

La rauxa i el seny. Claus mítiques del *Poema del bosc*

María Carreira López

*Dedicat a Montserrat Prat i Serra,
abadessa de l'imaginari i difusora de catalanitat.*

Introducció

Abans d'entrar en matèria, he d'aclarir que escometo la meva anàlisi del *Poema del bosc* des d'una perspectiva mitocrítica, és a dir, sota les directrius metodològiques de l'estructuralisme figuratiu de Gilbert Durand. Per a Durand qualsevol obra d'art es pot analitzar com si fos un mite, ja que, segons ell, el mite és el model matricial de tota narració (Durand: 2018, 230). I, tanmateix, no cal que sigui una narració expositiva i racional, ans al contrari, és preferible que sigui lírica, capaç de despertar els somnis, tant d'individus com de pobles, ja que l'objecte d'estudi de Durand sempre ha estat l'*anthropos* en la seva globalitat. La disciplina durandiana integra a l'anàlisi la imaginació i el pensament simbòlic, que a la nostra cultura han estat sistemàticament ignorats, si més no desvaloritzats, degut al positivisme iconoclasta imperant.

Els senyals del mite, segons Durand (2018: 23, 232), els hem de buscar dins de l'obra d'art en indicis com poden ser el títol, el model formal que es fa servir, i, sobretot, s'ha d'anar a escorcollar les redundàncies¹, que són les veritables empremtes del llenguatge mític. Les redundàncies poden estar constituïdes per una paraula, per una situació, o per allò que Gilbert Durand anomena «*décor mythique*», és a dir, per elements de natura diversa que propicien la percepció d'una constel·lació temàtica.

¹ També Ricoeur i Lévi Strauss havien reconegut com a fonament del mite la repetició.

Tot i que a casa nostra no és una disciplina gaire popular en el món acadèmic, sí que ho és a d'altres indrets. Cal dir que el Centre de Recherche de l'Imaginaire (CRI) que Gilbert Durand va fundar a Grenoble, va ser l'epicentre d'una xarxa que es va estendre per tot el món. El proper mes de novembre de 2020 se durà a terme a Cluj-Napoca (Romania) el III Congrés Internacional del Centre de Recherches Internationales sur l'Imaginaire (CRI2i), amb deixebles directes d'ell. L'any 2021 se celebrarà arreu del món el Centenari de naixement de Gilbert Durand, amb diversos actes i, previsiblement, algun a Barcelona.

Per internar-nos al bosc modernista i simbolista de Riquer, permetin-me que recordi l'exhortació sobre el simbolisme que ens feia el professor que va ensenyar les teories durandianes a Barcelona, el mestre Alain Verjat: «*le symbolisme, c'est la semantique à l'infini. Vous qui entrez ici abandonnez votre raison à l'entrée*» (Verjat: 2014, 54). Es tracta, llavors, de penetrar a un univers on cal deixar-se seduir per les evocacions que s'originen amb les combinacions de les paraules amb la música i amb les imatges, tot creant una dimensió nova: plena d'espiritualitat, però sense abdicació de la natura; corpòria i, alhora, mística.

Alexandre de Riquer cercà l'art total i transformador que va caracteritzar en gran mesura el simbolisme i, més en particular, les seves grans influències artístiques entre les quals podem assenyalar l'ideari preraphaelita i tota la parafernàlia wagneriana². Per al Modernisme, moviment artístic elitista i esteticista, l'artista esdevé un iniciat i actua com a taumaturg, com a sacerdot de la Religió de l'Art i, mitjançant la seva intervenció, aconsegueix que ens sigui revelat als llecs -si més no, albirat- el profund enigma que roman al bosc.

² Segons Cerdà i Surroca (2017, 328) el moviment modernista barceloní en general era wagneròfil. Roger Miret assenyala que un dels fars del wagnerisme va ser precisament la revista *Joventut*, de la qual Alexandre de Riquer va ser-ne director i crític d'art (Riquer: 2017, 14):

«Podem veure-hi encara una al·lusió al triomf del wagnerisme i del germanisme que arrenca dels preraphaelites de la fase artúrica i que fou contemporani de Riquer amb el culte que reté a Wagner el modernisme, propugnat especialment per la revista *Joventut*».

