguna passió determina-

\* Vegeu la carta X.

da, necessàriament primer ha de passar per un estat de desordre interior. La durada d'aquest estat pot ser més o menys llarga, i en certs casos els seus efectes poden ser tan febles, tan insignificants, que hom amb prou feines els percebrà; però no per això seran menys reals, si cal jutjar per tots els exemples que em resultaria fàcil de donar-ne. Imagineu-vos només l'afecció a què ha de passar l'ànima, en un grau superior de vive-sa i de força, i trobareu que l'objecte que la causa opera sempre en el primer instant una mena de terror agradable o desagradable, segons que aquesta afecció sigui la de la còlera, la joia, etc. Però el terror és acompanyat de sorpresa, per tant cal mirar-lo com una mena de dubte, d'indecisió i de fluctuació de l'ànima; i sigui quina sigui la rapidesa amb què aquesta incertesa dissipant-se pugui fer cessar tota perplexitat, no per això deixarà d'existir un interval sensible; i fins al moment en què aquest interval és superat, el desig de la conservació, la còlera o qualsevol altre sentiment pur i simple no podrà dominar en l'ànima. Això serveix per explicar-nos per què l'home temorenc es para de cop, fitant amb ulls esverats els objectes que l'envolten; i per què, quan comença a moure's, el seu pas és vacil·lant, incert, irresolut: fenòmens que, amb un grau inferior de temor, es manifesten amb un estremiment gairebé insensible, i una interrupció momentània del pas o els moviments.

Capgireu la suposició segons la qual acabem de raonar; que una afecció qualsevol sigui la situació d'on l'ànima ha de passar a la tranquil·litat i l'equilibri: i reconeixereu a l'acte, que aquí la transició no podrà operar-se sinó amb un afebliment i una disminució insensible i progressiva del sentiment. És impossible que [una impressió per forta que sigui]<sup>3</sup> pugui succeir-la de cop un repòs perfecte, o que una sotregada violenta pugui ser seguida d'un estat que s'acosta d'una manera sensible a la perfecta tranquil·litat. Sens dubte recordeu aquest passatge de l'òpera de *Zémire et Azor*,<sup>4</sup> on la poca traça de l'actor, que passà sobtadament d'un estil de sensibilitat al d'una obediència pas-

3. Original alemany: «una impressió que no sigui gaire forta». (A)

4. Òpera de Marmontel i Grétry. Cf. Carta XXIV, n. 3.

siva i absoluta, us semblà tan extraordinària. El pare de *Zémire*, decidit a lliurar-se ell mateix al monstre abans que cap dels seus fills, i preparant-se amb un coratge penós a la partida, encara vol deixar a les seves filles alguns consells saludables, com a darrera penyora de la seva tendresa paterna. Demana tinta i paper. *Ali*, que acaba de conjurar-lo amb l'aire més temorós i més colpídor a renunciar a aquest perillós projecte, tan bon punt sent aquesta ordre del seu amo (que pronuncia no obstant amb veu dolça i tranquil·la) tota expressió s'esborra totalment dels trets de la seva cara; sense vacillar, sense donar el mínim senyal de dolor ni de pietat, sense alentir ni poc ni gaire el pas, i sense dirigir una mirada de gairell al seu amo, se'n va directament a buscar a l'habitació veïna el que li ha demanat. Una cessació tan absoluta de sentiment, una transició tan brusca a la més perfecta tranquil·litat d'esperit us semblaren, amb justícia, completament ridícules. Però el que es pot dir de la tranquil·litat de l'ànima massa pronunciada quan hi passa sobtadament d'un sentiment moderat, s'ha d'aplicar igualment a un grau massa sensible d'aquesta tranquil·litat, quan segueix sotragades massa violentes, o tempestats de qualsevol passió; car quan aquesta transició és brusca, trobem a faltar igualment aquest comportament, aquesta gradació successiva que la naturalesa ordena sempre en situacions semblants.

Suposem que l'honor d'un home arrogant i animat d'un noble orgull sigui ofès de la manera més sensible, i que amb aquesta ofensa la seva ànima sigui trasbalsada fins al furor: encara que pugui estar animat del més viu desig de venjar-se, fins i tot a l'instant, si l'objecte de la seva còlera estigués davant dels seus ulls; no obstant és impossible que durant la primera impressió amarga que li causa la pena de l'ofensa, pugui formar a l'efecte cap pla, i menys encara un pla vast i raonat. Per simple que pugui ser aquest pla, i per fàcil que en pugui ser l'execució, no obstant pressuposaria un cert grau de reflexió i de força d'ànima, de què l'ofès encara no és capaç en la situació donada. Caldrà doncs que passi alguns moments després de la primera explosió de la seva justa còlera, abans que estigui en estat de fer-se una idea de la manera com prendrà venjança de l'insult

que hom li ha fet. *Otò de Wittelsbach* acaba d'escoltar la lectura de la pèrfida carta de l'emperador *Felip*; encara el nom del traïdor que hi ha al capdavall de la carta no colpeix la seva orella, que s'aixeca amb furor amb aquesta terrible exclamació: «Pugui el nom de Felip ser el crit d'alegria de l'infern, quan algun monstre que se li assembli vingui per rebre-hi el preu dels seus crims!»\* Els mots següents: «Doneu-me aquesta carta», adreçats al venerable *Frederic de Reuss*, ja semblen ser pronunciats amb la idea confusa d'alguna venjança. Ara bé, pregunteu-vos què us agradaria més en aquesta situació: o que l'actor pronunciés aquestes darreres paraules amb arravatament i sense posar cap interval entre les primeres; que moderés tot seguit (després de la primera sotragada amb què ha fulminat el més terrible desig) l'expressió convulsiva dels seus trets, avançant la mà per rebre la carta: o bé que fes abans una pausa, encara que fos molt curta; i després d'haver fet algunes passes fortament marcades pronunciés les darreres paraules, que són, per dir-ho així, un retorn sobtat a la reflexió. Aquesta reflexió hauria de cessar al mateix temps de donar-se; car la seva durada per poc perllongada que fos no seria ni natural, ni vertadera. Seria desentraonat voler que la més impetuosa de totes les passions s'evaporés amb tanta rapidesa, i sense que els seus esclats tumultuosos es multipliquessin després d'alguns curts intervals.

La continuïtat de la interpretació, la reunió de diversos moviments i el pas de la tranquil·litat a l'afecció, i d'aquesta a la tranquil·litat, han estat fins aquí l'objecte de les nostres recerques; el que ens resta per examinar es redueix a la qüestió principal de què he fet menció més amunt, i que concerneix la reunió de diversos moviments apassionats. Ignoro si la meua resposta a aquesta qüestió serà clara i satisfactòria; però estic convençut que si em fos possible donar-la, seria de la més gran utilitat per al comediant. Segons jo, li ensenyaria molt sovint el matís convenient, i el veritable grau de l'expressió; li faria sentir la necessitat dels descansos, indicant-li amb seguretat la justa mesura de la seva durada, i potser també la sèrie de movi-

\* Acte III, esc. 22.



ments amb què podria omplir-los; l'ajudaria a trobar la veritable interpretació muda durant el discurs dels personatges amb què està en escena, discursos, que sovint són massa llargs, o que ocasionen sentiments massa diferents perquè la interpretació muda pugui limitar-se a prolongar l'expressió precedent. Aquest darrer avantatge seria sensible sobretot en les tragèdies escrites en vers, el diàleg de les quals en part esdevé tan poc natural, perquè les rèpliques dels personatges contenen gairebé sempre massa coses, [cosa que en fa llargues tirades tan fatigants per a l'actor que les declama com dificultoses per a qui les ha d'acompanyar amb la seva interpretació muda].<sup>5</sup>

5. Text afegit pel traductor francès. (A)

## CARTA XLI

La rapidesa amb què una flama s'ha d'eleva i desaparèixer tot seguit, depèn, segons vós, de les qualitats de la matèria, que una espurna encén. N'hi ha que són poc o gens combustibles; d'altres són humides, d'altres encara s'incendien molt fàcilment. ¿No passarà el mateix amb la celeritat amb què una passió ha de néixer o morir tot seguit; i, continueu, aquesta celeritat no dependrà de la disposició més o menys gran, que, segons el seu caràcter general, i segons la seva situació particular, l'ànima tindrà de lliurar-se a una passió donada? Aquest pensament, per ell mateix, és d'una veritat colpidora; però dubto que us pugui servir per demostrar la possibilitat d'un pas immediat de la tranquil·litat a les afeccions determinades i més vives. Quan sense cap indicati exterior i potser sense saber-ho disposicions properes al desenvolupament de certes afeccions es troben amagades en els racons obscurs de la nostra ànima; quan l'home té una propensió secreta a la joia, a la tristesa, al mal humor, o a qualsevol altre sentiment; s'hi lliurarà sens dubte al primer impuls, potser fins i tot de sobte i amb una impetuositat molt visible. Però llavors la perfecta tranquil·litat de l'ànima, que he pressuposat com a condició essencial, ja no existeix: la calma exterior no és sinó una aparença enganyosa, i el pas no es fa sinó d'un menor grau de vivacitat a un grau més fort.

Però potser no és pas això el que heu volgut dir amb la vostra objecció. ¿El seu veritable sentit seria que una tranquil·litat perfecta, o un equilibri absolut de l'ànima és una idea a la qual cap dels seus estats reals no respon exactament; que la seva si-

tuació i el seu caràcter produeixen ja una disposició secreta a certes afeccions, i que aquesta disposició no és altra cosa que la presència de certs moviments insensibles que, adquirint més vida, més plenitud i més energia, esdevenen veritables afeccions? Si aquesta és la vostra idea, estic completament d'acord amb vós. L'estat d'un equilibri perfecte i una completa indecisió em sembla també no ser més que aparent; però he cregut que calia no rebutjar absolutament les aparences en unes recerques que no estan destinades, per dir-ho així, sinó a un objecte semblant. A més a més, si ho preferiu, substituiu arreu el terme de moviment insensible de l'ànima pel de tranquil·litat d'esperit, i apliqueu tot seguit el que s'ha dit d'aquesta darrera situació a la teoria següent de la reunió de diversos moviments apassionats.

Aquests moviments poden ser d'una sola o de diverses espècies: en el primer cas, la feblesa o la força en determinen la diferència, i les diverses maneres possibles de la seva reunió consisteixen en llur increment o en llur disminució. Ja hem examinat aquesta, en la mesura que s'ha d'operar per una transició imperceptible a la tranquil·litat; però si s'ha de fer amb la intervenció d'altres afeccions, pertanyera a la teoria de la reunió de sentiments d'una espècie diferent: així només ens resta examinar aquí l'increment dels moviments apassionats. Si la gradació n'ha de ser insensible, llavors l'únic consell que hom pugui donar a l'actor, consisteix en el fet que ha de copsar els trets més propis i més essencials de cada passió, i indicar-ne el increment reforçant-los. Al contrari, si aquest increment ha de tenir lloc superant ràpidament diversos graus intermedis; llavors cal afegir una nova observació al consell que acabo de donar a l'actor; a saber, que en aquesta situació, així com en el pas d'una perfecta tranquil·litat aparent, l'ànima es troba en un estat intermedi de desordre, i que en el cas d'una distància massa sensible entre els graus, el joc del gest també ha d'indicar aquest estat amb un aire de sorpresa, una lleugera reculada de sorpresa, o algun altre moviment equivalent. Faré una i altra observació més sensible amb un exemple, que no necessito inventar, ja que n'he fet l'observació a l'escenari: us serà ben

agradable, atès que és pres d'*Otó de Wittelsbach*, la vostra obra favorita.

*Frederic de Reuss* sospita de la probitat de l'emperador *Felip*; *Otó*, encara que massa virtuós per suposar-li perfídia, no obstant vol sentir la lectura de la carta que *Felip* li ha donat per al duc de Polònia. El comte palatí, com no ignoreu, sap llegir tan poc com el seu escuder *Wolf*. El cavaller *Frederic* se situa prop d'una taula; *Otó* es posa al seu costat, i inclinant una mica el cap, dirigeix la seva orella vers el cavaller.<sup>1</sup> La confiança que *Otó* té en les promeses de l'emperador preval aquí sobre la sospita; la indignació que s'associaria ben de pressa a aquesta sospita si augmentés, no pot adquirir encara prou força en la seva ànima. L'expressió de tota la seva fesomia no és sinó la de la curiositat, d'una atenció seriosa.\* El cavaller llegeix, i des del començament de la carta hi ha passatges que, sense ser absolutament ofensius, semblen nogensmenys estranys. Aquests passatges, tal com els reproduïx el cavaller, no s'assemblen pas al que li havia llegit l'emperador; és natural doncs que aquí l'atenció s'hagi de redoblar. Després d'una sorpresa visible amb què *Otó* acompanya aquestes paraules: «Com, això estava en aquesta carta? L'emperador no me l'ha llegida igual!», després d'haver testimoniat la seva sorpresa sacsejant lleugerament el cap, s'acosta més al cavaller; situa la seva orella més a prop de la boca del lector, com per abreujar el camí als sons que articularà, i per copsar-los amb més seguretat i rapidesa; les seves celles estan més juntes, i tots els músculs de la seva cara anuncien més tensió i força.\*\* [Després del segon paràgraf de la carta]<sup>2</sup> que no canvia res en relació amb l'atenció, ve el consell secret i pèrfid que l'emperador dóna al duc de Polònia de no confiar cap poder a *Otó* de què pugui disposar, i menys encara de satisfer els seus desitjos donant-li la mà de la seva filla, tan cèlebre per la

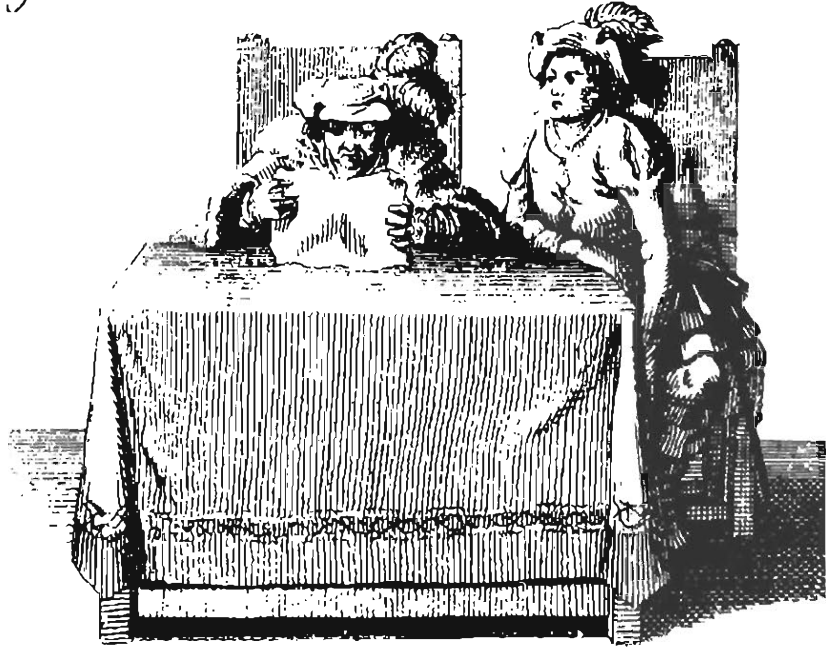
1. L'original alemany afegeix: «i esforça una mica la mirada; però la cara i la postura encara estan totalment en repòs». (A)

\* Vegeu la làmina XXXI, figura 1.

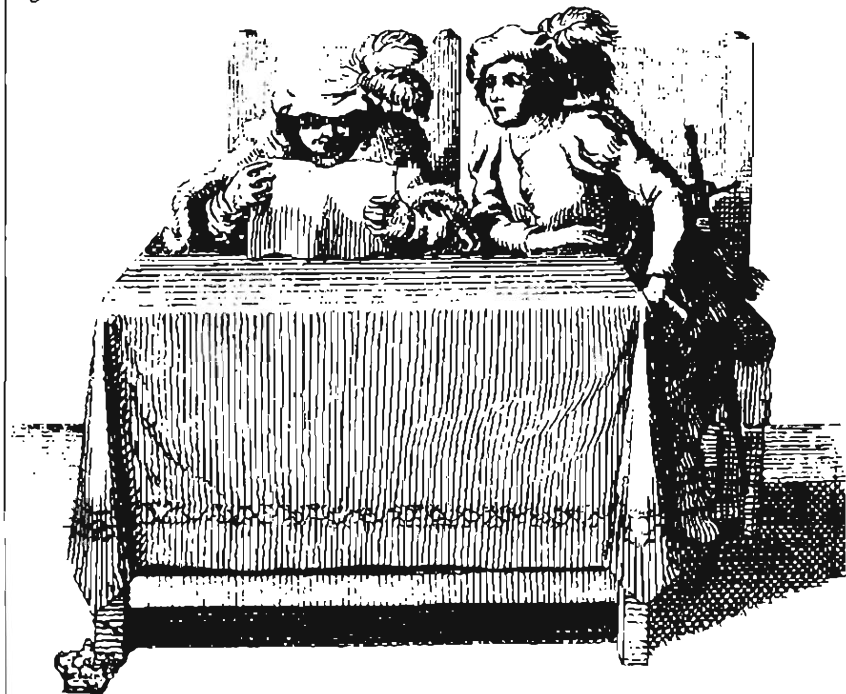
\*\* Vegeu la làmina XXXI, figura 2.

2. Original alemany: «Després d'una altra frase.» (A)

*f1*



*f2*



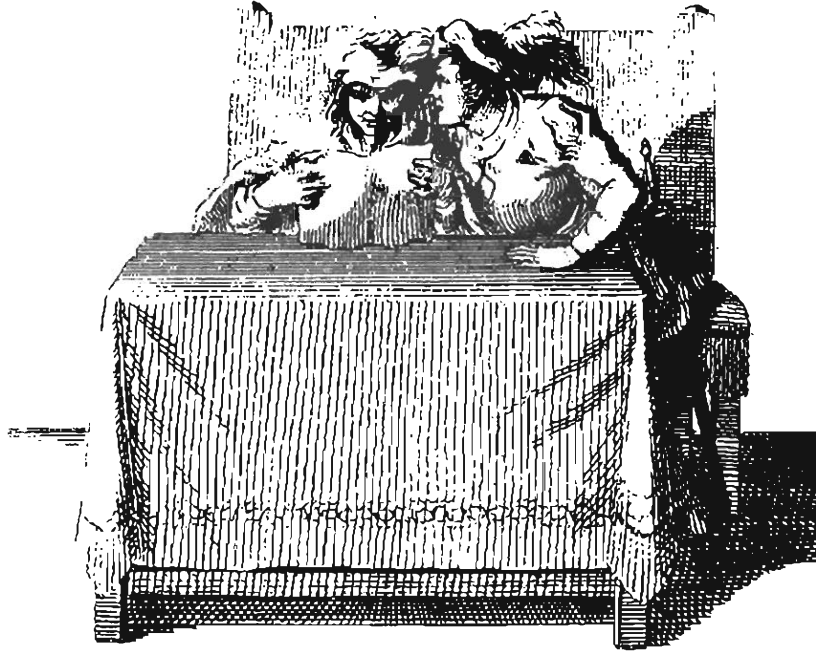
seva bellesa. Aquest tret de la més baixa i més negra ingratitud per part de l'emperador revolta *Otó*; com menys s'ho esperava, més li ha trencat el cor: la triple exclamació *ah!* d'aquest comte palatí és tant el primer impuls del furor com el del més gran astorament; el seu ull s'obre, la seva mà es tanca amb força, i les més profundes arrugues solquen el seu front; li costa restar quiet; el sol motiu que l'hi reté encara, és el desig infinitament més viu de veure aquesta abominable trama completament descoberta; desig que quasi no permet al cavaller de lliurar-se al seu propi astorament; car amb quina calor *Otó*, repetint diverses vegades: «Llegiu, llegiu!», no l'apressa a acabar la lectura! Ara no en té prou de tenir la seva orella molt a prop de la boca del cavaller; el fita amb una mirada àvida i immòbil, com per copsar les paraules immediatament sobre els seus llavis a mesura que llegeix, o més aviat per llegir en les seves cares les paraules abans que siguin pronunciades; i, conforme a la remarca feta més amunt,\* segons la qual, en el moment d'un relat interessant, el qui l'escolta pren sovint el seu interlocutor pel vestit, o per alguna part del seu cos, el comte palatí dirigeix així la mà a l'espatlla del cavaller.\*\* La sorpresa d'*Otó* no es pot incrementar més, però sí el seu furor, així com el desig que té de saber tot el contingut de la carta. Encara que per ell mateix l'advertiment donat per l'emperador al duc de Polònia sigui ja molt ofensiu per a ell, no obstant, la raó que en dóna ho és infinitament més; a saber, que l'esperit d'*Otó* és massa altiu i propens a la rebel·lió i la discòrdia. Amb prou feines pronunciades aquestes paraules, *Otó* ha deixat el seu lloc; és massa poc per a ell prendre el cavaller per l'espatlla; li passa el braç dret completament al voltant del coll, mentre recolza amb força el seu puny sobre la taula. Una mirada fixa en el rostre del lector ja no li sembla un mitjà apropiat per satisfer prou ràpidament la seva curiositat: sense pensar que no sap llegir, mira la carta amb l'expressió del desig i el furor arribats al seu grau més alt.\*\*\*

\* Vegeu la carta XV.

