

TRADUIR HORACI: TRADUIR EL RITME. CONSIDERACIONS SOBRE LA TRADUCCIÓ POÈTICA D'HORACI EN CATALÀ.

ELOI CREUS

Universitat de Barcelona
eloicreus@ub.edu

RESUM

Aquest article planteja la necessitat de traduir Horaci atenent a la importància del ritme en les obres d'aquest autor llatí. L'article consta de dues parts diferenciades. La primera, més teòrica, proposa una perspectiva general de la funció del ritme en poesia i, en particular en Horaci, a més de discutir diferents qüestions problemàtiques del camps de la traductologia, especialment aquells que fan referència a la traducció poètica. La segona part, més pràctica, aplica els principis estudiats a la primera en l'estudi de les traduccions poètiques en català d'Horaci que s'han fet del s. XIX fins avui dia.

PARAULES CLAU: traducció, Horaci, literatura llatina, ritme, traducció poètica, estrofa sàfica.

TRANSLATING HORACE: TRANSLATING RHYTHM. CONSIDERATIONS ON POETIC TRANSLATION OF HORACE INTO CATALAN

ABSTRACT

This paper expounds the need to translate Horace taking into account the importance of rhythm in the works of the Latin poet. It consists of two distinct parts. The first one, more theoretical, offers a general prospect of the function of rhythm in poetry, and particularly in Horace's poetry, and also discusses several problematic issues of translation studies, particularly those concerning poetic translation. The second part, more practical, reviews the Catalan poetic translations of Horace attempted from the XIXth century to this day, according to those theoretical principles.

KEYWORDS: translation, Horace, Latin literature, rhythm, poetic translation, sapphic stanza.

Deia Nietzsche que cap poeta li havia proporcionat tant de plaer artístic com ho feia una oda d'Horaci.¹ Nietzsche, que sabia bé el llatí i el grec, podia llegir la poesia d'Horaci directament, sense traducció. El fet de no haver de menester intermediari, i de provenir d'una escola, l'alemanya, que escandia els versos per recitar-los, li permetia copsar un dels elements fonamentals de la poesia d'Horaci: la força de la paraula, el ritme. Si Horaci s'ha convertit en un dels lírics més influents de la literatura occidental del Renaixement ençà no ha estat pel contingut moralista de gran part de la seva producció que li permeté sobreviure a l'edat mitjana, sinó per la seva condició de poeta de *carmina*, de cants. El que Nietzsche trobava d'especial en Horaci no era, només, el contingut semàntic de cada paraula, ni el sentit general del poema, sinó, en paraules seves, la seva

¹ Nietzsche (1899: 556-557).

capacitat de teixir un «mosaic de paraules, en el qual cada paraula –pel que fa al so, a la seva col·locació, al concepte» irradiava la seva força poètica pertot arreu. Allò que A. Lefevere va batejar com a «els valors comunicatius» del poema.² Un encunyament que intenta salvar la tradicional disjuntiva entre forma i sentit, considerant cada paraula no només per si mateixa, sinó també pel seu so, per la posició en el vers, pel conjunt d'assumpcions que despertava aquella paraula en el context de temps, de lloc, i de tradició de l'autor.

De fet, a nivell de contingut, com s'ha repetit a bastament, el tractament dels temes de les seves odes no és excessivament innovador, atès que, en línies generals, beu directament de les fonts gregues. La força poètica d'Horaci es troba, doncs, com en gairebé tot líric clàssic, en el tractament del material temàtic a través de la paraula, de la música del llenguatge, i no només, doncs, en la superfície semàntica del poema. Per entendre'ns i per servir-me d'un exemple modern i nostrat, i que cap purista se m'enfadi: Horaci és el Carner dels llatins. Un poeta que troba la seva força en la paraula, capaç de bastir un artefacte poètic a partir de l'anècdota més simple. El tema d'aquestes anècdotes pot ser irrellevant, però la manera de tractar formalment el material semàntic i la seva musicalitat en fan un petit pilar literari que, posat costat per costat amb els seus companys, aixequen el monument que volia Horaci. No és, doncs, i per seguir la comparació, un poeta conceptual com Riba o Vinyoli, que, parteixen del nivell interior, conscient del poeta per vestir-lo a través d'una anècdota exterior, per donar forma corpòria a l'experiència personal. No, Horaci fa el procés contrari: parteix de l'anècdota exterior per endinsar-se cap el seu món.

Poetes d'aquesta mena, són endimoniadament difícils de traduir, atesa la importància major que té respecte a d'altres poetes la forma exterior (els diferents elements sonors del poema i la seva disposició), que, com ja assenyalava Jakobson, invita el lector a cancel·lar la funció referencial del llenguatge per tal d'abandonar-se a la reconstrucció imaginativa de tot allò que li comunica la forma interior del poema. O el que és el mateix, «la forma que l'autor ha imposat al seu material té la capacitat (aquest és el miracle) de donar forma a l'experiència del lector. És per aquesta raó que s'ha afirmat sovint que, en art, tot és forma» (Oliva 2008: 31).

Un autor líric com Horaci, en el qual la mètrica m'atreveria a dir que és protagonista principal, despullat de la forma i, per tant, també del ritme en ser traduït,³ perd més que no pas, posem pel cas, els recitatius del teatre, que encara es poden gaudir prou en una traducció en prosa, o bé els poemes homèrics, que

² Lefevere (1975: 86 i ss).

³ Una bona definició de què és el ritme i què el compon la trobem explicada per J.M. Llovera, traductor, precisament, d'Horaci: «[el ritme] l'integren: a) una *successió* de sons, moviments, colors o altres qualitats sensibles a la vista, o a l'oïda, que són els sentits externs pels quals principalment ens pervé la percepció del ritme; b) un o diversos elements *diferenciats* dintre la successió; c) una *regularitat* en la reaparició d'aquests elements diferenciats i més sensibles, alternant amb els altres no tan sensibles». citat dins Medina 2004: 100.

a risc que St. Jeroni i Riba s'aixequin de la tomba, encara avui hi ha qui troba gust de llegir-los com si fossin narracions de tipus novel·lístic (malgrat que clarament no ho són).⁴ És cert que en una traducció, posem per cas, de l'*Odissea*, que renunciï a reflectir els elements formals també perdem part del seu component poètic, però, almenys, el mateix caràcter narratiu de l'èpica fa la pèrdua un xic menys dolorosa. Però el caràcter narratiu de la lírica és gairebé inexistent. Prenem com a exemple Catul. Si traduïm un dels seus llargs poemes en hexàmetres de temàtica èpica a la manera alexandrina, com ara el 64, veurem com el caràcter narratiu, en línies generals, s'imposa i es deixata la intensitat poètica. En canvi, un poema, posem per cas, com el tercer, el de la mort de l'ocell de Lèsbia, en què el component narratiu no és important, la conjunció entre forma i contingut és indestriable i, per tant la traducció és molt més exigent.⁵

Per veure la importància que té el ritme en un autor com Horaci n'hi ha prou d'obrir una edició dels seus *Carmina* (que per alguna cosa es diuen així) i perdre's entre les cinc pàgines que solen ocupar els esquemes mètrics de les seves composicions i que amaguen un conjunt de músiques i sons que només podem percebre abstractament a través d'uns símbols que ens revelen un sistema quantitatiu que ens és aliè. No obstant l'obvietat del paper preponderant dels aspectes formals de la seva poesia, les traduccions horacianes que abunden més avui dia són aquelles que renunciïn a aquests elements sonors i tradueixen Horaci d'una manera pretesament més fidel que reproduïx amb total exactitud les paraules d'Horaci, pèrdua especialment feridora si recordem que la poesia grecolatina estava pensada per ser cantada o, almenys, recitada.

La preponderància actual del sentit en la concepció i l'estudi (i, per tant, en la traducció) de la poesia s'explica per un procés que s'inicia a les primeries del segle XX, quan un seguit d'autors, encapçalats per Pound i Eliot, emmirallant-se en autors com Whitman, comencen una revolució contra les formes tradicionals, que consideraven una cotilla burgesa que impedia el desenvolupament natural de la poesia i inventen el que hem anomenat "vers lliure", això és, un vers que no segueix els patrons mètrics de la tradició en la qual està inserit el poeta. Ara bé, un "vers lliure" si es vol vers, com deia Ferrater,⁶ deixa de ser lliure des del moment en què es fa vers, és a dir, des del moment en què neix i segueix una música concreta, un patró mètric, nou i no convencional, però patró al capdavall. Si no segueix tampoc cap mena d'esquema mètric, encara que inventat, no podem

⁴ Tenim l'exemple claríssim de les traduccions d'E.V. Rieu de la *Iliada* i l'*Odissea* o, a casa nostra, el cas de la traducció de l'*Odissea* de Mira, certament diferent de l'anglès, però amb la mateixa voluntat narrativa. Cf. Parcerisas 2009.

