

«MOLT MÉS QUE ESCRIPTOR,
EL QUE A MI M'HAURIA AGRADAT ÉS SER PINTOR.»
LES RELACIONS ENTRE L'ART I LA LITERATURA
EN ELS DIETARIS D'ÀLEX SUSANNA

I. L'ACTITUD DEL DIETARISTA

La reflexió sobre la pràctica de l'art és un tema recurrent en alguns dels dietaris catalans publicats durant l'últim terç del segle xx i inicis del segle xxi.¹ Deixant de banda els textos propis de pintors com Albert Ràfols-Casamada, Jaume Pla o Antoni Miró, podríem esmentar, entre d'altres, els *Dietaris* (1981-1982), de Pere Gimferrer; *L'enigma* (1999), de Miquel Pairoli; *Trajecte circular* (2004), de Vicent Alonso; *Inflexions* (2005), de Josep Iborra, o els diversos quaderns d'Àlex Susanna.² Probablement ha estat aquest darrer qui ha dedicat més atenció a l'anàlisi de l'obra d'art. I és que, Susanna, a més de poeta, assagista i traductor, ha redactat nombrosos escrits per a catàlegs de pintors i d'exposicions. L'objectiu de la comunicació no és altre que el de comentar les anotacions dels quaderns de Susanna que tenen l'art —i, més en concret, el gènere de la pintura— com a eix comú i vertebrador, i les seves relacions amb el món de la literatura.³ Un tema que gaudeix d'una llarga tradició que es remunta a l'antiguitat clàssica, a Plató i Aristòtil, encara que fou Horaci qui, a la seva *Art poètica*, en va dur a terme la formulació més coneguda i influent: *ut pictura poesis* («com la pintura, així és la poesia»).

Les anotacions dels quaderns tenen una funció distinta, però, alhora, complementària per a Susanna, ja que li permeten una reflexió crítica sobre dos oficis, estretament entrelaçats, el literari i el pictòric i, a més, li serveixen per valorar models i obres d'ambdós àmbits que, posteriorment, influïran en l'obra

1. Utilitzem el terme *dietari* en el sentit «que presenta un to més abstracte i intemporal, un caràcter intel·lectual en el qual predomina la creació literària i les referències culturals» per diferenciar-lo del de *diari íntim*, «que té la intimitat i els aspectes relacionats amb la quotidianitat com a eix de la creació i busca, molt sovint, explicar-se a si mateix» (Esteve Guillén 2009: 24).

2. Per a una panoràmica de la presència del tema de l'art (pintura, música, cinema...) en els dietaris catalans contemporanis, veg. Sòria (2006) i Esteve Guillén (2009).

3. Tot i que en el nostre discurs emprem la denominació de *dietari* o *quadern* indistintament, només els dos primers quaderns de Susanna responen, estrictament, a la forma de dietari.

poètica i en prosa. Com anirem veient, els dietaris, pensats en tot moment per a ser publicats, acostumen a ser un bon compendi de citacions —que s'incardinen entre els comentaris i les idees del mateix autor— i que són emprades i assumides com un argument d'autoritat per reforçar les tesis que s'hi exposen.

Abans d'entrar en el tema que apunta el títol de la comunicació, efectuarem una sumària descripció del contingut dels dietaris i quaderns que fins avui dia ha publicat Susanna i que s'inscriuen de ple en el terreny que es coneix com a *literatura del jo*. Tinguem present que, per a l'autor, «una de les principals gràcies del dietari —del dietari entès com a gènere— és sens dubte el seu caràcter fragmentari: la possibilitat de traçar-hi reflexions parcials, petites anotacions sobre qualsevol cosa. Un dietari és com un bloc de notes, on s'alternen dibuixos, aquarel·les, estudis, esbossos, tot allò que sorgeix més o menys espontàniament de la nostra mà...» (Susanna 1995: 124). Una definició en què les relacions entre el món de l'escriptura (estudis, esbossos) i el de la pintura (dibuixos, aquarel·les) apareixen formalitzades d'una manera nítida. El primer dietari que va veure la llum fou *Quadern venecià* (1989), guanyador del premi Josep Pla l'any anterior; les anotacions, datades entre el 19 d'octubre de 1985 i el 29 de setembre de 1986, d'una banda, ens apropen les experiències que va viure Susanna l'any que va residir a Venècia com a lector universitari (la descoberta de la ciutat, les coneixences de pintors i escriptors, l'ambient intel·lectual, la gestació de diversos poemes que acabaran per formar part del recull *Palau d'hivern*, els viatges al nord d'Itàlia...) i, de l'altra, evidencien com l'autor va construir una imatge premeditada, de si mateix, excelsa i culta.⁴ L'objectiu d'aquest text, i dels que el seguiran, és el següent: «Goso pensar que un dietari assoleix un interès col·lectiu quan, molt més que no la història del qui l'ha escrit, és un mirall o una llanterna amb què aquest s'ha dedicat a enfocar els altres i, només de tant en tant, l'ha introduït dins seu. És a dir, quan hi ha un equilibri entre el món extern i el món intern» (Susanna 1989: 8). *Quadern de Fornells* (1995), de títol senzill i descriptiu, i d'inspiració planiana (ens recorda a *El quadern gris*), se centra en els estius de 1992 (15 de juliol a 16 d'agost), de 1993 (22 de juny a 26 d'agost), 1994 (26 de març a 14 de desembre) i 1995 (finals de juliol a 21 de setembre), passats a la localitat menorquina de Fornells; un dietari en què Susanna dona un major relleu als temes literaris (bàsicament es parla de Josep Pla, de Josep M. de Sagarra i de Gaziell) i pictòrics (els artistes residents a l'illa, l'atracció pels museus...) al mateix temps que traspua una evident admiració per Menorca i els seus paisatges.

