

de -NN- hagué d'ocórrer abans de la reducció de *nn* procedent de l'assimilació del grup ND. Però Coromines ha assenyalat una sèrie de topònims catalans derivats de noms germànics que posseïen originàriament el grup ND. En diversos d'aquests topònims s'ha produït el fonema palatal /ñ/: els anys 1313 i 1361 surt el nom de lloc *Gisclaseyn* < GISCLASIND (=mod. Gisclareny, Alt Berguedà), i el 1357 apareix *Spaseny* < SPANOSIND (=mod. España, Alt Urgell).⁷¹ Ens informa el mateix Coromines que els noms germànics dels quals deriven els topònims citats de cap manera no poden haver-se introduït en la llengua abans del segle VIII, època en què començà la reconquesta franca.⁷² Per altra part, tenim documentada l'assimilació de -ND- > -nn- a partir del segle IX: *apennicio* < APPENDICIO (893),⁷³ *Tennas* < TENDAS (925),⁷⁴ *connamina* < CONDA MINA (1010).⁷⁵ Aleshores, puix que en algun cas ND ha donat /ñ/ igual com el grup llatí -NN-, això suggereix la possibilitat que la palatalització de -NN- (i de *nn* < ND) s'acomplís més tard que la de -LL- > /λ/.

Conclusions

8.0) Les nostres conclusions més impor-

71. J. COROMINES, *Noms de lloc catalans d'origen germànic*, dins «Miscel·lània Fabra», ps. 108-114. Interessa fer notar que el poble d'España surt en un document dels volts de l'any 1094 en la forma *Espasen* (ACA, Ramon Berenguer III, 2); al principi del segle XIII apareix escrit *Espaden* (ACA, Alfons I, reg. 4, 4r33).

72. *Ibid.*, 131.

73. ACA, Guifre I, 15.

74. ACA, Miró, 42.

75. ACA, Ramon Borrell, 92.

tants respecte al desenvolupament de L- i -LL-, N- i -NN- són les següents:

a) La L- inicial ha sofert un procés de reforçament mitjançant el qual esdevingué primer una l llarga ([l:]) i, després, es palatalitzà per l'elevació del dors de la llengua cap al paladar dur amb una ampliació del contacte lingüo-palatal. La palatalització de L- es constata en els documents des del segle IX.

b) Semblant a l'evolució de L-, la -LL- intervocàlica, quan no es reduí a -L- ja en època llatina, segueix el mateix procés de palatalització. Al segle IX el reflex de -LL- era probablement [λ]. El resultat de -LL- pogué haver tingut al principi una realització fonètica diferent de la del continuador de -LY-, -CL- i -GL-. Aquest ha evolucionat a [y] en diverses zones i avui es conserva com a tal a la regió Ter-Llobregat i a les Balears. Tanmateix, els dos tipus de palatal han confluït en /λ/ a la major part del domini català. Tenim documentada la confusió de /λ/ (< -LL-) i /yλ/ (< -LY-, etc.) al segle XI.

c) N- inicial sempre ha estat una nasal alveolar senzilla en català. No hi ha cap indicatiu que mai fos [ñ] en les formes etimològicament autòctones.

d) La palatalització de -NN- no era general en la llengua medieval. Avui el seu reflex es conserva com a /n/ en alguns parlars i topònims. El canvi -NN- > [ñ] pot haver-se acomplert més tard que el de -LL- > [λ]. Ho semblen indicar diversos noms de lloc que han palatalitzat *nn*, estadi intermedi entre ND i [n], així com els dobles etimològics de tipus *cànyem - cànem, enganyar - enganar*, etc. Els primers exemples que hem recollit del pas de -NN- a [ñ] daten del segle X.

PHILIP D. RASICO

Entorn d'una fallàcia, per Jaume Medina

En l'hexàmetre es dreça del broil la fluida columna,
En el pentàmetre cau amb melodia després.

Només un díptic elegíac diu què és un díptic elegíac. Una realitat difícilment s'explica des de fora d'ella mateixa. Altrament no té necessitat d'ésser explicada. En té prou d'ésser. Hi ha, doncs, una realitat: en la poesia catalana, els díptics elegíacs (hexàmetres i pentàmetres) existeixen —i aquest fet constitueix la prova més fefaent que la llengua en què s'expressa no en rebutja la possibilitat. I hi tenen una tradició. Igualment com en d'altres literatures europees modernes, les

quals l'empraren per analogia respecte al model greco-latí:

Im Hexameter steigt des Springquells flüs-
[sige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch
[herab

