

# LA GIOSTRA SPLENDEnte. IMATGERIA I RESSONÀNCIES ITALIANES A L'OBRA DE JORDI SARSANEDAS

Francesco ARDOLINO  
Universitat de Barcelona

Avui, demà, demà passat seran publicades les *Postals d'Itàlia*. Interessant-m'hi, em sembla una mica com si despullés un cadàver. Perquè, és clar, tot és molt lluny. Jo sóc molt lluny. O bé, si no fos massa –i sí, és massa– com si, al revés, el mort despullés el vivent.

(Apunt datat 3 de novembre de 1965)

## 0. PER COMENÇAR

En el moment de donar-me un exemplar del seu volum de poemes *Silencis, respostes, variacions*, Jordi Sarsanedas em va confiar que li sabia greu no conèixer millor la llengua italiana, l'estudi de la qual li havia quedat «com una assignatura pendent». Amb aquestes paraules venia a justificar la presència minsa de versos italians dins l'ensalada «Els colors, a part» que cloïa el llibret que m'estava lliurant. Ara caldrà deixar de banda les característiques més circumstancials d'aquest episodi –això és, oblidar-nos de la nacionalitat de la persona a la qual l'escriptor s'adreçava i de l'aspecte d'*excusatio non petita* que revestia la seva explicació– i corroborar aquella informació amb altres declaracions de l'autor. Així, doncs, en una resposta a un periodista que agafava precisament aquest darrer poema per parlar del plurilingüisme en la seva escriptura, Sarsanedas ens forneix una explicació del mot «ensalada»: «en el sentit d'una composició madrigalesca a quatre veus o més, en què alternen diferents llengües». I després confessa: «em sap greu tal com m'ha sortit... Li diré una cosa: m'hauria agradat que hi haguess hagut més anglès i més italià, perquè n'hi ha molt poc» (Cortadellas, 2005: 14). A més a més, dins un dietari inèdit (que d'aquí endavant anomenaré *Dietari*) dels darrers anys, hi ha una nota datada 7 d'agost de 2003 en què diu:

Si, al capdavant, em decidia a publicar l'ensalada «Colors, a part», retocada, potser encara hi cabria:

La vie épinglée au tableau de chasse  
le chaland alourdi de tout le paysage

devant la calme de ton regard  
 le miroir de ton esprit en calme  
 le carrelage des allées et venues  
 Il n'y a pas de *nature morte*  
 il n'y a même pas de nature endormie  
 pas de coma de la nature.

Però posa un claudàtor a l'alçada de la triple negació final per assenyalar que «això no és pensar en francès».<sup>1</sup> Atès que la lliçó d'aquesta estrofa no ha estat recuperada en el text que va donar a la impremta, a l'ensalada en qüestió hom hi pot comptar 30 versos en francès, 9 en castellà, 7 en anglès, i, en italià, només 2: fins en el percentatge, el poema exemplifica de manera fidedigna el recorregut cultural del seu autor.

Per això, caldrà admetre, de bell antuvi, que un intent de resseguir unes línies italianes dintre la producció de Sarsanedas no pot plantejar una lectura en perspectiva de la seva obra. Les influències o confluències italianes queden com a elements aïllats i la seva *mise en relief* no dibuixa un itinerari cohesionat, sinó tan sols un seguit de punts amb els elements que, de tant en tant, han despertat la curiositat de l'escriptor o, en els millors dels casos, li han provocat un cert interès.

Ara bé, si passem a les dades biogràfiques, la primera informació positiva que hem de destacar és l'estada a Milà, entre 1959 i 1961. Tanmateix, encara hem de retrocedir més d'un lustre per datar la seva primera visita a Itàlia. Ho podem fer mitjançant les seves paraules, tot reproduint una autopresentació mecanoscrita de la meitat dels anys cinquanta:

Viatges a Reus, París i Londres. Cal precisar? A França i a la Gran Bretanya hi he viscut bastant. L'altre dia vaig anar fins a Roma, però molt de pressa. I Reus? Confessem-ho, a Reus (vergonya!) no hi he estat mai.<sup>2</sup>

Tornaré més endavant a parlar d'aquest breu viatge romà. Ara centrem-nos en els tres anys a Milà, que no són comparables al període francès ni a l'estada a Escòcia. A Boissise-la Bertrand, a París i a Tolosa, Sarsanedas és encara un estudiant; a Glasgow és un lector d'espanyol a la Universitat. A Llombardia, en canvi, és un home de negocis:

L'any 1958 se li ofereix una feina a Itàlia, en una indústria de plàstics [a]nclarats, per proveir les fàbriques de botons. *Sí, hi havia interessos catalans. Una minúscula, casolaníssima multinacional.* Viu uns anys com a «director conseller delegat» de l'esmentada empresa. El despatx era a Milà. La fàbrica a la vora del llac de Como. El treball el du a desplaçar-se pel Nord d'Itàlia i, segons consta, ho fa amb goig. El 1960 té un accident d'automòbil ben seriós, prop de Bolonya. El 1961 retorna a Catalunya. *No va ser cap error ni cap fracàs, allò d'Itàlia. Però potser tampoc va ésser cap error deixar-ho aleshores.* (Busquets 1982: 138-139)

1. Es poden captar alguns dubtes respecte d'aquest poema fins i tot en una entrevista feta arran de la publicació del llibre: «Esta parte es un artefacto, está más construida y escrita con menos abandono» (Piñol, 2005: 45).

2. La primera feina d'ordenació dels papers de l'escriptor l'ha portada a terme Eva López, el juliol de 2007. Amb el consentiment de Núria Picas, que ha estat la companya de Jordi Sarsanedas durant tota la vida, he tingut accés al material que cito en aquest article i a altres documents de l'escriptor.

La notícia del descobriment de les dues llibretes que formen el *Dietari* la vaig fer pública el dia 16 de novembre de 2007, al Palau Robert, durant la Jornada Jordi Sarsanedas (Ardolino, 2008: 28).

## 1. «ICONÒLATRA? NO EM FA RES QUE M'ETIQUETIS»

El vers que he posat com a títol d'aquest capítol és l'incipit del poema «Iconòlatra» del recull *Com una tornada, sí* de 2003. No insistiré en la funció de la mirada dins l'escriptura de Sarsanedas, perquè crec que serà suficient remetre a les paraules que feia servir en un diàleg amb Carles Torner:

La mirada és obligatòria. Existim per mirar. El món existeix per ser mirat. És una funció importantíssima del viure humà: mirar. [...] Per a mi la mirada és un deure. Un mitjà de lligar-se amb el món. De ser en el món. (Torner, 2000: 19-20)

Podem servir-nos d'aquest esbós de poètica com a clau de lectura de l'obra que representa el fruit del període italià, és a dir, el poemari *Postals d'Itàlia*. En una crítica destructiva, tot i que amanida amb una sèrie de distings de circumstància, Carles Miralles va encertar el nucli de l'acció visual dels textos. «El poeta ens fa l'efecte [...] d'un pintor figuratiu, hàbil, sí, però que ha de fregar-se els ulls cada vegada que veu alguna cosa no figurativa» (Miralles, 1966: 44). Sens dubte, moltes de les resistències de l'estudiós són induïdes per una fidelitat (o, com a mínim, un respecte) que encara es mantenia sòlida envers el programa del Realisme Històric, i no seria correcte acusar-lo de parcialitat amb quaranta anys de distància. Tanmateix, em sembla que Miralles no ha posat gaire atenció a la força programàtica que la mirada té en aquests textos i que s'evidencia amb una lectura progressiva de les composicions. El poema que introdueix el recull, «Edilizia», després d'una acumulació caòtica de fotogrames de la perifèria de Milà, se centra en la construcció d'uns edificis que marquen la frontera entre la ciutat i el camp, i s'acaba d'aquesta manera:

I ja som a ciutat.  
Franca, Carlo i jo, a l'angle  
del prat sarnós que serà *centre cívica*,  
esperem l'autobús mig adormits encara.

