

Clàssics i no entre Modernisme i Noucentisme a Catalunya

La Renaixença fou un període romàntic de reivindicacions i de patriotisme que es convertí, a la llarga, en ruralisme i que finí, com a tal, a començaments d'aquest segle.¹ Però era, com a moviment, típicament vuitcentista i la seva agonia perceptible des de feia temps. I així, durant la Restauració, sembla ja que les noves tendències encarrilaven la situació vers un estat de coses postromàntic.² En primer lloc, mitjançant el naturalisme. Hi ha una generació de novel·la naturalista, però d'un naturalisme sentimental, de tan humà com vol ser. Quan, l'any 1886, Émile Zola prologava —instat per Albert Savine— la versió francesa de *La papallona* de Narcís Oller, el pontífex francès del naturalisme posava tots els accents que podia en la distància entre el naturalisme d'Oller i el francès contemporani: el d'Oller, *sui generis*, diríem, era conseqüència de la manera de ser d'aquest autor, home, segons Zola, de "talent attendri", i *La papallona* era naturalista només —deia Zola— per "le cadre et la coupe des scènes".³

En poesia encara és més complex. Hi ha, d'una banda, una idea de Naturalisme, encara prou romàntica, que s'oposa a la societat constituïda i a l'ordenament cívica

(La Llibertat ja naix amb la persona,
com lo sol existeix en la Natura,

diu Josep Lluanas en un poema sobre *La revolució* escrit l'any 1886). Però potser el pas més definitiu, que deixa enrera el romanticisme patrioter —sovint entre masoquista i joc-floralista—, es dona amb el programa d'educació clàssica que esbossà Josep-Miquel Guàrdia;⁴ educació clàssica, en efecte, i no neoclassicisme neo-renacentista. La contraposició, ingènua, és en uns versos de Joan Sardà:

1. Diu GABRIEL ALOMAR (ed. a cura de Ferrer, *El futurisme i altres assaigs*, Edicions 62, Barcelona, 1970, p. 55): "la pàtria, com a idea, com a fi, per si sola, és un ideal d'ahir, una consagració de lo passat, una petrificació de lo actual en nom de la tradició i el patrimoni". Pocs anys després —potser dos— escriu PELLA i FORGAS (*La crisi del catalanisme*, Impremta d'Henrich i Cia., s. a., p. 8): "jo que he passat tota la vida (*havia nascut l'any 1852*) en aquest renaixement, m'he cregut en el deber de patentitzar aquestes coses abans no ens acabem de perdre o vinga la calamitat de que un mira-

cle de la història ens portés l'autonomia amb les condicions en que estem ara".

2. Cfr. el pròleg de J. MOLAS a la seva antologia *Poesia catalana de la Restauració*, Edicions 62, Barcelona, 1966.

3. Cfr. el pròleg de M. DE MONTOLIU al vol. I de les *Obres completes de Narcís Oller (La papallona. L'escanyapobres)*, Gustau Gili i Llibreria Catalònia, Barcelona, 1928.

4. Sobre aquest autor i Joan Sardà: E. VALENTÍ, *La tradició clàssica en la Renaixença catalana*, B.I.E.H., III, 1, 1969.

Gira los ulls al teu voltant: què observes?
On són los homes de Plutarc? Coneixes
gaires Catons? És Maquiavel qui triomfa.

Però el lloc on veiem agermanats, d'una manera molt més ingènua, aquests dos elements —naturalisme i classicisme— de superació de la Renaixença, és en el pròleg d'Apelles Mestres a la primera edició (1888) dels seus *Idil·lis*.⁵ D'una banda, Mestres cita els clàssics, i diu clarament com vol que els seus idil·lis quedin inclosos en una tradició grecollatina, i això perquè “els grecs arribaren en totes les arts a una bellesa tan perfecta que sense cap escrúpol pot dir-se que grec és sinònim de bell”; però Mestres, si vol pertànyer a una tradició, no vol, de cap manera, passar per un imitador: això fora ben poc “modern”, i aquest és un risc que ningú no correria, en aquest moment; per això és que Mestres fa aparèixer la Natura (“poesia bucòlica és aquella que canta amb preferència la Natura, i l'home íntimament relacionat amb ella”) però també, naturalment, el “realisme”, “perquè l'època en què visc ho exigeix i li pago gustós aquest tribut”.

Aquesta por de ser considerat poc modern és ja, si s'em perdona la simplificació, un tret modernista; però, endemés, en un dels poemes d'aquest llibre, “La cigala i la formiga” (premiat als Jocs Florals de 1883) hi trobem esbossat el conflicte entre artista y burgesia, simptomàtic —com ha vist Joaquim Molas—⁶ de la liquidació definitiva de la Renaixença, i que el Modernisme plantejarà com insoluble, en una obra, *Cigales i formigues* —de bell nou, com a la falla—, de Santiago Rusinyol.

