

Paul Cézanne en l'inici literari de Joan Vinyoli¹

Paul Cézanne in the early works of Joan Vinyoli

FERRAN CARBÓ
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Artículo recibido el / *Article received*: 2018-04-11
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2018-09-28

RESUM: A partir de la revisió de la influència literària de Rilke en l'inici poètic de Joan Vinyoli, aquest treball aprofundeix en l'interès que el poeta txec li va traslladar per la pintura de Cézanne i per la seua doctrina de la composició artística. L'aprofundiment d'aquesta relació interdiscursiva entre pintura i poesia s'exemplifica en la hipertextualitat que hi ha en dos poemes primerencs de Vinyoli, provinents dels seus dos primers poemaris, basats cadascun en dos quadres del pintor francès i elaborats des de la transformació seriosa o transposició en paraules.

Paraules clau: Cézanne, Vinyoli, quadres, poemes.

ABSTRACT: Starting with a review of Rilke's literary influence on the early poetic writings of Joan Vinyoli, this paper goes on to delve more deeply into how the Czech poet shared with Vinyoli his interest in Cézanne's paintings and in the French artist's doctrine of artistic composition. The interdisciplinary relationship between painting and poetry can be deeply appreciated in the hypertextuality between two early poems by Vinyoli, one from each of his first two books, both poems based on paintings by the French artist and both featuring greatly transformed or transposed words.

Key words: Cézanne, Vinyoli, paintings, poems.

1. Aquest treball s'ha beneficiat de l'ajuda del projecte d'investigació del Ministerio de Economía y Competitividad FF12017-86542-P, titulat *La literatura de segundo grado: las relaciones hipertextuales en la literatura catalana desde el «Modernisme» hasta 1939*. Hi ha més informació sobre l'activitat del grup investigador, així com una base de dades sobre estudis d'ironia, que inclou estudis sobre relacions hipertextuals iròniques, en <http://www.uv.es/ironialitcat/>.

1. RILKE, CÉZANNE I VINYOLI

El 26 de setembre de 1934 Joan Vinyoli va publicar al diari *La Publicitat* la seua primera traducció: es tractava del poema de Rainer Maria Rilke, del poemari *Das Stundenbuch*, que comença en aquesta traducció pel vers «Tu, Déu veí, si quan la nit s'acala» (Bota-Gibert 2016, 290-291). Quatre mesos després, el 16 de gener de 1935, va editar al mateix diari la seua segona traducció, el poema «De si una volta algú t'hagi amat», del mateix autor i llibre. Havia descobert el poeta de llengua alemanya a la revista *D'Ací d'Allà*, mitjançant un fragment de l'obra *Quaderns de Malte Laurids Brigge*, publicat el 1932, que el va captivar i que, segons recordava anys més tard, deia: «la poesia no és cosa de sentiments sinó d'experiències» (Busquets 1982, 84). A l'editorial on treballava des del 1930, Labor, va preguntar pel poeta txec i Manuel Sánchez Sarto li va regalar aquell *Das Stundenbuch*, d'on sorgiren aquestes primeres traduccions. Poc després llegia, també en alemany, *Neue Gedichte*, un llibre del qual aprendria, a més, una poètica. Segons Jordi Llovet, «Vinyoli va conèixer la poesia de Rilke i va adonar-se que allí residia la veu d'un home que s'assemblava a ell mateix» (1986, 57). El poeta de Praga va condicionar els seus inicis, va motivar aquelles primeres traduccions, va accentuar la necessitat de la seua millora progressiva d'alemany i va generar la posterior realització d'altres traduccions; també va originar indirectament la coneixença de Carles Riba, un altre traductor del mateix poeta de llengua alemanya, qui, en llegir els textos de *La Publicitat*, va voler conèixer el nou traductor de Rilke i així es va convertir en una nova influència per al jove poeta barceloní. Joan Teixidor recorda com Vinyoli arriba «a la poesia pròpia a través dels poemes dels altres» (1986, 115).