Roger Miret afirma a la «Introducció» que el *Poema del bosc* és un cant per a ser llegit en veu alta (Riquer: 2019, 34), posant així de manifest la riquesa sinestèsica d'aquesta obra d'art total, constituïda per divuit cants, emmarcats per un exordi en forma de sonet i una oda a Bacus, com a cloenda. Prova de que l'aspecte musical per a Riquer era molt important, és que la primera edició del *Poema del bosc* també duia una cançó, segons la recensió de Raimon Casellas (1910), al diari *La veu de Catalunya*³:

«Además d'un pròlech-sonet y d'una oda a Bacus, conté una "Cançó del jutglar", ab música den Pahissa. Es a dir que, començant ab una carta al autor, del gran poeta, acaba l'obra ab uns compassos del gran músich».

Cada cant es distingeix amb una música pròpia, i aquesta ha de ser experimentada per un lector-rapsode, com una indicació més cap a la direcció que assenyala el poeta. Així, per posar algun exemple, al primer Cant es dóna a conèixer la veu hierofànica del bosc mitjançant recursos com la proliferació de fonemes bilabials i nasals en frases llargues, al·literació que conjura la borinor greu de les humitats feréstegues:

Dins l'ombra de la nit, grandíós el bosc panteja:
foscúria impenetrable, eixampla monts enllà
de son brancatge altívol el rondineig que oneja
com una mar dormida que vent fa trontollâ.

O l'articulació del vers en frases curtes que evoquen el piular festiu i despreocupat dels ocells del Cant II:

³ Com a curiositat i a fi de fer patent l'ambient intel·lectual que dominava el moment, al mateix diari, just abans de l'article de Casellas hi ha una ressenya d'un concert on s'havien interpretat peces de «Els Mestres cantors de Nuremberg» de Wagner, signada per Xènius.

No sembrem i collim:
de graner, de celler, nosaltres no en tenim.

En relació als models mètrics, el poeta adapta a cada escena la versificació per tal d'ajustar la musicalitat a la solemnitat que pertoca a cada quadre. La majoria dels cants, doncs, es basteixen amb versos d'art major (una característica pròpia de la poesia culta, que solia tractar temàtiques solemnes i filosòfiques) i amb rimes consonants, també dites perfectes. En quant al sonet inicial, cal esmentar que és disposat amb la fórmula⁴ preferida pel poetes del *dolce stil nuovo*. Per a tancar el llibre, Riquer tria una oda, que dedica al déu Bacus. L'oda es un model que va ser molt utilitzat per a composicions de temes elevats: filosòfics, religiosos, etc. Riquer invoca Anacreont, que cultivava aquest estil líric amb gran destresa i que, a més a més, era conegut pel seu hedonisme i sensualitat.

Temes i estructura del *Poema del Bosc*

El *Poema del bosc* és estructurat en divuit cants, emmarcats pel sonet inicial i l'oda final. Riquer el va escriure al llarg de deu anys i, curiosament, la posició ordenada dels cants no és parella a l'ordre de composició, segons denoten les dates d'escriptura al final de cada cant; amb l'excepció del Cant V, «Bosc d'Arcàdia», que no inclou cap anotació al respecte.

Al *Poema del bosc* Riquer fa visible la heterogeneïtat i riquesa del seu imaginari del bosc. En divuit quadres o cants, l'autor versifica diferents visions de la floresta a cadascuna de les escenes.

⁴ L'estructura del sonet admet certes variacions; la versificació que fa servir Alexandre de Riquer, ABAB ABAB CCD EDE, va ser usada pels poetes renaixentistes italians; també es va emprar molt al s. XIX a França, especialment pels parnassians i, fins i tot, es coneix com a «*sonnet français*». L'especialista en mètrica catalana, Serra i Baldó (1932, 76) ja advertia que «a partir de Verdaguer es nota una tendència a l'ordenació de rimes segons el model francès, i això en els nostres dies arriba a ésser una llei mai transgredida».

Mentre la veu lírica fa un brindis a la manera dels *felibres*⁵, Riquer es presenta com un «amant-esclau de l'art» i exposa la intenció amb què va gestar el *Poema del bosc*, el qual ofereix com a present a la seva pàtria, que descriu com un temple en construcció «fujetejat» pels aires de ponent:

Al temple que edifica ma terra gloriosa,
del qui es clourà la volta, segura, fermament

La menció de la «copa santa», tot i que es refereix al regal als felibres, convoca al poema la complexitat simbòlica del Grial, la copa més celebrada a totes les literatures i que serà assolida per Galahad.