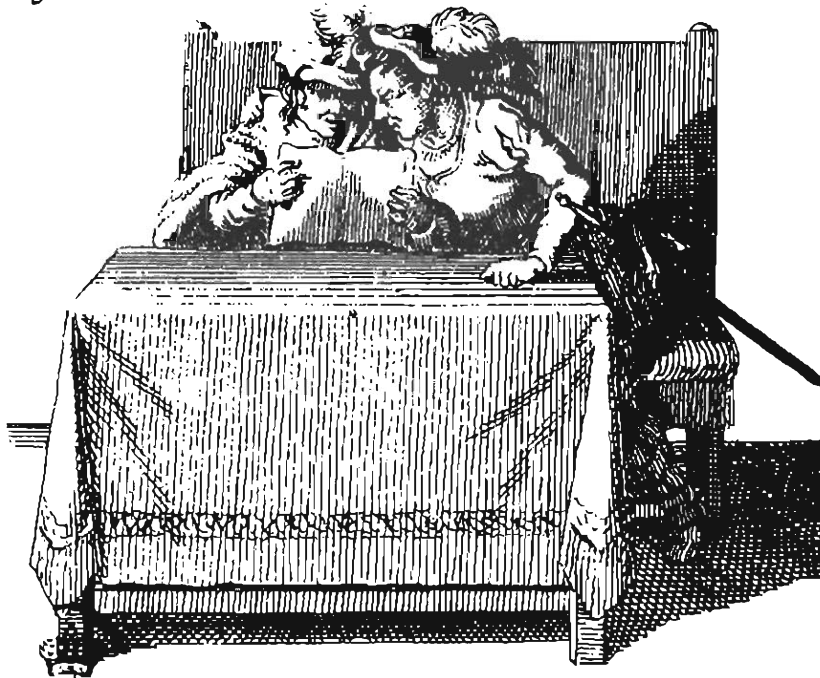
\*\* Vegeu la làmina XXXII, figura 1.

\*\*\* Vegeu la làmina XXXII, figura 2.

*f1*



*f2*



Ignoro si per a tot altre que no sigui vós, amic, aquesta descripció serà prou clara i prou colpidora, i si farà sentir bé l'exactitud i la veritat en la gradació i el desenvolupament successius dels més petits moviments propis de la situació en qüestió; però espero que n'esteu satisfet, ja que la vostra memòria suplirà fàcilment el que hi podria manca.

De les afeccions intuïtives es passa als desitjos que li són anàlegs de la mateixa manera que d'un grau inferior d'una afecció es passa a un grau superior; car en el fons aquest pas no és absolutament res més que un desenvolupament successiu, una progressió gradual. El mal humor pot ser massa feble perquè, transformat en còlera, desplegui la seva activitat; pot ser que l'amor sigui només una dolça impressió sense que una tendència exterior a la possessió de l'objecte estimat pugui fer-lo sensible; i el dolor pot ser massa moderat, massa concentrat, per causar agitacions exteriors o passions violentes. Malgrat això, cada una d'aquestes afeccions consisteix ja en un impuls secret de l'ànima que no necessita sinó de ser reforçada per impressions sobre els òrgans, o per idees de la imaginació més vives i més repetides, per manifestar-se com a desig a fora. Quan cap obstacle no en para l'activitat, o quan l'obstacle que s'hi oposa es destrueix per ell mateix, el pas es fa d'una manera fàcil, directa i sense estat intermedi: un riu tranquil només necessita una més forta quantitat d'aigua; basta destruir el dic que frena un riu ja inflat perquè l'un i l'altre segueixin llurs cursos en els llits que s'han creuat. Sens dubte passa altrament, quan l'obstacle ha de ser superat per les pròpies forces del desig: en aquest cas, existirà un estat intermedi acompanyat d'inquietud, un sentiment compost, un combat potser dubtós entre afeccions, del qual no puc parlar sinó després que hauré examinat el pas d'una situació de l'ànima a una altra d'una espècie diferent.

La reflexió més ràpida us provarà primer que aquest pas no és d'una igual facilitat pel que fa a totes les afeccions, i que es fa tan aviat amb molta celeritat, com d'una manera molt lenta. La teoria no pot determinar res en relació amb la rapidesa d'aquesta mena de passos i les dificultats que els alenteixen, quan la natura i la complicació dels esdeveniments, o les qualitats in-



dividuals dels caràcters en són la font. Les varietats van aquí fins a l'infinit, i seria no pas atreviment, sinó una mena de follia, voler mesurar-ne la immensitat. Cada vegada que en la mateixa naturalesa general dels sentiments, independentment dels esdeveniments i les idees que els exciten, i dels caràcters que en són afectats, hi ha una causa d'aquesta facilitat o aquestes dificultats en llur successió, la teoria pot i fins ha de prendre aquesta causa en consideració. Anomenaré *properes* les afeccions, la successió de les quals es fa sense dificultat, i *allunyades*, les que es troben oposades entre elles.

La primera i la més important pregunta que cal plantejar aquí, és de saber per quins signes certs, essencials i permanents podem conèixer aquesta *proximitat* o aquest *allunyament*. La diferència que remarquem respecte a això certament no és de la mateixa espècie que la que hom estableix ordinàriament entre les afeccions agradables i les desagradables. Una malenconia profunda que, renunciant voluntàriament a l'ús de les seves forces, no empra el mínim esforç per deslliurar-se d'un mal, perquè no hi veu cap possibilitat de reeixir, sens dubte és una afecció desagradable i molt desgraciada. [I aquest furor, que, en els seus cecs transports, empeny l'home a violències envers ell mateix],<sup>3</sup> certament no és un sentiment semblant al que atorguem als tranquils habitants dels camps elisis. No obstant, quina distància considerable no hi ha entre aquestes dues afeccions? Quantes situacions intermèdies d'una durada molt llarga hom no és forçat de suportar per trobar un lligam natural entre aquestes dues afeccions? Heus aquí un altre exemple: l'amor tendre, dolç i concentrat en ell mateix, que simpatitza tant amb el murmur d'un riu límpid serpentejant a través dels prats clapejats de flors, com amb el de les fulles agitades pel zàfir, és sens dubte un dels sentiments més dolços i més feliços dels mortals: i aquell que, animat per una joia veritable, la manifesta amb la dansa, aplaudiments, crits d'alegria o esclats de rialla, certament ho és tot menys desgraciat als nostres ulls. Però amb quina re-

3. Original alemany: «I aquell furor que empeny l'home a colpir-se ell mateix, arrencar-se els cabells, esquinçar-se el pit i les galtes». (A)

pugnància l'amant no abandonarà la gespa on blanament estès sospirava els seus amor, per compartir les orgies sorolloses i tumultuoses de l'home lliurat a la joia; i que poc disposat que aquest estarà a embriagar-se al costat de l'amant, amb el mateix sentiment dolç i voluptuós que absorbeix totes les facultats d'aquest darrer. A més a més, no és pas menys veritat, que molt sovint els extrems es toquen: les sensacions agradables s'acosten a les desagradables en tants punts, i unes es transformen en les altres sovint amb tanta facilitat i d'una manera tan imperceptible! En tal instant l'amor és encara una llangor dolça i voluptuosa, una fruïció tranquil·la de les belleses del cos o l'ànima: una idea trista es desvetlla de sobte en la imaginació; el cor la pren sense repugnància; i l'amant feliç cau de cop en la malenconia. — Em direu que aquesta mateixa malenconia és un sentiment més delicat que desagradable; però això no fa la vostra causa millor, i no serveix sinó per recordar-nos que les idees de l'agradable i el desagradable són tan equívokes i tan incertes, que es confonen imperceptiblement per matisos extremament fins i febles, i que no existeixen gairebé enlloc uns límits rigorosament determinats, invariables i permanents que les separin.

Aquí la classificació en afeccions que eleven l'ànima i en afeccions que l'abaten no serviria pas millor el nostre objectiu. L'admiració i la còlera pertanyen certament a les primeres; però suposem que els seus sentits i la meva imaginació estiguin ocupats per un tema gran i sublim, i que tota la facultat pensant de la meva ànima en sigui, per dir-ho així, plena; en aquesta situació, trobaré una transició immediata a la còlera i el desig de venjar-me des del primer instant que hi seré provocat? Sigui quina sigui la cadena de les idees i els esdeveniments, no necessitaré un cert interval per recollir-me i per reconèixer-me? No tindrà lloc un moviment intermedi de l'ànima, i no caldrà que hom hi passi necessàriament per arribar a l'afecció indicada? — L'efecte del temor que ens torna incerts i trèmuls, i d'aquest encantament que sumeix l'ànima en un dolç esllanguiment, del qual ja us he traçat l'esbós en la meva dinovena carta,\* no és pas d'a-

\* Vegeu la làmina XVII, figura 1.

batre'n i relaxar-ne les facultats: però malgrat això ¿podeu trobar algun caràcter, alguna successió d'idees que puguin fer possible el lligam immediat de dos sentiments tan diferents i tan oposats? — No obstant, aquesta darrera classificació conté en efecte alguna cosa del que busquem; ens acostava més a la solució del problema que la primera, i es tracta només de prendre'n l'essencial i examinar-la amb una anàlisi exacta.

## CARTA XLII

La vostra atenció ha de dirigir-se principalment a les propietats de la marxa de les idees de les diferents afeccions per conèixer la veritable causa de successió mediata o immediata de certes situacions de l'ànima. Quan les afeccions s'assemblen en la marxa de llurs idees són properes, i allunyades quan aquesta semblança no té lloc. Però aquesta semblança pot existir o no existir en més d'un sentit: la marxa de les idees no és només ràpida o lenta; també és ferma o lleugera, seguida o interrompuda, igual o desigual: ara es tracta de saber doncs a quin d'aquests sentits cal dedicar-se. Respondré que cal procurar de copsar-los tots. Així com el metge, volent estudiar l'estat d'un malalt, no ha d'observar només la celeritat o la lentitud, sinó també la plenitud o la feblesa, la igualtat o la desigualtat del pols; de la mateixa manera [el fisiòleg]<sup>1</sup> que vol conèixer el veritable estat de l'ànima, no s'ha de dedicar només a un o l'altre punt, sinó a tot el que en l'ànima, en relació amb la marxa de les seves idees, pot ser anàleg a aquestes modificacions corporals que el metge ha d'intentar copsar. Intentant d'emprar aquests signes en les vostres pròpies recerques, espero que per tot en reconeixereu la justesa; trobareu que les afeccions se succeeixen més fàcil com més colpidora és la semblança, i en relació amb una més gran qualitat dels punts que he indicat, i més difícil és llur successió en la proporció contrària. Una causa ulterior d'això existeix en la mateixa natura de l'ànima, en aquesta tendència que li és pròpia de perllongar la situació en què

1. Original alemany: «el psicòleg» (*der Psycholog*). (A)

es troba; tendència que se sosté al costat d'una altra no menys essencial, per la qual l'ànima cerca sense descans el canvi i la varietat. De la mateixa manera que aquesta darrera tendència no permet cap durada d'una situació uniforme i en un grau de força sempre igual; igualment, tampoc la primera no permet cap salt, cap revolució brusca, ni cap sèrie immediata de situacions oposades entre elles. Un lleuger canvi no causa sinó una alteració lleugera i potser imperceptible; un canvi més gran produirà un desordre més gran, i la durada de l'un i de l'altre serà proporcional a l'impuls de les seves causes.

Apliquem ara les marques distintives que acabo d'establir, primer a les afeccions la proximitat o l'allunyament de les quals no hem pogut explicar per la raó que eren agradables o desagradables, que elevaven o abatien l'ànima. ¿Per què un enllaç immediat no pot existir entre la malenconia i el sofriment acompanyat de furor? Aquesta primera afecció que es complau en la seva tristesa, que troba un encant secret a engrandir-ne els motius, té una marxa indolent; lluny d'avançar sembla més aviat restar en el mateix punt, o a tornar-hi amb complaença quan se n'ha apartat un poc: la seva progressió, si té lloc, és silenciosa, tímida i feble, i els seus moviments són suaus, lligats i com fosos l'un en l'altre. La marxa de l'altra afecció al contrari, és ràpida i brusca, el vigor, la violència i tot en caracteritzen els passos, i els seus moviments són rudes, irregulars, sobtats i varien sense parar. — Per què el pas immediat d'un amor tendre i tranquil a una joia viva i sorollosa no es dóna? L'un amb una voluptuosa lentitud es para en la contemplació de cada un dels encants de l'objecte estimat; encadena totes les seves idees amb dolçor i de manera insensible; en recorre la riallera sèrie sense precipitació ni soroll. La joia, al contrari, té una marxa ferma ràpida i orgullosa, però al mateix temps jovial, cosa que n'exclou la uniformitat. — Per què l'admiració barrejada de sorpresa i la còlera furiosa no són afeccions susceptibles d'un enllaç immediat? L'una marxa amb una lentitud majestuosa; l'altra és impetuosa i brusca; el pas de la primera és igual i mesurat; el de la segona no coneix ni regla, ni fre; l'una no per la seva plenitud és menys contínua i suau; l'altra, en el seu incre-

ment, esdevé més rude, més brusca i més tumultuosa com més inesperades són les seves explosions. — Per què aquest dolç encís que esllangueix les ànimes tendres no es pot associar immediatament a l'espant, ni al temor, ni al pànic? La marxa de la primera afecció és molt lenta, la de les altres molt ràpida; l'una procedeix sense interrupció i amb mesura igual, la desigualtat i la incoherència caracteritzen les altres; d'un costat la fermesa es reuneix amb la plenitud; de l'altre no hi ha sinó incertesa, feblesa. Si un enllaç immediat entre les afeccions en qüestió hagués de tenir lloc, caldria que l'ànima canviés de cop de situació, ara en gran part, adés en la totalitat, i fins i tot sense cap interval. — No passa el mateix amb l'amor llangorós i amb la melanconia dolça i voluptuosa. La marxa de les seves idees s'assembla en diversos punts; per exemple, en la lentitud, en la continuïtat i en la igualtat; i si l'única diferència que hi podria haver no es troba potser sinó en la plenitud, per què aquestes dues afeccions no podrien seguir-se immediatament i sense la menor dificultat?

No acabariem mai, si volguéssim passar revista a totes les afeccions de les quals hem marcat les diferències, i determinar el grau de llur proximitat i llur allunyament recíproc, comparant-les entre elles segons la semblança o la dissemblança de la marxa de llurs idees. No obstant, examinem encara una sola afecció pura; per exemple, la còlera, en els punts on coincideix amb altres afeccions, i apliquem-hi la nostra teoria per constatar-ne la justesa. Si hom pregunta: ¿per què la confiança reflexionada en el propi mèrit, en el seu coratge i en les seves forces fa l'home més propens, a la còlera que tota altra tranquil·la afecció contemplativa? La resposta es presenta a l'acte, quan es reflexiona en la situació en la qual aquest sentiment orgullós situa l'ànima: la plenitud, la fermesa i l'energia es troben ja en la marxa de les idees; no li manca sinó la celeritat en un increment portat fins al furor, i l'ànima serà excitada al to en què ha d'estar per passar de cop a la còlera. Es vol saber per què la joia, no per oposada que pugui semblar a la còlera, no hi passa menys amb la més gran facilitat, quan és portada a l'excés? (observació de la qual la veritat és constatada per les baralles que acom-

panyen ordinàriament les orgies sorolloses); la naturalesa de la marxa de les idees fornirà igualment la solució d'aquest problema: la joia massa exaltada és d'una celeritat tan gran i tan inquieta, la seva marxa és tan ferma, es llança amb tant de vigor, que un grau de tensió de més basta per fer passar l'ànima sobtadament a la còlera. [¿És curiós hom de conèixer la raó que acostava el sofriment a la còlera]<sup>2</sup> d'una manera molt íntima, fins al punt que el pas recíproc d'un a l'altra només depèn d'un grau? Bastarà considerar atentament el torrent de les idees pròpies d'aquestes dues afeccions. En totes dues la celeritat, la plenitud i la impetuositat d'aquest torrent són d'una igualtat tan colpidora, que és impossible de trobar entre les afeccions una harmonia més completa. ¿Es vol saber per què el desig de fruïció degenera tan fàcilment en furor? Serà de nou la situació de l'ànima el que en donarà l'explicació. La marxa de les idees d'aquest desig portat al grau suprem és ràpida, atapeïda, irregular, i aquestes propietats li són tan essencials com ho són a la que caracteritza el desenvolupament de les idees de la còlera. — Reconec que cap d'aquestes explicacions no és perfectament satisfactòria, i que hom podria al·legar encara moltes altres raons sobre aquest tema. Espero, amic, que aquesta confessió no us sorprendrà: en veritat, només m'he dedicat aquí [a la possibilitat més general]<sup>3</sup> d'un lligam respectiu entre diferents afeccions; però sens dubte recordeu bé, que des del començament d'aquestes recerques els he fixat aquests límits.

Feu una vegada més una mirada atenta als exemples que acabem d'examinar, i us forniran matèria per a algunes remarques importants. La primera serà, que el veïnatge o l'allunyament que pot existir entre unes afeccions no depèn pas tant de llur natura en general, sinó del grau de llur força respectiva. Per demostrar que el dolor i la malenconia són afeccions allunyades, entre les quals un lligam immediat no pot donar-se, no n'hi havia prou d'anomenar-les tot ras; sinó que calia que, con-

2. Original alemany: «Si intentem esbrinar la causa que el sofriment estigui tan proper i estretament lligat a la còlera». (A)

3. Original alemany: «a la possibilitat subjectiva més general». (A)

siderant-les en llurs graus superiors, prengué el dolor acompanyat del furor i la malenconia més profunda. Quan aquestes afeccions són en grau inferior, gairebé no hi ha dificultat de passar immediatament d'una a altra. Qui, abatut pel dolor, fita tristament la tomba de l'amic que acaba de perdre, sent de cop el pes de la tristesa que l'aclapara; fent un profund sospir aixeca vers el cel uns ulls aigualits per les llàgrimes, i després d'haver procurat aquest curt alleujament al seu cor abatut, recau en la seva primera malenconia; els seus músculs perden sobtadament llur tensió passatgera, i el seu cap s'abaixa més sobre el seu pit. Era necessari que determinés, de la mateixa manera més particularment totes les altres afeccions, per fer-ne sensible l'allunyament; calia doncs que pintés l'amor dolç i tendre, la joia viva i sorollosa, l'admiració plena i barrejada amb sorpresa, la còlera impetuosa i portada fins al furor. Ja he remarcat, parlant de la necessitat de moderar la interpretació dramàtica,\* que en els graus inferiors les afeccions s'esvaeixen, es matisen, es barregen i es matamorfosen més fàcilment en funció dels sentiments excitats per la situació del moment. Al meu parer, serà millor parlar de la proximitat de diversos moviments, de diversos estats apassionats de l'ànima, que de les de diverses afeccions. Aquesta darrera expressió invita massa fàcilment a ocupar-se només de la idea de l'espècie en particular, i impedeix de dirigir l'atenció sobre la situació sencera i especial en què l'ànima es troba situada.

A aquesta remarca se n'associa tot seguit una altra; a saber, que en l'examen de la proximitat dels moviments de l'ànima, cal no lliurar-se a la manera ordinària d'expressar-se, encara que sigui tan sovint la que empra la filosofia. Aquesta manera d'enunciar-se no fa pas sempre conèixer les passions amb una exactitud rigorosa; tan aviat en lloc d'indicar una barreja, fa solament menció de l'afecció que hi domina; com designa una situació de l'ànima del tot contrària amb el nom de l'afecció fonamental que n'és la causa. És així que comunament es diu i sense cap dificultat, que sovint el gelós passa sobtadament del

\* Vegeu la carta XXXIV.



furor més terrible a l'amor més tendre; i no obstant una successió immediata o solament propera de dues afeccions tan oposades entre elles és absolutament impossible. Examineu *Otello*, que ofereix un quadre tan complet i tan perfecte de la gelosia: què trobareu en l'escena en què aquest moro, després d'haver parlat amb tanta violència a la seva dona, a continuació és atret pels seus encants amb una força irresistible? Res més sens dubte que emocions que van fins a l'entendrint; a continuació una explosió sobtada del dolor més coent, de la qual l'amor és probablement la font, però que no ofereix ni traça, ni sospita dels moviments característics d'aquesta passió.\* I ja abans, és a dir, en l'escena amb *Iago*, on, després d'haver declarat la seva ferma resolució de treure la vida a *Desdèmona*, *Otello* recorda de cop la seva bellesa, les qualitats amables del seu esperit, les seves maneres dolces i invitadores, en fi, totes les seves perfeccions; ¿què hi trobareu de més que una emoció interior plena d'angoixes secretes, que un sofriment tan viu com profund del qual pot recaure a cada instant en aquest primer furor, que l'empeny a la venjança?, pas que no podria donar-se si el seu cor estigués commogut per una veritable tendresa.\*\* L'amor és sens dubte l'afecció fonamental que causa aquestes emocions violentes en la seva ànima; però aquestes mateixes emocions no tenen res d'aquesta blanor, d'aquesta dolçor, d'aquesta tendra llangor que caracteritzen aquest sentiment.

La meua tercera remarca recau sobre le fet que la facilitat del lligam, pel que fa a totes les afeccions properes, no és recíproc. El pas de la còlera al dolor, i d'aquest a la còlera, és igualment fàcil i ràpid; però el retorn de la còlera a la joia o al sentiment segur i tranquil de la pròpia grandesa és un pas més difícil del que ho és el d'aquestes darreres afeccions a la primera. Passa aquí amb els moviments de l'ànima com amb les onades de la mar: sens dubte la tempesta ha d'haver desplegat durant algun temps el seu furor abans que no penetri en els abismes de l'oceà, i no en llanci les onades fins als núvols; però cal molt més temps per-

\* Acte IV, esc. 2.

\*\* *Otello*, acte IV, esc. 1.

què les onades agitadaes puguin esdevenir tranquil·les, i no ofeixin més que una dolça ondulació o una calma perfecta. Aquesta comparació, així com remarcareu sense esforç, no pot aplicar-se ni a la còlera, ni al dolor: l'una d'aquestes afeccions és tan brusca, tan impetuosa com l'altra; i, per una conseqüència natural, el pas de l'una a l'altra és igualment fàcil.