L'any 1954 Vinyoli va publicar, al volum *Homenatge a Carles Riba en complir seixanta anys*, la seua versió de quatre textos (els III, VIII, IX i XXII) de *Sonets a Orfeu*, els quals foren revisats posteriorment a l'hora d'incorporar-los el 1983 dins el llibre *Versions de Rilke*. El 1975, a la seua *Poesia completa 1937-1975*, va incloure una secció dedicada a traduccions de Rilke, on, a banda d'aquests quatre sonets, hi havia «Tors arcaic d'Apol·lo», «Dia de tardor» (inclosos després a *Versions de Rilke*) i «L'hort de les oliveres» (incorporat a *Noves versions de Rilke*) (Carbó 1991, 95).

Aquell poeta de llengua alemanya no sols havia determinat el seu començament literari, sinó que també en va condicionar el final. Com confessà a Martí i Pol en la correspondència entre tots dos, en carta del 4 de maig de 1982, es dedicava intensament a treballar poemes de Rilke (Vinyoli, Martí i Pol 1987, 110), del qual ja tenia traduïts quaranta textos; o en carta del 15 de febrer del mateix any ja havia manifestat que «Cada dia, o gairebé cada dia, treballo en la traducció de poemes de Rilke» (Vinyoli, Martí i Pol 1987, 45). El resultat fou que el 1983, un any

abans de la seua mort, publicava sis versions de poemes rilkeans a la revista *Reduccions* i sobretot el llibre *Versions de Rilke* (amb vint-i-set textos), que li havia encarregat Joan Oliver; i el 1985, l'any següent a la mort, pòstumament, s'editava *Noves versions de Rilke* (amb vint-i-vuit textos). Al pròleg del primer llibre, el poeta català indicava que presentava «un petit mostrari de poemes d'aquest autor que en molt atentes i reiterades lectures he anat fent meus» (Vinyoli 1983, 9). Aquest *fent meus* cal entendre'l en el sentit que estableix Segimon Serrallonga (1983) quan parla d'una comunió entre els dos escriptors i d'aconseguir en la versió una «repoetització». També el 1983 el poeta havia publicat el conjunt *Cants d'Abelone*, el qual tenia escrit des del 1979, obra que agafava la protagonista del títol a l'autor dels *Quaderns de Malte Laurids Brigge* i que, a més, situava com a text inicial una versió del «Cant d'Abelone» procedent del mateix llibre. Rilke sempre va ser, sense cap mena de dubte, el seu poeta de capçalera.

Prèviament a la lectura del poeta de llengua alemanya, Vinyoli ja intentava d'escriure poesia. El 15 d'agost de 1927 havia obtingut un primer premi literari, per un poema intítulat «Montserrat»: la viola d'or dels jocs florals de Santa Coloma de Farners, indret on estiuejava des del 1922. El 1929 tenia acabats dos poemes més (Solà 2010, 31-32). El 1931 va editar els primers textos literaris a *Juventus*, la revista del col·legi de jesuïtes (Macià 2001, XIV). A mitjan anys trenta va publicar més textos solts, coetanis a les primeres traduccions de Rilke: el 1934 i el 1935 a *La Veu de Catalunya* (respectivament, els poemes «En mon cant m'elevo» i «Jo sé el camí», i «Aniversari» i «Primavera»), el 1935 a *Quaderns de poesia* («In memòriam de M. G.» i «A una noia que s'adorm en un jardí»), i el 1936 a *La Publicitat* («Somnieig» i «Ventall») (Solà 2010, 68-69; Carbó 1990). Finalment el 1937, a Barcelona i publicat per Edicions de la Residència d'Estudiants, va aparèixer el seu primer llibre de versos: *Primer desenllaç*. Va tardar onze anys a editar-ne el segon, *De vida i somni* (1948). Les citacions preliminars de cadascun d'aquests dos poemaris eren totes dues de Rilke, respectivament, «O Leben, Leben, wunderliche Zeit...» i «Einzig das Lied überm Land heiligt und feiert».