⁵ Vilaró Codina, traductor d'Horaci, ho assenyala perfectament: «La traducció, com t'he dit ja, és en vers; perquè entenc que els poetes no deuen traduir-se mai en prosa. Aquesta podrà molt bé servir per a reproduir el text; però serà sempre un medi deficientíssim per a reproduir la poesia, que és lo que més interessa tractant-se de poetes, i sobre tot de poetes com Horaci, en qui el fons i la forma constitueixen com un tot inseparable.», a Vilaró Codina (1922): X.

⁶ Ferrater 1981: 84.

parlar de vers, sinó de prosa «més o menys poètica dissimulada amb recursos tipogràfics» (Parramon 1999: 33).

Aquest corrent literari va anar acompanyat del suport de la crítica de l'anomenat *New Criticism*, que a partir de llavors ha valorat la poesia en funció del que diu, del significat, i l'ha avaluat d'acord amb la seva efectivitat com a prosa.⁷ Això ha fet que es deixés el ritme en un segon pla, considerat mera decoració, un element retòric més; des del moment en què es concep separatament sentit i ritme, de manera inevitable, el segon queda subordinat al primer, perquè, considerats independentment, el ritme no és imprescindible per a la comprensió lògica del poema. A.F. Aviram, un dels teòrics que més ha analitzat aquest procés progressiu de prosificació de la poesia, considera que el declivi de l'interès del públic per la poesia culta s'explica precisament per la manca d'un ritme perceptible en la manera actual de fer i concebre la poesia. El ritme, per a ell, és una mena de poder sublim que, de manera inconscient, provoca plaer corporal a l'oient, i l'atrapa:

«Rhythm is the more or less regular repetition through time of a sensory experience, especially auditory or tactile. As such, the experience of rhythm involves both cognitive apprehension –the recognition, expectation, and completion of patterns – and physical involvement or participation. Rhythm is thus at once physical and mental, affirming a nonlinguistic continuum of body and mind. Rhythm is a source of pleasure, and, upon reflection, it inspires a sublime wonder. Rhythm exerts a force of catchiness that engages the listener's desire to participate, a kind of drive toward rhythm». (Aviram 1994: 43).

La negligència del paper preponderant del ritme en la poesia actual, doncs, seria, segons Aviram, una de les causes de la pèrdua d'interès del públic en la nova manera de fer poesia culta, mentre que, en canvi, altres gèneres considerats com a menors, com el rap o el hip-hop, gaudirien d'una popularitat extraordinària gràcies no precisament a la qualitat de les seves lletres, sinó al fet de servir-se d'un procediment tan senzill com és la repetició marcada de sons i ritmes, que no només atrau l'oient, sinó que té un valor comunicatiu, no pas semàntic, per si mateix.⁸ De fet, Aviram, que beu de les teories tant de Nietzsche com de Jakobson, intenta superar la tradicional separació de forma exterior i interior (de ritme i sentit), causa, recordem, de la subordinació de la primera a la segona, considerant que el contingut semàntic del poema

⁷ «Reader's expectations of poetry are increasingly informed by the desire of a compelling message– in other words, a desire precisely for reducibility. But in these terms poetry can never succeed» a Aviram 1994: 5.

⁸ Ibidem: 2-3. Un bon exemple del que explica Aviram es pot trobar, per exemple, en les cançons del grup valencià Orxata Sound System, com ara «Orgasme», en la qual és la combinació de ritmes i rima que suggereix el missatge comunicatiu de la cançó i no pas la lletra que, despullada de l'acompanyament musical i rítmic, no té cap solta.

«paradoxically represents something that itself is outside of meaning; it is an attempt to represent the unrepresentable, and it often tells not only of this unrepresentable experience but of the impossibility fully to put it into words and symbols. Hence the title of this book, *Telling Rhythm*, for poetry attempts through its allegory to tell its rhythm – a paradox, since rhythm cannot be told, it can only be made». (Aviram 1994: 5-6).

Sembla que Aviram hagi llegit *l'Art poètica* de Riba, setanta anys després:

«Si s'ajunten dos mots, perquè / una música sense llar davant meu viatja / pel so del dia (oh mar, i jo la mòbil platja!) / i hi traça rutes com qui té una nova fe- / si es compon un sentit, perquè / davant seu una estela es clou i les tenaces / gavines del llenguatge en el seu pur poder / sonden els diamants de les escumes lasses».⁹

En altres paraules, el ritme és un aspecte del poema que com a tal no significa res semànticament, però que és. I serien, d'acord amb Aviram, les paraules, portadores del valor semàntic, les encarregades de dir el ritme del poeta. Allò que Eliot considerava que feia que la «genuine poetry» podia «communicate before it is understood»:¹⁰ allò que ens fa gaudir d'un sonet de *Sol i de dol*, sense acabar d'entendre el poema en tota la seva immensitat simbòlica.

La creença en els valors absoluts del so i el ritme ha tingut els seus seguidors, precisament, en la traducció dels lírics llatins. Tal és, per exemple, el cas de les traduccions fonèmiques de Catul per part del poeta americà Zukofsky, que es proposà de traduir-lo, amb l'ajuda de la seva dona, ja que ell no sabia prou llatí, fent que el seu anglès sonés gairebé igual que el llatí original. En el segon prefaci a l'obra completa de Catul, Zukofsky assegurava:

«This version of Catullus aims at the rendition of his sound. By reading his lips, that is while pronouncing the Latin words, the translation –as his lips shape– tries to breathe with him» (citat a Scroggins 2007: 316).

Aquesta manera de concebre la traducció responia a la creença de Zukofsky segons la qual

«the composing poet as often as not attends first and foremost to the music of the verse, and worries about the 'meaning' later. Before poems are marks on paper... and even before they are expressions of meaning, they are sequences of human breath modulated into patterns of sound» (Scroggins 2007: 374).

El problema d'aquesta traducció, però, és que es centra tant en la reproducció dels fonemes llatins (llegits a l'americana, això sí) que el contingut semàntic se'n ressent severament, fins al punt que hi ha poemes en què, tot i que és clara la voluntat de no renunciar mai al sentit del poema, els versos de l'original han quedat tan difuminats en la traducció que difícilment recorden els de Catul. Així,

⁹ «Art poètica», dins Segon llibre d'estances.

¹⁰ Citat a Horáček 2014: 121.

hi ha qui ha criticat l'absurd que representa això,¹¹ ja que si el so fos suficient per gaudir i entendre un poema, n'hi hauria prou de llegir l'original sense la necessitat de forçar l'anglès de la manera que ho fa Zukofsky. Prenem, per exemple, els versos 20-22 del fragment 64 de Catul («*tum Thetidi pater ipse iugandum Pelea sensit. / o nimis optato saeculorum tempore nati / heroes, saluete, deum genus, [...]*»)¹² i veiem-ne la traducció dels Zukofsky: «*t'my Thetis the Father Himself would join them Peleus sense it. / O names that I hope to, sage lore whom time bore then happy /, heroes aye salvé, the Gods' own gens [...]*».¹³

A banda d'abusar de recursos etimològics per reproduir el text llatí i de forçar la sintaxi al límit, podem veure fàcilment com la traducció s'ha allunyat força de l'original (menys del que ens podria fer pensar la concepció d'una traducció fonèmica, però), a més de no aconseguir el ritme llatí, basant-se només en la reproducció isosil·làbica i amb problemes d'escansió.¹⁴

En tot cas, però, l'intent dels Zukofsky, a banda de demostrar que traduïnt només el ritme no n'hi ha prou, i sent tan ridícul i estrany com ens pugui semblar avui, imbuïts com estem de la concepció actual d'entendre la poesia, potser no és la traducció de referència per llegir Catul, però, en canvi, sí que serveix per fer trontollar els fonaments de l'anomenada traducció literal, prenent el concepte "literal" pel seu significat etimològic i donant preponderància al ritme i al so abans que a la semàntica.

En definitiva, el ritme, en poesia, no pot ser destriat del sentit, perquè, de fet, són una mateixa cosa.¹⁵ De manera que una traducció que es vulgui fidel no pot obviar de cap de les maneres la importància del ritme en l'autor que s'està traduïnt. Si aquest autor resulta que és Horaci, no traslladar o substituir aquest ritme, que suposa un dels més importants valors comunicatius del poeta, és traïr l'original i quedar-se amb un 50% de l'essència del poema,¹⁶ cosa que, segurament i paradoxal, és el que, segons diuen, el propi Horaci hauria desitjat si fem cas a la seva *Ars poetica*.¹⁷ I intentar suplir els efectes que provoca el ritme dibuixant l'esquema mètric o explicant allò que, com l'humor, no pot ser explicat (una reacció corporal i involuntària) en feixugues notes a peu de pàgina l'únic que provoca és la interrupció constant de la comunicació entre el lector i el poeta,

¹¹ Lefevre 1975: 24-25.

