



THE  
ANGLO-CATALAN  
SOCIETY

# JOCS

| JOURNAL OF | No. 24 |  
| CATALAN | 2023 |  
| STUDIES |

VOLUME II



# Tradició, forma, coneixement: *L'Ombra i altres poemes*, de Marià Manent

*Tradition, Form, Knowledge: Marià Manent's L'Ombra i altres poemes*

JORDI MARRUGAT  
Universitat de Barcelona  
jordimarrugat@ub.edu  
ORCID: 0000-0001-6936-7546

## Resum

Lectura detallada del poemari de Marià Manent *L'Ombra i altres poemes* (1931) que el situa en el conjunt de la trajectòria de l'autor i en el context de la poesia europea dels anys vint i trenta. Exposa com construeix un procés de coneixement postsimbolista que té per objectiu mostrar una realitat unificada i harmònica a partir de la diversitat contradictòria de l'experiència humana del món. N'analitza els recursos formals que fan possible aquesta nova mirada a la realitat; els símbols que reprèn d'una tradició literària que ja els ha carregat de significacions; o la resposta que molts poemes donen a debats contemporanis, com la relació entre poesia culta i popular o el sentit de l'ús de la infantesa i del somni en la literatura del segle XX.

## Mots clau

Poesia, traducció, postsimbolisme, Marià Manent, *L'Ombra i altres poemes*.

## Abstract

This article presents an in-depth reading of Marià Manent's *L'Ombra i altres poemes* (1931), situating it in relation to the author's work and in the context of European poetry of the 1920s and 1930s. It explains how it builds a typically post-symbolist process of knowledge that aims to show a unified and harmonious vision of the diverse and contradictory human experience of the world. The article analyses the formal resources that make possible this new image of the reality; the symbols it takes from a literary tradition, which has already loaded them with meaning; or the response that many poems give to contemporary debates, such as the relationship between high and popular poetry or the use of childhood and dreams in 20th century literature.

## Keywords

Poetry, Translation, Postsymbolism, Marià Manent, *L'Ombra i altres poemes*.

## Taula de matèries

1. Introducció
  2. Les “Versions»
  3. Els poemes propis
  4. Conclusió
- Obres citades

### 1. Introducció

L'any 1931 Marià Manent recollia, revisats i il·lustrats amb boixos d'E. C. Ricart, sota el títol *L'Ombra i altres poemes*, diversos poemes i traduccions que havia anat publicant de manera dispersa.<sup>1</sup> El llibre tingué una segona edició el 1946 en la qual hi ha algun petit canvi textual, una nova indicació de l'any a la portada i als crèdits (on s'hi afegeix “Segona edició: setembre 1946”) i un colofó diferent (que a la primera edició indicava un total de 130 exemplars impresos i a la segona, de 160). El 1956 fou recollit, en tercera edició, al volum *Obra poètica* sense cap canvi textual rellevant. Però quan el revisà per a la quarta edició, dins *Poesia completa* (1986), en va eliminar les cinc versions de poesia anglesa i alemanya que en conformaven la segona part,<sup>2</sup> exclusió que es mantingué en la reedició pòstuma del volum el 1989, que seguia les “últimes voluntats” de l'autor (Susanna 1989).

Totes aquestes dades apunten diversos aspectes que, com anirem veient, són clau per a la lectura del llibre. Primer, que Manent començà a escriure'l poc després de publicar *La collita en la boira* (1920) i durant l'elaboració de *L'aire daurat* (1928). Això explica, entre altres coses, les moltes connexions que anirem trobant entre els tres llibres. A més, certifica que, malgrat la seva brevetat, *L'Ombra...* sorgí d'un llarg procés d'elaboració, cosa que explica que,

---

<sup>1</sup> Els que he pogut localitzar: “L'Ombra,” *Revista de Catalunya*, 68 (abril 1931), 32i; “Diuen: la mar és trista...” i, de les “Cinc cançons”, “Cançó antiga” i “Cançó”, *La Revista*, any XII (gener desembre 1926), 41 42; “Camins”, sota el títol “Cançó” a *Bella terra*, [1] (novembre 1923), p. 35; “Matí”, *La Nova Revista*, 13 (gener 1928), 12; “Noia russa al Montseny”, *La Veu de Catalunya* [núm. extraordinari], gener 1929, 23; “El llibre de Thel (de William Blake)”, *La Nova Revista*, 9 (setembre 1927), 15 21; “Cançó nocturna (de Rainer Maria Rilke)”, *Revista de Poesia*, 11 (març 1927), 8; “L'Ombra”, “Appassionata”, “Cançó d'octubre”, “Cançó nocturna” i “Diàleg” foren premiats sota el títol “Breus poemes de l'amor” als Jocs Florals de les Festes de la Mare de Déu de la Candela, a Valls, el febrer de 1931 (A. Manent 1995, 113). Els manuscrits conservats indiquen dates de composició o revisió d'alguns dels poemes entre 1924 i 1929 (A. Manent 1995, 112 113).

<sup>2</sup> Tot i que feia referència a una altra exclusió, l'eliminació d'aquestes versions quedà justificada d'aquesta manera al pròleg: “No he inclòs en aquest llibre les meves versions de poesia xinesa, a diferència del que vaig fer en el volum *Obra poètica* (1956). Respecto el criteri que equipara les composicions originals d'un poeta amb les seves interpretacions o recreacions d'autors estrangers, però si algú creu que la poesia xinesa traduïda per Ezra Pound, per exemple, ja no és poesia xinesa sinó poesia d'Ezra Pound, potser exagera una mica el que és un simple fenomen de compenetració”.

segon, a diferència dels poemes dels dos llibres anteriors, *La branca* (1918) i *La collita en la boira*, els de *L'Ombra...* patissin molt pocs canvis entre la primera edició i les posteriors. En tercer lloc, cal destacar que tant les versions de *L'aire daurat* com les recollides a *L'Ombra...* trigaren força a aparèixer desvinculades de l'obra de creació i ho van fer més per respecte a l'autoria aliena que no pas perquè s'afuixi l'estreta relació que mantenen amb la pròpia. De fet, els forts lligams que s'estableixen entre les dues parts, creacions i traduccions, de *L'Ombra...* són un exemple diàfan de com el postsimbolisme tractava les relacions entre creació contemporània i poesia del passat, entre actualitat i tradició: la darrera confegia una dinàmica de formes, significats i coneixements que alimentava la primera, des de la qual es vivificava en una presència simultània de tots els temps i totes les experiències humanes (Balaguer 1998, 130-131; Marrugat 2021a, 136-143). Això converteix el poema en una elaboradíssima peça culturalista de llenguatge ric, precís i preciós, però no individual, sinó perfectament desxifrabable en tant que es basa en referents compartits col·lectivament. Els poemes de *L'Ombra...* són una formalització exemplar d'aquesta mena.

En molt pocs poemes, i molt breus, Manent construeix un procés de coneixement de l'experiència humana del món característicament postsimbolista (Balaguer 1998, 129-132; Marrugat 2021a, 143-154). Es tracta, sens dubte, d'un dels llibres més bells i colpidors de la poesia contemporània. També d'un dels més carregats de significats simbòlics, recursos formals d'intenció múltiple i referències intertextuals, malgrat la senzillesa aparent. La seva lectura, doncs, és força complexa. Admet un primer nivell molt directe i emocional com a poemari d'amor. Però, sota això, hi ha moltes altres capes sense les quals seria una obra anecdòtica. Malauradament, la percepció d'aquesta complexitat sembla cada dia més dificultada per la classificació canònica de Manent com a "poeta menor",<sup>3</sup> segurament causa i alhora efecte de la tendència a llegir-lo superficialment — per exemple, limitant-se a descriure el llibre, resseguir-ne la recepció o relacionar-ne els poemes amb experiències biogràfiques de l'autor o amb diversos referents culturals sense que això exerceixi cap funció significativa.<sup>4</sup> Aquest

---

<sup>3</sup> Es tracta d'un lloc comú molt repetit, però mai justificat, ja que no pot ser "menor" ni per la seva participació en la construcció de la poesia catalana del segle XX (constant i primordial) ni per la qualitat de la seva obra. Potser cal deduir que se'l considera menor en comparació amb Carner, Riba i Foix i per la brevetat de la seva obra poètica, tot i que, precisament, són aquesta mena de consideracions les que diria que acaben distorsionant la seva lectura.

<sup>4</sup> Són exemples d'aquesta manera de llegir *L'Ombra...*: Roser 1998, 210-217, i, especialment, Malé 2009, que munta un aparat intricadíssim — per innecessari — d'argumentacions teòriques, referències intertextuals i paràfrasis per acabar llegint el llibre, simplement, i contra totes les declaracions en què Manent exposa la seva poètica, com l'expressió — o, de

article proposa una lectura de *L'Ombra...* en clau postsymbolista i, per tant, en funció de les nocions poètiques de l'autor, amb l'esperança que permeti copsar-ne la complexitat de referents, recursos formals i símbols que en construeixen les diverses significacions i el sentit últim.<sup>5</sup> Per fer-ho, es posen en joc els recursos lectors establerts pel desenvolupament filològic i novohistoricista de certs aspectes del materialisme cultural i de la *close reading* feta pel nucli de la Universitat Autònoma de Barcelona sota el guiatge de Jordi Castellanos (Marrugat 2013; Gassol 2023), i, en aquest cas, especialment per Josep M. Balaguer. La interpretació del text es posa en relació amb la seva fixació filològica i amb tots aquells contextos i intertextos, no només lingüístics, que en componen la significació.

## 2. Les “Versions”

*L'Ombra...* acaba amb un conjunt de cinc traduccions de poemes d'altri presentades tipogràficament en totes les edicions com un conjunt unitari: igual que a les “Cinc cançons” de la primera part, el títol “Versions” té l'entitat de títol de poema — una pàgina pròpia amb un box en les edicions de 1931 i 1946, seguida de cada versió sense que el títol d'aquestes tingui pàgina pròpia, com tenen la resta de poemes independents; i un títol genèric sense pàgina pròpia en l'edició de 1956, seguit de les versions presentades gairebé com si fossin parts de poema. Sembla que Manent, que segur que va controlar molt de prop les edicions de 1931 i 1946, n'indiqués el caràcter unitari que salta a la vista en una lectura atenta.

---

manera encara més etèria, “l'evocació” i “la suggestió” (Malé 2009, 336) — autobiogràfica de les seves experiències amoroses — fins al punt que converteix símbols com l'Ombra i la Petxina en al·legories de les dues estimades de Manent, Joana i Josefina (Malé 2009, 338). Altrament, la coartada per acabar fent aquesta no-lectura del llibre el presenta al pol oposat de la densitat de significacions precises que, com tota obra postsymbolista, construeix: “I en no haver-hi evidències textuales que encaminin cap a un sentit concret, a cada lector se li obre un ventall de possibilitats interpretatives (en clau filosòfica, religiosa, merament estètica, etc.)” (Malé 2009, 338). Com passa amb *La paraula en el vent*, una experiència amorosa personal pot ser, en efecte, l'origen dels poemes, però no la seva raó de ser ni la seva font de significació, tal com explica el mateix Carner al pròleg del poemari de 1914 — per desgràcia també llegit de manera insistent en clau autobiogràfica — o com explica Manent en tots els seus textos sobre poesia.

<sup>5</sup> Ja vaig intentar apuntar una lectura del poemari en aquest sentit en el marc del conjunt de l'obra de Manent (Marrugat 2006), de la seva obra de traducció (Marrugat 2009) i del postsymbolisme (Marrugat 2021a, 149-150). En aquestes pàgines preciso, desenvolupo i matiso alguns aspectes d'aquelles propostes gràcies a l'atenta lectura que de *L'Ombra...* va fer, però malauradament no va escriure, Josep M. Balaguer. A ell dec tots els encerts que pugui haver-hi en el present article.

Es tracta de cinc poemes de diferents autors, estils i èpoques del segle XVII al XX, de Shakespeare, Blake, Rilke i Walter de la Mare. La seqüència que componen, però, els unifica mostrant un aspecte clau de la poètica manentiana: que la poesia és “la percepció de la similitud en la dissemblança” (Manent 1932). Mostren el que hi ha de comú en la humanitat a partir de les seves diferències temporals, geogràfiques i lingüístiques. Manent ja havia explicat que s’havia abocat a la traducció de poesia xinesa amb aquesta mateixa intenció de mostrar “la unitat bàsica de l’esperit humà” (Manent 1928, 10) i, de fet, les notes als poemes de *L’aire daurat* els connecten constantment amb Shakespeare, la poesia àrab, l’Índia, Wordsworth, Rilke, Blake, etc.<sup>6</sup> De manera que es llegeixen com una seqüència poètica contemporània i postsimbolista que fa viva la tradició des d’un espai i un temps, la Catalunya de 1931, que mitjançant la poesia queden transcendits per incloure’ls tots i superar el pas del temps. En aquesta simultaneïtat temporal eterna que és la poesia es produeix un coneixement de la condició humana a partir dels sabers que n’han establert altres. Shakespeare, Blake, Rilke, De la Mare.

L’organització de les cinc versions segueix l’ordre cronològic dels autors, però és molt més intencionada i ja n’evidencia la unitat: hi ha un poema narratiu extens al centre, “El llibre de Thel”, flanquejat per dos poemes lírics a cada banda. Els dos primers, a més, “Tema de Shakespeare” i “La rosa malalta”, són com un mateix poema centrat en el motiu del cuc. Aquest reapareix a “El llibre de Thel”, que dona pas a “Cançó nocturna” i “La bella dorment”, que tracten el mateix motiu de la bella dorment, de la qual Thel és també una figuració. Així, el cuc apareix als tres primers poemes; la flor apareix en tots i és clarament identificable amb una rosa en els quatre poemes lírics (en el de Rilke també podria ser un lliri), mentre que al narratiu apareix el genèric flors i el lliri; la bella dorment apareix als tres darrers poemes; i tots tenen com a tema principal l’amor. La forma, els motius i el tema de la seqüència, doncs, en fan evident la unitat que traça un recorregut lineal i, alhora, circular: els dos primers poemes parlen de l’amor com a destrucció; el central, de la destrucció com a acte de creació, com a font de vida; i els dos darrers, de la creació i la vida com a amor, el qual, retornant als dos primers poemes, és destrucció, que és vida, que és amor...

---

<sup>6</sup> És la mateixa intenció que tingué Carner (1932, 257) en les seves traduccions també de poesia xinesa: “el meu joc no ha estat sinó de filtrar-me a través d’una influència. [...] perquè no m’interessaria gens, personalment, de jugar a un joc oposat, ben modern: de cercar, amb corrosius que llevessin tot el que tinc de comú o de compartit, fins al substrat del jo: obac, inarticulat, obtús”.

Altrament, tot apunta que els motius són escollits de manera absolutament intencionada. I és que el de la rosa és central a la poesia simbolista, especialment a la decadentista, com a símbol de la fragilitat i la fugacitat de l'existència i el món, sempre en estat de descomposició. Manent reprèn aquest significat del símbol amb les dues primeres versions, però el capgira completament en mostrar que tota destrucció és creació i tota creació, un acte d'amor etern encara que estigui abocat a ser destruït. La rosa passa de ser destruïda als dos primers poemes a aparèixer “mig desclosa” en el darrer. El símbol passa així d'encarnar els valors simbolistes en tensió dual — bellesa fràgil i decadència inevitable — a la visió del món postsimbolista que tendeix a presentar-la com l'anunci de la descoberta d'un secret amagat, com la regeneració del món que s'obre a una nova existència més enllà de l'aspecte material, la de la paraula (Balaguer 1991, 34–35).

