

havia d'ésser de seguida continuador d'Eugeni d'Ors en l'orientació literària noucentista, conclou en un text posterior: "... una obra com el Glossari, cimejant sobre un període, no és solament una guia, sinó també una constatació; no solament presta molt, sinó que també deu molt. En aquest equilibri de potència centrífuga i centrípeta consisteix la seva glòria; si no es vol tant, la seva raó d'ésser".⁴⁸ El 1914, un deixeble encara més incondicional d'Eugeni d'Ors, el publicista Josep Farran i Mayoral, elogiava el Glos. en les seves múltiples dimensions, i més especialment la de la seva prosa, de la que deia: "Nuestra lengua catalana se hacía en el Glosario más fuida y más sutil, se desbastaba, se enriquecía con términos científicos y filosóficos, se mundializaba. Y a la vez ganaba palabras nuevas, giros nuevos, de penetrante espiritualidad".⁴⁹ També el crític d'art i teoritzant de l'estètica noucentista Martí Casanovas, creu que el Glos. constitueix "valor centre i inicial de tots els valors nostres de restauració".⁵⁰ Des del punt de vista estètic i àdhuc filosòfic, Casanovas fou qui donà una interpretació més transcendental del Glos. del seu idolatrat D'Ors, en el qual diu que s'hi tanca compartidament tant una "estètica nacional" com una "filosofia nacional". Per la primera veu en el Glos. "una intel·lectualització perfecta de l'estètica"; per la darrera, el fet que "... com a norma d'afirmació de la valor nostra nacionalista, fins a l'hora del 'Glossari' no sospitàvem que també nosaltres, al nostre torn, podiem esdevenir clàssics",⁵¹ en la pretensió que tingué Casanovas d'entendre el Noucentisme com un "classicisme viu", no historicista per tant. Un au-

(Introd.)

tor no precisament "noucentista", com el teòric de l'economia Rafael Campalans, funcionari de rang, com D'Ors, de la MC, escrivia el 1919 entorn el Glos., al que qualificava "Breviari Espiritual" de Catalunya:

"... des de fa catorze anys, amb un esperit de seqüència, únic entre nosaltres i rar arreu del món, tots els batecs del temps han estat registrats en el Glossari -la literatura de més sabroses suggestions del nostre temps- amb una sensibilitat tan aguda en el comentari de l'anècdota, i una tan fina endevinació de les noves valors, que sovint la conjectura ha assolit caires profètics".⁵²

Aquell mateix any, el jove poeta i assagista Joaquim Folguera elogia el Glos. reiterant unes paraules de Marcel Robin al Mercure de France: és la "Summa ideològica dels temps moderns".⁵³ "Els 'glossaris' -adjuntava- tingueren i encara tenen sovint l'aire de radiogrames de cultura, d'ondes vingudes a través de l'espai intel·ligent al receptacle guspirejant d'una ment superior".⁵⁴ Per al mateix autor, D'Ors confegia amb el seu Glos. "poesia feta d'emoció arbitrada", tot el Glos. és "poesia": "...però sempre, sempre responsable".⁵⁵ Ya no com a lírica, mes com a ideològica, jutjava l'assagista Josep Maria Capdevila, deixeble d'Eugeni d'Ors, l'obra d'aquest en el seu Glossari. A banda de considerar les peces orsianes com a "petits poemes en prosa", altrament evidenciadores d'un "veritable model periodístic" en alguns casos, l'esmentat personatge addueix:

"I en el Glossari hi ha moltes de pàgines d'una inquietud ordenada, d'una mobilitat cenyida: accontenten el bon sentit de voler

les coses ben clares, i a la vegada somouen, o somovien en el moment de sortir al diari. L'estil hi prenia l'agilitat que ben sovint tenien els conceptes".⁵⁶

Capdevila supedita a la fi la vigència de l'ideari noucentista en els primers anys del segle a la cursa literària original del Glos.: un cop estroncat aquest, "deixà de circular el mot de 'noucentisme' que li pertanyia".⁵⁷

Vegem el testimoni del Glos. fet per alguns autors posteriors. Potser és Josep Pla qui n'ha destacat més i millor les seves qualitats formals. Pla creu que el Glos. imposà un "canvi de gust":⁵⁸ "I és que tot el que tingué a Catalunya una ànsia d'articulació, per lleuger que fos, entre 1906 i 1922, porta la marca inconfusible del Glossari".⁵⁹ Encara, Pla afegeix més sentències: "La joventut d'avui no pot tenir una idea de la repercussió sensorial que produí en el nostre món intel·lectual el 'Glossari' de La Veu de Catalunya".⁶⁰ Ultra la preferència personal, en els elogis de Pla, company de generació dels Riba, Crexells i Plana, hi ha tot un valor de testimoniatge, d'expressió d'un ambient viscut. I ja en la vessant estilística, qui al nostre parer ha rebut la més forta influència literària d'Eugeni d'Ors,⁶¹ i tot parlant de "l'arribada d'Ors amb la claredat francesa", afirma de l'estil orsià:

"Ab initio, aquest estil fou titllat d'ésser una traducció del francès, injustament. Més aviat, en canvi, l'estil del Glossador fou l'estil del català que hauria pogut ésser, pastat amb una gràcia que sembla francesa.

Tothom estava fatigat de ruralismes, naturalismes i verismes, i sobretot estava fatigat de no trobar en gairebé cap escrit coetani cap idea".⁶²

El crític Maurici Serrahima ens dóna una visió ben definitiva de l'abast i l'estil del Glos. orsià. Per a Serrahima, D'Ors eliminava en les seves glosses "tot el que en el modernisme era modern style i imposava una mena de barroc sobri i una mica tarat d'esteticisme que ell qualificava de 'clàssic'; mes, pel que al contingut d'aquelles es refereix:

"... esmentava autors i feia venir llibres que el país ignorava i que feien falta; ho feia una mica a ull i a l'atzar de lectures cosmopolites, però ho feia. I aconseguia per a la cultura del país noves aspiracions i unes realitzacions de nivell europeu portades a terme amb la tenacitat i el rigor que potser no s'exigia prou ell mateix, però que havia sabut inculcar als altres".⁶³

Last but not least, l'opinió així mateix ajustada de Joan Fuster en judicar la lletra i l'esperit de l'activitat més "literària" -però al capdavant més actuant- que Eugeni d'Ors desplegà a Catalunya: "La glossa era un article breu, concís, epigramàtic de vegades, de tema generalment 'intellectual' i de to 'definitori' (...) una ració quotidiana de curiositat, d'enginy, d'amena literatura".⁶⁴ Per això, en el fons:

"Xènius ja es veia a si mateix en aquella línia: dins la família dels Erasme i dels Diderot, humanista i enciclopedista a escala de 'periòdic', com ho exigien les circums-

(Introd.)

tàncies de l'època. I a la manera d'Erasme i de Diderot, la literatura -la seva literatura- era per a Xènius un instrument: una arma"⁶⁵

El Glos. és pràcticament indefinible si no es defineixen alhora els valors culturals que postulava -el Noucentisme. Per això he deixat que fós el testimoni escrit i sovint viscut dels autors citats qui ens ajudés a introduir-nos-hi.