¹² «[L]lavors el seu pare mateix assentí a la unió de Tètide amb Peleu. Oh herois nascuts en uns temps massa feliços, salut a vosaltres, llinatge dels déus! [...]» (Trad. J. Vergés i A. Seva, FBM).

¹³ Citat a Lefevre 1975: 19-20.

¹⁴ Per a un estudi detallat de la traducció del poema 64 de Catul, cf. Lefevre 1975: 19-26.

¹⁵ Cf. O.M. Brik: «los complejos rítmicos y sintácticos que componen todo texto verdaderamente poético no existen separadamente, sino que aparecen simultáneamente y crean una estructura rítmica y semántica específica, diferente tanto de la lengua hablada como de la sucesión transaccional de los sonidos [...]» citat a A. Crespo (1987: 8).

¹⁶ Cf. "Unfortunately the faithful translation turns out to, in effect, translate only half of the source text" (Lefevre 1975: p. 87).

¹⁷ Per a una interpretació diferent a la tradicional de Sant Jeroni del famós *Nec verbum verbo curabis reddere fidus / Interpres...* de l'*Ars poetica*, cf. García Yebra 1994: 48-64.

de manera que difícilment podrà llegir el text traduït com una obra literària autònoma,¹⁸ que hauria de ser l'objectiu de tota traducció, fora d'aquelles que, com les escolars, serveixen per llegir l'original de manera interlinear.

El problema d'aquestes traduccions pretesament literals, destinades a demostrar al professor que s'ha entès l'original, marquen sovint el filòleg clàssic per sempre, que acaba traduint, fora de la seva vida acadèmica, com si el lector l'hagués d'examinar, com va fer notar el Dr. Garrigasait en una conferència intitulada *Traduir Plató*, impartida a la UAB en el marc d'unes jornades docents destinades a la traducció dels clàssics. D'aquesta manera el traductor, com assenyala L. Venuti s'acaba veient a si mateix «as maintaining at the very least what I shall call a lexicographical equivalence, a semantic correspondence to the foreign text based on dictionary definitions» (Venuti 2009: 162). Els vicis adquirits durant la formació del filòleg són especialment greus si es té en compte que només ells tenen accés avui al llatí i al grec, de manera que la responsabilitat de traduir els clàssics recau exclusivament sobre seu.

És, de fet, l'establiment del mètode filològic com una ciència exacta el que ha provocat que, del XIX ençà, però especialment en el darrer segle, s'hagi anat imposant la traducció acadèmica. De la mà de la imposició del *New Criticism* i la seva concepció semàntica de la poesia, i amb el pretext de salvar la distància temporal i contextual entre nosaltres i els antics, es recorre a una traducció pretesament literal plena de notes que, en un intent de reproduir exactament el text, acaba, sovint, sense transmetre cap dels valors comunicatius de l'original. A més, com ha demostrat Lefevre,¹⁹ els traductors, que en són conscients, introdueixen girs o cultismes que no necessàriament són en el text original per tal d'embellir la traducció que es volia literal.

Traduir únicament per poder llegir l'original grecollatí és, a més, profundament elitista, perquè no es té en compte la gran majoria del públic, és a dir, aquella que no ha estudiat, ni ho farà mai, prou llatí o grec per llegir els antics. Es tracta d'una doctrina amb conseqüències nefastes, perquè redueix encara més els destinataris d'aquesta literatura empetiteix la nostra disciplina:

«Literal translation is, indeed, often advocated by teachers of either the classics or exotic languages. They feel that their wisdom should definitely not be shared with the masses. On the contrary, the masses will have to make the effort to read everything in the original language [...]. The ideal comparatist would, according to the elitist conception, have to know Hebrew, Sanskrit, Greek, Latin, English, various European languages, Chinese, a major Indian language, and Japanese» (Lefevre 1975: 97).

¹⁸ Per a un millor desenvolupament dels problemes que suscita una traducció copiosament anotada, cf. Lefevre 1975: 100 i 101.

¹⁹ Per a un estudi amplíssim dels problemes de la traducció literal, cf. Lefevre 1975: 27-47 i 96-98.

Això encara és més greu en una cultura com la catalana, perquè aquestes traduccions literals que en teoria havien de servir només per ajudar a llegir l'original en llatí o en grec s'han acabat convertint, sovint, en les úniques disponibles perquè el públic és reduït i els recursos econòmics, exigus, cosa que no sol passar, en canvi, en les grans cultures europees com l'anglosaxona o l'alemanya.²⁰ D'altra banda advocar encara per una traducció literal és, a banda d'elitista, un impossible, perquè

«no two languages are identical, either in the meaning given to corresponding signals or in the ways in which such signals are arranged in phrases and sentences; it stands to reason that there can be no absolute correspondences between languages. Hence there can be no fully exact translations". (Nida 1964: 156).

De fet, sovint es dona la paradoxa que la traducció en vers és més "fidel" que la traducció acadèmica. Això encara és més evident quan la traducció l'ha feta el mateix autor. Aquest és el cas de les traduccions poètiques de Sòfocles de Riba, que com ha demostrat R. Garrigasait, són sovint més precises que les versions en prosa a la FBM: «Seria un error, doncs, creure que la traducció en prosa de la Bernat Metge, per la seva presentació filològica, és més precisa o més "literal" que la versió en vers. De fet, sovint passa el contrari» (Garrigasait 2017: 20).

Les traduccions pretesament literals de poesia clarament són, per tant, les menys "fidels" des de la mateixa concepció perquè suprimeixen la forma de l'original i la presenten en format de narració. És per tot plegat que, abans d'entrar específicament en la traducció poètica d'Horaci, és d'allò més necessari, encara que obvi, «to expose the idea of a "literal" translation for the myth it really is, but also to prove that translation of literature is indeed possible, once it has been freed from the obligation to render only sense for sense.» (Lefevere 1975: 96). I la història de la literatura universal és plena d'exemples il·lustres de traduccions poètiques que són una obra d'art per compte propi: de la *Iliada* de Pope a la *Divina Comèdia* de Sagarra, de l'*Eneida* de Dryden a l'*Odissea* de Riba. I no cal anar tampoc a buscar grans mites de la literatura: les traduccions de Parramon de les *Metamorfosis*, els *Sonets* de Gerard Vergés o els *Cants* de Comadira són prova fefaent de la possibilitat d'una traducció que potser no serà mai com l'hauria escrit Ovidi, Shakespeare o Leopardi si haguessin estat catalans, pretensió absurda, però que funcionen perfectament com obres poètiques autònomes en català.

Aclarit això i, entrant ara sí en l'autor que ens ocupa, l'objectiu, per a un líric com Horaci, ha de ser una traducció que traslladi ritme i sentit a la vegada, és a dir, que sigui capaç de reconstruir tots o quasi tots els valors comunicatius que comentava al principi d'aquest article, integrats en les paraules llatines. O dit a la

²⁰ I malgrat això, per a alguns anglosaxons «the present is a great age of translation in the English Language, particularly by the American poets. Yet something has clearly gone wrong: there are too many academic translations» (Ahmed 1971: XVIII).

manera de Nietzsche, amb qui he engegat el discurs, una traducció que conciliï un equilibri extremadament delicat entre Dionís (l'element musical de la poesia, essencialment: el ritme) i Apol·lo (les imatges en què la poesia parla). Necessitarem, doncs, servir-nos d'un vers que pugui reproduir, recrear o substituir el ritme d'Horaci, sense pretendre, però, traslladar els elements fònics de la manera que ho feien els Zukofsky, i que els suposava un sever impediment per reproduir el sentit i la naturalitat de l'original, perquè «en tant que figures fòniques repetitives, [les de la traducció] no poden ser idèntiques perquè, pel sol fet de canviar de llengua, s'han de canviar els sons» (Oliva 2008: 30).