La discussió precedent us demostra que el que ha estat dit dels moviments de l'ànima d'una sola espècie, pot aplicar-se també als d'una espècie diferent, sigui propera o allunyada. La successió dels primers, si la marxa de llurs idees no és pas en absolut la mateixa, consisteix solament en un increment o una disminució insensible, sigui en la celeritat, la plenitud, la fermesa o la igualtat d'aquesta marxa, o en diverses d'aquestes qualitats a la vegada. La successió propera i immediata dels moviments de l'ànima que estan allunyats entre ells seria un salt; i la natura no en fa pas, ni en l'esfera intel·lectual, ni en el món corporal: [tot és lligat en les seves operacions per causes, en veritat, sovint imperceptibles; i quan creiem que ella ha franquejat grans intervals, no és sinó perquè el lligam invisible ha escapat a la nostra penetració. Semblants passos bruscos són doncs impossibles:]<sup>4</sup> el torrent ràpid dels pensaments no pot ser sobtadament parat, ni el seu curs lent i peresós ser accelerat de cop, i encara menys poden canviar en un instant les diferents qualitats que hem remarcat en la seva marxa; de manera que amb un grau inferior de fermesa s'hi manifesti ràpidament molta més celeritat, etc. Un cert desordre, una fluctuació inquieta entre l'estat que ha de cessar i el que ha de començar es donarà doncs aquí tant com en els lligams dels moviments de l'ànima l'espècie dels quals és la mateixa, però els graus dels quals són menys propers. Quan l'allunyament que existeix entre les afeccions és molt petit, és com si aquestes afeccions fossin properes. El desordre, que, en el moment del seu lligam es donarà, serà momentani, i escaparà potser a l'ull de l'observador; concentrat, per dir-ho així, en les fibres més fines i més secretes, hi causarà una lleugera commoció, que es propagarà amb prou feina fins als ulls i els llavis, i

4. Frase afegida pel traductor francès. (A)

menys encara fins a les parts del cos més difícils de commoure. Quan l'allunyament és considerable, llavors l'agitació, l'oscil·lació i els esforços de l'ànima afectada per dos sentiments incompatibles esdevindran sensibles a l'òrgan de la vista per les modificacions que patirà el cos. Aquí hom remarca, segons la diferència dels casos, tan aviat les sotragades del riure, com les convulsions dels plors, com un canvi sobtat del color del rostre, un tremolor de tots els membres, aquesta agitació inquieta que delata el dubte, o altres moviments indecisos o incerts d'aquest gènere. — En l'art de la declamació els diferents canvis i les ruptures en el to responen a aquestes modificacions de la pantomima.

Potser us espereu que vagi a recórrer amb vós el vast camp d'observacions que s'ofereix aquí a la nostra curiositat, si no completament, almenys en part; i que intentaré de fer sortir propietats característiques de la marxa de les idees, els fenòmens exteriors que la seva barreja i el desordre excitat en l'ànima han de produir en el moment del pas d'una afecció a una altra. Però, sabent-me molt de greu, tot el que podria dir aquí es redueix a remarques en part trivials i en part molt indeterminades; i confesso que per indicar amb exactitud i precisió les observacions més fines i menys conegudes, en general, que aquesta matèria podria oferir en el seu desenvolupament, no tinc prou penetració i destresa, o bé la llengua no és prou rica en termes apropiats que necessitaria per reproduir les meves idees. No he indicat sinó en general les diferències que existeixen en la marxa de les idees pròpies de cada afecció, així com les que caracteritzen les modificacions del riure, els plors, el tremolor, etc. Amb quina precisió no caldria determinar cada una d'aquestes diferències!, amb quina exactitud no caldria indicar en les primeres la proporció de llurs qualitats infinitament variades, i en les altres els graus i els matisos! D'altra banda caldria que aquest treball fos possible perquè el resultat de semblants discussions no esdevinguessin o molt insuficients, o en part, segons les aparences, completament inexactes! No obstant, no era inútil d'oferir aquest tipus d'especulació al vostre esperit àvid de recerques. Encara que això només sigui un lleuger es-

bós, nogensmenys pot, tal com el presento, ser d'alguna utilitat a l'artista, excitant-lo a buscar el gest, la cara i l'actitud convenients a cada situació, fent-li agafar gust per un gènere d'observacions la reunió i la comparació de les quals, malgrat tots els obstacles que aquí es presenten, li poden procurar a la fi coneixements més exactes, més complets i més sòlids dels que hom ha tingut fins ara sobre una matèria tan difícil.

## CARTA XLIII

Es troba en una dissertació de Hume, sobre les passions, una observació que em sembla més bella i més fecunda que la que vós heu citat de l'obra de Home. El primer d'aquests autors compara l'ànima a un instrument de cordes, en què les vibracions de les cordes picades continuen després que l'impuls ha cessat, i no es perden sinó a poc a poc i d'una manera imperceptible.\* Per aquesta raó, els tons que segueixen els primers, no són mai ben

\* *Essays and treatises on several subjects*, vol. III, p. 253. «If we consider the human mind, we shall observe, that, with regard to the passions, it is not like a wind-instrument of music, wick, in running over all the notes, immediately loses the sound, when the breath ceases; but rather resembles a string-instrument, where, after each stroke, the vibrations still retain some sound, which gradually and insensibly decays. The imagination is extremely quick and agile; but the passions, in comparison, are slow and restive: for wick reason, when any object is presented, which assords a variety of views to the one, and emotions to the other; tho'the fancy may change its views with great celerity; each stroke will not produce a clear and distinct note of passions, but the one passion will always be mixed and confounded with the other.»<sup>1</sup>

1. «Si considerem la ment humana, podrem observar, en relació amb les passions, que no és com un instrument musical de vent, el qual, en passar totes les notes, perd tot d'una el so quan es deixa de bufar; s'assembla més aviat a un instrument de corda, en el qual, després de cada pulsació, les vibracions segueixen mantenint algun so, que decau gradualment i insensible. La imaginació és extremadament àgil i ràpida, però les passions, en comparació, són lentes i inquietes. Per aquesta raó, quan es presenta un objecte que ofereix una varietat de perspectives a aquella i d'emocions a aquestes, tot i que la imaginació pot canviar la seva perspectiva amb gran rapidesa, cada pulsació no produirà una nota clara i distinta de passió, sinó que una passió es trobarà sempre confusa i barrejada amb una altra.» El text de David Hume (1711-1776) cor-

purs; les noves vibracions són sentides amb les primeres que encara duren, i els tons es barregen i es confonen l'un en l'altre. De la mateixa manera, afeccions que s'han de succeir ràpidament, mai no poden ser pures; la situació en què l'ànima ha estat situada per la primera afecció encara dura quan la nova ja comença, i fins que l'efecte d'aquesta cessa completament, se'n fa la unió per un sentiment compost. Home, que parla simplement del to de l'ànima sense determinació més precisa, ens deixa en la incertesa, si la seva comparació és presa del to de la flauta, que s'esvaeix amb la cessació de l'expiració, o del de l'arpa, les vibracions de la corda pinçada de la qual en prolonguen la ressonància.\*

M'exhorteu a no escatimar els exemples sempre que no és del tot possible de passar-se'n, i en efecte la meua intenció era de donar-vos-en; però no es pot pas titllar algú d'avarícia, perquè no dóna immediatament tot el que posseeix, o perquè no comparteix els tresors que, amb un treball llarg i penós, caldria arrencar abans de la terra, d'on fins li és impossible treure tots els que conté. Em limitaré doncs a alguns exemples només, per demostrar que les recerques de què ens hem ocupat fins ara, poden tenir en efecte llur utilitat pràctica, i per encoratjar artistes pensadors a multiplicar les observacions sobre aquesta matèria interessant. Aquests exemples no han de ser pas de massa gran subtileza. Ja m'he queixat diverses vegades que per designar els matisos massa febles de les passions, no es troben en la llengua expressions convenientes i clares, ni en el raonament de les causes d'on es podrien deduir. Només una imaginació experta pot fer-se'n una idea, de la mateixa manera que només una sensibilitat exquisida pot exigir-los en la interpretació de l'actor.

Llegint certes escenes de la comèdia d'*Agnes Bernaeur*,<sup>3</sup> per

---

respon a *A dissertation on the passions*, que fou publicat inicialment el 1757, dins d'una obra que incloïa tres assajos més. Aquests foren reeditats, juntament amb altres textos, el 1758, obra que és la citada per Engel: *Assajos i tractats sobre matèries diverses*. Cf. David HUME, *Disertación sobre las pasiones y otros ensayos morales*, Barcelona, Anthropos, 1990 (edició bilingüe anglès/castellà).

\* *Elements of Criticism*, t. I, p. 160.<sup>2</sup>

2. Cf. Carta IV, n. 3.

3. Cf. Carta XI, n. 5.

exemple, la cinquena escena del primer, i la tercera del quart acte, no trobareu cap dificultat a traçar tota la successió dels moviments del paper d'*Albert*, perquè malgrat llur varietat són tots moderats i propers. La moderació i l'orgull dominen en la primera d'aquestes escenes, i la tendresa així com les dolces emocions en la segona; allà, l'afecció principal té matisos de menyspreu, de desdeny, de coratge altiu, i [d'una confiança reflectida en la força corporal];<sup>4</sup> aquí té les del sentiment moral i la noblesa, que n'és inseparable, de l'esperança, la confiança, i la joia dolça i pura; i totes aquestes variacions són tan moderades, tan fàcils, que cadascuna sembla desenvolupar-se de l'altra com d'ella mateixa i sense cap dificultat. Ja no passa el mateix amb altres escenes; per exemple, en la tercera del segon acte, on els moviments d'una naturalesa completament oposada s'han de succeir amb rapidesa. La sorpresa en què *Albert* és abocat per un afront inesperat i públic aviat l'ha d'inflamar amb la còlera més violenta. Aquí aquest príncep apareix en una doble situació: el seu cor és atacat per l'indret més sensible; és a dir, que s'ofenen l'honor del cavaller, i la tendresa conjugal de l'espòs; i els qui l'ofenen tan cruelment són els seus vassalls, els seus súbdits. Però enmig d'aquests apareix de cop *Ernest*, que mereix tant de respecte per la seva qualitat de sobirà legítim com per la de pare. Sens dubte seria una interpretació molt falsa i molt contrària a les conveniències, si durant tota aquesta escena *Albert* conservés un to uniforme; si representés amb una vivacitat igualment tumultuosa, quan dirigeix la paraula al duc, els generals, els cavallers, etc. No obstant és necessari que l'efecte de la seva còlera caigui també sobre *Ernest*, que és el més important i el més acarnissat dels seus acusadors: però si l'actor encarregat del paper d'*Albert* té sentit de les conveniències; si no vol revoltar contra seu tots els espectadors, cal que enmig dels accessos de còlera marqui encara la submissió, la moderació i el respecte envers el seu sobirà. Quan s'encara amb els cavallers, el seu to pot ser ferm i decidit; però la seva interpretació ha de ser més moderada quan mostra la seva indignació al duc: cridant els pri-

4. Original alemany: «d'una confiança coratjosa». (A)

mers al combat, pot acostar-se als límits tant com voldrà; justificant-se davant del seu pare, n'ha de restar allunyat. Pot projectar el seu cos endavant amb força quan dirigeix la paraula als primers; però pel que fa a l'altre, s'ha de doblegar feblement i d'una manera insensible; no obstant el respecte no pot moderar la còlera fins al grau necessari, ni de sobte, ni immediatament; i aquest respecte encara pot prevaler menys fins al punt que en la barreja de sentiments aparegui com el tret principal i dominant. El primer d'aquests dos efectes el fa impossible el massa gran allunyament que existeix entre aquestes afeccions, i el segon la natura violenta i impetuosa de la còlera. *Albert* ha romput la seva llança; ha declarat que el torneig no tindrà lloc, ha jurat perseguir a ultrança, i fins a la mort, qualsevol que a despit d'aquesta declaració, seria prou atrevit per baixar a l'arena; ha desafiat els cavallers a posar a prova el seu braç, la seva espasa i el seu coratge; ha llançat el guant com a penyora del combat a tots els que s'atreuissin a atacar l'honor de la mestressa del seu cor: i immediatament després d'aquestes tres terribles explosions dirigeix de nou el discurs al seu pare. ¿No trobeu que una triple pausa aquí es fa absolutament necessària, si *Albert* d'alguna manera vol moderar la seva calor, o només fins a un cert punt i tot, a fi que no esclati amb massa vehemència i massa impetuositat en parlar al duc? Durant aquestes pauses ¿no el veieu lluitar, per dir-ho així, amb el foc que el devora, i no fer-se'n amo sinó amb el més gran esforç, sobretot a l'instant en què ha trepitjat la seva llança rompuda; no el veieu fer algunes passes que designen la seva inquietud, girar-se d'un costat a l'altre amb irresolució, i dirigir les seves mirades vers el duc, a contracor, i de manera que fa percebre que li imposa? I quan per fi comença a parlar, ¿no sentiu que ha d'experimentar un tremolor universal, que cal que canviï de color, que la seva veu ha de ser incerta, i que hom ha de percebre sempre que està dominat per la còlera, la qual en fi, després del funest senyal que fa amb la seva espasa, li fa oblidar els deures de súbdit i de fill, i l'arrossega més enllà de tots els límits del respecte?

Aquest primer exemple no és pas invenció meva; i tampoc no necessito crear el segon; bastarà que me'n recordi tal com el



*f<sub>1</sub>*



*f<sub>2</sub>*



vaig veure en escena. *Alcestis*,<sup>5</sup> que, per salvar el seu espòs, s'ha sacrificat als déus infernals amb un jurament solemne, de sobte és colpida per la idea terrible que sent ja els batements d'ala de les ombres subterrànies, que veu acostar-se per endur-se-la com una víctima que els és consagrada. El compositor que desenvolupa aquests pensaments amb la repetició del mateix motiu, va incrementant, de paraula en paraula, l'espant d'aquesta reina desgraciada; unes pauses destrament administrades fan successivament la seva respiració més curta, i el piano, gradualment augmentat, apaga insensiblement la seva veu. La darrera de les actituds, amb què l'actriu encarregada d'aquest paper acompanyava aquesta declamació tan plena d'expressió i de veritat, s'acostava a l'aclaparament, i gairebé a l'anorreament; amb la cara girada de l'indret on havia cregut veure els terribles fantasmes, només hi dirigeix mitges mirades furtives i tímides; les mans girades que havia oposat a l'espectador, conservaven tanmateix llur primera direcció, però ja no tenia ni prou coratge, ni prou força per aixecar-les i per donar una més forta tensió als músculs; de manera que febles i tremoloses, penjaven al llarg del seu cos.\* Immediatament després d'aquest defalliment causat per l'espant, la segona invocació als déus infernals, i el sublim sacrifici d'aquesta esposa fidel havien de tenir lloc. La declamació musical és aquí plena de foc i d'un entusiasme salvatge; indica una ànima que desplega el suprem grau de les seves forces; i per tant la interpretació ha de tenir igualment un grau molt gran de vivacitat, si hom no vol que una falta d'harmonia molt desagradable entre l'expressió musical i la de la pantomima destrueixi l'efecte de la situació. La mirada d'*Alcestis* ha d'estar clavada a terra, ja que evoca les divinitats subterrànies; cal que el seu cos s'inclini endavant; el seu pas ha de ser gran, els seus braços han d'estar estesos, el seu ull molt obert ha de sortir de la seva òrbita, i la seva mirada ha de tenir alguna cosa d'inspirat o d'esverat.\*\* Totes aquestes ex-

5. Òpera de Wieland. Cf. Carta XXV, n. 9.

\* Vegeu la làmina XXXIII, figura 1.

\*\* Vegeu la làmina XXXIII, figura 2.

*f1*



*f2*



pressions preses separadament són de la més exacta veritat, tant pel que fa al discurs que han d'acompanyar, com en relació amb la situació de l'ànima que cal que designin; cap de les dues no és massa exagerada, ni massa feble; però acostar-les tan a prop, fer seguir tan ràpidament la força al defalliment, el coratge més resolut al tremolor de l'espant, seria actuar directament contra els coneixements que l'espectador, fins el menys instruït, té del cor humà i la natura dels sentiments en general. Calia doncs situar aquí una pausa i fins i tot ben llarga, per poder lligar sentiments tan oposats amb diversos estats intermedis de l'ànima. *Partènia*, sostenint la reina a punt de caure, l'abraçà estretament; *Alcestis*, inclinada sobre el si d'una germana estimada, es reanimà aviat, i aixecant el seu feble braç en el sentiment del desordre que trasbalsava la seva ànima, dirigí la mà al front; mentre *Partènia*, amb mirades plenes de dolor i d'amor, semblava conjurar-la a abandonar el seu projecte, i revocar el vot terrible que acabava de pronunciar.\* A mesura que el seu esperit i les seves forces retornaven, tota la tendresa d'*Alcestis* es desvetllà també; inamovible en la seva resolució, primer ella apartà només les seves mirades de *Partènia*; immediatament després la seva mà situada en la de la seva germana, començà a agitar-se; tot seguit els seus moviments per alliberar-se dels seus braços esdevingueren més forts, i hom veié que tots els seus ulls com el seu front expressaven un cert disgust secret amb la més noble perseverança: però després de la mirada i les abraçades més tendres, la reina, massa fortament aferrada al seu heroic sacrifici, s'alliberà completament dels braços de *Partènia*,\*\* i fou llavors que, en l'actitud descrita més amunt, seguí la segona invocació coratjosa als déus infernals. D'aquesta manera, la repetició d'aquest sacrifici estava no només perfectament motivada, sinó que el salt brusc d'un sentiment a l'altre era igualment evitat; i el que, sense aquesta prudent precaució, hauria pogut semblar un ornament inútil o un luxe musical mal entès, esdevingué un tret admirable i molt expressiu del caràcter d'*Alcestis*.

\* Vegeu la làmina XXXIV, figura 1.

\*\* Vegeu la làmina XXXIV, figura 2.

A fi que no em costi l'elecció d'altres exemples, retorno a Rémond de Sainte-Albine que hem perdut de vista des de fa molt temps. N'aporta dos, un pres de la *Fedra* de Racine, i l'altre de la tragèdia de *Zaire* de Voltaire;<sup>6</sup> però el raonament amb què els acompanya és ben poc instructiu. Havent-se posat Fedra finalment per damunt de totes les consideracions, i havent declarat el seu amor criminal a *Hipòlit*, en realitat d'una manera indirecta, però no obstant ben clara,\* ens rep aquesta resposta aclaparadora:

*Déu! què sento? Senyora, oblideu  
que Teseu és el meu pare, i que és el vostre marit?*

Hipòlit nogensmenys sembla voler suavitzar l'amargor d'aquest retret, ja que després de la rèplica de la reina continua així:

*Senyora, perdoneu! reconec envermellint  
Qua acusava a tort un discurs innocent.  
La meua vergonya ja no pot sostenir la vostra vista,  
I jo vaig [...]*

però l'infortunat massa bé s'adona que l'ha compresa; i encara que ella no se n'adonés, la seva passió és massa forta perquè pugui emmascar-la més temps. «Aquí —diu Rémond de Sainte-Albine— l'amor d'aquesta princesa es transforma en furor. Allí no hi ha interval entre els dos moviments, i el pas de l'un a l'altre no necessita matisos intermedis. No pertot el canvi és tan sobtat. Ordinàriament una passió no destrueix sense algun combat una passió contrària; i quan es tracta de pintar el procediment que respecte a això segueix la natura, el talent de combinar els passos és necessari als comediantes.»\*\*

D'entrada és fals que l'amor de *Fedra* es canviï en furor, o

6. Cf. Carta I, n. 4. L'obra de Racine (1639-1699), *Phèdre*, és de 1677. *Zaire*, de Voltaire, una de les obres que li donà més èxit, és de 1732.

\* Acte II, esc. 3.

\*\* *Le comédien*, p. 207.

cal que Rémond de Sainte-Albine hagi donat a aquesta paraula un sentit diferent del que té ordinàriament. És veritat que el seu discurs massa llarg comença amb aquesta exclamació:

[...] *Ah cruel! massa que m'ha entès!  
T'he dit prou per fer-te sortir d'error.  
Molt bé! coneix doncs Fedra i tot el seu furor!*

Però això, lluny de ser una explosió de la còlera, no és de fet més que la del més profund dolor, els sofriments més terribles, que, en realitat, prenen a la fi el caràcter del furor, la desesperació, però no el del desig de venjança. No obstant, malgrat que Fedra es lliurés aquí a tots els accessos de còlera, ¿com Rémond de Sainte-Albine podia avançar que es fa sense transició, sense afecció intermèdia? ¿No havia llegit aquesta resposta que la reina havia fet abans a *Hipòlit*.

*I què us fa pensar que perdo la memòria?  
Príncep, hauria perdut tota ànsia per la meva glòria?*

o no sentia que aquestes paraules han de ser reproduïdes amb el desordre i la confusió visibles de la vergonya; que durant el gir destre i honest que *Hipòlit* dona al seu retret, la infortunada reina ha de lluitar amb ella mateixa, fins que, en la impossibilitat de salvar el seu honor o de resistir al seu amor, és empenya a fer-n'hi la dolorosa confessió? Si de l'exaltació extàtica en què Fedra s'ha perdut completament, passés sobtadament i sense la més mínima transició als furors del dolor més fort, seria actuar contra la naturalesa de l'ànima si es lliurés a la còlera; i aquest pas aniria de més contra les conveniències de la situació del moment. No passa el mateix amb la situació de *Clorinda* en la tragèdia de *Sofronine i Olinte* del baró de Cronck. La confessió que *Clorinda* fa del seu amor no té res de l'entusiasme i l'ardent voluptuositat que respiren tots els discursos de *Fedra*. El caràcter decidit, orgullós i coratjós d'aquesta princesa es manté pertot; i si amb el seu amor ofereix a *Olinte* no només la vida, sinó també la porpra i la corona, és

menys un senyal de feblesa que la prova d'una amistat generosa, de la justícia que fa al seu mèrit, i dels menyspreu als prejudicis. No obstant el poeta li dóna instants de vergonya, de confusió i de desordre, abans que es lliuri a la còlera.

