

ARIEL

REVISTA DE LES ARTS

ANY III

Barcelona, juliol de 1948

NUM. 18

El Modernisme vist ara

AQUEST any 1948 s'escau, a Catalunya, el cinquantenari del Modernisme. Ara podem veure aquell moment de bullida amb la mateixa perspectiva amb què la seva gent veia la Barcelona de la Plaça Reial i de la fundació del Liceu, l'Europa de Lamartine i de Kossuth, de Jellachich, de Mazzini i de Garibaldi; a la mateixa distància a que els contemporanis d'aquests cabdills podien veure la batalla de les Piràmides o els rondinaires de Napoleó podien considerar les perruques de Frederic el Gran i la filosofia dels enciclopedistes.

Aquells que hi confiaren encara se'n malfien.

El seus fills, però, que no veieren els sarcasmes de quan passà la moda, el contemplen, almenys, encuriosits. Quan inquirim sobre el Modernisme gent que el promogué, excepte en rares ocasions, topem amb les evasives de la vergonya, d'una mena de penediment que voldria tirar-hi terra a sobre. Quan en parlem amb gent de la generació que no arriba als trenta anys, en canvi, sovint hi trobem una gran estima i un gran interès per ell.

En un moment de disgregació cultural del nostre país, caracteritzat per blocs de cultura jove, massissos, importants, però isolats uns dels altres pel vellutat silenci d'una situació externa de grotesc disfressament de la realitat, mirar cap al Modernisme és mirar cap a una època caracteritzada per la primera gran unitat de cultura de la Catalunya moderna.

Les fonts eren estrangeres, però el nostre país posseïa una gran receptivitat. Penseu que tota cultura que mira cap a dins i es clou cap a fora és morta. La gran vitalitat de Grècia vingué de les seves finestres obertes o tots els vents.

Així com l'arcaisme grec nasqué totalment d'ingredients forans que no li neguen la mutació en síntesi, suma transformada de quantitativa en qualitativa, de versió en creació, el nostre Modernisme begué en la lluita contra l'esperit de la civilització industrial empresa des dels quatre punts cardinals del realisme de Zola, del demonisme de Baudelaire, del preciosisme parnassià de Gauthier i del medievalisme poètic de Ruskin; en l'espiritualisme sense fe de l'idealisme germànic, del simbolisme francès,



del pre-rafaelisme britànic; en la tenebra de Dostoiewski i la llum de Tolstoi, en el vitalisme irracional de Nietzsche, dels contes de fades, de Mæterlinck, d'Ibsen, de l'èpica wagneriana i la lírica de Debussy: en l'anticlassicisme, l'antissimetria del medievalisme i el japonèsisme.

L'art pre-rafaelita, el Jugend, el modern styl, l'art nouveau, el secessionisme, l'os de mouton, el coup de fouet, es sumaren. Si, a fora, un grup n'excomunicava un altre, ací fou tot refós en el mot genèric de Modernisme, veritable entitat de cultura catalana. Arribà, l'instint sincrètic, a l'extrem de sumar el neogoticisme, fruit del racionalisme de Viollet-le-Duc, a l'empresa d'esborrament de les formes, tingudes per raonables, del classicisme, i a acceptar el realisme i l'impressionisme, com a facetes del mateix moviment que el simbolisme, que n'és el pol oposat.

Per això hi hagué dues ales en el nostre Modernisme, la dels negres i la dels blancs, la de les baixeses de la realitat mundanal i la de les altures de la irrealitat somniada encara que tots volaren amb una i altra, en certes ocasions. Rar fou qui, com Nonell, volà amb una sola, i encara més rar qui aconseguí realment una síntesi i pogué elevar-se per sobre de la parcialitat, que és el defecte dels fills d'aquell moment històric, com féu, a una escala humana, Maragall, i a una sobrehumana altura, dominant els temps i les cultures, l'ànima immensa de Gaudí.

La sola existència d'aquests noms ens fa mirar el Modernisme amb un amor que ultrapassa l'interès purament plàstic promogut per Apollinaire a favor de les entrades del metro de París, que projectà Guimard: l'interès emotiu de la reivindicació de Dalí o el decoratiu de Grau Sala i dels creadors del New Look 1947 de la moda femenina.

ALEXANDRE CIRICI

CRONOLOGIA DE L'ÈPOCA MODERNISTA

1885: Gaudí: Palau Güell. 1886: Rusiñol a París. Anomenada de Maragall. 1891: Naturalisme d'Oller: *La febre d'or*. Descoberta de Sitges. Gallissà: senyera de l'Orfeó. Joan Llimona: *Crist venç*.

1892: 1.^a festa modernista de Sitges. Neoidealisme de Brossa, reacció contra el naturalisme. 1893: Introducció de Nietzsche. Casellas elogia Puvis i Carrière. Representacions de Mæterlinck. 1894: Casas: *Garrote vil*. Maragall: *La Sardana*. Processó del Greco a Sitges.

1895: Primer volum de Poesies de Maragall. Rusiñol torna de París.

1897: *Els Quatre Gats*. Primera exposició de Picasso. 1899: *Pèl i Ploma*. Mir negre. S. Junyent: *Clorosi*. 1900: Mir a Mallorca. Començ del Parc Güell.

1901: Wagner en català. *La Wagneriana*. Ors imita Rossetti, Montoliu tradueix Ruskin. 1902: Cafè Torino. 1905: Gaudí: Casa Milà. 1908: Domènech: Palau de la Música Catalana.

1911: Sunyer torna de Ceret. Maragall l'elogia. Classicisme.