Si la poesia d'autors com Rilke fou important en el seu aprenentatge autodidacte, també ho fou la pintura. El treball de cada dia a l'editorial, des dels setze anys, li va permetre de contemplar reproduccions d'obres artístiques, algunes de les quals també l'atreïen poderosament. Per l'esment que en fa en els seus inicis, un d'aquests pintors fou Paul Cézanne.

El 1907 Rainer Maria Rilke es trobava a París i va veure al Salon d'Automne l'exposició commemorativa de Cézanne, qui havia mort l'any anterior a Ais de Provença. Impressionat per l'obra del pintor, el poeta txec va escriure, diàriament, un conjunt de dènou cartes a Clara Westhoff, la seua esposa, entre el 6 i el 24 d'octubre de 1907, les quals confirmen que l'impacte de l'art d'aquest pintor

fou tan rellevant o més que el de l'escultor Auguste Rodin, a qui l'escriptor de Praga havia conegut el 1902 també a París, amb qui treballà com a secretari i sobre qui va publicar estudis. De l'escultor havia après que l'obra d'art necessita treball i paciència, la qual cosa va traslladar als seus escrits mitjançant la voluntat d'aplicar l'ofici de poeta.

Rilke el 1908 pensava fer un estudi monogràfic sobre Cézanne, el qual, però, no va poder realitzar: de fet, va reconèixer que aquest pintor havia estat el seu principal model perquè li havia aportat l'observació minuciosa per tal d'aprehendre el món tal com es presenta davant els ulls, el fet de no donar entrada al sentiment, l'acceptació de tot allò real, l'intent de captar el que és essència i el d'aconseguir el poema-cosa (Pagni 1978, 14). Amb la influència de Rodin i Cézanne, el poeta txec va escriure poemes plàstics com si fossen pintures o escultures. Per a Rilke, segons carta del 20 d'octubre de 1907, calia (Rilke 1978, 53):

[...] llegar a un grado tal de imparcialidad, como para negarles una palabra incluso a los vagos recuerdos de sensaciones, a las preferencias y prejuicios heredados, y utilizar así de manera anónima y nueva en la propia tarea, toda la fuerza, el asombro y la voluntad que surge de ellos.

Aquest camí de l'exigència de l'objectivitat impedia la subjectivitat reflexiva i fou la base de l'obra *Neue Gedichte*: fou el llibre on Rilke es basava en la disciplina, partia de la contemplació pacient i amb voluntat creadora intentava el poema-cosa. De fet, els poemes d'aquest llibre foren especialment rellevants per als primers textos de Vinyoli.

Per Rilke va arribar la influència de Cézanne al jove poeta de *Primer desenllaç*. Si en el pintor el color de les pinzellades adquiria un protagonisme determinant, ple de matisos, i alhora tenia una funció constructiva, així també havien de servir els mots i els recursos literaris. De fet, Rilke ho plantejava en la carta sobre Cézanne, del 23 d'octubre de 1907: «si tan solo se lograra observar un cuadro así como se mira a la naturaleza: entonces, en tanto se trata de algo que *es*, tendría que ser posible enunciarlo.» (1978, 61). Tots dos poetes intentaren de fer amb el llenguatge com els quadres: captar el que es veu, el que és, però no amb colors sinó amb paraules. I, efectivament, el que es veu podia ser, de vegades, un quadre.

2. DOS QUADRES, DOS POEMES

Al llarg de la seua trajectòria poètica hi ha una clara relació de Vinyoli amb l'art, especialment amb la pintura. Des del poema «Ventall», publicat el 5 de gener de 1936 a *La Publicitat*, fins a «Cançó blava», inclosa a *Domini màgic*

