

ROSA M. DELOR I MUNS

FONTS DANTEQUES
A L'OBRA DE SALVADOR ESPRIU*

1.1. Tenim notícia que després de la guerra Salvador Espriu va seguir uns cursos d'italià a Barcelona, la qual cosa corrobora l'interès que des de la seva primera joventut havia demostrat per la literatura italiana i també per les literatures en dialecte, els més importants poetes de les quals havia aprofundit. La seva companya de facultat, Amàlia Tineo, explica que durant els anys universitaris Espriu, el poeta mallorquí Roselló-Pòrcel i ella mateixa es desafiaven mútuament a recitar de memòria cants sencers de la *Commedia*. Per tant, jo no gosaria afirmar que aquests cursos d'italià representessin una influència puntual pel que fa a la literatura, sinó que em decanto a pensar que més aviat Espriu hi va seguir el perfeccionament de la llengua. Sempre va tenir una gran afeció i interès per Itàlia i la seva cultura; la prova en són els diversos viatges que hi va fer. Sovint se n'hi anava tot sol, perfectament instruït i preparat per a allò que anava a veure, perquè, com podem llegir en el seu fitxer, tenia molt present el que Goethe deia a Eckermann: «Cadascú ha de saber allò que ha de veure en un viatge i quines coses l'han d'interessar.» Aquest interès per la literatura italiana, doncs, es materialitza en presència a la seva pròpia obra.

Les primeres mostres d'acostament a la cultura italiana apareixen a la descripció de la vall de l'Arno, Fiesole i la campanya toscana en

* Aquest article, presentat al congrés sobre Ramon Llull (Nàpols, 30 de març - 1 d'abril de 1989), sortirà publicat a l'anuari de l'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Cal afegir que l'he revisat i n'he ampliat les notes per a la present edició.

general que Espriu feia al capítol XVI de *Laià*, on situava la història del frustrat amor de Teresa Vallalta. Quan Espriu escrivia aquestes pàgines era el 1932 i encara no havia estat mai a Itàlia. Per tant, significa que el material provenia de la literatura, dels *baedeker* i, sobretot, de la pintura del Renaixement italià –com ara és a *El doctor Rip* l'allusió al cardenal rafaelià que es conserva a El Prado.¹

Més endavant va fer un creuer per la Mediterrània (1933) patrocinat per la Universitat Autònoma, però d'aquell periple –que tocava Nàpols, Sardenya i Sicília– en guardaria una impressió vívida del món grec i egipci. Un altre significat té el viatge a Itàlia en solitari l'agost del 1954 –uns amics el trobaran tot sol a la Piazza della Signoria–, en què després de recórrer l'Úmbria i la Toscana s'arriba fins a Roma a cercar l'epitafi de Keats. Viatge a Itàlia que esdevé autèntic pelegrinatge al passat i d'on sortirà la tercera part de *Les bores*, i en ella, i de manera puntual, poemes tan significatius com «Els jacints», «Oliverar prop de St. Chiara» i «Augusta Perusia». A la narrativa, aquest viatge es traduiria en l'evocació de Siena a «Sota la fredor parada d'aquests ulls» (1959): «la ciutat estranya que relacionava –no sabia com, però en tenia la vella sospita– amb l'esborronadora arquitectura del Dant, una ciutat que puja en espiral, donant voltes i voltes, remolí singular de maons i pedres...» Just a l'altre extrem podríem situar-hi l'evocació a l'òpera italiana en aquella «Cavatina», *allegro molto vivace*, de *Les cançons d'Ariadna*, o l'allusió als egipcis de Verdi a «Maira», a *Les roques i el mar, el blau*. Verdi, que seria la misteriosa darrera paraula que va pronunciar en el moment de morir.

1.2. Testimoni de la devota i sistemàtica lectura que Espriu va fer de la literatura universal n'és el seu fitxer i, en ell, el conjunt considerable de fitxes on recull aquells versos que més l'han impressionat de la lírica italiana, des de Francesc d'Assís fins a Lionardo

1. S. ESPRIU, *El doctor Rip*, «El Balanci» (Barcelona, Ed. 62, 1979), p. 27. Les sigles F.E. signifiquen Fitxer Espriu. Per a les citacions de l'obra poètica utilitzo l'edició d'*Obres completes, Poesia, I* (Barcelona, Ed. 62, 1981), sota les sigles OC.P, I.

Giustiniani –seixanta-dues fitxes, revisades el 15 de març de 1947– i de manera especial sobre la *Commedia* –quaranta-sis fitxes–, revisades el 25 de juliol de 1947. Sis fitxes més, datades el juliol de 1947, pertanyen a la poesia de Leopardi; i una de sola on recull una citació dels *Pensieri*.

El fet que Espriu faci constar al final del bloc de fitxes que han estat revisades el 15 de març i el 25 de juliol de 1947 ens indica que són citacions antigues que ha passat en net, en unes targetes de color crema de 14 × 11 centímetres, amb una lletra minúscula, que si bé encara no és la lletra d'impremta que més endavant adoptarà –a partir del 1960, aproximadament–, sí que és una cursiva amb els caràcters curosament separats. El 1947 es dedica, doncs, a organitzar el seu fitxer; ens ho confirmen altres conjunts de fitxes revisades en aquelles dates. Per exemple, la lírica francesa porta data del 26 de juliol de 1947. O bé la Bíblia, el 29 de juliol del mateix any. En tot cas, és indicatiu assenyalar que d'aquesta relectura general del seu fitxer Espriu n'emergeix amb una obra literària importantíssima: *Primera història d'Esther* (maig de 1947 - febrer de 1948). D'altra banda, aquesta sistematització dels materials literaris indica que Espriu actua amb el punt de vista d'un filòleg, no deixant a l'atzar ni a la improvisació el recorregut de la seva creació literària, tothora conscient de l'arriscat compromís amb la gran tradició universal que comporta la tria de cada mot.

Com a primer exemple de citació podem referir-nos als *Pensieri* de Leopardi, i aquest cop –cosa que no fa amb cap més de les fitxes italianes– en dona la bibliografia: «Leopardi, *Pensieri*, XLV, pàg. 39. Bibliotheca romanica. Jo. H. Ed. Heitz Mündel. Strasburgo. *Pensieri*: CXL.» Aquest pensament leopardià, el XLV, apareixia ja a *Miratge a Citea* (Barcelona 1935, p. 65): «*Gran rimedio della maldicenza, appunto come delle afflizioni d'animo, è il tempo... Passato poco tempo, la materia divenendo trita, i maledici l'abbandonano, per cercare delle più recenti.*» A la fitxa, el pensament elidit en els punts suspensius resta complet: «*Se il mondo biasima qualche nostro istituto o andamento, buono o cattivo, a noi non bisogna altro che perseverare.*» L'altre pensament, el CXI, que Espriu considerava digne de ser recordat, completa el significat personal que per a ell

tenien aquests dos *pensieri*: «Un abito silenzioso nella conversazione, allora piace ed è lodato, quando si conosce che la persona che tace ha quanto si richiede e ardimento e attitudine a parlare». Perquè un dels aspectes interessants del fitxer és que ens va configurant un retrat psicològic del nostre escriptor en la mesura que selecciona aquells enunciats amb els quals s'identifica o, a l'inrevés, aquells que rebutja. I és així perquè en un setanta per cent la tria d'Espriu es decanta pel discurs ètico-moral. Amb aquestes dues citacions de Leopardi en tindriem prou, si calia, per explicar-nos l'actitud d'Espriu davant la recepció —més aviat negativa— amb què alguns crítics del principi dels anys trenta havien avaluat la seva narrativa. En síntesi, un irònic, per no dir sarcàstic, Espriu atacava la crítica amb aquesta breu novel·la que és *Miratge a Citerea*, on qüestionava el panorama socio-cultural de la Catalunya d'aquell moment i, de passada, es venjava d'algun crític que havia estat poc generós amb la seva narrativa. Segons recorden alguns dels seus companys a l'època i per alguna carta que he pogut llegir, Espriu —i continuo sense moure'm d'una hipotètica analogia amb aquests dos *Pensieri*— se sentia perseguit per la *maledicenza* i la incomprensió i deixava al temps la derrota dels seus enemics, tot confiant en la seva perseverança com a escriptor per demostrar que s'equivocaven.