«Jordi Sarsanedas ens invita a acompanyar-lo en el seu viatge al llarg de la realitat, i per a fer-ho parteix d'un entorn salvatge que l'home convertirà en centre cívica: en civilització per tant» (Gassol, 2005: 210). Lamento constatar que l'estudiosa no ha entès el que Miralles quaranta anys enrere no volia admetre: el poeta introduïa amb aquest text una descripció desapassionada de la destrucció de la natura a través d'una urbanística salvatge.<sup>3</sup> Preguntar-se si es tracta o no d'una crítica social esdevindria una qüestió ociosa, si no fos que el títol del poema ja ens dóna una resposta. D'altra banda, Milà és punt d'origen i d'arribada de tot el recorregut de la secció «Postals d'Itàlia»<sup>4</sup> que, en un primer moment, devia ser dedicada només al Nord de la península, com en dóna constància una publicació primerenca d'aquest text i de «Taronges del Garda», aparellats com a inèdits sota la denominació «De *Postals de l'Alta Itàlia*» a la revista *Poemes* l'estiu de 1963. De fet, la capital llombarda és l'escenari que enllaça el primer poema amb l'últim, «La barca de la sorra», tot passant per l'onzena composició, «Març a

3. Segons Aulet (2000: 32) el poema conté «un joc d'enumeracions que mostra l'enlluernament davant l'enorme dinamisme d'una vida quotidiana extraordinàriament complexa (amb Lancias i Maserati inclosos), la qual contrasta amb la imatge final i la perspectiva distanciada d'un jo poètic que espera l'autobús mig adormit encara».

4. Justament Triadú (1966: 64) va remarcar que «només tretze dels vint-i-dos poemes del llibre són pròpiament *postals* d'Itàlia».

Milà». En aquests darrers dos casos, però, les postals presenten un aspecte elegíac que les diferencia del poema introductor. En «Març a Milà», els balcons que s'obren –o, més ben dit, que «hem obert», atès que l'ús de la primera persona plural aquí indica un ecumenisme humanitari i, alhora, una «comunió solidària amb l'entorn» (Broch, 1989: 12)– generen un intercanvi d'imatge que, tot procedint de fora, envaeixen l'espai interior de la ciutat:

I la ciutat  
 lluent sota l'esclat  
 d'aquest sol nou de trinca,  
 sota el blau violent,  
 galopa dins el vent  
 (teulades i teulades,  
 fumeres ajaçades)  
 portant com a penó  
 la catedral de vidre.

A «La barca a la sorra» l'acció es repeteix de manera inversa. Aquí és la pluja que, d'entrada, domina un paisatge de camp on es troba el jo, amb «un estol de rais d'herba florida».

Lliscarà pels *navigli* enterrats sota els autos  
 i cenyirà Milà, des del port de la sorra,  
 amb la boirosa primera primavera  
 del camp llombard nascut de l'aigua.

«Sarsanedas», segons Gassol (2005: 20), «és capaç de veure de Milà, una ciutat situada al centre de la Llombardia, el seu origen aquàtic, i com, per sota dels automòbils que dominen l'escena ciutadana, hi llisquen *navigli*». Davant d'aquestes afirmacions, em quedo sense paraules, ja que els *navigli* no són, evidentment, unes embarcacions, sinó els canals d'irrigació –i, en part, navegables– que travessen la ciutat i que donen nom a un dels seus barris més famosos.

A més de les il·lustracions paisatgístiques, les postals poden contenir la visió d'una obra d'art. L'escultura italiana irromp a «Lago maggiore, tant de tants» amb el *Carlone* (més correctament: el *Sancarlone*), això és, l'estàtua dedicada a San Carlo Borromeo, que fou arquebisbe de Milà a la segona meitat del segle XVI. La figura gegantina (cito les guies turístiques: amb els seus 23,40 m. més els 11,40 m. de pedestal de granit, la seva alçada total fa que sigui la segona escultura més alta del món, després de l'Estàtua de la Llibertat) domina panoràmicament el llac. Per altra banda, aquí l'escultura i l'arquitectura es donen la mà, atès que l'escrita HUMILITAS, que el poeta llegeix «amb accent gòtic» al començament del poema amb una fórmula que es repeteix abans de la benedicció del colós, es troba a l'arquitrav del portal del Palau Borromeo, circumdada per dos unicorns. Als quatre versos finals –una mena de signatura afegida a la postal– s'inclou com a personatge «un seminarista amic, / precisament de Vic, / [que] parla dels primers films de Rossellini». Una vegada més, caldrà precisar que HUMILITAS no és el llibre que el poeta està llegint, (que per alguna cosa deuen servir les versaletes!), ni que el personatge de Vic sigui tan «misteriós», atès que es tracta d'Antoni Pous, i, finalment, el fet que un autor parli de Rossellini a Itàlia no té per què significar cap al·lusió a «la realitat del seu país»: la sèrie de consideracions estrambòtiques es troba a Gassol (2005: 218) i no val la pena capficar-s'hi gaire. En canvi, caldrà contestar a l'escomesa de Miralles (1996: 44) que no es pot «d'estar de demanar al poeta per què fa poemes per explicar que un seminarista –encara que sigui de Vic i amic seu– parla dels primers films de Rossellini». I hauré de tornar al títol del llibre, a la idea mateixa de «postal» que, crec, dóna una resposta a aquestes i a les altres envestides del crític.

És veritat que sovint el paisatge esdevé cultural i que demana també l'aportació de la literatura, però no ens hem d'enganyar: en aquest cas, les referències sarsanedianes són universals i, més aviat, franceses. En un llistat d'escriptors italians citats en les tretze postals, fet i fet, no més trobarem la presència de Moravia i de D'Annunzio. A més a més, si ens ho mirem de prop, el primer nom que he citat té una funció metonímica (l'autor pel llibre) i, en realitat, forma part del panorama en moviment i amb persones del poema «Per a Antonioni, potser, o Latuada» («Noies de cuixa llarga, distretes llegendes / de Kafka i de Moravia»). En definitiva, res més que unes ràpides seqüències on les obres de Palladi i de Tièpolo marquen dos moments de pausa al mig d'una situació caòtica de turisme de massa.

El cas de D'Annunzio, potser, és diferent. El nom del *vate* italià surt a «Etimologies», en un llistat serial a l'estil d'un *baedeker* barat.<sup>5</sup> Pel que fa a plats i begudes que un turista hipotètic pot trobar a Scrofano, es va de l'*ab[b]acchio* –*alla scottadito*, afegeixo jo, típic de la zona– fins a «cançons en abruzzès d'un D'Annunzio potable». «No és poc», glossa el poeta al final de la primera estrofa, i basteix, a partir de l'oposició etimològica «Scrofano vs. Sacrofano», una doble visió històrica. Els dos noms, de fet, representen la mateixa localitat en períodes diferents: el poblet, que forma part de la província de Roma i es troba força a prop de la frontera regional amb els Abruzzi, s'anomenarà Sacrofano des de 1928 i el canvi nominal és marcat, en el text de Sarsanedas, pel passatge d'un jerarca amb Ferrari. Finalment, un díctic, potser amb un regust goethià, tanca el poema:

Mentrestant Gabriele hexàmetres menava  
en blanques de Carrara marmòries quartilles.

El deix irònic és evident, com és ben evident que estem davant d'un homenatge literari, tot i que *sui generis*, remarcat per l'ús de l'alexandrí, tan car a D'Annunzio. Dir que el poeta «força la llengua al màxim per tal de convertir-la en artefacte artístic» (?) i que «satiritza la seva [de D'Annunzio] tendència a l'excés, sobretot en els dos versos finals, sotmesos al més absurd i antiartístic dels hipèrbats» (Gassol 2005: 217) és consideració que, per la seva imprecisió, no mereix cap comentari. Una cosa molt diferent és afirmar que, a les *Postals d'Itàlia*, «la sàtira més florentina s'alia degudament amb un lirisme personal o gairebé merament descriptiu, i també amb la protesta i el combat. Perquè els registres d'un poeta són, i sovint cal que siguin, diversos» (Triadú, 1966: 64). Un model d'aquesta vena satírica el trobem a «Agonismo», un poema de més complicada localització geogràfica<sup>6</sup> on a l'interior d'un bar els trofeus del ciclisme es juxtaposen sinestèsicament a les veus dels cantants del festival de Sanremo.

Per tornar a D'Annunzio, cal dir que és potser l'únic escriptor italià que deixa unes petjades a l'obra de Sarsanedas: per detectar-les, però, haurem de remuntar a alguns anys enrere. El

5. De pas, recordaré que la tècnica de la baixada del registre al model lingüístic de les guies turístiques és utilitzada també a la prosa de l'autor. En tenim uns exemples significatius a la novel·la *La noia a la sorra* (Ardolino, 2004: 185-186).