En què consisteix aquesta analogia s'ha explicat ja a bastament. Ara, cal acceptar que les postures en favor o en contra de la pos-

sibilitat d'incorporació del díptic a la poesia catalana han estat una constant des del moment en què se n'ofiriren les primeres mostres. «La majoria dels qui condemnen l'adaptació de l'hexàmetre, més que amb veritable coneixement del problema parlen amb prejudici —deia C. Riba (que de bon primer va escriure'n en català)—; un prejudici, altrament explicable per la tosquedat de més d'un assaig»; continuava encara: «no hi ha en la història de la poètica, un metre que més minuciosament hagi servit les exigències de la més fina orel·la». Fetes al pròleg de la seva segona versió de l'*Odissea*, filla noble d'una maduresa plena, totes aquestes afirmacions són de quan ja li havia vagat molt i molt de pensar si era legítima o no la incorporació del vers referit. En aquesta mateixa ocasió recorda que li havia passat quan, de jove, es posava ingènuament a traduir Homer en prosa: «Sota la ploma se [li] anaven congriant, amb independència [d'ell] mateix petites entitats rítmiques cada vegada més imperioses, més freqüents i diria que més tentaculars»; això va decantar-lo cap al vers (però, per a ell, ¿quin, si no l'hexàmetre, havia d'ésser l'únic possible?), endut com s'havia sentit per aquella «correntia rítmica» d'Homer, el gran riu d'on tot flueix.

Tan difícil d'explicar com el mateix hexàmetre, l'orella, l'òrgan pel qual aquesta «correntia rítmica» penetra a l'esperit —a qui i només a qui tota poesia autèntica va destinada—, fa el paper de mitjancera entre aquest i aquella, entre allò que és dit i allò que en l'esperit ressona. L'orella, el lloc de pas de la poesia, crítica —garbell espès o sedàs clar, segons— el caràcter de cadascun dels versos i, juntament amb ells, dels ritmes: aquest és bo, tal altre dolent; l'orella —el jutge. L'orella, doncs, val com a símptoma de sensibilitat. Aquesta serà fina en una i només cedirà pas a finors; una altra, en canvi, monòtona, a res sinó a la monotonia no donarà pas. Compte, però; la poesia, talment embalatjada dins una capsula, té un embolcall, una «carcassa» externa (diu el traductor de l'*Odissea*) i, dins d'ella, company inseparable de la fluència del dir, el ritme hi senyoreja: «carcassa» i fluència, tot junt, són la viva realitat del vers. Però aquest, com definir-lo? També el nostre mot té referència: *uersus*, mot llatí derivat de *uerto* («girar»), significa, en sentit abstracte, el «fet de girar l'arada al cap del solc, tomb, línia»; en un sentit més concret, «solc»; per analogia, «línia d'escriptura», i especialment «vers». L'essència és el principi, al principi. Tota definició sobra. Res de més pràctic, res de més palpable. La mentalitat llatina, pagesa, pràctica, arrelada a la terra, tenaç i dura com ella sola, féu l'associació del vers al solc, del poema construït

i acabat al camp llaurat; sempre igual: s'acaba un solc, i cal girar l'arada per començar-ne un altre —que tornarà a ser igual (no necessàriament en la llargària), sense remei, a l'anterior. Però el camp llaurat no començarà a llevar fruit fins que tot al llarg de cada solc (en poesia, vers) no hi fluïran (ritme) les aigües de la pluja o del torrent proper que el pagès ha desviat per fer vives les sembres; i mentrestant, al seu pas, el frec amb els terrossos que l'arada no ha trinxat anirà produint les remors de l'accent. Mentre l'aigua vagi fluïnt per tots i cadascun dels solcs, dels versos, s'anirà produint la meravella de la vida, fins a arribar a l'acompliment del poema: així un camp a punt per a la sega. En llatí, *vers* no significava pas únicament ratlla d'un poema, sinó tot simplement ratlla (de prosa o de poesia, indistintament). Però els retòrics antics distingiren clarament l'una de l'altra: la diferència s'estableix no pas a partir de l'extensió de les ratlles, sinó a partir del *numerus* —que val tant com dir del ritme. Un discurs en vers i un altre en prosa es diferenciaven per la distribució dels temps marcats i dels temps no marcats en el període. Un període en prosa (pertanyent com a art a l'*ars rhetorica*) havia d'ésser construït en *oratorius numerus*, ritme que es realitzava d'una manera especial a la fi de la frase (les *clausulae*, tal com indica el mot, la tancaven) i això es constituïa factor essencial per ajudar la memòria (i era expressament prohibit pels retòrics antics d'acabar un període amb la clausula heroica, o sigui, amb un final idèntic al de l'hexàmetre, no fos cas que hom pogués creure que es tractava d'un poema). Al vers, en canvi, a l'*ars poetica*, li esqueïa el *metrum* (i d'aquí ve l'ús tan freqüent que hom fa dels termes «peu», «metre», quan es parla de versos). És fins a tal punt que la prosa i el vers serveixen funcions diferents i fins a tal punt que s'exclouen en la manera d'elaborar el discurs que, segons Quintilià (9, 4, 60), «*versus semper similis sibi est et una ratione decurrit, orationis compositio, nisi varia est, et offendet similitudine et in affectatione deprehenditur*». Diferència, doncs, entre prosa i vers: aquest és, per principi, sempre semblant a ell mateix; aquella cal que sigui variada en ritmes. És de creure que, en això, el criteri actual no ha pas variat gens, i per aquesta mateixa raó caldria que una mètrica moderna, en començar les primeres pàgines, reproduís amb claredat la distinció entre vers i no-vers (és a dir: prosa; o sigui: tot discurs que, sense ésser vers, sigui escrit amb afany artístic). D'aquesta manera hom s'estalviaria llargues cavil·lacions sobre frases com: «Hi ha poemes escrits en vers i poemes escrits en ratlles que no són versos».