2. EL CONCEPTE DE "NOUCENTISME"

El moviment noucentista no es desplegà a partir de la instauració d'un terme que el definís: això va existir, certament, però l'"esperit del Nou-cents", el nou Zeitgeist català que substituïa el "Modernisme", ja feia un cert temps que estava en marxa. Vegi's, si més no, la literatura crítica d'Eugeni d'Ors, el definidor i promotor del corrent "noucentista", que al diari El Poble Català confegí, regularment, entre 1904 i 1906. Gairebé el mateix contingut definitori d'un estat d'esperit epocal que a partir d'aquesta darrera data predicarà amb el seu "Noucentisme", és en aquell període de principis de segle anunciat i prefigurat invocant altres termes dinamitzadors, com ara "Arbitrarisme" i "Imperialisme".⁶⁶ L'"arbitrari" és aleshores oposat al "conservador" i l'"imperialista" al "decadent", de la mateixa manera que una mica més tard el "noucentista" es definirà per oposició al "vuitcentista", àdhuc al "modernista" de la fi del segle anterior. "Noucentisme" va ésser només un mot trobat per a una tendència que ja estava quasi definida en uns

determinats cercles culturals catalans.

El Noucentisme, segons el seu definidor inicial

La primera vegada que D'Ors al·ludeix el terme que ens ocupa fou en la glossa "Pahissa, noucentista", publicada el 1906,⁶⁷ en la que s'hi troba la definició de noucentista com a "home del Noucents", sense afegir-hi, per part de l'autor, cap més explicació. Haurà de ser l'any següent quan D'Ors doni una caracterització més material:

"¿ Com, doncs, considerar precipitadament aquesta espanyola joventut que ens arriba inclosa en l'esperit arbitrarista, en l'esperit imperialista...? Acontentem-nos, ara per ara, amb anomenar-nos tots noucentistes; que és un adjectiu cronològic, que avui no té encara cap concreta significació, i per ventura demà sigui el més ple de significació de tots els adjectius."⁶⁸

Molt significativament, el 1908 i en el mateix Glos., D'Ors desmenteix que el seu "Noucentisme" sigui un ideari definit o amb un repertori de valors i conceptes deslligats d'un temps donat. Contra el "Futurisme" ⁿlleçat per l'assagista Gabriel Alomar, D'Ors es reclama predicador de l'"Eternitat". Identifica el noucentisme com a "essència del temps d'ara" (i fixem-nos en l'ús del mot "essència"), en la recerca no del "Passat" ni del "Futur", sinó dels "símbols de l'Eternitat"⁶⁹ -no diu del "Present". La submissió de D'Ors als "temps d'ara" és un argument capciós, per tant, oposat contra els utopistes discrepants d'un projecte, a la fi tan utònic, com el de l'essencialisme noucentista. En darrer terme, l'oposició queda justificada quan en el Glos. de

1910 -poc després de les revoltes populars del 1909 a Barcelona- D'Ors excusa la "provisionalitat" i l'eclecticisme de la tendència noucentista amb un fet subsistent que la fa romandre vigent: "... el que ens ordena lluitar contra la ideologia democràtica, producte feixuc de la decadència espiritual de la burgesia en la segona meitat del segle XIX". Per això havia dit, en la mateixa glossa, tot parlant del "Noucentisme":

"Jo he proposat sovint d'anomenar aquest esperit, Noucentisme, mot provisional que, pel seu caràcter exclusivament cronològic serveix, tot afirmant l'existència d'aquesta unitat, per a aplaçar-ne la definició, que, tal volta, tractant-se de quelcom que està realitzant-se, resultés ara un poc prematura...".⁷⁰

Postular el Noucentisme i definir-se com a "un home del Noucents" era tot el mateix per a "Xènius": "... bon amic de l'acció i de la voluntat, ben trobat amb l'ambient esportiu, una mica pragmàtic, tanmateix, enmig de l'idealisme, plantat dret davant la vida i esquerdant sense parpalleig la cara de la vida, sia ella aspra o dolça",⁷¹ com escriurà més patèticament en una glossa del 1914.

En un moment decisiu per als afers de consciència, l'any 1917, D'Ors pronuncia un curs d'"Història de la Cultura", en el qual, i segons la transcripció que simultàniament es publicà, és caracteritzat el segle XX com una "reacció" al XIX, i és a propòsit d'aquesta notació que realitza el seu definitiu -i darrer- balanç del Noucentisme en l'etapa catalana de la seva biografia:

"Resti als posteriors l'àrdua sentència. Resti als futurs historiadors la definició ideològica del segle en què vivim. Nosaltres sabem acontentar-nos amb una modesta i indeclinable designació cronològica. En parlar de Noucents, en parlar de noucentistes, nosaltres alhora subratllem la realitat del canvi i defugim la temeritat de la qualificació".⁷²

En aquesta transcripció signada el Noucentisme, ultra restar, com des del primer moment, objectivament indefinit pel seu teòric fonamental, és, però, ideològicament entès com un "Idealisme" de reacció al "positivisme" del segle anterior^(*). Un segle XIX que sempre hauria volgut dir, per a D'Ors, Materialisme i Liberalisme, altrament "Decadència". Procurarem veure com i per què: per què l'importà més definir el segle XIX que el Noucentisme mateix.

Algunes consideracions ideològiques al voltant d'una definició preterida

Ben poques vegades usa D'Ors els mots "Noucentisme" o "noucentista" per a designar un conjunt substantiu d'idees. Per a tal fi utilitzarà termes de referència ideològica més explícita -com ara civilisme o arbitrarisme-, que no obstant farà referir al concepte vague de Noucentisme. Aquest mot, en substantiu o adjectiu, no serà utilitzat, però, més que per a persones (criteri generacional) o per a situacions donades en els límits d'un temps determinat (criteri histò-

(*)

Vid. la reproducció íntegra de l'esmentat text en els Annexos, I.

(Introd.)

ric). Amb aquest caràcter tan indefinit de l'apel·latiu esmentat es comprèn la facilitat amb que arrelà l'argúcia teòrica orsiana d'adjuntar implícitament, a l'afirmació que ésser noucentista és seguir les "palpitacions del temps", el postulat que per a seguir les dites senyals cal ésser noucentista abans. Volia dir que calia ésser orsià, perquè les "palpitacions", en principi, només les sentia ell. Això contribuï a barrar la possibilitat d'un ideari de caràcter universalista per al Noucentisme que es predicava. La nova teoria d'un "esperit del temps" no pogué sobrepujar el cercle místic per a esdevenir filosofia de la història.