Pel que fa a les temàtiques, com a resum es pot mencionar que el Cant primer constitueix una invitació del bosc a endinsar-se en ell, com a temple de la natura. El Cant segon constitueix una declaració de religiositat, en el qual lloen a Déu flors, ocells, arbreda i cascada. El bosc antic, davant de la irrupció devastadora de l'home, pren venjança, al Cant tercer. El Cant quart funciona com a preludi d'allò que esdevindrà més tard: Harmonia i el bosc sencer ploren la mort de la Dríada immortal, seduïda pels càntics de les Bagasses i dels Sàtirs. Simbòlicament, la «sagrada alzina» és també «ferida i socarrada» pel foc dels déus, traspassada pel raig. El plany s'interromp amb l'eixordadora rialla de Pan, que agafa la nimfa desprevinguda. El Cant cinquè, sense datar, conté la indicació que està elaborat a «imitació de Teòcrit» i consta d'un molt sensual poema bucòlic, en forma de diàleg entre dos pastors. Al Cant sisè, l'espessor recobra el camí que obriren i transitaren exèrcits, com una al·legoria de tot allò que el temps esborra; i, tot i que les goges no en parlen, el poeta, a diferència dels no-iniciats, té la capacitat d'intuir l'enigma:

El misteri profund de les amples bosquíries,

⁵ Aleshores, als cercles catalanistes es tenia molt present aquest moviment occità. *Lou Felibrige* va ser una associació promoguda per Frédéric Mistral i altres intel·lectuals per a la protecció i cultiu de la llengua occitana. La Copa Santa és una copa de plata que van a regalar als felibres escriptors i polítics catalans per l'acollida a l'exiliat Víctor Balaguer. Riquer va publicar com a pròleg del *Poema del bosc* una carta de Mistral.

secret que pressenteix el poeta clarivident
[...]
amb incompresa llengua el bosc la va cantant
i causa un tremolor al pàl·lid vianant
acostumat al luxe de la vila daurada,
que no comprèn del bosc l'amor, la immensa pau.

Al Cant setè, amb una visió poc idíl·lica dels avantpassats que van construir els dòlmens, es narra com els druides fan del bosc el seu temple, ignorant que, amb els seus rituals, els profanen.

Pel bosc desfilen diferents personatges i situacions prototípiques de la Matèria de Bretanya, i tanmateix, el cant més artúric és el vuitè, titulat «Escalibor». Encara que només s'esmenta el nom de «Bon Cavaller», sabem que es tracta de Galahad⁶. Galahad és el cavaller pur, aquell qui encarna la perfecció absoluta i l'únic que assoleix el Grial, tant a la *Quête du Saint Graal* com a les versions ibèriques del llibre. Segons Philippe Walter (2004: 21), Galahad és producte de l'evolució cristiana del mite del Grial i assumeix progressivament el paper de Percival. Al poema riquerià aquest personatge misteriós aconsegueix una missió i, una vegada resolta, desapareix sota les aigües del llac, que a la mitologia celta és un lloc de l'Altre Món. Les divises de Galahad al poema són «Pàtria, Fe i Amor», que era el lema de la Renaixença i dels primers Jocs Florals de Barcelona: «*Patria, Fides, Amor*». Aquest lema, al sonet inicial, es modificà pel del Felibritge: «Pàtria, Amor i Poesia», segons assenyala Miret a la «Introducció» del *Poema del Bosc* (Riquer: 2019, 26). Les al·lusions a la pàtria, tant en aquest cant com també en el sonet, denoten el catalanisme de Riquer, que per a Eliseu Trenc, era de caràcter molt tradicionalista i estava força impregnat de religiositat i conservadorisme (Trenc, 2000: 24).

És molt interessant constatar l'ús polític com element diferenciador que es fa de la Matèria de Bretanya. Aquesta temàtica ha estat utilitzada com a motiu legitimador per a la construcció o, més aviat, reconstrucció de les

⁶ Fill de Lancelot i Elaine de Corbenic. La nit que el van engendrar, el Cavaller de la Carreta creia, per encanteri, que jeia amb la seva amada Ginebra.

identitats col·lectives (Zarandona, 2007), sobretot des del Rexurdimento a Galícia (sembla que cada vegada estigui més viu al sistema literari gallec), de la Renaixença a Catalunya (on el seu punt àlgid és fins al Modernisme) i a Euskadi (principalment contemporani) per part dels agents dinamitzadors polítics i culturals propers al nacionalisme i, més actualment, a l'independentisme. Aquest aspecte subratllaria la intenció catalanista de Riquer.