Modernisme i germanisme

EL Modernisme, aquest període exuberant i pletòric que s'inicià pels volts de l'any 1888, l'època feliç de Rius i Taulet i la primera Exposició Internacional de Barcelona i que s'organitzà en certa manera amb Prat de la Riba pel sentit universal de la cultura del gran patrici, en el seu origen i durant la seva gestació té molt de caos informe, de llum en revolta i d'impuls vitalista. En aquest aspecte arribava al moment més crític coincidint amb l'anarquisme a ultrança dels primers anys del segle passat. Són els anys de la nostra grandesa, tanmateix, i del nostre creixement i resurrecció en la puixança econòmica i cultural. Després d'aquell tumult desordenat, d'aquell afany assedegat de nous horitzons i de noves adquisicions, restà, per decantació progressiva, el solatge més sòlid i més ric de la nostra cultura actual. D'ell deriven institucions essencials per a Catalunya, nuclis que polaritzaren els esforços dispersos i la formació integral dels homes que directament o indirecta han estat els mestres de generacions posteriors i han donat una fesomia peculiar a la nostra llengua i a la nostra cultura. No hi ha, evidentment, naixença sense dolor, puresa sense commoció impura, ordre sense caos previ, força sense xoc violent i brusc. Els nostres besavis prepararen una grandesa mentre eren sotraguejats per l'anarquia d'unes hores tèrboles i el soroll esfereïdor d'unes bombes homicides.

S'ha dit que la Renaixença a Catalunya mirava enrera, a un passat esplendorós a través del qual es retrobaren els homes mentre s'enrobustien amb la consciència nacional llavors desplegada i ressorgida en plena llibertat. El moviment romàntic ajudava i estimulava aquella consciència, i Catalunya, com tants d'altres pobles, sabé aprofitar el moment per a refer-se i sortir de la letàrgia. De moment, Escòcia i França nodriren els primers romàntics catalans i prepararen la palanca per al salt a l'aventura de segles desitjada. Però, com en pocs d'altres països que gaudiren del mateix ressorgiment emergint tot de sobte d'un silenci secular, Catalunya continuà la seva ruta treballant en una tasca diària plena de fervor; i tot aquell aiguabarreig d'idees, aspiracions i somnis que portava en el seu si el Romanticisme—el moviment més complex i més monstruós per desfermat en amplitud i en profunditat—s'orientà a casa nostra cap a un noble anhel de plenitud i de retrobament. Així, doncs, el Modernisme, conseqüència d'aquesta orientació definitiva, fou una intensa i esperançada mirada cap al futur, tant com cap al passat ho fou un dia el Romanticisme i la seva resultant més immediata: la Renaixença.

Si els mallorquins i Verdager, Rusiñol i Guimerà van donant forma i estructura a un idioma i a tota una literatura balbucejant fins llavors en el seu renéixer meravellós i meravellat, seguint els camins més usuals i més familiars al nostre temperament mediterrani, cisellant i polint el llegat avial i dominant i viant l'impuls de gran deu que dintre d'ells saltava talment cavall de sang calenta i jove, d'altres, més europeus, més preocupats de l'admirable galop literari que ressonava fronteres enllà, dirigien els ulls a altres cultures més fetes i més madures, com postulant noves idees i orientacions inèdites. És tot un afany de grans senyors, que, segurs del propi patrimoni, surten a airejar-se en els vents d'altres climes per conèixer-ne les noves directrius i amb l'intent d'adaptar-ne el sentit i enriquir amb elles la llengua i les lletres de la pàtria. I això significa molt. Significa sobretot la consciència de la plena seguretat d'haver assolit una maduresa prou

respectable per a poder arriscar-se a noves aventures; significa estar convençuts d'un idioma i d'una cultura reconquerits i prou sòlids i madurs per a rebre la sement d'altres climes, sense el temor d'una orientació o d'un fracàs per incomprensió d'un públic que llegeix i espera.

En aquest aspecte, com en tants d'altres, és altament instructiu donar una ullada curiosa a la sèrie de volums publicats per la *Biblioteca Popular* de «L'Avenç». En ella, juntament amb una quantitat no massa considerable d'obres originals en català, apareix un nombre remarcable de traduccions d'autors estrangers clàssics i sobretot del moment, molts d'ells de no massa fàcil lectura. I hem de remarcar tot seguit que la majoria no són de llengua francesa sinó alemanya, anglesa o nòrdica. És un intent ben clar i ben precisat d'una aspiració cap a nous horitzons, donant com a pressuposada la permanència de la tradició literària nostra i intentant dirigir la mirada més enllà de França, la literatura de la qual ens ha estat sempre molt assequible per la llengua i fins i tot per la mentalitat. És un afany de pregonesa i de preocupació universal el que movia els homes aplegats a l'entorn de «L'Avenç» i del seu moviment. Així, Ibsen hi és representat amb una admirable profusió, hi ha la veu de Björnson al costat d'Andersen, Shakespeare i Emerson, Henry Arthur i Walt Whitmann, Mæterlink i von Eichendorff, i entremig Goethe.

D'aquesta curiositat universal i palpitant dels homes del Modernisme, cal destacar tot seguit la tendència a la coneixença dels autors alemanys. I no posem en relleu aquesta tendència perquè intentem fer suposar una preferència dels literats modernistes cap a la cultura germànica per damunt les altres, sinó perquè el fet d'aquest interès és gairebé inèdit i es produeix d'una manera regular i sistemàtica per primera vegada en les nostres lletres, i perquè el transplantament va paral·lel a l'interès demostrat cap a la cultura alemanya per part d'altres manifestacions de l'art, especialment l'arquitectura i la música. Potser el motiu més profund de tot plegat és una mena de reconeixement molt tardà cap a Alemanya, en tant que bressol d'aquell romanticisme exaltadament nacionalista que havia vivificat una gran quantitat de pobles que dormien el malson d'una opressió secular. Però la causa més pròxima és la concepció germànica del món i de la vida, del cosmos i l'esperit; la concepció que sabia fondre en una boirosa i poètica unitat tota la complexitat de l'home i del món sensible i espiritual que el voltava. L'home del Modernisme és semblant, salvades les distàncies i les profundes diferències, a l'home del Renaixement. Ho és en la seva aspiració vehement a una unitat interna de les coses, unitat concretada en la forma clàssica del renaixentista i en el caos informe del modernista, aquell caos en el qual Novalis veia la unió perfecta del món sensible i el de l'esperit. D'aquí que un i altre somniïn esperançats una futura Edat d'Or, l'eterna utopia plaçada llavors en l'esdevenidor i conquerida per l'esforç de la voluntat humana, perquè l'home d'ambdós períodes es sap segur de les seves adquisicions il·limitades i entreveu un demà feliç que ha guanyat perquè té una intel·ligència i un poder que la ciència li confereix.