Paradoxalment, Eugeni d'Ors pretengué evocar un "esperit del temps" que no corresponia al seu temps, sinó a la concepció idíl·lica i arcaïcista que un determinat nombre d'intel·lectuals pretenia fer-se de la cultura catalana del seu temps. La mística profetitzant del Noucentisme, que anunciava un temps nou amb unes idees que es pretenien ja del nou temps (les "idees del segle" d'orsianes), es resolgué, doncs, en unes formulacions utòpiques, ahistòriques, que poc tenien a veure amb la realitat integral dels temps nous. Presentar-se amb l'obediència a la norma dictada per la sola generació o la mera centúria -amb el cardinal nou-cents- era una forma d'el·ludir cap compromís de novetat. Hom s'identificava amb l'autoritat aconseguida per designacions cronològiques tan acceptades com "Segle de Pericles", "Cinquecento" o "Grand Siècle". D'altra banda, el sentit latent de dir quelcom nou, amagat en la fórmula de "Noucentisme", facilitava l'anunci -com les fórmules "Renaixença" i

"Modernisme" abans- que s'entrava en un temps millor que l'anterior. El sentit dels nous apel·latius generacionals o epocals s'explica fonamentalment, doncs, si hom té en compte la consciència d'un grup determinat de saber-se en una etapa històrica ascendent, és a dir, favorable per a ell. Això passà entre els noucentistes també. Ben analitzat, el terme "noucentista" és més un indicatiu, un significat, que no pas un significat de correlat o referència objectiva. "Noucentisme" és més una consignació d'altres signes que un signe que faci per si mateix una designació. Amb ell hom no designa una filosofia, una ideologia, o un concepte d'aquesta: s'evoca, fora d'un període cultural, un lax "estat d'esperit". Tot plegat, gens aliè a l'època que es vivia, tan avesada a aquesta classe d'"ismes" -modernisme, simbolisme, futurisme, avantguardisme, decadentisme, etc., prou ambigu tots.⁷³

Hem parlat d'un "criteri generacional" i d'un "criteri històric" per a intentar definir un terme originalment tan indefinit com el de "Noucentisme". Però hi ha també un tercer criteri que defineix el Noucentisme com una tendència cultural -i per tant una consideració igualment històrica, però ja no tan formal, i més objectiva. És el "criteri cultural". Segons aquest, el Noucentisme no es defineix solament pel suport d'un segle o d'una generació, sinó per la formació d'un cercle d'influència cultural. Així, malgrat que aparegué com una tendència, vers les primeries de segle, aquella no s'arribaria a articular mai en una escola homògena i única, sinó en diverses escoles -artística, poètica,

filosòfica- prou heterogènies en i entre elles mateixes, però aplegades al voltant d'un grup actiu d'intel.lectuals que participaven d'una tendència -una ideologia- comuna a totes llurs respectives competències. Els noucentistes no constituïren, doncs, una escola, però sí, gràcies a una tendència, integraren un cercle. Per això la cultura noucentista no té un "estil" comú, però sí un "gust". La paraula "escola" pertanyia ja al segle XIX i a les seves èlites acadèmiques; en canvi, per a uns autors que no es digueren mai ells mateixos "intel.lectuals" (una etiqueta aleshores massa suspecte de liberalitat vuitcentista), sinó "noucentistes", que evocava més la vinculació en reciprocitat, el caràcter de "cercle" de la intervenció cultural que proposaven, a redòs del mot "Noucentisme", fou el que acabà distingint l'organització social de la nova tendència històrica.

En acostar-se i finalment supeditar-se al poder polític establert, primer de la Diputació Provincial de Barcelona, i després de la MC, la "tendència" noucentista s'erigí en "projecte" (una esquematització del qual donem en el quadre adjunt), i estratègia político-cultural, a la fi.

(Introd.)

TAULA I. Esquema funcional del projecte cultural noucentista

Funcions teorètiques	Lingüística Pedagògica Estètico-artística Político-cultural
Funcions programàtiques	Idiomàtica Acadèmico-escolar Professional Tècnico-educativa Tècnico-artística Tècnico-industrial Tècnico-administrativa Tècnico-científica

(Introd.)

El Noucentisme no tingué un principi original, ni tan sols com a moviment, perquè era en realitat una tendència inherent a una altra tendència cultural més ampla i arrelada: la del regionalisme burgès. Dins de la ideologia compacta d'aquest, el Noucentisme representa la voluntat d'un nou sector intel·lectual per a organitzar les manifestacions culturals d'acord amb una tendència més general d'ordre ideològic. La "tendència" noucentista manllevada d'aquesta no podia fundar una ideologia pròpia: va legitimar unes certes creences culturals pre-existents i les va transmetre organitzadament a la pràctica. Això sí, com si es tractés d'un moviment autònom i de caràcter fundant. És aquest caire projectiu el que, junt amb el seu abast pragmàtic, més distingeix el Noucentisme d'un altre epifenòmen cultural del regionalisme burgès, el Modernisme que va precedir aquell. Arriba un moment, sobretot a partir de la dotació, el 1914, de la MC, que la teoria i la pràctica noucentista no es pot desentendre del programa de govern dictat per la burgesia industrial catalanista. El Noucentisme, com abans -bé que en menor grau i significació- el Modernisme, no fou, llavors i abans d'aquella data, més que una de les diverses "regions" de la ideologia catalanista de dretes. El Noucentisme era la forma de presentació que aquesta ideologia anà adoptant en la cultura, com ho feia, distintament, amb el Dret o amb la ciència econòmica, per exemple. L'ideari noucentista, per tant, fou subsidiari d'un sistema de representació com era la ideologia burgesa regionalista, transposició mítica d'un estat de relacions socials. Propiciat i detentat per un sector professional, alhora que

(Introd.)

profundament nacionalista, dels intel·lectuals catalans de principi de segle, el Noucentisme seria, en síntesi, la tendència cultural predominant de la ideologia catalanista burgesa, aleshores hegemònica, i essent característica d'aquella l'objectiu, en part assolit, de transformar aquesta ideologia en una estructura tècnico-cultural de poder. El Noucentisme fou una tendència políticocultural, en definitiva. Per això la seva part més original, i entenem més positiva, no fou la seva teoria cultural, sinó el seu programa tècnic de cultura. Va ésser tota una praxi cultural, discutible com es vulgui, però coherent i eficaç com poques. Ideològicament, és clar, eren més "noucentistes" gent com Alomar o Brossa, que no s'ho deien, que Eugeni d'Ors o Jaume Bofill, que malgrat dir-s'ho estaven encara mentalment reclosos en el segle XIX.