Per la seva banda, el motiu de la bella dorment fou un dels més cars al preraphaelisme i al seu entorn. Reprès, com tantes altres figures de l'època, de la tradició antiga i de la poesia de Tennyson (“The Sleeping Beauty”, 1830; “The Day-Dream”, 1842), arriba fins a diversos dibuixos de Rossetti i pintures d'Edward Burne-Jones, en una sèrie del qual, *The Briar Rose* (1885–1890), queden associades, com en les versions de Manent, la bella dorment i la rosa (Prettejohn 2018, 169–180).<sup>7</sup> El motiu, doncs, ja havia estat freqüent en el romanticisme i E. A. Poe el tracta al poema titulat primer “Irene” (1831) i després “The Sleeper” (1841), traduït per Mallarmé com “La dormeuse” (1888–1889). També Arthur Rimbaud recrea el motiu a “Le dormeur du val” (1870) i W. B. Yeats a “The Heart of the Woman” — un poema de 1894 recollit a *The Secret Rose* (1897) i *The Wind Among the Reeds* (1899) que Manent traduí durant els anys de preparació de *L'Ombra...* (1925b, 170). Els postsimbolistes el van reprendre a consciència i en reformularen el significat. És indubtable que Manent parteix d'aquests referents per donar una versió del motiu que intencionadament els modifica. En el preraphaelisme, com passa a *The Briar Rose* i altres obres plàstiques,

---

<sup>7</sup> Just en els anys de composició de *L'Ombra...*, Manent escriu al seu dietari (9 gener 1924): “He sentit renéixer en mi l'entusiasme pels pre-rafaelites anglesos. Dies enrere vaig comprar uns llibres de reproduccions i contemplava aquelles fines pintures on crema líricament en els més ínfims detalls una bellesa greu, dramàtica. L'encís d'aquesta escola prové, potser, de la fusió d'un realisme agut — no pas, però, naturalista, sinó cercador de la realitat íntima, de la veritat secreta que hi ha en la *forma de les coses* — i una mena de “misticisme” romàntic, d'idealisme transcendent delicadíssim. ‘Moltes d'aquestes pintures — ha dit Symons parlant de Dante Gabriel Rossetti — són com visions de somni. Però visions precises; car els somnis són precisos, i només es tornen vagues quan ens despertem’” (Manent 2000, 65). Ben significativament, retraurà la qüestió i el mateix fragment en la presentació de les traduccions de Yeats que inclouen la versió d'un poema amb el motiu de la bella dorment (Manent 1925a).

la figura apareix dorment, en el moment estàtic, inconscient, expectant, en què no es desenvolupa narrativament la història. És un instant fora del temps. La visió que en dona Rimbaud se centra en la tensió entre l'entorn natural viu, lluminós, càlid, verd, i el soldat adormit, pàl·lid, fred, vermell, que resulta mort, de manera que potencia l'associació de somni i mort que també es troba en Poe i Mallarmé. Yeats en dona una versió que encarna perfectament els valors simbolistes (motiu pel qual és del tot lògic que Manent no inclogués aquesta versió entre les recollides a *L'Ombra...*, fins i tot quan fa un tractament del símbol de l'ombra pròxim al propi): parla l'enamorada que ha fos el seu cor amb el de l'estimat més enllà de la vida i la mort, del temps i de l'experiència, en un món reposat de somni desconnectat del real.<sup>8</sup> Els postsimbolistes, en canvi, van presentar aquesta figura com una ment adormida que desvetlla al temps, a l'experiència i a la consciència a través de la poesia, en tant que aquesta és coneixement d'aquells. Ho va reprendre molt explícitament Rosselló-Pòrcel al tercer dels *Nou poemes* (1933), el que comença “Quan ella dorm el gaudi somnolent...”, fent-hi referències prou directes a “L'abeille” (1919) i “La dormeuse” (1920) de Valéry, recollits a *Charmes* (1922). Aquests dos poemes plantegen el contrast entre l'adormit i el despert, que és l'individu conscient gràcies a la diferència amb allò que dorm, en relació amb el qual es construeix. També Riba reprengué el motiu de manera insistent en un sentit molt semblant, des de *Primer llibre d'estances* fins a la postguerra (Porqueras i Mayo 1979). De fet, *Segon llibre d'estances* (1930) hi recorre repetidament, en poemes com el 19, “La Fúria adormida”, el 21, “Nu en repòs: després de l'amor”, el 26, “Dona adormida”, o el 33, “Nu ajagut”, que donen peu a “Un nu i uns ulls”, la primera de les *Tres suites* (1937), recreació de la situació de “La dormeuse”, que esdevé forma vetllada i vetlladora davant els ulls oberts del poeta. En col·locar seguides les traduccions de “Cançó nocturna” i “La bella dorment”, Manent associa els dos motius centrals de les versions, la rosa i la bella dorment tal com, no sembla una casualitat, acabava de fer Riba al poema 39, “Rosa”, del *Segon llibre d'estances* per tancar-lo. D'aquesta manera, Manent en portava les reminiscències culturals des del postsimbolisme fins al preraphaelisme i el simbolisme. El poema de Rilke es dirigeix a un tu innominat que tant pot ser la bella dorment com una rosa en un jardí, dues figures identificades al poema de Walter de la Mare i

---

<sup>8</sup> “No em fas enyor, cambra dolça i guarnida, / on jo resava, en la pau de la nit. / Ell se m'ha endut d'aquella ombra adormida, / i ara reposo al damunt del seu pit. // No em fas enyor, agombol de la mare, / ni aquell recer de la llar, tan calent. / El meu cabell farà una ombra més clara / i ens guardarà de la fúria del vent. // Ai, cabell fi i ulls d'amor, nit i dia! / Ja no m'estic amb la vida i la mort: / el meu respir amb el seu es fonia, / mon cor reposa al damunt del seu cor”.

al “Tema de Shakespeare” inicial, amb el qual, doncs, enllacen. Seguint “El llibre de Thel”, i com els poemes de Valéry, ambdós plantegen la interdependència de tots els elements de la realitat, no pas l’escissió entre jo i entorn o l’existència independent d’un ésser o un estat; però, a diferència de Valéry, plantegen aquesta interdependència sense violència ni dolor.

Així, reprenent tots aquests referents, la seqüència s’obre amb la traducció d’un fragment de *Twelfth Night* (2.4) famós per haver estat musicat per Haydn,<sup>9</sup> seguit de la traducció de “The Sick Rose” de les *Songs of Experience* de William Blake,<sup>10</sup> amb el qual la relació és evident. No obstant això, també és evident la inversió del sentit que comporta la segona respecte de la primera. En ambdós poemes l’amor destrueix, però en Shakespeare ho fa perquè queda silenciada i no realitzada, mentre que en Blake ho fa precisament perquè es realitza, per la història d’amor entre un verm i una rosa.

Aquesta progressió implica un allunyament crític respecte del simbolisme. Les versions comencen amb un motiu típic d’aquell moviment, la rosa desfent-se. Però de seguida aquesta apareix en termes antisimbolistes. No hi ha una tensió d’elements irreconciliables ni una suggestió de malestar incompreensible. En Shakespeare hi ha una relació de causa i efecte entre l’estat anímic de la dona i la seva destrucció. En Blake, amor i destrucció són indestriables, no hi ha un sol estat pur desvinculat dels altres. Aquesta progressió desemboca a “El llibre de Thel”, una nena que vol ser bella dorment perquè no pot suportar que tot el món sigui fugaç i estigui abocat a la desaparició. Desitja, doncs, com la dona del poema de Yeats, apartar-se’n, dormir “dolçament el dormir de la mort” (v. 13). Vol viure al marge del temps destructor. Ho explica al Llir de la Vall i al núvol, que li donen la mateixa resposta: ells, en ser destruïts, creen i alimenten altres elements naturals, donen vida, de manera que és com si mai desapareguessin. Thel creu que ella no, que viu “solament per nodrir els verms” (v. 66), cosa que el núvol li diu que és “bell fruit”, “sort benaurada”, ja que “tota cosa vivent / no viu sola, ni per ella només” (vv. 68 70). De manera que es presenta el Verm, interdependent dels altres dos elements, ja que s’alça “a la fulla del lliri” (v. 73), que és “llit moll de rou” (v. 75). De seguida, ve l’Argila a protegir-lo com una mare i, després de recordar a Thel que “no vivim per nosaltres mateixos” (v. 84), sinó sempre en

<sup>9</sup> “Mai no digué la seva amor: / igual que un verm al cor d’una poncella fresca, / va deixar que es nodris / de sa galta vermella. / Seia callada com un marbre antic, / i somreia a la seva tristesa”. En efecte, en cap moment es diu explícitament que sigui la poncella d’una rosa, tanmateix, el tòpic que associa les galtes vermelles de l’estimada a la rosa, el lligam amb el poema següent i el conjunt del context forcen aquesta associació.

<sup>10</sup> “Malalteges, oh flor! / Aquell verm que venia, / invisible, en la nit, / quan el vent es congria, // ha trobat el teu llit / de vermella alegria: / i l’ombrívola amor / va desfent-te la vida”.

dependència dels altres, l'acull al seu si. Allà Thel observa “els jaços dels morts” (v. 106), “fins que a l'indret de sa tomba mateixa arribà” (v. 112). Hi sent una “veu de tristesa” (v. 113), la veu de l'experiència, fent tot de preguntes sobre l'existència que no tenen resposta, però que, tanmateix, donen una imatge d'aquella en què es complementen la vida i la mort, la creació i la destrucció: “l'orella no es tanca a la seva pròpia ruïna” (v. 114), ni “l'ull resplendent al verí d'un somriure” (v. 115), ni “una nariu” quan “flaira la por, tremolant” (v. 121). Arribat aquest punt, Thel ha viscut condensada tota la seva existència, des de la innocència adormida que no comprèn res que té el correlat en el cuc, “talment un infant” (v. 77) que no pot ni parlar fins a la pròpia mort, passant per la maduresa experimentada que té el correlat en la mare Argila dins la qual hi ha el parlar interrogatiu de l'experiència. Al final, en trobar-se cara a cara amb la pròpia mort, “tot d'una, s'alçà de l'indret, i amb un xiscla / volà sense cap entrebanc cap a les valls de Har” (vv. 124 25).

Al llarg de la seva experiència, doncs, Thel viu el coneixement exposat en les dues versions anteriors de *L'Ombra...* i en el qual se centraran les dues següents culminant la progressió que estem resseguint: tots els elements de la realitat són interdependents, res ni ningú no viu sol, de manera que en la realitat no hi ha les oposicions que hi projecta la nostra visió mediatitzada pel llenguatge. Això anul·la completament les nocions sobre les quals el simbolisme estableix la seva concepció de la realitat. Per Manent, res no mor, ni el lliri, ni el núvol, ni Thel. La mort és indestruïble de la vida, no oposada a aquesta. Per això, per contradictori que sembli, l'orella no es pot tancar a la seva ruïna: sense aquesta no hi hauria orella que es pogués tancar. Tota mort és vida i tota vida és mort. Així, si al principi Thel vol dormir com morir per poder suportar l'existència tot abandonant-la, al final topa amb la mort real i això és el que la porta a la vida: ara ja no vol dormir, sinó que xiscla i vola com una oreneta. La mort és allò que li dona la vida, allò que desperta la bella dorment.

I aquest és el motiu en què desemboca la seqüència amb les dues darreres versions. “Cançó nocturna” planteja la interdependència entre la bella dorment i el vetllador, el tu i el jo, el somni i la realitat, l'objecte i el subjecte, la flor i l'arbre.<sup>11</sup> Perquè, en efecte, “si un dia jo et perdés”, no, no “fora avinent / amb tu la son”. Sense l'estat de consciència de la vetlla, no hi ha el de la son; sense

---

<sup>11</sup> “Si un dia jo et perdés, fora avinent / amb tu la son? Vindria, lleu, encara, / sense mi, com un tell de verdor clara / que et volto amb so de fulles, dolçament? // Sense mi que et vetllés i mots alats / posés, talment parpelles, en ta blancor dormida: / damunt el pit i els braços delicats, / damunt la boca humida? // Sense mi, que lleument m'esvaïs / i et deixi sola amb tu, dintre ta cambra closa, / com un jardí ple d'ombres, que reposa, / aromat de melisses i d'anís”.

la realitat, no hi ha somni; i viceversa. Un és perceptible només en funció de la diferència amb l'altre. Fins i tot la inexistència del subjecte és només pensable en funció de l'objecte. Consciència i món són completament dependents. De manera que les diferències es converteixen en interdependències i, per tant, en últim terme, en unitat. Per això els “mots alats” són comparats a “parpelles”: són allò que permet percebre estats diferents, vetlla i son, ulls oberts i ulls tancats, en una realitat única que la poesia intenta reintegrar mitjançant els mateixos mots com a via d'associació del tu i el jo. Perquè, com Thel, “sola amb tu”, no pots existir: a la bella dorment li cal el despert. De fet, només pot aparèixer solitària en la darrera estrofa, dependent del jo que ja l'ha anat construint fins i tot quan aquest anuncia la seva desaparició.

Finalment, al poema de Walter de la Mare es realitza allò que “El llibre de Thel” explica i “Cançó nocturna” mostra: la protagonista, “bella dorment” i “poncella d'abril”, existeix només en funció del seu entorn despert, de manera que tots els elements de la natura hi són interdependents.<sup>12</sup> La seva presència física no és mai descrita directament, sinó en funció de com l'afecta allò que té al voltant: el sol ponent, el cel matinal, la lluna, una arna, el grill, el pas el temps. De manera que, al final, quan desperta o es desclou, ho fa per causa d'aquest entorn canviant, que l'obliga a canviar, i en direcció cap a ell, cap “als arbres que sotja l'hivern”. Amb aquesta paraula final, a més, també s'anuncia la mort de la poncella com a condició indispensable per a la seva obertura, per a la seva vida. La rosa no pot existir per si sola ni pot viure al marge de la mort. Tots els elements de la realitat són interdependents i tots els estats canviant d'aquells, també. El món és divers i u a la vegada. No està en conflicte, com per als simbolistes. Per Manent, la funció de la poesia és mostrar-ne aquesta unitat última. Per això els seus recursos centrals són l'analogia i la metàfora, que associen realitats diverses, com la bella dorment i la rosa en aquestes versions; i el seu tema central és l'amor. Com havia mostrat Carner a *La paraula en el vent* (Marrugat 2015, 140-147), l'amor no és només una experiència biogràfica personal o un sentiment compartit, sinó la força que permet viure i copsar la unitat de la diversitat del món. En les dues darreres versions de Manent, l'amor de la veu poètica per la rosa bella dorment és el que els dona existència a ambdós. Així mateix, tots els elements de la realitat depenen els uns dels altres perquè

---

<sup>12</sup> “En l'aire hi ha el bleix de la rosa; / quieta, ella dorm entre el lli: / als rulls l'or del vespre reposa, / als ulls tanca el blau del matí. // El rostre immutable li espia / la lluna minvant o creixent; / l'espill damunt d'ella somnia / al cor de la calma d'argent. // Una arna al recer solitari, / amb ales subtils, es recull; / al vespre va el grill a cantar-hi / a l'ombra quieta d'un rull. // Tot l'any en la calma reposa, / quan neva o treu fulles el vern: / poncella d'abril, mig desclosa / als arbres que sotja l'hivern”.

estan units per una força que només pot ser denominada com a amor. Per això els poemes propis que precedeixen aquestes versions tenen com a tema central l'amor. No es tracta d'expressar una experiència autobiogràfica, evidentment, sinó d'oferir una imatge harmònica de la realitat en què tots els elements diversos, dispersos i fins contraris que la componen s'estimen, s'uneixen, com el verm i la rosa, la destrucció i la creació, la mort i la vida.

### 3. Els poemes propis

La primera secció del llibre consta de 16 poemes originals de Manent dels quals set tenen dues estrofes que es construeixen sempre mitjançant un joc de semblances i contrastos rítmics, mètrics, fonètics, sintàctics i semàntics. L'estructura en dues estrofes permet fer molt visible i rendible aquest joc — probablement per això obren i tanquen el llibre dos poemes d'aquest tipus —, que sis poemes de tres estrofes mantenen tot estenent-lo, dos poemes d'una sola estrofa condensen i l'únic poema de quatre estrofes allarga una mica més introduint-hi una mínima progressió narrativa. Amb aquestes estructures Manent assoleix “la percepció de la similitud en la dissemblança” (Manent 1932) que demana a la poesia en tant que “neix, essencialment, d'un impuls metafòric, de la complaença misteriosa del qui sent la relació profunda dels éssers, i sap que hi ha una afinitat secreta entre realitats allunyades, fins i tot entre els éssers i les coses més discordants” (Manent 1961, 17). Per això els poemes els constitueixen estrofes confrontades, plenes de contraris que acaben essent equivalents, estimant-se.

La recurrència a aquest procediment compositiu dona unitat formal al recull, que queda compost de textos breus, dispersos, plens d'elements diversos i fins i tot completament oposats (dia i nit, llum i foscor, terra i mar, somni i vetlla, rosa i perla, etc.), els quals, tanmateix, acaben esdevenint u. Amb una precisió matemàtica cada poema es planteja com una equació equivalent respecte de cadascun dels altres i cada estrofa de cada poema és l'expressió algebraica d'un costat del signe d'igualtat. Això fa que la forma dels poemes en sigui el contingut últim i essencial: la percepció harmònica de la discordança. No faig retòrica: el llibre està pensat en aquests termes, matemàticament, per tal que totes les diferències del món hi esdevinguin unitat — ho anirem veient amb referències i exemples concrets.