«No vull sentir res més! Ja n'hi ha prou! — Déu del cel, llança el teu llamp! enterra la meva vergonya! sóc menyspreada! jo! ell m'agafa! Com! sóc desdenyada! humiliada! — Fuig, temerari! fuig, dic! etc.»\*

Suprimiu aquest passatge, i us pregunto si no hi haurà entre els sentiments una llacuna tan sensible com desagradable. Si el judici de Lessing no serà doblement fundat; és a dir, si tot no serà contradictori en el paper de *Clorinda*, i si no passarà sense parar d'un extrem a l'altre.\*\*

En els passatges que Rémond de Sainte-Albine addueix de *Zaire*, troba les transicions molt difícils, quan és precisament al contrari. Parla de moviments que es destrueixen l'un a l'altre amb un extrema rapidesa; però escrivint-ho, sens dubte pensava en els dos sentiments, l'odi i l'amor, que el gelós sempre vol reunir sense aconseguir-ho mai.\*\*\* Rémond de Sainte-Albine

\* *Sofronine i Olinte*, tragèdia, acte III, esc. 3.<sup>7</sup>

7. Johann Friedrich von Cronegk (1731-1758). L'obra citada, basada en un episodi de Tasso a la *Gerusalemme liberata*, serví per inaugurar el teatre d'Hamburg el 22 d'abril de 1767. Lessing li dedica el primer capítol de la *Dramatúrgia*. Vegeu Institut del Teatre, p. 29 i seg.

\*\* *Dramatúrgie* de LESSING, t. I, p. 6 i seg.

\*\*\* *Ibid.*, p. 212. L'art de passar destrament d'un moviment a l'altre és difícil. Ho és sobretot, quan aquests moviments es destrueixen l'un a l'altre amb una extrema rapidesa, com en aquests indrets de la tragèdia de *Zaire*:

*Oh nit, nit espantosa!*  
*Pots deixar el teu vel a semblants crims?*  
*Zaire! —la infidel!— després de tants benifets!*

*Hauria amb ull serè, amb front inalterable,*  
*contemplant del meu rang la caiguda espantosa.*  
*Hauria sabut en l'horror de la captivitat*  
*conservar el meu coratge i la meva tranquil·litat.*  
*Però veure'm fins aquest punt enganyat per qui estimo!*

*Ai! El crim vetlla, i el seu horror em segueix.*

no ha reflexionat que no és en aquest moment que *Orosmane* comença a tornar-se gelós; sinó que ja ho està; no ha pensat que la gelosia és en la seva totalitat una lluita contínua, un combat penós, un estat d'indecisió i un sofriment aclaparador, i que els moviments d'aquesta passió no es distingeixen sinó segons es decanti més o menys vers un costat o l'altre. Tan aviat *Orosmane* és un home ofès exaltat per la còlera; com és l'amant infortunat l'amor traït del qual s'exhala en planys amargs. Aquest sentiment i el desig de la venjança dominen alternativament en el seu cor: però l'amor tan a prop de la còlera no pot manifestar-se d'altra manera que sota la forma del dolor; i, com ja hem remarcat diferents vegades, la transició recíproca d'un d'aquests dos sentiments a l'altre és de la més gran facilitat.

---

*Fins aquest excés culpable portar l'atreviment!  
No coneixes el meu cor i la meva tendresa;  
com t'adorava; amb quin foc! —Ah! Corasmin,  
només una de les seves mirades hauria decidit el meu destí.  
No puc ser feliç ni patir més que per ella.  
Tingues pietat de la meva ràbia! Sí, corre. —Ah! cruel!*

*Vet aquí els primers plors que em cauen dels ulls.  
Tu veus la meva sort. Veus la vergonya a què em lliuro.  
Però aquests plors són cruels, i la mort els seguirà.  
Plany Zaire! Plany-me! L'hora s'acosta. Aquests plors  
de la sang, que rajarà, són els precursors.*



## CARTA XLIV

Fins aquí, amic, sempre hem raonat sobre els sentiments simples, o almenys que ho són en aparença: ens resta encara examinar una circumstància; a saber, aquella en què diverses afeccions existeixen ja en l'ànima; de les quals una ha de predominar, ja que sense això resultaria del desordre de totes una situació completament nova. És clar que hom pot aplicar aquí els mateixos principis que hem fet valer per apreciar el canvi de sentiments simples; així no heu d'esperar respecte a això cap observació nova i important. Si l'afecció que ha d'adquirir la preponderància domina ja en la passió composta, només necessitarà ser reforçada una mica per fer desaparèixer completament l'afecció concomitant i desplegar tota la seva energia; si es més feble, o si cal que, per una progressió lenta, guanyi insensiblement avantatge sobre l'altra, aquí encara hi haurà, com en tots els canvis sobtats, una certa inquietud, una certa irresolució en l'ànima: quan aquesta afecció és si fa no fa d'una força igual, no serà igualment, sinó amb un desenvolupament successiu, i amb una gradació sensible, però que no s'operarà sense un desordre molt remarcable en la marxa de les idees, que podrà dominar l'afecció rival. La situació d'*Albert* serveix per aplicar el primer cas, quan després del senyal donat amb la espasa, oblida sobtadament tot respecte; la d'*Alcestis* aclareix el segon, quan amb el retorn de la reflexió, el seu amor i els seu coratge es reanimen; i la de *Zémire* dóna una idea del tercer, quan oscil·la entre dos desitjos oposats, un dels quals la porta vers el quadre màgic, mentre que l'altra la n'allunya. — Cada vega-

da que es dóna el darrer cas, de manera que una afecció completament nova resulta de l'estat perplex de l'ànima lliurada a dos sentiments oposats, el desordre serà menor, a mesura que s'acostarà més el sentiment dominant; esdevindrà més gran, quan es lliurarà al sentiment feble; i pujarà al grau més alt de força quan aquest acostament no existeixi respecte a cap dels dos sentiments.

En continuar discutint així tranquil·lament aquesta matèria, potser us autoritzo a creure que la meva intenció és de passar completament en silenci les vostres observacions, ja que no n'he fet menció en la meva carta precedent; però de fet, abans d'apreciar-les, volia solament completar el que encara podia mancar a les meves recerques. Admeto sense dificultat, que les meves reflexions, així com heu remarcat, només afecten allò general, i que he negligit mil determinacions més precises, i mil diferències sensibles que hauria pogut indicar; però, tret d'això, em sabia greu merèixer el retret d'haver donat a les meves regles una universalitat i un abast que no els convenen de cap manera, perdent de vista excepcions reals, i modificacions essencials dels meus principis. — He llegit l'obra que m'heu indicat, i l'he trobada digna del seu assenyat autor; conté la solució de la qüestió proposada; l'únic dubte que em resta afecta el punt aquí en qüestió.

«El pas sobtat d'un contrari a un altre —diu el Sr. Tiedermann—,\* s'explica molt fàcilment, quan s'opera de cop un canvi en les causes determinants. La còlera i el riure (no el riure amarg del desdeny, sinó el de la joia i l'alegria) s'exclouen recíprocament; no obstant, l'home animat per la més forta còlera

\* *Supplements de Hessen concernents a la literatura i l'art*, vol. 3, n. 4. Del pas sobtat de l'ànima d'un contrari a un altre.<sup>1</sup>

1. El traductor francès transcriu malament el nom de l'autor, que és Dietrich Tiedemann (1748-1803). Filòsof alemany, professor a Marburg des de 1785. La seva obra més característica és *Investigacions sobre l'home* (1777-1778). La referència original de l'obra citada per Engel és *Hessische Beiträge zur Gelehrsamkeit und Kunst* («Contribucions de Hessen a l'erudició i l'art»). (A)

no podrà evitar d'esclatar a riure, en el moment que el seu adversari, no oposant-li ja resistència, manifestarà el seu temor o la seva inferioritat amb expressions i amb actituds còmiques; i això fins i tot quan un motiu semblant no hauria bastat per fer-lo riure en una altra situació. La idea del contrast que hi ha entre el desenvolupament impetuós de les seves forces i la feble resistència que experimenta, l'arrossega de manera irresistible a riure; i no és insensiblement, sinó d'una manera sobtada que passa així d'un contrari a un altre.» Si no es tractés aquí de l'home animat per la més forta còlera, no discutiria ni la justesa, ni la veritat d'aquesta observació, i encara ho faria menys si les expressions i les actituds de l'adversari han de ser còmiques; però no podria imaginar com una còlera decidida i violenta pot ser seguida de cop pels esclats de riure de l'alegria. Sigui quin sigui el punt de vista des del qual enfoco aquesta situació, em sembla sempre que és precisament perquè un home d'honor s'oblida fins al punt d'encolerir-se contra un covard, que primer s'ha d'enutjar vivament contra ell mateix; que ha de manifestar el descontentament interior amb paraules o amb accions, i que, si es permet de riure, serà necessàriament amb amargor; per tant tindrà el riure del desdeny, i no el de la joia o l'alegria. A més a més, encara que l'observació d'aquest autor fos vertadera, no semblaria provar la cosa aquí en qüestió, a saber, la possibilitat del pas sobtat d'un contrari a un altre. El veritable contrari de la còlera hauria de ser un sentiment, que, en comptes d'una marxa impetuosa, brusca, plena i irregular, en tindria una lenta, feble, uniforme i contínua; i el contrari més perfecte seria un sentiment que reuniria totes aquestes propietats en el grau suprem. Però no és aquest el cas del riure, que indica un sentiment intermedi, una mena d'indecisió i una certa fluctuació de l'ànima, que s'acosta solament més als sentiments vius i alegres que a les afeccions indolents o impetuosos. L'home colèric, que del furor passés sobtadament a esclats de riure, no saltaria pas per això d'un extrem a un altre; cauria solament en una fluctuació que el faria inclinar vers el sentiment contrari, encara que en veritat amb certa rapidesa.

«De la mateixa manera —continua el Sr. Tiedermann— un amor violent es canvia en odi, quan es troba l'objecte indigne de ser ara estimat, i quan una llarga fruïció no ha preparat pas la indiferència. La força de la nostra estimació ens fa sentir encara més vivament la indignitat i la baixesa de l'objecte, i ens empeny a l'odi més fort, fent-nos passar per sobre la indiferència.» És ben veritat que en aquest se supera la indiferència; ¿però ho seria igualment si es passés sobtadament a l'odi sense ser pres per una mena d'espant o de sorpresa intermèdia, sense un tumult impregnat de sentiments confusos, que, en realitat, pot acabar amb un odi completament decidit; però que difícilment canviarà de cop a aquesta afecció? Al meu parer, això encara és culpa de la llengua massa pobre en expressions per designar la varietat infinita dels moviments de l'ànima; de manera que l'esperit més penetrant sovint ha de prendre les observacions que fa per tota altra cosa del que són realment. Però donem algunes altres raons d'aquests canvis sobtats, que són la rapidesa en la successió dels sentiments, i la gran finor de la seva barreja. Una, amagant-nos les afeccions intermèdies, ens sedueix fins al punt de fer-nos confondre *ràpidament* amb *sobtadament*; l'altra no ens permet de discernir els matisos fins i delicats en la situació de l'ànima que ha d'acabar, i en la que ha de començar; matisos que es confonen l'un en l'altre; no ens permet tampoc de remarcar que dos sentiments dominants s'associen amb certs sentiments secundaris secrets, i per dir-ho així, muts, certs capricis amagats, els quals, si hom els tingués en consideració, aviat donarien raó del salt aparent.

Vegem si no hi ha també algun malentès en el segon retret que em feu. M'acuseu de no haver percebut la diferència que hi ha entre les afeccions que són lligades i les que són separades en llurs causes.\* Quan, dieu, l'ànima ha rebut un sentiment determinat per un cert objecte, i quan un altre objecte que no té

\* Vegeu respecte a això HUME i HOME en els indrets citats.

cap relació amb el primer intenta de cop canviar-ne el to amb un sentiment d'una espècie diferent, és a dir, un sentiment allunyat, segons la meua manera de parlar; pot ser, en veritat, que la novetat del segon objecte causi una mena de desordre, de terror, de sorpresa passatgera, durant la qual el nou sentiment, s'apodera a poc a poc de l'ànima; però després d'aquesta primera impressió, l'ànima, a mesura que l'un o l'altre objecte fixa el seu pensament, passa d'un sentiment a un altre sense afecció intermèdia; de manera que el primer no perjudica el segon, i que cadascun, mentre subsisteix, és perfectament simple, sense confusió, ni fluctuació perllongada. — Us admeto, que la diferència entre afeccions lligades o separades en llurs causes és molt important, i que no ha de ser tinguda menys en consideració quan es tracta d'examinar la qüestió de la successió dels sentiments que la de llur barreja; però no trobo de cap manera que aquesta diferència delimiti la generalitat dels nostres principis, i que produeixi una excepció real; ho crec, almenys pel que fa a l'exemple que m'indiqueu, i que en ocasió d'això ja ha sigut citat per Home.\* *Shylock* experimenta el dolor més amarg recordant les joies precioses que ha perdut, amb al fuga de la seva filla; sent la joia més viva en saber la catàstrofe d'*Antònio*, el seu rival de comerç, de qui ara es pot venjar de gust. A mesura que *Tubal* fixa l'atenció de *Shylock*, ara sobre un, ara sobre l'altre d'aquests esdeveniments, aquests dos sentiments tan oposats se succeeixen alternativament en l'ànima d'aquest darrer. El dolor sembla prendre el lloc a la joia, i la joia al dolor, sense cap sentiment intermedi. Dic, sembla; car el dolor, succeint la joia, ja no es manifesta amb la mateixa vehemència que al seu origen: així la joia, quan predomina novament sobre el dolor, no pot pas, des del primer instant, alegrar el front i tornar-li tota la seva serenitat; amb un feble raig somriu, per dir-ho així, a través d'un núvol, deixant encara una mica de tristesa i de pena en la primera cura, i potser també

\* *Elements of Criticism*, t. II, p. 174 i seg. *El mercader de Venècia* de Shakespeare. Acte III, esc. 4.

en el primer to de la veu de *Shylock*. Però la circumstància essencial a observar aquí, és que en la joia es troba un accessori que serveix de punt per a la seva reunió amb el dolor; és aquesta joia de la desgràcia d'altri, per tant la joia de l'odi, de la còlera moderada, tan pròximes al dolor. Els dos sentiments alternatius no són pas simples, encara que semblin ser-ho; només n'hi ha un que ho és realment, i és el primer; l'altre és ja un moviment incert i vacil·lant de l'ànima, que tant pot néixer després de la primera afecció, com canviar-se en ella després d'una existència passatgera.

Comencem a perdre'ns en fineses i en subtiletes que semblen allunyar-se cada cop més de la pràctica; és hora doncs d'acabar les nostres recerques i de posar fi a la nostra correspondència, atès que el punt que acabo d'aclarir ha sigut el darrer del meu pla. Si trobeu que he aportat poca cosa, recordeu que no he promès pas massa; que des del començament de les meves recerques he limitat la teoria del gest i l'acció teatral als trets més generals; i que la meua intenció ha sigut de donar a aquest tema solament algunes idees disperses, d'indicar alguns punts difícils, i de discutir-ne com a màxim algunes parts aïllades. Tanmateix m'atreveixo a esperar haver fet més del que la meua promesa m'obligava a executar. En lloc de recollir solament alguns materials per a l'edifici, i de deixar-los bruts tal com els he trobat, almenys, lligant-los d'alguna manera entre ells, [he aixecat un monument bastant vast],<sup>2</sup> encara que imperfecte, obert per tots els costats, i potser amenaçant ruïna. És molt possible que una construcció tan precipitada i tan incompleta, s'ensorri per si mateixa, o que algun crític destructor es complagui a tombar-la; però sempre em restarà l'esperança, que a continuació un arquitecte més hàbil i més ric en fons trobarà potser el paisatge que he escollit no només molt agradable, sinó també molt avantatjosament disposat per augmentar la suma dels nostres coneixements, així com la dels nostres plers; i que en el mateix indret [on jo he construït un fràgil edifi-

2. Original alemany: «ja n'he bastit una mena de cabana». (A)

ci]³ a un art que estimo, aixecarà amb el temps, sobre uns fonaments sòlids i profunds, un temple majestuós, totes les parts ben ordenades del qual seran decorades amb tant de gust com magnificència.

3. Original alemany: «on abans hi havia la meva cabana». (A)

( 250 )

# L E T T R E

SUR LA PEINTURE MUSICALE,

Adressée à M. Reichardt, Maître de  
Chapelle du Roi de Prusse ;

P A R M. E N G E L ,

De l'Académie Royale des Sciences de  
Berlin.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

**L**ES recherches sur la peinture musicale dont vous me chargez, mon ami, se réduisent, selon moi, aux quatre points suivans :

1°. Qu'est-ce qu'on entend par peinture musicale ?

2°. Quels sont les moyens par lesquels la musique peut peindre ?

3°. Que peut-elle peindre par ces moyens ?

4°. Que doit-elle chercher à peindre, & que faut-il qu'elle ne peigne pas ?  
Pour répondre exactement à ces ques-



# CARTA SOBRE LA PINTURA MUSICAL

Dirigida al Sr. Reichardt, Mestre de Capella del Rei de Prússia;<sup>1</sup>  
Pel Sr. Engel,  
De l'Acadèmia Reial de les Ciències de Berlín.  
Traduït de l'alemany.

Les recerques sobre la pintura musical que m'encarregueu, amic, segons mi, es redueixen als quatre punts següents:

- 1r. Què s'entén per pintura musical?
- 2n. Quins són els mitjans amb què la música pot pintar?
- 3r. Què pot pintar amb aquests mitjans?
- 4t. Què ha d'intentar pintar, i què cal que no pinti?

Per contestar exactament aquestes preguntes, caldria lliurar-se a discussions molt subtils, i fins extremament abstractes, que evitaré aquí, per limitar-me a algunes observacions teòriques que em semblen absolutament necessàries abans de parlar de la seva aplicació en la pràctica.

S'anomena pintar, quan es representa un objecte, no pas indicant-lo a l'esperit per signes de convenció, sinó oferint-lo a la percepció dels sentits per signes naturals. La paraula lleó no desvetlla sinó una simple imatge en el meu esperit; la pintura del lleó ofereix realment als meus ulls la forma visible d'aquest animal. La paraula rugir ja té quelcom de pictòric; però l'ex-

1. Johann Friedrich Reichardt (1752-1814). Compositor alemany. Nascut a Königsberg, fou alumne de Kant. Mestre de Capella a la cort de Berlín. Autor de música simfònica, òperes i música de cambra.

pressió que Benda ha fet servir en la seva *Ariadna* és la pintura més completa del rugit.<sup>2</sup>

En la poesia la paraula pintar té encara una altra accepció. El poeta mereix el nom de pintor, en la mesura que, 1r detalla abans les seves representacions, i animant-les amb una determinació precisa, les fa més sensibles al lector. La llengua no li ofereix, la majoria de vegades, sinó unes nocions generals per a l'esperit, que el lector o l'oient ha de transformar en imatges. El poeta, per una determinació més exacta d'aquestes nocions, ve en ajut de la imaginació, i la incita a expressar les imatges amb més força i claredat des d'un punt de vista donat i menys vague. 2n. El poeta és pintor, sempre que fa obtenir un perfecte acord entre el mecanisme del metre i el so dels mots i el sentit de les paraules; o quan els signes que fa servir per representar un objecte, ofereixen en el seu efecte sobre els sentits una semblança exacta amb el mateix objecte; o, per dir-ho millor encara, quan els seus mitjans de convenció s'acosten tant com és possible a la natura.

El primer sentit que ofereix el mot pintar no està fet per a la música, sinó més aviat el segon. Els sons de la música no són pas signes de pura convenció; car hom no ha convingut que l'esperit hi hagi de fixar precisament cap idea. Produeixen efecte, no pel que han de designar, sinó per ells mateixos; és a dir, per llur acció immediata sobre el sentit de l'oïda. El compositor no té res de general a particularitzar; no té cap noció a embellir oferint-la a l'esperit amb una determinació més precisa, però amb els seus sons pot, com amb signes naturals, desvetllar idees d'objectes anàlegs; ens pot indicar aquests objectes amb els seus sons, com el pintor indica els seus amb els

2. Jiří Antonín Benda (1722-1795). Compositor txec, mestre de capella a Gotha, autor d'òperes en l'estil dels *Signspiele*, com la citada per Engel, *Ariadne auf Naxos* (1775), *Medea* (1775), *Pygmalion* (1779), etc. De les dos primeres diu Mozart en una carta al seu pare (12 de novembre de 1778): «[...] vaig veure la *Medea* de Benda —n'ha fet una altra, *Ariadna* a Naxos, les dues realment excel·lents; vostè ja sap que, entre els mestres de capella luterans, Benda ha estat sempre el meu preferit; aquestes obres m'agraden tant que sempre les porto amb mi».

colors; i llavors es troba en la posició del poeta segons el segon sentit atribuït al mot pintura; és a dir, que ha d'intentar fer els seus sons al més imitatiu que pugui, a fi de posar-hi tota l'analogia possible amb l'objecte mateix que vol pintar.

Aquesta pintura és perfecta o imperfecta: en el primer cas, tot el fenomen esdevé sensible; i algunes parts o qualitats aïlades ho esdevenen només en el segon.

La pintura perfecta només pot tenir lloc quan l'objecte és per si mateix en estat d'impressionar el sentit de l'oïda, en tant que susceptible de ritme i de mesura.