El Noucentisme i la crítica posterior

Generalment, la crítica literària i artística que ha entès del Noucentisme, ha considerat aquest com a una ideologia unívoca i independent, primer, així com en ruptura amb una ideologia artística i cultural immediatament anterior: el Modernisme. Aquesta tesi, que hauríem d'anar a cercar-la en Josep Pla i en els mateixos participants del Noucentisme, els quals es presentaren amb aquell doble postulat, ha estat el concepte predominant en la imatge que hom s'ha fet posteriorment d'aquell període singular de la cultura catalana. Amb tot, la crítica conjunta ha sostingut dues tendències ideològiques. Així, hi ha hagut una, la més estesa, de caire formalista, que ha presentat els

noucentistes sota l'espècie mítica amb què ells mateixos s'hi presentaren; mentre que una altra vessant, històricament més recent, n'ha fet una lectura sociologista que s'ha sabut sostreure de les consideracions tòpiques usuals. En el domini literari, la primera ha vingut significada amb els treballs de Manuel de Montoliu, Josep Pla i Carles Riba, protagonistes del moviment examinat, i per tant encara motivats per l'autodefensa, així com per autors més joves que aquests, aconduïts en bona part per l'evocació admirativa dels primers i de les institucions que els llegaren: Josep M^a Capdevila, Maurici Serrahima, Joan Triadú, Albert Manent, Eduard Valentí, Antoni Comas, Antoni Vilanova, Guillem Díaz-Plaja, M^a Aurèlia Capmany. En la dimensió de la crítica artística, d'altra banda, però en representació de la primera tendència esmentada, s'hi trobarien els treballs respectius de Josep-Francesc Ràfols, Alexandre Cirici, Enric Jardí, Francesc Fontbona. La major part d'aquestes intervencions tingueren lloc entre el 1940 i la primera meitat de la dècada dels seixanta, és a dir, en una època de resistència cultural catalana en la que àdhuc l'historicisme estava culturalment justificat (V.g., les revistes Ariel i Serra d'Or, pel que fa també al Noucentisme). Vers les darreries dels seixanta, amb la diversificació ideològica del catalanisme cultural i l'adopció subsequent de la historiografia crítica -Josep Benet, Jordi Solé-Tura, Isidre Molas- s'inicià aquella segona tendència de la crítica, que ja havia tingut el seu moment d'inflexió amb l'obra de Joaquim Molas i Josep M^a Castellet, Poesia catalana del segle XX, que es publicà el 1963 amb un estu-

di introductori radicalment renovador de la comprensió aleshores estandaritzada que es tenia del Noucentisme. S'estrenava així una crítica de major efectivitat analítica, que atenia tant als aspectes sincrònics i formals d'aquell moviment com especialment als diacrònics i funcionals. Per primera vegada, per exemple, es contextualitzava el Noucentisme dins el període històric global en què es desenvolupà i hom distingia els seus importants condicionaments polítics de classe i de partit. Així, a partir dels anys setanta s'imposa una nova crítica del Noucentisme impulsada des de la revista Els Marges pel seu fundador Joaquim Molas, a qui acompanyen en la crítica literària d'aquell període Joan-Lluís Marfany, Jordi Castellanos i Josep Murgades. Els també crítics literaris Joan Fuster i Alan Yates consignen, bé que fora d'aquell cercle, l'anàlisi ideològica acurada del Noucentisme a les lletres. El terreny de la crítica artística ha estat, en canvi, més reaci a adoptar noves perspectives d'anàlisi; fins ara només Oriol Bohigas i Alexandre Cirici s'han destacat en aquest sentit innovador. En l'historiografia, malgrat que en ella s'hi tracta només tangencialment el fenomen noucentista, els treballs de Francesc Roca, Borja de Riquer i Jordi Casassas són un exponent clar del canvi de tònica intel·lectual a l'hora de jutjar un període prou fonamental de la cultura catalana contemporània.

El qui fou poeta de l'avang^uuarda post-noucentista, Josep Vicenç Foix, pronuncià la seva consideració global del període que estudiem amb les paraules següents:

(Introd.)

"El noucentisme té un no sé què encara d'afectat. En art, per exemple, dóna, entre nosaltres, un decorativisme pairal, mairal i mediterrani, més pobret que algret, amb donzelles trenades camacurtes i garrelles, i amb gruixos de cansaladera als turmells (...) El nou classicisme, que amb tanta de fervor propugna en Xènius, teoritzador, i un graciós papissot uruguaià [es refereix a Joaquim Torres García], hauria d'ésser viril. A mi -què sé jo, encofurnat miramosses!- em sembla que el clàssic ver és la força difícilment continguda, no pas la impotència estilitzada".⁷⁴

Aquesta és la visió ridicolitzadora de Foix, qui, malgrat tot, deu més a la poètica classicitzant propugnada pel moviment que blasma que a la mateixa avantguarda literària internacional. El testimoniatge definitori de Josep Pla no és gens ni mica satiritzant: "En síntesi diré una vegada més que el noucentisme representa el moment àlgid de l'europeisme en aquest país i, per tant, el punt més baix del tradicionalisme cultural peninsular, ja molt en baixa, però encara persistent".⁷⁵ Aquest tarannà, havia de fer pensar Pla que: "En definitiva, les primeres aules netes i clares, els primers llibres pulcres i útils, les primeres taules i els primers bancs decents en càtedres i biblioteques, ells en els proporcionaren".⁷⁶ Això pel que fa a l'obra més diguem-ne "institucional" dels noucentistes, els quals, per altra banda, segons el mateix autor, i en relació a les qüestions més ideològiques, "... feren un treball admirable de subversió antiprovinciana, d'establiment d'un gust normal".⁷⁷ Maurici Serrahima, per a qui el Noucentisme és, tout court, "la ideologia cultural

que precedeix immediatament l'etapa que vivim",⁷⁸ i això ho escriví el 1964, defineix l'obra del Noucentisme com "... una cultura orientada cap a la normalitat en la llengua -les 'Normes'-, cap a l'ensenyament tècnic, i cap a unes institucions acadèmiques que al costat del prestigi -francès- dels escollits imposessin una erudició estricta -alemanya- per damunt de qualsevol mena de improvisació".⁷⁹ Al capdavant, per a Serrahima, el Noucentisme es tractava de "la primera intervenció governamental en la història de la nostra cultura".⁸⁰