Així, doncs, podem plantejar els *Idil·lis* de Mestres com un llibre fonamental que ens encara al nostre tema i ens deixa gairebé a les portes del segle xx. Tot i el “realisme” de què fa gala el poeta, hi endevinem, d'entrada, una evasió: un món somniat on triomfen i viuen en pau i felicitat les cigales, i això per contraposició, no cal dir-ho, al món de debò, real i quotidià, industrialitzat, prosa i només prosa (el de les formigues). No poden estranyar-nos aquests camins, per on sempre ha circulat el bucolisme, des de Teòcrit. Però també sabem que el bucolisme no ha estat mai l'evasió única; quan ell apareix, tard o d'hora el segueixen d'altres paradisos perduts; la pura teoria de l'ideal i quimèric es realitza com a somni en el paper, i triomfa, en virtut de l'art, allò que no troba lloc en la prosa d'avui, en la quotidiana realitat sempre igual. És un escrit o un dibuix, els plans potser d'un arquitecte, que volen vèncer la realitat mateixa. Així quan Maragall ens conta que un arquitecte va estar enamorat i que aquest amor perdurà en la seva ànima bo i donant una unitat i un sentit pregon a la seva obra:⁷

“El templo será levantado pensando en su oración de rodillas, y los jardines planeados en la vagancia de sus paseos, y la glorietta para dar paz deleitosa a su reposo y a sus ensueños. Y así habrá pronto toda una

5. La importància dels *Idil·lis* molt ben definida per J. MOLAS (cfr. nota 2).

6. *El modernisme i les seves tensions*, “Serra d'Or”, II època, desembre 1970, pp. 45-46.

7. El text següent correspon al “preliminar” a la traducció castellana dels *Elogis* (*Obres completes*, “Biblioteca Perenne”, Ed. Selecta, Barcelona, 1960, II, 40). Sobre la identificació de

l'arquitecte amb Gaudí: M. SERRAHIMA, *D'on va sortir l'Haidé de Maragall*, B.S.C.E.H., II, 1953, p. 37. Sobre la possible influència d'aquest text en Eugeni d'Ors: A. COMAS, *Maragall i La ben plantada*, “Estudis romànics” (vol. XI, *Estudis de literatura catalana oferts a Jordi Rubió i Balaguer en el seu setanta-cinquè aniversari*, II, 1962, p. 272).

ciudad que vivirá sin saberlo bajo el hechizo de aquella mujer amada. Y los fieles postrados bajo las sagradas bóvedas, y los pobres al abrigo de un techo humilde, vivirán en la gracia de aquella mujer espiritualmente tan fecunda por obra de un tal amor.”

Hi ha aquí una mena de medievalisme quimèric: retort, enciser, captivador, el gòtic planta cara al Renaixement. Diguem-ne romàntic, i afegim que si clàssic pot ser igual a renaixentista el Modernisme, aleshores, malda per desfer-se'n. Però no, hi ha almenys un romàntic clàssic, Goethe, i tots sabem que del poeta alemany li vingué a Maragall un classicisme viu, arrelat en el passat i en la història, però no en l'arqueologia, que quedà reflectit en bells treballs de traducció de textos grecs al català. Si Maragall és el nostre escriptor més modernista —sí és, de bon tros, el més important de tots—, si això és així, aleshores podem dir que els clàssics juguen un paper, tenen una importància, sovint determinant, a la seva obra.

Aquest classicisme fou viu, i pregon, evidentment, però romàntic; i aquesta mena de classicisme sempre s'ha desenvolupat amb el risc d'ésser considerat perturbador, poc ortodox, almenys per part d'una altra mena de classicisme que sempre ha estat neoclàssic, ordenador, d'estetes. L'any 1906, en ple Modernisme, i en un any decisiu per al futur Noucentisme,⁸ apareixen *Enllà* de Maragall i *Horacianes* de Costa i Llobera. El classicisme de Costa⁹ no cal dubtar que constitueix un dels cims més alts del lirisme català modern, i *Horacianes* és el punt màxim d'aquest cim. Però heus ací com saluda Costa *Enllà* de Maragall: ¹⁰

En mig de notes profundament poètiques, el simbolisme hi pren tanta volada que no sabem afnar-hi sentit clar. Sembla que hi domina la mateixa obscuritat volguda del segon *Faust* de Goethe, i fins la tendència que veladament s'hi entreveu diríem que s'acosta al naturalisme pan-teista del gran poeta alemany. No és d'estranyar això, tractant-se d'un adorador de Goethe com és Maragall. Però tampoc no ha de causar estranyesa si dissentim de tals obscuritats i de tal tendència, per nosaltres inadmissible.

De fet, el Modernisme queda agafat entre el començament de la crisi entre burgesia i artista —moment que pot anomenar-se “russinyolisme”—,¹¹ amb la

8. I per a la futura, en general, cultura catalana moderna; és l'any de la Solidaritat (per a les bases socials del Noucentisme: A. CERCÀ, *La plàstica noucentista*, “Serra d'Or”, II època, agost 1964, pp. 22-23); Prat de la Riba publicà en aquest any *La nacionalitat catalana*; aparegueren *Solitud* de Victor Català, *Enllà* de Maragall, *Horacianes* de Costa, *Els fruits saborosos* de Carner; d'Ors començà el *Glossari*. L'estètica classicitzant s'implantà en pintura, sobretot en les aquarelles de Llaveries titulades *Catalunya grega*. Igualment, començà la influència de les teories artístiques de Torres Garcia (vg. R(OMÀ) J(ORI), *Les noves idees estètiques d'En Torres Garcia*, “Vell i nou”, 31, 15 agost 1916, pp. 158-160); a Torres Garcia encarregà d'Ors, l'any 1911, una pintura per a l'Institut d'Estudis Catalans (a partir de 1907).