6. Els primers quatre versos reciten: «Plaça dels Cavallers a l'hora de la calma / Horaci Ludovic Ferran, duc de Daixonses, / portant –i perdoneu– faldilles de marbre, / enlaira a la fredor de les fluorescències / un casc emplomallat i una feixuga espasa». Aquí també ens trobem davant d'uns alexandrins que, tot i mantenint-se com a ritme bàsic, no seran respectats en la resta del poema. La plaça dels Cavallers de Pisa és una de les més famoses d'Itàlia i hi ha una estàtua del gran duc Cosimo I, una obra que va fer Pietro Francavilla, per voluntat del gran duc Ferdinando I. Les faldilles hi són, l'espasa també, però no hi ha cap casc, sinó un dofí, sota el peu del duc. De les dues, una: o ens trobem davant d'una fantasia sarsanediana a partir d'un monument real, o jo he anat resseguint una pista equivocada.

volum *Mites*, en la seva primera edició, era migpartit: els «Mites» per una banda i uns «Altres contes» per l'altra que, a tall d'afegitó, compensaven el nombre de planes necessari per participar al premi Víctor Català. Al començament de «Dues noies» –un dels contes més reeixits d'aquesta segona part que l'any 1981 s'independitzarà amb el títol *Un diumenge a Clarena i altres narracions*–, les dues germanes protagonistes mantenen un petit diàleg:

Helena clou el llibre damunt l'índex i diu:

–Ja em cansa aquest home: ell i el magraner, el magraner i ell. No sé veure com un home s'assembla en res a un arbre.

Índica, abaixant el cap, fa de resposta:

–El papà diu que va plantar un eucaliptus quan tu vas néixer –i allargà la mà per abastar la novel·la. Se li obre a la primera plana i, alçant-se–: *Arde come natura face in fuoco* –llegeix.

I l'Índica, poc més endavant, conclou el seu discurs amb gest teatral:

Dient «natura» ha alçat el braç esquerre; dient «face in fuoco», ha descrit amb l'altre un ample arc esbiaixat i ascendent.

La referència va a la novel·la dannunziana *Il fuoco* –primera i única obra del projecte de trilogia del «cicle del magraner»–, que té com a epígraf la citació dantesca que l'Índica llegeix dramàticament i amb actitud mofeta.<sup>7</sup> Camps (1996: 256), a partir d'aquesta referència, va aplicar mecànicament una rígida dicotomia *donna angelicata/femme fatale* a tot el conte, amb una hipòtesi de lectura que ja he rebutjat com a equivocada (Ardolino 2004: 127): la funció dannunziana es limita, en «Dues noies», a la identificació gairebé immediata de l'ambient culte en què neixen i s'eduquen les germanes.

Arran d'una primera fase de buidatge del material inèdit, puc treure a la llum una tercera recurrència del nom de D'Annunzio que, si bé no fa que confirmi aquesta funció d'*auctoritas* tòpica, em sembla particularment original. En un *Quaderno* escolar comprat a Itàlia, Saranedas anota a la primera plana, «he de parlar d'alguna cosa que anomenaré Itàlia», i de seguida s'entén que aquests esbossos s'havien escrit amb l'esperança d'una futura publicació. En fi, es tracta d'un dietari incipient, i aprofito l'ocasió per assenyalar que, entre el material inèdit de l'escriptor al qual he tingut accés, he trobat molts intents de relatar unes memòries que sistemàticament han estat abandonades tot just al començar. A vegades són fulls aïllats amb dates, altres vegades records d'una *tranche de vie* ben aviat interromputs. En el cas que ens pertoca, la redacció del *Quaderno* no explicita inicialment cap data, però pertany al període en què l'escriptor encara es trobava a Milà. «Avui he sopat, prop de casa, a una *trattoria*», diu, i, a partir de la distinció entre una *trattoria* i un restaurant –en la qual tornaré d'aquí a poc– amb una breu disquisició sobre els noms dels locals italians, s'arriba als plats típics italians, fins a constatar com «en aquest país on el peix de mar escasseja [...] els *fritti misti de [sic] scampi i calamaretti* [els] fiquen gairebé a totes les cartes». Ara el que vull remarcar és la *coda* que tanca la disquisició gastronòmica:

Molts d'aquests *scampi* venen de l'Adriàtic. A Venècia hom en menja d'excel·lents. Quan D'Annunzio i els seus *arditi* van ocupar Fiume en van consumir quantitats molt considerables.

En tot el *Quaderno*, si bé per una circumstància tan insignificant com la que acabo de citar, l'únic nom d'un escriptor italià és, un cop més, el de D'Annunzio.

7. Per ésser exactes, el vers dantesca recita «Fa come natura face in foco» (*Par.*, IV, 77).

Si tornem a les *Postals d'Itàlia*, però, hi ha altres personalitats italianes que atreuen la nostra atenció. Entre descripcions de llocs i monuments, com als poemes «Pla de Bra», «Torcello», «Solo de lluna, a Pisa» (en què l'alternativa al silenci és donada per citacions de Musset) o «Des de Marina di Ravenna per a Le Corbusier», ressalta «Vent a Florència», on un íncipit triomfal, dedicat a «Alexandre Filipepi, dit Sandro Botticelli», acompanya la *promenade* florentina d'un subjecte plural: «baixem per via de Tornabuoni» –i, de pas, suggereixo que aquí, potser, el poeta fa l'ullet al seu vers més conegut, «i baixem al carrer», de *La Rambla de les Flors*. L'ombra de Botticelli es torna a presentar «al convent de Sant Marc», a la conclusió de la poesia, amb un fugaç retrat històric, en què el pintor «escolta / Fra Gerolamo».

En l'anàlisi del recull de contes «El balcó», de 1969, vaig trobar una semblança botticelliana, a la narració «Les bèsties de Capo d'Aschi», en particular, en el moment inquietant en què uns gossos afamats s'apropen a la taula on estan sopant els personatges (Ardolino, 2004: 211-213). Fins a aquell moment, el relat s'havia centrat en les relacions sentimentals del protagonista –dividit entre l'examant (Pupetta), la seva dona (Norma) i la fascinant Yvonne Rebughin-Gruenther– en un ambient de platja caracteritzat per la *cantata dels animals domèstics*, ja que els amos dels restaurants i els seus clients s'afronten a cops de cançons. De sobte, una frase ofensiva que Yvonne adreça a Pupetta desencadena la ira del protagonista que, alhora, ha de defensar-se dels gossos «de costellam còncau, tremolós, de color de pols» que Yvonne, amb un gest, llança contra ell. L'aspecte dels cans i el seu atac durant un banquet em van fer pensar en un dels quatre quadres que Botticelli va pintar per representar «La història de Nastagio degli Onesti», tot resseguint el referent decameronià.<sup>8</sup> Potser la voluntat de l'autor, en el moment de descriure aquella imatge, no era tan explícita, i ho demostraria la prudència amb què Jordi Sarsanedas em va contestar quan li vaig presentar aquesta lectura meua. Curiosament, però, em va trucar uns mesos més tard per dir-me que, després d'haver-li donat moltes voltes, havia arribat a la conclusió que, sens dubte, el quadre de Botticelli li havia donat la inspiració per a l'escriptura d'aquell relat.

Altrament, Botticelli és un nom recurrent dins la seva producció literària. Per esmentar-ne només les darreres aparicions, remetre a un poema de *Com una tornada, sí*, «Agredolç i música», on forma parella artística amb Rubens, i junts «desvetllen joiosament / la immediatesa d'un record / i del record del record, fins a / l'antre més maternal de la nit». Finalment, no vull prescindir de la descripció del personatge de Donatella a «Correctament vestit de frac» (*Una discreta venjança*), que «és rossa com la Primavera de Botticelli o bé com aquella Venus que neix del mar». La imatge que li passa pel cap al protagonista, que està descartant els exemples del Tintoretto o del Veronese, adquireix una glossa remarcable, on el narrador insereix la pròpia *tavolozza* amb una *mise en abyme* gairebé imperceptible:

Bé que, d'altra banda, ¿amb quina precisió pot visualitzar la cabellera de la Primavera o de la Venus només amb el record de reproduccions de cada pintura, les quals juguen, s'hi entesten, a ésser diferents cadascuna de les altres pel que fa al color?

8. A *Dec.*, V, 8, Nastagio, que ha estat rebutjat per la seva estimada, passeja per un bosc i es troba amb un avantpassat seu que persegueix una jove, la mata i la dona per menja als gossos. L'explicació d'aquesta escena horrorosa és que la dona, havent-lo rebutjat, l'havia empès al suïcidi, i ara tots dos són obligats a repetir aquella acció per l'eternitat. Aleshores, Nastagio decideix organitzar, en la mateixa zona del bosc, un banquet on convida la seva estimada i els seus familiars. La noia, davant la visió d'aquell espectacle, comprèn, es penedeix i accepta casar-se amb ell.