Quant a la pintura imperfecta, pot ser, 1r que l'objecte sigui un fenomen que actua sobre diferents sentits; com, per exemple, sobre els de la vista i l'oïda; llavors el compositor excita en la imaginació la representació del conjunt, imitant el que impressiona l'oïda: és així com pinta una batalla, una tempesta, un huracà.

2n. És possible, en veritat, que l'objecte no tingui cap acció sobre el sentit de l'oïda; però que es pugui assimilar als sons per certes qualitats generals, que, en aquest cas, ajudaran la imaginació a passar fàcilment d'unes a les altres.

Subsisteixen semblances no només entre els objectes d'un mateix sentit, sinó també entre els diferents sentits. Per exemple, la lentitud i la celeritat es troben tant en una successió de sons, com en un seguit d'impressions visibles. Anomenaré totes aquestes semblances *transcendents*.

El compositor doncs ha de dedicar-se a aquestes semblances transcendents; cal a més que intenti pintar, almenys imperfectament, amb una sèrie de sons accelerats, la cursa ràpida d'una Atalanta, que només la pantomima pot reproduir completament. Si té el talent d'afegir-hi la imitació d'una respiració panteixant, representarà també la part del fenomen que és sensible a l'oïda, i haurà pintat doblement.

D'aquesta manera el camp de la pintura musical s'engrandeix molt. Quantitat d'objectes dels altres sentits, sobretot de la vista, tan fèrtil en expressions exteriors, esdevenen per les seves semblances transcendents amb els sons ressort de la imitació musical.

Això explica, almenys en part, per què la imitació musical és, en general, tan indeterminada, i per què és tan difícil de comprendre el músic pintor sense ajut de les paraules. La imitació és gairebé sempre imperfecta; no reproduïx sinó parts aïllades o qualitats generals, tant si es tracta de pintar un sentiment interior, com un objecte l'acció del qual actua sobre els sentits. El sentiment no pot pintar-se igualment sinó d'una manera vaga i general; hom no aconsegueix expressar-lo d'una manera individual sinó per la representació determinada de l'objecte que el fa néixer. En parlaré més particularment a continuació.

També seria superflu que semblés impossible de referir totes les semblances transcendents que la imitació musical pot fer servir. La natura s'escapa aquí de les recerques més subtils; no obstant, els qui s'han ocupat de l'origen de les llengües, i entre d'altres una cèlebre secta d'antics filòsofs, han fornit moltes idees que poden servir a la teoria en qüestió.

Aquests mateixos antics filòsofs em recorden encara un mitjà molt poderós per a la nostra pintura imperfecta; és a dir, que el compositor pinta, 3r quan no imita ni una part, ni una qualitat de l'objecte, sinó la impressió que aquest objecte acostuma a produir en la nostra ànima. La pintura musical engrandeix al màxim la seva esfera amb aquest mitjà; car ara ja no necessita aquestes semblances que anomeno transcendents. Pot fins i tot pintar el color, a causa que la impressió d'un color tendre sobre l'ànima té molta analogia amb la d'un so dolç i agradable.

Per sentir la possibilitat de pintar aquestes impressions, així com tots els sentiments de l'ànima, per conèixer per què aquesta pintura convé millor a la música, i per què en fi hom hi troba no obstant quasi sempre quelcom d'imperfecte, cal contestar la segona qüestió que he establert al començament d'aquest escrit; a saber, quins són els mitjans pels quals la música pot pintar?

Comunicaré aquí tots els coneixements que he tingut ocasió de recollir respecte a això. Els mestres de l'art rectificaran les meves idees si són falses, o supliran el que hi podrà mancar.

Els mitjans que pot emprar la pintura musical són doncs, al meu parer,

1r. L'elecció del mode. Tenim el mode major i el mode menor.

2n. L'elecció del to, en què el trancament ha d'estar compost. Cadascun dels dotze modes majors i menors es distingeix dels altres per intervals que li són propis, i que li donen un caràcter peculiar. El *do* i el *la* diesi majors s'allunyen al màxim per llurs característiques, a causa de la gran diferència que hi ha entre la progressió de llurs sons; i un fragment de música instrumental en *do* major transportat en *la* diesi major, esdevindrà certament irrecognoscible. La mateixa observació es dona en els modes menors.

3r. La melodia. És molt important determinar si el cant s'ha de desenvolupar d'una manera lenta, uniforme o greu, o desigual i precipitada; si cal que les relacions en les modulacions siguin més o menys acostades, i ordenades amb claredat o amb una irregularitat aparent; si el cant ha de ser reproduït per unes notes sostingudes o variades, amb ornaments simples o compostos i rics, etc. Dubto que es pugui indicar respecte a això tot el que mereix entreveure l'atenció del compositor.

4t. El moviment. Es tracta aquí dels moviments iguals o desiguals, lents o apressats; de la marxa uniforme, greu, precipitada o variada alternativament en les diferents parts, i sovint també del contrast a observar en els fragments amb diversos dibuixos.

5è. El ritme. Els períodes i llurs frases són llargs o curts, iguals en mesura o desiguals.

6è. L'harmonia, o l'art d'ordenar els sons per formar-ne acords. Aquí cal observar la manera d'obtenir les relacions simples o variades, fàcils o complicades; la progressió d'aquestes relacions amb transicions el nombre de les quals no es pot calcular; la lentitud o la rapidesa de les transicions; la plenitud o l'eixutesa, la claredat o l'obscuritat, la puresa de l'harmonia o el seu desordre, que sovint no és sinó aparent.

7è. L'elecció de les veus. Diferents efectes de l'ús de les veus agudes, mitjanes o greus, i de llur reunió destrament administrada.

8è. L'elecció dels instruments. Cada instrument té un caràcter i una qualitat de sons que li són propis; hom ha d'emprar-los doncs amb discerniment.

9è. El forte i el piano amb els diferents gèneres de matisos que el músic hàbil hi pot posar.

Les observacions següents explicaran potser, com amb aquests mitjans el compositor pot pintar les afeccions i els moviments de l'ànima.

1r. Totes les afeccions de l'ànima estan íntimament lligades a certs moviments relatius, que, operant-se en el sistema nerviós, les conserven i les fortifiquen. I aquests moviments no tenen lloc només en el sistema nerviós quan les afeccions anàlogues de l'ànima les exciten; sinó que existeixen igualment quan la impressió corresponent és produïda en els sentits. L'acció és recíproca, i el mateix camí que va de l'ànima al cos, reconduïx del cos a l'ànima. Res no trastorna tan fortament els nervis com els sons, i la natura se'n serveix principalment per produir aquesta simpatia que existeix entre els animals d'una mateixa espècie. El crit planyívol de l'animal sofrent produeix en el nervi de qui no sofreix un trastorn semblant, que desvetlla en la seva ànima una afecció semblant, que hom anomena pietat. La mateixa observació s'aplica a la joia que hom comparteix amb un altre.

2n. Cada espècie d'afeccions es distingeix per la riquesa i l'abundància d'idees que s'hi reuneixen; per la major o la menor diversitat entre elles; per les seves relacions més o menys allunyades, que en fan la percepció o l'examen fàcil o difícil; per una successió lenta o ràpida d'idees; pels intervals més o menys grans de les idees intermèdies; per la uniformitat, la celeritat o la irregularitat en aquesta successió, etc.

Per exemple, les idees sublïms són d'una percepció més difícil, perquè llur desenvolupament és lent; les idees agradables són fàcils de copsar, a causa que la seva marxa és viva i animada, però sense grans variacions; l'animositat i el terror s'esforcen a penetrar sobtadament a través d'una multitud d'idees incoherents, però amb interrupcions marcades; la malenconia, al contrari, recorre lentament i amb una mena de complaença un seguit d'idees gairebé uniformes i molt lligades entre elles.

Aquestes observacions serveixen per explicar:

1r. Com la música pot pintar i imitar els moviments de l'ànima. Escull sons l'acció dels quals sobre els nervis és conforme a la impressió d'un moviment donat; l'instrument que empra, el so greu, agut o suau, el moviment i el mode, tot ha de concórrer al mateix fi. Si amb una sensibilitat ordinària hom no pot evitar una dolça malenconia escoltant els sons planyívols de l'harmònica de Franklin;<sup>3</sup> els timbals i la trompeta desvetllaran en l'ànima de l'oient la idea d'una festa noble i majestuosa, o el coratge dels guerrers. La joia s'expressa amb sons aguts; els sentiments dolços i tendres amb sons mitjans; i els sons greus convenen a les situacions tristes, terribles i lúgubres. En aquest vers: «Sacri orrori, ombre felici!», Hasse, després d'haver fet baixar el cant en les tres primeres paraules, no l'eleva fins a la darrera.<sup>4</sup>

Però la música pintarà els sentiments de l'ànima amb més d'èxit encara, si, amb una elecció afortunada i sàvia del mode, la melodia, l'harmonia, el moviment, el treball dels instruments, aconsegueix reforçar, per mitjà de les analogies de què he parlat més amunt, els trastorns relatius dels sistema nerviós, en llur successió natural. Una harmonia més o menys rica, fàcil o complicada; la marxa de la melodia en relacions més o menys determinades; la lentitud, la rapidesa, la uniformitat o el desordre aparent del moviment, són tot de mitjans que la música empra llavors amb èxit.

2n. Això ens explica per què la pintura de les afeccions de l'ànima s'aconsegueix al millor en música; car aquí tots els seus mitjans estan reunits, concentrats i dirigits vers el mateix fi. No passa el mateix quan es tracta de pintar els objectes que fan néixer aquestes afeccions. La música no pot indicar aquests objectes sinó amb semblances febles, aïllades i allunyades; mentre

3. Benjamin Franklin (Boston, 1706-Filadèlfia, 1790), estadista i científic americà, afeccionat a la música. Franklin tocava l'arpa, la guitarra i la dolçaina de vidre i va ser l'inventor d'un instrument, els vasos musicals, que ell va denominar *harmònica*. Va escriure així mateix un tractat d'estètica musical. A la Biblioteca Nacional de París existeix un manuscrit d'un quartet amb el seu nom.

4. Johann Adolph Hasse (1699-1783). Compositor alemany, conegut pel renom d'*El saxó*, deixeble d'A. Scarlatti, compongué obres escèniques a l'estil italià, entre les quals *Il Sesostrato*, *Artaserse*, *La clemenza di Tito*, etc.

que una multitud de semblances més determinades li serveixen per pintar les afeccions.

3r. Malgrat això, hom trobarà igualment la raó perquè aquesta mateixa pintura de les afeccions ha de ser imperfecta. He observat més amunt, que el sentiment no pot ser indicat d'una manera individual, a menys d'una exacta representació de l'objecte que el produeix; però en això els mitjans de la música són insuficients. Amb llur reunió no pot indicar les afeccions sinó d'una manera general; atès que totes les idees individuals, que depenen únicament del mateix objecte, apercebut i examinat segons totes aquestes relacions, no poden ser reproduïdes, perquè la música no sabria indicar aquestes qualitats i aquestes relacions particulars.

D'acord amb aquestes dues darreres observacions, que em semblen justes i convincentes, es pot establir les regles que segueixen:

I. El músic ha de pintar més aviat les afeccions de l'ànima que els objectes que les produeixen; s'ha de dedicar a la pintura de l'estat en què l'ànima, i amb ella el cos, es troben en examinar una cosa o un esdeveniment, més que aquesta cosa i aquest esdeveniment mateix; car cada art no ha d'executar sinó el que li permeten els seus mitjans. En lloc de pintar una tempesta, caldria que el músic es dediqués més aviat a la pintura dels moviments que l'ànima experimenta durant aquest gran espectacle de la natura, perquè hi reeixirà més fàcilment; encara que aquest fenomen, pels seus efectes sobre el sentit de l'oïda, pugui, d'alguna manera, ser imitat en música. Per aquesta raó, la tempesta a *La caça* de Hiller és infinitament preferible a la de Philidor.<sup>5</sup>

Una altra prova serveix, al meu parer, per establir la justesa d'aquesta regla. Com que la música està feta únicament per tocar la sensibilitat, i aquest fi és l'únic dels esforços que ha de fer, no aconseguirà sempre que el compositor, volent pintar un tema, ex-

5. Johann Adam Hiller (1728-1804), compositor alemany, autor d'òperes còmiques, en les qual incorporà «aires populars», que li donaren molt d'èxit. L'obra citada, *La caça* (*Die Jagd*), és de 1770. François-André D. Philidor (1726-1795), compositor francès, que destacà en l'òpera còmica (*Sancho Panza dans son île*, 1762; *Tom Jones*, 1765, etc.) i en composicions religioses. Fou també un famós jugador d'escacs.



citi sentiments que l'ànima es complaurà a mantenir; però quan la cosa o l'esdeveniment serà l'objecte de la seva imitació, llavors l'ànima es veurà forçada a passar ràpidament d'un sentiment a un altre, i tota la filiació de les idees es trobarà interrompuda.

II. La segona regla és, que el compositor no ha pas de pintar un seguit de sentiments que depenen d'una espècie d'esdeveniments o de reflexions, i la successió dels quals és incomprendible o contradictòria; a menys que el pensament no abasti igualment la sèrie de llurs causes. M'explicaré més clarament. Suposem que un recitatiu de Hasse, amb el més ric acompanyament, o més aviat un duodrama de Benda sigui executat per l'orquestra sola sense les paraules; els fragments escrits amb el gust més pur semblarien les produccions d'un boig en deliri. La raó n'és, sens dubte, perquè hom haurà tret del conjunt la sèrie d'idees o d'esdeveniments necessaris per explicar el seguit de sentiments que en depenen. No passarà el mateix, si un compositor, com alguns ja ho han intentat, intenta situar en l'obertura d'una òpera tot el seguit de sentiments que es proposa desenrotllar en el curs de la peça?\*

\* L'autor té raó, quan un compositor intenta atapeir en l'obertura d'una òpera la pintura dels sentiments que han d'afectar els personatges en el curs de la peça, i més encara quan hi situa a l'atzar els trets de cant, que tornen tot seguit en les situacions interessants. Una obertura semblant, a menys de ser excessivament llarga, no oferirà sinó frases trossejades i xocants, la reunió de les quals, potser impossible, no produirà mai un bell conjunt. Però suposo que l'autor no pretén pas proscriure aquestes obertures, amb les quals el compositor intenta de preparar l'espectador als sentiments que l'han d'afectar. Amb una elecció afortunada del mode, el to, el moviment i el ritme, una obertura pot anunciar el tema d'una òpera, així com l'orador sagrat o profà anuncia per l'exordi el tema que es proposa tractar en el seu discurs. Les obertures concebudes segons aquests principis i lligades al tema, seran sempre preferibles a aquestes simfonies insignificants, que hom pot executar indiferentment en el concert o l'espectacle; però que allí, ben lluny d'interessar l'espectador, el fatiguen sovint amb un luxe musical mal entès. Per recolzar la meva assertió, bastarà de citar les obertures de dues *Ifigènies* i de l'*Alceste* del cavaller Gluck: llur efecte constant en el teatre i el judici que tots els coneixedors n'han donat, em dispensen de tota altra prova respecte a això. (TF)<sup>6</sup>

6. *Alceste* (Viena, 1767; París, 1776), *Iphigénie en Aulide* (1774), *Iphigénie en Tauride* (1779). Cf. «Prefaci del traductor», n. 5.

cord amb aquesta observació, les obertures de *Le Déserteur* i de *La bella Arsène* de Monsigny, tan admirades per molta gent, m'han semblat sempre fora de lloc.<sup>7</sup>

Una simfonia, una sonata i tota peça de música que no és sostinguda ni per paraules, ni per pantomima, per no ser solament un soroll harmoniós o un seguit de sons agradables, ha de presentar el desenvolupament d'una passió, i oferir una successió de sentiments, tal com naixen sense esforç en una ànima abandonada a ella mateixa, tranquil·la, i lliure de tota impressió estranya. Si em fos permès de pressuposar aquí una teoria de diferents filiacions de les idees i llurs lleis, de la qual ningú no ha parlat encara, em sembla, diria que les idees no han de seguir-se sinó d'una manera lírica.

Passo al principal objecte de la vostra petició, és a dir, a les regles a establir per a la composició del cant. Aquí cal distingir el cant de l'acompanyament. Quant a aquesta part de l'art musical, tot el que n'haig de dir aquí es redueix a la diferència que existeix entre expressió i pintura musical, que hom ha observat des de fa temps, però que potser mai s'ha desenrotllat bé.

Una simple idea sense cap relació amb les nostres necessitats, la freda imatge d'una cosa, tal com és, sense la indicació de si és bona o dolenta, i si pot afavorir o contrariar les nostres inclinacions, no és pas un pensament digne d'interessar les belles arts. Un poeta delicat i verament inspirat no n'oferirà mai de semblants al músic. Hom ha de distingir doncs dues coses en cada pensament poètic: la representació de l'objecte, i la idea de la seva relació amb les nostres necessitats; és a dir, en la mesura que aquest objecte excita l'estima o el menyspreu, l'amor o l'odi, la còlera, el temor, la joia, el desig o el terror.

En una paraula, en un pensament semblant cal distingir dues coses, que designaré aquí per l'*objectiu* i el *subjectiu*.

A fi de prevenir tota confusió d'idees, i tota falsa interpretació, adverteixo que el que originàriament era subjectiu pot esdevenir objectiu. La representació d'un sentiment, sigui que

7. Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817). Compositor francès, autor d'òperes còmiques. *Le déserteur* és de 1769.

pertanyi a nosaltres mateixos o a un altre, pot ser la causa d'un nou sentiment, sovint diferent o fins i tot completament oposat. La joia d'un altre pot excitar la meva còlera; puc entristir-me descobrint en mi un secret afecte a alguna cosa que la meva raó desaprova. En aquests casos, la joia i l'afecte són l'objectiu, i la còlera i la tristesa el subjectiu.

La representació de l'objectiu s'anomena pintar en la música vocal; representar el subjectiu ja no és *pintura*, sinó *expressió*.

En el fons l'una i l'altra semblen confondre's en la definició que hem donat més amunt de la pintura musical. L'expressió podria anomenar-se la pintura del subjectiu o el sentiment. No obstant no voldria pas fer servir aquesta paraula, perquè el sentiment no és pas sempre el subjectiu, és a dir, l'afecció actualment dominant de l'ànima. He dit més amunt que el subjectiu pot esdevenir objectiu; avançaré doncs igualment que l'expressió pot esdevenir pintura: a saber, quan un sentiment en fa néixer un altre. El compositor pinta llavors expressant aquest primer sentiment; pinta igualment, i no expressa, sempre que es dedica al subjectiu, quan l'objecte acostuma a produir tal o tal altre sentiment, o quan, en un cas donat, aquest mateix objecte produeix un sentiment diferent o oposat.

Confio que aquestes reflexions determinin i expliquin suficientment la regla repetida tan sovint: que el compositor en la música vocal ha d'expressar i no pas pintar.

Aquesta regla no necessita proves; car, 1r si l'objectiu no és pas per ell mateix subjectiu, és a dir, una cosa estranya, llavors conforme a les observacions que hem tractat més amunt, el compositor que preferiria la pintura a l'expressió, es dedicaria precisament a reproduir l'efecte que els seus mitjans no poden atènyer. I encara que l'objectiu fos originàriament subjectiu, seria ridícul de voler pintar amb preferència un sentiment secundari, i de negligir el que domina, i que s'ha apoderat de totes les facultats de l'ànima.

2n. Què ha de ser el cant, si no és la declamació més animada, més verdadera i més apassionada? Però en la passió que busca l'home elevat la veu, què és el que l'interessa més? Certament no és pas de fer conèixer la naturalesa i les qualitats de

l'objecte que excita la seva passió, sinó de seguir els impulsos que li inspira aquesta mateixa passió, de comunicar-la estent-la sobre tot el que l'envolta. El to de la seva veu, el joc dels músculs de la seva cara; en una paraula, tots els gestos i totes les actituds del seu cos anuncien la passió de la que és agitat.

Així només l'expressió compleix el fi del cant, mentre que la pintura el destrueix.

Però, hom es dirà potser, la pintura i l'expressió no es poden confondre a vegades juntes; és a dir, la pintura de l'objectiu no pot pas esdevenir l'expressió del subjectiu; i fins i tot l'expressió d'aquest no pot sovint tenir lloc sense la pintura de l'altre?

En efecte, passa tan sovint que estaria temptat d'establir la regla: *en música vocal el compositor no ha de pintar, sinó d'expressar*, de la següent manera: *en la música vocal el compositor ha de guardar-se de pintar contra l'expressió*; car no fa una falta pintant; pot i ho ha de fer; però comet un error equivocant-se en l'objecte que calia pintar, i en la situació en què la pintura havia de ser situada.

Aquest coneixement és basat en una diferència en les nostres afeccions, que potser no ha sigut prou remarcada. No sabria indicar-la més clarament, que dient, que en una espècie de sentiments el subjectiu es transforma i es perd en l'objectiu; que la passió no és satisfeta sinó quan l'objectiu és abastat tant com és possible en tots els sentits; que en la segona espècie d'afeccions el subjectiu i l'objectiu són oposats entre ells; i que basta a la passió que l'ànima sigui posada en un estat completament oposat a la naturalesa de l'objecte. Com que aquesta diferència dóna una altra classificació de les afeccions que la que hom ha fet fins ara, aventuraré una nova denominació, a fi d'expressar-me amb més concisió: anomenaré doncs la primera espècie *sentiments homogenis*, i la segona, *sentiments heterogenis*.

Uns exemples explicaran les meves idees. L'admiració d'un objecte gran i elevat és un sentiment homogeni. El subjecte que admira intenta elevar-se fins a la naturalesa i les qualitats de l'objecte admirat. Home diu: «Quan l'esperit està ocu-

pat amb grans objectes, la veu esdevé plena i el pit es dilata. Els pensaments sublims fan reforçar la veu, el cap i els braços s'elevan. El subjecte busca amb tota mena de mitjans d'imitar l'objecte.»<sup>8</sup>

Passa altrament amb l'adoració i el respecte. Aquí el subjecte es posa en oposició amb l'objecte. El sentiment de la seva feblesa, el seu rebaixament, la seva petitesa, les seves imperfeccions li fa inclinar el cap; la veu baixa i els braços cauen.