9. Sobre això, J. VERGÉS, “El clasicismo de Costa i Llobera”, en *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1964, pp. 542-547. I també B. CIFRÉ, *La tradición clásica dins la poesia de Costa i Llobera* (amb bibliografia), B.I.E.H., III, 1, 1969, pp. 29-37; en aquest mateix número, cfr. E. VALENTÍ, citat, pp. 15 ss.

10. En un article que aparegué en el primer número de la revista “Mitjorn” = *Obres completes*, “Biblioteca Perenne”, Ed. Selecta, Barcelona, 1947, p. 510.

11. Cfr. R. LLATES, *30 anys de vida catalana*, Ed. Aedos, Barcelona, 1969, p. 242; J. MOLAS, *El modernisme i les seves tensions*, cit.

seva bohèmia, el seu universalisme, la seva passió; entre aquest moment, doncs, i els primers intents per aconseguir una col·laboració entre els dos elements en crisi. Sobre el caràcter de la ruptura, primera, entre burgesia i artista informa aquest text de J. Brossa: ¹²

... pel pervindre de Catalunya no cal esperar res de l'aristocràcia ni de la burgesia, que ha estat en el present segle la monopolitzadora de la riquesa catalana, sinó que tenim que girar els ulls vers la massa anònima, adscrita a la gleba, conservadora del geni de la raça, la que s'ha emportat la pitjor part en la relaxació del nostre caràcter, i que, moguda per diferents i oposades influències, és l'única que ens pot donar nova saba si volem reanimar l'esperit regional de Catalunya.

Tot i amb tot, el Modernisme no pot plantejar-se estrictament en termes d'oposició sociològics: era la burgesia la que seguia produint artistes —contra la burgesia—, i del programa regeneracionista de Brossa a penes en quedà alguna cosa més que l'actitud dels artistes com a *déclassés*.¹³ L'art, en canvi, inundà la vida entera: s'instal·là en qualsevol cosa; no solament en un temple, en un quadre, en un palau o en una estàtua; també en unes setrilleres, en un llum, en un racó oblidat d'un jardí; en qualsevol lloc i en qualsevol objecte. Així és simptomàtic que el Modernisme acompleixi, en art, una tasca de revalorització de la joia no per la qualitat del material sinó per l'art que ha esmerçat en ella, i així els joiers prefereixen els materials equívocs (tornassolats, boirosos), els menys definitius, a fi que l'art els faci objecte de canvi —i els integri, doncs, en la burgesia mateixa de la qual l'artista es vol separar—; però l'art i no la qualitat dels materials. D'aquesta manera el Modernisme dóna, en tots els camps, la sensació d'una mescla, de vegades genial, de "naïf" i de sofisticat, d'ingenu i de pervers, si bé és cert que sovint la mescla amaga una mistificació que adúltera el seu sentit més genuí. D'aquí ve que el Modernisme presenti, no poques vegades, un caràcter diluït, tornassolat, confús, que es fa patent en una sèrie de contradiccions que el defineixen. I en aquesta sèrie de contradiccions ha de figurar la que podríem definir: romanticisme/classicisme.¹⁶ Això ho exemplifica perfectament Maragall, però podria explicar-se per influència de Goethe. En el cas de l'arquitectura de Lluís Domènech i Muntaner, tanmateix, la contradicció és, tal vegada, la base i la pauta de la creació artística. Aquesta contradicció és palesa, sobretot, en el període immediatament anterior al Noucentisme, i potser a l'obra de Gabriel Alomar més que no a cap altra banda. I és que, a propòsit d'això, val la pena de fer notar que hi ha dos grups modernistes, el dels vells —el "russinyolisme", la gent del qual amb prou feines si veuran els inicis de la renovació noucentista— i el dels joves, autors d'una obra que, en

12. En "L'Avenc", II èp. IV, 9, 1892, pàgina 264 = Jaume Brossa, *Regeneracionisme i modernisme*, ed. a cura de J.-Ll. Marfany, Edicions 62, Barcelona, 1969, p. 24.

13. Cfr. J. MOLAS, *El modernisme i les seves tensions*, cit. JORDI MARAGALL (*Reflexiones sobre el modernismo de Juan Maragall*, "Destino", 25 octubre 1969, pp. 38-39) ha escrit que "era modernista... su deseo de poner en crisis la granítica seguridad de sus compañeros de burguesía. 'Fuig de la terra innoble, fuig

dels horitzons mesquins'. Huir de las falsas seguridades era un signo modernista, del modernismo europeo".