### 3.1. Naixença i desenvolupament d'una forma poètica

Aquesta mena de composició Manent l'aprengué, per descomptat, de Carner, que l'explotà força a *La paraula en el vent*, tot i que de manera diferent. El mateix Riba (1914) detectà que un dels fonaments d'aquest llibre era, en paraules de Coleridge, “descobrir la diferència en les coses semblants i la identitat en les dissemblants”. Aquest tipus de composició ho fa en la seva estructura formal. Esdevé clau de la defensa de la lírica que proposa Carner amb *La paraula en el vent*, ja que impedeix tota progressió narrativa. Manent encara la depura, l'essencialitza, per potenciar-ne les diferències i les identitats tot fent-les més visibles i deixant-les exposades sense lligar-les a una conclusió. Per això, en ell, tendeixen a ser poemes de dues estrofes, sense una síntesi final — que tampoc no hi és en els de tres. Carner, en canvi, compon aquesta mena d'estructures en poemes de dues i tres estrofes que més sovint no deixen les relacions obertes, sinó que les tanquen, ja que en els de tres la primera estrofa funciona com a tesi, la segona com a antítesi i la tercera com a síntesi.

És el cas de “Cançó d'abril”, un poema de tres estrofes amb la mateixa tornada al final que consisteix en una demanda.<sup>13</sup> Es fa en una primera estrofa que mostra la fugacitat temporal amb “un poc de núvol que se'n va” pel cel i una segona que la mostra amb una “flor de pomera que se'n va” per un rierol. Les estrofes, doncs, construeixen una mateixa estructura formal amb repeticions evidents que identifiquen com a iguals elements contraris, el vapor d'aigua en el cel i l'aigua líquida a la terra. Aquesta identificació queda reforçada per la imatgeria de la flor caient de dalt a baix en un bassol que reflecteix el cel. Molts poemes de *L'Ombra...* parteixen d'aquest funcionament. La tercera estrofa sintetitza en una de sola els contraris: el jo poètic hi confessa tenir “un plor gentil i un riure clar” i es demana si el temps viu i fugaç per excel·lència, “mon abril”, pot “tot l'any durâ”; és a dir, si la primavera i la vida poden ser el seu contrari, eternes. La solució la dona la forma del poema: tot viu, és a dir, tot varia, tot és contrari a tot, tot fuig; però hi ha una cosa que roman inamovible, l'estructura en què es presenten de manera igual elements diferents i que culmina en la tornada, també sempre la mateixa. Aquesta, a més, és una interrogació d'una cosa que, per tant, no sabem si s'esdevindrà o no, que no té l'existència material

<sup>13</sup> “Al cel d'abril que s'enternia / hi ha un poc de núvol que se'n va; / ans ell no passi el serralá, / digues, aimia, / ¿si jo gosava d'estimâ, / si gosaria? // En el bassol s'hi esbarría / flor de pomera que se'n va; / ans no s'acabi d'ofegâ, / digues, aimia, / ¿si jo gosava d'estimâ, / si gosaria? // Dóna d'amor! tinc, com el dia, / un plor gentil i un riure clâ. / ¿Pot mon abril tot l'any durâ? / Digues, aimia, / ¿si jo gosava d'estimâ, / si gosaria?” (Carner 2015, 146).

del núvol, la flor o l'aigua, igual que les estructures en què queden encaixats verbalment aquests elements per tal que els puguem percebre. Davant d'un món contradictori i canviant, allò que roman són aquestes estructures en què ens el representem, uns ideals interiors que s'hi relacionen, però que queden exclosos de la condició material dels elements que els originen. L'abril pot durar tot l'any en el moment en què passa a formar part de l'estabilitat del record, la poesia, la llengua — quan ja no és pròpiament abril, però tampoc no deixa de ser-ho del tot.

El poema “L'oblit” pren encara més explícitament aquesta direcció.<sup>14</sup> Es compon de tres estrofes amb la mateixa estructura sintàctica i mètrica cadascuna de les quals compara l'oblit amb una materialització d'un element primordial — aigua, terra i aire — que fa que tot allò que és, es perdi. Ara bé, si les dues primeres estrofes creen el contrast i la identificació entre aigua i terra, la tercera fa una síntesi explícita de totes les contraposicions de la realitat: el vent impetuós va destruir les flors, però després, en calmar-se, resulta que en manté el perfum, l'essència, així que destrucció i permanència esdevenen una sola cosa, no poden existir l'una sense l'altra. També els tres elements contraposats s'assimilen a causa que ocupen el mateix lloc en estructures paral·leles i pel fet que tots tres equivalen a l'oblit. Aquí és on comença el joc matemàtic de la poesia que tan bé continuarà Manent: si aigua = oblit, terra = oblit, aire = oblit, no pot haver-hi dubte que aigua = terra = aire. Per tant, tota la realitat acaba essent u, inclosos la destrucció i la creació o l'oblit i el record — i es pot deduir que si no hi ha una quarta estrofa referida al foc és, probablement, perquè el poema nega la destrucció a què es tendeix a associar aquest element.

“Cançó florida” i “La fidelitat del pelegrí” ofereixen variants d'aquest recurs. El primer és un poema de tres estrofes iguals en l'estructura mètrica, semàntica i, en part, sintàctica, però diferents en el contingut.<sup>15</sup> Com a “Cançó d'abril”, “tot se muda”, que diu el segon vers. I, en efecte, cada estrofa presenta una estació diferent. Però sota aquest vertiginós pas del temps romanen les formes,

---

<sup>14</sup> “Mon oblit és com el riu / en el peu de la carena, / que no torna al lloc nadiu / i la plana l'asserena. // Mon oblit és com el ras / part damunt de la quintana, / aón fina el sò d'un pas / i la veu es fa llunyana. // Mon oblit és com el vent / que perdé la furia brava, / i es perfuma lentament / de les flors que menyspreava” (Carner 2015, 282).

<sup>15</sup> “Una cosa tinc al seny / ara, al març, que tot se muda, / ara, amor, que el vent empeny / la semença inconeguda / i en el cel hi ha la fulgor / que vindrà a totes les vides: / si em dareu la vostra amor / quan les flors seràn eixides. // Però es clou davant de mi / vostre cor, que mai desitja. / ¿Espereu el bell matí / de quan frisa la calitja, / quan el camp és tot odor / i les vespes són ardides; / i vindrà la vostra amor / quan les flors sien complides? // Torna el vent que amb vol etern / du el sement, lleva la rosa: / una mica de l'hivern / és encara bella cosa. / Acolliu mon cant sonor / i les meves mans junyides: / jo us demàn la vostra amor / quan les flors seran marcides” (Carner 2015, 140).

especialment la del reclam amorós, altre cop una tornada que, ara amb petites variacions, es va repelint a cada estrofa, a cada estació. En no obtenir resposta, no esdevé realitat i resta en el món intocable pel temps dels ideals no realitzats. En aquest poema, la tercera estrofa no funciona com a síntesi de les anteriors — si bé s’ha de remarcar que, com a “L’oblit”, hi apareix el vent associat a l’eternitat —, així que, més semblant als de Manent, queda obert a associacions completament equiparadores entre els elements oposats de les tres estrofes. En aquest cas, l’equació és igualment matemàtica, tot i que menys acceptable des de la lògica d’aquesta ciència: flors eixides ≠ flors complides ≠ flors marcides; però demano el vostre amor quan les flors seran eixides = demano el vostre amor quan les flors seran complides = demano el vostre amor quan les flors seran marcides; per tant, hi ha una permanència superior al canvi que fa que aquest sigui pura aparença, ergo, en l’essència no enganyosa de la realitat, flors eixides = flors complides = flors marcides, primavera = estiu = tardor i hivern. És una demostració del fet que, en tant que existeix dins de la consciència humana — per nosaltres, de fet, *només* dins d’aquesta —, el temps no és simple esdevenir, sinó també permanència, i el món no és simple diferència, sinó també igualtat.

Això remarca molt intensament “La fidelitat del pelegrí”, una poema de dues estrofes compostes de vuit díctics, que ja des del títol harmonitza dos elements en tensió: la permanència de qui és fidel i el canvi de qui viatja.<sup>16</sup> Cada díctic té un contingut completament diferent als altres, però una estructura calcada. Un cop més, doncs, totes les diferències semàntiques, en aquest cas geogràfiques i emocionals, queden assimilades en un àmbit supramaterial, el de la fe, la fidelitat, la llengua, la consciència, establint una imatge unitària de la diversitat del món (Marrugat 2015, 143–147).

Carner comparteix aquest tipus de recursos amb W. B. Yeats, de qui el 1925 Manent obrí una sèrie de traduccions amb la d’un poema que desenvolupa aquesta mena de composició de manera ja molt semblant a com l’utilitza a *L’Ombra...* Consta de dues estrofes sintàcticament paral·leles, però amb contrastos entre si i també dins de cadascuna, que són els que estableixen la variació temporal

---

<sup>16</sup> “Gaia Regina tolosana, / la meva amor és ben llunyana. / Nostra Senyora de Bordeus, / duc ma recança a vostres peus. / Verge de Londres en el fum, / el meu amor és clar costum. / Verge plorosa d’Edinboro, / jo só lluny d’ella i també ploro. / Veig son esguard, Dama de Bruges, / sobre els canals, entre les pluges. / O, dolça Verge de Malines, / tinc un amor de randes fines. / Gòtica Dama de París, / m’heu lliberat de mal encís. // Mare de Déu de la Mercè, / en jo tornar, deu-me sa fe” (Carner 2015, 154).

d'aquesta unitat que anomenem experiència o poema un cop és reconstruïda des d'un jo que mira retrospectivament.<sup>17</sup>

El primer poemari de Manent, *La branca*, quedà encara força lluny d'aquesta manera de concebre el poema, malgrat que en la secció de peces breus titulada "Epigrames" algunes es basen en el principi d'analogia que regeix aquest tipus de composició. Tot i mantenir-hi algun aspecte en comú, el salt que feu *La collita en la boira*, un llibre ja plenament postsymbolista, fou substancial. En aquest segon recull trobem ja poemes que apunten a la fórmula compositiva bàsica de *L'Ombra...* S'acumulen al final del recull enllaçant els dos llibres. És el cas de "Les acàcies salvatges", un poema de dues estrofes, la primera dedicada als arbres del títol i la segona, a unes noies recordades.<sup>18</sup> Són dos elements contraposats: uns arbres indòmits que el poeta té al davant i unes noies que són absent record domat per la llengua. No obstant això, es comparen explícitament en diversos aspectes: totes són "esveltes", estan sotmeses a "un aire fi" o a "el vent imperceptible" i deixen "l'aroma esvaïda" o "un poc de perfum". En aquesta semàntica de sinònims que signifiquen el mateix, però són paraules diferents, es fa evident la percepció de la similitud en la dissemblança que permet associar realitats diverses per poder-les copsar transcendentalment i donar-los sentit. La mateixa operació es du a terme en el pla mètric: són vuit versos alexandrins de rima consonant agrupats en dues estrofes iguals en aquests aspectes, però que varien en la rima i la seva disposició (ABAB / CDDC). "Oda" estén el recurs a un poema de 24 díctics, els dos versos de cadascun dels quals són igualment octosíl·labs, però no rimats perquè en aquest aspecte enllacen amb el díctic següent, respecte del qual componen un quartet encadenat (amb l'esquema AB / AB / CD / CD / EF / EF...). Per tant, es tracta d'un poema de díctics i quartets alhora, cosa que indica en el pla formal la unió d'estrofes diverses que van construint una imatge unitària d'altres realitats aparentment dicotòmiques: arquitectura i vida que es desfà, terra i sol, núvol i carena, rosa que s'obre i perla closa, garlanda i mur, aurora i nit, llum i fosc, vivència i verí, vida i mort, jo i no-jo.

<sup>17</sup> "Camí dels salzes baixava l'amor, un bell dematí; / els seus peuetes resplendien com neu, al mig del camí. / Em deia: l'amor és dolça, igual que l'arbre en florí; / i jo, tan jove i garlaire, no m'escoltava el seu dí. // Pels camps d'aquella ribera l'amor i jo ens vam trobà: / damunt l'espatlla cansada ella em posava la mà. / Deia: La vida és tranquil·la, igual que l'herba al quintà... / I jo, tan jove i garlaire, ara em ve el temps de plorà" (Manent 1925b, 168).

<sup>18</sup> "Les acàcies salvatges s'estan vora el camí, / esveltes amb la vesta molt tènue i florida. / La vernal agonia exhala un aire fi / i la flor tomba, lenta, amb l'aroma esvaïda. // Tal, les dolces amigues, dins la pàl·lida llum / d'algun record llunyà esveltes i lleugeres: / el vent imperceptible fa un vol de cabelleres / i cada ombra diàfana deixa un poc de perfum" (Manent 1920, 63).

Aquest tipus de composició és ja omnipresent a *L'aire daurat*. De fet, s'obre amb un poema, "Matí", de tres estrofes que comparteixen estructura mètrica i sintàctica, però divergeixen en la semàntica — una concreció que sembla gairebé calcada a "Cançó àvida" de *L'Ombra...*. Dels 51 poemes del llibre, 23 tenen dues estrofes, 11 en tenen tres, n'hi ha quatre d'una i de quatre estrofes i nou en tenen més de quatre o no tenen divisió estròfica. En tots, però, el sentit es construeix mitjançant el joc de repeticions, semblances i diferències entre estrofes o versos, fins al punt que hi ha un bon nombre de poemes, set almenys, que, com els de *L'Ombra...*, tenen totes les estrofes simètriques;<sup>19</sup> i uns quants més, almenys tretze, en què hi ha elements recurrents i alts graus de simetria entre les estrofes.<sup>20</sup>

Tots els poemes de *L'Ombra...* mantenen una estreta unitat perquè es construeixen mitjançant aquest procediment compositiu. A més, però, tracen un recorregut també unitari equivalent al que tracen les versions i que en reprèn motius, formes i significats — de manera que s'acaba establint també una equivalència entre les dues parts del llibre, dissemblants en contingut concret i autoria, iguals en el recorregut traçat i el sentit últim. Aquest recorregut queda ja indicat en les semblances i contrastos entre el primer i l'últim poema:

L'Ombra	Albada
Tristesa perfumada, rossinyol de la nit: amb sospirs al meu son vas fent una corona. El coixí feia olor de taronger florit, oh rossinyol, colgat d'estrelles i d'aromes!	És trist, nit amarga, el meu somni: no hi cremen les roses d'argent. La mar és fosca i no sé com ni quan eixiria del vent.
Però, si em desvetllava, he vist que era de neu el jardí, i aquella Ombra hi venia daurada: i es glaçava un somriure entre sa boca lleu, com l'aigua de la nit dins una rosa amarga.	Però l'alba pura s'inclina i et deixen vora el meu neguit, oh blanca, olorosa Petxina!, les platges de la nit.

<sup>19</sup> Per exemple, "L'espera inútil": "La verdor tranquil·la reposa / als salzes de Llevant. / Vas dir-me: "Abans de la nit closa". / I ja sento ocells refiletant. // Tota la nit l'ombra reposa / als salzes del camí. / Vas dir-me: "Abans de la nit closa". / I ja llu l'estel del matí" (Manent 1928, 17).

<sup>20</sup> Compto poemes molt simètrics, com "Història", amb dues estrofes perfectament paral·leles i una tercera que se'n desmarca (Manent 1928, 18); o bé altres que ho són menys aparentment, però no menys intencionadament, com "La gent amaga el seu amor", que s'obre i es tanca amb una interrogació retòrica de dos versos entre les quals els altres dos versos de cada estrofa exposen el lligam entre l'enamorada i l'amat llunyà amb referències paral·leles a la roba (vesta i cinyell), el món immaterial (les paraules de la lletra i les imatges del somni) i la totalitat ("nit i dia" i "tota la vida"): "¿Qui diu que jo he cercat aquesta llunyania, / i que em plau viure lluny de tu? / Ma vesta encara flaira d'espígol que em vas dû, / ta lletra encara servo vora el cor, nit i dia. // Al volt de la cintura porto un doble cinyell, / i somnio que ens lliga els cors, tota la vida. / ¿No saps que tots amaguen el seu amor més bell, / com una flor gentil, que no pot ser collida?" (Manent 1928, 42).