Els mateixos efectes es donen pel que fa a la por. La força, la grandesa que hom remarca en l'objecte, són dirigides vers el subjecte: com més poderós i elevat és un, més sent la seva feblesa i entra en la misèria l'altre; per tant, com més serà la pintura d'aquest objecte majestuosa i perfecta, més serà l'expressió petita, feble i servil.

D'aquí hom pot deduir aquesta regla: que en els sentiments homogenis la pintura produeix l'expressió, mentre que en els sentiments heterogenis la destrueix.

Però per què el compositor no hauria de lliurar-se a l'ardor de la seva imaginació, fins quan li és permès de pintar? Referiré aquí, sense presentar-ne exemples, les precaucions que hom ha d'observar seguint la regla que acabo d'establir; car confio que la prova ja n'està donada en el que precedeix.

1r. Un objecte que hom vol pintar pot tenir diversos atributs de què la música es pot apoderar; el compositor ha d'estar atent a escollir només els que entren en la sèrie d'idees que ocupen l'ànima. Per exemple, segons un lligam donat en els pensaments, la idea de la mar no pot deixar percebre sinó la seva profunditat, la seva extensió i els seus perills; això seria una falta manifesta contra l'expressió, si, en aquest cas, hom volgués pintar la dolça agitació de les onades. Si la memòria no m'és infidel, crec que Hasse, en la seva ària de Santa Helena, ha caigut en aquesta falta. L'allargament que en aquests versos:

*Questo è il suol, per cui passai  
Tanti regni e tanto mar.*

8. *Elements of Criticism*, de H. Home (Lord Kames). Cf. Carta IV, n. 3.

ha donat a aquest darrer mot, expressa, seguint el mètode italià, una dolça ondulació, en què era impossible que pensés el seu personatge. En general, en aquest passatge no calia de cap manera pintar aquesta idea. És increïble quantes vegades la rutina lamentable dels italians ha fet mancar l'expressió als nostres més hàbils compositors.

2n. Si la idea no té sinó un sol atribut propi de la pintura musical, que no mereix cap atenció en la sèrie donada de sentiments, el compositor ha d'evitar tota imitació i limitar-se únicament a la declamació simple.

3r. En la sèrie d'idees ha d'examinar la importància de cadascuna, i determinar el temps i el grau d'interès amb què l'ànima se'n pot ocupar; a fi de saber fins on pot pintar-la, si es presenta el cas en què la pintura esdevé expressió. Si en lloc de la idea principal que defineix l'ànima sencera, i en què es reuneixen totes les idees secundàries, es dedica a pintar amb preferència una d'aquestes, llavors s'equivoca tan sorollosament com si col·loqués un fals accent. Encara més, com que una pintura musical no passa amb la mateixa rapidesa que un sol so, aquesta falta esdevé encara més desagradable per la seva durada.

4t. La falta més gran contra l'expressió seria, si el compositor en lloc de pintar la idea només pintés la paraula; si intentés expressar una idea destruïda pel sentit de les paraules; si es dediqués únicament a la imatge, a la metàfora, sense ocupar-se de la cosa. Però semblants advertiments sens dubte són superflus; car tot és perdut per als qui es poden equivocar tan grollament.

Afegeixo encara algunes reflexions per respondre per en-davant a les objeccions que em podríeu fer.

Primer, pot passar que en sentiments heterogenis la pintura esdevingui accidentalment l'expressió; com, per exemple, en l'objecte de la veneració, sigui, per la humilitat, la dolçor, o la submissió d'un sant; o en l'objecte del temor, sigui pel perill que acompanya la foscor, o per un soroll sord, allunyat i continu; llavors el compositor no podrà escollir altra expressió que la que pinta igualment l'objecte.

2n. Pot ser que la pintura d'una circumstància secundària

que no hauria de ser considerada en la sèrie d'idees, sigui favorable a l'expressió, o almenys no la destrueixi. En l'ària de l'oratori ja citat:

*Del calvario già sorgere le cime  
Veggio altere di tempio sublime  
E i' gran duci del rè delle sfere  
Pellegrini la tomba adorar.*

Hasse hi ha emprat una pintura semblant que almenys no ofèn el meu gust. Pinta l'arribada d'aquests grans caps amb una frase de marxa brillant i majestuosa, al meu parer molt convenient al sentiment sublim i joiós que ha de dominar en el conjunt de l'ària. En totes les arts el geni es permet semblants desviacions aparents de les regles ordinàries; i els crítics farien malament de renyar-los. Però hom erraria igualment permetent que un home de geni trenqués totes les regles. Com més geni tingui, més fidel serà a les regles rebudes; i es desviarà solament de les que siguin vagues i indeterminades. En efecte, hom observa en totes les arts aquesta relació entre llurs teories i llurs produccions, que la teoria serveix menys per perfeccionar les obres, del que aquestes serveixen per determinar la teoria.

El que em resta per dir de l'acompanyament dels instruments es reduceix a observar que el compositor és infinitament més lliure de pintar en aquesta part, que en la del cant. Així els més grans mestres han intentat en els acompanyaments de les àries, i sobretot dels recitatius, perllongar no solament l'expressió del sentiment, sinó reforçar-la amb la pintura de l'objecte que el produeix.

En l'ària d'un oratori alemany, Graun<sup>9</sup> ha col·locat en l'acompanyament una pintura magnífica de l'arribada del jutge

9. Karl Heinrich Graun (1703-1759). Compositor alemany. Músic de cambra de Frederic II de Prússia. Organitzà el teatre d'òpera de Berlín. En les seves obres practicà l'estil italià: *Polydorus* (1742), *Artaserse* (1743). Té un oratori pòstum, *Der Tod Jesus* («La mort de Jesús», 1760), al qual sembla referir-se Engel.

terrible de la vall de Josafat. Això no és una falta; però sí que ho és, haver col·locat també aquesta pintura en la part del cant.

D'altra banda, la pintura musical ha de limitar-se a reproduir amb els acompanyaments els atributs més essencials de l'objecte que actuen sobre l'ànima, i no ha de contrariar l'expressió fins al punt de destruir el sentiment més que reforçar-lo. Això passaria, si, per exemple, una sèrie d'idees serioses fos interrompuda per una pintura còmica. Un compositor modern o més aviat esdevingut cèlebre des de fa poc temps, i per altra banda molt hàbil, ha errat sovint en això. Quan en una peça d'un estil elevat i seriós, se senten reproduir els batecs del cor per un acompanyament en pizzicato, o el xiulet de les serps imitat pels violins, en resulta l'efecte més dolent del món.

Les regles que acabo de treure d'aquestes reflexions podrien aplicar-se a la declamació i la pantomima, si una discussió semblant no fos fora de lloc en aquesta carta;\* car poden servir a totes les arts d'imitació en què es tracta de posar energia. No obstant aquesta aplicació es farà fàcilment des del moment que hom tindrà la mínima idea d'aquestes arts, i dels mitjans que poden emprar.

\* L'autor ha desenvolupat aquestes idees en l'obra sobre aquesta matèria la traducció de la qual precedeix aquesta carta. (TF)



# TAULA DE MATÈRIES

## PRIMER TOM

Prefaci del traductor

*Carta I.* Introducció. Judici de Lessing sobre l'obra de Rémond de Sainte-Albine, titulat: *Le comédien*. El seu projecte d'una obra sobre l'eloqüència del gest. Alguns trets característics que el distingeixen com a autor

*Carta II.* [Utilitat d'una teoria de l'Art del Gest i l'Acció teatral. Insuficiència de la sola sensibilitat. Refutació de l'objecció: que tot el que és fet d'acord amb les regles ha de ser penós i fred. Mèrit particular de la teoria de l'Art del Gest i l'Acció teatral]<sup>1</sup>

*Carta III.* Possibilitat d'una teoria de l'Art del Gest i l'Acció teatral. Es poden abastar totes les espècies de sentiments a expressar, encara que no se'n puguin copsar els objectes. Diversitat d'expressions en relació amb els diferents pobles, els diferents estats de la societat, etc.

*Carta IV.* Caràcter general propi de totes aquestes espècies diferents d'expressions. La teoria de l'Art del Gest i l'Acció teatral ha de limitar-s'hi

*Carta V.* Distinció a observar entre les modificacions del cos purament mecàniques, i les que depenen

1. Original alemany: «Utilitat d'una *Theorie der Schauspielkunst* (Teoria de l'Art Dramàtic) [...] Valor absolut de la *Mimik*». El traductor francès tradueix sempre el terme alemany *Mimik* (que aquí té el sentit de «Teoria de l'Expressió») per «Teoria de l'Art del Gest i l'Acció Teatral». (A)

de l'acció de l'ànima. Regles per a les primeres. Divisió de les darreres en les que tenen un sentit més general i més indeterminat, i en d'altres en què el sentit és fixat de manera més particular. Regles per a les de la primera divisió

*Carta VI.* De la idea que s'atribueix a la paraula Gest. Divisió preliminar dels gestos en pictòrics i en expressius. Parts del cos que serveixen per al gest. Dificultat de descriure els Gestos, a causa de la pobresa de les llengües

*Carta VII.* Dos punts de vista des dels quals hom pot considerar el joc del Gest, és a dir, Veritat i Belleza. Les recerques contingudes en aquesta carta es limiten a la Veritat<sup>2</sup>

*Carta VIII.*<sup>2</sup> Explicació de les paraules: Pintura i Expressió. Què es pot pintar amb el Gest. La causa del Gest pictòric, o la vivacitat de la representació que hom se'n forma, o el desig de despertar-la en altri. De l'ús freqüent de la interpretació figurada o metafòrica

*Carta IX.* Divisió dels Gestos expressius en motivats o fets expressament, anàlegs i fisiològics. Subdivisió d'aquests darrers en els que poden ser imitats a voluntat, i els que no es poden pas imitar. Únic mitjà de produir aquests darrers

*Carta X.* Expressió de la inacció i el repòs. Diferències d'aquesta expressió i llurs causes. Remarca preliminar sobre [el pas insensible]<sup>3</sup> del repòs a l'acció

2. Després de la Carta VII, l'original alemany introdueix el següent epígraf: «Primera part. Els gestos considerats aïlladament». (A)

*Carta XI.* Expressió de les operacions de l'esperit. Del que és anàleg en aquesta expressió, i el que hi és figurat

*Carta XII.* Expressió de les afeccions del cor. L'ur divisió en desitjos i en afeccions intuïtives. Remarca que serveix per demostrar que l'esperit té també afeccions de dos gèneres. Del riure, l'admiració i la sorpresa

*Carta XIII.* Expressions de les afeccions del cor, i en primer lloc dels desitjos. Divisió en desig de fruïció, de conservació [i de preservació del mal].<sup>4</sup> Diferents modificacions d'aquests desitjos

*Carta XIV.* Caràcter comú a tots els desitjos dirigits enfora. La posició obliqua del cos, la línia vertical, la modificació segons les diferents relacions que subsisteixen entre l'objecte del desig i la persona que el desitja

*Carta XV.* Interpretació del desig de fruïció. Observació sobre la sinergia de les forces que es troben aquí. Expressions figurades. Propietats de la interpretació dels desitjos dirigits pels sentiments d'un ésser lliure

*Carta XVI.* Interpretació del desig de la nostra conservació. S'uneix gairebé sempre al desig de conèixer i d'evitar el mal. Fins a quin grau la sinergia de les forces té lloc aquí. Joc figurat i motivat

*Carta XVII.* Interpretació de la còlera. La seva lletjor repugnant. Remarca sobre un passatge de Plutar

3. Original alemany: «el pas lent». (A)

4. Original alemany: «i desig d'eliminació». (A)

*Carta XVIII.* Dificultat de classificar les expressions. La còlera es dedica a objectes estranys i innocents. Fenòmens semblants que acompanyen el desig de conservació i de fruïció

*Carta XIX.* Transició a les afeccions intuïtives. Diferència entre la manera com el filòsof i el comediant consideren les coses. Restricció que en deriva respecte a les recerques que resten per fer

*Carta XX.* Expressió de les afeccions intuïtives agradables. Gest de la joia; accions que aquesta es permet. Diferents expressions de la satisfacció personal; de la simpatia moral

*Carta XXI.* Expressió de la veneració, de l'amor. Remarca sobre les modificacions que aquestes afeccions manlleven a llur objecte

*Carta XXII.* Expressió de les afeccions intuïtives desagradables. D'aquelles la causa de les quals és un judici desfavorable. [Expressió del menyspreu, de l'odi.]<sup>5</sup>

*Carta XXIII.* Expressió de les afeccions l'objecte de les quals és un mal real. Divisió d'aquestes afeccions en les que remetent a la causa, i les que depenen del sentiment del mal. Expressió del temor, del mal humor, de la tristesa. Expressions de la malenconia, del dolor. Nou cop d'ull als atacs que hom fa sobre si mateix en la còlera

*Carta XXIV.* Regla de l'expressió completa

5. Original alemany: «Expressió del menyspreu; de la vergonya». (A)

*Carta XXV.* Les expressions compostes de sentiments. Hi ha sentiments que, d'acord amb els seus noms, semblen mixtos, i que no obstant no ho són pas realment. Regla general per a les expressions d'aquest tipus. Exemples

*Carta XXVI.* Continuació dels exemples de la Carta precedent. El llenguatge del gest és indeterminat i equívoc. Hi ha sinònims en aquest llenguatge? Exemples d'alguns matisos molt subtils. [Del defecte de voler variar]<sup>6</sup> les expressions en les diferents representacions de la mateixa peça de teatre

*Carta XXVII.* El mèrit del comediant comparat al del dibuixant. Quan la pintura és permesa o prohibida en el joc del gest? Explicació d'un passatge mal entès de Macrobi. Regla de la manera com Quintilià l'ha pensat, i determinació més precisa d'aquesta regla. Exemples d'algunes pintures falses

## SEGON TOM<sup>7</sup>

*Carta XXVIII.* Cas en què la pintura és una interpretació exacta. De la reunió dels gestos pictòrics i expressius. Cas en què llur reunió perfecta és possible, i cas en què no ho és. Pintures completament ridícules<sup>8</sup>

*Carta XXIX.* Extensió d'aquesta regla a la pantomima. De quina manera hom hi pot evitar totes les pintures perjudicials a l'expressió, fins quan l'acció en forma el tema. Tema que els antics han escollit per a llurs pantomimes. Remarca sobre un passatge de Lluccià

6. Original alemany: «De la mania de voler variar». (A)

7. L'original alemany no indica a la «Taula de matèries» el pas del tom I al tom II.

8. L'original alemany afegeix: «Alguns exemples d'elles». (A)

*Carta XXX.* Ideal d'una pantomima segons el Sr. Noverre. Quins temes vol aquest autor que es tractin i que poden passar-se de tota pintura falsa. Impossibilitat de comprendre les representacions pantomímiques de les accions que no són conegudes per endavant, o per les inclinacions generals de la naturalesa humana, o pels esdeveniments quotidians de la vida. Precaució a prendre en tractar temes coneguts. Exemples de pintures intel·ligibles o desproveïdes de gust.

*Carta XXXI.* Dificultats que s'oposen a la descoberta d'un llenguatge pantomímic pròpiament dit<sup>9</sup>

*Carta XXXII.* Algunes noves remarques sobre els ballarins pantomims dels antics. L'art del gest considerat com a música. Extensió que tingué en el seu sentit primitiu la paraula música entre els antics. Remarca per demostrar que totes les arts musicals són basades en els mateixos principis i les mateixes regles

*Carta XXXIII.* Cop d'ull a l'art de la declamació per demostrar aquesta asserció

*Carta XXXIV.* Regla que, per al comediant, [es desprèn del gènere dramàtic].<sup>10</sup> Diferents menes de ritmes en el discurs. Ús de cadascuna. Diferents menes de declamació. El seu ús. Menes corresponents del joc del gest. La dansa, el gest oratori, el gest de la conversa. Restricció del comediant al darer, així com del poeta dramàtic a la prosa

9. Després de la Carta XXXI, l'original alemany indica: «Segona part. Els gestos considerats en la seva seqüència».

10. Original alemany: «es desprèn de la naturalesa general del gènere dramàtic». (A)

*Carta XXXV.* Prova de la regla donada al comediant per la prova de la regla donada al poeta. Arguments que infirmen l'autoritat dels antics pel que fa al drama. El que exigien llur teatre i el nostre. Arguments del Sr. Schlegel per a la versificació i la seva importància

*Carta XXXVI.* Objeció de la poesia. Cal no dedicar-se pas al que pot produir plaer en general, sinó al que produeix una mena determinada de plaer. Força del metre. El metre uniforme no convé pas al drama

*Carta XXXVII.* Tota versificació en general va contra la naturalesa del drama, tant si els metres són uniformes i variats, com si tenen agilitat. Prova d'aquesta asserció presa de la natura i del fi [del poeta dramàtic]<sup>11</sup> comparats amb la naturalesa i el fi de la versificació. Aplicació al joc del gest

*Carta XXXVIII.* Apologia del cant de l'òpera. Nou cop d'ull donat al drama dels grecs. Obligació del comediant de conformar-se al que li prescriu el poeta. — Resposta a la qüestió, si l'orador sagrat pot formar-se d'acord amb el comediant, i com aquest estudi li és permès

*Carta XXXIX.* Regles per al comediant, en relació amb el conjunt de l'obra que ha de ser representada; tant en funció del conjunt de l'obra, com dels papers. Si l'èxit d'una representació demostra la bondat d'una peça

*Carta XL.* Regles en relació amb l'harmonia de les menors parts d'un paper i dels monòlegs. En el gest pictòric cal copsar el conjunt, i no pas pintar

11. Original alemany: «del poema». (A)

els trets particulars. Regla de la continuïtat no interrompuda de la interpretació; de l'acord a posar entre diversos moviments secrets, encara no desenvolupats. De la transició del repòs a l'afecció, i d'aquesta al repòs

*Carta XLI.* Reunió de diversos moviments apassionats; dels homogenis i els heterogenis. Increment de les passions. Exemple d'una gradació exacta. Pas de les afeccions intuïtives als desitjos que els són pròximes. Divisió de les afeccions heterogènies en properes i allunyades. Insuficiència de certs signes característics que les distingeixen

*Carta XLII.* Signes diferencials veritables. Aplicació a diversos exemples, sobretot a les afeccions pròximes a la còlera. La proximitat o l'allunyament depèn, en general, menys de la natura de les afeccions, que del grau de llur força. Error que l'ús comú de la llengua pot causar aquí. La facilitat en les transicions no és pas recíproca pel que fa a totes les afeccions properes. Llei per a la reunió de les afeccions allunyades. Dificultat d'un examen més extens d'aquesta matèria

*Carta XLIII.* Exemples de transicions exactes amb reposos i amb matisos intermedis. Crítica d'alguns exemples aportats per Rémond de Sainte-Albine

*Carta XLIV.* Progressió de sentiments compostos. Admissió que aquesta teoria és molt incompleta. Resposta a algunes objeccions contra la generalitat de la llei indicada. Conclusió

Carta sobre la pintura musical, dirigida al Sr. Reichardt, Mestre de Capella del Rei de Prússia; pel Sr. Engel

*Fi de la taula de matèries*



# ÍNDEX DE NOMS

- ABBÉ DUBOS O DU BOS v. DUBOS  
*Abhandlung über die musikalische Maleren* v. ENGEL  
*Ad Herenn.* v. CICERÓ  
*A dissertation on the passions* v. HUME  
*A Dissertation on the Rise...* v. BROWN  
 ÆLIANUS, Claudius v. ELIÀ  
*Ætshetica* v. BAUMGARTEN  
*Aforismes* v. LICHTENBERG  
*Agathon* v. WIELAND  
*Agnes Bernauer* v. HEBBEL  
*Agnes Bernauer* v. TÖRRING  
 AGUSTÍ, sant 271, 291, 291  
     *De Doctrina Christiana* 271  
*Alceste* v. CASALBIGI  
*Alceste* v. GLUCK  
*Alcestis* v. SCHWEITZER  
*Alcestis* v. WIELAND  
*A lecture of Mimicry* 118  
 ALEMBERT, Jean Le Rond d' 119, 341  
     *Encyclopédie (Enciclopèdia)* 49, 119  
 ALEXANDRE EL GRAN 176  
*Alfred* v. HALLER  
*Allgemeine Theorie der Schönen Künste* v. SULZER  
*An account of the Voyages undertaken by order of his present Majesty etc.* v. HAWKESWORTH  
*Analysis of Beauty* v. HOGARTH  
*Antoni i Cleopatra* v. SHAKESPEARE  
 ANTONI, Marc 181  
*A Philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the Sublime and the Beautiful* v. BURKE  
*Apud Gellium in Noct. Attic.* v. NIGIDI  
 APULEIUS, Lucius v. APULEU  
 APULEU, Lucí (LUCIUS APULEIUS) 225, 225, 303  
     *Florida («Antologia»)* 303  
     *Metamorfofi o L'ase d'or* 225  
*Ariadna a Naxos* v. *Ariadne auf Naxos*  
*Ariadne auf Naxos* v. BENDA  
 ARISTÒFANES 194, 195  
 ARISTÒTIL 86, 86, 117, 161, 169, 169, 203, 294, 295, 295, 296, 303, 313, 314  
     *Història dels animals* 117  
     *Metafísica* 303  
     *Poètica* 86, 313, 314  
     *Retòrica* 161, 169, 203, 295, 313  
 Artaserse v. GRAUN  
 Artaserse v. HASSE  
*Art del Teatre* v. *Dell'arte rappresentativa*  
*Assajos filosòfics sobre la naturalesa humana, i sobre el seu desenvolupament* v. *Philosophisches Versuche über die menschliche Natur*  
*Assajos i tractats sobre matèries diverses* v. *Essays and treatises on several subjects*