Goethe i Novalis expliquen la més pura essència de Maragall i ens diuen ben clarament la seva especial visió de la naturalesa i la força simbòlica de la seva obra. Nietzsche, per un altre costat, li dóna tot l'impuls voluntarista que encarna en alguns dels seus personatges poètics—Serrallonga, el comte Arnau— i justifica aquell afany de potència i de domini que Maragall enyorava. És, tanmateix, un cas singular aquesta profundíssima i vigorosa aclimatació del pensament germànic a Catalunya gairebé



Dibuix inédit de Xavier Gosé

exclusivament per obra d'un sol poeta. Però cal tenir molt present que Goethe i Novalis, Wagner i Nietzsche no haurien influït amb tanta intensitat damunt Maragall, si el poeta no hagués estat tan penetrat de l'ambient trepidant i exaltat de l'època en què li tocà viure i morir. Per a Maragall, els alemanys eren els portadors més representatius d'aquells ingredients i d'aquelles substàncies que el temps requeria i les vivències exigien. És, per tant, una qüestió d'ambient tant com de personalitat. Fecunda, aquesta aclimatació del pensament alemany va directament a Josep Lleonart i arriba fins a nosaltres a través dels poetes més preocupats de la profunditat i de l'entranya arcana de les coses; i un dels mestratges que Carles Riba ha exercit damunt les generacions següents ha estat precisament el de perfilar i depurar aquesta línia tan interessant com rica, especialment per la coneixença directa de l'obra de Hölderlin i la de Rilke, coneixença que, per altra banda, informa directament una personalitat tan dalerosa de pregonesa com la del poeta Joan Vinyoli.

JOSEP ROMEU

Teatre Modernista i Romàntic

IMPossible de refer, en una nota com aquesta, una imatge, tan sols, del que fou, o de les moltes coses que fou a la vegada, el teatre català, en els trenta o quaranta anys que cavalquen per parts iguals entre dos segles. Potser valdria la pena de llegir només un sol document—l'*Elogi del Teatre* de Maragall—i no pensar-hi més. No pensar-hi més, o bé fer-ne una història detallada. Són diverses les causes que avui fan del teatre una preocupació col·lectiva. Observem que, si bé en res no podem cantar victòria, és cert que ni la cultura ha fallit, ni les arts, ni la poesia, ni els llibres han fallit. Fins ara, però, i concretament des del 1945, any de la represa, el teatre ha fallit. Primer i gran motiu. Hi ha a més un procés de revisió i potser de revaloració, molt lloable, dels valors del teatre nacional. L'hora de les crisis és sempre la dels retrobaments. Els llibres ens vénen a trobar amb la seva immutable joia de paladins. No fa molt, les *Obres completes* de Rusiñol, amb més de mig centenar de títols de teatre. Ara, en aquesta primavera, ací i allà friso de pressentiments, s'ha publicat un volum amb *Obres selectes* de Guimerà. Hi ha, en aquest volum de la «Biblioteca Perenne», una acurada edició de la major i més significativa part del teatre universal que ha donat Catalunya. A aquest ocasional però imperiós segon motiu per a pensar i parlar sobre teatre—puix aquesta mena d'edicions, a despit de llur caràcter minoritari, degut precisament llur difícil abast, vénen a provar la nostra asserció sobre l'aspecte en part reeixit de la nostra situació, que és el dels llibres—s'afegeix ara, en les pàgines presents, l'interès col·lectiu reflectit en elles sobre el fenomen modernista en el teatre.

No és pas dubtós l'accent típicament modernista de Rusiñol. Guimerà en canvi, no sols té sempre un peu en el Romanticisme, sinó que, en bona part de la seva obra, s'hi submergeix. Cal distingir, però, entre el romàntic i el *romanticista*. Els elements del teatre nòrdic, amb Mæterlink i la poesia alemanya, i per un altre costat l'escenografia wagneriana, s'infiltraren en Guimerà a vegades lleugerament i sovint amb força, però més que res per afinitat temperamental, i perquè Guimerà es trobava en la correntia europea sense proposar-s'ho, com correspon als

capdavaners de cada cultura nacional. Maragall pel seu costat hi arribava a través d'altres camins, el primer ple de sinceritat envers el seu poble. El teatre és l'art abans de les arts, afirmà. L'origen de les arts, doncs, no pas llur fusió.

La magnificència del gran teatre de Guimerà, la passió i l'anhel d'infinít de Maragall en les seves teories, així com el gust per la supèrbia de l'home fins en el pecat, fan pensar, essent característiques del Modernisme, en el Renaixement: amb una profunda diferència d'orientació: el Modernisme esclatant de l'arquitectura, el teatre i les arts de Catalunya constitueixen un fals Renaixement. La profunda diferència s'origina en el factor humà, car si el Renaixement exaltà l'individu com a prototipus de la humanitat, el Modernisme, hereu no pas llunyà del Romanticisme, recolza en la massa com a imatge i representació de l'individu. Cap de les arts, però, no recolza tan directament en la massa com el teatre. Prou ho sabia Ignasi Iglésias, i en un estament doctrinari Adrià Gual. Guimerà i Rusiñol, però, prenen el Romanticisme amb una mà, mentre s'escoltaven les remors del poble, les d'Europa i la veu racial. I per això hi són adscrits, per damunt d'èpoques i d'escoles.

JOAN TRIADÚ

Mir i Nonell

LA important significació que s'atribueix a la pintura d'Isidre Nonell i Joaquim Mir dins l'art català del segle, és per nosaltres un incentiu per a assajar una valoració de l'estètica llur, assaig que tindrà, en tot cas, el justificatiu de la sinceritat amb què és fet.