4. L'espai també cobra un relleu encara més pronunciat en els dietaris que neixen arran d'una experiència de viatge com seria el trasllat de Susanna a Venècia: «en la tradició literària de diverses cultures, el viatge sempre ha estat considerat o utilitzat com a metàfora del trànsit per la vida, del camí d'aprenentatge vital i de coneixement o l'inici d'un canvi o transformació que afecta l'home que marxa; una experiència de formació molt sovint amb connotacions iniciàtiques» (Esteve Guillén 2009: 124).

Mentre que el títol dels dos dietaris esmentats remetia al lloc en què l'autor viu —o va viure— almenys una temporada, el següent volum, *Quadern d'ombres* (1999), és, des del punt de vista compositiu, força distint: si bé aplega anotacions datades entre 1996 i 1998 i, per tant, cronològicament, enllaça amb *Quadern de Fornells*, s'allunya de la forma canònica del dietari en tant que l'integren un conjunt de notes que no estan particularment vinculades a un espai concret ni tampoc datades —amb escasses excepcions— de manera explícita: «M'adono que en començar aquest nou quadern no volia de cap manera tornar-lo a posar sota l'advocació d'una illa o població a la qual ja m'havia referit a bastament. Per això, entre altres motius, vaig prescindir de la forma del dietari: m'evitava repetir uns mateixos ritmes i caure en un excés d'anècdota. Fins i tot vaig proposar-me de no fer gaires al·lusions als llocs concrets on em trobava, a fi de donar-li un caire més abstracte i més atemporal» (Susanna 1999: 295). Temàticament, però, el quadern vindria a ser un punt i seguit respecte a l'editat el 1995; ho evidencia el títol, que fa referència a un determinat tipus de vida que és la que es desprèn de la lectura detallada de les pàgines: «*Quadern d'ombres*: això és el que és aquest aplec informe de notes, fragments i digressions. Una mena d'eco, més o menys estrafet, d'allò que un va llegint, veient, parlant o pensant» (Susanna 1999: 236). Les anotacions del darrer volum autobiogràfic publicat per Susanna, *Quadern dels marges* (2006), abasten el període d'escriptura comprès entre 1999 i 2001. El llibre, estructuralment, segueix la línia iniciada per *Quadern d'ombres*; tanmateix, la diferència respecte als quaderns anteriors rau en el manifest predomini dels temes literaris, com si, més que un itinerari vital, l'autor ens oferís un itinerari de lectures: d'obres concretes com *El millor dels mons*, de Quim Monzó; *Bones notícies*, de Toni Sala; *Els enfonsats i els salvats*, de Primo Levi, o de la producció global de narradors i poetes com Paul Auster, Marià Villangómez i, de nou, Josep Pla i Josep M. de Sagarra. L'autor presentava el contingut del llibre en aquests termes: «Aquest és un quadern d'atzars (l'atzar que és a l'origen de la majoria de les nostres lectures, converses, reflexions i digressions), d'oblits (moltes d'aquestes notes tenen el seu origen en la detecció d'algun oblit, en aquesta tendència a l'oblit tan consubstancial a la persona i a certs països d'història incerta com ara el nostre, i neixen doncs amb la voluntat de portar-li la contrària), de comptes (hi passem comptes amb tot allò que d'una manera o altra ens interessa o preocupa o ocupa) i, per tant, és també un quadern de debits i crèdits, de llevants iponents, de fums i perfums, de fluxos i refluxos [...]» (Susanna 2006: 268-269).

II. PINTURA I POESIA: ANALOGIES I DIVERGÈNCIES

Com es pot deduir, la pintura és un dels rovells temàtics dels quaderns d'Àlex Susanna. No és d'estranyar, òbviament, que les pàgines estiguin farci-

des d'anotacions sobre pintors d'èpoques distintes que el dietarista jutja, opina i valora: medievals, del renaixement i del barroc (Giotto, Piero della Francesca, Paolo Uccello, Frans Hals, Rembrandt...), del segle xx (Pablo Picasso, Salvador Dalí, Joan Miró, Paul Klee...) o de la més estricta contemporaneïtat, bona part dels quals són fruit de la coneixença personal (Alberto Giaquinto, Renato Balsamo, Luigi Tito, Corrado Balest, Josep Serra Llimona, Josep Vives Campomar, Miquel Vilà, Joaquim Sunyer, Ramón Gaya, Simó Busom, Pere Pruna...). No és tampoc sobre remarcar que els quadres que il·lustren les portades d'alguns dels dietaris són, justament, obra de pintors com Serra Llimona (*Quadern de Fornells*) o Vilà (*Quadern d'ombres*).