Com que no hi ha dues llengües iguals, tampoc hi ha dues mètriques que funcionin igual. De manera que la primera i més important decisió que es troba el traductor d'un poeta és quina mena de vers i quina mena d'esquema mètric ha de seguir,²¹ ja que tota la presa de decisions posterior a aquesta es veurà afectada, justament, per aquesta tria inicial. Si la qüestió ja és complexa en un autor modern com Shakespeare, que fonamenta la base rítmica en un sistema accentual d'una manera prou semblant a la nostra (sil·làbicoaccentual), fins al punt que encara avui hi ha discussions sobre quina és l'adaptació catalana més correcta del pentàmetre iàmbic, si el decasíl·lab (Morera i Galícia, Sagarra o Vergés) o l'alexandrí i el dodecasíl·lab iàmbic (Oliva),²² la qüestió és molt més complicada a l'hora de traduir un autor clàssic com Horaci, que, al contrari de nosaltres, que fonamentem el ritme en l'accent intensiu, basava el ritme en un sistema quantitatiu, és a dir, en la combinació de vocals llargues i breus, que distribuïdes en peus o metres conformaven el vers, a banda dels accents propis gramaticals (prosòdics) de cada paraula.²³

El traductor que s'enfronta a un poeta, no necessàriament clàssic té, doncs, diferents opcions per intentar substituir els valors rítmics del text original. Segurament la classificació que ha fet més fortuna en aquest camp de la traductologia és la de J.S. Holmes (1970), segons la qual existeixen, bàsicament, quatre grans maneres d'adaptar la forma d'un text poètic: la mimètica, l'analògica, l'orgànica i l'externa. La primera és aquella que pretén mantenir exactament la forma de l'original, cosa impossible, com ja hem vist, perquè un sistema mètric no pot existir fora de la llengua, motiu pel qual Holmes prefereix servir-se del terme «mimètic» per referir-se a les traduccions que intenten «imitar» fins on els és possible l'esquema mètric de l'original. És una opció que se serveix d'una forma que no és pròpia de la tradició de la qual forma part el traductor i que, per tant, busca conservar l'efecte de l'estrany que descrigué

²¹ Sobre les diferències entre ritme i mètrica, cf. Medina 2003: 17-22.

²² Cf. Vergés 1993: XVIII-XIX i Oliva 2008: 32.

²³ Per a un tractament específic del funcionament del ritme i el vers en la mètrica antiga cf. Silva 2011. Per als aspectes més generals de la mètrica antiga, potser la millor aproximació és encara la de West 1982. També són interessants les explicacions inicials de Parramon 1999.

Schleiermacher. En serien un bon exemple les traduccions de Voß, Lattimore, o Peix dels poemes homèrics.

La traducció analògica és la que considera que la millor opció és triar una forma que ja estigui instal·lada en la tradició del traductor i que respongui a la funció que desenvolupava el poema en la cultura de l'original, de manera que, en certa manera, el naturalitzi fins a sonar com ho faria el mateix poema en la tradició de la llengua d'arribada. Tal seria el cas de la traducció de l'*Eneida* de Dryden o la de Llorenç Riber, o, per seguir amb els poemes homèrics, les de Chapman i Pope, la italiana de Monti o, més modernament, les de Fitzgerald o la *Iliada* de López Eire.

La tercera opció, l'orgànica, abandona per complet la forma de l'original i no intenta buscar-ne una imitació o una substitució fidel, sinó recrear-la en una de nova que li vingui marcada per les necessitats de cada poema:

«[S]ince form and content are inseparable (are, in fact, one and the same thing within the reality of the poem), it is impossible to find any predetermined extrinsic form into which a poem can be poured in translation, and the only solution is to allow a new intrinsic form to develop from the inward workings of the text itself» (Holmes 1970: 98).

Les traduccions poètiques de Píndar de Balasch o les traduccions d'Horaci d'Enzo Mandruzzato i Xavier Roca (en castellà) precisament d'Horaci quedarien, doncs, incloses aquí.

Finalment, l'externa, molt propera a l'orgànica, que no només es rebel·la contra la forma de l'original, sinó també en els requeriments formals de la tradició cultural de la llengua d'arribada. Podrien encabir-se aquí algunes de les traduccions de Catul de F.O. Copley o també la traducció homèrica, parcial, de West servint-se de la llengua i la mètrica de l'anglès primitiu del *Beowulf*. És fàcil de percebre, però, com la línia que separa les diferents concepcions de la traducció de la forma ideada per Holmes és extremadament estreta i borrosa.

Simptomàticament, Holmes deixa fora d'aquestes opcions la traducció en prosa, que considera part de la interpretació i no del terreny estricte de la poesia.²⁴ És per això que les traduccions d'Horaci que comentarem aquí seran, només, aquelles traduccions que han optat «to render poetry as poetry». (Holmes 1970: 95).

En tot cas, en català, les *Odes* d'Horaci, que avui amb prou feines es poden trobar sinó en les versions en prosa de Vergés a la FBM, paradoxalment, han rebut l'interès d'un nombre significatiu de traductors des del restabliment del català com a llengua de cultura. Com que la recuperació d'Horaci coincideix amb el

²⁴ De classificacions n'hi ha moltes i molt variades. Per exemple, la de V. Kochol (1970: 106-111) prefereix organitzar les traduccions de poesia en traduccions rítmiques idèntiques, traduccions amb una substitució rítmica adequada i finalment traduccions amb una substitució rítmica inadequada. Com Holmes deixa a banda les traduccions en prosa, que seria considerada un cas extrem de substitució inadequada.

declivi polític i econòmic de la corona d'Aragó i la imposició del castellà com a llengua de cultura, no trobem traductors en català d'Horaci ben bé fins a finals del segle XIX. La llista d'autors que n'han traduït les *Odes* de manera completa, però, es redueix a l'esmentada de Vergés, molt seriosa i correcta, però que, per les raons fins ara esgrimides no comentaré, la de Vilaró Codina (1922), analògica, i J.M. Llovera (1975, però que data del 1926-1936), mimètica, avui gairebé introbables.²⁵ La llista de traductors que han abocat al català parcialment les *Odes* d'Horaci en vers és llarga i, atès que aquest article no té una voluntat de perspectiva històrica, em remeto als exhaustius estudis de Valentí Fiol (1973) i de J. Medina (1976b) sobre la qüestió. En tot cas, les traduccions que he pogut consultar són les de Joan Sardà (1869-1878),²⁶ dues d'Artur Masriera (1880), tres de Gabriel Alomar (1906),²⁷ les esparses dels valencians Revest Corzo (1920-1921) i Garcia Girona (1921-1929), les de Jeroni Zanné (1926-1927),²⁸ el *Cant Secular* d'Agustí Esclasans (1935) i les espigolades d'Antoni Cobos (2000) i Jordi Cornudella (2010).²⁹ Com es pot veure hi ha una interrupció en el conreu de les traduccions horacianes amb el desastre del 39, sense el qual qui sap si aquesta efervescència horaciana que començava a assentar-se hauria fructificat en alguna traducció de referència, de què encara estem mancats.

Horaci, doncs, ha estat molt visitat pels traductors catalans en vers, però només dos autors es van atrevir a completar l'empresa de traduir totes les *Odes*. El gran líric llatí no va tenir la sort, com sí que van tenir Homer o els tràgics grecs, de rebre l'atenció d'una primera ploma de la literatura catalana. Bé, això no és ben bé així: si Horaci ha acabat entrant, tot i tard, en la literatura catalana contemporània, tant en els temes com en les formes, ha estat gràcies a les *Horacianes* de Costa i Llobera (1906) que adaptà de forma mimètica un bon nombre dels ritmes horacians en poemes de producció pròpia, en un dels llibres més influents en el desenvolupament del Noucentisme. Desgraciadament, només ens va deixar una sola traducció de l'oda II, 16, inclosa en el volum ara comentat.³⁰ Atès que, com es pot comprovar, les traduccions són moltes i variades en el temps i també en la forma, com veurem, em centraré únicament en l'adaptació de l'estrofa sàfica, perquè, primer, és una de les formes mètriques de què més es

²⁵ Per contra, encara es poden trobar dues traduccions senceres en vers de Catul, degudes a J.I. Ciruelo & J. Juan (1982) i J. Parramon (1999), i les traduccions esparses de J. Medina (1977).

²⁶ Publicades pòstumament a *Obres escullides* (1914).

²⁷ Publicades posteriorment a *La columna de foc* (1911). Sabem, per una carta a Menéndez y Pelayo, que Gabriel Alomar pretenia traduir totes les *Odes*, però, per desgràcia, mai no s'atreví finalment amb aquesta empresa que, a jutjar per la seva versió del *Càntic secular*, hauria estat d'una alçada poètica considerable i revolucionària.

²⁸ Publicades a *Llibre I de les Odes d'Horaci* (1926). El segon llibre, incomplet i inèdit, es pot consultar a la tesi doctoral de J. Medina (1976).

²⁹ Sé també, per boca del mateix autor, que J. Medina ha traduït algunes odes d'Horaci, que no he pogut consultar.