Per a la definició del Noucentisme hom pot aplicar molt bé les paraules que Eduard Valentí dedica al terme mateix de "Modernisme", al que qualifica resoltament de "concepte buit": "Sólo dice referencia al tiempo, como expresión que es de una postura que se adopta ante las notas que caracterizan el presente".⁸¹ En efecte, tant l'epítet "noucentista" com "modernista" presenten aquest caràcter tan ben subratllat per Valentí. És cert que un i altre, per referir-se només al temps, ara un fet substantiu, són conceptes ideològicament "buits", però creiem que hi ha una diversitat semàntica. "Modernisme" és encara un mot polisèmic i ambigu, però com els mots "futurista" o "avantguardista" té, si més no, un cert sentit de polèmica. "Noucentisme", amb tot, no és tan ambigu: anomena un abstracte-concret com el noucents. Però en canvi no és tan "compromès", i en realitat és menys definitori: ni tan sols es defineix per oposició a res. És, doncs, encara més imprecís que "Modernisme" en un sentit ideològic, bé que semàntic-

(Introd.)

cament és més unívoc; el seu significat no ofereix les variacions connotatives que dóna aquest darrer terme. Vista l'essencial buidor ideològica, encara veurà Valentí en el Noucentisme, particularment, "una reacció que no encontrará, para designarse, otro nombre que un sinónimo de modernismo".⁸² Però la definició més global, no ja de la designació que l'esmentat moviment adoptà, sinó del que materialment va adoptar, ens la dóna Valentí amb les paraules següents, d'encertadíssima objectivitat:

"... el 'noucentisme' orsiano es, no sólo un modernismo en el sentido genérico que hemos definido de este término, sino la culminación del modernismo finisecular, sólo que con un peculiar sesgo que le viene dado por el prurito de autoafirmación de la generación nueva frente a las anteriores y, sobre todo, por una nueva orientación en el orden político-social y del pensamiento, consecuencia del nacimiento y consolidación del catalanismo político".⁸³

Valentí, tal com llegim, s'anticipa a la crítica dels darrers anys setanta en veure no tant una solució de continuïtat entre el Modernisme i el Noucentisme -una tesi certament excepcional àdhuc en aquella crítica-, com la seva vinculació ideològica a una estratègia política englobant. Per a Alexandre Cirici, que veu el Noucentisme com un "fenòmen global" oposat al Modernisme, creu representats en aquell "...la imposició de la raó, la gràcia, l'estàtica, la cohesió col·lectiva, la precisió, la serenitat, l'ordre, el pes, la claredat, la simplicitat i la mesura".⁸⁴ El Noucentisme, nogensmenys, és entès per ell com l'antítesi del Modernisme. Pocs autors ens presenten una imatge del

primer tan antagònica amb el segon. Així: "El Noucentisme, com el seu nom indica, era el projecte de fer un país diferent, per al segle XX, del país que havíem heretat, amb tantes tares, del XIX".⁸⁵ Per a Enric Jardí el Noucentisme fou una "doctrina estètica",⁸⁶ sense cap més altra consideració funcional. Consemblantment, per a Albert Manent consistí en un "moviment literari", bé que afegeix "d'ample abast cultural i fins i tot polític".⁸⁷ Tot reiterant els postulats tradicionals, per a Francesc Fontbona "El Noucentisme venia a ser, doncs, un antídot, no contra els anhels renovadors dels postmodernistes, sinó contra el corrent boirós i decadentista, esteticista i evasiu...".⁸⁸

La visió generalment crítica de Joan Fuster sembla caure per un moment en el mateix parany noucentista: "El Noucents és el contrari del Vuitcents: enfront del 'caos', l' 'ordre'; enfront de la 'natura', la 'cultura'; enfront del 'rústic', l' 'urbà'; enfront de la 'mística', la 'raó'; enfront del que era 'indefinit', el 'clar i distint'(...) D'una banda, totes les vel.leïtats irracionals o irracionalistes, que el déu silvestre xifrava com a emblema mitològic; de l'altra, el rigor racional portat a l'extrem, fins i tot en poesia".⁸⁹ És cert que Fuster utilitza una paràfrasi, per a definir-la, de la mateixa literatura noucentista, però no fa cap esforç per sortir-se'n: reitera, reflexivament, l'autodefinició dels noucentistes. Això no obstant, l'ubicació feta per ell del fenomen cultural que ens ocupa dins del seu context històric i ideològic és, a les mateixes pàgines, rigorosament crítica i creiem que

encertada. Per primera vegada es defineix el Noucentisme com un "moviment político-cultural", en el ja al·ludit text de Molas-Castellet, s'estigui o no d'acord amb la caracterització formal que aquests autors fan a rengle seguit: "A partir d'aquest moment, tots els joves intel·lectuals del país en contacte directe amb els medis burgesos, Ors al davant, es lliuraren a una campanya apassionada a favor de la Cultura, amb majúscula, com a precipitació última totes les forces humanístiques i científiques, i, alhora, a una revisió i, en definitiva, a una ruptura amb el passat immediat".⁹⁰ Però la convicció que el Noucentisme feia una "ruptura" hi segueix present, com en els altres autors. Per a Joan-Lluís Marfany, en la línia interpretativa sociologista inaugurada per Molas i Castellet, "el Noucentisme és el moviment cultural que tradueix el triomf de la Lliga com a partit hegemònic del catalanisme i la submissió dels intel·lectuals a les directrius d'aquest partit".⁹¹ L'afirmació no ens sembla incorrecta, però com a definició creiem que és incompleta i reclosa, per això mateix, en un discutible reduccionisme, en aquest cas mecanicista: a tal política, necessàriament tal cultura. Així i tot, Marfany segueix veient una "oposició" al Modernisme en tot aquell corrent que estudiem. Fent justícia, però, a l'agudesia que distingeix la crítica de Marfany, hem d'esmentar que en un altre dels seus texts ens presenta ja el Noucentisme com a més enllà d'una simple "oposició generacional" -tal com han vist d'altres crítics: Serrahima, Fuster, etc.: "El que s'esdevé a la nostra cultura entre el 1906 i el 1911 no és pas el relleu d'una generació per

una altra, sinó la divisió en dos camps dels intel·lectuals operants i el triomf absolut d'un bàndol sobre l'altre...".⁹²

I així, desentenent-se de definicions anteriors, arriba a dir, en el mateix lloc:

"En d'altres mots: allò que distingeix el Noucentisme, el nou fenomen històric que constitueix un canvi significatiu i permet de parlar d'un nou moviment, és, diguem-ho sense ambatges, el dirigisme cultural. Tots els altres criteris, que Fuster esmenta, Classicisme versus Ruralisme, Noucentisme versus Vuitcentisme, no són més que, tal com diu ell mateix, 'pertinents justificacions' ".