Com a la història de la Dríada, l'amor carnal és causa del destret del Cant IX, en el qual la Fada Doralissa es converteix en una estàtua, després de ser seduïda per un poeta. Les Fades es venegen, matant-lo, i l'estàtua es trenca. El Cant desè travessa una nit negra durant la que s'oficia un aquelarre; al punt culminant de la cerimònia en la qual participa un gran dimoni, de sobte, amb una gran commoció lumínica, s'apareix el Cèrvol de Sant Humbert amb la Creu entre les seves banyes, anunciant el dia. El bon joglar del Cant onzè es retira al bosc a plorar la seva dissort: la seva amada Liliada es casa. Abans de morir, canta una última cançó que commou tot el bosc; l'albe blanc acull sota les seves arrels el cos del poeta mort d'amor; i, amb el pas del temps, a la seva mandolina hi creix un lliri blanc. El Cant XII refereix la història d'un assassí, que arriba a un espai oblidat dins del bosc, on hi ha una creu. Allí es postra, demanant perdó, rentant-se les mans ensagnades durant mesos a una fontana, fins que el Crist el redimeix. L'ermità neteja la vegetació que impedia que es veiés la Creu, però això mateix provoca que mori lapidat, a mans de la gent. La seva tomba és un munt de rocs i la Creu s'anomena del Diable. Liliana es diu la reina de les Goges que viuen al llac del Cant tretzè. Les goges atreuen un jove caçador que porta al coll el seu botí de caça, una daina. El jove acaba al fons del llac. Al Cant catorzè els llops cacen, afamats, mentre els follets ballen, abans de despuntar el dia.

El bosc és, tanmateix, clement amb les persones que manifesten voluntat de viure en pau. L'arquetip del «bon salvatge» és Lari dels aucells, al Cant quinzè, que viu retirat del món en harmonia franciscana amb animals i plantes. A la seva mort ocorren meravelles, com que les aus canten en plena nit i el seu cos, mentre és traslladat fora del bosc, rep pètals de flors. Al Cant XVI el bosc segueix mostrant-se benèvol, i uneix, «flubiolejant», una parella de pastors que acaben casant-se. La devastació del paisatge és el tema del Cant

disset, al qual, darrere dels carboners, vénen llenyataires, boïgaires... deixant al seu pas la terra erma, colpida d'una set ardent i inapaivagable. El bosc mor definitivament, i tot es transforma en un immens llaurat. El Cant divuitè, «Les vinyes», narra un jorn de festa que suposa la verema al món agrari, i, com no, un idil·li entre un noi i una noia.

L'oda a Bacus és una epifania irònica de l'adveniment de Dionís. El poeta, que encara es confessa un «amant i trobador dels boscos», demana al déu del vi la inspiració per a l'exalçament del seu triomf.

Imaginari del *Poema de Bosc*

La intenció principal d'aquest resum és posar de manifest les temàtiques que tracta l'autor i demostrar que al *Poema del bosc* hi ha un trajecte. Un decurs que avança des d'aquella boscúria edènica i sagrada del començament, englobada a la imatge de la «nau», que l'autor ens revela com a lloc íntim i sagrat, fins a la festa de la verema, on les fileres de vinyes, les línies rectes, han acabat per substituir el maremàgnum silvestre. En llenguatge durandià suposa un desplaçament de les estructures místiques, incloses al règim nocturn de la imatge, que es correspon amb allò femení i el símbol del continent⁷ vers el règim diürn de la imatge, que correspondria a allò masculí i geomètric. Allò sagrat desapareix, envaït i envilit per allò profà, que sembla materialitzar-se en l'element humà. Aquesta controvèrsia entre la humanitat i la natura confereix al *Poema del bosc* una vigència molt interessant en aquest moment, en el que ens interroguem sobre la nostra petjada ecològica.

Hom ha ressenyat la reiteració constant al llarg del poema de la paraula «nau», com a equivalent de «bosc». A l'espai del bosc concorren dos aspectes, que es diferencien clarament: per una banda, es troba el bosc «víctima», sacrificat, en procés de destrucció per mà de la humanitat:

El craqueteig planyívol de soques escorxades
cruixia bosc endins, l'anaven trossejant,

⁷ Segons la classificació isotòpica de les imatges de Gilbert Durand (1992, 506-507).

i al plany dels cimalers, esqueix de les brancades,
s'unien les cantúries d'aquells que van talant

I, per una altra banda, hi ha un «altre» bosc que té voluntat pròpia, que observa i avalua, capaç d'actuar. La nau, la catedral és el bosc primigeni, la font d'on mana tota la vida, és el bosc-*nemeton* dels celtes:

Mes vetlla un altre bosc de força prodigiosa
que com altiu vigia se gronxa rondinant:
ell és la nau que guarda com arca misteriosa
l'intens secret de vida en l'atri sacrosant.