Ara bé, Susanna no es limita a comentar la producció dels pintors suara esmentats, sinó que també, al llarg dels dietaris, és fàcil trobar-hi reflexions sobre les analogies entre la poesia i la literatura, un tema sobre el qual expressava el seu parer el 1996 en una entrevista a Marta Nadal (1996: 55): «No hem d'oblidar, però, que una cosa és el llenguatge pictòric, i l'altra el llenguatge poètic, i que tot això, en el fons, no deixa de ser una mena de joc i com un intent d'explicar un art per mitjà d'un altre art, perquè sempre he pensat que eren complementaris i funcionaven com autèntics vasos comunicants» (sobre les relacions entre pintura i literatura al llarg de la història, veg. Monegal 2000). Voldríem fixar la nostra atenció en tres de les qüestions que planteja Susanna sobre les connexions entre poesia i pintura. En primer lloc, proposa si cal tenir una preparació especial per a poder interpretar —i llegir— poemes i quadres: «ens cal saber enfrontar-nos-hi directament, personalment, i atendre les nostres pròpies reaccions amb la màxima llibertat possible, però per un altre costat un mínim d'informació, dades i reflexions poden ser-nos també d'una gran utilitat. Potser del que es tracta és de no ser esclaus ni de les unes ni de les altres. Incorporar els nostres coneixements a la nostra percepció només per en-vigórir-la i aguditzar-la al màxim» (Susanna 1995: 18). Segonament, remarca els paràmetres que han de regir ambdós gèneres, la senzillesa i l'experiència vital; una reflexió entorn del problema de la referencialitat, de la relació entre la realitat i la seva representació estètica: «Ens cal —en tot l'art, però especialment en literatura i pintura— tornar-la [la realitat] a compondre, des d'un estadi de gran simplicitat. Les paraules, les formes i els colors han de reconquerir el gust de les coses: les seves olors, textures i sabors. La realitat ha d'entrar en nosaltres —artísticament parlant, s'entén— a través dels sentits. Això explica que puguem fruit tant davant d'un “simple” bodegó i, qui diu un bodegó, diu un poema en què es parli de la relació mare-filla [...]» (Susanna 1995: 67).⁵ El

5. En un passatge de *Quadern dels marges*, Susanna es reafirma en aquestes idees: «Com en pintura, [tinc] predilecció per una poesia aferrada a les coses, als fets, a les persones, al paisatge, a les ciutats. Una poesia concreta, però, i saborosa, que aconsegueixi de transmetre amb expressivitat, amb gràcia, amb una forma o altra de sensualitat i malícia, el gust o el disgust d'allò de què

darrer tret comú als quadres (exceptuant els paisatgístics) i als poemes és que «perquè siguin interessants cal que estiguin habitats»; l'antítesi en seria l'abstracció: «Aquest ha estat un dels principals mals de la poesia que s'ha escrit darrerament: els poemes cometien l'error d'agafar com a principal protagonista el llenguatge, i això els acabava buidant de tot interès (eren poemes abstractes fets només de llenguatge, semblantment a com la pintura abstracta està només feta de pintura, i per això ha acabat no interessant ningú)» (Susanna 1995: 125).

Malgrat el veïnatge entre la pintura i la poesia hi ha unes dissemblances evidents. D'entrada, la relació amb un hipotètic públic: «la poesia és un art molt més secret que la pintura. Així com l'una la duem dins nostre, gairebé d'amagat, i només de tant en tant la mostrem als altres —en forma de llibre o de lectura pública o privada—, l'altra és molt més sovint objecte de contemplació, diàleg i, no cal dir-ho, transaccions» (Susanna 1999: 176). També és distinta la matèria a tractar ja que si bé un pintor en pot tenir prou amb motius externs, com un ram de flors, unes mans, una finestra oberta, una taula desparada o un jardí (i, fins i tot, especialitzar-se en un camp temàtic); el poeta, en canvi, ha de reflectir en la seva obra un procés d'interiorització que desenvolupi un seguit de reaccions i d'emocions: «el pintor pot pintar i fins i tot repetir-se tant com vulgui. Que no se'm malentengui: quan dic repetir-se, ho dic en el bon sentit, vull dir que pot pintar tants cossos, pots o jardins com vulgui perquè sempre seran diferents. En el cas d'un poeta, en canvi, un cos concret se li converteix en el cos, un bosc en el bosc, una taula en la taula: aquesta és la grandesa de la poesia —el seu caràcter diguem-ne abstracte, generalitzador—, però alhora el punt feble per al poeta (la impossibilitat d'insistir, de repetir-se)» (Susanna 1995: 42-43). Breu: el paper que juga el món extern (i, en conseqüència, la visualització dels objectes representats) en el producte final és diferent en la pintura i en la poesia perquè «la realitat i la vida estan més fetes per ser convertibles en quadre que no pas en poema. Els quadres que es poden pintar són innumbrables. Els bons poemes que es poden escriure són escassos. Un poema sol contenir molts quadres. Un poema sol ser una cristallització lenta i difícil d'experiències molt diverses, que cauen les unes sobre les altres, es juxtaposen, s'agrumollen, es fan i desfan, fins que un bon dia el poema comença a emergir. De bons quadres sobre un mateix cos, se'n poden fer molts; de bons poemes, potser només un (els altres foren una repetició flagrant)» (Susanna 1995: 91-92). La idea de l'excel·lència de la poesia, gràcies a un refinat procés de destil·lació, apareix igualment exposada en altres passatges dels dietaris: «La poesia, com el teatre, no tolera gaire bé la mitjanja. En canvi, la novel·la, el cinema i la pintura són arts que, a parer meu, donen molta més cabuda a la