Primer de tot, és evident la continuïtat d'ambdós poemes: el primer acaba amb l'amargor que obre el darrer. Però també se'n remarca el contrast des del títol: algun procés ha succeït durant el llibre que ha convertit la foscor de l'ombra en la llum de l'albada que la dissipa. En aquesta dissemblança, però, també es fa visible la similitud entre els dos poemes, igualment compostos per dues estrofes de quatre versos contrastades amb la mateixa conjunció adversativa, en les primeres de les quals el jo poètic dorm i en les segones de les quals es desperta. Són indicis prou intencionats de la voluntat de l'autor de remarcar la continuïtat del llibre com a procés en què es produeixen els canvis que anirem trobant en el desenvolupament dels poemes.

### *3.2. El títol*

Aquesta tensió entre diversitat i unitat, diferència i semblança, titula el llibre. D'entrada, és un sol títol explícitament unitari "L'Ombra" i divers "altres poemes" per a un sol llibre de poemes. En destaca el títol del primer poema i el símbol que en singularitza: l'ombra, que, exposa el poema, és "daurada". En una nova connexió entre el primer poema i el darrer, es tracta d'una imatge de l'alba, el moment en què es va daurant l'ombra per l'aparició del sol, i, per tant, aquell en què s'uneixen foscor i llum, nit i dia, somni i vetlla.

Es presenta en forma de símbol que enclou la visió del món que ha anat establint Manent en poemes i articles. Planteja que vivim en la boira, en la foscor, en tant que habitem un món mudable i ombrívol en què tot va cap a la diversificació i la dispersió. Però hi ha moments en què hi trobem un raig de llum perquè hi collim un fruit, una flor, una pedra preciosa o una petxina dura. Són moments en què es posa a funcionar la memòria afectiva, a través de la qual tota la dispersió del real adquireix unitat i sentit, reconstrueix en unitat harmònica la fragmentarietat desencaixada. Tal com exposa en el seu comentari sobre Proust,

'E fango é il mondo'. Però damunt d'aquest fang floreix de tant en tant, com un lotus pur, el moment de gràcia en què l'ànima es confon beatament amb l'essència de les coses; entremig de la boira brilla el miracle de la memòria involuntària i el miracle de l'art.

(Manent 1931b)

És evident la referència d'aquesta explicació al títol de *La collita en la boira*, que, de fet, deriva del poema "Cançoneta sentimental", un dels pocs de *La branca* que Manent salvà per a la seva *Poesia completa*.<sup>21</sup> Datat el 1917, planteja com el jo poètic viu immers en la boira, que ha entrat també al seu cor. Res no l'en consola, excepte el record lluminós, perdurable i artístic de l'estimada, que és associada a l'or, la claror i el robí.<sup>22</sup> Aquesta és la collita a la qual fa referència el poemari següent. Per això s'inicia al final de l'experiència, amb una secció titulada "Elegies" i encapçalada pel poema "Octubre", en el qual ja no hi ha fruits ni flors ni vida, sinó "most", "rosa desfeta" i "un record, no sé quin", és a dir, memòria involuntària, no pensament racional, i poesia "tornà la música discreta / de l'acàcia que es va alleugerint". Això permet copsar la "gran harmonia" del món i veure la serra més "clara" que mai, en lloc de viure en la dispersió ombrívola si bé encara hi manca "la Joia" que revelarà el procés de coneixement del llibre. Com reblarà "El teu orgull", després de l'experiència, en la solitud, "tot retornava a mi dins el setembre / daurat i moridor. Bella avinença / feien al món les coses: harmonia / d'amor i claredat" en una llum que és "més pura". El "tesor del record" ("Imatges") és aquesta collita daurada en la boira del cor i del món; "no morirà l'ombra sonora" "perquè dins la teva mirada / com un cel que no es pot marcir // hi ha encara la llum daurada / i les belles roses d'ahir" ("Oda").<sup>23</sup> Per això el següent recull de poemes manentià es titula *L'aire daurat* en una síntesi de la vida, l'ombra que mor, el vent símbol tradicional de les forces vitals i el record, la poesia, l'or que brilla i perdura i apaivaga la força del vent tornant-lo aire. És una síntesi que fa visible allò invisible l'aire, la vida i l'harmonia de l'univers en donar-li forma lingüística.

L'ombra daurada, doncs, recull un cop més la tensió entre la realitat fosca perquè és dispersa i la memòria afectiva i l'art, que en neixen i la il·luminen mitjançant el record, la metàfora o el símbol,

<sup>21</sup> "Ai, si la nit era tan clara, / quina boirina m'entristí? / Ara és al cor la boira avara, / com és la lluna pel camí. // No em doni conort l'estrella pia, / ni la cançó de l'aire fi. / Ai, quina dolça llunyania! / Però l'amiga és lluny de mi. // Ara mirava l'ametista, / ara passava vora un pi. / Sent tremolar l'ànima trista, / dins un perfum de geçamí. // És lluny l'amiga. És lluny l'amiga. / Potsê a ma vora fa camí? / Sa trena és d'or com una espiga... / Però l'amiga és lluny de mi. // Suavitat de rosa clara, / i el llavi roig com un robí. / Son ull és blau com la nit clara... / Ai, si venia pel camí! // Ai, si venia tan lleugera / de l'estel·lada sense fi, / sota la lluna i la crinera / verda i sonora d'aquell pi! // Fóra una flor menuda i fina, / fresca de lluna i serení. / Fóra una flor menuda i fina... / Però l'amiga és lluny de mi!" (Manent 1918, 123-124).

<sup>22</sup> En el mateix sentit, llegim als "Estramps per a una amiga": "Ara que et sé lluny de mi com la vela / i com la fina muntanya i el núvol, / no em donaria al desfici i la boira, / sino al record que perfuma el silenci. / Ara que els vents esbandien les fulles / i s'acolora de poma la tarda, / del teu silenci mon ànima omplia / i he percebut el teu pas a ma vora" (Manent 1918, 131).

<sup>23</sup> També a "Oda antiga": "I si al meu front s'afeixuguen les ombres / m'oferiràs tot el cel i la flama / aconhortant de les vives estrelles" (Manent 1920, 77).

daurant-la tot unificant-ne la dispersió. En el cas de *L'Ombra...*, si el títol no fa referència directa a l'aspecte daurat d'aquesta és perquè ja queda establert amb la segona part. L'"altres poemes" fa explícit el vessant consolador, perenne i brillant de l'existència: l'art, la poesia. La seqüència de títols *La collita en la boira* i *L'Ombra i altres poemes* constitueix un quiasme per l'associació de boira i ombra, d'una banda, i collita i poemes, de l'altra. A més, però, el final del primer llibre enllaça explícitament amb el principi del segon, ja que el darrer poema d'aquell, "Record dels teus ulls", comença fent aparèixer gairebé literalment l'ombra daurada en aquest sentit de realitat ombrívola, ennuvolada, amb la llum del record i la bellesa a l'interior;<sup>24</sup> i acaba postulant el retorn del poeta al món de l'ombra, en el qual, tanmateix, ara posseirà la collita lluminosa del record i la poesia.<sup>25</sup>

El títol del poemari de 1931 fa explícita aquesta concepció de la realitat perquè és la que en regeix els dos recorreguts unitaris, el de les versions i el dels poemes propis. Així, aquests desenvolupen un procés de coneixement ja apuntat en els lligams entre el primer i el darrer.

### 3.3. *El procés de coneixement*

El primer poema es fonamenta en el motiu de la bella dorment exposat a les versions. Manent, però, el reutilitza de manera personal, amb certes diferències respecte de l'ús més habitual en el postsimbolisme. En els poemes esmentats de Valéry, Riba o Rosselló el poeta és el despert que desvetlla la natura adormida en nominar-la, perquè la llengua porta el món a la consciència. "L'Ombra", però, inverteix una mica els termes, ja que qui dorm i es desperta és el jo poètic, identificat amb el poeta, no el tu, identificat habitualment amb la dona, la rosa o la natura. Per tant, el poema presenta dos estats de consciència contraposats semànticament (son i vetlla) i sintàctica (el son correspon a la primera estrofa, oposada amb l'adversativa a la segona). Però units en una sola persona i un sol poema. L'estructura formal d'aquest reforça el joc d'associacions i contrastos convertint la forma en una part més del contingut: ambdues estrofes estan compostes per quatre versos alexandrins amb rima encadenada consonant als imparells i assonant als parells, però es tracta de rimes diferents (ABAB / CDCD) i la cesura dels

<sup>24</sup> "Record dels teus ulls, clara nit / d'abril, amb aromes, i pàl·lida, / còm traspues en l'ombra càlida / dels núvols de mon esperit" (Manent 1920, 89).

<sup>25</sup> "I seré el vent sense camí, / seré el bosc nu, l'herba mesquina, / però tindrè la llum divina / tota dispersa al fons de mi" (Manent 1920, 90).

alexandrins recau en síl·labes diferents constituint un esquema simètricament invers (femenina-masculina-masculina-masculina / femenina-femenina-femenina-masculina).

Amb aquest plantejament del tema del somni, a més, Manent respon als debats de l'època sobre la qüestió. Des del romanticisme, el somni és tractat literàriament i científicament com un àmbit clau de l'experiència. La novel·la modernista el converteix en espai de revelació transcendent alliberat schopenhauerianament de les condicions de temporalitat, causalitat i divisió. Les teories de Freud el plantegen com un àmbit de tractament mèdic. Seguint-les, el surrealisme el considera expressió del veritable jo a la qual es pot accedir mitjançant l'art i la literatura, que, doncs, han de deixar de ser convencions per esdevenir mitjans d'investigació de les zones inaccessibles de l'individu. Això provoca un ampli debat cultural al llarg dels anys vint i trenta que porta a diferents reinterpretacions del romanticisme i acaba trobant respostes en obres com *El somni* (1927) de Tomàs Garcés, part d'*El veire encantat* (1933) de Josep Carner, *L'Âme romantique et le Rêve* (1937) d'Albert Béguin o *L'Ombra i altres poemes* de Manent. Com anem veient, la noció de somni que s'hi planteja és oposada a la surrealista i reinterpreta la romàntica des del postsimbolisme.

Amb una noció de somni contrastada i equiparada a la de vetlla, doncs, tot el primer poema desenvolupa contrastos i associacions per anar mostrant elements diversos que es tornen equivalents. Així, al principi apareix el jo poètic dormint i un tu poètic que és tant el rossinyol com la tristesa perfumada. Són dues designacions diferents per a una mateixa cosa, ja que la puntuació i la sintaxi les identifiquen: la coma que les separa només pot indicar equivalència, ja que no és una enumeració — si ho fos, el tu hauria de ser plural, però és singular, per tant, es refereix a una sola cosa que és alhora un estat anímic i un animal, “tristesa perfumada, rossinyol de la nit”. Aquest rossinyol-tristesa corona el son, de manera que hem d'entendre que representa una noció genèrica de somni, no un somni concret: l'estat que es produeix quan el jo té el cap al coixí, és a dir, quan dorm i transcendeix el món material cap al somni, realitat etèria al·ludida pel perfum de la tristesa i l'olor de la flor del taronger. Si el rossinyol representa el somni és perquè, tal com exposa Manent (1933a) a l'article “Metamorfosis poètiques del rossinyol”, aquest ocell va tradicionalment associat a la poesia en tant que és cant en la nit, somni en la vida, vida en la mort. Per tant, el fet que coroni el jo poètic converteix aquest en somiador i en poeta — que és l'individu tradicionalment representat amb una corona, de llorer. Per reblar-ho, s'associa el rossinyol a la tristesa, en tant que el seu és un cant nocturn i la poesia canta l'experiència

quan aquesta ja ha passat, al final, en la nit, cosa que la fa sempre melancòlica, idea constant en Carner i en Manent. A més, en repararèixer “colgat d’estrelles i d’aromes”, el rossinyol queda associat a la llum eterna i a l’essència de la realitat, és a dir, a la poesia.

La segona estrofa contrasta amb la primera, però s’hi assimila replant-ne les associacions. El jo es desperta, el rossinyol-tristesia desapareix i aquell entra en contacte amb la realitat, que ja no és el jardí perfumat amb tarongers de la primera estrofa, sinó un jardí glaçat. Sembla evident la voluntat de remetre a la pèrdua del paradís a partir del contrast entre estrofes, la primera de les quals identifica l’edèn, el somni, l’espiritual i el metafísic mentre que la segona mostra la terra, la realitat, el material i el físic. Tanmateix, com ja hem vist que succeïa amb l’estructura formal, una sèrie de continuïtats entre les dues estrofes assimilen els dos àmbits, fent-los complementaris i no oposats, cosa que es concentra en el símbol de l’ombra daurada, el món terrenal fosc il·luminat pel paradís del somni i imatge realista d’una ombra brillant sobre la neu en l’alba. Així, a la primera estrofa trobem el perfum, la flor del taronger i les aromes, que a la segona esdevenen la rosa i la neu, també imatge de les flors del taronger, que són blanques, al terra. Semblantment, el primer vers del poema i el darrer esdevenen equivalents en la diferència: la tristesa inicial esdevé la llàgrima de la rosa amarga com les de Shakespeare i Blake. Aquesta percepció de la similitud en la dissemblança es produeix també dins de cadascuna de les estrofes. A la primera, es pot resseguir la seqüència perfumada-olor-aromes i a la segona, els diversos estats de l’aigua, neu-glaçava-aigua. Es crea així una dualitat unificada, però que no resol el problema que planteja: la tristesa i l’amargor. Aquest quedarà resolt després de tot el procés del llibre, al darrer poema, que, com hem vist, reprèn l’amargor d’aquest, però en la segona estrofa troba un consol, no reprèn la tristesa.

Tot el poema, doncs, crea un conjunt de contrastos i associacions fonamentats en la forma poètica i la tradició literària. Els referents són tòpics que la recorren de dalt a baix i que Manent reutilitza perquè ja estan carregats de significació i així permeten vehicular qüestions complexes en una forma senzilla. Se’n poden identificar diverses fonts si tenim en compte els motius de la bella dorment i del rossinyol resseguits pel mateix Manent en les versions i en l’article citat (1933a), als quals es poden afegir referències prou clares a Keats, Shelley o Petrarca (Marrugat 2006, 87-88 i 99-101). L’estructura general del poema, però, sembla calcada de la versió manentiana, inclosa a *L’aire daurat*, de “L’antiga melangia”, que tracta els mateixos motius de la bella dorment, el desvetllament, el

cant de l'ocell, l'ombra, el perfum, el coixí i la tristesa.<sup>26</sup> Així mateix, tota la imatgeria concreta tradueix molt intencionadament *La primavera* de Botticelli, en correspondència amb el fet que el poema següent traduirà encara més explícitament *El naixement de Venus* del mateix pintor establint una seqüència fonamental per la unitat del llibre.

En efecte, el quadre renaixentista presenta un jardí de tarongers de la mà d'un pintor que Walter Pater, en la traducció feta per Manent el 1938 d'*El Renaixement* (2012, 66), diu que “apaga i glaça”, just el que succeeix a la segona estrofa de “L'Ombra”. Aquest primer poema del llibre, doncs, en planteja el tema com a forma i escenari. La consciència hi neix, s'hi desperta i percep el seu entorn, com fa la natura en la primavera. En el segon poema, aquesta nova consciència percep l'objecte de desig, l'estimada. Per tant, qui neix, en aquest, és ella, que pot sorgir perquè, com passa en les versions de Rilke i De la Mare, hi ha qui la percep. I ho fa des d'una mitificació clarament referida a *El naixement de Venus* de Botticelli. En aquest quadre, la deessa apareix enmig del mar dins una petxina, com una perla, i envoltada de roses, algunes de les quals ceneixen per l'abdomen una altra figura femenina, la Primavera, que espera Venus a terra — són dos personatges, Venus i la Primavera, que reapareixen a *La Primavera*, establint una continuïtat entre els dos quadres (Warburg 2003) que es trasllada als dos poemes de Manent que s'hi refereixen. En la pintura de Botticelli, doncs, apareixen els quatre elements simbòlics centrals a “Diuen: la mar és trista...” — mar, perla, rosa i terra — en el mateix context.<sup>27</sup> Encara no s'hi esmenta directament la petxina simbòlica. Hi apareix només la perla, que sabem que es produeix dins de la petxina i, per tant, s'hi vincula anunciant l'inici del procés de resolució de l'amargor, que es produirà amb la petxina del darrer poema. En el camí cap a aquell, aquest segon reprèn la tristesa del primer, però hi contraposa l'estimada, una rosa ja no amarga, així com el darrer reprendrà l'amargor del primer i hi contraposarà una petxina consoladora — dos elements, rosa i petxina, d'*El naixement de Venus*. Aquest tu es pot identificar amb una dona estimada perquè aquesta es representa tradicionalment amb la perla i la rosa amb què el poema la identifica.