Altres citacions escampades per la seva obra són: «*La liberazione e la quiete non si hanno se non a costo di finire di vivere*», de Pirandello, «*Questa sera si recita a soggetto*», a *Aspectes* (1934). També a *Primera història d'Esther* trobem el *Strambotto* del venecià Lionardo Giustiniani (1388-1446), «*Dio ti dia bona sera; son venuto*». A les notes crítiques aplegades a *Evocació de Rosselló-Pòrcel i altres notes* trobem referències a Petrarca, Rustico di Filippo, Dante, Jacopone da Todi i D'Annunzio. Una de les seves grans afeccions era *Il Principe*, i és justament amb una citació de Machiavelli que encapçala el seu darrer llibre de poemes *Per a la bona gent*: «*Li uomini sempre ti riusciranno tristi, se da una necessità non sono fatti buoni*» (Machiavelli, *Il Principe*, XXIII).

L'accés al fitxer podria fer pensar que endinsar-nos a l'obra poètica d'Espriu amb unes fonts previstes és una tasca descansada, però resulta que no ho és tant com sembla, entre altres coses perquè

el poeta del segle vint no actua amb el criteri de fonts d'un autor del Renaixement. El poeta actual conversa, opina, contradiu. És a dir, manté una tertúlia permanent amb la tradició, amb els morts vivents que deia Josep Pla. El concepte de fonts, doncs, és arriscat i més aviat convindria parlar de transformació del text. Aquest podria ser el cas de la fitxa de Giacomino Pugliese: «...*la bocca ch'io basciai, ancor l'aspetto e disio* (*La dolce ciera piagiante*, 7-8. Canzonetta. F.E.)». El motiu del bes, sorprenent en la poesia d'Espriu del tot desproveïda d'erotisme, ens evoca tot seguit uns versos d'*El caminant i el mur*: «ni del record dels llavis que amb la mort vaig besar» («No t'he de donar accés al meu secret», 9). També a «Per ser cantada en la meva nit», 11-14, del mateix llibre, recuperariem una imatge del Leopardi de *L'infinito*:

Enllà d'una profunda
nit sense veus, em nego
en el dolor de l'aigua
del meu somni.

*Così tra questa
immensità s'annega il pensiero mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare.*

Sembla que el fitxer s'acaba el 1953, és a dir, que Espriu només el va mantenir durant sis anys. Les lectures, com és obvi, van continuar, però ja no van ser catalogades. Aquest seria el cas de Montale, un poema sencer del qual és reinterpretat per Espriu a *Llibre de Sinera* (1959-1962). Es tracta de «*Meriggiare pallido e assorto...*» d'*Ossi di seppia*. Espriu hi reconeixia un dels seus símbols més cars, la vida com un mur, que Montale havia enriquit amb un vers que exemplifica el concepte d'una difícil salvació simbolitzada per «*cocci aguzzj di bottiglia*». Espriu, per la seva banda, medita la metàfora de la vida com un «*seguitare una muraglia*» a partir del «*rovente muro d'orto*» i crea la imatge de les «closques de secs cargolins», evocadores —com

«le rosse formiche»— de l'estèril recorregut vital de l'home, sota un «sole che abbaglia»:

*Merigiare pallido e assorto
 presso un rovente muro d'orto,
 [...]
 Nelle crepe del suolo o su la vecchia
 spiar le file di rosse formiche*
 ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano
 [...]
 E andando nel sole che abbaglia
 sentire con triste meraviglia
 com'è tutta la vita e il suo travaglio
 in questo seguire una muraglia
 che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.*

(E. Montale, *Ossi di seppia*, 1925)

Ets en el teu hivern, i aquest fred de la terra,
 desvetllat pel magall, sorgit a poc a poc,
 puja de cada clot i s'estén i cobria
 de closques de secs cargolins el cansament del mur.
 Ah, tants petits esforços ja buidats de sentit,
 tan lluny encara, i per sempre, del premi dels vidres
 que guarden el dret de la son i la burla de l'amo!

[...]

Llibre de Sinera, II

1.3. Un cas a part és la narració «Dànae» de *Les roques i el mar, el blau*, que ens forneix un exemple d'utilització paròdica. L'autor ens comenta:

«A Dànae es parla amb gran candor en dialecte venecià. Tot el que es diu, que és molt clar i que ara no passem al nostre vernacle per no ofendre la intel·ligència de ningú, s'apuntala en la gran autoritat literària de Goldoni, espigolant-lo d'aquí d'allà. Tanmateix, la siora Ernesta, molt enrabiada, llança contra la passiva flasca un mot, "palicaria", que no deu

ser de bon pair. Però Pulcre Trompelli n'ha perdut la fitxa i s'atribola amb conjectures etimològiques, encara més indigestes que la crua paraula, neta i pelada.»

Esriu, que a la fi del desembre de 1969 havia estat elegit president de l'Associació Internacional de Defensa de les Llengües i Cultures Amenaçades, féu homenatge, amb «Dànae», als anomenats dialectes italians. D'aquí la irònica al·lusió al «nostre vernacle»:

«Sóc d'un país, agradi o no, bilingüe. Anomenaven "vernacle" l'idioma que jo parlo, i el mot era un insult deliberat. Havien escamotejat, esborrat, suprimit la meua llengua: en les relacions culturals i oficials no existia. L'altra, la de l'Estat, era mal assimilada, entrebancada per barbarismes i gallicismes. L'ortografia equival a rentar-se la cara, i ho feiem just fins a entrebadar-nos les parpelles. Com que no ens han deixat mai pensar amb claredat, la sintaxi que manipulem és a la força enganyada, laberíntica, uns xarboteigs.»

Esriu basava la defensa de les llengües minoritàries amb criteris que pledegen per l'amenaçada individualitat de l'home del segle XX:

«Insisteixo a dir que tot home és igual a un altre; tot home és igualment respectable i ha d'ésser respectat perquè al capdavant l'home és la mesura de totes les coses; això no s'ha dit de l'Estat o de la Nació, sinó de l'home. I, per tant, aquesta és la base de tot autèntic humanisme: veure o procurar veure l'home, un per un, en tota la seva complexitat i en tota la seva immensa respectabilitat, perquè l'home és l'únic ésser que sap que s'ha de morir i que ha de trobar forces per a acceptar-ho.»²

2.1. Pel que fa a les fonts dantesques, centre d'interès d'aquest estudi, el primer referent el trobem a *Mrs. Death* (1945-1951), llibre

2. *Unes opinions de Salvador Espriu*, «Serra d'Or», XII, 130 (15-VII-1970), p. 26.

del qual Espriu deia que era «una petita comèdia dantesca amb els seus Paradís, Purgatori i Infern». Els 40 poemes, ordenats en triades temàtiques que configuren petites unitats de discurs, segueixen un recorregut ascendent al llarg d'una simbòlica escala: 25 poemes corresponen a l'Infern, 10 al Purgatori i 5 al Paradís. Si Dante escrivia la *Commedia* a l'exili, Espriu, que també es trobava «*nel mezzo del camin*» de la seva vida –voltava els trenta-tres anys–, partia de l'experiència doblement traumàtica de la guerra civil espanyola i la Segona Guerra Mundial. No solament experiència d'un exili interior, fruit de la repressió franquista sobre la cultura catalana, sinó experiència d'exiliat cultural d'una Europa que ja mai més no tornaria a ser com ell l'havia coneguda. La guerra, personificada en un dels quatre genets de l'Apocalipsi, havia devastat Europa –«Només hi ha nit i l'aspre/trot d'un cavall que ronda» i la deixava convertida en el que Dante qualifica d'«*aspro deserto*» (*Purg.*, XI, 14), terme metafòric indicatiu del sofriment i dels turments a què està subjecta la vida dels homes, tant a la terra com al Purgatori, abans d'accedir a la felicitat celest. Per això Espriu organitzava el seu llibre sobre el número 40, símbol dels quaranta dies que Jesús va passar al desert –segons explicava el mateix autor.³ Dins el conjunt de l'obra poètica d'Espriu, *Mrs. Death* representa la recerca de la salvació personal en termes cristians. Per això acaba el llibre amb una citació de l'asperges pasqual, que al·ludeix a la resurrecció de Jesús: el subjecte líric, doncs, accepta l'aventura salvadora del Paradís.