se'ns està parlant. Una poesia que es desprengui de la vida o que hi vagi a parar de ple: una poesia que en sigui un bon complement o un ressò» (Susanna 2006: 16).

qualitat mitjana. Un poema mitjanet no aporta res; és banal i prou. Una novel·la mitjana, en canvi, ens pot haver distret unes hores. Com passa amb moltes pel·lícules. I quants quadres que no són res de l'altre món no tenen gràcia i estan bé per a ser penjats a una paret!» (Susanna 1999: 171).⁶

També és divers el grau d'implicació en l'acte de contemplar un quadre i en el de llegir un poema. Per a Susanna, quan mirem un quadre som fonamentalment espectadors (primer mirem i, després, n'extraïem conclusions); en canvi, quan llegim un poema, duem a terme una operació diferent, de caire més analític, que consisteix a implicar-hi la raó: «Per això hi ha més persones dispostes a gaudir davant d'un quadre, o d'una peça musical, que no davant d'un poema (davant d'un poema, normalment, estem obligats a pensar; davant d'un quadre, no pas en primera instància)». Una afirmació que li serveix per explicitar, de nou, el seu model poètic: «Ja sé que la poesia pot ser també un pur joc verbal, una pura borratxera de mots, però jo m'estic referint a la poesia que diu coses, l'única que m'interessa» (Susanna 1995: 125).

Com hem apuntat, els dietaris de Susanna contenen interessants reflexions sobre autors i moviments artístics que, al mateix temps, esdevenen la base de la seva poètica estètica i literària. Vegem-ne només unes mostres. Classicista de mena, però amarat de sensibilitat moderna, Susanna mostra la seva preferència per l'art italià del Quattrocento en detriment del que van generar les avantguardes: «Davant d'obres com aquestes [Giotto, Piero della Francesca, Paolo Uccello], l'art modern és, tret d'unes quantes excepcions, gairebé insignificant» (Susanna 1989: 101). O l'admiració per l'escola holandesa del segle XVII (que retrobarem al poema «Vells mestres»), a propòsit d'una exposició de Vermeer de Delft i d'una carta del pintor abstracte Miquel Lledó: «I jo no puc evitar de preguntar-me i preguntar-li: davant d'aquests pintors holandesos tan devotament lliurats a la quotidianitat d'uns espais i d'unes accions interiors que en molts casos encara podem reconèixer com a nostres —conversar, llegir, escoltar música, menjar, folgar, divertir-se—, què en deveu pensar, vosaltres que en el vostre art us en trobeu tan lluny? Tan fatalment lluny, potser» (Susanna 2006: 184). O bé crítica la vacuïtat del moviment surrealista: «Abans, però, ell [Miquel Vilà] —com tots nosaltres— s'havia deixat enredar pel surrealisme i la fantasmagoria dels seus mons» (Susanna 1995: 59). Per tot plegat, és especialment bel·ligerant amb la pintura més actual: «En la nostra època, llevat d'alguna excepció, ja no es pot ser un creador ingenu; ingenu en el sentit d'actuar al marge de la tradició, d'un coneixement crític i reflexiu de la tradició» (Susanna 1995: 29).

6. A *Quadern venecià* Susanna ja indicava quines eren les seves premisses a l'hora d'escriure poesia: «Prefereixo l'esforç esporàdic i concentrat d'escriure un poema. Entre escriure un poema i escriure una novel·la hi ha la mateixa diferència entre una cursa de cent metres i una marató. El plaer pot trobar-se als dos llocs, però jo, sense cap mena de dubte, m'inclino per la concentració, la intensitat, la velocitat» (Susanna 1989: 94).