Aquests epítets «nau», «arca misteriosa», ens fan pensar en el continent, en la copa que representaria l'espai tancat, *summa intimitatis*, de l'úter femení. Per a Gilbert Durand, l'*omphalos*, el centre i melic del món, ha de trobar-se dins de la intimitat del bosc sagrat, i adverteix que allò sagrat prové precisament, de la seva clausura, del tancament:

«C'est pour ces raisons utérines que ce que sacralise avant tout un lieu c'est sa fermeture: îles au symbolisme amniotique, ou encore forêt dont l'horizon se clôt lui-même. La forêt est centre d'intimité comme peut être la maison, la grotte ou la cathédrale. Le paysage clos de la sylve est constitutif du lieu sacré. Tout lieu sacré commence par le "bois sacré".» (Durand: 1992, 281)

També per a ell, copa i nau, com a continents, són símbols equivalents. Però, el receptacle de vida, Graal o Copa Sagrada que s'anuncia al sonet inicial, esdevé a l'oda final una altra copa, plena de líquid alcohòlic que s'aixeca en honor a Bacus.

La besllum flueix –com un semi-líquid- esmorteïda entre boires, branques i fulles del paratge immutable, a diferència de la diafanitat lineal de les superfícies llaurades per l'home. L'efecte de la presència humana incumbeix fins i tot al color, és la perspectiva de l'artista gràfic: les fredes foscors verdes i humides del misteri del bosc son substituïdes per rogenques extensions aclivellades. La massa vegetal, informe, misteriosa com un temple,

que participa del caos inicial, es transmuta, mitjançant la mà de l'home en l'ordenació en rengleres de vinyes al cant final. El silenci íntim i greu, ensomni del repòs del recer sagrat, esdevé joia, cançons i rialles del festival de les parelles al bell mig de les veremes alineades.

Les dones *angelicattas* de Riquer, tan profusament representades a la seva obra gràfica, en la qual constitueixen un element central, semblen desaparèixer del *Poema del bosc*. Segons Cerdà i Surroca les dones que es representen al modernisme simbolista són les dones-àngels i les dones-fatals, les unes essent el revers de les altres:

«La reivindicació preraphaelita de Dante Alighieri i dels estilnovistes també comporta la incorporació de la “*donna angelicata*” a la creació literària i artística del Modernisme [...] i, singularment, Alexandre de Riquer, l'entitat de Beatrice inspira madones, dones àngel, esposes místiques, celestials i salvífiques, a les quals el conceptualisme polaritzat propi del segle XIX, coincidint aleshores amb les reivindicacions feministes, oposa la dona-satànica, perdedora d'homes i de pobles». (Cerdà: 2011, 177)

Allò que crida l'atenció és que hi han dones, fades i goges, seduïdes o seduïnt... però curiosament no són descrites amb la profusió de paraules que es dediquen a la natura. Tampoc no encaixen amb l'arquetip de dona virginal i angèlica. Llavors, on és la dona musa de Riquer? Potser es podria equiparar, doncs, amb el mateix bosc. I això explicaria la commutació de l'element *aigua* – que significa el poder immutable de la Natura, i que podria simbolitzar també aquella dona èlfica⁸ tan característica de la seva obra gràfica-, per l'element *foc*, representació aquí del moviment i, segurament, del geni masculí. Vist així, la pròpia boscúria s'aproparia al model mític Diana-Artemisa, deessa dels boscos i de les bèsties i germana bessona d'Apol·lo. Aquesta deïtat, com el bosc primigeni de Riquer, té molta afició a venjar-se dels seus agressors. L'espai del bosc al *Poema* és el camp de batalla i, al mateix temps, el trofeu per a la força guanyadora de la lluita entre allò superior, representat en la puresa, majestuositat i serenor del bosc antic, del temple; i les forces inferiors, grolleres

⁸ La portada del poemari riquerià *Anyoranses* representa una dona sostenint una copa, i encaixa perfectament amb el model que proposem, sembla una dona d'aigua. I fins i tot s'ajusta al cromatisme que hem descrit: verd, blau i blanc.

i abjectes, que trenquen o maculen aquest indret sagrat, representades sobretot en l'element humà especialment masculí.