Simultàniament a *Mrs. Death*, Espriu acabava *Les hores* (1934-1951), que en aquells moments només constava de dues parts. El llibre s'obria amb una citació de *Purgatorio*, XIV, 4: «*Non so chi sia, ma so ch'ei non è solo*», resposta a la pregunta «*Chi è costui che'l nostro monte cercchia/prima che morte li abbia dato il volo*», (1-2). Amb aquesta citació Espriu resumeix la seva experiència de la mort viscuda a través de dues persones estimades, el seu amic, el poeta Rosselló-Pòrcel, mort

3. Analitzo aquest tema a «*Per al llibre de salms d'aquests vells cecs*» de Salvador Espriu, dins *Salvador Espriu o el cercle obsessiu de les coses*, «Biblioteca Serra d'Or» (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989).

durant la guerra civil, a qui dedica la primera part del llibre, i la seva mare, traspasada feia poc, a qui dedica la segona part. És així com a partir de l'experiència d'aquestes morts Espriu inicia un viatge al més enllà i no està sol perquè l'acompanya la poesia. Després d'aquest text va escriure *El caminant i el mur* (1951-1953), que consta de tres parts, que, paral·lelament a *Mrs. Death*, repeteixen l'experiència de l'infern i el purgatori, però aquesta vegada renuncia a la salvació personal; es nega, doncs, a continuar fins al paradís i accepta el risc de la sort col·lectiva, del seu poble. La tercera part d'*El caminant* representa, doncs, el retorn a la pàtria antiga; ara el mític viatge es veu contaminat per l'epopeia odísseica, que li forneix l'alternativa del retorn. I, en efecte, per l'agost del 1954 Espriu va fer un meditat viatge a Itàlia del qual va néixer la tercera part de *Les hores*, dedicada a la mort simbòlica de Salom, el seu propi *alter ego*, el dia en què es produïa l'aixecament dels militars rebels el 18 de juliol de 1936.

En iniciar la lectura d'Espriu és del tot necessari distingir entre l'*homo vetus* que desenvolupa l'obra narrativa entre el 1932 i el 1937, i l'*homo novus* que, a partir del 1937 i fins al 1970, s'ocupa prioritàriament de l'obra poètica. El mateix autor s'hi va referir en certa manera al pròleg del 1974 a l'edició revisada d'*Ariadna al laberint grotesc* (1975):

«Un home jove de vint-i-un anys, no gaire complaent amb ell mateix i força dur amb els altres, va començar a escriure aquest petit llibre. Un home vell de seixanta-un anys, no gens complaent amb ell mateix i que procura d'entendre, de lluny, els altres, potser l'ha enllestit.»

Entre l'un i l'altre s'ha produït el trauma de la guerra i amb ella la mort simbòlica d'una part de si mateix. L'home nou, anys a venir, durà a terme una revisió del passat amb particular autocrítica a la tercera part d'*El caminant i el mur* (1951-53), on es lamentarà amb Boccaccio «*piangendo / le opere mal commesse nel passato*» (de *Volgiti, spirito affaticato, omai...*, Soneto F.E.):

[...]

Oh, els meus arbres, els meus ulls
parats en oració damunt les cimes
daurades, sense vent! Tot m'era
camí d'ample demà, i només veia
rostres dels ja damnats, però em sentia
segur senyor del temps. Els llibres
m'obrien una inútil saviesa
sense amor, i jo somreïa,
cruel príncep, a la festa de la nit. [...]

(de «Sempre puc guardar coses al teu armari»)

A l'inici de la poesia de Salvador Espriu hi ha una mort necessària, la de l'home jove, és a dir, la de Salom, pseudònim amb què Espriu es pensa a si mateix com a *dramatis personae* dels seus textos. Però, sobretot, hi ha la mort d'una certa manera de veure's a si mateix com a ciutadà de la Generalitat restituïda durant la Segona República (1931-1939), que s'expressava a través d'un narrador que adoptava una forta posició crítica davant el comportament polític i cultural dels homes de l'Espanya –Konilòsia– i de la Catalunya –Lavínia– d'aquella etapa històrica. A *Les cançons d'Ariadna* (1944-46) sentim una altra volta l'alenada d'aquella crítica ferotge en alguns dels «versots de Salom». I encara una patètica evocació de Salom es produeix uns set anys més tard al final d'*El caminant i el mur* (1951-1953), al poema «Escrit a la manera de Salom». Però Salom ja era mort quan Espriu intentava d'escriure «a la seva manera». En efecte, la mort de Salom havia estat ratificada el 1954 en dedicar-li la tercera part de *Les hores* (1934-1954), a l'endreuça de la qual llegim: «Recordant allunyadament Salom» (18-VII-1936). La qual cosa ens indica que cal prendre aquesta data, la de l'inici de la guerra civil espanyola, com a punt de partença d'una nova vida per al jo literari d'Espriu. I Salom, a partir del 1954, desapareix dels versos d'Espriu. El seu esperit renovat, però, inspirà la síntesi entre Lavínia i Sinera a *La pell de brau*, datada el 1957-58.

Si prenem la mort simbòlica de Salom com a referència central

de la seva lírica ens adonarem que es troba quasi al bell mig cronològic del conjunt del gran bloc que formen els seus vuit primers llibres. El primer, *Cementiri de Sinera*, escrit entre el març de 1944 i el maig de 1945; el central, *Les hores*, la tercera part del qual és d'abril-novembre de 1954 i és dedicat a la memòria de Salom, i el darrer, del 1962, *Llibre de Sinera*, amb el qual tancava, de moment, el cicle del mite sinerenc. Entre *Cementiri de Sinera* i *Les hores*, I i II, començades el 1934 segons la data que hi figura, havien passat deu anys. Entre *Cementiri de Sinera* i *Les hores* III van transcórrer nou anys i set mesos. Entre *Les hores* III i *Llibre de Sinera* van transcórrer vuit anys. I encara vuit anys després hi afegí *Setmana santa* (1962-1970). És a dir, que la mort simbòlica de l'home jove s'escau enmig d'un parèntesi de dinou anys i set mesos, per una banda, i setze anys, per l'altra. El 1954 manifesta, doncs, una centralitat força palesa. A cadascun dels parèntesis hi afegirem tres llibres més. Abans del 1954, *Les cançons d'Ariadna* (amb data definitiva de 1937-81), *Mrs. Death* (1945-51) i *El caminant i el mur* (1951-53). Després del 1954, *Final del laberint* (1955), *La pell de brau* (1957-58) i *Llibre de Sinera* (1959-62).

La mort de Salom, és a dir, la mort de l'home jove, polaritza el cicle poètic de la Mort i s'instaura com a punt de partença de l'*iter* d'un jo poètic que és la història de la formació intel·lectual i espiritual d'un individu, Salvador Espriu, que té com a aspiració final, tal com ho expressa a *Mrs. Death*, d'una banda, la reintegració històrica a la *civitas* terrena mitjançant la seva carrera literària —d'aquí l'acceptació del rol polític-cultural que Catalunya li encomanarà—, i d'altra banda, la recerca d'una via intel·lectual que el mena a la integració a la *civitas* eterna, això és, la percaça d'un ideal religiós difícilment conciliable amb el model cultural catòlic vigent. Dues actituds antitètiques del jo poètic que tendeixen a resoldre's en unitat, tal com manifestava el 1954 a «Perquè l'entonis amb compassiu amor» de *Les hores* III: «el meu maligne nombre se salva en la unitat».