Els trenta-set anys transcorreguts des de la mort de Nonell i la bibliografia amb què compta el pintor donen la suficient perspectiva per a poder jutjar el seu art. En canvi, havent mort Joaquim Mir fa set o vuit anys i no tenint respecte d'aquest pintor l'extens repertori bibliogràfic que el de l'artista del *Carrer Més Baix de Sant Pere*, només podrem parlar-ne amb aquella desvinculació ideològica i ambiental, pròpia de les generacions més joves, necessària per a assolir la més aproximada objectivitat.

N'Isidre Nonell tothom, àdhuc la crítica adversa dels primers anys, reconegué un vigorós temperament pictòric. La força del seu art radica en aquella peculiar manera de sentir el color que el feia considerar el model pictòric com un mer pretext per a delectar-se en la *investigació sàdica dels tons* (1). La major part de la literatura *sociològica* que ha originat l'obra nonelliana ha de deixar-se de banda si admetem que era únicament l'enorme sensibilitat plàstica del pintor la que el feia estimar l'abjecció i la misèria perquè hi trobava aquell *or des pourritures* que no tothom pot percebre. El color fou per a ell una lenta elaboració en successius estats comparables als d'una reacció química, i no ens referim aquí a la química en ús a les fàbriques de colorants sinó a una mena d'alquímia que va experimentant-se damunt la tela mateixa. El color es transforma a mesura que la pasta és treballada insistentment amb aquella sensibilitat gairebé escultòrica per la matèria que el caracteritza, fins que l'obra adquireix una consistència acabada, madura, com de cosa cuïta. Més d'un comentarista de l'obra nonelliana no ha dubtat a emprar símls

(1) Joaquim Folguera, *L'èxit d'Isidre Nonell i el fracàs del seu art*. Almanac de la Revista 1919.

culinaris (1) per a referir-se a aquesta rara qualitat que assoleix el color i que, com una menja substanciosa, és assaborida per l'artista amb refinada gola.

El color és l'adequada forma expressiva d'un temperament pictòric sensual, però l'apassionament nonellà es manifesta en quelcom més que en ell: en la línia que flueix del seu llapis d'una manera blana i tàtil, perquè, com observà Ramon Reventós, segueix els cossos talment la mà d'un home que volgués acaronar-los. El dibuix nonellà no té la claredat d'esquema dels artistes de tipus intel·lectualista, sinó el desmai, la indecisió, el serpenteig lineal i el sentit de la taca propis d'aquells pels quals l'allusió a les masses és més important que la fixació dels contorns; és el dibuix que Wölfin anomenaria pictòric.

En la sensualitat de Joaquim Mir hi ha també l'explicació del seu art. En definitiva, la posició d'aquest enfront la natura no és més que la del pintor que va traduïnt d'una manera més viva i exaltada el que té davant els ulls. Àdhuc en l'època en què intervé una major arbitrarietat en el seu art—ens referim al decorativisme de mosaic de les seves obres de Mallorca o del Camp de Tarragona—la seva pintura apareix com a resultant d'un procés gairebé automàtic, l'excitació de la llum i el color el fan *pintar de la manera espontània i fugada dels artistes que allà on posen l'ull posen la pinzellada*, com digué Joan Sacs. El seu art és gairebé un reflex, un acte de tipus fisiològic (2). Els qui veieren Mir de front al paisatge ens han tramès la imatge de l'artista treballant a un grau d'exaltació fora mesura amb les seves facultats superiors anihilades per una força irresistible.

La posició d'Isidre Nonell és una altra, encara que la seva estètica sigui fonamentalment sensualista, perquè la refinada recerca de color i el golut assaboriment de la matèria pictòrica de la seva pintura exclouen la possibilitat d'un espontani procés de creació del tipus del de Joaquim Mir. Nonell, si bé prengué apunts pel carrer i el cafè-concert amb una vivacitat admirable, fugí, per temperament, de l'espontaneïtat. En la seva obra descobrim una preocupació per la solidesa i l'equilibri que es manifesta no sols en la qualitat material de les pinzellades (sàviament distribuïdes en una estructura d'ordit i trama, com observà Merli), sinó en la mediata distribució de les masses de color. Encara que Nonell, com a bon representant d'aquella generació que tenia l'orgull d'haver romput amb l'Acadèmia, desconeixia la composició en el sentit clàssic (3), intuïa el joc de la línia. La contundència de perfil d'alguna de les seves figures, l'arabesc d'innegable influència japonesa de les estampes de cretins i el replegament en els contorns de les seves gitanes abaltides demostren que Nonell pressentia la necessitat de donar preferència als elements subjectius per damunt dels merament figuratius.

Quan tot just començava a descobrir el secret de l'Art, una mort prematura truncà la seva obra: per això, la major part dels seus quadres tenen encara un *aspecte de fragments d'estudis per a una obra ulterior en formació* (4) que no satisfà del tot. Hi ha quelcom en Nonell que ens fa sospitar el fracàs d'un geni, però també una cosa

(1) *Rostit, greix ideal, sucre cremat, arròs, etc.*

(2) Diu Pla: *Mir no hauria pintat si hagués pogut menjar-se el paisatge.*

(3) Un dels seus biògrafs diu que de retorn del seu segon viatge a París, Nonell volgué pintar quadres de mida gran amb figures sobre fons de paisatge com els que feia per aquell temps Zuloaga, però fracassà.

(4) Feliu Elias. *Situació d'en Nonell en la Pintura Moderna* a «L'obra d'Isidre Nonell», «La Revista», 1917.

que li atorga grandesa: la seva actitud. En el cèlebre *jo pinto i fora* nonellià, creiem veure-hi més que una frase despectiva pel cúmul ideològic que sovint és llast de la creació estètica: hi veiem una professió de fe en la Pintura, en la supremàcia de la plàstica en si. *Jo pinto i fora* no significa una limitació, sinó una acceptació incondicional de l'art com un món sense fi que exigeix contínuament l'esforçada resolució d'innombrables problemes. Per això Nonell s'enfronta amb la tasca cautelosament i lenta, pinta *fent i desfent amb una obstinada recerca del to imaginat, de la qualitat volguda* (1), fins que més d'una vegada abandona el treball emprès amb un *ja fa bonic* que és tota una renúncia i una confessió de la pròpia impotència davant les dificultats que sorgeixen a mesura que pinta. Tal volta no és massa aventurat suposar que el ressentiment que Isidre Nonell manifestava en el seu caràcter responia més a una consciència de les pròpies limitacions que a la ferida que la indiferència del públic ignorant feia al seu orgull.