L'amor carnal dóna fruits (les vinyes), i, no obstant això, degrada l'amor místic o espiritual. Allò que era immortal, es crema i s'extingeix consumit per l'amor profà, com la Dríada. El foc opera com a element esfereïdor i devastador dels blancs, blaus i verds que caracteritzen la puresa i la virginitat de la Natura. Aquest bosc-Diana també és ambivalent. Es venja de qui li fa mal, com el caçador que mata una daina, atribut de la Deessa, o de qui li talla els arbres⁹; i, pel contrari, tracta bé a qui és víctima de l'amor esfereïdor, com el pobre trobador que mor al peu de l'àlber blanc o a qui, allunyat del món dels homes, és capaç de viure en pau i harmonia amb la natura, com el Lari dels aucells.

Assistim, doncs, al llarg de la lectura del poema riqueria, a una transició cap a la decadència, personificada en el triomf de Dionís, de la bogeria, de les cançons i les vinyes, sobre el silenci greu i l'atmosfera íntima i recollida de la boscúria verge.

Els mitemes assenyalats per Gilbert Durand (1986) com a reveladors del mite decadent, es presenten l'un darrera de l'altre. Trobem al text la *perversió*, allò antinatural (fins i tot allò artificial), en la transformació de tot allò sublim en vulgar, de la natura a allò humà, que encara posa més en relleu la renúncia a l'amor ideal, i a la seva substitució per amors més procaços. Però un dels exemples més colpidors de la perversió del món seria la impossibilitat de redenció del pecador, que fóra perdonat per Déu.

El *farniente*¹⁰, la ociositat dels déus antics («Wotan és un dandy», diu Durand) es pot entreveure en la impertorbabilitat del bosc.

La presència de la *femme fatale*, model de la *Belle Dame sans merci*¹¹, personificada en les Goges del Cant tretzè que captiven al caçador, que, per

⁹ Al poema moren per picadures d'escorpí de la mateixa manera que mor Orió (Grimal: 2010, 54), com a càstig de la deessa. Grimal també apunta la forta relació de la deessa amb el cèrvol, i posa com exemple d'aquest vincle la substitució d'Ifigènia per un cèrvol al moment del sacrifici d'Artemis-Diana.

¹⁰ El rei Pescador i el mateix rei Artús es presenten sovint com a reis *faineant*.

cert, ha mort una daina. A la literatura medieval, segurament d'origen cèltic, és interessant constatar com es reproduïx el tòpic del cèrvid que va a ser caçat i, perquè és un ésser feèric, subverteix la situació, tal i com ocorre en la història del caçador que es converteix al cristianisme, com el Cérvol de Sant Humbert, mencionat al *Poema*.

Aparentment, doncs, constatem que les vinyes imperen sobre el bosc; emperò, en el fons, no és exactament això el que passa.

Una de les primeres obres de Nietzsche, *L'origen de la tragèdia en l'esperit de la música*, constituï un estudi de l'art com a «activitat essencialment metafísica» (2016: 38, 174), ja que, segons explica al pròleg dedicat a Richard Wagner, l'art és la tasca suprema que es pot realitzar a la vida. *L'origen de la tragèdia en l'esperit de la música*, títol que des de 1886 va canviar a *L'origen de la tragèdia, o Grècia i el pessimisme* va suposar un escàndol a la comunitat acadèmica, per la seva audàcia filològica. Nietzsche, amb el pretext d'examinar els mecanismes ocults de la tragèdia grega i la catarsi que havia de produir en el públic, explica la necessària tensió entre dos aspectes mítics¹² encarnats per Dionís i Apol·lo, que produeix com a resultat l'èxtasi inefable i transformador que ha de suscitar l'art veritable. Val a dir que va utilitzar com a exemple

¹¹ El poema de John Keats, «La Belle Dame sans merci», versionava l'obra homònima escrita el 1424 per Alain Chartier. Aquest poema va ser font d'inspiració per als artistes de la Germandat Prerrafaelita; molts dels qui van tractar aquesta temàtica van ser extremadament influents a l'obra d'Alexandre de Riquer, com Rossetti, Hugues i Waterhouse. Riquer tenia a la seva biblioteca obres de Keats.

Flordeneu, la reina de les goges del *Canigó* de Mossèn Jacint Verdaguer -que tenia relació amb Riquer, ja que el casà amb la seva primera esposa, Dolors Palau-, presenta moltes similituds amb aquesta figura de la «Bella Dama Sense Pietat» i les goges del llac. La interessant relació de Mossèn Cinto amb els preraphaelites, tot i ser anterior al moviment anglès, s'explora a l'article de Castellanos (2002).