ATENEU 291  
AUFRESNE v. QUINAULT-DUPRESNE  
AUGUST, Gai Juli Cèsar Octavi 245, 246, 272, 275, 288  
AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, comtessa d' 216  
    *La belle et la bête* 216  
Avar v. MOLIÈRE  
*A voyage round the world* v. *Reise um die Welt*  
  
BACH, Johann Sebastian 52, 351  
*Ballet des Horaces* v. NOVERRE  
*Banquet* v. PLATÓ  
BARON, Michel Boyron 250, 250, 260  
BATH. 269, 275, 288  
BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb 275, 276  
    *Ætshetica* 276  
BEAUMARCHAIS, Pierre-Auguste Caron 106, 180, 216, 349  
    *Eugénie* 106, 180, 180  
*Beitrag zur Historie und Aufnahme des Theaters* v. RICCOBONI  
BELLOY, Dormont de 216  
    *La Zélmire* 216  
*Bellum Catalinae* v. SALLUSTI CRISP  
*Bellum Jugurthinum* v. SALLUSTI CRISP  
BENDA, Jiří Antonín 145, 400, 400, 407  
    *Ariadne auf Naxos (Ariadna a Naxos)* 400, 400  
    *Medea* 400  
    *Pygmalion* 400  
    *Romeo und Julia* 145  
BENTLEY, Richard 323, 324, 333  
*Biblioteca Teatral* v. *Theatralische Bibliothek*  
BIÓ DE BORÍSTENES 213, 213  
BONNET, Charles 53, 53  
    *Traité d'insectologie* 53  
BORCH, comte de 289, 289

*Lettres sur la Sicile et l'île de Malta (Cartes sobre Sicilia i l'illa de Malta)* 289, 289  
*Briefe, die neueste Litteratur betreffend* v. NICOLAI, MENDELSSOHN, LESSING  
BROWN, John 291, 291, 293  
    *A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions, of Poetry and Music* 291  
*Brutus* v. CICERÓ  
*Brutus* v. VOLTAIRE  
BURKE, Edmund 194, 194  
    *A Philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the Sublime and the Beautiful (Recerques filosòfiques sobre l'origen de les nostres idees de la Bellesa i el Sublim)* 194  
  
*Cæsarum XII vitæ* v. SUETONI  
CAHUSAC, Louis de 49, 49, 245  
    *Encyclopédie (Enciclopèdia)* 49, 119  
    *La danse ancienne et moderne (La dansa antiga i moderna)* 49, 246  
*Cartes sobre la literatura moderna* v. *Briefe, die neueste Litteratur betreffend*  
*Cartes sobre Sicilia i l'illa de Malta* v. *Lettres sur la Sicile et l'île de Malta*  
CASALBIGI, Raniero de 38  
    *Alceste* 38  
CATILINA, Luci Sergi 110  
CATÓ, Marc Porci, el Vell 174, 261, 261  
CATUL, Gai Valeri (Caius Valerius CATULLUS) 182  
CATULLUS, Caius Valerius v. CATUL  
CEBES el Tebà 292, 293  
CÈSAR, Gai Juli 174, 176  
CHARLEVOIX, Pierre-François-Xavier de 265

- Histoire et description générale de la Nouvelle France* 265
- CICERÓ, Marc Tulli 51, 68, 71, 71, 74, 94, 109, 174, 206, 213, 235, 235, 236, 247, 294, 294, 295, 295, 298
- Ad Herennium* 294
- Brutus* 51
- De Natura Deorum* 109
- De oratore*, 68, 71, 74, 294, 298
- In Verrem* 247
- Tusculanæ Quaestiones (Tusculanæ disputationes)* 206, 213
- Cimbelí* v. Shakespeare
- Cinna* v. CORNEILLE
- Ciropèdia* v. XENOFONT
- CLAIRON, Claire-Josèphe-Hyppolite
- Léris de la Tude, Mlle. 27, 27
- Clarissa Harlowe* v. RICHARDSON
- CLARKE, Edward 268, 268
- Letters concerning the State of Spain* 268
- CLAUDIÀ, Claudi (Claudius CLAUDIANUS) 124, 124
- De consulato Stiliconis* 124
- CLAUDIUS, Claudius v. CLAUDIÀ
- Clavigo* v. GRÆTHE
- Comentari al Somni d'Escipió* v. *Somno Scipion*
- Commentarium in Senecam* v. LIPS
- Compendi dels principis de l'eloqüència del gest* v. *Kurzgefaste Grundsätze von der Bredsamkeit des Leibes*
- Conférence sur l'expression générale et particulière* v. LE BRUN
- COOK, James 192
- CORNEILLE, Pierre 79, 249, 249, 274, 275, 278
- Cinna* 249
- Horaces* 274, 277
- Correspondance Littéraire* 52
- CRAS DIVES, Marc Licini 261, 261
- Cresfont* v. EURÍPIDES
- CRONEGK, Johann Friedrich von 388, 389
- Sofronine i Olinte* 388, 389
- CUMBERLAND, Richard 172, 172
- West Indian* 171, 172
- CUVIER, Georges 53
- DANT, Dante Alighieri 178
- Infern* 178
- Daphnis* v. GESSNER
- De Architectura libri* v. VITRUVI
- De arte poetica* v. HORACI
- Declamació teatral* v. *La Déclamation théâtrale*
- De consulato Stiliconis* v. CLAUDIÀ
- De Doctrina Christiana* v. AGUSTÍ
- Degolla dels Innocents* v. RUBENS
- De humana Physionomia* v. PORTA
- De ira* v. SÈNECA
- De la poésie dramatique* v. DIDEROT
- De Legibus* v. PLATÓ
- Dell'arte rappresentativa* v. RICCOBONI
- DEMETRI (conegut per Demetri el Cínic) 269
- DEMETRI (conegut per Demetri Poliorcetes) 181
- DEMETRI TRICLINI (probablement Demetri d'Alexandria, s. II aC) 322
- De Natura Deorum* v. CICERÓ
- De oratore* v. CICERÓ
- De Poëmatum cantu et viribus Rhythmi* v. VOSSIUS
- Der Arzt* («El Metge») 93
- De rerum natura* v. LUCRECI CAR
- Der goldene Spiegel* («El mirall d'or») v. WIELAND
- Der Messias* 304
- Der Schatz* v. LESSING
- Der Schmuck* v. SPRICKMANN
- Der Tod Abels* v. GESSNER
- Der Tod Jesus* («La mort de Jesús») v. GRAUN
- DESCARTES, René 73, 75, 75, 76, 119, 121, 180, 180

- Passiones animæ* (*Traité sur les passions de l'âme*) 75, 180
- Deutscher Merkur* 148
- Diàlegs* v. LLUCIÀ
- Dialogue sur le coloris* («*Diàleg sobre el color*») v. PILES
- Diari de viatge en el mar del Sud, el 1766-1780* v. FORSTER, J. G.
- DIDEROT, Denis 27, 53, 97, 97, 119, 184, 184, 207, 250, 264, 314, 314, 315, 338, 341, 341, 345, 346, 354, 354
- De la poésie dramatique* 341, 354
- Encyclopédie* (*Enciclopèdia*) 49, 119
- Le fils naturel* 97, 184, 341
- Le neveu de Rameau* 250, 264
- Le Paradoxe sur le comédien* (*La paradoxa del comediant*) 27, 53
- Père de famille* 341, 345, 346
- Second entretien après le Fils naturel* 97, 314
- Die Abderiten* v. WIELAND
- Die Alpen* v. HALLER
- Die Jagd* v. HILLER
- DI JORIO, Andrea 90
- La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano* 90
- DIODOR CRONOS 109
- DIÒGENES LAERCI (DIOGENES LAERTIUS) 109
- Vides i opinions dels més eminents filòsofs* 109
- DIOGENES LAERTIUS v. DIÒGENES LAERCI
- DIONÍS I de Siracusa el Vell 289
- Discourse on human nature* v. HOBBS
- Disertación sobre las pasiones y otros ensayos morales* v. *A dissertation on the passions*
- Dissert. de Pantomimis et Mimis* v. FERRARIO
- DORAT, Claude-Joseph 249, 249, 250
- La Déclamation théâtrale* (*Declamació teatral*) 249, 249
- Dramatúrgia d'Hamburg* v. *Hamburgische Dramaturgie*
- DUBOS, Jean-Baptiste 56, 56, 245, 246, 274, 278, 290, 291
- Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* 56, 246, 274
- Duodecim panegyricos veteres* v. LATINUS PACATUS
- EBERHARD, Johann August 319, 319
- Teoria general del pensament i del sentiment* 319
- EKHOFF, Hans Konrad Dieterich 49, 49, 79, 135, 196, 218, 338, 341, 342, 350
- Elegies* v. TIBUL
- Elementa physiologiæ corporis humani* v. HALLER
- Elements of Criticism* v. HOME
- El gran llibre de la pintura* v. LAIRESSE
- ELIÀ, Claudi 241
- Varia Historia* («*Miscellània històrica*») 241
- El mercader de Venècia* v. SHAKESPEARE
- El Primer Navegant* v. GESSNER
- El rei Joan* v. SHAKESPEARE
- Els bessons* v. ZWILLINGEN
- El tresor* v. *Der Schatz*
- Emilia Galotti* v. LESSING
- Enciclopèdia* v. *Encyclopédie*
- Encyclopédie* v. ALEMBERT
- Encyclopédie* v. CAHUSAC
- Encyclopédie* v. DIDEROT
- Encyclopédie* v. WATELET
- Eneida* v. VIRGILI
- ENGEL, Johann Jacob 44, 45, 52, 56, 66, 72, 74, 82, 109, 114, 150, 153, 155, 175, 267, 268, 317, 349, 380, 399, 413

- Abhandlung über die musikalische Maleren* 82  
*Ideen zu einer Mimik* 82  
*Recueil de pièces intéressantes, concernant les antiquités, les Beaux-Arts, etc.* 82, 122, 148  
*Epistola ad Pisones v. De arte poetica*  
*Erste Gründe einer Physiologie v. UNZER*  
 ESCHENBACH, Johann Christian 85  
 ESCIPIÓ AFRICÀ, Publi Corneli 323  
*Escriny de diamants v. Der Schmuck*  
 ÈSQUIL 313  
*Essays and treatises on several subjects v. HUME*  
 ESTILPÓ 109  
*Ethica v. SPINOZA*  
*Eugénie v. BEAUMARCHAIS*  
 EURÍPIDES 92, 135, 140, 289  
   *Cresfont* 135  
   *Medea* 140  
*Explanat. in Rhetor. Arist. v. MAJORAGGIO*
- Fabius und Cato v. HALLER*  
*Fedó v. Phædo*  
*Fedra v. Phèdre*  
 FERÈCIDES 303  
 FERRARIO, Octavio (Octavius Ferrarius) 290  
*Dissertatio de Pantomimis et Mimis* 290  
 FERRARIUS, Octavius v. FERRARIO  
 FÍDIES 33  
*Filosofia moral v. HOLLMANN*  
*Florida v. APULEU*  
 FONDANUS 164  
 FONTENELLE, Bernard Le Bovier, senyor de 145  
 FORKEL, Johann Nicolaus 325  
   *Musikalischkritische Bibliothek* 325  
 FORMOSA, Feliu 43
- FORSTER, Johann Georg 62, 192, 193, 214, 265  
   *Diari de viatge en el mar del Sud, el 1766-1780* 214  
   *Reise um die Welt (Viatge al voltant del món o Voyage autour du monde)* 192, 265  
 FORSTER, Johann Reinhold 192, 214  
 FRANCIUS 294  
 FRANKLIN, Benjamin 405, 405  
 FREDERIC II de Prússia 44, 413  
 FRÉRON, Élie-Catherine 250
- Gargantua i Pantagruel v. RABELAIS*  
 GARRICK, David 53, 215, 215, 311, 350  
*Garrick, ou les acteurs anglois* 52  
 GAVI 247, 248  
*Gedichte v. GESSNER*  
 GEDIKE, Friedrich 109  
   *M. Tullii Ciceronis Historia Philosophiæ antiquæ (Història filosòfica antiga)* 109  
 GELLI, Aulus (Aulus Gellius) 95, 125, 235  
   *Noctium Atticarum libri XX* 95  
*Gerusalemme liberata v. TASSO*  
 GESSNER, Salomon 128, 129, 132, 303  
   *Daphnis* 129  
   *Der Tod Abels (La mort d'Abel)* 129, 132  
   *El Primer Navegant* 128  
   *Gedichte* 129  
   *Idyllen* 129  
 GIRARD, Gabriel 238, 238  
   *Synonymes François (Sinònims francesos)* 238  
 GLAUCÓ de Teos 294  
 GLUCK, Christoph Willibald 38, 38, 407  
   *Alceste* 38, 407  
   *Iphigénie en Aulide* 38, 407

- Iphigénie en Tauride* 38, 407  
*Orfeo ed Euridice* 38  
 GÖTTE, Johann Wolfgang von 106, 148, 180, 216  
     *Clavigo* 106, 180  
     *Obres* 216  
 GOLDONI, Carlo 97, 341  
     *Il vero amico* 97  
 GONZAGA, Hettore 217  
 GOTTER, Friedrich Wilhelm 135, 140, 145, 158, 251, 251  
     *Mariane (Mariana)* 251, 251, 260  
     *Medea* 140, 158  
     *Merope* 135, 135  
     *Romeo und Julia* 145  
*Göttingischen Magazin der Wissenschaften und Literatur* («Revista de Ciències i Literatura de Göttingen») 62  
 GOTTSCHIED, Johann Christoph 317  
 GRAC, Gai Semproni 298  
 GRAUN, Karl Heinrich 413, 413  
     *Artaserse* 413  
     *Der Tod Jesus* («La mort de Jesús») 413  
     *Polydorus* 413  
 GRÉTRY, André-Ernest-Modeste 216, 356  
     *Zémire et Azor* 216, 356  
 GRIMAREST 294  
 GRIMM, Jacob Ludwig Carl 52  
 GROSSMANN, Gustav Friedrich 181, 181  
     *Henriette Adelaide von Werlheim* 181, 181  
  
 HALLER, Albrecht von 93, 93, 132, 167, 167  
     *Alfred* 93  
     *Die Alpen* 93  
     *Elementa physiologiæ corporis humani* 93, 167  
     *Fabius und Cato* 93  
     *Kleine Physiologie (Petita fisiologia)* 93  
     *Usong* 93  
*Hamburgische Dramaturgie* v. LESSING  
*Hamlet* v. SHAKESPEARE  
 HARDOUIN, Jean 117  
 HASSE, Johann Adolf, el Saxó 405, 405, 407, 411, 413  
     *Artaserse* 405  
     *Il Sesostrato* 405  
     *La clemenza di Tito* 405  
 HAWKESWORTH, John 191, 192, 193  
     *An account of the Voyages undertaken by order of his present Majesty etc. (Història dels darrers viatges al voltant del món)* 191, 192  
*Heauton Timoroumenos* («El que es turmenta a si mateix») v. TERENCI  
 HEBBEL, Friedrich 114  
     *Agnes Bernauer* 114  
 HEMSTERHUIS, Franz 148, 173  
     *Simó, o de les facultats de l'ànima* 173  
     *Vermischte philosophische Schriften (Miscel·lània filosòfica)* 148, 173  
*Henriette Adelaide von Werlheim* v. GROSSMANN  
 HENSEL, Sophie F. 65  
*Hercules furens* v. SÈNECA  
*Hercules Ceteus* v. SÈNECA  
 HERDER, Johann Gottfried von 148, 282, 282  
     *Sobre l'amor i sobre l'egoisme* 148  
     *Über der Ursprung der Sprache (Sobre l'origen de les llengües)* 282, 282  
 HERÒDOT 162, 303  
*Hessische Beiträge zur Gelehrsamkeit und Kunst (Suplements de Hessen concernents a la literatura i l'art)* 392

- HILES 245, 245, 246  
 HILLER, Johann Adam 406, 406  
     *Die Jagd (La caça)* 406, 406  
 HIPOMAC 241  
*Histoire du théâtre italien* v. RICCOBONI  
*Histoire et description générale de la Nouvelle France* v. CHARLEVOIX  
*Història de la destrucció de Jerusalem* v. LISKOV  
*Història de l'art de l'antiguitat* v. WINKELMANN  
*Història dels animals* v. ARISTÒTIL  
*Història dels darrers viatges al voltant del món* v. *An account of the Voyages undertaken by order of his present Majesty etc.*  
*Historiæ naturalis* v. PLINI SEGON el Vell  
*Historiæ* v. SALLUSTI CRISP  
     *Història de la destrucció de Jerusalem* 77  
*Història filosòfica antiga* v. M. Tullii Ciceronis *Historia Philosophiæ antiquæ*  
 HOBBS, Thomas 121  
     *Discourse on human nature* 121  
 HOGARTH, William 80, 80, 121  
     *Analysis of Beauty* 80, 121  
 HOLLMANN, Christian 119  
     *Filosofia moral* 119  
 HOLMANNUS v. HOILMANN  
 HOME, Henry, lord Kames 59, 85, 85, 93, 168, 169, 379, 380, 394, 395, 410, 411  
     *Elements of Criticism* 59, 85, 168, 380, 395, 411  
 HONORI 124  
*Horaces* v. CORNEILLE  
 HORACI 66, 66, 67, 84, 208, 315, 317  
     *De arte poetica (Epistola ad Pisones)* 66, 84, 208, 315, 317  
*Human Physiognomy explained* v. PARSONS  
 HUME, David 379, 379, 380, 394  
     *A dissertation on the passions (Dissertación sobre las pasiones y otros ensayos morales)* 380  
     *Essays and treatises on several subjects (Assajos i tractats sobre matèries diverses)* 379  
*Huon de Bordeaux* v. TRESSAU  
 HURD, Richard 317, 317  
  
*Ideen zu einer Mimik* v. ENGEL  
*Idyllen* v. GESSNER  
*Iliada* 213  
*Il Sesostrato* v. HASSE  
*Il vero amico* v. GOLDONI  
*Infern* v. DANT  
*Institutio Oratoria* v. QUINTILIA  
*In Verrem* v. CICERÓ  
*Investigacions sobre l'home* v. TIEDEMANN  
*Iphigénie en Aulide* v. GLUCK  
*Iphigénie en Tauride* v. GLUCK  
 ISOP 250, 293, 293  
  
 JACOBI, Friedrich Heinrich 148  
 JUNKER 43, 65, 83, 350  
  
 KANT, Immanuel 85, 148, 282, 399  
*Kleine Physiologie* v. HALLER  
 KLINGER, Friedrich Maximilian 130  
     *Sturm und Drang* 130  
     *Zwillingen (Els bessons)* 130, 130  
*Kurzgefaste Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes* v. LÖWEN  
  
*La bella Arsène* v. MONSIGNY  
*La belle et la bête* v. AULNOY  
*La caça* v. *Die Jagd*  
*La clemenza di Tito* v. HASSE

- La dansa antiga i moderna* v. *La danse ancienne et moderne*
- La danse ancienne et moderne* v. CAHUSAC
- La Déclamation théâtrale* v. DORAT
- LAFITEAU, Joseph-François 267, 267
- Mœurs des sauvages américains, comparés aux mœurs des premiers temps* 267, 267
- LAHARPE, Jean-François de 251
- Mélanie* 251
- LAIRESSE, Gérard de 150, 150, 153, 155
- El gran llibre de la pintura* 150
- La justesse de la langue françoise* v. *Synonymes François*
- La mímica degli antichi investigata nel gestire napolitano* v. DI JORIO
- La mort d'Abel* v. *Der Tod Abels*
- La paradoxa del comediant* v. *Le Paradoxe sur le comédien*
- Le Paradoxe sur le comédien* v. DIDEROT
- LATINUS PACATUS 72, 72
- Duodecim panegyricios veteres* 72
- L'art de peindre* v. WATELET
- LA TOUR, Maurice-Quentin 74
- LAVATER, Johann Kaspar 45, 62, 72, 73, 104
- Physionomische Fragmente (Tractat de la fisonomia)* 45, 72, 104
- La vida dels dotze Cèsars* v. *Caesarum XII vitae*
- La vie de St. Bru* v. LE SUEUR
- La Zélmire* v. BELLOY
- LE BRUN, Charles 73, 73, 98, 119, 121, 122, 124, 152, 155, 155, 175, 176, 180, 199
- Conférence sur l'expression générale et particulière* 73, 175
- Le Comédien* v. SAINTE-ALBINE
- L'Écossaise* o *Le café* v. VOLTAIRE
- Le déserteur* v. MONSIGNY
- LE FAUCHEUR 294
- Le fils naturel* v. DIDEROT
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm 74, 74, 76
- Nous assajos sobre l'enteniment humà* 74
- Œuvres philosophiques latines et françaises de M. Leibniz* 74
- LEKAIN o Le Kain, Henry-Louis Cain 27, 27, 310, 311
- Le neveu de Rameau* v. DIDEROT
- LEONARDO DA VINCI 178, 179
- Trattato della pittura (Tractat de pittura, Traité de la peinture)* 179
- L'escocesa* v. *L'Écossaise* o *Le café*
- LESSING, Gotthold Ephraim 43, 43, 45, 45, 47, 49, 49, 64, 65, 65, 66, 67, 83, 113, 171, 216, 227, 239, 239, 261, 262, 311, 341, 350, 389, 389
- Briefe, die neueste Litteratur betreffend (Cartes sobre la literatura moderna)* 66
- Der Schatz (El tresor)* 113
- Emilia Galotti* 262, 262
- Hamburgische Dramaturgie (Dramatúrgia d'Hamburg)* 43, 43, 65, 113, 216, 227, 311, 341, 350, 389
- Minna von Barnhelm (Minna de Barnhelm)* 83, 83, 171, 239, 304
- Sara Sampson* 65
- Theatralische Bibliothek (Biblioteca Teatral)* 45, 45
- LE SUEUR, Eustache 33, 33
- La vie de St. Bru* 33
- Letters concerning the State of Spain* v. CLARKE
- Lettres sur la danse et les ballets* v. NOVERRE
- Lettres sur la Sicile et l'île de Malta* v. BORCH
- LICHTENBERG, Georg Christoph 62, 62
- Aforismes* 62