Finalment, val la pena esmentar que en alguns passatges dels dietaris Susanna es qualifica, a si mateix, de «pintor frustrat». A *Quadern de Fornells* anota que «molt més que escriptor, el que a mi m'hauria agradat és ser pintor. [...] Un pintor com els d'abans, un pintor que pinta la dona, els fills, els pares, algun amic; els paisatges que va trobant o descobrint al llarg de les seves passejades i viatges; natures mortes, cossos anònims, desconeguts, potser algun de més conegut... Un pintor poc intel·lectual, fresc, directe, agraït» (Susanna 1995: 41). I a *Quadern d'ombres* rebla el clau en la idea d'una modernitat, estèticament més tàcita, que manifesta: «El que sí que tinc força clar és que pintaria o compondria, bastant al marge de molts dels moviments que formen la modernitat. La meua, en tot cas, seria una modernitat molt més implícita que explícita, fruit de ser algú del meu temps —alguna cosa ha de delatar el meu temps: no m'agradaria pas pintar no essent de cap temps, com tampoc m'agradaria fer-ho no essent de cap lloc, d'enlloc—, però mai no buscada, no pas una modernitat de formes, simplement epidèrmica» (Susanna 1999: 71).

III. ESCRIPTORS I PINTORS: MODELS I COMENTARIS

Si hi ha un escriptor català que, segons Susanna, també es pugui qualificar de pintor, aquest no és altre que Josep Pla: «Pla és el nostre escriptor més pintor de tots, i, constantment, darrere els seus mots, hi veiem un o altre impressionista» (Nadal 1996: 53).⁷ Els motius pels quals ho afirma podríem sintetitzar-los en dos: l'estil i la capacitat per a retratar la figura humana. No en va, la poètica planiana té com a eixos la claredat, la precisió i una voluntat eminentment realista. Fixem-nos en les asseveracions que reproduïm a continuació, en què, per descriure la seva forma expressiva, Susanna se serveix de nombroses referències pictòriques. Així, a propòsit d'alguns llibres continguts a l'*Obra completa*, com *Girona, un llibre de records* (1966), assenyala: «l'estil de Pla és semblant a la paleta del pintor Gimeno. D'algun temps ençà que, llegint-lo, em feia tota la impressió de trobar-me davant d'un escriptor que escriu com si pintés, i avui, de sobte, he trobat el pintor» (Susanna 1995: 63); semblantment, sobre *Madrid, 1921. Un dietari* (1966), sentència: «Així és, ni més ni menys, la paleta de Pla: grassa, viva, sucosa de textures, palpitant amb el mateix desordre contingut de vida» (Susanna 1995: 64); per últim, arran de *Cartes de lluny* (1967) apunta: «És en aquests papers lírics que esdevé més pintor, que fa de

7. Sobre l'admiració de Susanna envers Pla —i Carner— és interessant reproduir aquest paràgraf de *Quadern venecià*: «Força bon dia. Matí a casa. Llegir amb llum natural aquests dies, m'està resultant molt agradable. Començo el dia amb Carner. M'adono que al llarg d'aquest curs alterno Carner i Pla. No sols al llarg d'aquest curs, sinó des de fa bastants anys. Són els autors que millor em van per "entrenar-me" lingüísticament, per estar en "bona forma" lingüística» (Susanna 1989: 116).

pintor i ens recorda, és clar, grans pintors (ell és, de fet, un gran escriptor que recorda, no sols grans escriptors, sinó grans pintors [...]) A qui ens recorda Pla, si no al Matisse i al Derain fauvistas de principi de segle?... Hi ha, doncs, un punt —difícil d'aconseguir— en què la gran pintura i la gran literatura es retroben i donen la mà...» (Susanna 1995: 73-74). Quant al segon dels motius, indica que «l'art del retrat, un dels més difícils —la naturalesa humana i el seu esperit, quan n'hi ha, són per essència esmunyedissos: cal ser un gran observador per arribar a fixar-los— i, doncs, un dels principals reptes de tot artista (tant els plàstics i escultòrics com els literaris: penso, per tant, no sols en els de Ramon Casas o Apelles Fenosa, sinó també en aquells que trobem escampats en algunes obres de Josep Pla o en les *Memòries* de Sagarra o de Stefan Zweig, retrats tots ells personals i prodigiosos d'una sèrie de personatges precisament no pas fàcils de copsar ni de sintetitzar [...])» (Susanna 2006: 238). Deixant de banda l'esment a Zweig, l'exemple d'escriptor-pintor continua essent Pla, però, de manera gens gratuïta, Susanna hi afegeix un altre nom, el de Josep M. de Sagarra i la seva obra autobiogràfica. Així considera, en termes pictòrics, les *Memòries* (1954) com «un dels millors murals al fresc que es deuen haver fet a casa nostra en el decurs del segle» (Susanna 1995: 155). La valoració positiva que fa del text de l'autor barceloní es deu a la seva capacitat per a retratar la societat catalana de començaments del segle passat, com ho mostra aquesta nova citació en què l'equipara als pintors venecians del segle XVI: «Ell és el nostre Veronese, Tiziano o Tintoretto. Ell és qui més dotat està per pintar grans quadres: aquells fabulosos banquets de l'Accademia o del Louvre que us mireu, embocats i empetitits, des de la vostra remota i insignificant condició d'espectadors. ¡Sí n'hi arriben a passar de coses!... [...] Són fonamentalment quadres farcits de vida. Doncs bé, les memòries del nostre autor m'han fet aquesta mateixa impressió» (Susanna 1995: 168). Malgrat tot, hi ha diferències evidents entre ambdós autors, sobretot pel que fa al tractament del paisatge i del retrat: «[Pla] té el do de la seducció immediata, ràpida i punyent. En les distàncies curtes és imbatible. La seva paleta, davant de qualsevol situació, persona, objecte o paisatge, fa autèntiques meravelles. Aquí rau potser una de les seves diferències: l'un [Sagarra] era capaç de pintar grans frescos en el menjador d'algun imponent palau venecià; l'altre [Pla] fou més un pintor de cavallet a la manera impressionista... Tots dos igualment bons, però pertanyents a gèneres diferents» (Susanna 1995: 162).⁸ I ho corrobora en aquests termes: «Quina vida que, en les mans de Pla, agafen aquests personatges dels quals a priori no en sabem res de res! Ell i Sagarra han estat el més grans retratistes que hem tingut en aquest país, l'un més donat a les grans dimensions i a una cuina