2.2. La vida del subjecte líric espriuà resta determinada, doncs, per una experiència infernal —etapa de les guerres— que ha destruït

un món feliç i l'emergència cap a una nova vida a partir de la instauració de la pau a Europa, etapa que en el procés simbòlic del llenguatge poètic és interpretada com una ascensió al purgatori, via purgativa necessària fins a resoldre la difícil prova de la salvació personal: lliure i indeterminat, l'home nou es compromet en una situació física i social que es torna la seva manera d'ésser al món; l'home, Espriu, es defineix per la seva existència.

La sortida de l'infern, doncs, esdevé punt d'inflexió important de la seva lírica. El vers primer de «Just abans de laudes», de la segona part d'*El caminant*, «Benignament sóc ara guiat», evoca el vers 102 del cant segon del *Purgatorio*: «*Benignamente fu' da lui ricolto*». Ningú com Dante no ha sabut captar l'estat d'ànim del qui endevina la primera claror de l'alba després d'una experiència infernal. Aquest és el cas del famós tercet de *Purgatorio*, I, 117:

*L'alba vinceva l'ora mattutina
che fuggia innanzi sí che di lontano
connobi il tremolar de la marina.*

El mot clau que Espriu recuperava és «tremolar». Ara bé, resulta que aquesta font no és recollida al fitxer, si bé és clarament detectable en un primer esbós recreador a *Llibre de Sinera*, XIX, 7-8:

Començarà la tremolor d'un himne
en els llavis secrets de cada cosa.
Car ara el jove sol venia regalimós de mar
i puja, clara quietud, a poc a poc, deturant-se
pel camí, tan blanc i llis, de l'alta paret.

Per aconseguir un modèlic resultat a *Llibre de Sinera*, XXIV, 1-3:

Quan la llum pujada des del fons del mar
a llevant comença just a tremolar,
he mirat aquesta terra.

Partint del fet que el fixxer conté 46 citacions de la *Commedia* i aquesta no hi consta, cal demanar-se quin ha estat el camí que indirectament li trameta la citació de Dante. Sembla que la resposta es troba als versos 1-4 d'«Escolto la secreta...» (setembre de 1936) de Rosselló-Pòrcel:⁴

Escolto la secreta
 harmonia de l'aire
 i l'ardor que tremola
 d'unes grans aigües lliures.

El poeta mallorquí ja havia tractat el motiu per primer cop als versos 66-81 d'«El captiu» (gener-febrer 1934), on Rosselló fa seva l'experiència als inferns:

alba de cristalls i de veus,
 forn apagat,
 entre els murs del somni i la via
 de la batalla tremolosa.
 [...]
 He lluitat amb tota la nit
 adelerada de silencis.
 Entre gometria de fàbriques,
 l'alba.

L'adjectiu «tremolosa» és l'indici evident, però també la batalla de l'alba —«*L'alba vinceva l'ora mattutina*»—, tema tan car a Rosselló: «ones de sang, enmig / d'una alba trista i aspra» («Escolto la secreta...», 11-12), que es repeteix a «En la meva mort», 6-9 (març de 1936): «Reina d'aquestes hores, ara véns / tota brillant, armada. / Inútil desesper del vespre! L'alba / s'acosta ja amb l'espasa». Conegut l'àmbit literari on els versos de Dante han trobat nova interpre-

4. Cf. B. ROSELLÓ-PORCEL, *Obra poètica* (Palma de Mallorca, Ed. Moll, 1979), p. 90.

tació, ens és fàcil d'entendre la concisa lectura que en feia Espriu a *Final del laberint*, XVIII, 1-5 (1955):

La meva por
cavalca nit,
tremolor d'alba.
Endins del son
m'encalça.

L'evolució continuarà en l'haikai XXVIII de *Per al llibre de salms d'aquests vells cecs*. Però ara el «tremolor» serà substituït per *cremor*:

Vident, ajuda'ns
al combat amb l'oculta
cremor de l'alba.

2.3. Espriu deia que era un home sense biografia i que no havia viscut per tal de poder escriure. Per tant, la seva escriptura equival a la seva vida. L'aventura del jo poètic espruà, reflexiu en el temps i l'espai, és la història d'una formació poètica a través de la qual avança la percepció intel·lectual del jo vers nivells de comprensió més alts de la pròpia joventut i d'aquell món on s'inscrivia: la pàtria perduda, l'espai social i vital de l'home jove. El passat, doncs, es converteix en el llibre de la memòria d'on el poeta tria determinats episodis de la seva vida que, reportats al present i copiats en forma de poemes, sofreixen una relectura que es vol exegètica de cara al futur.

Dante començava la *Vita nuova* amb la frase: «*In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: Incipit vita nuova*». Mots que Espriu hauria pogut fer seus en la mesura que per a ell la memòria era l'armari on havia desat tot el seu món lluminós de la infància i la primera joventut, «*quella materia ond'io son fatto scriba*» (*Paradiso*, X, 27): «En el més fràgil / aire cantat d'uns versos / deso la vida» («*Armarí*», *Les cançons d'Ariadna*, XLIX). Espriu diferencia entre dos tipus de llibre: l'un, d'extracció

bíblica, és «el llibre de la vida», i en deixa constància en el títol de dos poemes de *Mrs. Death* (1945-1951): «Díptics de vivents» («*deleantur de libro viventium*»), Salms, LXVIII) i «Díptics de difunts»: «*Ipsa est liber vitae in quo scripta sunt nomina eorum qui salvi fiunt et scripti in vita in Hierusalem*».⁵ A *El caminant i el mur* hi trobem una nova versió en el poema «Llibre dels morts»: tota la nostra vida cal que sigui considerada com un text que s'ha de saber llegir molt bé moltes vegades per tal de fer bé la mort una de sola.⁶ El doble concepte del llibre de la memòria i de la naturalesa és reflexionat per Espriu a la prosa *Medea*, que en part glossa el poema «Llunyà record d'una màgica» de *Les cançons*. Els elements que connecten ambdós textos, ultra la referència al llibre de la creació, són «una màgica», i la posta del sol, com a *memento mor-tis*:

«No us perdeu la delícia del ponent d'avui. I fins Pulcre, gairebé insensible als fenòmens de la natura, en decidir-se a cloure, embadalint-lo l'espectacle, l'ordenada biblioteca que mantenia sempre en fresc al cervell, als prestatges de l'intel·lecte i de la memòria, s'allerava a la influència de la calma de l'hora i del seu brevíssim encant.»⁷

5. Sobre el tema *vid*. E. CURTIUS, *El libro como símbolo*, dins *Literatura europea y edad media latina*, 1 (Mèxic, FCE, 1976), ps. 423 i ss. També S. SINGLETON, *Il libro della memoria*, dins *Saggio sulla «Vita Nuova»* (Bolonya, Il Mulino, 1968), nota 1, ps. 40-41. Puntualitzador és l'article de M. PICONE, *La «Vita Nuova» fra autobiografia e tipologia*, dins *Dante e le forme dell'allegoresi* (Ravenna, Longo Editore, 1987), ps. 59-69.

6. S. ESPRIU, *Evocació de Rosselló-Pòrcel i altres notes* (Barcelona, J. Horta Editor, 1957), p. 47: «Ha estat dit per Gracián, repetint senyorivolament una sentència antiga, que «*la misma filosofía no es otro que meditación de la muerte, que es menester meditarla muchas veces para acertar a hacer bien una sola después*». Pel que fa al *llibre dels morts* entès sota el concepte cristià d'aprendre a morir per salvar-se, cf. 2 Corintis, 3, 2-3: «*Nuestras letras sois vosotros, escritas en nuestros corazones, sabidas y leídas de todos los hombres, siendo manifiesto que sois letra de Cristo administrada de nosotros, escrita no con tinta, mas con el Espíritu del Dios vivo; no en tablas de piedra, sino en tablas de carne del corazón*» (versió de C. de Valera).