<sup>26</sup> “Un paravent de seda / tota m'arrecherà del vent primaverà. / Jo estrenyia les mans damunt la roba freda, / i m'adormia a l'ombra del portal. // Però el cant d'un ocell m'ha despertat. Encara / t'he mirat com fugies, oh somni!, tot isard. / L'antiga melangia ja m'enfosqueix l'esguard; / hi ha una ombra de flors a la cortina clara. // En l'aire, mig confosos amb torterols de fum, / se'n volen els perfums del coixí i l'arquimesa. / El cant dels oriols em porta la tristesa, / i el somni, que tornava, tremola entre la llum” (Manent 1928, 82).

<sup>27</sup> “Diuen: la mar és trista. Quin trepig / fa cada onada, quan s'esberla! / I veig una mar trista, però, al mig, / tu, com una perla. // Diuen: la terra és trista. Quin trepig / fa cada fulla! Mig no gosa. / I veig la terra trista, però, al mig, / tu, com una rosa”.

No obstant això, el conjunt de poemes de *L'Ombra...* va variant els referents del tu-estimada fent que aquesta pugui identificar-se, principalment, amb l'ànima i amb l'àmbit ideal de l'art o la memòria involuntària. De fet, en el poema anterior, el tu era la tristesa-rossinyol representant de la poesia; aquí és una rosa i una perla que s'associen a la Primavera i a Venus, unes deesses pertanyents, doncs, també, a l'art i vinculades a la primavera, el renaixement de la vida o el retorn a l'estat de son primaverall edènic de la primera estrofa de "L'Ombra"; "Appassionata" arriba a veure el tu com una ànima; i "Cançó" pren com a referent del tu l'estimada de la poesia mística. Retornant, però, al segon poema, l'estimada apareix entre la tristesa del món, entre l'ombra, per il·luminar-lo. Això, altre cop, coincideix amb la descripció que fa del quadre de Botticelli Walter Pater, que en remarca la llum d'alba al poema anterior el jo acaba de despertar en l'alba i "les roses que cauen" (2012, 65-66). La Venus manentiana, però, remet també a l'estimada del poema de *La paraula en el vent* "Vora la mar és nada", en el qual sí que apareix la petxina que reprendrà "Albada" amb el mateix sentit simbòlic que li atorga allà Carner.

Es tracta, altre cop, d'un poema construït en funció dels contrastos i semblances entre dues estrofes formalment calcades, però semànticament oposades. El mar, símbol tradicional de l'inconscient i, per tant, del somni, és el contrari de la terra, símbol de la vetlla i la realitat material, com a la segona estrofa de "L'Ombra". La perla és una joia dura i perdurable, de manera que fa referència a l'eternitat, a l'esperit, mentre que la rosa, fràgil i fugaç, simbolitza la vida terrenal moridora, igual que la del final del primer poema.<sup>28</sup> També l'esquema mètric és igual i diferent: es repeteix l'organització sil·làbica dels versos, que tenen rima consonant i fins repeteixen dues paraules rima en la mateixa posició en cada estrofa, però hi ha una segona rima diferent a cada estrofa que és justament la que rima els versos amb diferent nombre de síl·labes (10A-"trepig" 8B-"s'esberla" 10A-"mig" 5B-"perla" / 10A-"trepig" 8C-"gosa" 10A-"mig" 5C-"rosa"). Aquesta rima tan particular, a més, provoca noves relacions sonores: s'estableix una associació entre "perla" i "esberla" que fa que aquesta prengui la fragilitat de la rosa, que en rimar amb "gosa" pren la fortalesa de la perla. Per contra, entre les dues estrofes es produeix una semblança en l'ús del mateix contrast: el que contraposa l'ells al jo. La mar i la terra no són alegres ni tristes, però el col·lectiu els atribueix aquest

---

<sup>28</sup> Perla i rosa ja havien quedat contrastades i identificades a l'"Oda" de *La collita en la boira*, que ja ha quedat apuntat que és un poema clau per a l'establiment dels recursos formals de *L'Ombra...* Allà podíem llegir: "Tot s'ofereix com una rosa / que ens va florint arran del pit, // però tanca una perla closa, / amb amargos verins de la nit" (Manent 1920, 70).

darrer sentit unívoc en el qual el jo sap descobrir l'harmonia de contraris, l'alegria en la tristesa.

Les dues estrofes, doncs, contrasten en el mateix sentit que les del poema anterior: somni-mar, la primera, i realitat-terra, la segona. Equivalen, per tant, a aquelles, malgrat les grans diferències semàntiques i que aquí la contraposició entre les dues estrofes no es fa explícita amb la conjunció adversativa, sinó que sintàcticament són calcades. El joc de similituds i dissemblances anirà estenent així el seu abast d'un sol poema a tots els del llibre — ja hem vist que es produïa també entre el primer i l'últim poema.

Per això el poema següent construeix un contrast molt directe i significatiu amb el primer. A “Sentint per primera vegada l'olor dels til·lers florits” apareix “aquesta ombra d'or” de la segona estrofa de “L'Ombra” en el món del somni, el de la primera estrofa d'aquell i també el de la primera estrofa d'aquest.<sup>29</sup> Com els dos anteriors, “Sentint per primera vegada...” contrasta dos estats de consciència diferents que, tanmateix, ara reapareixen també contraposats i relacionats en la segona estrofa, cosa que en remarca la unitat en la diferència.

Un cop més, l'estructura formal del poema ja construeix aquest contingut de similitud en la dissemblança. Ambdues estrofes tenen tres alexandrins i un decasíl·lab, però aquest es col·loca en una posició diferent i té la cesura en una síl·laba diferent a cada estrofa: 6+6 / 6+6 / 6+6 / 6+4 // 6+6 / 4+6 / 6+6 / 6+6. La rima és sempre consonant, però diferent; i a la primera estrofa és creuada (ABBA), mentre que a la segona, encadenada (CDCD). La repetició de la paraula rima “dolça” sembla trencar aquesta dissemblança, ja que en fer rimar el mateix mot només apareix la similitud. Tanmateix, el que fa això és cridar l'atenció sobre un altre dels processos formals d'associació de diferències. Al llarg del poema es produeix un joc de desplaçament del concepte “dolç”: primer ho és l'olor dels arbres (“aroma dels til·lers florits, ben nova i dolça”); després ho són els arbres (“arbrada dolça”); finalment, ho és l'abstracció d'aquests (“arbres tendres i dolçament abstrets”). De manera que l'adjectiu s'ha desplaçat de l'aroma que provoca la sensació, a l'origen d'aquest i a l'abstracció que en fa la ment del perceptor, tres ordres dissemblants de la realitat (olor-arbre-imatge mental) que queden unificats en rebre la mateixa adjectivació. Mitjançant tan sols la forma poètica, es reconstrueixen així en experiència total i única de

---

<sup>29</sup> “Aroma dels til·lers florits, tan nova i dolça / per mi! No desvetlles cap mica de record. / El passat no traspua en aquesta ombra d'or: / només viu el teu somni, arbrada dolça. // És lluny el vostre bleix, roses, glicines blaves, / tan ple de mi, tan càlid de secrets. / Tu, perfum sense ahir, com d'oblit m'abrigaves, / entre aquests arbres tendres i dolçament abstrets”.

la realitat aquells àmbits que normalment vivim de manera fragmentària (la sensació separada de l'objecte i de la representació d'aquest).

El títol del poema en sintetitza el pretext, que permet formular un coneixement sobre la relació entre el record del passat i la sensació física present, dues experiències contraposades, tanmateix interdependents. La percepció d'una olor per primera vegada no provoca cap record, de manera que situa el jo poètic al marge del temps ("el passat no traspua"), en un contacte directe i pur amb la realitat que existeix autònomament per si sola sense cap projecció del subjecte perceptor ("només viu el teu somni"). Es tracta d'una relació amb la realitat que remet a l'art i a la infantesa. Aquesta encarna l'estat de consciència que percep el món per primera vegada, verge, sense mitjancers. És el que els romàntics anglesos, i especialment Wordsworth, intentaven recrear amb la seva poesia per provocar un retorn a la infantesa en el sentit d'estat de percepció autèntica, no mediatitzada, del món. El mateix Manent traçà també aquesta línia tradicional del seu poema en un article en què es posicionava críticament en el debat que incentivaren als anys trenta aquests usos de la infantesa, considerats una evasió dels problemes de la realitat contemporània (Marrugat 2006, 93-96).<sup>30</sup> Responent a aquest debat, el poema elimina la referència directa a la infantesa per presentar-ne l'estat de consciència. Perquè no es tracta de reivindicar un retorn a una edat infantil, sinó d'analitzar com la percepció del món d'aquella edat és diferent de la que sorgeix fruit de l'experiència. El que acaba mostrant el poema és que tal ús de la infantesa no té res d'escapista, ja que comporta un contacte directe amb el món, que esdevé artístic i somiós en tant que estrany a les experiències habituals però no per això desconnectat de l'home i de l'entorn, ans al contrari.<sup>31</sup> Per fer més explícita aquesta posició, el

---

<sup>30</sup> "L'exaltació de la infantesa ha estat un motiu freqüent en els poetes anglesos, ja abans del Romanticisme. Thomas Traherne, un poeta del segle XVII, evocà aquell món de "sàvia i feliç ignorància" i, amb una vena lírica més pura, el seu contemporani Henry Vaughan cantà el retorn als vells camins que dominen l'oasi remot, "l'ombrejada Ciutat de les palmeres". Després Blake i Wordsworth escrivien llurs poemes sobre el misteri, la joia i la tristesa dels innocents. Alice Meynell ha dit que dues de les més altes obres poètiques d'Europa van tenir per origen un encès amor d'infantesa, o, almenys, d'adolescència: es referia al Dant i a l'autor del *Prelude*. / Però recentment s'ha dibuixat una reacció contrària. Alguns crítics joves, hostils a la "literatura d'evasió", han condemnat la utilització poètica de la infantesa. Afirmen que és un recurs impropï d'una ment adulta i coratjosa, un aspecte de la tendència a evadir-se, a bastir-se un recer de somni enfront del món real. Un dels més conspicus entre aquests crítics d'última hora retreu, amb una mena de sarcasme tàcit, el predomini de les impressions primícies en la poesia dels romàntics. "L'única excepció diu fou Coleridge, que no cercava la inspiració en la *nursery*, sinó en l'opi" (Manent 1933b). Poc després, Manent (1934) desenvolupa el context i l'explicació d'aquest debat que és el que enfronta els nous poetes anglesos (Auden, Spender, Lewis...) als precedents immediats.

<sup>31</sup> El poema, doncs, segueix les línies de la posició defensada a Manent (1933b): "Però tothom qui tingui fe en la fecunditat espiritual de la infantesa (una fe justificada modernament amb

poema es remet força clarament a un altre de John Keats que el mateix Manent havia inclòs en el seu llibre de versions d'aquest romàntic: “Veient els marbres d’Elgin per primera volta”.<sup>32</sup> La diferència entre els poemes és evident, ja que en el de Manent es tracta una sensació física, mentre que en el de Keats es veuen per primera vegada uns objectes culturals que evoquen al jo l’eternitat fent-li sentir més pregonament la seva fugacitat. No obstant això, ambdós poemes situen la percepció com a origen d’un estat d’ànim que s’analitza i col·loquen l’individu en la tensió entre temporalitat i atemporalitat.

En efecte, el poema de Manent planteja com la ment humana accedeix del temporal a l’atemporalitat. El temps existeix perquè l’establim mitjançant els records. L’olor de les roses o les glicines evoca el passat del jo (“tan ple de mi”) i, per tant, el situa en el temps. En canvi, una olor mai sentida abans aboleix la possibilitat de recordar, no té “ahir”, és “oblit” del record i d’un mateix, de manera que situa fora del temps, en els àmbits de la percepció pura, l’art i el somni. És, a més, com un retorn a la infantesa, fenomen que traça una temporalitat circular al marge del pas del temps.

Aquesta experiència deixa de ser personal des del moment que s’imbrica en referents col·lectius que busquen la implicació activa del lector com a tal. Així, l’aroma dels til·lers florits també és nova per al lector de Manent, que, en canvi, ja ha sentit la de les “roses” al poema anterior i la de les “glicines” a *La collita en la boira*, que incloïa el poema “Elogi de les glicines”, tot centrat en la

---

obres tan belles com les d’Alain-Fournier i Walter de la Mare) llegirà amb delícia el recent llibre d’Herbert Read: *The Innocent Eye* (Faber and Faber, Londres, 1933). L’autor hi evoca els seus anys primicers, passats en una granja del Yorkshire. [...] tot somriu en aquestes nobles pàgines amb la frescor trèmula d’una visió d’infant. / Herbert Read creu, com Wordsworth, que ‘l’infant és pare de l’home’. Per ell, les úniques experiències veritables són les que es viuen amb una sensibilitat encara verge: ‘Només diu veiem, sentim, toquem, gustem i flairem les coses una vegada: la primera’. [...] Herbert Read ens ofereix una visió poètica, és a dir realista, dels anys primicers (en aquest cas, veritat i poesia es confonen), una infantesa no gens sentimentalitzada. Aquest és un llibre tònic, dels que contribueixen a afinar el nostre sentiment de la grandesa i beutat de la vida, en contrast amb la visió dels ombrívols de gran estil, com Byron i Leopardi, o dels rondinaires menors de la literatura moderna”.

<sup>32</sup> “Tinc feble l’esperit; em sé mortal / i pesa en mi com una sòn feixuga; / cada cimbal i abim de malastruga / dolor divina, afermen que és fatal // el meu morir com d’àliga colpida / mirant el cel. Però és suau plorar / que el vent dels núvols no hagi de servir / fresc a l’esguard de l’aua deixondida. // Tals glòries mig nascudes a la ment, / duen al cor un odi que ens acora: / i eixes meravelles un igual turment, // lligant la grandor grega amb el perdut / Temps destructor, amb una mar sonora, / un sol, un ombra d’una magnitud” (Manent 1919, 23). El títol habitual del poema és, senzillament, “On Seeing the Elgin Marbles”, però fa referència a haver-los vist per primera vegada. Es tracta d’un sonet que es relaciona clarament amb uns altres dos de l’autor (“On First Looking into Chapman’s Homer” i, contrastant-hi, “On Sitting down to read *King Lear* once again”). Tots semblen ressonar en el poema de Manent que reprèn aquesta mena d’experiències típicament poetitzades pels romàntics anglesos.

simbolització de l'aroma d'aquestes (Manent 1920, 79-82). L'olor nova tampoc podia ser la de l'acàcia, que és l'arbre que *La collita en la boira* construeix amb el sentit totalment contrari a com *L'Ombra...* construeix els til·lers. En el llibre de 1920, l'acàcia apareix, juntament amb la rosa, al primer poema, el del final de l'experiència, com una evocació de tot allò que ha passat i serà recordat: “Jo gustava en la rosa desfeta / la dolçor d'un record, no sé quin // quan tornà la musica discreta / de l'acàcia que es va alleugerint” (Manent 1920, 11). A partir d'aquí, l'acàcia es converteix en l'arbre que apareix amb més freqüència al llibre, lligant-se així indestructiblement a la construcció dels records que s'hi van evocant. A més, al segon poema, “Cançó trista”, s'identifica amb els gessamins, que també apareixen al costat de les roses. Per tant, aquests són una altra flor que queda contraposada als til·lers de *L'Ombra...* en tant que destil·la un perfum ple de records per al poeta i per al seu lector. “Seran llavor dins mon cor / i trauran nova florida”, acaba dient-ne el poema convertint-los explícitament en record (Manent 1920, 18).