8. Susanna diferència entre dos tipus de pintors: els de cavallet («l'obra que en resulta, palpita, és viva i transmet aquest batec de realitat») i els d'estudi («l'obra s'imposa pel que té d'in-temporalitat, aturats en el temps») (Susanna 1995: 118).

elaborada de regustos clàssics (Sagarra), l'altre, més periodístic, ràpid i sintètic (Pla)» (Susanna 2006: 59).

Els dietaris de Susanna mostren altres equíparacions entre poesia i pintura. Per exemple, s'hi parla de poetes (Pessoa, Ferrater, Gil de Biedma) i pintors (Morandi, Balthus) *perillosos* perquè «s'enganxen fàcilment, que per poc que un es distregui li generen tics imitatius» (Susanna 1995: 129). Igualment, una mostra de quadres de Miquel Villà permet al dietarista reflexionar, de nou, sobre els estrets lligams que mantenen les dues arts: «Garcés, Roethke, i podríem afegir-hi Muñoz Rojas, J. S. Pons o Walter de la Mare: els poetes s'adiuen amb l'obra del nostre pintor (per ser més precisos, una determinada estirp de poetes). Aquests quadres de l'exposició de Maó, petits, concentrats, densos i suggestius, ens fan pensar justament en poemes» (Susanna, 1995: 231). Un darrer apunt: l'agut comentari que efectua Susanna de dos poemes, «La dama que es despulla el pit» i «Neu fonent-se a Fontainebleau», del primer recull de Joan Vinyoli, *Primer desenllaç* (1937), inspirats, respectivament, en els quadres homònims, de Tintoretto, i de Cézanne: «El de Cézanne, és una meravella: Rilke mateix l'hauria envejat, si no fos que sembla Rilke qui realment l'hagi escrit valent-se de Vinyoli. [...] El dedicat a Tintoretto, en canvi, no m'acaba de fer el pes. El trobo feixuc, retòric, sobrecarregat, poc clar» (Susanna 1999: 19).⁹

IV. L'AUTOR COM A PINTOR: UNA PASSEJADA PER L'OBRA LITERÀRIA

Al llarg de la producció de Susanna, sigui en poesia o en prosa, no és gens difícil trobar-hi l'aplicació pràctica de les reflexions que hem comentat sobre literatura i pintura. L'autor, que havia publicat diversos poemaris abans de *Quadern venecià*, se serveix en els diversos dietaris d'una modalitat discursiva que, tanmateix, no està exempta de notes líriques de gran sensibilitat, quan s'atura i enfoca el paisatge que l'envolta. Podríem afirmar, en definitiva, que hi ha un ús dels recursos pictòrics (plasticitat, cromatisme, lluminositat, estatisme...) com en aquesta anotació que mostra la fascinació que sent per la ciutat de Venècia: «Mai el seu paisatge no m'havia semblat tan oriental i fantasmagòric com aquest vespre. No em puc estar assegut. M'alço constantment per fitarlo. A primer terme, l'església de Sta. Maria Formosa, el palau abandonat de la plaça. El campanar, colltort, sembla de cartró. Tot plegat, un decorat insuperable. La vista recorre una i altra vegada la carena de cúpules i campanars de la ciutat. Amb calculada lentitud, però, la fosca va engolint el paisatge fins a dissoldre'l totalment davant els nostres ulls. Torno llavors a dintre, a acabar de sopar. Aquesta mena d'exaltació irreprimible, que poques ciutats la causen!...»