14. Cfr. A. CIRICI, *El modernisme com a totalitat*, "Serra d'Or", desembre 1970, núm. cit., pp. 37-43.

15. Les contradiccions del moviment apareixen molt clares a l'article de J.-Ll. MARFANY, *Juventut, revista modernista*, "Serra d'Or", desembre 1970, cit., pp. 53-58.

plena tradició modernista, troben aquesta tradició poc sistematitzada (per les contradiccions que dèiem, i per elements pertorbadors d'interpretació sociològica) i l'enriqueixen amb un cos doctrinal que és precedent de molts aspectes noucentistes i, en tot cas, absolutament bàsic per a la solidesa que a voltes tingué i a voltes va fer veure que tenia el Noucentisme.

El punt de partença de Brossa i d'Alomar és l'atac, furibund, contra el particularisme romàntic de la Renaixença; contra ell alça Brossa el seu "universalisme", i Alomar el "futurisme". En un ambient que havia estat preparat per aquest estat de coses, i en aquella mena de manera de ser aristocratitzant que era la seva, fonamentà don Eugenio d'Ors, quan encara es deia Xènius, la seva renovació noucentista.

L'"universalisme" de Brossa recolza en un "humanisme" que "no ha d'ésser filològic, sinó estètic, filosòfic i social".¹⁶ Només un humanisme d'aquesta mena és universalista, i del que es tracta és justament d'universalitzar o d'uropeitzar la cultura catalana. I d'aquí ve l'autonomia que, políticament, preconitzaren els modernistes, perquè, segons Brossa, "lo espanyol actual és lo més lluny de lo europeu, de tot quant integra el nou humanisme".¹⁷ Ja a finals del segle XIX, l'any 1892, escrivia Brossa que una política moderna, actual, "sols pot resultar de l'autonomisme radical".¹⁸ Brossa, obert a Europa, ha llegit Ibsen i Nietzsche, cita sovint els clàssics —sobretot els estoics— i més sovint encara autors de la mena de Maurice Barrès i Charles Maurras, que influiran, segons veurem, en el classicisme de Xènius; és un home amb voluntat de fer una vida i un món cara al futur, i un autor molt representatiu de les inquietuds del moment. Quant als clàssics, té una visió gairebé pedagògica de llur importància, i, de totes maneres, una visió clara; d'una banda, tal com veïem a l'obra de Mestres, l'escriptor ha d'ésser modern, i obert —contra els interessos, creu ell, immobilitistes de la burgesia contemporània— a Europa i a la cultura europea d'aquell temps, exemplificada en les tres gran literatures, "la francesa, l'escandinava i la russa",¹⁹

... deixant de banda (*diu, endemés*) que, tot donant a aquell esperit foraster un segell essencialment greco-llatí, el geni català hi imprimís el seu caràcter peculiar.

D'una banda, doncs, modernitat; i d'altra banda tradició i classicisme. Els clàssics semblen cridats a un paper de moderadors de la modernitat: tenen una validesa exemplar, que no vol dir modèlica. I, en aquest sentit, els clàssics juguen aquí un paper prenoucentista, perquè classicisme voldrà dir això en el proleg de d'Ors a la *Muntanya d'ametistes* de Guerau de Liost.

La posició d'Alomar és, en certa manera, una mica més matisada, entre altres coses perquè l'escriptor mallorquí va saber —segurament per influència nietzscheana, que informa el seu modernisme— detectar en la cultura grega elements romàntics, anticlàssics. Tot i amb tot, i malgrat això, la posició d'Alomar és semblant a la de Brossa, i quan parla de l'educació que selecciona "serenant el raonament, hellenitzant-lo, deslliurant-lo de tot dogma...",²⁰ el context ens fa comprendre que, segons Alomar, hellenitzar vol dir raonar en la serenitat que

16. Edició de MARFANY, cit., p. 57 ("El Poble Català", 11-XII-1907).

17. *Ibidem*, p. 55.

18. *Ibidem*, p. 24 ("L'Avenc", II èp., IV,

9, 1892).

19. *Ibidem*, p. 34 ("L'Avenc", II èp., V, 4, 1893).

20. Ed. de A.-Ll. FERRER, cit., p. 42.

només dona la no dependència de cap dogma, i això significa la llibertat, aquella apassionada conquesta de l'esperit grec "conquerida en l'apassionada recerca del que és ver i el que és just", com dirà Carles Riba, força temps després. Aquesta llibertat, però, es fa ara romàntica, privilegi de genis, extraordinària, i només la senten els escollits de l'esperit; àdhuc pagana —o anticristiana, que és un dels colors de la modernitat de principis de segle—, i si en el cristianisme Déu es fa home, és l'home, ara, que es fa Déu, en virtut d'"aquella deificació que sentiren els Goethe, Heine i Shumann, els Kant i Hegel, Hugo i Lamartine".²¹