³⁰ Sens dubte també són importants les *Horacianes* d'Estellés (1974) i algun poema d'estil horacià de Carles Riba i Màrius Torres, però parlar-ne ens desviaria massa del tema que ens ocupa.

serví Horaci en els *Carmina* (fins en 26 ocasions) i la que més acceptació ha tingut en la literatura catalana contemporània; i segon, perquè és l'única que tots els traductors ara citats han traslladat d'una o altra manera.³¹ Recordem que l'estrofa sàfica està formada per tres hendecasil·labs sàfics (un metre trocaic,³² un dàtil i un altre metre trocaic) i un adònic (que correspon a la clàusula heroica dels hexàmetres).

Hom haurà pogut comprovar que, si bé no he dubtat d'assenyalar que les traduccions de J.M. Llovera són mimètiques i les de Vilaró Codina, analògiques, no he dit res de les altres traduccions; hi ha qui les anomenaria analògiques i d'altres, mimètiques. Això es deu a una polèmica iniciada fa més d'un segle arreu d'Europa i que també tingué el seu ressò a casa nostra.³³ Es tracta de l'adaptació accentual dels ritmes clàssics.

El primer que cal dir sobre aquesta qüestió és que el ritme grecolatí, com a tal, és impossible de reproduir en cap de les nostres llengües, perquè fonamenta el suport del ritme en la quantitat de les vocals, distinció que nosaltres no tenim. A partir d'aquí, arreu s'han intentat dos tipus d'adaptacions diferents: la que llegeix els versos llatins a partir de l'accent gramatical, pròpia de l'escola italiana, i la que escandeix els versos i fa correspondre un accent intensiu amb el temps fort de cada peu, *l'ictus*, com propugnava, sobretot, l'escola alemanya de Klopstock.³⁴ A Catalunya, quan Costa i Llobera es decideix a escriure les *Horacianes* ho fa seguint, més o menys,³⁵ el model de Carducci en les seves *Odi barbare*. Es tracta d'una adaptació que, en paraules de Costa i Llobera, no pretén «reproduir exactament els metres de la lírica grega i romana» conscient de la impossibilitat d'admetre «el sistema de peus mètrics, fundat en la distinció de síl·labes llargues i breus» (Costa i Llobera 1947: 109). Davant de tal impossibilitat i servint-se de la combinació de síl·labes tòniques i àtones, intenta fer correspondre, normalment, els accents rítmics dels seus versos amb els accents gramaticals dels versos llatins, això és, llegint els versos partint de l'accent propi de paraula. D'aquesta manera, es llegien els versos llatins com es feia en el llatí d'època tardana, quan es va anar «substituint la quantitat per la intensitat com a fonament del ritme. Això, com a conseqüència del que s'anomena “col·lapse de les quantitats” (s. II-III) [...] originà el vocalisme romànic» (Parramon 1999: 35). Per extensió, també s'originà així la

³¹ Amb l'excepció de Jordi Cornudella, que té publicades a *Les bones companyies* (2010) les odes I, 4 i IV, 7. Sí que traduí, en canvi, els fragments de Safo en les estrofes que duen el seu nom, i el LI de Catul.

³² El segon troqueu del primer metre, amb Horaci, passa a ser un espondeu de manera definitiva.

³³ Cf. Medina 2003b.

³⁴ Sobre aquesta qüestió és especialment útil el capítol d'Elwert (1989) «L'imitazione dei metri greco-latini», així com Pretagostini 2011.

³⁵ «En su afán de ser fiel a la tradición clasicista y de dar un ritmo acentual regular a los versos, se aparta de Carducci, pues éste sólo se impone como obligatorio el acento en la cuarta», Vergés 1961: 543.

nova manera de concebre el ritme i de fer versos: la pròpia dels versos romànics. És per això que no és estrany que en les adaptacions de Costa i Llobera trobem que, malgrat la seva intenció d'introduir «formes nobles i gentils aquí no usades», sovint els seus versos coincideixen amb els propis de la tradició catalana. Sense anar més lluny, els decasíl·labs femenins que utilitza per traslladar els hendecasíl·labs sàfics, amb accent a la quarta i a la vuitena, coincideixen amb els nostres decasíl·labs i l'estrofa sàfica romànica ja es trobava en diferents adaptacions italianes, castellanques i fins i tot algunes de catalanes molt anteriors.³⁶ La veritable invenció de Costa i Llobera es troba, per exemple, en l'adaptació de l'estrofa alcaica, de la qual seria massa llarg parlar-ne, però que no acaba de ser reeixida, amb l'obligació d'acabar dos versos sempre en esdrúixola, que obliga a fer autèntics equilibris per quadrar el vers i que no es correspon a l'esquema d'accents llatins.³⁷

La seva adaptació de l'estrofa sàfica, doncs, només assenta una forma que ja havia estat provada per altres autors. De fet, uns anys abans, Joan Sardà ja s'havia servit de la mateixa estructura per traduir algunes de les odes d'Horaci, com ara la I, 2. Els problemes amb què es va trobar Sardà i que encara trobarem en tots els autors que intenten l'estrofa sàfica, es concentren en els dos últims versos de cada estrofa, la veritable pedra de toc d'aquesta adaptació. El problema més important es troba d'encadenar el tercer hendecasíl·lab femení amb l'adònic, amb la imposició de començar el vers en tònica, cosa que no sempre és senzilla de fer per la «gran quantitat de partícules àtones que tenen el lloc natural al començament de l'oració o dels membres d'aquesta (articles, preposicions, conjuncions)» (Valentí Fiol 1973: 97-99).³⁸ Això provoca que els primers que van intentar aquesta estrofa, davant de la dificultat de començar amb tònica, se servissin de tetrasíl·labs iàmbics. Així, Sardà, en l'oda esmentada tradueix normalment així els adònics: «nadava'l cervo», «la vora esquerra», etc. Pocs cops aconsegueix traduir-lo com una clàusula heroica: «corre a engolirse», «Pare de Roma». Aquests problemes els seguim trobant en els traductors que el segueixen, com en Artur Masriera, o en Rubió i Lluch, que traduï alguns fragments de Safo a l'Acadèmia Calasància (1910?).

Gabriel Alomar, però, que es presenta als Jocs Florals el 1906, any de publicació de les *Horacianes*, ja gairebé domina l'adònic (només n'hi falla un a I, 30: «cambra sumptuosa», on l'autor pensava en una sinèresi). Finalment, en les *Horacianes* de Costa i Llobera i la seva traducció de II, 16 queda establerta definitivament la forma, diguem-ne, romànica de l'estrofa sàfica, que seguiran Revest Corzo i

³⁶ Cf. Medina 1976b: 97-99. De fet, sembla que una primitiva adaptació de l'estrofa sàfica en català ja es pot trobar en una consuetud de l'Assumpció de la Verge Maria del segle XIV que es pot llegir a Parramon 1987.

³⁷ Vergés 1964: 545 i Parramon 1999: 212.

³⁸ Valentí Fiol comenta aquesta dificultat a propòsit de l'hexàmetre, que també exigeix començar el vers amb síl·laba tònica.

Garcia Girona (aquest segon només en primera instància), Jeroni Zanné i també Agustí Esclasans. Aquest darrer, però, en la seva traducció del *Cant Secular*, encara troba problemes per fer l'adònic fins al punt que dels 19 de l'oda, 8 segueixen un ritme iàmbic.³⁹

Fora dels problemes amb l'adònic, i l'obligació de fer tots els versos femenins, cosa que també obliga a girs forçats, les traduccions dels autors que segueixen aquesta adaptació van millorant en fluïdesa amb el pas dels anys. Les traduccions de Jeroni Zanné són les més representatives quantitativament i, en general, són prou correctes, però encara arrossegueu el llast d'una forma molt rígida i que fàcilment sona encarcerada, amb hipèrbatons forçats per mirar de repetir sempre el mateix esquema sense acceptar, com l'original d'altra banda, cap substitució. Llegim d'ell els primers versos de l'oda II, X: "Qui vulgui viure rectament, Licínius, / No cal que vagi mar endins; ni posi / Tampoc, tement els danys de la tempesta, / Proa a les roques". De fet, les traduccions que volen més alt poèticament i que flueixen millor són, sens dubte, les de Gabriel Alomar, amb versos digníssims (amb cert abús de la sinèresi).

Més o menys de manera contemporània a les provatures dels dos poetes mallorquins, Carles Riba i Joan Maragall començaven a intentar la construcció de l'hexàmetre català a la manera dels romàntics alemanys amb les traduccions respectives de les *Bucòliques* (1911) i els *Himnes homèrics* (1913). L'adaptació de l'hexàmetre de Riba, que s'acaba d'assentar en la seva primera traducció de l'*Odissea* (1919), així com dels trímetres iàmbics de la tragèdia que posarà en pràctica en *Antígona* i *Electra* (1920) es basa en la lectura dels textos grecs a l'alemanya, de manera que en el cas de l'hexàmetre resulta un vers de sis accents, de ritme majoritàriament dactílic.⁴⁰ La crítica del moment va rebre aquests intents de reproduir el sistema quantitatiu a través de l'accentual de manera diversa i alguns, com ara Vilaró Codina, el traductor d'Horaci de què parlarem més endavant, les consideraven poc més que prosa.⁴¹ Avui, però, gairebé ningú nega els èxits de Riba en els seves dues *Odissees*,⁴² i tampoc ningú, sembla, es planteja cap traducció d'una èpica antiga en un metre que no sigui l'hexàmetre ribià, cosa que, val a dir, em sembla un empobriment mètric.