7. S. ESPRIU, *Les roques i el mar, el blau* (Barcelona, Ed. 62, 1984), p. 97.

En el poema d'*Ariadna* diu:

Llegeixes i comprens els subtilíssims fulls
del camp tot just escrit per l'ora del foscant.⁸

La síntesi es resol en el concepte de «llegir-se a si mateix». Perquè l'home forma part del llibre de la natura escrit per Déu; però l'home també és l'únic que sap, perquè sap llegir, que s'ha de morir. D'aquí la importància que hem vist que Espriu dona a la llengua materna:

El llum tan vacil·lant
em permet de llegir-me.
Fullejo sense goig
ni neguit l'estrany llibre.⁹

A *Mrs. Death* Espriu es girava al model de la *Commedia*, i feia seves les paraules del deixeble a Virgili (*Inf.*, I, 82-87, F.E.), llarga citació que recollia en fitxa i de la qual aquí només reproduïxo el vers central: «*Tu se'lo mio maestro e il mio autore*». Si *Mrs. Death* era el llibre que Espriu havia estructurat a partir de la *Commedia*, amb els seus tres nivells ascensionals per acabar amb una citació que allegoritza la resurrecció del jo poètic, el llibre que el segueix, *El caminant i el mur*, és l'etapa subsegüent en què aquest subjecte líric de la poesia espriuana inicia un solitari pelegrinatge que simbolitza la seva vida. Una vida que ja no és instància de present, sinó de passat, és a dir, buit. Una buidor que només pot ser emplenada pel «record guiàt per la Poesia».¹⁰

Amb aquests mots que amb tanta evidència evoquen el nom de Dante, Espriu definia el concepte de poesia que havia menat l'ado-

8. S. ESPRIU, *Llunyà record d'una màgica, Obres completes. Poesia, 1* (Barcelona, Ed. 62, 1981), p. 40.

9. *Gresol, op. cit.*, p. 149.

10. *Cf. Pròleg a «El Príncep», de Joan Teixidor, dins Evocació, ps. 33-36.*

lorida ploma de Joan Teixidor en *El príncep*. Espriu n'havia escrit el pròleg l'octubre del 1953, just quan acabava *El caminant i el mur*. I tot i que aquells mots eren adreçats a *El príncep*, es fa palès que Espriu s'hi identificava tant que, en la lectura dels poemes de l'amic, amb qui també havia compartit bona part dels projectes literaris de joventut, hi descobria la peripècia vital del seu propi jo poètic i feia allò que potser no hauria estat capaç de fer si algú li demanava una interpretació d'*El caminant*: l'objectivava.

Teixidor parla del seu fill mort, Espriu del món destruït de la joventut, Dante havia parlat d'una Beatrice necessàriament morta perquè el buit que deixava fos omplert amb «el record guiat per la Poesia». La memòria comporta una sèrie de conseqüències internes importantíssimes que es reflecteixen no solament en el llenguatge, sinó en la manera com la imatge ve a prefigurar la realitat objectiva, la seva dimensió d'«història». Però allò que per a Dante és necessitat retòrica —sense una Beatrice morta no existiria una *Vita nuova*—, en Teixidor és una presència objectiva, carnal, de la mort perquè, amb el decés del fill innocent, és part de si mateix allò que li manca. I Espriu s'agermana en el dolor de l'amic —experiència d'un subjecte empíric— perquè ell també ha conegut de prop el buit que deixa Thànatos quan mou el vent de les seves temibles ales: «... estimar la veritat significa suportar el buit i, en conseqüència, acceptar la mort». Joan Teixidor «s'ha hagut d'encarar amb el buit i ha admès virilment que “la veritat és de la banda de la mort”. I emprengué, en avançar pel difícil camí de la veritat, enllà de la buidor, una arriscada recerca del sentit del seu món destruït per la mort, del món que només pot intentar de fer reviure el record guiat per la Poesia».¹¹

2.4. El tema de l'Amor en Espriu és encetat pel poema tretze de *Mrs. Death*, «Paolo». Un poema que es presenta com un feix que irradia referències diverses. El títol és una al·lusió explícita a l'episodi de Francesca i Paolo, *Inferno*, v, 121-142 (F.E.) Trobem una

11. *Op. cit.*, p. 33.

referència indirecta a la «*bufera infernale*» (*Inf.*, V, 31-32, F.E.) que ens guia a la reinterpretació del motiu a partir d'altres lectures no consignades en fitxa: els versos 2, «l'aspre vent» (*cf. Inf.*, XVI, 6 «*l'aspro martiro*») i 9, «el fosc torb» (*cf. Inf.*, XXIII, 78, XXVIII, 104, «*l'aura fosca*»). Els versos 18-22 de «Paolo» –«Ara, necis / em pregunten, en veure'm / turmentat, lamentable / ombra de mi, si estimo. / No responc [...]»– ens menen al capítol IV de la *Vita nuova*: «*E quando mi domandavano "Per cui t'ha così distrutto questo Amore?", ed io sorridendo li guardava, e nulla dicea loro*». La descodificació de la metàfora dels darrers versos, 25-26, «m'allunyo, recordant-me / amb tu, en el vol únic», ens la dona Dante a *Purg.*, 2: «*prima che morte li abbia dato il volo*». Per tant, no hi ha altre «vol únic» que l'experiència de la mort.

Dante havia al·legoritzat la mort de Beatrice i el seu propi amor en el primer sonet de la *Vita nuova*: tot just acabava de rebre «*lo suo dolcissimo salutare*» quan un somni angoixós convertia la «*sua letizia in amarissimo pianto*». El present era concret i esplendorós –«*tanto che me parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine*» (*V.N.* III [II])–, i l'Espriu jove somreia als llibres que li obrien «una inútil saviesa sense amor», sense adonar-se, «cruel príncep a la festa de la nit», que allò que contemplava eren «rostres dels ja damnats»: ¹²

*Allegro mi sembrava Amor tenendo
meo core in mano, e ne le braccia avea
madonna involta in un drappo dormendo.*

A ciascun alma presa e gentil core... (F. E.).

I és així com Amor s'ensenyoreix de Dante fins a reduir-lo a una trista figura de malalt: «*onde io divenni in picciolo tempo di sì fragile e debole condizione (...) rispondea loro que Amore era quelli che così m'avea governato*». El mateix estat de malenconia d'amor en què cau el jo poètic d'*El caminant i el mur*:

12. Sempre puc guardar coses al teu armari, *OCP*, I., p. 307.

Escolta, compta ara els passos
d'un orb, el batec feble
del cor que m'he guanyat dintre la fosca.¹³

I aquest amor, que s'acreix en el dolor de la pèrdua —«*madonna involta in un drappo dormendo*»—, esdevé en el vers espriuà un hàbit d'amor: «la roba molt gastada del meu sofriment»,¹⁴ que connecta el sonet I de la *Vita nuova* amb el cant LXXVII d'Ausiàs March:

Amor, Amor, un àbit m'é tallat
de vostre drap, vestint-me l'esperit (F. E.)

I és amb aquest amor que sap compartit que intenta de recaptar la pietat del lector, la seva «compassió», del llatí *compassus*, part. pass. de *compati*, «patir juntament amb»:

Com que sóc endreçat i tinc prou ordre,
en la teva compassió a estones deso
la roba molt gastada del meu sofriment.¹⁵

El tema de la pietat és recuperat del vers 1 del mateix cant LXXVII de March —«No pot lo món mostrar menys pietat»—, que es fa explícit en unes frases colpidores del pròleg a *El príncep*:

«Sí, a causa d'aquesta ignorància absoluta, d'aquesta ignorant impie-
tat, els homes trepitgen fort i cerquen el plaer i avorreixen l'esforç.

13. *Op. cit.*, versos 15-18.

14. *Op. cit.*, vers 3.

15. *Op. cit.*, versos 1-3. El tema de «l'hàbit d'amor» és insinuat també a la prosa *Una petita conversa sense gens d'interès* (Barcelona 1953): «la Pallejana no ens mirava ni ens escoltava, abstreta de segur en pensaments malignes, i el meu pare va interrompre la narració per examinar-la amb uns ulls experimentats i crítics. —Reposa bé, s'hi aclofa —va observar el meu pare. —Tant se val, no t'hi amoïnis, papà —vaig tallar, amb un bri d'escolar angúnia. —De tota manera, compte —adoctrinà eHípticament el meu pare—. *Car la roba és de preu, d'una fina i qui sap si torbadora qualitat*» (*Narrativa*, 2, Barcelona 1989, 100).