(1984), amb la referència a Paul Klee, pels seus textos apareixen Cézanne, Tintoretto, Braque, Magritte, Rembrandt, Van Gogh, Chillida, Tàpies, Sironi i Klee, entre d'altres. Segons assenyala Adrià Creus, quan la sensibilitat de Vinyoli arriba al món visual, «S'hi acosta [...] com una resposta a un estímul que succeeix en el seu interior, mai com una contemplació distanciada, d'entès, sinó com una vivència de fruïdor. Sap de les connexions que corren pel món de l'essència» (2006, 189). Sebastià Goday diferencia entre quan s'hi fa referència a un quadre o un artista i quan s'hi al·ludeixen citacions artístiques o elements de reconeguda tradició artística. Entre els primers, per exemple, al poemari del 1937 hi ha «La dama que es despulla el pit (Tintoretto)», text que en la segona edició de l'obra, el 1975, en incorporar-se aquesta a *Poesia completa 1937-1975*, en fou suprimit. El quadre de Tintoretto amb aquesta dama es troba al Museu del Prado. Entre els segons, hi ha aquell «Ventall» aparegut a *La Publicitat* el 1936, un sonet dedicat a Emili Grau-Sala i motivat per una sèrie de ventalls pintats el 1935, que aquest va exposar a Barcelona (Goday 2006, 268-269). Ja des dels inicis, hi ha, doncs, aquesta relació, la qual pot respondre, a més d'una vinculació cultural, a pràctiques d'ècfrasi, d'interdiscursivitat i fins i tot d'hipertextualitat.

És ben interessant de recordar el text del 10 de març de 1968 dictat per Vinyoli a Montserrat Ainaud (Solà 2010, 274):

[...] m'agradaven massa els coloms, entre altres coses, els arbres, els ocells i, en general, totes les coses, fins al punt que, per mal o per bé, sempre estic, quan el treball no m'abassega, en actitud d'adoració davant de tot. Sóc un exagerat i en definitiva un pobre home. Tinc dret a dir-ho perquè ja tinc cinquanta-tres anys i comprenc profundament Cézanne.

Comprenia el pintor francès, li interessaven els seus quadres i potser també el fet que s'havia retirat de la vida pública per dedicar-se sobretot al seu art. A *Primer desenllaç* hi ha el poema «Neu fonent-se a Fontainebleau (Cézanne)» i a *De vida i somni* hi ha «La casa abandonada (Cézanne)», dos poemes primerencs, respectivament dels llibres de 1937 i 1948, que tenen com a subtítol el cognom d'aquest pintor. Cal observar que al primer dels dos poemaris hi havia «La dama que es despulla el pit (Tintoretto)», i al segon, «Talla catalana, segle XV»: tots dos tenen també una base artística però es troben desvinculats del pintor francès. Cal recordar que els dos poemaris anaven encapçalats per dues citacions preliminars de Rilke.

Cadascun dels dos primers poemes esmentats estava motivat, concretament, per un quadre de Cézanne. Per a l'autor, aleshores la contemplació era essencial en la creació poètica, així com també l'elaboració. Si el quadre havia sorgit de la contemplació d'un paisatge al bosc de Fontainebleau, el poema partia de la contemplació del quadre (un segon grau), sobre la qual s'aplicava amb paciència la

disciplina i l'ofici. L'any 1955 Vinyoli havia escrit el «Pròleg» per al seu poemari *El Callat*, un text crític en què feia, en tercera persona malgrat referir-se a ell mateix, un repàs dels criteris que havien presidit la seua producció anterior, la dels seus primers llibres de poemes, i hi confessa (Vinyoli 1975, 415):

Aquest «sentit del poema» creu l'autor haver-lo tingut des del començament. Les *Estances*, de Riba, i les *Neue Gedichte*, de Rilke, l'hi havien ensenyat. De les *Neue Gedichte* havia après també una tècnica poètica que en aquell temps li va ser molt útil: consistia a concentrar voluntàriament l'esperit en ell mateix o en la cosa que fos per extreure'n substància lírica. Calia només un nucli vague d'interès sobre el qual aplicar l'atenció, perquè l'objecte (paisatge, cosa, record) s'anés destacant i prenent sentit, i s'establís, en rars moments, entre ell i el que pensava, un vivent contacte.