- Sobre la fisiognomonía. Contra els fisiognòmics* 62
- LICURG 292
- LIEBAUT 83
- LIPS, JOEST (JUSTUS LIPSIUS) 164, 165  
*Commentarium in Senecam* 165
- LIPSIUS, JUSTUS v. LIPS
- LISKOV 77
- LLUCIÀ de Samòsata 56, 56, 269  
*Diàlegs* 56  
*Περὶ Ὀρχήσεως* 269  
*Sobre la pantomima* 56
- LLUÍS XIV de França 27, 73, 272  
*L'observateur sur l'Art du Comédien* 52
- LONGÍ o DIONÍS Longí v. *Longinus De Sublimitate*
- LONGÍ, Cassi 181  
*Longinus De Sublimitate* 181
- LÖWEN, Eleonore Luise Dorotea 78
- LÖWEN, Johann Friedrich 78, 78, 80  
*Kurzgefaste Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes (Compendi dels principis de l'eloqüència del gest)* 78
- LUCRECI CAR, Tit 145  
*De rerum natura* 145
- MACROBI, Aureli Ambròs Teodosi (Aurelius Ambrosius Theodosius MACROBIUS) 174, 235, 235, 245, 246, 247  
*Saturnalia* 235, 245  
*Somno Scipion (Comentari al Somni d'Escipió)* 174
- MACROBIUS, Aurelius Ambrosius Theodosius v. MACROBI
- MAJORAGGIO o MAJORAGIUS, Marco Antonio Conti 295, 295  
*Explanationes in Rhetoricam Aristotelis* 295
- P Victor. Comment.* 295
- MAJORAGIUS v. MAJORAGGIO
- MARÍ, Antoni 43
- MARIA ANTONIETA d'Àustria 38
- Mariana v. Mariane*
- Mariane v. GOTTER*
- MARIETTE, J. 56
- MARMONTEL, Jean-François 216, 356  
*Zémire et Azor* 216, 356
- Medea v. BENDA*
- Medea v. EURÍPIDES*
- Medea v. GOTTER*
- Mélanie v. LAHARPE*
- MENAGIUS, Ægidius 161  
*Observationes in Diogenem Lærtium* 161
- MENANDRE 210, 323, 324, 324
- MENDELSSOHN, Moses 64, 66, 67, 67, 163, 194, 205  
*Briefe, die neueste Litteratur betreffend (Cartes sobre la literatura moderna)* 66  
*Philosophische Schriften (Obres filosòfiques)* 67, 163
- MERCIER, Louis-Sébastien 314
- Merope v. GOTTER*
- Merope v. VOLTAIRE*
- Metafísica v. ARISTÒTIL*
- Metamorfosi o L'ase d'or v. APULEU*
- Metamorfosis v. OVIDI*
- Minna de Barnhelm v. Minna von Barnhelm*
- Minna von Barnhelm v. LESSING*
- Misanthrop v. MOLIÈRE*
- Miscellània filosòfica v. Vermische philosophische Schriften*
- Mœurs des sauvages américains, comparés aux mœurs des premiers temps v. LAFITEAU*
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin 192, 250, 318  
*Avar* 318  
*Misanthrop* 318

- MONSIGNY, Pierre-Alexandre 408, 408  
*La bella Arsène* 408  
*Le déserteur* 408, 408
- MORERA, Magi 248
- MOURET, Jean-Joseph 274, 274, 278
- MOZART, Wolfgang Amadeus 400  
*M. Tullii Ciceronis Historia Philosophiæ antiquæ* v. GEDIKE  
*Musikalischkritische Bibliothek* v. FORKEL
- NERÓ, Claudi Cèsar Drus Germànic 269
- NICOLAI, Christoph Friedrich 66  
*Briefe, die neueste Litteratur betreffend* (*Cartes sobre la literatura moderna*) 66
- NIGIDI FÍGUL, Publi (Publius NIGIDIUS FIGULUS) 125, 125
- NIGIDIUS FIGULUS, Publius v. NIGIDI  
*Noctium Atticarum libri XX* v. GELLI
- Nous assajos sobre l'enteniment humà* v. LEIBNIZ
- NOVERRE, Jean-Georges 264, 264, 272, 274, 276, 277, 280  
*Ballet des Horaces* 277  
*Lettres sur la danse et les ballets* 264, 272, 273, 275, 276
- Oberon* v. WIELAND
- Obres filosòfiques* v. *Philosophische Schriften*
- Obres* v. GÆTHER
- Obres* v. SCHLEGEL, J.E.
- Observationes in Diogenem Lærtium* v. MENAGIUS
- Œuvres diverses* v. PILES
- Œuvres philosophiques latines et françaises de M. Leibniz* v. LEIBNIZ
- Œuvres* v. RABELAIS
- Orfeo ed Euridice* v. GLUCK
- Otello* v. SHAKESPEARE
- Otò de Wittelsbach* 130, 362
- OVIDI NASÓ, Publi 207  
*Metamorfosis* 207
- PALISSOT, Charles 250
- Pamela* v. RICHARDSON
- PARSONS, James 152, 153, 153  
*Human Physiognomy explained* 152
- Passiones animæ* v. DESCARTES
- Père de famille* v. DIDEROT
- Περὶ ἀοργησίας* v. PLUTARC
- PÈRICLES 292
- Περὶ Ὁρχησεως* v. LLUCIÀ
- Petita fisiologia* v. *Kleine Physiologie*
- Phædo* v. PLATÓ
- Phèdre* v. RACINE
- PHILIDOR, François-André Danican 406, 406  
*Sancho Panza dans son île* 406  
*Tom Jones* 406
- Philosophical Transactions* 152, 153
- Philosophische Schriften* v. MENDELSSOHN
- Philosophisches Versuche über die menschliche Natur* v. TETENS
- Physionomische Fragmente* v. LAVATER
- PICCINNI, Niccolò 38
- PÍLADES 245, 245, 246, 246, 269, 275, 288
- PILES, Roger de 179  
*Dialogue sur le coloris* («Diàleg sobre el color») 179  
*Œuvres diverses* 179
- PITÀGORES 109
- Plastica* 102
- PLATÓ 194, 195, 291, 292  
*Banquet* 195

- De Legibus* 292  
*Phædo* 292  
 PLAUTE, Tit Macci 113  
     *Trinummus* 113  
 PLINI SEGON el Vell, Gai (Caius PLINIUS SECUNDUS) 73, 74, 117  
     *Historiæ naturalis* 73, 74  
 PLINIUS SECUNDUS, Caius v. PLINI SEGON el Vell  
 PLUTARC 130, 162, 164, 176, 181  
     *Περὶ ἀστυχησίας* 162, 164  
     *Vida de Demetri* 181  
     *Vida de Marc Antoni* 130  
     *Vides paralleles* 181  
*Poëtica* v. ARISTÒTIL  
 POINSINET DE SIVRY, LOUIS 121  
     *Traité des causes physiques et morales du rire* 121  
 POLUS 95  
*Polydorus* v. GRAUN  
 POMPEU MAGNE, Gneu 174  
 PORFIRI 291  
 PORTA, Gian-Battista della 73  
     *De humana Physionomia* 73  
 POUSSIN, Nicolas 33, 33  
*Primers elements de fisiologia* v. *Erste Gründe einer Physiologie*  
 PTOLEMEU SOTER 109  
*P Victor. Comment.* v. MAJORAGGIO  
*Pygmalion* v. BENDA  
  
 QUIN, James 311, 311  
 QUINAULT, Jean 341  
 QUINAULT, Jeanne 341  
 QUINAULT-DUFRESNE, Abraham 341, 341, 342  
 QUINTILIÀ, Marc Fabi (Marcus Fabius QUINTILIANUS) 94, 94, 247, 262, 291, 291, 294, 295, 298, 323, 324, 332  
     *Institutio Oratoria* 94, 247, 294, 323  
  
 RABELAIS, François 270, 270  
     *Gargantua i Pantagruel* 270  
     *Œuvres* 270  
 RACINE, Jean-Baptiste 250, 387, 387  
     *Phèdre (Fedra)* 387, 387  
 RAFAEL, Raffaello Sanzio 33, 33  
*Recerques filosòfiques sobre l'origen de les nostres idees de la Bellesa i el Sublim* v. *A Philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the Sublime and the Beautiful*  
*Recueil de pièces intéressantes, concernant les antiquités, les Beaux-Arts, etc.* v. ENGEL  
*Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* v. DUBOS  
*Réflexions historiques et critiques sur differents théâtres de l'Europe* v. RICCOBONI  
 REICHARDT, Johann Friedrich 399, 399  
*Reise um die Welt* v. FORSTER, J.G.  
*Retòrica* v. ARISTÒTIL  
 REYNOLDS, Joshua, Sir 178  
 RICCOBONI, Luigi 80, 80, 262  
     *Beitrag zur Historie und Aufnahme des Theaters (Suplement a la història i els progressos del teatre)* 80  
     *Dell'arte rappresentativa (Art del Teatre)* 80, 80  
     *Histoire du théâtre italien* 80  
     *Réflexions historiques et critiques sur differents théâtres de l'Europe* 80  
 RICHARDSON, Samuel 207  
     *Clarissa Harlowe* 207  
     *Pamela* 207  
     *Sir Charles Grandison* 207, 207  
 RICHELIEU, Armand-Jean du Plessis, cardenal i duc de 73  
*Romeo und Julia* v. BENDA  
*Romeo und Julia* v. GOTTER  
 ROSCI 235, 235

- ROUSSEAU, Jean-Jacques 207  
 RUBENS, Peter Paulus 239  
   *Degolla dels Innocents* 239
- SAINTE-ALBINE, Rémond de 45,  
 45, 49, 387-389  
   *Le Comédien* 45, 45, 387
- SALLUSTI CRISP, Gai (Gaius SALLUSTIUS CRISPUS) 110, 110  
   *Bellum Catalinae* 110  
   *Bellum Jugurthinum* 110  
   *Historiæ* 110
- SALLUSTIUS CRISPUS, Gaius v. SALLUSTI CRISP
- SÁNCHEZ FÉRRIZ, Miquel-Àngel 270  
*Sancho Panza dans son île* v. PHILIDOR
- Sara Sampson v. LESSING
- Saturnalia* v. MACROBI
- SCARLATTI, Alessandro 405
- SCHLEGEL, August Wilhelm von 65
- SCHLEGEL, Friedrich von 65
- SCHLEGEL, Johann Elias 65, 65, 316, 316, 317, 317  
   *Obres* 317  
   *Suplements critics* 316
- SCHLÜTER, Andreas 66
- SCHÖNEMANN, Eleonore Luise Dorothea v. LÖWEN
- SCHRÖDER, J.K. 92
- SCHRÖDER, Friedrich Ludwig 196, 196
- SCHWEITZER, Anton 227  
   *Alcestis* 227
- Second entretien après le Fils naturel* v. DIDEROT
- Seneca Tragicus* 92
- SÈNECA, Luci Anneu (Lucius Anneus SENECA) 92, 164, 165  
   *De ira* 164  
   *Hercules furens* 92  
   *Hercules Cæteus* 92
- SHAKESPEARE, William 53, 65, 75, 95, 127, 149, 169, 181, 188, 227, 233, 248, 395  
   *Antoni i Cleopatra* 169  
   *Cimbelí* 75, 189  
   *El mercader de Venècia* 395  
   *El rei Joan* 127, 127  
   *Hamlet* 95  
   *Otello* 168, 375, 375  
   *Somni d'una nit d'estiu* 233  
   *Teatre* 248  
*Simó, o de les facultats de l'ànima* v. HEMSTERHUIS
- SINÒNIMS francesos v. *Synonymes François*
- Sir Charles Grandison* v. RICHARDSON
- SMITH 93
- Sobre la fisiognomonía. Contra els fisiognòmics* v. LICHTENBERG
- Sobre l'amor i sobre l'egoisme* v. HERDER
- Sobre la pantomima* v. LLUCIÀ
- Sobre l'origen de les llengües* v. *Über der Ursprung der Sprache*
- SÒCRATES 173, 292, 292, 293, 293
- SÒFOCLES 313, 314, 324
- Sofronine i Olinte* v. CRONEGK
- SOLÓ 292
- Somni d'una nit d'estiu* v. SHAKESPEARE
- Somno Scipion* v. MACROBI
- SONNERAT, Pierre 195  
   *Voyage à la Nouvelle Guinée* 195  
   *Voyage aux Indes Orientales et à la Chine* 195
- SPINOZA, Baruch de 128, 148  
   *Ethica* 128
- SPRICKMANN, Anton Matthias 196  
   *Der Schmuck (Escriny de diamants)* 196
- STAHL, Daniel 93, 93
- Sturm und Drang* v. KLINGER
- SUETONI TRANQUIL, Cai (Caius SUETONIUS TRANQUILLIUS) 135, 176

- Cæsarum XII vitæ* (*La vida dels dotze Cèsars*) 135, 176
- SUETONIUS TRANQUILLIUS, Caius v. SUETONI
- SULZER, Johann Georg 64, 64, 76, 77  
*Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (*Teoria general de les Belles Arts*) 64, 76  
*Suplement a la història i els progressos del teatre* v. *Beitrag zur Historie und Aufnahme des Theaters*  
*Supplements critiques* v. SCHLEGEL, J.E.  
*Supplements de Hessen concernents a la literatura i l'art* v. *Hessische Beiträge zur Gelehrsamkeit und Kunst*
- SWIFT, Jonathan 192
- Synonymes François* v. GIRARD
- TÀCIT, Corneli 165
- Talmud 58, 59
- TASSO, Torquato 389  
*Gerusalemme liberata* 389
- Teatre* v. SHAKESPEARE
- TEODOSI I el Gran 72
- TEOPRAST 213
- Teoria de les Belles Arts* v. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*
- Teoria general del pensament i del sentiment* v. EBERHARD
- TERENCI ÀFER, Publi (Publius TERENTIUS ÀFER) 208, 210, 250, 323, 323, 324  
*Heauton Timoroumenos* («El que es turmenta a si mateix») 208, 210
- TERENTIUS ÀFER, Publius v. TERENCI
- TETENS, Johann N. 85, 85  
*Philosophisches Versuche über die menschliche Natur* (*Assajos filosòfics sobre la naturalesa humana, i sobre el seu desenvolupament*) 85
- Theatralische Bibliothek* v. LESSING
- TIBERI, Claudi Neró 135, 135
- TIBUL (Albius TIBULLIUS) 198  
*Elegies* 198
- TIBULLUS, Albius v. TIBUL
- TIEDEMANN, Dietrich 392, 392, 394  
*Investigacions sobre l'home* 392
- TIRTEU 35
- Tom Jones* v. PHILIDOR
- TÖRRING, Joseph August von 114, 242  
*Agnes Bernauer* 114, 242, 380
- Tractat de la fisonomia* v. *Physionomische Fragmente*
- Tractat de pintura* v. *Trattato della pintura*
- Traité de la peinture* v. *Trattato della pintura*
- Traité des causes physiques et morals du rire* v. POINSINET DE SIVRY
- Traité d'insectologie* v. BONNET
- Traité sur les passions de l'âme* v. *Pasiones animæ*
- Trattato della pintura* v. LEONARDO DA VINCI
- TREMBLEY, Abraham 53, 53
- TRESSAN, Louis E. de la Vergne, comte de 233  
*Huon de Bordeaux* 233
- Trinummus* v. PLAUTE
- Tusculanæ Quæstiones* (*Tusculanæ disputationes*) v. CICERÓ
- Über der Ursprung der Sprache* v. HERDER
- UNZER, Johann August von 93, 93, 140  
*Erste Gründe einer Physiologie* (*Primers elements de fisiologia*) 140
- Usong v. HALLER

VALERI MÀXIM (VALERIUS MAXIMUS)  
165

VALERIUS MAXIMUS v. VALERI MÀ-  
XIM

*Varia Historia* («Miscel·lània històri-  
ca») v. ELIÀ

*Vermischte philosophische Schriften*  
v. HEMSTERHUIS

VERRES, Gai 247, 247

*Viatge al voltant del món* v. *Reise um  
die Welt*

*Vida de Demetri* v. PLUTARC

*Vida de Marc Antoni* v. PLUTARC

*Vides i opinions dels més eminents  
filòsofs* v. DIÒGENES LAERCI

*Vides paraleles* v. PLUTARC

VIRGILI MARÓ, Publi 154, 171, 198  
*Eneida* 154, 171, 198

VITRUVI POLLIÓ (VITRUVIUS POLLIO)  
109

*De Architectura libri* 109

VITRUVIUS POLLIO v. VITRUVI

VOLTAIRE, François-Marie Arouet  
27, 135, 192, 261, 341, 387, 387

*Brutus* 27

*L'Écossaise* o *Le café* (*L'escoceca*)  
261

*Merope* 135

*Zaire* 387, 387, 389, 389

VOSSIUS o VOSS, Isaac 324, 325

*De Poëmatum cantu et viribus  
Rhythmi* 324

*Voyage à la Nouvelle Guinée* v. SON-  
NERAT

*Voyage autour du monde* v. *Reise um  
die Welt*

*Voyage aux Indes Orientales et à la  
Chine* v. SONNERAT

WATELET, Claude-Henry 119, 119,  
225

*Encyclopédie* (*Enciclopèdia*) 49,  
119

*L'art de peindre* 119

*West Indian* v. CUMBERLAND

WIELAND, Christoph Martin 227,  
233, 234, 384

*Agathon* 227

*Alcestis* 227, 384

*Der goldene Spiegel* («El mirall  
d'or») 227

*Die Abderiten* 227

*Oberon* 227, 233, 234

WILHEM, August 65

WINKELMANN, Johann Joachim  
33, 33

*Història de l'art de l'antiguitat*  
33, 33

WOLF, Friedrich August 276

XENOFONT 184, 184

*Ciropèdia* 184

XERXES I de Pèrsia 162

*Zaire* v. VOLTAIRE

*Zémire et Azor* v. GRÉTRY

*Zémire et Azor* v. MARMONTEL

*Zwillingen* v. KLINGER

# SUMARI

PRESENTACIÓ . . . . .	7
NOTA SOBRE LA PRESENT EDICIÓ . . . . .	21
IDEES SOBRE EL GEST I L'ACCIÓ TEATRAL . . . . .	23
PREFACI DEL TRADUCTOR . . . . .	25
PRIMERA PART	
Carta I . . . . .	43
Carta II . . . . .	49
Carta III . . . . .	54
Carta IV . . . . .	58
Carta V . . . . .	63
Carta VI . . . . .	70
Carta VII . . . . .	78
Carta VIII . . . . .	82
Carta IX . . . . .	91
Carta X . . . . .	97
Carta XI . . . . .	108
Carta XII . . . . .	119
Carta XIII . . . . .	127
Carta XIV . . . . .	134
Carta XV . . . . .	142
Carta XVI . . . . .	150
Carta XVII . . . . .	161
Carta XVIII . . . . .	166
Carta XIX . . . . .	173
Carta XX . . . . .	180
Carta XXI . . . . .	190
Carta XXII . . . . .	198

Carta XXIII . . . . .	204
Carta XXIV . . . . .	215
Carta XXV . . . . .	222
Carta XXVI . . . . .	232
Carta XXVII. . . . .	244

SEGONA PART

Carta XXVIII . . . . .	255
Carta XXIX . . . . .	264
Carta XXX . . . . .	272
Carta XXXI . . . . .	280
Carta XXXII. . . . .	288
Carta XXXIII . . . . .	294
Carta XXXIV . . . . .	301
Carta XXXV. . . . .	311
Carta XXXVI . . . . .	319
Carta XXXVII . . . . .	326
Carta XXXVIII. . . . .	336
Carta XXXIX . . . . .	343
Carta XL . . . . .	352
Carta XLI . . . . .	360
Carta XLII . . . . .	370
Carta XLIII . . . . .	379
Carta XLIV . . . . .	391
Carta sobre la pintura musical . . . . .	399

TAULA DE MATÈRIES . . . . .	415
ÍNDIX DE NOMS . . . . .	423







E S C R I T S  
T E Ò R I C S

Darrers títols publicats:

1. Valentina Valentini, *Després del teatre modern*
2. Jean-Paul Sartre, *Un teatre de situacions*
3. Susanne Schlicher, *Teatre-dansa Tradicions i llibertats*
4. Carlo Goldoni, *Memòries*
5. Richard Wagner, *Òpera i drama*

*Idees sobre el gest i l'acció teatral* tingué un gran ressò en els ambients alemanys i europeus en general. Publicada a Berlín en dos volums (1785 i 1786), fou poc després traduïda a diverses llengües, fet que contribuí decisivament a la difusió d'aquest text. Diversos autors de començament del segle XIX, com Kant, Gilbert Autin, De Jorio, hi fan referència i en comenten, en obres seves, alguns capítols.

L'objectiu d'Engel, amb aquest text, és proporcionar un mètode de treball per als actors. Però el seu estudi és bastant més que això: és una reflexió sobre algunes de les qüestions clau de l'estètica de l'època i una manifestació de les preocupacions teòriques sobre els sentiments.

Presentem per primera vegada *Idees sobre el gest i l'acció teatral*, d'Engel, en versió catalana, traduïda per Joan Segalés, precedida d'un pròleg de Jaume Mascaró, el qual, a més, ha tingut cura de l'edició.

ISBN 84-7794-564-0



9 788477 945642