Perquè és segur, alligona el poeta, que, si intensament s'obre pas la veritat, com un llampec ens venç i ens destrueix. I els homes no volen pas morir, i contemplar la veritat és atansar-se amb el perill a la faç de Déu. I ja se'ns ha dit que no es pot esguardar Déu cara a cara sense morir. Tan sols l'extremat dolor, encarant-se amb la veritat, preserva paradoxalment, irònicament, l'home de la mort». ¹⁶

El tema de l'amor en la poesia espriuana és un dels aspectes més lamentablement mal entesos, segurament per la manca de compassió per la literatura, i ara utilitzo el terme en el sentit de «passió compartida». Quan la gent li demanava si estimava –i amb això alludien, com és obvi, a una «promesa», en el sentit més pedestre del terme– ¹⁷ ell contestava amb mots que s'identificaven amb el silenciós dolor de Paolo (*Inferno*, V, 139-142, F. E.), perquè ja hem vist que Paolo no contesta mai a la curiositat del pelegrí; i, en això, Espriu hi posava cura a remarcar-ho perquè alguns comentaristes no se n'havien adonat.

En aquest poema era la passió que esclatava entre Paolo i Francesca da Rimini vehicle ocasional per referir-se al poder seductor de la literatura, per dir com Amor és un déu més fort que la pròpia voluntat: «*Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi*» (*V. N.*, II, 5). De l'episodi de Paolo i Francesca, elevats a la categoria de ficció literària per Dante, però sempre partint d'un fet històric real

16. *Evocació*, p. 35. La citació d'Espriu prové d'Èxode, 33:20. D'aquí arrenca un tema car a Espriu com és ara el mite de Perseu i la Medusa, que d'alguna manera apareix cristianitzat a Pau, *2 Cor*, 3:18; «amb la cara descoberta contemplem com un mirall la glòria del Senyor». Espriu s'hi refereix a *Pel mirall a l'enigma* de *Les cançons d'Ariadna* i a les proses de *Les roques i el mar, el blau: Les Gorgones i Perseu i la Medusa*: tot plegat és «un joc de miralls», Perseu se salvava de la Medusa en contemplar el terrible rostre reflectit en el seu escut, com un mirall oblic, és a dir *Pel mirall a l'enigma*. El tema enllaça amb el mirall de Narcís.

17. «—Oh el sexe fort, les senyores, quin important capítol! Sempre, per sort, una mica indecent, no li sembla? No m'he casat, perquè dec haver tingut algun sant en devoció. En canvi, no he tingut mai promesa, perquè qualsevol esportiu gènere d'abnegació no compta pas entre les meves inexistentis virtuts» («Serra d'Or», maig de 1966, p. 30).

—«el suport històric del llibre, el tràgic sentiment que l'ha motivat»,¹⁸ Espriu en captava «*la sua serietà e la sua violenza, al confronto di quella finzione literaria*»¹⁹ autèntica que era l'amor de Lançalot i Ginebra. Espriu diu: «El món perdut fou concret i esplendorós, però un silenci a la vegada miserable i gran regna avui en la buidor que en esfondrar-se deixà»;²⁰ aquest és el silenci de Paolo, tal com Espriu l'interpretava.

Quan Espriu s'expressava en termes d'«amor» ho feia tan sols per referir-se a la seva llengua i al seu país: «la meva gran passió és la nostra llengua catalana, una passió que he anat afinant, depurant, i augmentant en el transcurs dels anys.»²¹ Dante havia estat el primer a defensar el «*volgare proprio*» en contra dels trobadors italians, que escrivien en vulgar provençal (*Convivio*, I, 10). Espriu en fa una defensa apassionada i a les paraules de la seva apologia de la tradició literària catalana hi trobem explicitat el context que aporta el significat correcte al símbol del «torb», aquella mena de «*bufera infernale*» que va ser la repressió franquista: «I només per l'honor d'haver ajudat una mica mica que no es trenqués i es dispersés, quan el torb la malmetia i la covardia i la traïció la desemparaven, ja em

18. *Evocació*, p. 36.

19. Cf. D. DE ROBERTIS, *Il libro della «Vita Nuova»* (Florència, Sansoni, 1970), p. 159.

20. *Evocació*, p. 36.

21. Recordo amb nitidesa que a la primera entrevista que vaig tenir amb Espriu, i era a propòsit d'un article que jo havia fet sobre *El caminant i el mur*, li vaig comentar com m'estranyava que la gent acostumés a dir que l'Espriu no havia conreat la poesia amorosa, mentre que a mi em semblava, li deia, que «*El caminant* és un llibre d'amor»; en sentir això Espriu es va aixecar de la butaca on seia i va exclamar emocionat: «No sap com m'agrada això que em diu!» Jo, per arrodonir-ho, vaig abocar-hi els tòpics de sempre: «La presència de la mare, de l'amic, l'evocació d'un món perdut...», i aleshores es va produir un refredament en els seus ulls, una aparent decepció i va dir: «Jo estimo per damunt de tot el meu país i la nostra llengua que és el català.» En aquell moment vaig comprendre que, en allò de l'*amor*, en alguna cosa l'havia encertat, però la direcció era equivocada. Calia reflexionar-hi de cap i de nou.

paga amb escriu el risc i la fatiga d'haver viscut». ²² Amb el desenllaç de les dues guerres, primer la civil, que donava el poder als rebels, i més tard la mundial, que els refermava en aquest poder, es veia constret a exclamar, mogut per «l'esclat de l'odi»: «Però el torb em priva/de seguir l'amor únic», ²³ això és: «el torb», –*«la bufèra infernal che mai non resta./ Mena gli spirti con la sua rapina»* (*Inf.*, V, 31-32, F.E)–, el privava de continuar amb tota llibertat la seva professió d'escriptor en llengua catalana, que lliurement havia escollit durant el període de llibertats civils de la Segona República.

Sembla, doncs, ben clar que l'amor a aquesta llengua mou la ploma per parlar d'un tema essencial: la *beatrice*; i aquí cal interpretar correctament el sentit allegòric que té aquest nom. Beatrice és la salut, la letícia, o com dirà més tard Petrarca referint-se a la seva Laura: «*il porto de la lor salute*», que Espriu traduirà per «Port de retorn» a *Les hores II*. El record d'aquell bé perdut és allò que mou la seva ploma als dictats «d'amor». Un amor que es va haver de guanyar, però, amb la mort de l'estimada, com ho ha expressat en un bell decasíllab: «del cor que m'he guanyat dintre la fosca» (XXXI, 18). Aquest és, doncs, el significat de la paraula *amor* i del verb *estimar* en la poesia d'Espriu.

2.5. En el títol d'*El caminant i el mur* Espriu hi condensa el sentit que per a ell té la vida: «Perquè aquesta vida nostra sovint tan dura i amarga, és l'únic fràgil suport de la breu misèria de l'home, el prim envà alçat entre ell i l'enigma d'un basardós camí sense retorn». ²⁴ És sorprenent descobrir en aquestes paraules una lectura profunda d'*Inferno*, I, 1-9 (F.E.), a partir dels mots *cammin, nostra vita, dura i amara*: «*Nel mezzo del cammin di nostra vita (...) E quanto a dir qual'era, è cosa dura [...] Tanto è amara che poco è più morte.*» Dante, doncs, és el seu mestre i guia en aquest basardós viatge.

Espriu expressava en la figura d'«el caminant» l'*iter* solitari i

22. Salvador Espriu, *foc i cendra*, «Serra d'Or» (maig de 1966), p. 35.

23. *El posseït*, vs. 1-2 i 15, *OCP*, I, p. 236.

24. *Les roques*, p. 83.

reflexiu d'un jo que s'identificava amb aquell que Petrarca havia definit en els famosos versos: «Solo e pensoso i più deserti campi,/ vo mesurando a passi tardi e lenti» (F.E.). «Caminant» o «vianant» –tal com el concretava a *Les bores*, II– és un individu exiliat del seu món, de la seva Ciutat. Dante era també un exiliat de Florència, un pelegrí («è peregrino ch'unque è fuori de la sua patria», *Vita nuova*, XL), quan es va enfrontar a la *Commedia*, la gran obra de la seva vida, i de l'Amor que havia teoritzat a la *Vita nuova*, aquella seva original obra de joventut, en feia guia i primer motor de la poesia de la maduresa:

*Io son Beatrice che ti faccio andare:
Vegno del loco ove tornar desio:
Amor mi mosse che mi fa parlare.*

(*Inf.* II, 70-72 F.E.)