Aquí hi ha un fantasma de mals temps aleshores encara futurs: sobre-humanisme, un dels trets definitoris del classicisme de començaments de segle, i d'arrel nietzscheana; en l'obra d'Alomar això presenta unes implicacions nacionalistes que normalitzen el seu programa modernista en ple Noucentisme i que permeten entreveure-hi alguns elements prefeixistes. Això és paral·lel a determinats aspectes de la pintura italiana, futurista o del Novecento, que cal considerar precursors de l'art oficial, fred i llunyà, de l'època de Mussolini. Sobretot, el gran invent d'Alomar (que ell sempre va creure que li havien robat), el futurisme, té un paral·lel (superficial, de fet) amb el manifest (1909) de Marinetti. El futurisme d'Alomar i el de Marinetti no són la mateixa cosa, però tenen trets en comú: ambdós insisteixen en el futur, en la modernitat, en la superació del passat, però Marinetti omple la seva formulació de vaguetats, de gosadies sense suc ni bruc i d'exabruptes: fer del valor, de la gosadia i de la rebel·lió "elements essencials" d'una poesia,²² com ell deia, és bona cosa i val com a intenció, però tothom sap que la poesia té uns elements essencials de diferent caire. Alomar té allò que hi ha de positiu en el manifest de Marinetti, la força, l'agressivitat, la visió cara al futur ("el demà és un monstre que s'alimenta del cos esquarterat de l'avui, com l'avui devorà un dia el cadàver sanguinós de l'ahir. La llei futura no s'obté sempre de la llei actual, sinó que sovint se produeix contra ella i a costa de la seva destrucció"),²³ però té una idea clara que no tot allò que ha passat és clàssic ni tot allò que és clàssic pot dir-se passat; vol dir que coneix perfectament les possibilitats d'una tradició, i que sap que una tradició ens ofereix, sempre, distints rostres, que poden ser aprofitats, assimilats, en distints moments: "la tradició, assegura, és un element de cultura poderosíssim", i més endavant:

... hi ha dues tradicions: la de la llum i la de la fosca; la dels qui lluitaren en temps passats per la coneixença i per l'emancipació, i la dels qui consagraren totes les forces a ofegar aquell esforç.²⁴

Així, el programa futurista de Gabriel Alomar té força punts en comú amb les realitzacions creadores del futuristes, Boccioni, que serenà les vehemències de Marinetti, i Severini, sobretot. Un quadre de Severini, "La danzatrice blu", per exemple, explica, sí, com és bella una cosa en moviment, però en un ordre, sotmès a una expressió creadora formalment irreprotxable. Alomar convertí aquest ordre en una norma indefugible, en una forma de creació poètica; en un poema, "IdiHi etern" (de *La columna de foc*, 1912), una noia, Eufrosina, en tornar de la font, de bon matí, troba un noi que li prega si pot beure de la seva

21. *Ibidem*, p. 40.

22. En el llibre de W. HESS, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Ediciones

Nueva Visión, Buenos Aires, 1967^a, p. 105.

23. Ed. d'A.-Ll. FERRER, p. 24.

24. *Ibidem*, p. 25.

gerra ("àmfora gentil", "hídria nacarina"); els dos últims tercets del sonet reflecteixen la voluntat que el poeta té d'eternitzar el moviment que és la clau del poema, quan el noi beu de la gerra tan clàssicament al·ludida, abans:

Surava per l'espai una ona d'harmonia,
el braç marmori, nu, dels plecs flotants sorgia
i en el fresquívol raig obrint el llavi ardent
l'incògnit vianant de ruta misteriosa
la gerra temptatriu alçava amb mà golosa
i amb l'àvid gargoteig bevia llargament.

Si entre el noi i la noia l'objecte del poema és el poema, o la poesia, o sigui l'àmfora, l'aparença del poema és, potser, parnassiana, però el seu tema, el moviment fixat, tendent, doncs, a l'infinit, però en un ordre, en una forma de creació poètica, això es pot gairebé dir amb paraules de Boccioni, que "tutti gli oggetti tendono verso l'infinito mediante le loro linee-forze... Noi interpretiamo la natura dando sulla tela queste linee come i principi o i prolungamenti dei ritmi che gli oggetti imprimono alla nostra sensibilità".²⁵ Alomar acrieix aquestes característiques en la mesura, justament, en què intenta allò que ell en deia "hellenitzar".

De fet el que hi ha és un intent de reducció a la norma, de domini artístic del romanticisme i del romàntic, tremolor sense norma; i això també és una mica parnassià, a la fi, almenys pel que fa a allò que el parnassianisme deu a Carducci: encabir la vida, el món, les coses, en un "verso in cui trema / un desiderio vano della bellezza antica", com cantava Carducci a les *Odi barbare* i Gregori Zanné recollí com a lema dels seus *Ritmes* (1909), un llibre ple d'ecos de D'Annunzio, de Dante, de citacions de Virgili i de Shelley, d'ecos també de Goethe i, sobretot, de Carducci; i ple de motius i de temes clàssics; en un poema dedicat a Hèlena ("Comiat a la bellesa antiga") demana el poeta:

Fes el miracle! La glòria hellènica,
dolça regina, retrumfi en l'ànima!

Però el prec més definitiu del poeta és l'adressat a Carducci:

Dóna força, potència, harmonia,
als deixebles fervents que et veneren!