## 2. «O MARINAIO, MARINAIO MIO»

En més d'una ocasió, Jordi Sarsanedas em va remarcar que, a la base del «Mite del mariner» –això és, del que segurament és el primer relat que va escriure del llibre *Mites*, i som a gener de 1947– hi havia la reminiscència d'una pintura de De Chirico. Confesso que, a despit d'haver-me entestat a la recerca de la font pictòrica, no estic gens convençut d'haver trobat la representació que hauria de ser a l'origen de la prosa. Per no incórrer en l'error de demanar massa crèdit als meus records no demostrables, afegeixo una nota (amb data 5 d'agost de 2001) de l'escriptor treta del *Dietari* que he esmentat abans:

En algun indret algú parla de *Mites* d'una manera més aviat elogiosa, em sembla, però els retreu que només algun nom de tant en tant els relaciona amb Catalunya. Bé. Suposo que corresponen a la meua biografia i, per tant, fonamentalment catalans, sobretot, és clar, per l'opció de llengua, que ni és opció. Per curiositat, però, miro què es pot dir, diguem, de l'ambientació. Tanmateix, on reconeixeria referències no catalanes? «Jardí», franceses. «Mariner», italianes, [De] Chirico. «Anna Clara», franceses. «Monstre gentil», franceses. «Cigne i vinya», Escòcia a la primera part. «Drac», francès, potser un xic. I prou.

La citació corrobora, amb una reflexió d'autor, una perspectiva quantitativa molt semblant a la que presenta l'ensalada que hem vist al començament, tot i que en el període de la redacció de *Mites* Sarsanedas encara no havia posat peu a Itàlia. D'altra banda, a part dels noms dels protagonistes –l'antropòfag senyor Gianfrancesco, Marietta que aconsegueix fugir i, podem suposar, el *marinaio* invocat per ella–, no hi ha altra traça que localitzi, nacionalment o culturalment, el paisatge i la fàbrica d'ormeigs de pesca. Més aviat, la insistència de l'escriptor en assenyalar-me la referència explícita a De Chirico m'ha fet suposar que una obra del pintor de la metafísica hagi estimulat la seva fantasia en la redacció del darrer conte d'*Una discreta venjança*. Es tracta de «Dos cavalls», on el relat sembla migpartit –a la manera de molts «Mites»– entre una primera descripció quotidiana (aquí, concretament, barcelonina) i la clau de volta que arrossega l'amic del narrador en una cursa surrealista en cotxe contra dos cavalls sortits d'una laca de Coromandel («jo hauria dit que era una laca de Coromandel»), amb una fugida «desesperada, folla» que s'acaba amb la seva mort. No m'interessa aquí subratllar que l'exdona de l'amic, que domina la primera part del conte, és italiana, sinó centrar-me en l'escena final, amb els cavalls que han pujat sobre l'automòbil.

Els dos cavalls, altíssims, mantenien clavades cap a l'horitzó unes mirades de foc i dures com llances, ben encimbellats i ara immòbils damunt les poderoses potes, ara al·lucinants columnes de nacre.

Sense tenir cap indici més, tret de la voluntat del narrador de deixar-nos «davant la imatge dels dos cavalls drets damunt la pira fúnebre», voldria presentar la possibilitat d'una coincidència amb les variacions que, sobre les figures de dos cavalls a la vora de la mar, va fer de De Chirico entre finals dels anys vint i començaments dels trenta.

Parlo aquí de «coincidències» i no excloc que puguin ser totalment fortuïtes. Si D'Annunzio i Botticelli, però, són visibles dins els textos, si De Chirico és explicitat per l'autor, també hi ha un altre nom italià que apareix de tant en tant. El 4 d'abril de 1968, anota en un feix de pàgines datades: «Conte de la calvície. Petits quadres esperançats –de recuperació– sempre damunt una situació més avançada de la calvície. Buzzati». I Buzzati ja era present en l'ideari sarsanedà en un període molt anterior, en una llibreta on comentava les obres que havia llegit:



6 de maig de 1955. Dino Buzzati «Un cas intéressant» (Un caso clinico) adaptation française d'Albert Camus, l'Avant-Scène", n° 105, Mars 1955.

Pièce en deux parties et onze tableaux.<sup>9</sup>

Després d'haver explicat la història en dues pàgines, comenta:

La filiació kafkiana és evident. Crítics francesos han dit que es podria anomenar *La clínica* com la novel·la de Kafka *El castell*. El tema és evidentment la situació de l'home, vingut involuntàriament, com a turista, sotmès per força a una degradació sistemàtica i, altrament, cridat cap avall per una força misteriosa. Fóra interessant comparar aquesta obra amb els fragments de la novel·la de Buzzati *El desert dels Tàrtars* on tracta de l'envelliment.

Recordo un tros on parla de la manera de pujar l'escala, de primer de quatre en quatre, després de dos en dos però conservant la consciència que si es volgués es pujaria de quatre en quatre, però ja no es fa, i es puguen els graons d'un en un.

La construcció és sistemàtica, esquelètica però, precisament per això, adient. I, amb tot, l'obra queda potser un xic freda, massa conscient.

Tanmateix, em temo que resseguir un filó Buzzati a la recerca d'unes verificacions puntuals en els textos ens portaria a un impàs exegetíc, per l'escassa concreció de les relacions que hi podríem conjecturar. Com es fa per avançar una hipòtesi de derivacions buzzatiana d'un relat com «Un home que baixava una escala» (*Un diumenge a Clarena i altres narracions*) no més basant-se en les observacions que acabem de llegir? Una cosa molt diferent serà parlar de paral·lelismes i proposar una lectura comparada entre obres que, segurament, no tenen cap dependència entre elles. És el cas de la convergència que vaig detectar entre «El príncep magraner» d'*Un diumenge a Clarena...* —on s'expliciten dos temps de redacció: «Glasgow, 1949 – B., setembre de 1953»— i *El vescomte migpartit* d'Italo Calvino, de 1951 (Ardolino, 2004: 132-134). El Rei-Pastor que puja al tron a la conclusió del conte de Sarsanedas, no ha resolt «alguns conflictes desagradables, però tot s'ha anat arreglant satisfactòriament, perquè té un molt lloable sentit de la justícia». El vescomte de Calvino, que ha tornat a unificar les seves dues meitats, tot i que no obrí «un'època de felicitat meravellosa», nogensmenys «ebbe vita felice, molti figli, un giusto governo». De l'apropament entre totes dues narracions se'n pot extreure alguna consideració més sobre la seva intencionalitat, ja que en ambdues «faules» la presència d'un narrador homodiegètic que entra en la història com a personatge secundari produeix una esclatxa irònica amb la fricció entre la realitat tal com és —explicada pel narrador— i la projecció de les il·lusions i esperances representada per l'heroi (Butor, 1969: 76).

### 3. «M'ADONO QUE NO SÉ SI SE'N DIU EIXUGAVIDRES I RECORDO QUE EN ITÀLIA ES DIU TERGICRISTALLI»

«D'una anada a Palazzuolo sota la pluja, vaig recordar-me'n quan vaig escriure el conte "La joia més bonica del món". Però, em sembla, no hi feia gens esment del ball dels *tergicristalli*», escriu Sarsanedas en el *Dietari* el 21 d'agost de 2001. Deixem estar els *tergicristalli* que, durant un dia de pluja, li serveixen de correlatiu objectiu per tornar la mirada cap a Itàlia, i dediquem la nostra atenció al relat citat. Pertany al recull *El balcó* i no tan sols té una ambientació italiana, sinó que arreplega una multitud de noms, topònims i expressions originals.

9. Al costat especifica «1953 Piccolo Teatro di Milano».

Es va des d'«un diploma de *ragioniere*, de comptable» fins a «tots els fills de *commendatore*»; des de l'enumeració «dels noms més coneguts a la borsa: Montecatini, SNIA, FIAT, Marzotto, Italcement, Edison, Brera, Falk» fins a la dels carrers més destacats de Milà («vam tirar per via Manzoni, les galeries, via Orefici i via Dante, vam travessar el Castell, vam entrar al Parc») amb les seves denominacions populars («ramblejar per *Montenapo*» en lloc de via Montena-poleone) i amb explicacions afegides («-Veu la torre Velasca? Li diuen el “gratacel amb elàstics”. És ben trobat, oi?»). Tanmateix, a hores d'ara em sembla que la història del regal de la joia del protagonista a Silvana té molt més a veure amb certes pel·lícules americanes del període (*Breakfast at Tiffany's*) que amb aquella derivació del neorealisme cinematogràfic que va generar les *commedie all'italiana* (Ardolino, 2004: 208). Sigui com sigui, Palazzolo sull'Oglio apareix, amb una descripció succinta, en un desplaçament del protagonista: «és una vila enfonsada a la vora del riu, amb una plaça vella on tenen els locals els partits polítics, i un sant Miquel de ferro, molt gran i guerxat, a la punta del campanar».