L'obra de Mir que se'ns apareix més feliç com si fos infantada sense dolor és difícil que transcendeixi, perquè, si bé és d'una vivacitat i un ímpetu sensorials rars en la nostra pintura té massa sovint un aire de cosa gratuïta i banal que li resta consistència. La seva pintura està condemnada a no perdurar, perquè és gairebé automàtica i no té aquella mena de sentit de contenció que trobem en l'obra dels grans mestres; en canvi, l'art de Nonell, encara que vingui marcat amb el pecat original de voler-nos *donar l'essència de la Bellesa sense haver de rosegat els ossos de la construcció clàssica* (2) ha anat produint-se amb un sentit de recerca i autoexigència que l'absolen. Mir ha pintat amb empena, però d'una manera despreocupada i tal volta irresponsable, com tants pintors que omplen les galeries d'exposicions amb llurs obres fàcils; Nonell ha produït un art que, si bé pot ésser titllat de torturat i malsà, és innegablement sincer perquè és un producte del seu propi jo conscientment destil·lat. Essent Joaquim Mir un pintor extraordinàriament dotat, el seu exemple no podrà seguir-se. A Isidre Nonell, malgrat ésser un artista incomplet, no podem negar-li el mestratge, perquè el seu esforçament és una qualitat que avui pot ésser encara imitada.

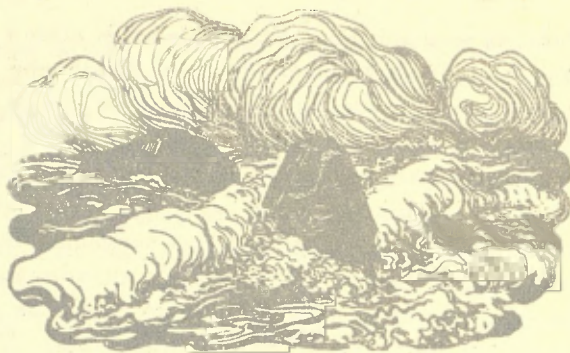
ENRIC JARDÍ

(1) Alexandre Plana. *Biografia d'Isidre Nonell*, a «L'obra d'Isidre Nonell», «La Revista», 1917.

(2) Francesc Pujols. *Recull de crítica artística*, 1921.

PRACTICA EL SÀ ABANDONAMENT;
SIES OBEDIENT A DÉU;
ASSEMBLA'T AL POETA INSPIRAT, A L'ORADOR,
ALS QUALS ELEVA UNA ONADA INTERIOR QUE SUPERA EL
PENSAMENT.

A. D. SERTILLANGES (*La vie Intellectuelle*)



A L'ENTRADA D'UNA ESTACIÓ SUBTERRÀNIA, LLIGAT DE PEUS I
MANS PER DUANERS BARBOSOS, VAIG VEURE COM LA MARTA
SE N'ANAVA EN UN TREN FRONTERER. LI VOLIA SOMRIURE
PERÒ UN MILICIÀ POLICÈFAL SE ME'N VA ENDUR AMB ELS SEUS
PER LA COLLADA I VA CALAR FOC AL BOSC.

*ESCALES de cristall a l'andana solar
On passen trens de llum cap a platges obertes
Entre murs transparents i coralls sermentosos
I ocelles d'ull clarós en imprevistos brancs.*

*¿Ets tu, blanca en el blanc d'aquesta alba insular,
— Líquid l'esguard, atenta a músiques innates—,
Que escrius adéus humits a la forest dels vidres
Amb semença de nit per a un somni desclòs?*

*Te'n vas enllà del goig, al ribatge encantat
Amb gegants embriacs a l'espluga perduda
I falcons dissecats a les roques senyades,
A un mar petjat pels déus en els nocturns secrets.*

*No puc heure't, dormant, orb de llum i de ment,
Vestit com un infant, sense mot ni equipatge,
Entre tràmeçs guardat per hostalers biformes:
Els passaports són vells i sangoses les mans.*

*T'emportes puigs i rius i els estanys estelars
I fonts en bacs gelius en profundes valises;
Un guaita tenebrós des del serrat en flames
Em crida amb noms estranys i em fa que no amb les mans.*

Onegen foramurs banderes estripades.

J. V. FOIX

Èpoques de Transició

A L'ENTORN DEL MODERNISME

Conversa amb Feliu Elies

Un dia—no fa gaires—el malaguanyat Elies ens explicava el seu concepte de Progrés. Venia a dir això: El món no camina en línia recta. Fa una sinuosa. Veritables alternàncies de claror i de fosca. De civilització i de barbàrie. De dia i de nit.

El progrés, doncs, no és una línia ascendent com s'ha vingut dient fins ara. Seria més justa aquesta altra imatge. A cada alternància en el ritme *barbàrie-civilització* es manifestaria el progrés en el fet de que la batzegada nocturna tendeix a l'escurçament, mentre que la durada del període hemeral tendeix a l'allargament.

Fixeu-vos-hi bé—deia Elies—i atrapareu aquest fenomen invariablement. I enfilava des dels assiris i sameris, passava per Creta i Grècia i acabava en els temps de la Blitzkrieg i l'espectacle de Bikini.

Al seu entendre, el mecanisme del traspàs de la llum a la fosca i de la fosca a la llum, era un fenomen biològic elemental: La Fatiga.

Un es cansa de tot. Un s'arriba a cansar de Plató per caure en Plotí. Un es cansa de Fídies i cau al Bizantinisme.