Hellenisme espiritual, força i potència creadores, doncs. I fugir: fugir de tot, de temples i de palaus, dels llibres, fins i tot, i àdhuc dels músics ("Wagner olímpic, prometeic Beethoven") per a poder exclamar:

he arribat al gran clos de la Natura,

una Natura tenaç de força i de potència creadores, l'ambient tal vegada d'alguns drames wagnerians; i és que Zanné fou traductor apassionat i sol·licit de Wag-

25. En G. MAZZARIOL, *Pittura italiana contemporanea*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1959, p. 19.

ner; ²⁶ i lector també, atentíssim, de Darío: Zanné, en efecte, mal imità la famosa "Marcha triunfal" del poeta nicaragüenc ("*Triomfals* resplendeixen al sol virolades *banderes* / i puja pels aires la veu estrident dels *clarins*..."), segons demostren algunes coincidències lèxiques i el ritme constant, també amfíbrac, del poema de Zanné.

Ritmes és un llibre de poesia modernista; tardà, i d'escassa qualitat literària, em sembla, però molt simptomàtic i representatiu. Representa molt bé l'opció culta, antirural, cívica, del Modernisme —tot i la seva "Natura", malgrat el seu wagnerianisme—; l'opció de Brossa i d'Alomar. Però la poesia, de totes maneres, ens recorda més aviat l'alè de Maragall, alguna volta, i no la contenció admirable i evidentment refinada d'un altre poeta jove que havia estat acollit com a "noucentista": "Cavaller Guerau de Liost", com li deia López-Picó, ²⁷ que "de la muntanya i de les gents de la muntanya i de tots els seus ornaments, vós n'heu tinguda exquisida visió ciutadana", *La muntanya d'ametistes*.

Quan poesia i natura són quasi la mateixa cosa, i quan a la poesia s'hi arriba justament en haver arribat "al gran clos de la Natura", que deia Zanné, ens trobem davant d'un alè romàntic, d'inspiració personal. I això sembla abocar-nos a allò que escriví en una ocasió Raimon Casellas, que "mentre no falti personalitat, que és l'essencial, a la finalitat de l'art s'hi arriba per tot arreu", ²⁸ o sigui: el Modernisme és obert, les contradiccions són ell mateix, en canvi, s'imposa recolzant en un dogma: l'antinaturalisme que, per a Xènius, significa una opció classicista que s'oposa al romanticisme (medievalisme, naturalisme) modernista; hi ha, en efecte, un Monstre, "el nom veritable del qual és Caos o Satan, encara que els impius l'afalaguin amb la femenina apehació de Natura...", i el Monstre és tirànic:

Tot allò que cau sota els rigors d'aquest monstre és forçat a dançar, en caòtica llicència; i, dançant desordenadament així, perd la forma regular i devé matèria bàrbara i rústega. ²⁹

Raó per la qual només pot fer-se allò que Guerau de Liost ha fet; segons una complexa simbologia, la Natura ha enviat una Diablesa temptadora del Poeta-Ermità, però ell no ha cedit: la poesia no ha de cedir a allò que és fàcil, a la improvisació, a l'espontaneïtat, tot i els seus encants. No. Ha de capturar la Diablesa i fer allò que Guerau de Liost ha fet: "l'ermità de la Muntanya d'ametistes va baixar després a ciutat, amb el viu botí de la Diablesa captivada"; o sigui, contraposar civisme i ciutat, ordre, a naturalesa i anarquia. Allí, a la ciutat, a casa del Poeta, un "solitari palau, que està protegit dels bruits externs per dotze muralles", comença la venjança: a les temptacions de la Natura,

26. En el fons de la Biblioteca de Catalunya hi ha traduccions catalanes de Zanné de varies obres de Wagner: *El capoespre dels déus*, *Les fades*, *L'or del Rhen*, *Parçival*. L'any 1893, en un article, en referir-se, Jaume Brossa, als joves progressius, "il·luminats que pensen en teatres independents, en homes lliures, en criteris oberts, en cors francs", entre llurs característiques posa la de deixar-se arrossegar, diu, "pel culte a Wagner" (ed. de Marfany, p. 52 = "L'Avencç", II èp., V, 13-14, 1893). Aquest cul-

te fou simptomàtic de modernisme a la Barcelona de principis de segle.

27. *La muntanya d'ametistes*, Barcelona, 1908, p. xxii.

28. En "La veu de Catalunya", 27-IV-1900. Citat per JORDI CASTELLANOS, *Raimon Casellas entre modernisme i noucentisme*, "Serra d'Or", desembre 1970, cit., p. 63.

29. Aquesta citació i les següents pertanyen al pròleg de d'Ors a la primera edició del llibre cit. a la nota 27. Aquest pròleg no apareix a les edicions posteriors.

abans, corresponen ara les tortures que el poeta imposa a la forma arrencada d'ella, a fi de civilitzar-la, de sotmetre-la a norma; tenir de la Natura, doncs, com deia López-Picó, sense l'abundor exuberant i simbòlica de d'Ors, una "exquisida visió ciutadana".