El primer quadre *Neu fonent-se a Fontainebleau*, del 1880, pertany al període de maduresa de l'artista i és un oli sobre llenç. Es troba actualment al Museum of Modern Art de Nova York. És un paisatge de natura, nevada. La composició mostra com tres zones: la inferior és tota blanca amb la neu sobre el sòl i sobre les grans pedres; la superior és un cel cobert color blau fosc que, tanmateix, mostra algunes clarianes on apareix el color groc i una mica taronja, com anunciant l'aparició del sol encara tapat; i la intermèdia que enllaça ambdues zones horitzontals mitjançant la verticalitat dels arbres són foscos troncs despulats i branques pelades, sense fulles, que porten del blanc de la neu a la lluminositat anunciada en alguna franja del cel. Hi ha una doble gradació, d'una banda, en el color blanc de la neu i, de l'altra, en els matisos cromàtics del cel. El color de les pinzellades no sols construeix el conjunt sinó que alhora aporta matisos a les zones esmentades.

En la primera edició del llibre, el poema de Vinyoli formava part del conjunt «Dues pintures», justament després del poema «La dama que es despulla el pit (Tintoretto)», dins la secció «Temes diversos». En l'edició definitiva del 1975 és el poema catorzè del llibre. L'únic canvi del poema entre ambdues edicions és que al vers setè apareixia «extasiada» i des del 1975 apareix «extenuada». El poema és el següent:

Neu fonent-se a Fontainebleau
(Cézanne)

Hi ha un silenci pietós,
un ert secret en cada cosa,
com un repòs antic; no gosa
l'aire passar murmuriós.

Només un sol a penes blanc
 s'estén a frec de la nevada
 que es va fonent extenuada;
 rígid i negre cada blanc.

Mai no diré si aquest país
 –pendissos, ombres i clotades–
 fou dels amants un paradís.

Però hi haurà branques fullades:
 oh laberint per als ocells
 que revindran en dies bells!

Els paratextos són un títol i un subtítol. El subtítol és un aclariment entre parèntesis per als lectors: és una referència que enllaça amb el pintor. El títol, fa un enllaç extern amb un quadre concret. Cézanne va elaborar una pintura contemplant un paisatge nevat al bosc de Fontainebleau i Vinyoli escriu un poema sobre el quadre del pintor. S'hi apunta una relació hipertextual. A més a més, internament, el títol és temàtic ja que resumeix el contingut del text i, a més, incorpora i destaca dos mots de la segona estrofa: *nevada* i *fonent*.

El poeta escriu un sonet, amb els catorze octosíl·labs, distribuïts en dues estrofes de quatre versos i dues de tres. La rima consonant és *abba cddc efe fgg* i alterna paraules agudes i planes. El sonet és una composició de perfecció, adient per a tractar el quadre contemplat (segurament mitjançant alguna reproducció fotogràfica) i també per tal de presentar un paisatge perfecte; i l'octosíl·lab, d'art menor, aporta la brevetat en sintonia amb la neu que es desfà. El contingut del quadre i del poema presenten una perfecció que és transitòria, perquè es troba sotmesa al temps.

Les dues primeres estrofes transposen en paraules el paisatge del quadre de Cézanne. A la primera hi ha silenci, quietud, repòs...; es crea un àmbit d'estatisme, de perfecció i quietud, que, tanmateix, palesa un interès, perquè les qualificacions dels adjectius aporten matisos: *pietós*, *secret*, *murmuriós*... Però encara no s'hi explicita ni la neu ni els arbres, ni el sol, els quals apareixen a la segona estrofa. La nevada remet al sòl, el sol remet al cel, i els arbres a la connexió d'ambdós. El cel i el terra comparteixen l'adjectiu de color *blanc*, i, en canvi, i per contrast, els arbres es caracteritzen pel *negre*. Són adjectius qualificatius de colors, en sintonia amb la pintura de pertença. També el sol i la neu es troben sotmesos a transformació mitjançant el verb que els relaciona: *va fonent-se*. En canvi, els arbres es caracteritzen, també en contrast, per l'adjectiu *rígid*. Dinamisme i estatisme, com blanc i negre, són pols contraris que es combinen en aquestes dues primeres estrofes.