Tal vegada us sorprendrà si us dic que al sentir d'Elies, l'Edat Mitjana era una època de transició, o si voleu, una alternància nocturna. I per refermar la seva tesi, afegia: *Això si, noteu com és molt més curta la foscor de l'Edat Mitjana que l'anterior batzegada hesperial, i com per contra és molt més llarga que la que acabem de passar.*

Noteu que per a comptar la llargada de les primeres cal prendre com a unitat, el segle. Per a les segones, la generació i com—en fi—podeu comptar, les darreres prenen com a unitat l'anyada.

En canvi, les coses van al revés si voleu mesurar la durada dels períodes de clarors. La llum de Grècia va ésser un llampec; a partir d'aleshores cada vegada que ha tornat la batzegada brillant ha tingut una duració més llarga, més definitiva. Vegeu per exemple el Renaixement si n'ha durat de generacions!

Reposava Elies, però, tot seguit s'oblidava de la seva respiració difícil i amb una lluentor als ulls que suplia totes les dificultats del cos, reprenia la paraula per retreure dades dinàstiques d'uns egipcis inconeguts, o d'unes cultures orientals tan remotes que ben just si podíeu seguir el fil del seu pensament. Però tot ho posava al servei de la seva *alternància*.

¡Feliu Elies! Si n'eres d'erudit, Déu meu! Descansa en pau.

La claror medieval

No cal pas dir-ho—ho hem escrit moltes vegades—com entenem això de les èpoques lluïdes i deslluïdes, i el seu pas de l'una a l'altra com una època de transició.

Estigueu segurs que totes les èpoques són brillants en alguna dimensió, i deslluïdes en altres. Sovint hi ha una llei de balança entre l'espendor espiritual i l'espendor físic. Volem dir, que les èpoques d'un renaixement físic acostumen a anar conjuntes amb una relativa foscor en l'ordre espiritual. És així, que si, per exemple, durant els segles de l'edat mitjana, totes les valors de l'esperit anaven a l'alça; no ens pot sorprendre que la Física i la Química visquessin una època de traspàs, de transició: De Fosca.

Seria, doncs, més just demanar sempre: On són les clarors de l'època? I un cop assenyalades, gairebé sempre sabreu on heu de cercar les foscores de la mateixa secció històrica.

La correlació de contraris

Déu ens guardi de fer una llei massa rígida d'aquesta mena d'antagonisme o de balança on es contraposen els dos plats suara esmentats: el físic i l'espiritual. Seria massa simple l'imatge i no hi ha res simple en la conducta de l'home. Tot ve sempre complicat pel seu correlatiu contrari. Una afirmació és sempre gràvida de negació, i al revés. La imatge de la balança, en canvi, seria aquesta tan esquemàtica: quan un plat baixa és que l'altre està inexorablement a l'alça.

I veureu que això no pot ésser perquè no hi pot haver cap renaixement físic sense un empelt de poesia, ni cap renaixement espiritual que no tingui un contingut tècnic i aditiu. Vegeu per exemple com l'art, malgrat la seva qualitat immaterial es nodreix també, en certa proporció, d'unes normes, d'unes Escoles i d'unes solucions tècniques, que es poden aprendre i estudiar amb disciplina i bona voluntat. És la correlació de l'àngel i l'ofici.

Què vol dir època de transició

Ja s'endevina que quan es diu que hi ha deslliurament o transició cal afegir-hi: en quina latitud? La física? L'espiritual?

No hi ha cap mena de dubte que determinades èpoques són més brillants que unes altres. Hom no gosaria a comparar el segle V.^e abans de Jesús amb el segle V.^e després de Jesús. Si s'hi valgués a fer llesques d'història, us trobaríeu amb què la secció corresponent a la primera llesca té tot aquest bé de Déu de valors; En la dimensió *regens*: Pericles. En la dimensió *sapiens*: Sòcrates i Plató. En la dimensió *faber*: Hipòcrates. En la dimensió *ludens*: Fídies i els tràgics. En la dimensió *pius*: l'anonimat dels Santuaris i els misteris d'Eleusis.

En canvi en la secció d'història corresponent al segle V.^e després de Jesús no hi trobeu *homo regens*, ni *faber*, ni *ludens*. Hi trobeu quelcom, però a primer pla, Sant Agustí, que ho envaeix tot. Després, en la dimensió *pius* hi trobeu encara una oració col·lectiva, que se'n puja al cel i que inunda més o menys totes les dimensions de l'època. La *ludens*, per exemple, la veieu florir a través del Bizantinisme i les Basíliques cristianes.

Vulgui's o no es vulgui, la tònica d'un segle i la d'un altre és distinta. Unes vegades recau l'accent sobre una dimensió antropològica determinada. Altres vegades veiem illuminar unes altres activitats de l'Home.

Per tant, serà més just que per conèixer una *transició* enfiléssim solament una dimensió de l'època que ens interessa. L'art, la religió, la ciència.

Si es tracta avui de parlar de Modernisme, serà qüestió de limitar-nos exclusivament a la dimensió lúdica. Cosa que per altra banda ens evitarà parlar d'aquell *modernisme* teològic on l'Encíclica *Pascendi Domini Gregis*, de Pius X centra un problema d'abast considerable.

Modernisme, o la tensió d'una paraula

La paraula *modernisme* avui està distensada, viu a precari. Gairebé només té la força que li pervé del diccionari. La mateixa paraula, en boca dels nostres avis, tenia una tensió especial. Avui la paraula *modernisme* és una *eina* del vocabulari, relativament estable, al servei d'una sola funció: La de llenguatge. La d'entendre'ns els uns als altres.

És un rètol. Una etiqueta de catàleg. És una paraula sense *paisatge vital*. En dir-la caldrà donar *aclariments*, il·lustracions.

És que la circumstància històrica del 1948 no hi afegeix res. És una circumstància muda, pel que fa referència a la paraula *modernisme*.