Totes aquestes estructures formals es condensen en el quart poema, “Appassionata”, d'una sola estrofa.<sup>33</sup> La progressió respecte del poema anterior es fa explícita perquè ara sí que hi apareix la glicina pel que té d'acumulació d'experiències condensades espiritualment. Funciona formalment mitjançant la construcció d'una analogia estructurada com una simetria al mirall. Elements dissemblants (somriure, ànima, ardència, vent, posta, glicina) queden equiparats (somriure = glicina, ànima = vent, ardència = posta d'or) des dels dos versos centrals (que emmirallen l'ànima al vent) donant una imatge completa del món exterior i l'interior, del cos i l'ànima, de la natura i l'individu, que els fa renéixer com en una primavera, “com a l'abril”. No hi ha, per tant, una tensió irresoluble entre matèria i esperit, com en el simbolisme, sinó que és l'aparença allò que permet percebre el que hi ha més enllà d'aquesta. És per això que l'ombra és daurada, una unió que reapareix aquí en la “posta d'or”, el final del dia cap a la nit, quan aquesta encara és brillant.

El fet que el títol del poema aparegui entre cometes a totes les edicions sembla indicar que és una citació. En tal cas, la referència més evident seria a la sonata de Beethoven Op. 57, coneguda com *Appassionata*, i que Manent hauria pogut sentir a Barcelona durant els anys vint, quan, pel que es pot resseguir als diaris, fou interpretada en diverses ocasions abans i després d'un comentari al seu dietari sobre Beethoven (A. Manent 1995: 91). Atesa la forma del poema, té força sentit la referència a una composició musical feta

---

<sup>33</sup> “Darrera el teu somriure delicat s'endevina / la teva ànima ardent, / com a l'abril, una tarda de vent, / brilla la posta d'or enllà d'una glicina”.

de variacions i repeses que augmentaria la imatge total del món que dona el poema amb una sinestèsia també típicament simbolista, però que funcionaria, pel significat conjunt del text, com a antisimbolista. La referència més immediata i evident del poema, però, és “El presseguer amagadís”, d’*El cor quiet* (llibre ressenyat per Manent el 1926), que construeix el mateix tipus d’imatge que aquest: la descoberta de la realitat immaterial a través d’un procés d’enfocament de la material mitjançant el qual es basteix un sistema analògic.<sup>34</sup>

La progressió del llibre, doncs, ha anat esdevenint a partir de l’aparició d’un escenari i el naixement d’una consciència al primer poema; el naixement de l’objecte del desig al segon; l’acumulació d’experiència i el retorn a la innocència, al tercer; i ara, al quart, neix la intuïció que una realitat profunda, espiritual, s’amaga més enllà de la realitat material visible, del mirall, de les dents de l’estimada. Aquest poema, doncs, engega el procés de recerca del jo poètic cap a aquest tu variable que fins ara podia identificar-se amb una estimada, però ara ja fa referència molt explícita a una realitat espiritual. El cinquè poema del llibre és, doncs, “Camins”, és a dir, l’inici de la recerca d’aquesta ànima d’enllà de l’aparença.

Les dues primeres estrofes del poema reprenen molt directament “Diuen: la mar és trista...”, ja que, com les d’aquell, contrasten el mar i la terra com a símbols del somni i la vetlla.<sup>35</sup> L’estat del jo és una melangia que busca resoldre’s, com la tristesa d’aquell poema, mitjançant la terra i el mar. Però, a diferència de “Diuen: la mar és trista...”, aquí el jo no cull cap flor ni arriba a anar cap al mar, de manera que es queda en la terra “trista”. Les dualitats no es resolen en harmonia i això provoca el malestar, que, doncs, podria resoldre’s en el moment de contacte entre contraris, l’“alba”, l’instant de connexió entre nit i dia, somni i vetlla, ombra i llum, mar i terra, en què “l’aire fi” representa el desvetllament en tant que símbol de les forces vitals — com a *L’aire daurat*. De fet, ja sabem que el llibre es resoldrà, en efecte, en un poema final titulat “Albada”. El problema, ara, és que, a diferència del poema final, el jo, en lloc de despertar-se a l’alba i conciliar l’ombra daurada, es queda adormit. Ell encarna, doncs, la bella dorment, però una que

---

<sup>34</sup> “Cofat d’un ròsec de bromes, / captiu d’un penyal forcat, / de les velles oliveres / darrere el vel agrisat, / un presseguer solitari / mig amaga el doll rosat, / com el fi, furtiu incendi / de la breu felicitat” (Carner 2018, 113).

<sup>35</sup> “Pels caminets de la muntanya / hi ha estepes i bruc florit. / Melangia, dolça companya: / ni una flor no he collit. // Bé em convidaves, mar de seda, / brillant i fresca de perfum: / i m’estic al cor de l’arbreda / on és trista la llum. // Potser em fondrà la melangia, / a punta d’alba, l’aire fi: / però, així que la llum venia, / m’he adormit pel camí. // Em vetllaven els roures savis; / besos cercava: oh lleu desmai! / L’amor tenia a ran de llavis, / i no l’he besat mai”.

no troba el bes del príncep, símbol de la força amorosa que uneix contraris i així permet copsar i conèixer l'autèntica realitat, despertar al món de la consciència. Es troba perdut en els camins de l'existència.

És el poema següent el que fa néixer, ara explícitament, l'amor com a força de coneixement que, mitjançant la unió de contraris, permetrà accedir a l'autèntica realitat i sortir de la tristesa i la melangia. Per això el poema es titula "Matí".<sup>36</sup> Hi apareix l'estimada com a Venus i "perla" sorgida del mar, igual que a "Diuen: la mar és trista..."; neix del no res, de manera que és una primera experiència com la de "Sentint per primera vegada..."; i somriu com la d'"Appassionata". Aquest cop, però, es fa explícita la identificació entre el mar i l'inconscient del son. Ella sorgeix del propi somni i del jo poètic que el poema anterior deixava adormit, de manera que esdevé un mitjà per atènyer aquesta altra realitat de més enllà jardí, mar, perla, somni, ànima des de la present jardí glaçat, terra, rosa, vetlla, matèria. Per això la seva imatge, com la Venus de Botticelli en el mar entre el vent i la terra, esdevé el centre de conciliació de les tensions entre contraris: és aquí, però "encara" allà; està entre "el sol" i "la lluna", "les herbes" i "l'aigua"; té els ulls oberts, però emboirats; és "perfums d'aquell mar" i "delicada argila"; porta la duresa mineral d'una perla i l'ondulació lleugera d'uns rulls que són com algues.

Aquesta estimada apareix el "matí" de després de l'"alba" de "Camins", de manera que el jo encara dorm, no es desvetlla al coneixement a què l'amor envers ella el pot dur. Això és el que succeirà durant el procés unitari que estableixen els cinc poemes següents, que per aquest motiu es presenten unificats sota el títol comú de "Cinc cançons".

Manent reprèn la forma de la cançó a partir de la reivindicació que se'n va fer durant el Noucentisme. Ell mateix hi participà amb les cançons incloses a *La branca* i *La collita en la boira*. Paral·lelament, Joan Salvat-Papasseiti i Tomàs Garcés desenvoluparen dues formes diferents, i contraposades entre si, de reivindicació d'aquesta mateixa forma (Marrugat 2020, 606-610), l'ús garcesí de la qual provocà que Carles Riba li retragués l'excessiu popularisme de la seva fórmula i de *Vint cançons* (1923) (Marrugat 2021a, 168-170; 2022, 244-253). Manent va intervenir al debat en la línia ribiana i carneriana

---

<sup>36</sup> "Ets eixida del son com del mar. Tota humida, / somriu encara ta boca als somnis, dolçament. / Brilla el sol a les herbes, però tu veus l'argent / de la lluna, entre l'aigua adormida. // Una llum de maragda mig emboira els teus ulls; / té perfums d'aquell mar ta delicada argila; / i dus una gran perla pàl·lida sota els rulls, / ondulants com una alga tranquil·la".

de defensa de la cançó com a mitjà formal que permeti fixar amb transparència les altes conquestes intel·lectuals de la poesia:

La poesia lópezpiconiana obté guanys obiradors com a fruit dels tractes amb el poble que ha establert en els seus darrers llibres? En el nostre entendre, sí. Els esforços per crear una poesia que estigui a l'abast del terme mig comú (sense que això vulgui representar cap abandó de més altes conquestes) és una empresa saludable per a un temperament com el de Josep M. López-Picó. Per això ell s'ha donat amb delit a aquesta recerca de les formes humils: amb la joia de respirar sota un cel ample i de contemplar les coses en aquella clara objectivitat amb què es fan poèticament assequibles tots els homes.

La fórmula elegant de tractes amb el poble, que proposava En Riba, és aquesta: “Que hi hagi de la popularitat del poeta a això que en diuen Poble, la mateixa relació d'això que en diuen Natura hi ha a un jardí francès”. La fórmula és potser coincident amb la que Josep Aragay, poeta, volia expressar amb aquells versos: “Jo voldria saber pintar molt bé una poma / sense oblidar, però, la majestat de Roma” (Manent 1922, 78). Hi insistí el mateix any de publicació de *L'Ombra...* recuperant un argument que ja havia exposat Carner a “La dignitat literària” (1913), conferència en què rebutjà tant l'art afectat dels “incroyables” imitadors refinats i buits del simbolisme, com l'art popularista simplement destinat a esdevenir “esperanto social”, per defensar “aquella distància clàssica entre el poeta i la multitud”. En mots de Manent (1931c):

Certament, l'horror a la vulgaritat pot fer que el poeta trenqui tot lligam amb la gran massa humana. Perquè observa amb la seva admirable precisió el professor Lowes “el problema de tota expressió artística es redueix a això; a resoldre l'equilibri, supremament difícil i delicat, entre l'aportació de l'individu i l'aportació de la massa”. L'art exclusivament afectat a l'exploració d'aquelles estranyes regions susceptibles, només, d'atreure l'interès apassionat d'una *coterie*, l'art que adoptés per lema exclusiu l'axioma de Baudelaire: “Le beau est toujours bizarre”, oblidaria la capacitat de bellesa que hi ha en allò que és familiar.

Sorgit, doncs, de la reacció antisimbolista que desemboca en el postsimbolisme, aquest és l'ús de la cançó que trobem a *L'Ombra...* Permet establir amb una senzillesa aparent i des de la familiaritat el

tipus de relacions complexes que hem anat trobant als poemes de dues estrofes i versos d'art major, d'aparença més culturalista. A més, la forma popular esdevé una suggestió per a una major objectivació en les convencions col·lectives dels coneixements poètics en paraules de Manent (1922, 78), “en acceptar una influència d'elecció, segons el mot de Gide, el poeta cerca noves ressonàncies de la seva consciència individual”.

“Cançó antiga” es construeix mitjançant les repeses pròpies del gènere, però en un sentit diferent.<sup>37</sup> De nou, dues estrofes contrasten molt evidentment: la primera és estàtica, només hi apareix una acció i queda negada (“mai no us diré”); mentre que la segona conté una acció per vers. Els elements de la primera estrofa, però, reapareixen a la segona lligant-les estretament. En aquest cas és cada vers de la primera estrofa el que conté el seu contrari: “primavera” i “espines”; “blanc” i “nit”, una imatge de l'alba; “ocell d'or” i “aigua glaçada”, una referència al primer poema, al rossinyol de la nit i el jardí nevat amb l'ombra daurada; “mai no” i “adéu-siau”. El jo hi manifesta que no vol abandonar la realitat, per més “espines” que tingui i “glaçada” que sigui. Promet quedar-se despert en el dia que neix, en la realitat que l'envolta. No es quedarà més adormit, doncs, com a “Camins”. No obstant això, a la segona estrofa promet fer una sèrie d'accions que comporten creuar aquesta realitat cap al món del somni: es punxarà amb les espines del vers 1 en collir les roses; en l'alba del vers 2, aquestes obriran el camí, una represa de la rosa com a símbol del secret que revela en descloure's i que, per tant, obre els camins cap a la realitat profunda; caminarà sobre el gel de la realitat estàtica i freda del vers 3; per atènyer l'ocell d'or, és a dir, el símbol de la poesia, el somni i l'esperit. El poema reprèn molts dels motius i temes de “L'Ombra”, especialment la contraposició superposada de realitat i somni. Però mostra un clar progrés respecte d'aquell, ja que si allà es projectava passivament el somni cap a la realitat, aquí el que es planteja és una acció sobre la realitat que porta al somni. Això pot succeir perquè el jo poètic ha reconegut el seu error en adormir-se (“Camins”) i ha entrat en contacte amb un personatge que prové del somni i el posa en la direcció cap a aquest (“Matí”). Allò que pot resoldre la contradicció entre aquests dos àmbits de la realitat, doncs, no pot ser una actitud passiva de projecció (proposta simbolista) ni un abandó complet al somni (proposta romàntica reformulada pel surrealisme), sinó una acció sobre la realitat (proposta manentiana i postsimbolista). Aquest camí

---

<sup>37</sup> “Primavera voltada d'espines, / castell blanc entre el vent de la nit, / ocell d'or damunt l'aigua glaçada: / mai no us diré: ‘Adéu-siau’. // Tot sagnant, colliré aquestes roses; / a trenc d'alba obriran el camí; / passaré damunt l'aigua glaçada / i me'n duré l'ocell d'or”.

d'accés al somni des de la realitat i sense negar-la és el que dona unitat temàtica a les cinc cançons.

Així, a la segona, “Cançó”, apareix aquesta estimada que prové del somni on hi ha “l’ocell d’or” i hi porta.<sup>38</sup> Cadascuna de les tres estrofes la presenta entre el món del somni i el de la realitat: a la primera, apareix impregnada de rosada, que es produeix en la nit i es dona a l’albada; a la segona, té la pell del color de l’albada; a la tercera, té la mirada trista per la cançó d’un ocell, que fa clara referència a la tristesa-rossinyol de “L’Ombra”; i totes tres estrofes la mostren vora l’àmbit del somni i l’inconscient, l’aigua, com les Venus de “Diuen: la mar és trista...” i “Matí”. Tanmateix, aquest cop la identifiquen amb un “cervatell”, en el que em sembla una clara referència a l’amor espiritual del *Càntic dels càntics* i la poesia mística. Ella és, per tant, dona, mite i ànima, amor carnal de Venus i amor espiritual de Déu. També és, com les dames-rosa del final de les “Versions”, bella dorment i rosa ja que du la *rosada*, que, a més, no es posa sobre els turmells, sinó sobre les flors. És el centre harmònic de les tensions entre dos àmbits contraris de la realitat i l’experiència. Per això apareix a l’alba i trista, en un altre cúmul de referències intertextuals que li donen sentit: està trista perquè ha sortit del somni a la realitat; perquè ha perdut la cançó de l’ocell, a la qual tot el romanticisme, Verdaguer inclòs, atribueix un poder consolador; perquè, com la bella dorment dels postsimbolistes, desperta a la consciència i, per tant, sap que ha perdut el somni i el consol; perquè, com dicta la tradició de les albes trobadoresques, és el moment de separar-se del seu amant. És clar que això també vol dir que és el moment de l’albada, de la poesia, que queda associada a la tristesa (recordem: “Tristesa perfumada, rossinyol de la nit”) per allò que s’ha perdut, el somni, la totalitat, la vida.

És, a més, una cançó amb tornada. Tanmateix, aquesta no s'utilitza com un simple recurs musical o amb la funció més ideològica de Garcés. Serveix per construir la unitat total de la realitat diversa per un procediment, altre cop, matemàtic. Cada estrofa està composta per dos versos diferents seguits de dos punts que donen pas a una tornada sempre igual. Els dos punts indiquen, és clar, equivalència. De manera que, si atribuïm una lletra a cada vers, veurem que Manent està construint aquesta equació:  $A+B=C+D$  /  $E+F=C+D$  /  $G+H=C+D$ , per la qual cosa  $A+B=E+F=G+H=C+D$ , és a dir, tots els versos del poema equivalen malgrat que els que no formen part de la tornada són clarament diferents. Per això també tots són hexasíl·labs amb la mateixa rima

---

<sup>38</sup> “Amigueta, el turmell / dus humit de rosada: / cervatell, cervatell, / cervatell vora l’aigua. // T’ha quedat a la pell / el color de l’albada: / cervatell, cervatell, / cervatell vora l’aigua. // La cançó d’un ocell / t’ha entrstit la mirada: / cervatell, cervatell, / cervatell vora l’aigua”.

(6a 6b 6a 6b). És la màxima expressió d'un món que és u en la diferència.