Les altres dues, de tres versos cadascuna, resolen la situació. Vinyoli llavors complementa el quadre de Cézanne en tant que aporta i desenvolupa, en cadascuna de les estrofes, un abans i un després de l'escena del pintor: és a dir, un passat i un futur. La tercera estrofa introdueix per primera i única vegada en tot el poema un *jo* poètic (amb el verb *diré*), una primera persona en l'enunciació, la qual suggereix la vinculació del passat d'aquest paisatge, un indret paradisiac i, a més a més, hi fa un esment explícit dels *amants* (l'amor). Aquest paisatge abans va poder ser un paradís, per la bellesa, per la perfecció, per l'amor. La quarta estrofa projecta l'escena al futur (els temps verbals són de futur): s'hi anuncia la transformació de la primavera amb els ocells, les branques fullades i la bellesa dels nous dies que arribaran.

Vinyoli parteix del quadre de Cézanne, que sobretot recrea a les dues primeres estrofes: amb un paisatge de final de l'hivern. Després, en les altres dues, l'amplia i el complementa mitjançant una incursió en el passat (per la plenitud del paradís i dels amants, potser l'estiu) i una altra en el futur (la primavera). El poeta opta pel dinamisme del pas del temps a través de les estacions de l'any i per la transformació del paisatge que comporten, la qual cosa ja havia estat apuntada pels grocs del cel del pintor. Penetrar en l'essència del quadre de l'artista francès ha motivat en l'autor barceloní la constatació dels detalls que traspuen l'efecte del progressiu pas del temps sobre el paisatge de la natura.

El segon quadre, «La casa abandonada», és un oli sobre llenç del 1879, també del període de maduresa. Presenta, com a central, una casa abandonada, amb la porta i la finestra tancades. El quadre té un primer pla, a la dreta, on hi ha un camí que aboca a la casa abandonada, tot en tonalitats suaus de marrons (des de groguenc i ocre); en un segon pla hi ha, a l'esquerra, una zona d'arbres verds, amb tonalitats intenses; en el pla del fons hi ha una altra casa al cim d'un turó i, damunt, el cel blau. Hi ha una perspectiva, un estatisme i quietud, un silenci d'abandonament i de solitud; tot plegat és un espai per a la contemplació silent. La llum una altra vegada aporta matisos i tonalitats cromàtiques dels colors aplicats alhora sobre la perspectiva des de la qual es presenta la casa, central en el quadre, i els diferents plans del fons, els quals afegeixen el contrast de la intensitat de les tonalitats i el dels colors.

El breu poema té petites diferències entre ambdues edicions, la primera del 1948 i la definitiva del 1975: on tenia al vers segon l'adjectiu *blanca* ara té *grisa* (tots dos són colors) i al vers sisè on tenia *per al* ara té *són pel*. Al vers setè en la primera edició darrere el guionet hi anava un punt i coma i no pas coma. Tant en la primera edició com en la definitiva de *De vida i somni*, era el poema cinquè. El text definitiu és el següent:

La casa abandonada
(Cézanne)

Que sol i estrany aquest camí
que es perd on queda, grisa i sola,
la casa trista: cap destí
no s'hi atura, tot s'isola.
Finestra closa –les teulades
són per la pluja i són pel sol
només–, ombrívols, glaçades,
les hores cauen al seu volt.

Els paratextos són, una altra vegada, un títol i un subtítol. Hi ha un enllaç extern amb la pintura (en llegir-los abans de llegir els versos) i de connexió interna respecte al text (en llegir-lo). El subtítol és un aclariment entre parèntesis per als lectors: la referència al cognom del pintor, autor del quadre. Llegir *a priori* el cognom condiciona la lectura del text. El títol copia el mateix del quadre concret i s'hi apunta la relació hipertextual. Cézanne va pintar un quadre sobre un paisatge i Vinyoli escriu un poema sobre aquest quadre del pintor. A més a més, internament, el títol és temàtic ja que resumeix el contingut del text.