³⁹ És curiós de veure com en les composicions de Brossa en què se serveix, més o menys, de l'estrofa sàfica de Costa i Llobera (però amb accents no obligatoris a la vuitena) els problemes per reproduir l'adònic encara persisteixen. Vegeu, per exemple, l'oda «Per comptes de literatura», dins de *Cant de topada i victòria* (1951).

⁴⁰ L'adaptació de l'hexàmetre català ha estat àmpliament estudiada, de manera que remeto a la multitud d'estudis que s'han fet del tema, com ara Valentí Fiol 1973, Medina 1978, Cors i Meya 1990, Parramon 1999, etc.

⁴¹ Sobre el sistema accentual per reproduir el quantitatiu: «no precisament per allò de què la tal labor és més bé obra de geòmetres que de poetes; sinó perquè entenc que no són més que pura prosa tots els versos d'aital faisó», Vilaró Codina 1922: X.

⁴² L'excepció la marca Oliva 1980: 142.

La bona rebuda que, al capdavant, obtingué l'*Odissea* ribiana devia esperonar el valencià Garcia Girona a intentar fer el mateix amb els metres lírics d'Horaci, tot i que, en un primer moment, l'any 23, havia seguit el camí de Costa i Llobera en la traducció de la sàfica II, 16, així com fins havia traduït l'oda I, 17 rimada. Al cap de només tres anys, ja publicava altres odes sàfiques com la I, 20 marcant els *ictus* en un decasíl·lab amb accents tòncics a la tercera, cinquena, vuitena i desena síl·laba i que aniria llimant com en la traducció de II, 10 (1929): «Tu més bé, Licini, faràs la vida / No a la mar de fora llansant-te sempre, Ni, tement borraques, quedant-te massa / Prop de la costa». Sobre la seva adaptació publicaria diferents articles teòrics a la premsa valenciana.⁴³

També l'any 1926 J. M. Llovera comença a publicar les seves versions d'Horaci, que segueixen el mateix procediment d'adaptació dels metres clàssics, dedicant-hi, també, sengles articles.⁴⁴ Al contrari de Garcia Girona, però, que només pogué traduir una desena de composicions horacianes, J. M. Llovera va traduir l'obra completa d'Horaci, que es publicà pòstumament el 1975, substituint, per tant, tots i cadascun dels ritmes horacians a través del sistema accentual. La primera estrofa de II, 10, per comparar-la amb la de Garcia Girona, fa així: «Més a pler viuràs no vogant, Licini, / sempre en alta mar, ni per les tempestes, / caut i tímida, massa a la perillosa / costa arrimant-te».

La fidelitat als ritmes originals de J. M. Llovera és excepcional, però les seves traduccions resulten, per norma general poc llegidores, amb abús de l'hipèrbaton i han quedat oblidades. La feina de Llovera, titànica d'altra banda, és feta amb compàs i cartabó, però (o justament per això) no és l'obra d'un poeta. Les seves traduccions demostren que traslladant el ritme com una màquina no es fa poesia, i que s'ha de respectar la naturalitat de la llengua, sense sotmetre-la a les contraccions que exigeix el ritme. Que el ritme obligui la llengua puntualment a doblegar-se és normal i fins saludable, ja que el llenguatge poètic no és el quotidià, però si la distorsió acaba sent la norma potser és que el ritme triat no és l'adequat, i que el traductor s'està imposant massa normes que van contra la pròpia naturalesa de la llengua. Sovint, de fet, «a scrupulous respect for the verse form of the original as the supreme ideal of the verse translation, does not depend on the subjective factor of translation ability, but on objective language factors» (Kochol 1970: 110).

No obstant això, els intents de J. M. Llovera els han intentat seguir, molt puntualment, alguns traductors, com ara en les traduccions de Catul de J. Medina (1977, parcial) i J. Parramon (1999, completa). Aquest últim, autor d'un tractat de mètrica antiga on es centra, especialment, en les adaptacions catalanes dels metres antics, de fet, considera que, si bé són legítimes les adaptacions de Costa i Llobera dels metres horacians, les veritablement correctes són les que busquen

⁴³ Recollits a Medina 1976.

⁴⁴ Recollits a Medina 2004.

substituir no l'accent gramatical, sinó l'*ictus*, atenent a la quantitat vocàlica.⁴⁵ Aquesta és, per Parramon, l'única adaptació que es pot jutjar com a tal, i així és si acceptem la substitució de cada llarga per una tònica i cada breu per una àtona, però val a dir que aquesta equivalència és tan legítima com arbitrària i artificiosa, ja que la intensitat no té res a veure amb la quantitat.⁴⁶ Els problemes d'aquesta equivalència, de fet, ja quedaven palesos en les traduccions hexamètriques on, davant de la impossibilitat en català de reproduir l'espondeu (dues llargues) amb dues tòniques seguides, s'acceptava la substitució per un troqueu, que no es troba mai en la poesia èpica antiga.⁴⁷ L'adaptació de l'hexàmetre, però, funciona molt millor, perquè el fet de no exigir, com sí que ho fa la lírica eòlica, la isosil·làbia, permet al traductor molta més llibertat, amb versos que pot estirar de 13 a 17 síl·labes.⁴⁸ Això sumat a la possibilitat de les substitucions dels dàctils per espondeus (troqueus en la traducció) atorga al vers una llibertat formal i una flexibilitat que alliberen el poema del martelleig d'un sol esquema mètric.⁴⁹

Aquesta llibertat el traductor de lírica no la té, i la coacció de complir sempre, exactament, el mateix esquema mètric obliga el traductor a lligar-se de mans i a equilibris excessius. Així, tot i que Medina i Parramon milloren molt considerablement els seus antecessors, també se'n veuen, a parer meu, perjudicats. El primer introdueix alguna llicència, com l'acceptació de versos masculins seguits d'una partícula àtona, especialment útil en el tercer vers per encadenar amb l'adònic, cosa que li atorga una certa flexibilitat: «Molt semblant a un déu per a mi es mostra / i, si és permès, tots els déus supera/ el qui davant teu assegut, tothora et / mira i escolta». El segon no accepta aquestes llicències i, tot i que a estones el camí que pren sembla pedregós («Al nivell dels déus he de dir que es troba»), és qui se n'ha sortit millor en aquest tipus d'adaptació accentual.

La manca de llibertat i de variació, és cert, també afecta el traductor que segueix l'esquema de Costa i Llobera, però aquest té l'avantatge de servir-se de versos romànics, que són de més fàcil digerir per a l'orella catalana, mentre que les

⁴⁵ Cf. especialment Parramon 1999: 211-212. Una postura oposada la representa la de Vergés 1979.

⁴⁶ Cf. Garrigasait (2017: 18): «Aquesta tria mètrica és artificiosa, perquè un iambe quantitatiu (com els del grec antic) i un d'accentual (com els del català) tenen ben poc a veure, i no representa cap guany diguem-ne acadèmic, ni tampoc en el pla de la "correcció" com se suposa de vegades, perquè no hi ha cap opció més correcta que cap altra; només n'hi ha de més adequades a determinats propòsits».

⁴⁷ El mateix Parramon (1999) admet la impossibilitat de traduir així, sense anar més lluny, la base eòlica (178) o els ritmes sincopats (187), o bé que més d'un vers diferent en llatí acaba sent un de sol en l'adaptació accentual (180).

⁴⁸ Cf. Valentí (1973: 102): «Amb l'hexàmetre, el relat queda dividit en unitats prou amples, d'un nombre variable de síl·labes, sense la monotonia del martelleig del nombre fix»

⁴⁹ Com a mostra, es poden comparar els proemis de l'*Odíssea* de Riba i de Mira. Mentre el primer accepta contínuament la substitució dels dàctils, el segon pràcticament no se'n serveix. Així la traducció del primer evita el tedi de la repetició, mentre que la segona es pot fer previsible.

segones requereixen entrenar l'oïda dels lectors-oients, perquè no es corresponen a cap vers tradicional, fora del tetrasíl·lab de l'adònic. Entrenar l'orella no només és plausible, sinó desitjable, ja que representa un enriquiment per a la mètrica de la llengua d'arribada, però així com l'hexàmetre i els díctics han passat a formar part, encara que molt tímidament, dels esquemes usats pels poetes contemporanis, les adaptacions de la lírica proposades per Llovera i Parramon no han corregut la mateixa sort.⁵⁰ Concretant en l'hendecasíl·lab sàfic, per exemple, el fet de fer caure a la cinquena síl·laba l'accent fort distorsiona el ritme a què està acostumada l'orella catalana en els versos decasíl·labs.