Tant aquesta visió d'escorç com la cartografia milanesa de les passejades del protagonista no influeixen en el *plot* de la narració, sinó que es col·loquen com a escenari al darrere de l'acció, i l'ús d'un vocabulari italià precis n'és alhora el contorn i el coagulant. Remarco això per subratllar la diferència entre aquest conte i el relat «El pont del Po», de 1961, recollit dins aquell calaix de sastre que és el volum *De Famagusta a Antofagasta*. Aquí s'explica un viatge de dos personatges, amb un Seat 600, per la regió de l'Emilia Romagna, però l'anecdolari del dinar acaba dominant tot l'espai narratiu en un seguit frenètic de referències puntuals que haurien d'amenitzar el diàleg i que, al contrari, mercès a unes comparacions constants amb Catalunya, converteixen el text en un garbuix didàctico-turístic gens resolt i amb alguns errors. Així, doncs, *grana* esdevé sinònim de *parmigiano*, si bé són dos formats de qualitat ben diferent, i Giuseppe Verdi és anomenat «el cigne de Grosseto [*sic*]»<sup>10</sup> amb l'agreujant que «encara li diuen així algun cop, si fan discursos»: si apunto l'índex d'aquesta manera és perquè Grosseto, a la Toscana, res no té a veure amb Busseto, la localitat nativa de l'autor del *Nabucco*. La meua intenció no és acarnissar-me amb aquest conte, sinó, més aviat, mostrar com la baixada de qualitat que li imputo és lligada, per un costat, a l'assimilació defectuosa d'unes informacions que haurien hagut de quedar subjacents al text (i que aquí, en canvi, assumeixen una rellevància contra natura) i, per l'altre costat, a l'ampliació fins a proporcions desmesurades d'un material que hauria pogut donar a llum una postal poètica qualsevol. I aquest últim punt em fa pensar que, potser, ens trobem davant l'intent, per part de l'autor, de crear un nou model de postal, aquest cop en prosa. Aquestes observacions reforcen també un plantejament, que ja he repetit amb una certa insistència, això és, la distinció *a priori* que cal fer entre les obres de poesia i de prosa de Sarsanedas. Les idees d'origen poden ser, en algun cas, les mateixes, però la transposició literària les codifica en dues facetes que no interactuen entre sí i que, per això, demanen unes aproximacions diferents (Ardolino 2004b). La tendència a «embrutar» la lírica per un costat, i la procedència poètica del món de *Mites* que l'escriptor sempre ha reivindicat<sup>11</sup> són factors que evidencien uns espais limítrofs pel que fa als

10. La mateixa fórmula, naturalment amb la variació de la ciutat, és aplicada a Virgili en una autoanàlisi que Jordi Sarsanedas fa del poema «Mugitusque boum»: «Amb un títol que reprèn un manlleu fet per Víctor Hugo a Virgili [...], el poema reflecteix una experiència de contacte amb la natura. Qui parla, situat en un paisatge de muntanya humida, que no és per ell el més habitual, s'hi sent bé, hi retroba les seves arrels i, empès per l'ambient bucòlic, hi evoca Virgili –Virgili és, retòricament el cigne de Màntua» (Busquets, 1982: 141). A casa de Jordi sarsanedas vaig trobar una edició de *De Famagusta a Antofagasta* amb unes correccions autògrafes. Tanmateix, la forma «Grosseto» no hi havia estat esmenada.

11. Escullo una de les més explícites declaracions de l'autor en aquest sentit: «la meua narrativa comença a partir dels *Mites*, que neixen per mi com uns poemes, deriven de la poesia» (Blay, 1991). Quan la majoria dels

continguts i a la recerca estilística, però no per això impliquen una comunicació transitiva i, encara menys, una juxtaposició entre gèneres en el moment de l'anàlisi. Dit això, no puc deixar de remarcar que, amb una distància de si fa no fa 45 anys, el poeta tornava a posar un altre 600, en miniatura, en unes rutes alternatives a les del narrador:

«Un sis-cents et retroba»

Tens un sis-cents al calaix  
entre bolígrafs secs i manyocs de cordill.  
Vestit de blau,  
fóra un fantasma volador  
per damunt de l'escuma del mar  
i el xerricar de la sorra,  
la platja dels estiu esgotats  
on jeuen oblidades, enterrades,  
les teves proeses de braça papallona.  
Doncs sí:  
que el teu sis-cents remaquillat  
faci parella amb la torre de Pisa  
no sé si de pasta forta o de pa de pessic.  
Pisa, dic?  
Potser retrobaries  
aquell estremiment de ventet gòtic  
a la cantonada de la Santa Espina  
amb l'Arno que llisca nit endins.<sup>12</sup>

Sigui com sigui, la incorporació de la ciutat italiana en un conte, talment un mapa desplegat on es marquen els itineraris dels personatges, com s'esdevé en el cas de «La joia més bonica del món», té un altre resultat aconseguit a «June Mc Bride», la redacció del qual ens trasllada a un període anterior al viatge a Milà. La narració forma part de *Plou i fa sol* (1959), però ja havia guanyat el premi Joan Santamaria l'any 1958. Aquesta vegada la localitat elegida com a escenari és Roma, que Sarsanedas devia haver visitat el 1953 o el 1954, com ens revela el fragment de l'autopresentació que he transcrit en la part inicial d'aquest article.<sup>13</sup> Agafem una nota del *Dietari* del dia 2 de febrer del 2000:

---

«Mites» encara no havien estat redactats, Triadú va assenyalar, en presentar-ne els primers resultats, que «la proximitat de la poesia és ací tan intensa que ho penetra tot, i és impossible destriar fins on arriba el poeta i on comença el narrador» (Triadú, 1950: 1557). Tot i que la meua posició sembla radicalment oposada a aquesta, crec que Triadú té unes raons que no puc invalidar, atès que és el primer a reconèixer l'originalitat que els *Mites* representen en tant que resultat d'un nou (sub)gènere literari.

12. El text pertany a un recull poètic inèdit, intítulat *Joc, potser*, la redacció final del qual cal datar-la a la primera meitat de 2006. Un altre poema d'aquest recull té una semblança molt forta amb les *Postals d'Itàlia*, «Mi salutí Venezia». En reproduïxo només la conclusió: «Amb Shakespeare, amb Turner, / saludo, turista fervorós, / el campanar de San Giorgio Maggiore».

13. De fet, m'inclinaria cap a 1954, perquè trobo que l'expressió amb què afirma que ha anat a Roma «l'altre dia» és més justificable si és aplicada a un temps molt proper respecte a la data de presentació d'aquell text que deu pertànyer a l'any 1954 o, com a màxim, a 1955: els *Mites* ja devien estar publicats (i som a 1954) i la novel·la *El martell* encara no havia arribat finalista al premi Joanot Martorell (i això va ser el 1955). La temptació d'anticipiar la datació del viatge em prové d'un índex intern a la seva narrativa i que reconec de seguida com a molt feble, això és, la pregunta que l'Índica es fa a si mateixa, en estil indirecte lliure, al final de «Dues noies»: «De qui és l'epitafi que diu "algú el nom del qual era escrit sobre l'aigua"?». La resposta, que no ens ve donada de manera explícita, és John Keats i l'expressió remet a la inscripció sepulcral que el poeta va fer posar a la seva tomba al

[...] Uns anys després, l'Anna M. Vandellós i el seu marit en Stanley Moss eren a Roma (ep, l'Anna Maria insistia que volia dir-se Ana, amb una sola *n*, per no semblar italoamericana). Des de Roma en Stanley em va avisar que venia a Barcelona un amic seu i que em demanava que l'atenguéssim, que fóra a l'Avenida Palace: era l'Artie Show.

Interrompo aquí la citació, si bé la continuació de la història es fa molt captivadora quan s'hi introdueixen personatges del món de l'espectacle com ara Ava Gardner i Walter Chiari, i només en una mínima part ha estat revelada a «Jam Sessions», la «prosa del jo» —«això no és cap conte», recita l'incipit— posada com a introducció d'*Una darrera venjança*. Els dos amics, que van donar hospitalitat a Jordi Sarsanedas en la seva breu estada a Roma per buscar una feina —concretament, a la FAO—, li han inspirat, probablement, alguns personatges retratats a «June Mc Bride»: des de la parella de Fred i Giulietta fins als altres americans instal·lats a la ciutat, sense rebutjar la possibilitat que en alguns tractes de Ray, l'escriptor fracassat que treballa a l'U.N.L.O., es pugui trobar una mena d'emmirallament biogràfic de l'autor disfressat sota una màscara grotesca. Tanmateix, totes són il·lacions que no ens donen cap element indispensable per a la nostra lectura. Més aviat, em sembla important remarcar la semblança que té aquest conte —pel que fa al tractament de la topografia romana o a l'ús peculiar del vocabulari italià— amb «La joia més bonica del món». No es tracta senzillament d'un colorisme localista, sinó de la capacitat de situar l'acció en un paisatge lingüísticament connotat. Si agafem només la primera seqüència del conte, la visió ressegueix la passejada de Giulietta, Fred, Ray i June que comença a via Due Macelli, passa per piazza di Spagna, tot dedicant una mirada d'escorç a Trinità dei Monti, i acaba quan tomben «cap al Corso» per entrar al Caffè Greco (que és el bar històric que es troba a via Condotti) i demanar quatre *capucini* [sic]. L'ambientació ja ha estat creada: el fet que la veu narradora recaigui en un personatge americà justifica —i, en conseqüència, neutralitza— les anotacions folklòriques que de tant en tant emergeixen i permet inserir, de manera subreptícia, alguna dilucidació. «Aquesta voluntat de defensar, costi el que costi, *la bella figura*, és el defecte més gros dels italians», li recrimina Fred a Giulietta —com que la pronuncia un estranger passarem per alt la sospita que en aquell context l'expressió grinyoli lingüísticament—, i tot seguit, hi afegeix un corollari: «quan, a casa, fem assaigs de psicologia nacional, és que les coses van bastant malament».