La paraula és el mitjà de la poesia; cal ser exigent amb ella, amb una exigència de perfecció gairebé científica, perquè la poesia —*dixit* d'Ors— és com la glicerina, que "arriba a viure quan assoleix el perfecte estat de cristall"; la perfecció, sí, i no l'espontaneïtat ni els arguments romàntics, fan viva la paraula, la poètica. Som a les antípodes d'aquell bell *Elogi* maragallà de la paraula quan d'Ors escriu, pontifical:

deven pensar que la Paraula no ha estat mai viva; però que acàs un jorn ho devingui quan, de tan perfecta, ja tots el seus elements prenguin, en torn d'un nucli, la forma suprema d'un esquisidíssim polígon.

Es tracta de la famosa oposició Maragall/Xènius, o Modernisme/Noucentisme. És probable, tanmateix, que aquesta oposició no hagi d'exagerar-se: "vostè, sense paradoxa, és més romàntic que jo",³⁰ li escrivia Maragall en una ocasió, i més d'un cop coincidiren d'Ors i Maragall. Després de la mort d'aquest últim, i a propòsit de *La ben plantada*, obra les proves d'impromptu de la qual corregia d'Ors quan Maragall moria, va escriure que "aquella noia que vingué al món vora ta despulla..., avui, un quart de segle transcorregut, porta encara als ulls... una guspira d'aquell foc místic que cremava en els ciris de la teva capella ardent".³¹ En el fons, d'Ors propugnava un intel·lectualisme romàntic: parlava de cristallització de minerals, de regles d'astronomia; civilitzava, feia científic, sotmès a regla, però hi havia en tot això una certa voluntat d'humanisme: en el *Glossari* escriví, durant el mes d'octubre de 1907, sobre Cristòfor Taltabull, músic noucentista:

Perquè una de les coses que donen més valor al nostre moment és que no pretenem, amb insolència americana, un començar. Sinó que aspirem a continuar alguna cosa, ja definitivament integrada en l'esperit dels homes, i que la barbàrie romàntica ha interromput per unes quantes generacions, l'humanisme.

D'Ors, però, feia bé en indeterminar ("alguna cosa") aquest humanisme, perquè no sabia ben bé de què parlava: de norma, de serenitat, de Mediterrani, sí, però en el fons i sobretot ell volia parlar de tradició; un neoclassicisme amb una boirosa voluntat d'humanisme; com ha escrit Eduard Valentí, "un neoclassicisme abarrocat i *ancien régime*, revestit, això sí, amb formes d'una modernitat estrident".³² I adduïa Valentí com a paral·lel de la mena de classicisme de Xènius noms com els de Maurras i Barrès.

30. *Obres completes*, cit., I, 969.

31. *La ben plantada*, Editorial Selecta, Barcelona, 1946. Sobre tota aquesta qüestió: A. COMAS, *Maragall i La ben plantada*, cit. I també E. JARDÍ, *Maragall i Ors. Dos temperaments. Dues generacions*, "Serra d'Or", II èp., agost 1964, pp. 10-14.

32. *La tradició clàssica en la Renaixença*,

cit., p. 20. A propòsit d'aquest seu judici sobre Xènius adduïa Valentí unes paraules de Joan Fuster en *Introducció* a la poesia de Salvador Espriu (S. ESPRIU, *Obra poètica*, Albertí, editor, Barcelona, 1962, p. xxxvi) que, d'una manera irònica i aguda, destaquen, davant del progressisme aparent de d'Ors, la relació del seu ideari amb el tradicionalisme del bisbe Torras i Ba-

La nit del 12 d'agost de 1915 Eugeni d'Ors donà a Sabadell, amb motiu d'una "Exposició d'art nou", una conferència, el nucli de la qual són unes paraules, abans de morir, de Jean Moréas, que foren rebudes per Maurice Barrés, "antic camarada del poeta".³³ Les paraules són, segons Xènius, aquestes:

Écoute, mon ami, je veux dire une chose... Il n'y a pas de classiques, pas de romantiques. Il n'y a pas d'anciens en art, il n'y a pas de modernes... Tout ça, c'est des bêtises.

Jean Moréas, abans de pronunciar aquestes paraules, havia estat "decadent" (*Syrtes*, 1884), "simbolista"³⁴ (*Cantilènes*, 1886; *Pèlerin passionné*, 1891), i després post-simbolista i clàssic des que, l'any 1891, fundà l'anomenada "escola romana" i preconitzà una tornada a la versificació i a les formes tradicionals. El sentit d'aquest canvi fou teoritzat per Charles Maurras i quallà, poèticament, en els llibres de *Stances* (1899-1905; VII, 1920) d'un romanticisme —soledat, vellesa, tristor...— que prova d'amar-se sota una admirable contenció formal. Sobre això l'opinió de Barrés era que "un sentiment dit romantique, s'il est mené à un degré supérieur de culture, prend un caractère classique".³⁵ Vista des de la nostra perspectiva la frase aquesta de Barrés esdevé com una mena de resum del pròleg orsià a *La muntanya d'ametistes* de Guerau de Liost.