En definitiva, crec que són massa les limitacions i les coaccions a què obliga l'adaptació accentual a "l'alemanya" dels versos eòlics. Amb tot, com a simples adaptacions rítmiques, ambdues opcions mimètiques em semblen, com a tals, tan arbitràries com vàlides, segons ens centrem en quin element de l'original traslladen: les adaptacions "alemanyes" reproduïxen més fidelment el dibuix de l'esquema mètric grecollatí sempre que considerem com a vàlida l'equivalència intensitat-quantitat, mentre que les "italianes" reproduïxen els accents gramaticals del llatí. A propòsit d'això és curiosa de comentar la traducció de Catul de J.I. Ciruelo & J. Juan (1982). En la traducció de l'oda 11, sàfica, se serveixen, més o menys, de l'esquema "italià" de Costa i Llobera, i fins es permeten algun "adònic" iàmbic («que a l'Est ressonen»), algun vers hipermètric («o a Sàgia o a pàtria, la dels sageters») i masculins, com l'últim citat. En canvi, en el famós LI sembla que vulguin seguir, també irregularment, l'esquema de J.M. Llovera, tot i que acceptant, de nou, versos masculins: «Just igual a un déu em sembla aquest home, / home, si és permès, que supera els déus».

El contrapunt perfecte a aquestes adaptacions dels ritmes clàssics el marquen les traduccions analògiques de Vilaró Codina (1922), que encara avui em semblen les més llegidores de totes i que han caigut en un oblit injust. L'autor se serveix de versos tradicionals catalans i sovint incorpora la rima en les seves traduccions per donar-los un toc més líric, cosa que sovint l'obliga a alterar el contingut semàntic. Les seves traduccions es mereixen un tractament molt més profund i per manca d'espai, en parlaré més extensament en una altra ocasió. Cenyint-nos a l'estrofa sàfica, l'adapta amb fins a 11 formes diferents, deu de les quals són formes pròpies de la tradició. Tot i així, no renuncia a servir-se de l'estrofa sàfica que Costa i Llobera havia posat de moda i, de fet, és la que utilitza més vegades (9) amb una agilitat sorprenent. L'avantatge principal de les seves traduccions és que forcen poc la llengua i, a través de formes, versos i recursos propis de la lírica romànica, situen el lector ràpidament dins del camp de la lírica. Llegim la seva *aurea mediocritas*: «Qui en dolça mitjania viu, deslligat d'enveja, / de sòrdida misèria no sent el rigor viu, / i dels palaus de marbre que tot el món cobeja, / sobri i prudent se'n riu». El gran desavantatge és que l'ús indiscriminat de formes

⁵⁰ Val a dir, a més, que l'ús de l'hexàmetre i del díctic elegíac per a poesia pròpia es redueix gairebé només a poetes de formació clàssica.

diferents per reproduir-ne una de sola provoca que es perdi el sentit de la forma original de què, d'altra banda, el propi traductor era conscient.⁵¹

He deixat per al final les traduccions més modernes: Jordi Cornudella ha publicat dues composicions d'Horaci (2010), totes dues magnífiques, on barreja versos romànics amb d'altres incorporats com l'hexàmetre ribià. No ha estat, però, traduint Horaci, que s'ha servit de l'estrofa sàfica. Cornudella, que no s'ha prodigat gens, malauradament, en la seva activitat traductora, és qui, a parer meu, ha demostrat dominar i millorar més aquesta adaptació en les seves poques traduccions de Safo (1997) i del LI de Catul (2003), on ha seguit el model de Costa i Llobera. Conscient del perill d'enravenament que suposa aquesta estrofa, hi introdueix petites llicències que li permeten resoldre els problemes citats més amunt i guanyar molta agilitat, amb les mans més lliures per reproduir un català menys artificial, clau per traduir l'estrofa sàfica. Així, per exemple, en la seva traducció de *l'Himne a Afrodita* de Safo per tal de facilitar el començament amb tònica de l'adònic, permet una tmesi a finals del tercer vers i principi del següent: «el que em passava aquest cop, i per què tor- / nava a cridar-te». Això, que a primera vista pot semblar estrafolari, ho fa Safo en els seus poemes i s'explica perquè els antics entenien el tercer vers i l'adònic, en realitat, com un de sol. De fet, la gramàtica de West disposa el tercer hendecasíl·lab i l'adònic en la mateixa ratlla. Aquests dos últims versos citats també ens deixen veure una altra de les llicències de Cornudella, que ja hem vist parlant del Catul de Medina i que consisteix de permetre de tant en tant versos masculins, sobretot en el tercer hendecasíl·lab, però seguits d'un element àton que queda fora del còmput total del vers, com ara, en la seva traducció del LI de Catul: «L'oci ha causat la ruïna de reis i / pobles feliços».

Per altra banda, a les traduccions d'Antoni Cobos hi trobem, directament, versos romànics, com ara l'alexandrí per traslladar els asclepiadeus, i fins i tot, en alguns poemes, la introducció de rimes. Així doncs, es tracta d'una adaptació analògica. En l'única traducció d'una oda sàfica que ens ofereix, però, la famosa II, 10, sembla que hi hagi la intenció de reproduir, ni que sigui tipogràficament, l'esquema de Costa i Llobera, amb la introducció d'uns adònics ben aconseguits i permetent finals masculins en els hendecasíl·labs que volen ser decasíl·labs catalans tradicionals: «Qui segueix la daurada mitjanja / no té, tranquil, teranyines al sostre [...]». El problema d'aquesta traducció, però, és que presenta un bon nombre de versos coixos: hipomètrics com «sempre el mar, i si, quan les tempestes» o amb accents mal repartits, com el que segueix l'anterior: «l'espantin, prudent, defuges la costa», o bé «pels vents i les torres més fortes cauen», o «plegaràs les veles que ha inflat un vent», amb accents a la cinquena síl·laba que

⁵¹ «Ell destina cada un dels ritmes principals a un ús particular. El metre sàfic, més monòton i sossegat amb sa clàusula, que marca una pausa, serveix per a produir una impressió de greutat i de pau; l'autor n'usa en les composicions de caràcter religiós, en les meditacions morals o en les odes amoroses», Vilaró Codina 1922: XI.

esguerren el ritme. De fet, fora de «pels vents i les torres més fortes cauen», que no respon a cap esquema mètric concret, l'única manera de pensar que aquestes línies són versos, seria considerar que imiten l'adaptació accentual de J. M. Llovera, o, bé en el cas de «t'espantin, prudent, defuges la costa», jutjar-lo com un decasíl·lab cesurat. Ara, tractant-se d'un sol vers envoltat d'una altra mena de decasíl·labs, ho fa impensable. En tot cas, no és recomanable barrejar tantes maneres diferents de concebre el decasíl·lab, perquè la manca d'un patró clar fa que la música se'n ressenti i el lector-oient es perdi.

Aquestes traduccions més modernes, especialment les de Cornudella, amb els seus encerts i defectes, marquen, per a mi, el camí a seguir per traduir Horaci: servir-se d'un vers prou flexible, i acceptar petites variacions accentuals que evitin el martelleig i la predicibilitat, així com obviar l'obligació de les cesures, que enfarfeguen innecessàriament el text. L'opció que em sembla més factible és la de traduir els hendecasíl·labs sàfics com a decasíl·labs catalans, amb totes les variacions que permeten, preferentment femenins, però acceptant, també masculins, especialment seguits de partícules àtones, per encavalcar més fàcilment amb els adònics. La introducció de la rima, especialment l'assonant, no em sembla que s'hagi de descartar.

Hem pogut veure diferents maneres de traslladar un mateix esquema mètric. Com diu Holmes (1970: 101), hi ha una relació evidentíssima entre el tipus de vers o d'estrofa utilitzada i l'efecte general que produeix la traducció. Podem parlar de més adequada a tenor de la fidelitat respecte a quin element imita (si accents gramaticals o *ictus*), però no de vàlida o invàlida. De fet, segons Kochol (1970: 107), fins i tot pot haver-hi una adaptació inadequada que sigui la millor traducció: «a translation may be excellent as a work of art in its own right and yet betray an overall rhythmic inadequacy with regard to the original».