Quan Ray truca a Fred per la primera vegada, aquest li proposa una cita a una *trattoria*. Les «*trattorie* del barri» són, també, la primera destinació del protagonista de «La joia més bonica del món» després d'haver obtingut una feina nova, per no parlar de «Les bèsties de Capo d'Aschi», on els restaurants de la platja ocupen l'espai físic i acústic amb les seves batalles amb cançons. De fet, aquí no surt mai la paraula *trattoria* i, per un aclariment terminològic, tornaré a les explicacions del *Quaderno* italià:

La diferència entre les *trattorie* i els restaurants no és ben bé una qüestió de preu sinó més aviat el fet que les *trattorie* estan organitzades damunt una base familiar: hi ha un amo, una mestressa i sovint alguns fills i algunes filles servint a la taula.

No continuo la citació perquè hauria de reproduir 9 de les 21 pàgines que Sarsanedas ens hi ha deixat escrites.<sup>14</sup> Les altres són dedicades al cinema italià per reflexionar sobre la divisió en

---

Cementiri dels Protestants de Roma («Here lies one whose name was writ on water»). El conte té data «B., juny-juliol de 1953», però Sarsanedas podia perfectament conèixer la frase sense haver visitat la Ciutat Eterna.

14. Al camp culinari també pertany una referència críptica al Cynar, el licor italià característic pel seu gust de carxofa. El fragment procedeix d'«El balcó», el conte que obre el recull homònim: «[Els antics alquimistes] haurien hagut de buscar (i de trobar, naturalment) l'Aperitiu Universal. Hauria pogut ésser una beguda semblant a aquesta, amb gust d'escarxofa. La flaire d'herbata sempre desvetlla amb una suggestió mística, les tendències panteistes

la projecció de les pel·lícules a Itàlia amb una pausa entre el *primo* i el *secondo tempo*, i a apunts diversos sobre mots i expressions dialectals o sobre la «delinqüència folklòrica» (amb l'afegit d'un retall de diari que detalla les vicissituds d'un bandoler calabrès) i, a les darreres cinc pàgines, hi ha unes observacions molt més tardanes que, amb Itàlia, ja hi tenen poc a veure.

L'interès cap als dialectes italians s'evidencia en la quantitat d'anotacions que he trobat en altres «papers privats» on són transcrits proverbis o frases fetes, sense que hi hagi cap comentari afegit, i és difícil imaginar què podia estimular la fantasia de Sarsanedas quan remarcava fórmules com «Chi non ghe piase el vin / Dio ghe toga l'aqua». Tanmateix, les seves idees respecte a la relació dialecte/llengua han pogut esplaiar-se a les planes de *Serra d'Or*:

[...] a Itàlia, malgrat l'existència de dialectes molt marcats la gent s'entén força i no sols parlant la koiné toscana perquè tothom està, de sempre, acostumat a l'existència d'aquestes diferències i sap que és possible d'entendre, més o menys, els dialectes dels altres, perquè no els oposa aquesta mena de refús previ que sovint és un obstacle considerable per a l'aprenentatge de les llengües. (Sarsanedas, 1964: 78)

Amb aquestes consideracions recuperava les reflexions que ja havia posat en un article de dos anys enrere, on a més de dedicar un llarg espai a la crítica de les representacions de *l'Arlequin valet de deux maîtres* i de *l'Arlecchino servitore di due padroni* muntats respectivament per Jean Deschamps i per Giorgio Strehler, s'havia ocupat de la presentació de *La moschetta* d'Angelo Beolco (*alias* Ruzzante) pel Teatro stabile di Torino. I així lloava l'actuació de Franco Parenti que «va guanyar-se el premi al millor actor del Cicle en una mena de lluita atlètica amb la matèria escènica, sense deixar que entre ell i el públic s'interposessin les dificultats del dialecte paduà, al capdavall no gaire menys estranger per a ell que per a nosaltres, si és torinés» (Sarsanedas, 1962: 58).

Ruzzante devia haver-li agradat força, atès que cinc anys després prepararà la traducció d'un dels seus diàlegs. Si hi sumem la traducció d'una *pièce* de Pugnetti, tindrem les úniques versions literàries per part de Sarsanedas d'obres italianes —o almenys les úniques de les quals tinc coneixença. Resulta impossible comentar els resultats dels seus esforços, perquè a l'Institut del Teatre no se n'han conservat els textos i, fins ara, tampoc no els he trobats entre els papers de l'escriptor.<sup>15</sup>

#### 4. «PAROLE, PAROLE, PAROLE», QUE DEIA LA CANÇÓ» I CONCLUSIONS

Un dels aspectes de l'activitat cultural de Jordi Sarsanedas que encara queda totalment per explorar es lliga a la seva col·laboració amb l'empresa discogràfica Edigsa i, més en general,

---

del públic [...] Una beguda amb gust d'escarxofa! A qualsevol li bastaria de beure'n una copa plena (res de gotes, una mesura de taverner generós) perquè tot allò que s'ha d'alliberar s'alliberés, tot allò que ha de començar comencés, tot allò que s'ha de revelar es revelés». Les cursives del text indiquen el monòleg interior del personatge.

15. «El qui torna de la guerra» formava part de la traducció per a la representació d'*Els diàlegs d'en Ruzzante* pel Grup Teatre Independent CICF (Centre d'Influència Catòlica Femenina). Primera representació: Teatre Romea 6 de març de 1967. Fàbregas (1967: 98) ens especifica que «els diàlegs escollits per a aquesta representació foren *El qui torna de la guerra*, traduït per Jordi Sarsanedas i dirigit per Manuel Serra; *Bilora*, traduït i dirigit per Francesc Nello, i *Menego*, traduït per Feliu Formosa i dirigit per Ventura Pons». L'altre text és el de Gino Pugnetti, *La noia i els soldats*. Primera representació: Teatre Capsa 1-2 de febrer de 1957. Aprofito les correccions de les proves per afegir que, finalment, he recuperat els manuscrits de les dues traduccions teatrals i que he trobat una versió catalana íntegra dels *Sis personatges en busca d'autor* feta per Jordi Sarsanedas.

a tot el que toca la seva feina d'adaptador, traductor i autor de lletres per a cançons. Si reconeixem la importància que hi va donar i la manera amb què hi pensava amb recança gairebé tres dècades després (Nadal, 1997: 61-62), potser haurem de tornar un cop més al conte «Les bèsties de Capo d'Aschi» i acceptar que, davant els percentatges tan minsos que l'autor de l'ensalada havia dedicat a la creació en italià, els fragments de cançons amb què es desafiaven els restaurants de la platja són, numèricament, preponderants, com a mínim pel que fa a les estrofes cantades per amo i clients d'«Il canarino»:

Don Canarino  
tutto carino  
goccio di sole.  
[...]  
Ma  
nella terra e nello spazio,  
nella pace e nella guerra,  
non c'è più forte maschion  
del nostro Don Canaron!  
Don Canaron, Don Canaron, Don Canaron!

Ara bé, malgrat el to ridícul, també la construcció d'aquesta cançó, com les anotacions paremiològiques al *Quaderno* i a altres fulls escampats, dóna constància d'aquell interès que Sarsanedas sempre ha reivindicat cap a les formes de la cultura popular.

En un dietari poètic<sup>16</sup> escrit sobre un calendari/agenda de l'Ateneu Barcelonès, que, des de l'1 de gener de 2006, arriba fins al dia 22 de maig de 2006, en data 26 de gener es demana:

Dant o Balzac?  
El mirall estès damunt els dies  
i tantes mirades mirall endins.  
Quin jaç per adormir-s'hi,  
per enfilar-se pel son  
fins a la calma del cim!  
L'abandó, això  
és allò que ambiciones?