El poema és un conjunt de vuit octosíl·labs (el mateix metre que en el poema anteriorment comentat), amb rima consonant encadenada, on en els quatre primers els imparells rimen acabant amb paraula aguda i els parells amb plana; cosa que s'inverteix en els quatre darrers. La brevetat del vers d'art menor i del conjunt del text recrea el quadre, com en un estil proper a l'estètica postimpressionista, com era el del pintor.

El poema sorgeix com l'acumulació de dos conjunts de quatre versos. El primer conjunt es refereix al camí (perdut) que arriba a la porta de la casa, com al quadre, no transitat, la qual cosa deixa la casa abandonada, deshabitada i isolada, on ningú arriba ni s'atura. Els matisos els incorpora sobretot l'adjectivació, una mena de pinzellades lèxiques al conjunt: *sol*, *estrany*, *grisa*, *sola*, *trista*. Són adjectius de percepció visual i de sensacions. La qualificació de *trista* per a la casa, la humanitza. S'hi remarca la solitud.

La segona agrupació amb el sintagma *finestra closa* ratifica l'abandonament. El temps com oratge (*sol*, *pluja*) sobre la teulada integra la casa en la natura, com un element més del paisatge. De fet, els matisos dels adjectius *ombrívols*, *glaçades* porten a moments de fullatge als arbres i de glaç, a la primavera i a l'hivern. Els últims versos hi afegeixen una dimensió temporal diferent: el pas inexorable del temps (les *hores* del dia i potser de la vida).

Una altra vegada es parteix del quadre de manera fidel, però el poeta aporta, a la part última, una dimensió temporal que amplia la contemplació estricta, i situa

en els paràmetres de qui el mira o de qui escriu el text. Si abans la neu era més fugaç i transitòria, ara la casa està sotmesa de manera permanent a l'abandonament que ha comportat el pas del temps.

3. CLOENDA

Gérard Genette va sistematitzar la pràctica hipertextual entesa com «toute relation unissant un texte B (que s'appellerait *hypertext*) à un texte antérieur A (que j'appellerait, bien sûr, *hypotext*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire» (1982, 11-12). Els hipertextos poden ser produïts mitjançant dos tipus de relació: per transformació o per imitació; i, a més, es poden diferenciar per la funció o règim lúdic, satíric o seriós, la qual cosa genera sis possibilitats hipertextuals: la paròdia o transformació lúdica, el *travestissement* o transformació satírica, la transposició o transformació seriosa, el pastitx o imitació lúdica, la *charge* o imitació satírica i la *forgerie* o imitació seriosa.

Els textos anteriorment revisats mostren un «vivent contacte» de Vinyoli amb Cézanne, com passava quan feia versions de poemes de Rilke. Quan el poeta barceloní variava la llengua d'un text del poeta txec, intentava una transformació seriosa formal (Genette 1982, 238-243) basada en un canvi de llengua que buscava equivalències. Quan escrivia poesia a partir d'una pintura de Cézanne, entre manifestacions artístiques de codis diferents, també hi havia literatura de segon grau. A més de l'ècrasi de la retòrica, de la interdiscursivitat (Segre, 1982), la interartisticitat (Kolarova, 2008) o la intermedialitat (Wolf 1996; Klein 2017, 22-23), es produeix una transformació seriosa, la transposició.

Si bé els colors del pintor reproduïen objectes i alhora els omplien de matisos, el poeta pren el quadre com un objecte més i intenta d'aconseguir que el llenguatge diga el quadre amb paraules, així com el quadre pintava un objecte o paisatge de la realitat contemplada. On hi havia un quadre, Vinyoli va fer un poema; on hi havia colors, hi ha paraules.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Abrams, Sam D. 2006. «Rembrandt». En *I cremo tot en cant, Actes del Ir. Simposi Internacional Joan Vinyoli*, eds. Xavier Macià i Pep Solà. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 85-94.
- Bota-Gibert, Josep. 2016. «Un poema i una traducció de Vinyoli, publicats l'any 1934». En *Joan Vinyoli i la poètica postsimbolista*, eds. Margarida Casacuberta i Natàlia Juan. Barcelona: L'Avenç, 289-295.