En aquest avenç cap al món del somni, “Octubre”, la tercera cançó, suposa un pas en fals. Altre cop dues estrofes sintàcticament paral·leles estableixen relacions de semblança i dissimilitud molt evidents.<sup>39</sup> Al jo poètic li sembla que troba l’“ombra daurada”, és a dir, l'accés al somni (“daurada”) en aquest món fosc (“ombra”) en els ulls de l'estimada. Però és un error, perquè els ulls són part del físic d'ella i el somni és més enllà, és l'ànima que s'endevina “darrere” el seu cos (“Appassionata”). És, doncs, el mateix error que confondre una fulla tardoral marcida entre la boira amb la llum, amb l'or de l'ocell — la referència de la primera estrofa al sentit del títol de *La collita en la boira* és evident. No obstant això, el joc de correspondències del poema indica també que en l'engany hi ha la veritat; que en el físic hi ha l'indici de l'esperit; que en la boira tardoral hi ha la llum; i en els ulls foscos, el daurat. Cosa que es fa més evident encara si tenim en compte que la imatge de la primera estrofa prové, sense cap mena de dubte, de “Pietat de la natura”, de *L'oreig entre les canyes*: “A l'arbre hi ha una fulla que mig se'n porta l'aura / i l'últim raig del dia, que ho veu, encara la daura” (Carner 2016, 74i). Així, la sintaxi diu clarament “no”, però el sistema analògic del poema identifica sol i amor, arbres i ulls, boira i ombra, fulla marcida i mirada freda, en un conjunt d'imatges que també permeten identificar la fulla marcida amb el sol i el fred tardoral de la mirada amb l'ombra daurada, imatge també d'una fulla marcida pel color, evidentment, i per la referència carneriana.

Per això, l'error porta, en la cançó següent, “Folk-song”, a la troballa.<sup>40</sup> El poeta torna a la nit, però és una nit lluminosa; per tant, una ombra daurada. Que apareix ara integrada en el jardí dels tarongers de la primera estrofa de “L'Ombra”, no en el món glaçat de la segona. Així mateix, apareix la dama dels poemes anteriors com la dona estimada d'una albada, en la seva torre il·luminada en una nit que avança cap a l'alba amb la presència de la rosada. I, encara, uneix les tres estrofes el desplaçament de la dolçor, com a “Sentint per primera vegada...”, que l'associava a l'estat de consciència propi de la infantesa i el somni. A la primera estrofa és dolça la nit i, a la segona, el perfume dels tarongers, que pol·linitzen les abelles de la

<sup>39</sup> “Ara llúia una mica de sol / damunt els arbres, mullats de boirina. / No. Veig que passa un alè tardoral. / Era el cor d'una fulla marcida. // Ara llúia una mica d'amor / en els teus ulls, plens d'una ombra daurada. / No. Veig que passa un alè tardoral, / i sento el fred de la teva mirada”.

<sup>40</sup> “Quina dolçor aquesta nit! / Quina celística tan blanca! / Cuques de llum han eixit: / l'herba es tornava més clara. // Cinc tarongers fan perfume / vora la torre quadrada. / Brilla una mica de llum / a la finestra més alta. // I, si et cenyia el cabell un tremolor de rosada, / ara als teus llavis de mel / brunz una abella daurada”.

tercera i acaben fent-ne mel. La progressió del poema també és evident, com s'acaba d'apuntar, en la llum: primer, de la celística; després, de la mateixa terra, amb les cuques de llum que il·luminen l'herba; tot seguit, entre la terra i el cel, en la finestra de la torre més alta; per acabar, amb la referència a la rosada, arriba l'alba. Així, les tres estrofes estan construïdes, com en els altres poemes, amb similituds i dissemblances que, en aquest cas, progressen cap al final en què es fa la descoberta de la poesia i, per tant, del somni, d'un món complet i total en què s'integren els elements diversos i els estats de consciència diferents. Així ho indica l'aparició de l'abella, símbol tradicional del poeta en tant que, com ell, per un procés invisible, transforma la realitat natural en una mel que n'és l'essència depurada i dolça — altre cop, l'ús del símbol de l'abella com a poeta és constant en Carner i Riba.

“Folk-song”, doncs, deixa la mel a la boca com a final d'un procés que resol concloentment la darrera de les cinc cançons, “Cançó àvida”.<sup>4</sup> Tres estrofes construïdes mitjançant paral·lelismes sintàctics i mètrics que n'identifiquen els diferents elements tracen una progressió a partir de la lliçó apresada mitjançant l'error d'“Octubre” després de passar per la troballa de “Folk-song”. I és que les tres estrofes renuncien a l'element material per accedir a través d'aquest a l'immaterial, cada cop més espiritual. Així, primer, el jo no vol quedar-se amb el fruit de la pomera, ja que, lògicament, dins la iconografia cristiana, comportaria el pecat i l'expulsió de l'edèn. Si vol quedar-se al paradís — al jardí dels tarongers no glaçats de “L'Ombra” i “Cançó àvida”, a la primavera eterna de Botticelli, a la sensació total i pura de “Sentint per primera vegada...” —, ha de renunciar al físic i buscar el metafísic, no el fruit, “sinó l'ombra lleu”. El mateix passa amb la font: cal renunciar a l'aigua i quedar-se amb “el cant suau”, és a dir, amb la poesia. Per tant, ja tenim l'ombra (del pomer) daurada (el cant, la poesia, l'art, el somni). En aquest àmbit, per tant, ombrívol, és lògic que no ens pugui guiar una estrella, que és tota llum. Per això la tercera estrofa renuncia al guiatge de l'estrella per impossible. No podrem mai accedir a la llum i el coneixement totals perquè estem vinculats a un món fosc. Però l'estrella serveix de “neguit”, és imatge d'allò que voldríem assolir, enyorem i no podem atènyer plenament (el Somni, el Cel, la Llum); de manera que ens dona un impuls interior, ens empeny en aquest camí de coneixement sense final possible i això ens impedeix adormir-nos.

---

<sup>4</sup> “Pomera daurada / que rius vora meu: / no cerco la fruita, / sinó l'ombra lleu. // Fonteta perduda / al cor de la pau: / no em cal l'aigua fresca, / sinó el cant suau. // Estrella encantada / damunt de la nit: / no et vull per guiatge, / sinó per neguit”.

També cal remarcar que la troballa del cant com a renúncia a l'aigua directa i acceptació del seu ressò, apunta de nou al poema final del llibre, en què la petxina substitueix el mar com a ressò d'aquest. Un camí que ja venia marcat pel Carner de “Vora la mar és nada l'estimada”, on renuncia explícitament a “la fressa bella / de l'aigua al vent, o copejant esculls” en favor del “sò difós de la conquilla” (Carner 2015, 150).

Les “Cinc cançons”, doncs, reprenen tots els símbols, formes i significats previs i els projecten cap al final. Significativament les segueix un poema, “A una amiga morta”, que ara identifica el tu amb una morta, remarcant, doncs, aquesta superació de la matèria en un amor no terrenal, sinó entès com a força que empeny al coneixement transcendent. Culmina així la idea d'una estimada immaterial que ja s'ha anat traçant en identificar-la amb Venus (“Diuen: la mar és trista” i “Matí”), una ànima (“Appassionata”), l'estimada de les tradicions mística (“Cançó”) i trobadoresca (“Cançó” i “Folk-song”).

Així, el poema consta de quatre versos al llarg dels quals s'oposen i es lliguen elements pertanyents al món immaterial i al món material: aquest darrer ha donat accés a aquell, com la vida de l'amiga a la seva mort.<sup>42</sup> Però aquesta, doncs, no esdevé un final, sinó un canvi: en la tomba brilla la margarida (una imatge que, per descomptat, remet directament a l'ombra daurada, ja que en la foscor mortuòria brillen el blanc dels pètals i el groc del cor de la flor), en la nit freda arriba l'alè viu del mar, en l'absència de l'amiga se sent el sospir dels rossinyols i el cabell enterrat d'ella perdura en l'herba que en creix. A més, el darrer vers és una síntesi perfecta d'aquest moment d'eternitat — indicat per l’“encara” —, provocat per la metàfora — que relaciona l'herba i els rulls — com a mitjà d'accés al món immaterial de fora el temps. És l'espai en què s'uneixen els altres dos elements contraposats del poema: el tu mort i el jo viu, el tu immaterial i el jo físic, el somni i la realitat, la poesia i la vida, el cel i la terra.

Però en aquest accés al més enllà hi ha un perill que ja ha quedat apuntat a “Cançó àvida” i que el poema següent desenvolupa: que el jo enamorat vulgui formar-ne part de manera absoluta abandonant el món terrenal. Això és impossible perquè seria la mort. Només l'experiència pot donar accés al coneixement del més enllà en tant que és coneixement de la vida. A “Diàleg” assistim a tres estrofes paral·leles que relaten la conversa entre l'estimada

---

<sup>42</sup> “Entremig de les tombes la margarida llu / i arriba un bleix del mar en la nit freda. / Els rossinyols sospiren, com quan parlava amb tu, / i l'herba encara es mou vora els teus rulls de seda”.

immaterial dels poemes anteriors i el jo.<sup>43</sup> Aquest li demana un accés complet al seu món i aquella l'hi nega. És l'alba i, per tant, el moment de contacte entre els dos mons, el moment en què poden dialogar. La flor té les gotes de rosada i és viva entre la nit i el dia, brilla en l'ombra. Però se n'apunta la mort, "si la culls". I el jo aposta per aquesta mort en proposar-se veure la nit blava, passar directament a l'altre ordre d'existència, el de la nit i el somni, no el del dia i l'experiència. L'estimada li diu que no és el que ha de fer: ha de renunciar al blau total de la nit i quedar-se amb el blau dels seus ulls, el del cos, que permet copsar el de l'altre món. A la segona estrofa, el jo insisteix: els ulls d'ella són l'indici d'un foc més profund i destructor en tant que el condueix de nou a la mort, a la nit. Per la qual cosa l'estimada li diu que deixi de mirar-li els ulls i li miri el front. En la tercera estrofa, ell insisteix: vol una vida plena al costat d'ella, només amb ella, per ella i en ella. Però ella també insisteix: no pot accedir al seu món de la nit, el somni, l'art i el coneixement de manera permanent i absoluta si no és passant per l'experiència. Per això li diu que el que ha de fer és besar-la i fugir. S'ha de quedar amb aquest contacte amb el més enllà que ofereix el moment de l'alba i continuar vivint dies i nits. Perquè la vida i el coneixement que hi va lligat només es produeixen a través de la recerca. Cal viure, canviar, buscar i avançar, no estancar-se i morir, per tal que es produeixin aquests moments d'alba en què s'uneixen els diferents ordres de la realitat mitjançant un diàleg i un petó que tradicionalment es metaforitza amb la collida d'una flor, de manera que el jo acabaria el poema collint la flor del primer vers en la forma d'un petó a la "boca florida" i fugint, una clara referència a la conciliació de mort i vida.

"A una oreneta que em desvetllà a trenc d'alba" rebla aquest retorn del jo a l'ordre de l'experiència oposat i complementari al del somni.<sup>44</sup> Ja ho exposa molt clarament el títol: el jo es desperta del somni, en l'alba, cap al dia. I l'ocell que el desperta és una oreneta, que es tracta de l'oposat complementari al rossinyol. A l'esmentat "Metamorfosis poètiques del rossinyol", Manent (1933a) repassa els usos literaris d'aquest ocell, que adquireix al llarg de les seves aparicions en la tradició el sentit simbòlic que *L'Ombra...* reprèn i

---

<sup>43</sup> " De rou ja brillava / la flor, si la culls. / Veuré la nit blava. / No. Mira'm els ulls. // Són flama lleugera / d'un foc més pregon. / La nit ja m'espera. / No. Mira'm el front. // Doncs dô'm una vida / d'amor i d'enuig: / ai, boca florida! / No. Besa'm i fuig".

<sup>44</sup> "Què saps, dolça amiga de seda, / quan l'alba es comença a daurar, / què saps de l'ombrívola cleda, / del meu insomni humà? // El liquen, humit d'ombra blava, / ja es deu aclarir vora el riu: / però ta cançó m'allunyava / la Son ocell esquiu. // No saps la inquieta palpebra, / ni el front al coixí massa ardent, / ni el llit ennegrit de tenebra, / tu, entre l'alba i el vent".

desenvolupa: el de la unió del cant alhora trist i joiós que en la nit anuncia el renaixement. Un dels relats fundacionals d'aquesta tradició és el de Filomela i Procne en la mitologia grega, reprès per diversos poetes romans i per Ovidi a les *Metamorfosis*. Tereu, marit de Procne, viola i talla la llengua a la seva cunyada, Filomela. Les dues germanes aconseguen venjar-se. Després, Filomela és transformada en un rossinyol, ocell nocturn i cantaire del bosc; mentre que Procne és convertida en oreneta, ocell diürn i xisclaire de les teulades. Fins ara, el rossinyol ha estat l'ocell omnipresent a *L'Ombra...* En aquest nou poema, doncs, apareix el seu pol oposat complementari, la seva germana, Procne, al qual també es dirigeix com al tu poètic en constant transformació del llibre. A la primera estrofa, l'oreneta desperta el jo a l'alba ("quan l'alba es comença a daurar"), el moment en què es troben nit i dia, rossinyol i oreneta, Filomela i Procne. El jo havia aconseguit adormir-se després d'una llarga nit d'insomni, és a dir, de lluitar des de l'àmbit de la realitat per accedir al del somni. I retreu a l'oreneta que no sap res de tot això: ella pertany només al "daurat" del dia i no coneix "l'ombrívola cleda" en què el jo es debat humanament entre somni i insomni. És un ocell viu, inconscient. Les altres dues estrofes són, un cop més, paral·leles a la primera. A la segona, reapareix "l'ombra", ara "blava" com "la nit blava" del món del somni al poema anterior, "Diàleg"; i es va fent brillant en tant que el liquen que la provoca "ja es deu aclarir". "Però" l'oreneta extreu el jo d'aquest àmbit de "la Son" una referència clara al "son" associat al "rossinyol" a "L'Ombra". De manera que la interrogació retòrica de la primera estrofa es reprèn com a negació en la tercera: l'oreneta no coneix la lluita per accedir al món de la nit, el somni, la consciència, el coneixement; ella pertany al món del dia, la vetlla, la inconsciència, l'experiència. És l'ocell alegre, viu i xisclaire per excel·lència. En lloc de moure's, com el jo, entre la nit i el dia, el somni i la vetlla, l'ombra i el daurat, l'oreneta es mou "entre l'alba i el vent", és a dir, entre el naixement del dia i la vida — per tant, ignorant de la nit i el somni. No obstant això, aquest també és un àmbit de l'experiència humana que el jo no pot ometre.

Per això el poema següent, "Noia russa al Montseny", planteja, ja des del títol, una nova conciliació d'àmbits contraris que desemboca en la unió del rossinyol i la tórtora salvatge, una altra versió de la vivesa de l'oreneta.<sup>45</sup> De fet, es tracta d'un poema de clausura que concilia totes les oposicions simbòliques construïdes

<sup>45</sup> "Vestit florit, cara bruna i salvatge: / el teu perfum feréstec de l'estepa i del vent / omple aquestes col·lines [sic] i el caminet relent / i el núvol que viatja. // Vestit de margarides i d'estrelles de mar: / entremig de les flors ta brunesa traspua. / Clavellets de pastor tremolen a l'atzar, / vora la teva cama nua. // I et fonies, suau, en la pau del paisatge, / els ulls grisos de somnis i del gust de morir; / o fugies, rient, pel camí / rossinyol trist i tórtora salvatge".

al llarg del llibre. D'entrada, hi ha una oposició entre una noia exòtica i un paisatge local reals. En cap altre poema del llibre no s'han utilitzat referents de la realitat — sempre eren símbols provinents de la tradició. Això indica la continuïtat de l'entrada a la realitat, al dia, després del desvetllament del poema anterior i en oposició a la resta de poemes, pertanyents a l'àmbit del somni. A més, la identitat entre l'oreneta i la noia russa és remarcada pel fet que ambdues venen de fora, emigren. Ara bé, l'oreneta, després de venir, tornarà a marxar. Mentre que la noia russa es va construint al llarg del poema com un doble símbol: pot quedar-se o marxar, pot convertir-se en rossinyol o en tórtora, en Filomela o en Procne, en somni o en vida, en Venus o en noia. Però com a ésser humà que és, conté les dues possibilitats unides. Així, el primer vers ja construeix la noia en funció de dos elements diferents, però identificats en tant que només els separa una coma que indica identitat: el “vestit florit” com el paisatge i la “cara salvatge” d'un animal dins d'aquest paisatge. Ambdós elements es van reprement al llarg del poema en el mateix sentit de diferència i identitat. De fet, el primer vers acaba amb dos punts, indicant la igualtat amb tot el que ve després a la primera estrofa: el “perfum”, represa de les flors del vestit, “feréstec”, represa de la cara salvatge; que prové de “l'estepa” terra, paisatge i el “vent” cel, aire indomable, salvatge, que remet a l'oreneta del poema anterior, “entre l'alba i el vent” ; omlle “col·lines” (“garrigues” en la versió definitiva a partir de 1956) i “caminet” terra i “núvol que viatja” cel, vent salvatge, paraula amb la qual, per refermar aquesta identitat, rima “viatja”. La noia, doncs, queda construïda com un ésser que conté totes les dualitats de manera bella i harmònica.