La pregunta inicial té una valença més aviat retòrica, i potser representa senzillament un dilema entre la poesia i la prosa. Tanmateix, crec que la podem fer servir com a símbol d'una tria cultural, en què l'escriptor es decanta totalment cap a la segona opció.<sup>17</sup> De fet, un intent de reconstruir uns filons italians dins l'imaginari de Jordi Sarsanedas hauria hagut de passar, en primer lloc, per les seves lectures. Desgraciadament, però, és un camí que no puc recórrer a causa de la pèrdua –i l'abandó– de bona part dels llibres que formaven la seva biblioteca

16. En una carta a l'amic Fanés del 4 d'abril l'anomena «un meu secret dietari». En obertura, Sarsanedas ens ha deixat el títol: *Tres, sis, cinc. Un dietari*. Tret de poquíssimes excepcions, la majoria de les quals es troben a les darreres setmanes, cada dia és transcrit un poema. Pel que fa al tema del present article, només hauré d'assenyalar l'existència d'un poema dedicat a Piranesi («El meu amic Piranesi...») al full del 29 de gener.

17. No em deturaré en altres referències que Sarsanedas fa a Dante, perquè resulten escasses per nombre i genèriques pel que fa al contingut. Tan sols ressalto que, en més d'una ocasió, la *Divina Comèdia* és citada pel valor que la versió d'Andreu Febrer té com a obra cabdal per la història de la traducció a Catalunya (Punsola, 1983: 181)

quan, amb Núria Picas, es va traslladar de la casa «del Maduixer» a un pis del carrer Urgell. Així, doncs, no em queda més remei que aferrar-me a les paraules del narrador. «May I join in? Que m'hi puc afegir? I ho pregunto a Pere Calders, a Salvador Espriu, a Txèkhov, a Salinger, a Guy de Maupassant, a Kafka...», es demana l'autor de «Jam Sessions». Li respon, mig segle abans, el protagonista d'*El martell*:

Jo no sóc, des de fa anys, cap gran lector [...] Conec James Joyce –mal m'està dir-ho–; prefeixo *Un viatge a l'Índia* de Forster a *Les gran pluges* de Bromfield; desdenyo Lajos Zilahy, Charles Morgan i Somerset Maugham, i ni tans sols caic en l'error de creure que Aldous Huxley sigui un autor de primera categoria. A quin indret, però, d'allò que he escrit fins ara descobriria ningú el cop de ploma d'un senyor que troba pèls a Balzac i a Tolstoi?

I encara més sincera és la veu que mira la pròpia infància, tot i que limitada a un tema precís, a «El monument al doctor Robert» (*De Famagusta a Antofagasta*): «En aquell temps jo no havia llegit Pirandello –Tolstoi i Dostoievski, sí; Dostoievski i Folch i Torres, sí; Pirandello, no– però en algun indret m'havia topat amb el títol *Sis personatges a la recerca d'un autor*, i se m'havia quedat al magí». Ha aparegut el primer escriptor que ens podria interessar, però ja hem vist de quina manera. Les tesselles italianes que he portat a la llum no formen cap mosaic, perquè, si bé es troben encastades en la producció narrativa i poètica de Sarsanedas –fins al punt d'adquirir una certa autonomia en el volum de les *Postals d'Itàlia*– mai no arriben a un grau de concreció que ens permeti fer una mirada en perspectiva de la seva obra.

La balança, diu un personatge de *La noia a la sorra*, ha d'ésser precisa, justa i fidel. Amagant-se darrere el record escolar d'un adolescent, l'autor evidenciava una tríade que ha estat a la base de la seva poètica. «Precisió» és, també, el títol del primer poema de l'última secció de les *Postals d'Itàlia* i crec que la idea d'allò just pot resumir-se en l'exigència, sovint reivindicada de «rigor». «Fidelitat», en canvi, és una paraula que es converteix, especialment, en els darrers temps, en una mena de lluita contra l'àngel: Sarsanedas s'interroga sobre la natura d'aquesta qualitat, la posa com a criteri indispensable per a la seva escriptura i, fins i tot, per a la seva relació amb el món. Pàgines i pàgines del *Dietari* m'ho confirmen. Per un costat, no em costa gens ni mica sostenir que el rigor –i també la curiositat– ha marcat la majoria de les seves mirades cap a Itàlia; per l'altre costat, em sembla que aquest interès no ha arribat al punt de consolidar-se i assolir aquella «fidelitat» necessària per poder ocupar un lloc destacat en l'imaginari ideològic i poètic de l'autor.

## APÈNDIX

El 24 de maig de 2001, Jordi Sarsanedas va fer de mestre de cerimònies per a la presentació, a l'Istituto Italiano di Cultura de Barcelona, de la traducció al català del llibre *Bèsties* de Federico Tozzi, publicat per l'editorial Proa. De fet, es tractava del resultat col·lectiu d'un seminari de traducció que jo havia impartit al mateix Istituto. En remenar els papers de l'escriptor, ha aparegut el text manuscrit de la seva intervenció i, amb una certa sorpresa, també he trobat una sèrie d'esquemes preparatoris, proves febaents d'aquell rigor del qual he parlat abans. Després d'uns quants dubtes –que tocaven sobretot la meva implicació directa en l'episodi–, finalment m'he decantat per publicar el text de la presentació, i ho faig per dues raons. La primera és que es tracta de l'aportació més substancial de Sarsanedas a la lectura d'una obra literària italiana. La segona és que, en el camp específic de la crítica del llibre de Tozzi, la seva

anàlisi no desfigura davant la dels especialistes i, a més a més, dóna unes línies d'interpretació inèdites i engrescadores.

Com a corollari de tot això, hi ha una anotació del *Dietari* (és el fragment final d'una nota molt llarga amb data 1 de juny de 2001) que confirma l'interès que expressa a la seva presentació, i que alhora treu al seu discurs l'aspecte efímer d'un elogi de circumstància:

Quina casa. Ara m'hi ha fet pensar un dels textos (el 36) de *Bestie* de Federigo Tozzi, amb una panoràmica de Siena. Si podia escriure els terrats de Barcelona de la infantesa, el Zeppelin, la pintura d'en Mercadé, el saló de can **Cendrós**...

### [Sobre *Bèsties* de Federigo Tozzi]<sup>18</sup>

Perdoneu que comenci amb una confessió. Puc viure distret, he viscut distret. Fins i tot, sovint, he viscut culpablement distret de fets, de gent i de coses que haurien hagut de comptar de debò per a mi. Per exemple, continuo confessant, no he sabut l'existència d'aquest llibre fins que Francesco Ardolino m'ha empès a adonar-me'n. I sí valia la pena que me n'adonés. Vull dir que l'he llegit amb interès i fins i tot amb la il·lusió que, de debò, hi connectava.

Tozzi mateix diu que el seu llibre és *sintèticament* líric. Dubto com cal entendre, aquí, *sintèticament*, bé que segurament pot explicar-se amb utilitat. El caràcter líric de l'obra em sembla palès, indubtable.

Tanmateix ara penso en aquell mirall de Stendhal, aquell mirall que algú passeja per recollir la realitat, alguna veritat.

Certament aquí el tenim, amb un ample panorama: Siena i el camp, amb les hores i les feines, teulades i interiors, carrers i gent. Vida rural, vida burgesa.

L'anècdota, si hi fos, que potser no hi és, en tot cas no és única, no té protagonista. Certament hi ha un jo. No un protagonista, només un primer testimoni. I aquest primer testimoni és fragmentat i multiplicat. El mirall és un mirall trencat, que reflecteix un paisatge i una societat, però també els records i les possibilitats del personatge que s'anomena jo, les possibilitats biogràfiques i el fantasiieg, amb la núvia, l'amant, l'esposa, la mare...

Tanmateix, aquest llibre es diu «les *Bèsties*». Com en un joc, com per un caprici enjogassat, en cadascú dels textos que, en enfilall, componen el llibre, s'esmenta una bèstia, hi apareix fugaçment, fugaçment quasi sempre.

Quines bèsties? N'hi ha de domèstiques o de masia: vaques, cabra, porc, bens, gos, gat, gall... afegim-hi rata. N'he comptat 13.

Hi ha també animalons, insectes o semblants: mosques, papallones, aranya, borinot, escarabat, marieta, cigala, polls, formiga, cuc... N'he comptat 20.

Batracis i rèptils: gripau, sargantana, granotes, salamandra, llangardaix, vibres (jo diria escurçons)... N'he comptat sis.

De peix, n'hi ha un. I amb majoria absoluta, ocells: 25 elements, amb algun nom repetit.