La citació és molt reveladora; ens la forneix el mateix Espriu i cal interpretar-la en funció dels seus textos. Cada un dels tres versos ens introdueix un concepte bàsic de la seva poesia: el guia el record del passat, el desig del retorn a aquest lloc de felicitat perduda, l'amor que dicta l'escriptura. L'objecte del desig en la poesia espriuana és aquesta «letícia» perduda, tal com ja ho era la mort al·legòrica de *Letizia* del 1937.²⁵ Una volta més els mots del pròleg a *El príncep* glossen aquesta peripècia amorosa:

«I tanmateix, aquest món feliç, ara estranger, ha estat ben concret i delectable... un humil i únic món perdut, i no pas la llum sobrenatural, que altrament s'afebleix sovint, més i més, si se'n fa un inadequat objecte de recerca... el poeta comença l'íntima peregrinació que li permetrà de trobar i transmetre'ns el seu càntic. I fa, solitari, pelegrí sense esperança, un trasbalsador viatge.»²⁶

25. Sobre la base de la narració *Ligeia* d'E. A. Poe, Espriu feia un malenconiós enterrament de la seva «Letizia» particular, en una Barcelona sotragada pels bombardeigs del 1937.

26. *Evocació*, p. 35.

A la *Vita nuova* Espriu trobarà, una volta més, la interpretació al buit i al silenci que ja regnava en aquella Barcelona del 1937, en plena guerra civil, i que a la postguerra ha restat trista i dolença —adjectiu aquest darrer que no m'agrada però que és, potser, el que millor tradueix el *dolente* de Dante—, una Barcelona *dolente* perquè ha perdut la seva «beatriu», la seva letícia:

Deb peregrini che pensosi andate
 (...) *che non piangete quando voi passate*
per lo suo mezzo la città dolente,
 (...) *Ell'ha perduta la sua Beatrice.*

Vita nova, XL, 1-5-6-12 (F.E.)

A l'inici del capítol XXX Dante compara l'estat d'ànim de la «*città dolente*» per la mort de Beatrice al dolor que experimenta la Jerusalem que Jeremies canta a *Lamentacions*, 1. Espriu fa el mateix desplaçament metafòric: Barcelona és la «*città dolente*» perquè ha perdut la seva llibertat, com Jerusalem la perdia sota el jou babilònic.²⁷ Espriu, individu format en una generació en què el principi que mou el ciutadà és el de construir la *res publica*, morta aquesta *beatrice*, que hem d'interpretar com un símbol de la *letícia* que comporta gaudir de la llibertat moral i social en què es poden acomplir tots els desitjos del ciutadà, en desaparèixer esdevé objecte del desig que només pot ser emplenat mitjançant el record guiat per la Poesia, seguint en tot el model de Dante.

2.6. Però seria massa simple quedar-nos amb aquest primer nivell del concepte d'*amor*. Espriu el fa més complex en entreteixir-hi la difícilíssima relació de l'home amb Déu; amb l'*amor* a aquell Déu a la voluntat sobirana del qual Dante subordinava el pla de la seva pròpia obra. Però l'home del segle XX ha perdut la fe i intenta

27. Cf. *El governador* i *Cel de Jerusalem*, OCP, 1, ps. 248-249.

raonar. L'amor de Déu és una terrible paradoxa, com li ho confirmen els poemes de Teixidor: «La vida, per al poeta, “és més mort que la mort”, com ens confessa amb un ressò de la tremenda dialèctica paulina».²⁸ Espriu és bon lector de Dante i en general de tota la lírica italiana, d'on recull el concepte d'*amor*, un concepte que s'adiu amb la *tremenda dialèctica paulina* quan és expressat per l'abrandament místic d'un Jacopone da Todi: «*O dolce amore –c'hai morto l'amore,/ prego che m'occidi d'amore*» (F.E.). Però Espriu, com el mateix Dante, també és un gran lector de la Bíblia, i no solament dels llibres sapiencials. A la segona carta als *Corintis*, V, 14-15, en la versió de Cipriano de Valera, hi podem recollir un bon exemple d'aquesta «tremenda dialèctica paulina» a què es refereix:

«Porque el amor de Cristo nos constrñe, pensando esto: Que si uno murió por todos, luego todos son muertos; y por todos murió, para que los que viven, ya no vivan para sí, más para aquel que murió y resucitó por ellos.»

Amor i mort van estretament units formant un tot absolut que l'home, des de la seva minsa estatura mortal, «i ens posàvem de puntetes per semblar més alts»,²⁹ no pot entendre, i així aquesta actitud de Déu que li sembla esquerpa «pot ser burla», com a la *Vita nuova*, XIV («*Con l'altre donne mia vista gabbate...*»), o «silenci», perquè Déu, en la seva accepció de pare de la humanitat, és mort. De *Vita nuova*, XXI, Espriu en recollia el vers essencial: «*Io veggio li occhi vostri c'hanno pianto*» (F.E.). Són els ulls de les dones que han contemplat el plany de Beatrice davant el cadàver del seu pare: plany per la mort del Pare, però també plany per la mort del Fill (i aquí cal recordar l'escena de les tres Maries, que han contemplat la crucifixió, tema car a Espriu). Una mort que ens ve a dir que tots hem de morir. Com també la mort de Beatrice significa que també ell, Dante, morirà: «*Tu pur morrai*» (V.N., XXIII), com li ho recorden «*certi visi di*

28. *Op. cit.*, p. 36.

29. *IX, IXà, Eli, elis, OCP*, I, p. 301.

donne scapigliate). I, com al seu torn Espriu recordarà a algú: «Però recordi que també es morirà».³⁰

Espriu exposa el problema del mal: com és que Déu admet el mal dins el seu pla de creació? «La maldat és de debò un dels misteris més foscos i tristos del nostre món de tenebror», es lamentarà el seu platònic personatge Arístocles,³¹ però Pulcre Trompelli, l'illustrat bibliotecari de la memòria, trobarà tot seguit la rèplica: «El Mal», continuava Pulcre, en un diàleg de sords, «és, com ho va notar sant Tomàs, un cert Bé».³² El rigor i la lucidesa dels arguments de l'obra de Dante volen ser un signe d'un ordre general, aquell del pla diví les raons supremes del qual han cridat Beatrice al seu costat i han reservat a Dante un destí de glòria. El Mal, doncs, és un cert aspecte del Bé:

«El guany d'aquest martiri ha estat un dels més nobles cants elegíacs que conec i, potser (i desitjo que així sigui), en acceptar, refusant-se sempre a la pròpia llàstima, l'anihilament, no del «jo», sinó de quelcom més estimat que el «jo», la conquesta d'una aspra, cremadora, solitària pau.»³³

2.7. A la tercera part de *Mrs. Death*, o tercer nivell del procés evolutiu de l'home simbolitzat per l'acceptació del paradís en els termes que proposa Dante, Espriu optava per la salvació individual. Altrament, a la tercera part d'*El caminant i el mur* renuncia a la salvació individual en benefici de la salvació col·lectiva, la qual cosa en el pla de la retòrica es tradueix en la renúncia a la preservació del jo poètic —«l'artifici de tants «versos que no fan companyia»— a favor d'un «crit elemental, lluny d'artifici», on es dissol la veu del subjecte empíric en el cor dels qui amb ell comparteixen un desig comú: «i ajaçar-me per sempre, sense recança, mort,/ damunt la bona terra»

30. *Salvador Espriu, foc i cendra*, p. 36.

31. *Les roques*, ps. 41-42.

32. *Op. cit.*, p. 96.

33. *Evocació*, p. 33.