La segona estrofa, en reprendre-les, ho referma. Es construeix amb una sintaxi paral·lela a l'anterior. Un primer vers amb dues clàusules diferents, però identificades, aquest cop perquè les uneix la conjunció copulativa, acaba amb dos punts, seguits d'una frase. Aquesta, però, ara només ocupa un vers. Els dos últims versos formen una oració a part, però també identificada semànticament amb les anteriors. El “vestit florit” de la primera estrofa és ara un “vestit de margarides” — les flors que a “A una amiga morta” creixien entre les tombes. I la terra que representen s'oposa al mar, que pren el lloc que ocupava el cel a la primera estrofa mitjançant un element comú d'ambdós espais — les “estrelles”. Amb aquest desplaçament, el cinquè vers del poema remet directament a “Diuen: la mar és trista” i a la seva dualitat terra-mar, però amb un canvi substancial: ja no és una identificació total que converteix la dona en perla, rosa i Venus, en mite, en art, en somni, sinó que ara és una noia real concreta amb un vestit de margarides i estrelles la que condueix a

aquesta altra realitat sense desaparèixer com a dona. Tot seguit, aquests dobles atributs de la noia traspassen al paisatge, amb el qual queda fosa: “entremig de les flors”, el vestit de flors es dissol i deixa veure la “brunesa” com la d’una bèstia salvatge entre el paisatge remissió directa al primer vers. Els dos versos finals de l’estrofa són la imatge viva d’aquesta fusió entre el cos de la noia i la natura, a la qual al·ludeix explícitament el primer vers de la tercera estrofa. Aquest i el següent reprenen el vestit, la terra i el paisatge en la forma de “la pau del paisatge” i els traslladen a l’àmbit simbòlic dels “somnis”; mentre que el vers II reprèn la salvatge bruna del vent i del mar en la rialla i la fugida. És la dualitat que sintetitza el darrer vers en els dos ocells simbòlics: el rossinyol trist que queda lligat als arbres i la tórtora salvatge que fuig sempre volant.

En relació amb la sintaxi de les altres dues estrofes, la tercera n’és com un mirall: els dos elements identificats amb dues clàusules unides per la conjunció copulativa apareixen al darrer vers, després d’un signe d’equivalència que funciona com els dos punts, el guió llarg. De manera que les tres estrofes han estat glossant tres imatges simbòliques duals: “vestit florit, cara bruna i salvatge”, “vestit de margarides i d’estrelles de mar”, “rossinyol trist i tórtora salvatge”. Entre aquests versos, els elements contraposats s’han anat entremesclant i distanciant.

I és que la construcció formal del poema conté ja el joc d’identitats i diferències. Si les dues primeres estrofes són sintàcticament paral·leles, segueixen diferents rimes estructurades diferentment (ABBA / CDCD). La tercera estrofa és sintàcticament com un mirall de les anteriors i en reprèn una rima de la primera, que, com aquella, presenta creuada (AEEA). Ara bé, totes les rimes són consonants i totes les estrofes tenen una estructura mètrica diferent, però semblant: dos alexandrins, un decasíl·lab i un hexasíl·lab, la primera; tres alexandrins i un octosíl·lab, la segona; i dos alexandrins, un decasíl·lab i un enneasíl·lab, la tercera (4+6 / 6+6 / 6+6 / 6 // 6+6 / 6+6 / 6+6 / 8 // 6+6 / 6+6 / 9 / 4+6). El mateix joc de similituds i dissemblances es produeix en el tipus de rima: totes les estrofes combinen masculina i femenina, però la primera i la tercera amb el mateix esquema i la segona, amb un de diferent. Finalment, es produeix un altre fenomen especialment rellevant en aquest pla del poema. L’última estrofa no reprèn només la rima de la primera, sinó una mateixa paraula rima, “salvatge”, que es converteix en la del primer vers i l’últim, tancant el poema en una perfecta similitud, tanmateix dissemblant, ja que el primer vers aplica l’adjectiu a tota la noia, a la seva cara, mentre que el darrer ho fa només a una de les seves possibilitats, la tórtora. Amb aquest plantejament, Manent resol en unitat harmònica les tensions duals típiques del

simbolisme: a l'eternitat del rossinyol, el somni, Venus, s'hi accedeix per la temporalitat de la tórtora, la vida, una noia. No són contradictoris, sinó confluents.

L'últim poema serà, doncs, la conclusió de tot aquest procés. Ja hem vist com reprenia el primer i n'oferia algunes solucions diferents. La primera estrofa se situa en el món de la nit, el somni, el mar, l'atemporal — les roses no hi cremen i són d'argent. Però aquest cop, a diferència de “L'Ombra”, l'amargor és en el somni, no en la vetlla. També la rosa, que, per això, ja no és amarga, perquè és eterna. Es caracteritza així amb una certa negativitat el món desconnectat de la vida, del somni total. En canvi, a la segona estrofa, apareix l'espai i el temps de connexió entre els dos mons: l'alba entre la nit i el dia i les platges entre el mar i la terra. I és aquí on apareix l'objecte capaç de conciliar-los i, per tant, de consolar de la impossibilitat d'accés complet al somni. Apareix “vora el meu neguit”, és a dir, al costat d'aquesta sensació que “Cançó àvida” havia construït com a impuls cap al coneixement. Es tracta de “la Petxina”, que és “blanca” i, per tant, “pura” com l'alba; i és olorosa perquè conté l'essència de la realitat, el perfum que ha anat apareixent com a tal en tot el llibre. La petxina ofereix no el mar directe, sinó el seu ressò en la vetlla. Per tant, respon a les necessitats del neguit, que empeny al coneixement sense poder atènyer-lo mai del tot. Ja havia estat construït com a símbol de la poesia en aquest mateix sentit per Carner a “Vora la mar és nada”. Sense cap mena de dubte, Manent el reprèn no només d'ell, sinó d'una llarga tradició que prové de Wordsworth i passa per Walter de la Mare (Marrugat 2006, 101-103). Finalment, inclogué aquesta imatge de la petxina com a representació de la poesia en la seva poètica més destacable, el pròleg a *La ciutat del Temps*, on llegim:

En tot cas, el poeta, més que cap altre artista de la paraula, manipula els mots amb delícia o amb ira; sap que el llenguatge és alhora una matèria difícil, hostil de vegades, afadida per l'ús, i un instrument de possibilitats prodigioses. Viu, és ben cert, al centre de la contínua tensió que es produeix entre l'estructura musical i l'estructura de la llengua parlada. Com Rabelais, veu el color dels mots — d'atzur, daurats, grisos —, n'assaboreix ‘l'articulació delectable’ i li plau d'escoltar els sons de la llengua en els versos nous, com qui s'acosta a l'orella una petxina cercant-ne la remor vaga i secreta. Visions, perfums, enigmàtics auguris i records insondables són així salvats en el fluir dels dies.

(Manent 1961, 14)

D'aquesta manera, el poema final del llibre inverteix els termes dels dos primers subratllant la transformació que ha produït el procés de coneixement que és el poemari. A "Albada", la rosa pertany al somni i al mar (a la primera estrofa), mentre que la petxina que du la perla de "Diuen: la mar és trista..." pertany a la terra (a la segona estrofa). S'inverteixen els termes del primer poema, de la relació entre el primer i el segon i dels dos quadres de Botticelli que hi fan de referent clau en la construcció del significat.

#### 4. Conclusió

*L'Ombra...* és un dels llibres més densos de sentits de la poesia de tots els temps. La brevetat intencionada i les constants repeses semàntiques i formals en potencien les relacions entre els poemes, que multipliquen així una xarxa de significacions de precisió mil·limètrica. Això també fa possible que es construeixi amb una dicció de gran senzillesa malgrat la seva complexitat. Tot plegat, li dona un aspecte de llibre exquisit i elegant que el fa bellíssim. Però, com hem anat veient, tots aquests elements es posen al servei de significacions molt exactes que estableixen un procés de coneixement articulat segons una visió del món ben travada i coherent, que resol problemes ontològics i epistemològics heretats del simbolisme. Les eines amb què ho fa són específicament postsimbolistes. És a través del coneixement de l'experiència humana del món fixada en la tradició literària des dels orígens, incloent-hi tota mena de mites, símbols i recursos formals, que es pot establir amb tanta precisió la proposta que fa el llibre. Al final, es converteix en una obra estranyament única perquè aconsegueix que tot equivalgui a tot, malgrat que tot sigui diferent a tot. Hi ha canvi, progressió i producció de coneixement en un món que resulta ser, alhora, u i, per tant, immutable, estàtic i incognoscible. Manent hi equival a Shakespeare, Blake, Rilke i De la Mare; el mar a la terra i al cel; una noia a una deessa, una rosa, una perla, un cervatell, una ànima, una dama trobadoresca, un rossinyol, una oreneta, una tórtora. Manent aconsegueix superar la manera lineal i divisòria com el llenguatge ens fa percebre el món per oferir-ne una imatge que transcendeix la matèria i el temps per esdevenir-ne consciència total, simultània i sempre present.

#### Obres citades

Balaguer, Josep M. 1991. "Introducció." A Rosselló-Pòrcel, Bartomeu. *Imitació del foc*, 5-60. Barcelona: Edicions 62.

- Balaguer, Josep M. 1998. "Algunes consideracions generals sobre la literatura des de la fi del Noucentisme fins al final de la guerra." A *Història de la cultura catalana. Vol. IX. República, autogovern i guerra 1931–1939*, direcció de Pere Gabriel, 119–134. Barcelona: Edicions 62.
- Carner, Josep. 1913. "La dignitat literària." *Catalunya*, 22 (28 juny 1913): 294–298.
- Carner, Josep. 1932. "La passejada pels brodats de seda. Inspiracions xineses amb una Confidència introductòria." *La nostra terra*, 55 (juliol): 256–277.
- Carner, Josep. 2015. *La paraula en el vent*, edició de Jaume Coll. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Carner, Josep. 2016. *Llibres de poesia 1904–1924*, edició de Jaume Coll. Barcelona: Edicions 62.
- Carner, Josep. 2018. *El cor quiet*, edició de Jaume Coll. Barcelona: Edicions 62.
- Gassol, Olívia. 2023. "Jordi Castellanos i la construcció de la història de la literatura catalana." *Els Marges*, 130 (primavera): 14–32.
- Malé, Jordi. 2009. "L'amor tenia a ran de llavis'. Yeats, Rilke i altres presències a *L'ombra* de Marià Manent." A *Actes del Catorzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Budapest, 2006*, vol. 1, 331–344. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Manent, Albert. 1995. *Marià Manent. Biografia íntima i literària*. Barcelona: Planeta.
- Manent, Marià. 1918. *La branca. Poemes (1916–1918)*. Barcelona: [s. ed.].
- Manent, Marià (trad.). 1919. *John Keats. Sonets i odes*, Barcelona: La Revista.
- Manent, Marià. 1920. *La collita en la boira (1918–1920). Elegies. Poemes de primavera. Odes*. Barcelona: La Revista.
- Manent, Marià. 1922. "Popularitats, poemes de J. M. López-Picó." *La Revista*, 155–56 (març): 78–79.
- Manent, Marià. 1925a. "William Butler Yeats." *Revista de Poesia* I, no. 3–4 (maig juliol): 165–168.
- Manent, Marià (trad.). 1925b. "Poemes de W. B. Yeats." *Revista de Poesia* I, no. 3–4 (maig juliol): 168–170.
- Manent, Marià. 1926. "El cor quiet, de Josep Carner." *Revista de Poesia* II, no. 7 (març): 19–21.
- Manent, Marià. 1928. *L'aire daurat. Interpretacions de poesia xinesa*. Barcelona: Atenes A. G.
- Manent, Marià. 1931a. *L'Ombra i altres poemes*. Barcelona: [s. ed.].
- Manent, Marià. 1931b. "Proust per Samuel Beckett. II i darrer." *La Veu de Catalunya*, 4 octubre.
- Manent, Marià. 1931c. "Convention and Revolt in Poetry. II." *La Veu de Catalunya*, 10 novembre.
- Manent, Marià. 1932. "Richard Aldington, per Thomas McGreevy." *La Veu de Catalunya*, 5 març.
- Manent, Marià. 1933a. "Metamorfosis poètiques del rossinyol." *La Veu de Catalunya*, 13 juliol.
- Manent, Marià. 1933b. "Una infantesa." *La Veu de Catalunya*, 31 agost.
- Manent, Marià. 1934. "Darreres tendències de la poesia anglesa." *Revista de Catalunya*, 79 (juny): 195–220.
- Manent, Marià. 1946. *L'Ombra i altres poemes*, 2a. ed. Barcelona: [s. ed.].
- Manent, Marià. 1956. *Obra poètica*. Barcelona: Selecta.
- Manent, Marià. 1961. *La ciutat del Temps*. Barcelona: Proa.
- Manent, Marià. 1986. *Poesia completa*. Barcelona: Columna.

- Manent, Marià. 1989. *Poesia completa*, 2a. ed. Barcelona: Columna.
- Manent, Marià. 2000. *Dietaris*, edició de Sam Abrams. Barcelona: Edicions 62 i Diputació.
- Marrugat, Jordi. 2006. "L'herència romàntica en l'obra de Marià Manent." *Els Marges*, 78 (hivern): 81-106.
- Marrugat, Jordi. 2009. *Marià Manent i la traducció*. Lleida: Punctum i Grup d'Estudis de Traducció, Recepció i Literatura Catalana.
- Marrugat, Jordi. 2013. "Jordi Castellanos, una vida al servei de la cultura." A Jordi Castellanos, *Literatura i societat. La construcció d'una cultura nacional*, edició de Jordi Marrugat, 7-26. Barcelona: L'Avenc.
- Marrugat, Jordi. 2015. *Josep Carner 1914: la poesia catalana al centre de la modernitat europea*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Marrugat, Jordi. 2020. "La literatura catalana i les avantguardes." A *Història de la literatura catalana. Vol. VI. Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*, direcció de Jordi Castellanos i Jordi Marrugat, 576-635. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, Barcino i Ajuntament de Barcelona.
- Marrugat, Jordi. 2021a. "La poesia." A *Història de la literatura catalana. Vol. VII Del 1922 al 1959*, direcció de Jordi Castellanos i Jordi Marrugat, 119-198. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, Barcino i Ajuntament de Barcelona.
- Marrugat, Jordi. 2021b. "La poesia." A *Història de la literatura catalana. Vol. VII Del 1922 al 1959*, direcció de Jordi Castellanos i Jordi Marrugat, 433-506. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, Barcino i Ajuntament de Barcelona.
- Marrugat, Jordi. 2022. "La poètica de Josep Carner a través dels pròlegs als llibres de poesia." *Reduccions*, 117 (estiu): 222-263.
- Pater, Walter. 2012. *El Renaiement. Estudis d'art i poesia*, traducció de Marià Manent. Martorell: Adesiara.
- Porqueras i Mayo, Albert. 1979. *La bella dorment en la poesia de Carles Riba*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs.
- Prettejohn, Elizabeth. 2018. "The Series Paintings." A *Edward Burne-Jones*, edició d'Alison Smith, 169-196. Londres: Tate.
- Riba, Carles. 1914. "La paraula en el vent. Al marge d'un llibre d'en Josep Carner." *La Veu de Catalunya*, 18 juliol.
- Roser i Puig, Montserrat. 1998. *El llegat anglès de Marià Manent*. Barcelona: Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Susanna, Àlex. 1989. "Nota editorial a la 2a. Edició." A Marià Manent, *Poesia completa*, 2a. ed., vii-viii. Barcelona: Columna.
- Warburg, Aby. 2003. *Botticelli*, traducció d'Emma Cantimori. Milà: Abscondita.