9. Com bé indica Susanna, Vinyoli, a l'hora de preparar el 1975 l'edició de la seva *Poesia completa*, va optar per suprimir el poema «La dama que es despulla el pit».

(Susanna 1989: 169). També mostra una evident plasmació pictòrica, deutora de Josep Pla, aquesta contemplació marítima: «Des de casa de Pepe veig de nou el port de Maó, ¡però amb una llum tan diferent! La mar llisa, mansoia, cendrosenca, aplacada, suau, mòrbida, despoblada. Una mar molt més discreta, tamisada i plena d'adjectius —encara que això pugui semblar una paradoxa— que la d'estiu» (Susanna 1995: 221). O, potser de manera més explícita, aquest paisatge de la Terra Alta, talment com si es tractés d'una tela pictòrica: «Un aquarel·la nocturna: amb aquella potència lumínica característica, s'alça una lluna gairebé plena del tot sobre una àmplia estesa de camps d'oliveres, al fons calitjós de la qual es retalla la carena dels Ports d'Horta, Arnes i Beseit. Si no sabéssim on som, però, la idea de mar i una costa llunyana és el primer que se'ns acudiria... Una mar fosca i argentada d'oliveres, com una mena de paisatge submarí que aflorés a la superfície» (Susanna 2006: 256).

Igualment, la producció lírica de Susanna conté un bon grapat de poemes que neixen de l'emoció desvetllada per un motiu plàstic (ja sigui una pintura o una escultura) o arquitectònic, encara que, com apunta l'autor, «penso que cal tenir clar que el poema s'ha d'aguantar al marge d'aquest referent [...] perquè una cosa és la imatge pictòrica, per exemple, que desencadena un poema i una altra, forçosament, aquest poema, que, si vol tenir vida pròpia, evidentment ha de trencar el cordó umbilical que el lligava a un determinat pretext» (Susanna 2007: 204-205).¹⁰ Indicarem algunes d'aquestes composicions. Pel que fa als primers aplecs a *De l'home quan no hi veu* (1980), hi ha una secció, «El passeig de la boira», dedicada a Blai Bonet, presentat com a «escultor del mot»; a *Els dies antics* (1982), hi trobem el poema «Tres nus a les Termòpiles», i a *Les anelles dels anys* (1991), «Paisatge final». Ara bé, és en els tres darrers reculls en què la presència de poemes que s'inspiren en motius artístics, o dedicats a pintors, augmenta significativament: a *Boscós i ciutats* (1994), hi apareixen «Davant d'un claustre», «La tela dels dies clars» (Homenatge a un pintor), «Santa Àgueda», dedicat a Serra Llimona, «Notre-Dame du Haut (Ronchamp)» (Homenatge a un arquitecte), «Tríptic» i «Paisatge del Matarranya»; a *Suite de Gelida* (2001), «Vells mestres», dedicat a Simó Busom i Josep Serra Llimona, «L'espera», recordant Edward Hooper, «Natura morta», adreçat a Miquel Vilà i «Conjunt de cares», pensant en Lucien Freud; per últim, a *Angles morts* (2007), «Anunciació, de Bernat Martorell», «Monbòsc», «Bodegó», «Tot veient una estatueta egípcia al Museu de Montserrat», «Natura caiguda», «Dibuix de Darius Vilàs», «Veduta romana» i «Davallament» (per a un comentari dels pomes «Vells mestres», «L'espera», «Conjunt de cares», «Bodegó» i «Veduta romana», a càrrec del mateix autor, veg. Susanna 2007: 205-218).

10. Per a Susanna, cal evitar que el poema sigui únicament la reproducció, pura i simple, a través de les paraules, d'un model o d'una referència visual. Seria el cas de l'ècfrasi, de gran tradició en la literatura clàssica i renaixentista. Sobre aquesta qüestió, veg. Bou (2001: 31-34).

Hi ha un poema de Susanna queensem que és bon compendi de les seves idees sobre poesia i pintura: «Paisatge del Matarranya» (Susanna 1994: 93), amb què posa punt i final al recull *Boscós i ciutats* (veg. una intel·ligent lectura d'aquest poemari a Corretger 1995: 74-75). El text diu el següent:

PAISATGE DEL MATARRANYA
(Tinta sobre tela, 65 × 81 cm)
Dansen les oliveres sota el vent;
tomballeja el sol sobre els camps de blat
i enjogassat corre d'un cap a l'altre
abans no el tonsuri un destí cruel;
cruix de ràbia el camí assedegat
per l'artera gotellada d'anit
que amb gran traüt de sobte s'aturà;
venerables xiprers no es cansen mai
de vetllar aquella adormissada església
d'on ha desertat l'últim batall;
decantades, catorze estacions
d'indiferència es migren i veuen
com a cada nou tombant del Calvari
tot record d'una passió passada
s'esfuma en els purs aires de l'oblit;
al lluny la serra contra el cel retalla
els seus contorns d'infants capriciosos:
aquesta terra és tota ella una dansa
que res ni ningú no gosen torbar,
i s'alça i davalla en suaus pendissos
talment un gràcil onatge d'estiu
que cuita desfer la vida en un joc.
Però en aquest quadre no hi ha ningú
i caldrà esperar el primer temerari
que vulgui esquitllar-s'hi per acabar-lo
amb un toc d'irruent humanitat!