La normativa dels clàssics antics pot ésser aplicada, i de fet ho ha estat, per analogia, als idiomes moderns. És en virtut d'ella que les *Elegies de Bierville* foren escrites en díctics elegíacs i l'*Odissea* traduïda en hexàmetres. Pel reconeixement d'aquesta relació de semblança, un lector de bona fe, lector a qui autènticament adreça Riba els seus versos, podrà conèixer l'abast del terme hexàmetre dins l'àmbit català i en copsarà les delícies del ritme; un lector «normal», però, com el que figura a la *Mètrica catalana* publicada l'any passat, és ben capaç de creure, amb el seu autor, que realment «és una llàstima que [Riba] s'entossudís en l'empresa» d'imitar els ritmes d'Homer, de Virgili i de Goethe.

La recerca de noves possibilitats rítmiques per a la poesia catalana per part dels poetes de la primera meitat d'aquest segle ha donat uns resultats tan excel·lents i inqualificables com l'*Odissea* i *Nabí*, tot i les dificultats que plantegen a una anàlisi rigorosa. L'oïda, potser (i amb ella tot allò que d'inconscientment intuïtiu és vivent amb l'idioma que a través d'ella flueix) podria dir-nos quelcom de més actiu i suggeridor que no pas un esquema o un centenar. Certament, l'orella diu la veritat. I és així que ho creu Salvador Oliva: «L'única compensació que té l'orella —diu a la pàgina 18 del seu tractat— és una recursivitat monòtona al final de cada vers.»

Davant l'exemple de díctic elegíac alemany esmentat al principi, hom podria objectar que aquest idioma distingeix entre síl·labes llargues i breus. Ara, els hexàmetres hi són construïts sobre la base de l'accent. D'aquesta manera no hi ha diferència entre el model i el de les *Elegies de Bierville*, per exemple. D'una altra banda, hom podria creure que aquests dos versos només es poden realitzar en alemany (o en català, sabent fer «trampes»). Però l'anglès també ho accepta:

In the hexameter rises the fountain's silvery
[column,
In the pentameter aye falling in melody
[back.

Schiller i Coleridge, fallaciosos? Potser sí. Però hi ha orelles que, complagudes, senten aquesta música i, complaent-s'hi, l'escolten. ¿Per què una necessitat que van sentir i realitzar amb èxit les grans literatures europees no havia d'ésser també sentida i realitzada per la catalana? Tanmateix, la història ha dit que sí. Ha ofert el guany de poder conèixer amb plenitud en una llengua viva la viva música —aquell pessigolleig a la memòria— que l'aigua produeix en brollar de la Font.

JAUME MEDINA

El jardí dels noucentistes, per Josep Murgades *

En ben pocs llibres podrem trobar exemplificada d'una manera més punyent que en aquest, tant, d'una banda, la contradicció que sovint s'estableix entre la captació sensible d'un fenomen estètic i la representació ideològica que un hom se'n fa com, d'altra banda, i en definitiva, la molt freqüent incapacitat d'acordar la percepció d'una praxi artística determinada amb la corresponent teorització destinada a dar-ne constància i, alhora, a furnir-ne pautes interpretatives.

Es fa profitosament ostensible, en aquest cas, la fonamentada coneixença estètica que del Noucentisme demostra l'autor en tot moment, a través de l'equanimitat d'una més que representativa tria —objectar-hi l'absència de tal o tal altra creació de tal o tal altre artista al nostre entendre significatiu fóra entrar aquí en el terreny de l'apreciació purament personal i subjectiva— que reïx a aplegar, per primer cop en un sol llibre, i en nombre suficient, tot de manifestacions

rellevants en què es concretà artísticament el moviment noucentista, les quals abasten des de les anomenades arts monumentals fins a les arts menors, passant per les decoratives i, en especial, no cal dir-ho, per l'espectacle, la pintura i el dibuix. En tant que antologia gràfica és, doncs, aquesta obra, una eina força vàlida i eficient. I potser fóra, en tot cas, a l'editorial, a qui caldria fer algun retret, en aquest sentit; pel fet de no haver-se decidit a reproduir en color tota l'obra pictòrica seleccionada —amb l'acceptació subsegüent de l'inevitable encariment del producte a canvi de fer-lo més ben fet i, doncs, més abellivol—, pel fet de no haver tingut cura que un darrer toc de corrector s'hagués encarregat d'eliminar certes asprositats en la puntuació redaccional i unes

* Enric JARDÍ, *El Noucentisme*. Barcelona, Aymà/Proa, 1980 (fora de col·lecció), 228 ps.