En canvi, ara fa 50 anys, l'home vivia instal·lat sobre una plataforma carregada d'unes essències especials que posaven la paraula a sobretensió. Dir-li a un, *modernista* era—ultra la seva estricta funció de diccionari—situar-lo en un ambient semblant al que el físic en diu *força de camp*. Camp d'inducció, camp gravitatori, o camp elèctric.

És a dir, era una paraula viva, i a més del seu buidat acadèmic, portava missatges de París, de renovació, d'acratisme, de *canvi*, tot reunit i confiat en un *camp d'acció* que aureolava la paraula com la corona d'un sant. Podia ésser un elogi o un insult. O millor dit, era sempre una cosa i altra. A més de constituir un *estil*.

Ara ha esdevingut una paraula de Diccionari, sense tensió vivencial. S'ha quedat com les gàrgoles dels temples gòtics que hom no sap si són el darrer reducte d'un simbolisme oriental o si acaben la seva missió en el seu contingut estètic i en la seva funció de desaguament.

Estigueu segurs que en altre temps la gent dialogava amb els caps feréstecs de les gàrgoles igual com els assiris ho feien amb els estels quan intentaven esvair els seus malefícis.

Avui la gàrgola és una peça *destensada*. Només ens diu allò que comença i acaba en la mateixa pedra i en la seva situació. Pura estètica. Sense cap missatge. Sense camp tensional.

Tot allò que ara no ens diu la paraula *modernisme*, al seu dia ho deia el *clima* moral. Allò que els francesos en deien *mal du siècle*. És aquest clima el que afegia totes aquestes vibracions que ara no podem descobrir.

La càrrega espiritual de la paraula *modernisme*

Ja està ben entès que la circumstància històrica carregava a la paraula *modernisme* d'una tensió especial.

Quina llei de tensió era aquesta? Dir que era un *delit de renovació*, és només apuntar una definició. Al capdavant, *viure és reuovar-se*. Per tant, en certa manera, vivim constantment un dalit de *modernisme*.

En Rusiñol extravagant, l'Utrillo aciençat o en Gaudí renovador, detentaren tots ells unes banderes tenyides de metamòrfosi.

Doncs bé; avui també trobaríem en el nostre clima cinc o sis esperits que porten altres banderes amb la mateixa força vital, amb aquest afany de *renovació*. Només que ara aquesta força ve a donar tensió a altres paraules. Aquella ha quedat ensorrada en el sí del seu *significat* estricte. Es comprèn que un cop descarregada de tota tensió hagi caigut com cau una pedra cap al pla horitzontal. Això que els físics en diuen, Normal, i que per a nosaltres ara és el Diccionari. El Diccionari és el pla geodèsic del llenguatge on es precipita qualsevol paraula abandonada a la seva inèrcia.

La «tercera» funció del filòleg

A l'historiador li interessa sobretot això: la dita i la data. La primera comporta un problema d'autenticitat (identificació). La segona és pura cronologia.

Ara resulta que cal cercar una tercera funció. Aquesta *dita*, en aquella *data*, quina trajectòria dibuixava? Per damunt de la Normal, quin camp d'acció la sostenia, i a quin nivell?

Vegeu per exemple que Plató deia que *filosofar és una imitació de Déu (homoiosis tu Theou)* en el mateix sentit que Tomàs de Kempis parla d'*una imitació de Crist*.

Per què la mateixa sageta verbal disparada per la ballesta de Plató o per la de Tomàs, segueix una trajectòria tan distinta?

Doncs, senzillament, perquè a cada clima històric les paraules tenen una tensió distinta.

Imagineu si ha d'ésser distinta una traducció de Plató, feta per Plotí, per Tomàs, per Kant o per Heidegger. Les mateixes paraules com canvien el seu contingut en funció del clima històric!

Imagineu, per exemple, el contingut diferent de la paraula *catalanisme*, llavors que hom escrivia *lo catalanisme* de quan després es deia *el catalanisme*, de les vivències que ens porta a cadascú de nosaltres aquesta paraula ara i ací.

Allò que queda del modernisme

Però si la semàntica de la paraula ens planteja tots aquests problemes, podem enfil·lar els fets que van cristallitzar en l'art modernista del 1900. I ací trobareu coses tan distintes com els *carbons* de Cases, els jardins d'Aranjuez, la prosa de l'Utrillo o la Sagrada Família de Gaudí. No hi ha més comunicat entre ells que el desig de *renovar-se*. Gent que han estat al rovell de l'ou de l'impressionisme. Gent que ha sentit bategar el cor de París—llavors el cervell d'Europa. Gent que ha tastat el simbolisme de Mallarmé, de Rimbaud, de Verlaine, tot de primera mà, es comprèn que visqui una hora històrica, de transició. Canvia les creences. Canvia els sants de l'altar. Com la serp canvia la pell o el crustaci la closca, així els nostres modernistes han de fer una doble operació quirúrgica. Desprendre's d'unes creences i aferrar-se a unes altres. Aquest és el veritable traspàs que dóna lloc a una època de transició. Època incerta. De trànsit. Malaltissa.

L'exemple i la genialitat de Gaudí

Quan hom sap on va, cultiva la ratlla de dreç definit. El romànic fa la volta perfecta. El gòtic la vertical. Tot és aplomat. Tot té un sentit físic. La ratlla horitzontal pel romànic. La ratlla que se'n puja al cel pel gòtic. El romànic contacte amb Déu en la intimitat. El gòtic en la *infinitat*.

Per contra l'època incerta té una ratlla que li escau: la sinuosa. La vacil·lació. L'ornament. I Gaudí fa un culte de la sinuosa.

Si despullem la Sagrada Família d'ornament ens quedaran les nervadures d'unes ratlles gairebé verticals que s'apropen més al gòtic que a cap altra cosa. Però Gaudí ha desproveït el gòtic d'una de les seves característiques. Cada pedra, era una cita, una mena d'entesa entra funció i ornament. Dit d'altra manera, en una catedral gòtica no saps mai quan una columna acaba la seva funció de resistir i comença la seva qualitat d'embellir. Qualitat purament estètica. Essencialment decorativa.