«Paisatge del Matarranya» pertany al gènere que l'autor ha definit com a «poema-quadre» ja que «de la mateixa manera que hi ha una tipologia de poema que és el poema-cançó, per què no inventar-me el poema-quadre?» (Susanna 2007: 220). La composició, per tant, no està inspirada en cap quadre real: tot i que se'ns en donen les mides o el bastidor, observem que no es tracta d'«oli sobre tela», sinó de «tinta sobre tela»; l'operació que s'hi realitza és, en definitiva, la de transformar líricament un imaginari llenç pictòric. Susanna ens *pinta*, amb gran plasticitat, un paisatge d'estiu erm, desolat, mitjançant una sèrie d'elements característics convenientment personificats: les oliveres, el sol, els camps de blat, el camí, els xiprers, l'església... L'organització d'aquest ma-

terial respon a la voluntat de crear un determinat efecte: la sensació que es tracta d'una terra «que res ni ningú gosen torbar». Creiem que es pot detectar en la plasmació d'aquest indret la influència de poetes que combinen la descripció de la natura amb la pregunta reflexiva com són Josep Sebastià Pons, Tomàs Garcés o Marià Manent;¹¹ el darrer, tinguem-ho present, havia prologat el llibre de Susanna *Els dies antics*. Seguint aquests models lírics, en els quatre darrers versos, en què es fa patent l'absència de la figura humana, la composició esdevé, conseqüentment, més interrogativa que figurativa; el component moral d'uns versos que preserven una relació directa i intensa amb l'existència, «una incitadora consigna contra la mort i donen a l'obra una darrera significació d'aïrat compromís amb la vida» (Corretger 1995: 75). El text és, en definitiva, una excel·lent mostra que «Àlex Susanna és dels qui avui continuen aspirant a una poesia amb voluntat de dir coses» (Ballart 2007: 14).

I acabem amb un altre poema de Susanna que, com algunes de les notes dels dietaris que hem anat resseguint, ens mostra, per si en quedés algun dubte, que els límits entre la pintura —i l'art en general— i la literatura no es troben tan allunyats com podríem suposar. És «Tríptic», també procedent de *Boscós i ciutats*. L'estrofa final segella un nou compromís, indestriable, entre la naturalesa de la matèria estètica i el devenir quotidià: «Qui no ha pensat en la mort / no ha pensat en la vida: / l'art no és més que una meditació / sobre la vida a partir de la mort / o una reflexió sobre la mort / a partir d'aquesta vida» (Susanna 1994: 80).

JOSEP CAMPS I ARBÓS
Universitat Oberta de Catalunya

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Ballart 2007: Pere BALLART, «Els “sentits auscultats” d'Àlex Susanna», dins Àlex Susanna, *Angles morts*, Barcelona, Proa.
- Bou 2001: Enric BOU, *Pintura en el aire: arte y literatura en la Modernidad*, València, Pre-Textos.
- Corretger 1995: Montserrat CORRETERGER, «Àlex Susanna. Consigna contra la mort, compromís amb la vida», *Serra d'Or*, 425 (maig), 74-75.
- Esteve Guillén 2009: Anna ESTEVE GUILLÉN, *El dietarisme català entre dos segles: una panoràmica i alguns exponents*, tesi doctoral inèdita dirigida per Enric Balaguer, Alacant, Universitat d'Alacant.
- Monegal 2000: ANTONIO MONEGAL (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros.
- Nadal 1996: Marta NADAL, «Àlex Susanna. El dietari com a gènere de gèneres», *Serra d'Or*, 434 (febrer), 53-55.

11. Caldria recordar que Susanna va ser director literari de l'editorial Columna entre 1985 i 1999, des de la qual va contribuir a publicar l'obra completa d'aquests tres poetes.

Sòria 2006: Enric SÒRIA, «L'eco de l'art en els dietaris catalans» [consulta en línia: http://www.iec.cat/butlleti/pdf/84_butlleti_soria.pdf].

Susanna 1989: Àlex SUSANNA, *Quadern venecià*, Barcelona, Destino.

— 1994: Àlex SUSANNA, *Boscós i ciutats*, Barcelona, Columna.

— 1995: Àlex SUSANNA, *Quadern de Fornells*, Barcelona, Columna.

— 1999: Àlex SUSANNA, *Quadern d'ombres*, Barcelona, Columna.

— 2006: Àlex SUSANNA, *Quadern dels marges*, Barcelona, Planeta.

— 2007: Àlex SUSANNA, «La musculada realitat de l'art. Poesia i arts», dins Jordi Julià / Pere Ballart, *Arts de poeta*, Palma de Mallorca, Lleonard Muntaner.