Definitivament, per a Marfany les pressumptes diferències entre els modernistes i els noucentistes són quelcom més que conjunturals: "Poques històries: les diferències entre modernistes i noucentistes no eren estètiques, eren ideològiques".⁹³ Prosseguint aquesta línia sociologista, la crítica de Jordi Castellanos no deixa dubtes sobre l'entroncament ideològic de les intervencions noucentistes. Així, referint-se a una d'aquestes, la campanya orsiana per la "civilitat", escriu "... política i cultura es confónen en l'empresa de la civilitat". I adjunta més definitivament: "... des del punt de vista del Noucentisme una discordança 'cultural' era una ^sdiscordança política, ja que la política del senyor Prat es presentava en bona part com a política cultural".⁹⁴ Uns anys després, Castellanos publica, més taxativament, aquesta definició del període esmentat:

"És un moviment -un procés- d'organització de la cultura catalana moderna, que es por-

(Introd.)

ta a terme en coordinació amb el poder polític de la Lliga i dins les coordenades culturals i estètiques de l'Europa contemporània. Limitat, és clar, per les possibilitats polítiques, econòmiques i mentals de la burgesia catalana, de la qual el moviment recollí, per formular-les, les ambicions d'organització social i cultural, tot eixemplant-se, quedí clar, els horitzons (ho demostren prou les reticències que provocaren Ors i Carner), però reduint, ensems, les possibilitats apuntades pel modernisme. Aquest era el preu que calia pagar per tal d'ésser efectius" 95

La citació és llarga, però ens ajuda a acostar-nos encara més als trets objectius que dibuixà el moviment noucentista, fins en aquell passatge d'un altre dels seus escrits, on Castellanos sintetitza lúcidament i no menys sentenciosament:

"Amb aquest poder polític, petit però real, i que serà ben aprofitat, s'engega tot un procés de renovació cultural, possiblement el més important de tota la història del país. Se centra, és clar, en els nivells en què podia intervenir la 'oficialitat' del poder -cosa que era urgentíssim de fer -i descuida els altres aspectes culturals. Es tractava de crear una infraestructura cultural moderna i efectiva, destinada a produir una consciència ciutadana, cívica, conjunta, de tots els catalans per tal d'assolir la Catalunya Ideal, la Catalunya-Ciutat, producte de l'adhesió voluntària de cadascun dels seus membres".⁹⁶

Alan Yates creu, per una altra part, que les diferències del Noucentisme amb el Modernisme "... manifesten la distància que separa dues mentalitats irreconciliables: una

(Introd.)

ideologia de crisi [aquest] i una ideologia de perfeccionisme".⁹⁷ La concepció de Yates és igualment la d'una situació cultural antagònica amb l'anterior: el Noucentisme és "reacció" contra el Modernisme, el qual ens és presentat com a "decadentisme" in extenso. El crític Josep Murgades s'adapta amb més de fidelitat a la teoria marxista de la ideologia, i entén per Noucentisme:

"... el fenomen ideològic que, entre el 1906 i el 1923, aproximadament, tipifica les aspiracions hegemòniques dels nuclis més actius de la burgesia catalana, postula els seus interessos en un pla ideal i, mitjançant la creació d'un complex sistema de signes lingüístics i iconogràfics, formula models i projectes que, a més d'explicar analògicament la realitat, contribueixen a establir pautes de comportament social tendents a possibilitar la viabilitat d'una acció reformista".⁹⁸

Aquest autor, ultra entendre el Noucentisme com a un "fenomen supraestructural", en la taxonomia més o menys althusseriana escollida per ell, enten també que no és ni un període ni un moviment històrics, sinó una ideologia. "Això no obstant, el Noucentisme ha reeixit a concretar-se en una praxis cultural i docent que contribuirà activament a la progressiva normalització de la cultura catalana fins a l'acabament de la guerra civil".⁹⁹ Si és així, com ell creu -una "praxi", una contribució feta "activament"- , ¿com no pot ésser almenys un moviment? Murgades mateix, a la fi, el qualifica de "corrent reactivu"...¹⁰⁰ (i tornem a ésser a l'esquema noucentista del Noucentisme com a oposat al Modernisme), i encara, en un

(Introd.)

lloc, el descriu "com la nostra autèntica Gründerzeit (...) un fenomen en sí tan travat i coherent, tan històricament oportú".¹⁰¹ I ja per a acabar de sortir de dubtes, jutja l'esmentat corrent sota l'espècie de "moviment políticocultural".¹⁰² Tots, almenys des del treball de Molas-Castellet del 1963, coincideixen en aquesta caracterització.

En darrer terme, l'historiador Jordi Casassas creu que "el Noucentisme és, de fet, l'intent més seriós per a institucionalitzar la crisi intel·lectual, i cultural en general, oberta cap a la fi dels anys 80 del segle XIX".¹⁰³ Casassas, historiador que ha estudiat amb màxima atenció el fenomen noucentista ("... la seva importància va molt més enllà dels aspectes estètics i, fins i tot, dels culturals"), creu que aquest ve configurat pel fet d'haver-se trobat la intel·lectualitat de principis de segle, a Catalunya, en una posició de govern al servei dels sectors burgesos catalanistes: "Eugeni d'Ors va voler donar des del Glossari un sostre intel·lectual i moral al pràctianisme".¹⁰⁴ Amb tot, tal com especifica encertadament aquell autor, "La seva dimensió dretana resulta secundària, ja que el fonamental és el seu poder de convocatòria, el fet que pogués existir una col·laboració noucentista -o, millor, una coincidència 'regeneracionista-noucentista'- entre elements esquerrans i dretans per a la configuració d'una Catalunya moderna".¹⁰⁵ Casassas defineix el Noucentisme com a "vessant cultural del regeneracionisme",¹⁰⁶ i això mateix, el fet que sigui la contestació a una crisi antiga entre un sector de nous "professionals", integrats, tènicament almenys, en el pràctia-

(Introd.)

nisme, ens podria fer comprendre'l com un moviment que no esclata "de cop" ni és el programa exclussiu d'un partit polític. El model dialèctic així proposat ens sembla el més operatiu a l'hora de voler entendre, no sols la successió del Modernisme al Noucentisme, sinó la ruptura d'aquest amb el segle anterior -o almenys la seva voluntat demostrada de fer-la.

3. LA PERIODITZACIÓ DEL MOVIMENT NOUCENTISTA

Els límits temporals del Noucentisme no són els mateixos per a tothom. Altrament, fixar una data precisa d'inici i de fi per a un fenomen cultural d'aquella naturalesa és gairebé impossible. El que sí hi ha en la crítica és una certa unanimitat per a convenir que la participació conscient en aquell ideari podia durar com a màxim el que va durar materialment el seu suport original: el Glossari. S'accepta, doncs, l'eficiència de la teoria noucentista (no la durada ni la vigència de les seves implicacions) entre els anys 1906 i 1920.