- Carbó, Ferran. 1989. «El cromatisme en la poesia de Joan Vinyoli». *Reduccions* 43: 89-109.
- . 1990. *Joan Vinyoli: escriptura poètica i construcció imaginària*. València/Barcelona: Institut de Filologia Valenciana/Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- . 1991. *Introducció a la poesia de Joan Vinyoli*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Creus i Boix, Adrià. 2006. «Vinyoli, lletra, paraula, poesia i plàstica». En *I cremo tot en cant, Actes del I. Simposi Internacional Joan Vinyoli*, eds. Xavier Macià i Pep Solà. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 189-202.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- Goday, Sebastià. 2006. «Vinyoli i l'art». En *I cremo tot en cant, Actes del I. Simposi Internacional Joan Vinyoli*, eds. Xavier Macià i Pep Solà. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 261-272.
- Klein, Irene. 2017. *Màrius Torres i la música*. Universitat de València: treball de final de màster.
- Koralova, Vassilena. 2008. «The Artistic Phenomenon as an Intermedial Structure in the Arts». *Applied Semiotics* 20. <http://cort.as/-BjJp>.
- Llovet, Jordi. 1986. «Vinyoli i la poesia alemanya». En *Joan Vinyoli*, autors diversos. Barcelona: Universitat de Barcelona, 55-62.
- Macià, Xavier. 2001. «Apèndix i notes explicatives i complementàries». En *Obra poètica completa, Joan Vinyoli*. Barcelona: Edicions 62/Diputació de Barcelona, 579-697.
- Pagni, Andrea. 1978. «Introducción». En *Cartas sobre Cézanne*, Rainer Maria Rilke. Buenos Aires: Editorial Goncourt, 7-14.
- Rilke, Rainer Maria. 1978. *Cartas sobre Cézanne*. Buenos Aires: Editorial Goncourt.
- . 1981. *Quaderns de Malte Laurids Brigge*. Barcelona: Proa.
- Segre, Cesare. 1982. «Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per a una fenomenologia delle fonti». En *La parola ritrovata*, eds. Franco Brioschi, Costanzo Di Girolamo i Ivano Paccagnella. Palermo: Sellerio, 15-28.
- Serrallonga, Segimon. 1983. «Del Llibre d'amic als Cants d'Abelone». *Reduccions*, 20: 57-64.
- Solà, Pep. 2010. *La bastida dels somnis. Vida i obra de Joan Vinyoli*. Girona: CCG/ Fundació Valvi.
- Teixidor, Joan. 1986. «De Rilke a Hölderlin». En *Joan Vinyoli*, autors diversos. Barcelona: Universitat de Barcelona, 113-117.
- Vinyoli, Joan. 1936. «De si una volta algú t'hagi amat». *La Publicitat*, 16 de gener de 1935.

- . 1937. *Primer desenllaç*. Barcelona: Edicions de la Residència d'Estudiants.
- . 1948. *De vida i somni*. Barcelona: Ariel.
- . 1954. «Quatre sonets a Orfeu». En *Homenatge a Carles Riba en complir seixanta anys*, autors diversos. Barcelona: Josep Janés editor.
- . 1956. *El Callat*. Barcelona: Els llibres de l'Óssa menor. Pròleg de l'autor.
- . 1975. *Poesia completa 1937-1975*. Barcelona: Ariel.
- . 1983. *Versions de Rilke*. Barcelona: Proa.
- . 1985. *Noves versions de Rilke*. Barcelona: Empúries.
- . 2001. *Obra poètica completa*. Barcelona: Edicions 62/Diputació de Barcelona.
- Vinyoli, Jaon i Miquel Martí i Pol. 1987. *Correspondència. Barcelona/Roda de Ter*. Barcelona: Empúries.
- Wolf, Werner. 1996. «Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs "The String Quartet"». *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 21(1): 85-116.