¹² Nietzsche va caracteritzar aquests dos principis amb els noms de les deïtats Dionís i Apol·lo, però també reconeix a la seva obra que ja el seu mestre Schopenhauer, havia anomenat aquestes forces "Voluntat" i "Representació". Schopenhauer i Wagner van influir molt en Nietzsche, sobretot en les primeres obres.

d'aquest Art majúscul no només el teatre grec, sinó també les òperes de Wagner, de qui va ser també amic i admirador fervent.

Algunes característiques d'allò dionisiac enfront d'allò apol·lini, tretes de *L'origen de la tragèdia* serien:

DIONISIAC	APOL·LINI
Art plàstic	Música
Misticisme, dissolució de l'ego	Principi d'individuació, diferenciació
Metafísic	Físic
Estat orgiàstic	Heroisme que posa ordre
Concepció tràgica del món	Concepció teòrica del món

Si havíem començat parlant de la versemblança que el bosc simbolitzés la dona pura i virginal, àdhuc, podríem obrir les possibilitats a que simbolitzi l'epígon del propi Modernisme, que es declarava dionisiac, cercat per l'ideari noucentista, que propugnava els valors apol·linis. D'Ors, figura central del Noucentisme, parlava de «refrenar allò dionisiac i d'orientar-se cap a allò apol·lini». Per a Palau i Fabre, Catalunya continua inquietantment absorta als valors d'aquest ideari noucentista que:

«s'anomena d'antuvi Mediterranisme, i que aquest fou erigit, en front del Modernisme, per lluitar contra les boires del nord i les seqüeles d'un romanticisme tardà». (Palau i Fabre: 2004, 11).

«El Noucentisme només havia tingut en compte un aspecte del Mediterranisme, que és l'aspecte endreçat, equilibrat, apol·lini, i havia deixat completament oblidada, quan no l'havia defugit, l'altra dimensió, la que d'acord amb la classificació nietzscheana, de tots coneguda, anomenem la vena dionisiaca.

En defugir aquesta cara de la medalla, el Noucentisme s'amputava, automàticament, la possibilitat de la tragèdia, dels oracles, dels misteris, de l'excés, de la vidència. Els aspectes obscurs, si voleu,

de la nostra naturalesa i del nostre comportament, que són segurament més poderosos que els aspectes clars, quedaven eliminats». (Palau i Fabre: 2004, 13).

Al *Poema del bosc* Alexandre de Riquer només fa patent el triomf d'aquest classicisme lògic, que li afectava a tots els nivells, comprés el personal, ja que cada vegada rebia menys comandes, perquè el seu art ja no estava de moda i patia «del nou corrent estètic del Noucentisme» (Trenc, 2017: 223). Fins i tot certs versos de l'«Oda a Bacus» es podrien llegir com una referència a la producció noucentista. Els versos que reproduïm aquí al·ludirien al poemari de Josep Carner, *Els fruits saborosos* (1906), que va constituir una fita dintre del Noucentisme i més concretament, a l'últim poema, també amb el número XVIII, titulat «Els raïms immortals»:

Avui l'amant dels boscos, son aspre trobador,
per enaltir les vinyes, dels clàssics decadents
voldria la paraula, ja que els boscos han mort
i gronxen raïms d'or
ufanes les sarments,
amb fruites que prodiguen el nèctar que commou.

Conclusions

Així, vist des d'aquesta perspectiva, podem afirmar que el *Poema del bosc*, com gran obra d'art que és, admet múltiples lectures. La dualitat Natura–Tècnica (la *tekné* dels grecs), expressada en la tensió intratextual bosc-vinyes, femení-masculí, aigua-foc, temple-erm, colors freds-calents; a un nivell extratextual es correspondria amb allò que Nietzsche anomenava dionisiac i apol·lini, els dos principis creadors que, combinats, fan possible la màgia de la catarsi que molt probablement encercava aquell artista-taumaturg que deiem més amunt.

Aquesta tensió, a més a més, al *Poema* és testimoni de la tibantor entre dues formes de comprendre el món, que aleshores estaven fortament

oposades: el Modernisme i el Noucentisme. Dues òptiques de construcció cultural que, més que contraries, s'haurien de considerar complementàries, *coincidentia oppositorum*. Dues forces que predominen alternativament, quan una s'esgota, l'altra prepondera.