La Gran Enciclopèdia Catalana comença a datar el moviment ideològic que aboca en la teorització explícita del Noucentisme vers "la primeria del segle XX", mentre que el Diccionari de la Literatura Catalana el fa arrencar "de la fi del Vuitcents", tanmateix. Molas i Castellet el localitzen originàriament "en els primers deu anys del segle".¹⁰⁷ Més concretament, altres autors troben els seus orígens,

àdhuc de fet, l'any 1906: Valentí,¹⁰⁸ Cirici,¹⁰⁹ Manent,¹¹⁰
 Castellanos,¹¹¹ Marfany,¹¹² Yates,¹¹³ Murgades,¹¹⁴ Casassas,¹¹⁵
 Rovira i Virgili,¹¹⁶ Jardí¹¹⁷ i el mateix Diccionari de les
ciències socials als Països Catalans. Joan Fuster, en can-
 vi, comença a datar el Noucentisme l'any 1911.¹¹⁸ Pel que
 fa a la fi d'aquest corrent, ja és més difícil d'arribar a
 un acord entre els diversos autors: no hi preval cap data.
 Així, i en els respectius texts esmentats d'aquets autors,
 ens trobem -seguint un ordre temporal- que Castellanos en
 circumscriu la seva crisi i final entre el 1910 (un any
 abans que Fuster hi vegi el començament) i el 1925; Casas-
 sas la limita entre el 1914 i el 1919; Yates, el 1917; Mar-
 fany, el 1920; Rovira, i el Diccionari de Literatura Catala-
na, també el 1920; Cirici, Murgades, i el Diccionari de
ciències socials, el 1923; Fuster, el 1931; Jardí, el 1936.
La Gran Enciclopedia Catalana no dóna cap data: sols diu que
 "perdurà". Però el que és evident, no és que sigui nul cap
 acord ni cap data mitjana, sinó que es jutja la fi d'un
 moviment cultural amb ben diversos paràmetres, des dels
 signes artístics fins als fets bèl·lics.

Eugeni d'Ors dóna com a dates terminals del seu Nou-
 centisme el 1899, és a dir, l'endemà de les pèrdues d'ul-
 tramar per part d'Espanya, i el 1914, l'any del començament
 de la guerra europea -fet que és avantposat, per tant, a la
 creació de la MC, aquest mateix any: "Para la obra del Nove-
cientos lo transcurrido desde el catorce hasta ahora signi-
fica una interrupción. En lo que respecta a la cultura, el
siglo XX tiene quince años".¹¹⁹ No són aquestes les fites

(Introd.)

del que fou tot un moviment col·lectiu, per descomptat, però tenen almenys el valor ideològic donat per l'atribuïment de qui va ésser el seu formulador teòric.

Qüestions generacionals

Josep Pijoan, que precedí Eugeni d'Ors i Jaume Bofill i Mates en la direcció cultural de l'obra reformadora de Prat de la Riba, fou un dels primers definidors de la nova generació d'intel·lectuals al servei d'aquella. El 1909, encara ben abans de constituir-se la MC, ens parla així de la "gent nova":

"En Prat i la Diputació van comprendre la segona part d'aquesta obra, més important que la primera [les reformes públiques en elles mateixes] : formar la gent nova, pensar en el dia de demà. Tant si es volen fer escoles, com universitats, s'han de fer diferents de les que tenim ara (...) i ara n'hi ha vuit col·locats per Universitats de fora, que el president de la Diputació vigila i protegeix com la lloca els pollets. Oh, us en podeu ben riure, escèptics, de les nostres confiances! Són la gent de demà, són l'esperança veritable".¹²⁰

I és que els noucentistes incorporen tots els elements cultural-nacionals de la Renaixença i el Modernisme precedents, però amb la particularitat que ells es defineixen en relació a llur context amb patrons de caràcter generacional i programàtic: prou representen una tendència i una època, però és que, a més, s'autodefineixen com a representants d'aquestes. Fins al punt que un dels seus recursos serà cometre la tergiversació d'anomenar-se la única "generació nova": havien de fer entendre que ésser jove i ésser noucentista es corres-

ponien mútuament.

En un any decisiu per a la sort del moviment noucentista, el 1911, D'Ors escriu una glossa en la qual intenta exposar un compendi de la ideologia dels noucentistes, que són, per antonomàsia, "la nostra generació":

"Conservadors i revolucionaris s'entenen arreu perfectament. Som nosaltres -ja ho he fet observar algun cop- els qui costem d'entendre. Conservadors vieux régime, revolucionaris vieux jeu s'equivoquen. Jo he demostrat sovint contra aquests que nosaltres, si abominem en general de les revolucions, no per això ens refiem de l'evolució passiva i fatalista, excusa del no fer; sinó que d'allò que anomenem la intervenció, havem fet la nostra arma de reglament. Però no van menys errats els conservadors espantadissos quan ens titllen d'iconoclastes... Iconoclastes, nosaltres? Nosaltres els de la Santa Continuació! Nosaltres els de l'estricta civilitat! Nosaltres, els tradicionalistes, els clàssics, ...!".¹²¹

Contra els "escèptics", es confessa D'Ors entre els "veneradors dels valors reals", i a diferència, diu, dels "eclectics", afegeix: "Tenim la valor d'ésser sistemàtics, de dir-nos tals sense vergonya".¹²² Aquesta és, globalment, l'atribució de principis generacionals que fa D'Ors als components del grup noucentista. Una atribució més pragmàtica que teòrica: no són, per principi, ni conservadors ni revolucionaris, sinó els qui miren de fer i de pensar en sentit positiu. És, per tant, una definició vaga i el·lusiva, perquè remet a l'objecte -en aquest cas, les obres- de què diu tractar sense prèvia consideració teò-

rica d'aquest. Aquell mateix any, i a propòsit de la publicació de l'Almanac del Noucentistes, la primera obra col·lectiva d'aquests, D'Ors diu trobar mostres suficients de la "unitat espiritual d'una generació", la seva.¹²³ En una altra glossa s'adreça als seus col·legues amb un "Noucentistes, germans meus en la Ben Plantada amantíssims, Salut!".¹²⁴ Era l'any, també, de la publicació de La Ben Plantada del mateix autor; per tot plegat, no és desencertada l'opinió de Joan Fuster en veure en aquest estadi l'eclosió del moviment noucentista. Així, poc temps després, Eugeni d'Ors comenta satisfet el pas de la "generació" modernista a la noucentista, amb uns termes i una èmfasi prou eloqüents que bé mereixen reproduir-se:

"En els deu anys últims del segle anterior, travessaven molts artistes de Barcelona per una època molt desorientada i extravagant. Es parlava molt, creient amb això filosofar molt, i no es feia res. Aquest règim va ésser fatal per a les intel·ligències. Vingué que un dia, un dels nostres companys enfollí, Dos, quatre, sis, una dotzena seguien. Fou una passa. Però al cap d'un temps, la malura, que no havia fet víctimes sinó entre els homes d'esperit, començà a atacar alguns subjectes poc vistosos. Jo vaig dir aleshores: 'Ara va bé; això es començarà a desacreditar' (...) Els meus companys d'avui són quinze anys més joves que jo. Veig en ells una serietat, una concentració en la feina i, amb tot això, un esperit aristocràtic i un alegre optimisme que m'enamoren. Callen més i treballen més del que es feia, tret d'excepcions rares, entre els meus amics d'abans. Estan en guàrdia contra la temptació de la popularitat fàcil i de les causes cridaneres i gesticulants.