(*El caminant*, XXXVI). Al poema XXXIV, 9-10, «Oh, les aspres,/ desolades paraules», Espriu al·ludeix a la rima XLVI de Dante: «*Così nel mio parlar voglio esser aspro*», on Dante afirma la conversió del contingut en la forma, això es, la violència de l'experiència es tradueix en una violència verbal:

«nell'Inferno, XXXII, Dante invocherà e troverà le rime aspre e chioce, queste non reppresenteranno un'astrazione, un momento privilegiato e fatto assoluto, ma vivranno dialetticamente, compagne alla lenitas di altre zone, in un tutto vitale.»³⁴

El model lingüístic de Dante autoritza Espriu a la utilització de registres de llenguatge diferents segons el contingut: un estil *dolce* que conviu dialècticament amb un estil grotesc que en ell és la traducció de les rimes aspres, també anomenades *petrose*, de Dante. Les quatre tannkes que apareixen a la primera part d'*El caminant i el mur* actuen a manera de marc psicològic on transcorre el discurs del jo poètic, el fràgil artifici de la lírica japonesa; la seva delicadesa contrasta amb els aspres i rigorosos alexandrins de «No t'he de donar accés al meu secret», o amb els esqueixats versos lliures d'«Aquest nadal prop del mar». Hi ha aquesta fractura evident dels alexandrins que es resolen en heptasíl·labs o hexasíl·labs, com si amb l'abrupta ruptura del vers Espriu volgués significar que no li és concedit el plaer de deixar-se portar per la dolcesa de determinats ritmes. Només les «Cançons de la roda del temps» s'abandonen al fluir temporal que en el pas de les «sagrades hores» troba l'acceptació del ben morir. Però també, en l'aparent ordre de les cançons trobem la fractura dels versos, sobtades polimetries. Però on més patent es fa la presència del parlar aspre és a la tercera part, *El Minotaure i Teseu*, on prevalen el versos lliures, curiosament *disciplinats*,³⁵ però amb tota mena de llicències, la qual cosa significa que la disciplina dels versos consisteix precisament a fer-los cantelluts: «*com'è ne le atti questa bella*

34. G. CONTINI, D. ALIGHIERI, *Rime* (Torí, Einaudi, 1965), p. 165.

35. Cf. *Una cosa felicitat és ben bé del meu món*, OCP, I, p. 306: «i del vell neci emmalaltit per versos/ disciplinats, com aquests d'ara».

petra» (*Rim.*, XLVI), que Espriu sintetitza en el vers que clou *Llibre de Sinera*: «torno la dura veu en nu roquer del cant.»

L'actitud de rebel·lia que Espriu adopta oposant-se a «tants de versos que no fan companyia/ –els admirables versos de savis excel·lents»,³⁶ és la sobtada constatació de dos sonets que amb tota deliberació han estat desvirtuats, els poemes «Una vella resposta que t'haurà de servir» i «Knowles, el penjat, s'ho mira a cinc pams de la branca», d'*El caminant i el mur*. El discurs d'aquests dos poemes s'ordena segons l'estructura sil·lògica del sonet clàssic. La bellesa formal del sonet acadèmic esdevé, però, impossible, condicionada com està a l'aspre contingut. Pels voltants del 1941, Espriu, davant un llibre de sonets que un poeta amic li mostrava, va exclamar: «Sabeu l'enorme responsabilitat d'escriure un sonet el segle XX?»

En efecte, Espriu n'assumia aquesta responsabilitat i aprofitava qualsevol oportunitat per insistir-hi una volta més:

«Quan ha anat emmudint per a mi tanta màgia cerebral, del sentiment i de la paraula, fins al punt de semblar-me a estones que sóc perdut en el clos d'un cementiri, aquesta petita obra sense pretensions, escrita en un llenguatge dialectal, planer i sense artifici, se'm manté, per la meua sort, tan suggestiva com el primer dia.»³⁷

Més tard, hi torna amb àcida crítica:

«i també d'endreçar una mica, en una munió de cervells obscurs i vanitosos, atapeïts de noses i d'espesses teranyines de mil·lenàries aranyes mortes, el garbuix de paraules afusellades de fresc i sense discerniment a diccionaris, que es confegiran després en el paper, segons unes rares però nècies lleis de pacients, inintelligibles, dolentes, corcades, efímeres marqueteries.»³⁸

36. Cf. *De tan senzill, no l'agradarà*, op. cit., p. 312.

37. *Evocació*, p. 74.

38. *Erato*, dins *Les roques*, p. 23.

Esriu tenia dos mestres, Dante i Maragall. El poeta català, a *Elogi de la poesia*, havia dit:

«I no és pas l'harmonia de fora la desitjable, sinó la de dintre: que no és pas pel soroll de les paraules que tots els homes són germans, sinó per l'esperit únic que les fa brollar diferents en la varietat misteriosa de la terra.»

A «De tant senzill, no t'agradarà»³⁹ Espriu feia una al·lusió al conte d'Andersen *El vestit nou de l'emperador*, que més tard glossaria:

«Sento un pregon respecte per l'erudició, en totes les seves modalitats diversíssimes, però he hagut de fer via per uns altres camins, al llarg dels quals se'ns ha permès de contemplar, des de tots els angles i en totes les positures imaginables, la nuesa del magnànim emperador, i a la nostra sinceritat de ponderar, no ja la magnificència dels seus inexistent vestits, sinó la bellesa excelsa de la seva repehent anatomia.»⁴⁰

Aquest concepte de «despullar» els versos, juntament amb la metàfora dels vestits, el recollia de Dante, *Vita nuova*, XXV: «*grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cosa sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento.*»

A propòsit de la llengua catalana, a «Senzill proemi d'Aristocles», que obre *Les roques i el mar, el blau*, Espriu al·ludia al *Convivio* I, IX, on Dante, en referir-se a la retòrica que havia carregat en excés l'*ornatus* en les composicions poètiques i això impedia de reconèixer la *virtù* que la llengua vulgar té per a expressar «*altissimi e novissimi concetti convenevolmente, sufficientemente e acconciamente*», fa servir el símil de la dona empolistrada: «*si come non si può bene manifestare la bellezza d'una donna, quando li adornamenti de l'azzimare e de la vestimenta la fanno più ammirare che essa medesima. Onde chi vuole ben giudicare d'una donna, guardi*

39. OCP, I, 312.

40. S. ESPRIU, Pròleg a *Obra poètica* (Barcelona, Albertí, 1963).

quella quando solo sua naturale bellezza si sta con lei, da tutto accidentale adornamento discompagnata». Espriu mantindrà, tothora, aquesta actitud de respecte al català com a llengua literària. L'excés de vestits –*ornatus*–, entès com a entrebanc que impedeix d'arribar a la «realitat» del mot –això és, a la «idea», al concepte– fa que Espriu compari la llengua catalana a una vella cantatriu i ballarina cenyida per una cotilla tan encarcarada, «per sostenir la decadent bellesa, que el provecte admirador no li ha arribat a la que somnia, iHús, suavíssima pell [...] Molts pedagogs han procurat de dissuadir-lo⁴¹ i l'han amonestat perquè no continuï [...] (però ell) vol aclarir el que s'amaga dintre el dibuix del cossatge de l'experta i madura ex-cantatriu i ballarina».⁴¹ I una mica més endavant (*Conv.*, I, XI) Dante s'emparava en la citació de Mateu, XV, 14, per atacar els poetes que lloen la llengua aliena en lloc del vulgar propi i els acusa de ceguesa mental: «*onde qualumque ora lo guidatore è cieco, conviene che esso e quello, anche cieco al cieco farà guida, e così cadranno ambedue ne la fossa.*» Dins aquesta asseveració, a manera de parèntesi, Espriu construeix els 40 haikai de *Per al llibre de salms d'aquests vells cecs* (1956-1967):

Qui fa de guia
és el més cec. Alçàvem
al sol les nines. (I)

Amb nosaltres,
al fons del glaç de l'aigua,
el qui ens guiava. (XI)

ROSA M. DELOR I MUNS
Centre de Documentació i Estudi
Salvador Espriu. Arenys de Mar

41. *Les roques*, p. 7.