I el primer és l'alosa i el darrer és l'alosa. També hi ha un alicorn,<sup>19</sup> i el text precisa que el treu d'una falla vella.

Per què la preponderància dels ocells? Permeteu que ho constati amb una fantasia meua. Els ocells són animals en els quals, com en els homes, la vista és el sentit preponderant. Els ocells –i ara recordo que, a despit de la zoologia, horror, he comptat entre els ocells els ratpe-

18. Reprodueixo el text que Sarsanedas va escriure en 9 fullets de 12 x 11 cm. M'he limitat a regularitzar la puntuació i a rectificar un parell d'imprecisions ortogràfiques.

19. Nota al marge: «unicorn».



nats, pels quals això no consta—, els ocells són éssers que miren, ben dotats, ben triats per fer de testimonis. Potser sí...

Com entendrem el paper d'aquestes bèsties que, amb molt poques excepcions, només treuen el nas —el bec, el morret...— al text que els esmenta?

He pensat si, en certa manera, l'efecte obtingut podria ésser comparable en un terreny poètic, a l'efecte còmic, quan en un acudit es fa intervenir un personatge d'un altre acudit...<sup>20</sup>

A cada text del llibre, llevat de comptades excepcions, la bèstia que s'hi esmenta hi surt molt poc. Algun cop, fins i tot, no va enllà d'una al·lusió. Hi ha, per exemple, el text en el qual de l'aranya ni en surt el nom: hi ha una teranyina.

L'efecte de totes aquestes aparicions d'éssers ben diferents, però «bèsties», quin és? Sugereixo que apunta, per al món dels homes, per al nostre món, la referència d'un altre ordre de vida, el dels animals, i entre els dos ordres la relació, quan n'hi ha, és contradictòria, benvolent, indiferent o d'una gran brutalitat. Jo arrenco el cap d'una cigala, les papallones que cal matar un cop agafades, el gall encara que fos dur, me l'he menjat, la vespa deliberadament ofegada en un got de cervesa, esclafa un canari amb el taló de la sabata. Sobretot el text on Migliorini mata gripaus, en quantitats, amb sadisme o fredament.

Aquesta brutalitat hi és, però no és tot. Suposo que és important d'entendre, que fóra important d'entendre que un nivell molt alt de realitat és el que els engloba tots dos. Aquella tórtora que va fins a l'amic moribund i li picoteja els llavis, és pietat? Entre els dos plans una relació misteriosa. L'alosa del primer text. L'acull dins l'ànima.

Al darrer text:

L'alosa, agafa, indicatiu, imperatiu, la meva ànima.

abans de Claudel,<sup>20bis</sup>

*et toute une tradition*

*L'alouette et l'hirondelle, la rose et la réséda.*

Regracio Ardolino.

I em toca, però ho faig ben de grat, invitar a llegir aquest llibre. Jo ho he fet amb plaer. I amb un toc d'esperança perquè un parell de barretades poc més que turístiques a Siena i a la seva contrada m'hi obliguen. (Per cert, com s'ha d'entendre que Tozzi en parli amb hostilitat?) I cedeixo de grat a aquesta enyorança.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

### OBRES DE JORDI SARSANEDAS

Les obres de creació de Jordi Sarsanedas han estat citades en les següents edicions:

(1963): «Poemes de l'Alta Itàlia», *Poemes*, núm. 3, estiu p. IV.

(1989): *Fins a un cert punt (Poesia 1945-1989)*. Barcelona: Eds. 62.

(1991 [1956]): *El martell*. Barcelona: Proa.

(1993 [1981]): *La noia a la sorra*. Barcelona: Destino.

(1994): *Contes 1947-1969*. Barcelona: Eds. 62.

(1994): *De Famagusta a Antofagasta*. Barcelona: Eds. 62.

20. Nota al marge: «Helzapoppin».

20bis. Ratllat: «abans d'Aragón».

## BIBLIOGRAFIA SECUNDÀRIA

- ARDOLINO, Francesco (2004): *La solitud de la paraula. Estudi sobre l'obra narrativa de Jordi Sarsanedas*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2004b) «Fenomenologia de la solitud. Una introducció a l'obra de Jordi Sarsanedas». *Caràcters*, núm. 26 (gener) p. 25-26.
- AULET, Jaume (2000): «El compromís poètic de Jordi Sarsanedas». *Les literatures catalana i francesa: postguerra i engagement* (Segon Congrés Internacional de Literatura Comparada. València, 11-14 d'abril del 2000). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 7-32.
- BLAY, Pep (1991): «Jordi Sarsanedas: “Potser el que més ens falla a la literatura catalana és la connexió amb els lectors”». *Avui* («Cultura»), 16. II. 1991, p. IX.
- BROCH, Àlex (1989): «Pròleg». SARSANEDAS, Jordi. *Fins a un cert punt (Poesia 1945-1989)*. Barcelona: Edicions 62, p. 9-18.
- BUSQUETS I GRABULOSA, Lluís (1982): «Jordi Sarsanedas, la lluita contra la malaptesa». *Plomes catalanes d'avui*. Sant Boi de Llobregat: Grup Promotor; Edicions del Mall, p. 133-142.
- BUTON, Michel (1969): *Essai sur le roman*. Paris: Gallimard.
- CAMPS I OLIVÉ, Assumpta (1996): *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CORTADELLAS, Xavier (2005): «Jordi Sarsanedas». *El Punt* («Presència»), 2-8. IX. 2005, p. 12-15.
- FÀBREGAS, Xavier (1967): «L'hora del teatre independent». *Serra d'Or*, núm. 4 (abril), p. 97-99.
- GASSOL I BELLET, Olívia (2005): «La funció de l'art a *Postals d'Itàlia* de Jordi Sarsanedas». *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*. Vol. L («Miscel·lània Joan Veny/6»), p. 203-224.
- MIRALLES, Carles (1966): «La poesia catalana l'any 1965». *El Pont*, núm. 28, p. 40-55.
- NADAL, Marta (1997 [1991]): «Jordi Sarsanedas, l'escriptura com a multiplicació de veritats». *Sobre Jordi Sarsanedas*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 55-70.
- PIÑOL, Rosa Maria (2005): «“Mi poesía busca la alegría”». *La Vanguardia*, 9. IV. 2005, p. 45.
- PUNSOLA, Caterina (1983): «Parlant amb Jordi Sarsanedas». *Cuadernos de traducción e interpretación / Quaderns de traducció i interpretació*, núm. 3, p. 175-178.
- SARSANEDAS, Jordi (1962): «Vè cicle de Teatre Llatí (Barcelona, Teatre Romea)». *Serra d'Or*, núm. 12 (desembre), p. 58-59.
- SARSANEDAS, Jordi (1964): «Esnobisme o exercici de llatinitat?». *Serra d'Or*, núm. 12 (desembre), p. 77-78.
- TORNER, Carles (2000): «El món existeix per ser mirat. Una conversa amb Jordi Sarsanedas a propòsit de *Mites*». TARRIDA, Joan / TORNER, Carles / TOMÀS Eduard: *Narrativa i transcendència. Palau i Fabre, Sarsanedas i Marí*. Barcelona: Quaderns de la Fundació Maragall, núm. 49, p. 13-25.
- TRIADÚ, Joan (1950): «Jordi Sarsanedas». *Antologia de contistes catalans (1850-1950)*. Barcelona: Selecta, p. 1557-1558.
- (1966): «La poesia de Jordi Sarsanedas o un nou elogi de la paraula». *Serra d'Or*, núm. 2 (febrer), p. 63-65.

## RESUM

La influència de la cultura italiana dins l'obra de creació de Jordi Sarsanedas sembla gairebé anecdòtica, tot i que la biografia de l'escriptor és marcada per un trienni italià, a cavall entre els anys cinquanta i els seixanta. Aquest article pretén evidenciar algunes fonts i lectures italianes de l'autor, analitzar el tractament de l'ambientació i dels personatges d'alguns dels seus textos, i mostrar, amb l'ajut d'alguns manuscrits inèdits, algunes reflexions seves sobre la vida a Itàlia.

**MOTS CLAU:** Jordi Sarsanedas, Itàlia i literatura italiana, literatura catalana contemporània, recepció literària

## ABSTRACT

The influence of Italian culture on the creative writing of Jordi Sarsanedas seems almost anecdotal, although the author's work is marked by an Italian phase, a three-year period that straddles the fifties and sixties. The aim of this article is to give evidence of some Italian sources and readings of the author, analyse his treatment of the setting and characters in some of his texts, and with the help of some unpublished manuscripts reveal some of his reflections on life in Italy.

**KEY WORDS:** Jordi Sarsanedas, Italy and Italian literature, contemporary Catalan literature, literary appraisal