Gaudí ha pogut separar aquesta *entesa*. Les línies de resistència les resol honestament, matemàticament, talment com un enginyer calcula un pont. Tot seguit amaga tota la seva matemàtica i totes les ratlles de la seva resistència.

Per què? Perquè la funció ornamental ha de tenir tota la valentia revolucionària de l'època. I recobreix tota la seva verticalitat constructiva, amb una exhuberància de ratlles sinuoses que han de desfer l'efecte primari de l'aquitectura clàssica.

La transició que es perd i la que queda

Les èpoques de transició, s'esvaeixen, es perden. Hom conserva al romànic, el gòtic. En canvi l'època incerta de la transició no arrela en el cor dels homes. Passa sense amor. La gent no s'hi adhereix. Té semblant de falsificació.

La generalitat de Gaudí ha de radicar justament en el miracle de donar permanència a un art de trànsit. A una època incerta. A una línia sinuosa, apta només per a les interinitats. Gaudí en certa manera assoleix allò que deia Cézanne. Donar dignitat de Museu a la qualitat equívoca.

Gosàriem dir que ha cristallitzat un traspàs. Ha donat magnitud a una transició. Noteu com les seves corbes són paraboloides, les seves ratlles, pura ondulació, i malgrat treballar constantment amb aquesta revolta ornamental logra donar permanència a la seva obra. Gaudí, és doncs, un home genial. Genial de l'equívoc.

ANTONI ORIOL i ANGUERA

La Catedral d'Antoni Gaudí

QUAN el llibreter Josep M.^a Bocabella, l'home que inicià la construcció del Temple Expiatori de la Sagrada Família, decidí d'encarregar el nou temple a l'arquitecte jove que era aleshores Gaudí (tenia trenta dos anys havent nascut el 1852), feu prova de clarividència reconeixent-li les qualitats que el feien apte per a les grans realitzacions. I consti que el fet que els primers treballs haguessin estat executats sota la direcció d'un altre arquitecte no feia sinó donar un terme de comparació constant per a l'obra posterior de Gaudí.

Podem imaginar, sense gaire risc d'equivocar-nos, quin goig degué tenir en veure que li era possible de construir una gran església essent els temples les grans obres en pedra de la humanitat. Per informar la seva imaginació, degué estudiar amb entusiasme els precedents d'una obra semblant i, especialment, la catedral gòtica, molt probablement, en els llibres de Viollet-le-Duc que llavors eren considerats els

estudis més perfectes de l'arquitectura medieval. No és, doncs, gens sorprenent que la concepció gaudiniana de la catedral en sigui una moderníssima derivació.

La catedral medieval havia estat resolta amb harmonia de verticals. A l'interior dominen les alçades, a l'exterior, campanars i agulles s'aixequen i s'afinen extraordinàriament. Amb la planta en creu, es vol situar tres portals amb dos campanars cada un i un creuer amb una agulla més alta i més lleugera que les dels sis campanars. El conjunt de l'àbsis, amb els pinacles dels contraforts i les set agulles, resulta meravellós. La necessitat d'equilibrar les voltes amb llurs empentes obliqües, obligà els constructors a recorre a contraforts, arcs com a tornapunts i pinacles amb els quals assoliren construccions lleugeres i enginyoses però que deixaven aparent a l'exterior tot llur sistema mecànic. Altrament, tota l'obra d'una catedral formava un conjunt subjecte a un programa religiós i litúrgic en la seva disposició i també pel seu contingut simbòlic.

La modificació més important sens dubte, introduïda per Gaudí en el sistema gòtic, és la simplificació dels elements de sustentació, suprimint contraforts i botarells i fent seguir les columnes dividides al nivell de l'arrencada dels arcs, la direcció de les corbes de pressió per completar el funcionalisme. El nou temple té així un aspecte més senzill que la catedral medieval. Per altra part, els elements verticals de la composició del conjunt extern, foren completats totalment. El temple seguiria el pla gòtic de la planta en creu llatina, però cada portal tindria quatre campanars. El creuer, a més de l'agulla central i més alta en tindria quatre més corresponents als encreuaments de les naus i l'àbsis fóra coronat per una altra agulla important. Gaudí realitzà en obres menys importants les solucions estudiades per la Sagrada Família perquè res fos improvització en la construcció del temple.

Aquest retrobament de la tradició gòtica queda completat per la concepció litúrgica i simbòlica del conjunt i de cada un dels seus elements. Així Gaudí collaborava al gran moviment de ressorgiment litúrgic iniciat al Vaticà a mitjans del segle passat i vivament secundat pels benedictins de l'abadia de Solesmes. Així s'esdevé que tota l'obra de la Sagrada Família és plena d'un íntim sentit religiós lligat amb una força poètica que agermana elements de pietat amb altres de pura ingenuïtat popular. Com la pedra de la façana del Naixement, presenta imatges de la vida de Jesús i el cor d'àngels cantant l'himne: Sanctus, Sanctus, Sanctus, entre les bestioles de Nadal i les estrelles fulgurants. Després de tants anys encara viu el record de les paraules ardents del constructor quan explicava el sentit simbòlic de cada detall del seu temple. Amb les seves paraules havia atret l'entusiasme dels poetes cap al portal del Naixement i, als seus darrers anys, emocionava explicant el que havia d'ésser el de la Passió. El primer, de cara al sol ixent, de superfícies suaus per a rebre la claror del nou dia; el segon, de cara a ponent, amb superfícies més aspres per a subratllar-se amb els batiments del sol de la tarda.

La presència d'aquest temple inacabat al cor de la nostra gran ciutat, el record de l'entusiasme amb que fou empresa la seva construcció, ens és un constant retret i una crida constant a que es manifesti l'espiritualitat de Barcelona. Si el retret i la crida no fossin oïts, fóra aquesta una marca ben negra per als homes del nostre temps, ineptes per a mantenir-se a l'alçada de llur tradició.

LLUÍS BONET i GARÍ

Arquitecte Director de les obres del Temple
Expiatori de la Sagrada Família de Barcelona.