Tot i que el bosc secular sigui arrengrerat en apol·línies fileres de vinyes, no hem d'oblidar, no obstant, que les vinyes són de Bacus. En les seves epifanies, el déu de les màscares carnavalesques ve acompanyat de ditirambes, de la seva cort de bacants i faunes; és el déu del misteri del sacrifici sacramental, fins i tot quan aquest arriba a la bogeria i al canibalisme... és Dionís, qui també va retornar del regne de Persèfone... Com va assenyalar Otto (2017: 91), tan inopinada és la seva arribada com ho és la seva desaparició...

Bibliografía

CASELLAS, Raimon (1910) «*Poema del Bosch per Alexandre de Riquer*», *La Veu de Catalunya*, 30 d'agost. Barcelona.

CASTELLANOS, Jordi (2001) «Jacint Verdaguer i el prerrafaelitisme. Algunes notes per a un estudi». A: Santi Terraza (coord.). *Verdaguer. Un geni poètic. Catàleg de l'exposició commemorativa del centenari de la mort de Jacint Verdaguer (1902-2002)*. Biblioteca de Catalunya: Barcelona [p. 125-132].

Accesible a: http://www.bnc.cat/expos/expo_verdaguer/articles/castallanos.pdf

CERDÀ i Surroca, Maria Àngela (2017) *Els prerrafaelites a Catalunya. L'art total: modernisme simbolista*. Ónix Editor, Lleida.

---- (2011) Miscel·lània Albert Hauf / coord. por Josep Massot i Muntaner, Vol. 2, [pp. 175-190]. Abadia de Montserrat.

DURAND, Gilbert (2018) «Pas à pas mythocritique» a *Champs de l'imaginaire*. Grenoble: UGA Éditions. [pp. 229-242].

---- (1992) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod.

---- (1990) *Le décor mythique de «La Chartreuse de Parme»*. *Les structures figuratives du roman stendhalien*. José Corti: Paris.

---- (1986) «Les mythes du décadentisme», in *Décadence et apocalypse*, Université de Bourgogne: Dijon.

GRIMAL, Pierre (2010) *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós: Barcelona.

NIETZSCHE, Friedrich (2016) *El origen de la tragedia*, Austral: Barcelona.

OTTO, Walter F. (2017) *Dioniso*, Herder: Barcelona.

PALAU I Fabre, Josep (2004) *Problemàtica de la tragèdia a Catalunya*. Institut del Teatre: Diputació de Barcelona. Accessible a: <http://redit.institutdelteatre.cat/bitstream/handle/20.500.11904/1137/Problem%C3%A0tica%20de%20la%20Trag%C3%A8dia%20a%20Catalunya.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

RIQUER, de Alexandre (2014) *Escalibor. Un cant modernista conquereix el món* (Coords. M. Àngela Cerdà i Surroca, Montserrat Prat Serra, Juan Miguel Zarandona), Colecció Trivium de Textos y Ensayos, Ed. Sial: Madrid

----- (2019, 1^a ed. 1910) *Poema del bosc*, Edició i introducció Roger Miret. Adesiara: Martorell.

SERRA I Baldó, Alfons i Llatas, Rosend (1932) *Resum de poètica catalana. Mètrica i versificació*, Barcino: Barcelona.

TRENC, Eliseu (2000) *Alexandre de Riquer*, Lunweg Editores amb Caixa de Terrassa: Barcelona.

---- (2017) *Escrits sobre art. Alexandre de Riquer*. A cura d'Eliseu Trenc. Colecció Singularitats. Edicions de la Universitat de Barcelona.

VERJAT Massmaan, Alain (2014) «Merlin des bois», a Cerdà, Prat i Zarandona (eds.) *Escalibor. Un cant modernista artúric conquereix el món*, Trivium Biblioteca de textos y ensayos. Sial Ediciones: Madrid (53-56).

ZARANDONA (2010) «L'obra artística i literària artúrica d'Alexandre de Riquer (1856-1920): Merlí i Viviana en el modernisme català», a *Actes del Quinzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*: Universitat de Lleida, 7-11 de

setembre de 2009 / coord. por Imma Creus Bellet, Maite Puig, Joan Ramon Veny-Mesquida, Vol. 2, 2011 La literatura i les arts. (Pp. 183-194).

---- (2007) «El impacto de la literatura artúrica en la construcción de identidades culturales y nacionales periféricas en la España contemporánea: Cataluña, Galicia y el País Vasco», *Revista de Lingüística y Literatura*, nº 51: 217-230. Accessible a: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7186876>