Efectivament, no tenim encara en català una traducció de referència d'Horaci. Mentrestant, l'haurem d'anar llegint en les versions que en tenim; també, la traducció de Vergés, que si bé és en prosa i, per tant, em sembla només vàlida per llegir l'original, és millor que algunes traduccions en vers que he comentat aquí. Potser la clau ens la dóna un dels grans teòrics del segle passat, B. Croce (1936: 332-4) amb qui em permetré d'acabar l'article:

«non è dato imparare a leggere Orazio e Pindaro senza passeré attraverso quelle letterali versioni in prosa [...]. Siffatte traduzioni letterali e prosastiche, o ritmiche altresì, e imitanti, non senza sforzi e contorsioni, i ritmi degli originali, domandano di essere integrate con gli originali [...]. Tutt'altra cosa sono le traduzioni del secondo genere, le traduzioni poetiche, perché esse, movendo dalla ri-creazione della poesia originale, l'accompagnano con gli altri sentimenti che sono in chi la riceve, il quale, per diversa condizionalità storica e per diversa personalità individuale, è diverso dall'autore».

BIBLIOGRAFIA

AHMED, A. (1971), *Ghazals of Ghalib*, NY & London, Columbia University Press.

- AVIRAM, A. F. (1994), *Telling Rhythm. Body and Meaning in Poetry*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- BERMÚDEZ RAMIRO, J. (2009), "Les traduccions poètiques d'Horaci de Joaquim Garcia Girona. Ritme i versificació", *Llengua & Literatura*, 20, 51-80.
- CORS I MEYA, J. (1990), "Carles Riba i l'adaptació de l'hexàmetre al català en la seva traducció de l'*Odissea*", *Marges*, 39-56.
- COSTA I LLOBERA, M. (1947). *Obres completes*, Barcelona, Selecta.
- CRESPO, A. (1987), "La traducción de la *Commedia* de Dante: terza rima o nada", *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 8/9, 7-19.
- CROCE, B. (1936 [2000]), "La intraducibilità della rievocazione", dins Gallén, E. et al. (2000), 331-337.
- ELWERT, W. TH. (1989), *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Felice le Monnier.
- FERRATER, G. (1981), "Sobre mètrica", *Sobre el llenguatge*, Quaderns Crema, Barcelona.
- Gallén, E. et al. (2000), *L'Art de traduir: reflexions sobre la traducció al llarg de la història*. Vic, Eumo.
- GARCÍA YEBRA, V. (1994), *Traducción: historia y teoría*, Madrid, Gredos.
- GARRIGASAIT, R. (2017), "Estudi introductor", *Sòfocles. Carles Riba. Traducció de Carles Riba*, Barcelona, Barcino, 9-26.
- HOLMES, J. (1970), *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, Mouton & The Hague & Paris, Publishing House of the Slovak Academy of Sciences Bratislava.
- HORÁČEK, J. (2014), "Pedantry and Play: The Zukofsky Catullus", *Comparative Literature Studies*, 51, 1, 106-131.
- JAKOBSON, R. (1989), *Lingüística i poètica i altres assaigs*, (trad. de Joan Casas), Barcelona, Edicions 62.
- KOCHOL, V. (1970), "The Problem of Verse Rhythm in Translation", dins de Holmes, J. (1970), 106-111.
- LEFEVERE, A. (1975), *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*, Van Gorcum, Assen/Amsterdam.
- MEDINA, J. (1976), *Història de les adaptacions de metres clàssics greco-llatins en la poesia catalana (segle XX)*. Treball de doctorat presentat per Jaume Medina i Casanovas (tesi inèdita).
- (1976b), "Horaci en la literatura catalana", *Marges*, 7, 93-107.
- (1978), "L'hexàmetre i el díctic elegíac en la poesia catalana", *Marges*, 14, 3-30.
- (2003), *Lletres d'enguany i d'antany*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2003b), "Una polèmica a la premsa vigatana entorn de la imitació dels metres clàssics en català: Josep Fonts, Joan Franquesa i Josep Maria Llovera", *Ausa*, XXI, 75-87.
- (2004), "Set articles de Josep Maria Llovera sobre la imitació dels ritmes clàssics", *Faentia*, 26/1, 95-111.
- NIDA, E. A. (1964), *Towards a Science of Translating*, Leiden.
- NIETZSCHE, F. (1899). *Götzen-Dämmerung, oder, Wie man mit dem Hammer philosophirt*, Leipzig. (trad. de Walter Kaufmann, *Twilight of the Idols*, dins de *The portable Nietzsche*, NY & London, Penguin, 1976.
- OLIVA, S. (1980), *Mètrica catalana*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (2008). "So i sentit", *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 13, 29-36.

- PARCERISAS, F. (2009), *Traducció, edició, ideologia: aspectes sociològics de les traduccions de la Bíblia i de l'Odissea al català*. Vic, Eumo.
- PARRAMON, J. (1987), "Les primeres estrofes sàfiques en llengua vulgar. Representació de l'Assumpció del segle XIV", *Miscel·lània. Antoni Badia i Margarit; Associació Internacional de Llengua i Literatures catalanes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1999), *Ritmes clàssics*, Barcelona, Quaderns Crema.
- PRETAGOSTINI, R. (2011), "Teoria e prassi della trasposizione mètrica e rítmica nelle traduzioni dal greco", *Scritti di metrica*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- SCROGGINS, M. (2007), *The Poem of a Life: A Biography of Louis Zukofsky*, Emeryville, CA: Shoemaker and Hoard.
- SILVA, J. (2011), *Metre and rhythm in Greek verse*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- VALENTÍ, E. (1973), *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, Curial.
- VENUTI, L. (2009), "Translation, Intertextuality, Interpretation", *Romance Studies*, 27, 157-173.
- VERGÉS, G. (1993), *Tots els sonets de Shakespeare*, Barcelona, Columna.
- VERGÉS, J. (1964), "El clasicismo de Costa i Llobera", *Actas del segundo congreso español de estudios clásicos (Madrid-Barcelona, 4-10 de abril de 1961)*, Madrid, Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, 542-547.
- (1979), "Dos intents d'aprox. al ritme de les odes d'Horaci, dins *Miscel·lània Aramon i Serra*, I, Barcelona, Curial, 585-591.
- WEST, M. L. (1982), *Greek metre*, Oxford, Oxford Clarendon Press.

Traduccions citades

- ALOMAR, G. (1973 [1911]), "Traducció d'odes d'Horaci", *La columna de Foc*, Palma, Editorial Moll.
- CIRUELO, J.I. I JUAN, J. (1982), *Catul. Poemes*. Barcelona, Edhasa.
- COBOS, A. (2000). *Horaci. Cinc odes*. Girona, [s.n].
- CORNUDELLA, J. (1997), "Quatre poemes antics", *Revista de Girona*, maig-juny, 108-109.
- (2003), "Safo, Lèsbia i els oficis de Catul", *Reduccions*, 77, 83-104.
- (2010), *Les bones companyies*, Barcelona, Galàxia Gutenberg.
- GARCIA GIRONA, J. (1929), "Del jardí d'Horaci", *Boletín de la Sociedad Castellonense de cultura*, X, Noviembre-Diciembre, 354-5.
- ESCLASANS, A. (1935), "Horaci. Cant Secular", *La revista*, XXI, Juliol-Desembre, 3-5.
- LLOVERA, J. M. (1975), *L'obra completa d'Horaci*, Sabadell, Acadèmica Catòlica.
- Medina, J. (1977). "Poemes de Catul". *Els Marges*, 11, 51-59.
- MASRIERA Y COLOMER, A. (1880), "Odas d'Horaci", *Lo Gay Saber*, 15 de febrer, 40.
- PARRAMON I BLASCO, J. (1999b), *Gai Valeri Catul. Poesies completes*. Barcelona, Edicions 62.
- REVEST CORZO, L. (1920), "Del jardí d'Horaci", *Boletín de la Sociedad Castellonense de cultura*, IV-Agosto, 106.
- (1921), "Del jardí d'Oraci", *Boletín de la Sociedad Castellonense de cultura*, Julio, 200.
- RUBIÓ Y LLUCH, A. (1910?), «Safo», *Safo y Erina. Odas*, Barcelona, La Academia Calasancia.

- SARDÀ, J. (1914), "Traduccions. Odes d'Horaci", *Obres escullides*, Barcelona, Llibreria de Francisco Puig y Alfonso.
- VERGÉS, J. (1978), *Horaci. Odes i Epodes*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- VERGÉS, J. I SEVA, A. (1990), *Catul. Poesies*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- VILARÓ CODINA, I. (1922), *Obres de Q. Horaci. Girades de son original llatí en rims catalans*, Barcelona, Arts gràfiques - N. Poncell.
- ZANNÉ, J. (1926), *Llibre I de les Odes d'Horaci*, Buenos Aires, Imprenta Tragant.
- (1927?), *Llibre II de les Odes d'Horaci* (incomplet), dins Medina 1976.