Endemés, la idea central de d'Ors, durant tota la conferència, és que, en art, val la bellesa: vell o nou, però bell, ha d'ésser l'art; i fins això ho podríem dir amb paraules de Maragall, quan matisava i aportava algunes precisions al famós projecte orsià d'una "galeria cívica de catalanes formoses", bo i demanant i recomanant que no caigués, tot allò, en un "helenisme... un poco aristofánico", i proposant (pensada genial!) que el certàmen fos fet sobre retrats que haurien de tenir cinquanta anys: "la hermosura fué, la belleza queda".³⁶ Unamuno diria aquí allò tan seu, "la estética os ahoga, levantinos", i potser caldria donar-li la raó, almenys en aquest cas.

Hi ha moltes menes d'humanismes i de pseudo-humanismes, i a cada una d'aquestes menes hi ha distints camins que hi menen; com li recordava Maragall a Ors,

"Unos vamos por el sentimiento a la idea, otros van por la idea al sentimiento; si en el camino nos encontramos, ¿hemos de reñir? ¿No veis que andamos y venimos haciendo camino por lo mismo?"³⁷

i si en alguna cosa no hi ha diferència entre Maragall i Xènius, això és en la mirada d'ambdós plena de Mediterrani, en el paisatge i en la bellesa, especial-

ges. Valentí recorda que Ferran i Mayoral —autor, no massa afortunat, de la *Poètica* i la *Constitució dels atenesos* d'Aristòtil a la Fund. Bernat Metge— era deixeble de d'Ors i exposà, amb el seu classicisme aproximadament reaccionari, després, els resultats del classicisme quimèric, però d'estrident modernitat, d'Eugeni d'Ors. Sobre el classicisme de Ferran i Mayoral vg., en el mateix núm. del B.I.E.H. (cfr. n. 4), la breu i substanciosa nota de MONTSERRAT JUFRESA, *Ferran i Mayoral, traductor de Llucà*, pp. 25-27.

33. Publicada a "Vell i nou", números del 15 setembre i 1 octubre de 1915.

34. Segons el famós manifest que va sortir en el suplement de "Le Figaro" de 18 de setembre de 1886.

35. Citat per P. TUFFRAU, en el vol. G. LANSON, *Histoire de la littérature française* (1850-1950 per Paul Tuffrau), Hachette, Paris, 1953, p. 1.132.

36. Aquests textos, amb d'altres referents al mateix assumpte, citats per A. COMAS, *Maragall i La ben plantada*, cit., pp. 270-271.

37. *Obres completes*, cit., II, 836.

ment la femenina. Si el Noucentisme fou un somni cívic, com una utopia, abans d'accentuar el seu nacionalisme,³⁸ la utopia que encarnà era estètica, plena de llum de Mediterrani, nascuda allí on una dona "ha florit, més alta que les altres, en aquests dies de calda i d'or, dins un humilíssim lloc d'estiueig, tot petit, i tot blanc, vora l'amplitud i la blavor del Mediterrani".³⁹ Per a aquesta dona ens arriben encara, resso de temps passats, els bells mots que escriví, en el seu elogi de la pagesa catalana, Josep Carner, l'alt poeta:

Mai no sabràs que dins la gleva amiga
 jeu enterrada una deessa antiga
 que et vetlla encara, compassant-te el gest.

Mots que bé poden resumir el quimèric somni classicista del Noucentisme.

C. MIRALLES

38. L'accentuació del nacionalisme havia començat, d'alguna manera, amb els regeneracionistes modernistes, com hem vist, però els artistes que, en ple Noucentisme, exemplifiquen millor aquest nacionalisme clàssic i italianitzant són Torres García (cfr. n. 8) i Josep Aragay, pintor i ceramista important a qui Eugeni d'Ors encarregà, l'any 1911, la direcció plàstica de l'"Almanac dels Noucentistes". El seu viatge a Itàlia (1916-1917) influí de manera decisiva en les idees d'un llibre fonamental, normatiu, que "La Revista" publicà en 1920, *El nacionalisme de l'art*. Cfr. A. CIRICI, *La plàstica noucentista*, "Serra d'Or", agost 1964, cit., p. 23, i d'aquest mateix crític, l'article corresponent a la veu Aragay de la *Gran Enciclopèdia Catalana*, Edicions 62, Barcelona, 1970, II, pp. 335-336. En el número 32 de "Vell i nou" (1 septem-

bre 1916) hi ha una crítica, sense signatura d'autor, del seu llibre *La pintura contemporània*, que precisa, tímidament, la posició de crític "dogmàtic" d'Aragay. Però el director d'aquesta revista, Romà Jori, crític típicament noucentista, havia ressenyat, amb interès i elogi, les seves exposicions de ceràmica ("Vell i nou", 15, 15 desembre 1915, pp. 8-10) i de pintura (*ibidem*, 17, 15 gener 1915, pp. 8-10). No cal dubtar que l'obra d'Aragay reflecteix perfectament, pel que fa a la plàstica, els ideals del Noucentisme. Tal com fa notar Cirici (*La plàstica noucentista*, cit.), aquesta estètica nacionalista té un "pendant" lògic, la reforma de Pompeu Fabra. I és una dada no gens negligible.

39. EUGENI D'ORS, *La ben plantada*, cit., p. 20.