Cerquen obstinadament la raó, cerquen la tradició, i dins la raó i la tradició, el secret de les obres difícils i durables".¹²⁵

La mateixa contraposició, en el fons categorial en raó d'una pragmàtica, no d'una ideologia, és repetida per l'autor com un antagonisme entre els "vuitcentistes" i els "noucentistes". Els primers formarien una "plataforma" pròpia: "És la de les poses mandroses, la de les incivils empentes, la del tabac i la resta". Els darrers constituïrien "la dels esportius que no temen el vent, la dels esperits lliures que no temen de dur paquets a les mans, la dels ben rentats i fins de narina, fugitius de les denses sentors gregàries; la de les dames que porten ramells, la de les noies que porten raquetes...", i segueix per l'estil.¹²⁶ Com que les diatribes orsianes van més aviat adreçades als "radicals" del Modernisme, més que no pas als "decadents" o "bohemis", ens permetrem de ⁽³⁾sotir en desgreuge d'aquells amb les paraules justificatòries d'un dels seus principals representants, l'escriptor i polític Pere Coromines, que escriu el 1928:

"Si ens miràvem l'obrer com un tipus humà superior, no teníem gaire respecte als universitaris, els quals entre els joves de L'Avenc no abundaven massa, i fins els que ho érem no ho féiem valer. Pompeu Fabra dissimulava tant com podia la seva carrera d'enginyer, com Joan Maragall la d'advocat. Per als joves d'aleshores, la Universitat era una institució xaruga i desencaminadora (...). Deu anys més tard la situació havia canviat de mig a mig: els joves universitaris envaïen les posicions literàries d'aquell temps, i el seu tipus ideal ja no era l'obrer, sinó el buròcrata"¹²⁷

(Introd.)

Els "joves d'aleshores" eren els D'Ors, els Bofill, els Carner, els Pijoan, ..., formats a redòs d'un ambient que reclamava ja la "Universitat Catalana", i empeltats d'aquesta voluntat. El judici testimonial de Coromines és, d'altra banda, d'un rigor històric absolut. Vegem, si més no, i per acabar l'ordre de citacions, el testimoni de tres noucentistes, donat en un any clau, 1914, el de la constitució de la Mancomunitat. Fixem-nos en l'esperit de revisió generacional de Josep Carner:

"Ara és, doncs, quan hem de mostrar-nos més exigents. Hem de rebutjar la caritat depri-
ment d'un nacionalisme extraviat i reclamar
valors absoluts. El que un dia fou candidesa
dels primers lluitadors, ço és, l'admissió
de la temptativa com a perfecta resolució,
seria avui escarni de l'ànima de Catalunya,
que té dret a no ser una nació de paròdia,
un país construït com un skycraper. No es
pot fer una civilització amb una mica de
folklore, unes quantes bases de Manresa,
unes eleccions amb regidors portats pels
casinets de districte i un actor català, com
sifa no fa creurien alguns sentimentals. S'ha
de donar molt de dolor a la inspiració, que
és l'alliberament de tot dol i de tota misè-
ria".¹²⁸

O en la dèria insurgent d'un crític d'art, Joaquim Folch i Torres, en la pretensió de trobar unes tasques pròpies i exclusives de la nova generació, enfrontada a la dels "malencònics":

"Som una generació (...) tenim una feina
precisa a cumplir (...) En aquesta darrera
batalla hem fet dues coses: l'una ha estat
defensar l'ideal, l'altra desautoritzar els
qui el combatien (...) La quantitat d'espe-

(Introd.)

rit a vessar, a donar per a l'elevació de la vida humana, podeu ben creure que és més gran en aquesta feina positiva i pràctica que en aquella altra en que l'home 'no fa', sinó que interpreta el fet. No sigueu temerosos i obreu (...) Obrem: heus aquí el nostre lema".¹²⁹

En canvi, l'erudit i polític "noucentista" Estanislau Duran i Reynals, empra un concepte més ampli de generació i contraposa, com D'Ors, l'obra del Noucents o la del Vuitcents. Així, d'aquest ens parla com d'"Aquesta generació, dolorosament còmica, venerable i ridícula, generació de Piccolo mondo antico [esmenta els homes de la "Renaixença" catalana], que serà un tòpic novel·lable quan tinguem (si hi arribem mai) un Anatole France". La virulència s'exagera quan afegeix: "Naturalment, ho feren tot malament".¹³⁰ Duran i Reynals selecciona la generació -en realitat s'està referint a la de Prat de la Riba, no a la noucentista- del "programa polític" i del "discurs parlamentari", que malgrat l'"educació romàntica" rebuda dels seus pares -els autors de la Renaixença- "ho han catalanitzat tot", per contraposició a la generació del "tòpic literari" i de l'"englantina flamejant". "Quin abim -resoldrà- entre les dues generacions!"

En els primers anys d'iniciació del Noucentisme moriren autors aleshores tan vigents i mostratius alhora de la pervivència del corrent "modernista" com Joan Maragall, Isidre Nonell, Raimon Casellas, Sebastià Junyent o Jaume Brossa. La desaparició d'unes firmes centrals durant una

època encara no extingida de fet, fou aprofitada tàctica-
 ment pels noucentistes per a ensorrar aquesta definitiva-
 ment. Encara més que una qüestió de generacions era una
 qüestió de lideratges, en el nou caient adoptat pel cata-
 lanisme burgès. La sort s'inclinà en favor dels joves, per-
 què els esdeveniments -luctuosos o no- demanaven gent dis-
 ponible i molt disposada: Cambó, Fabra, D'Ors, Pijoan, ...
 El personatge central, Prat de la Riba, era dels pocs super-
 vivents d'aquella "generació dels pares", de la qual alguns
 d'importants ja havien desaparegut, altres eren marginats
 i encara d'altres se sentien al marge. L'edat, però, no era
 el que primava, sinó, repetim, la disposició per a un lide-
 ratge, que resultà coincidir generalment amb els més joves.
 L'oposició entre Noucentisme i Modernisme no fou, com molt
 bé ha afirmat Marfany¹³¹ una "oposició generacional" -en
 polèmica contra Cirici,¹³² Fuster¹³³ i, afegim, Díaz-Plaja.¹³⁴
 El mètode generacional per a adscriure autors o grups cul-
 turals es demostra inútil per a estudiar el Noucentisme,
 pel fet que no es tractà, aquest, de l'obra exclusiva d'un
 conflicte generacional.¹³⁵ Més aviat caldria parlar de grups
 o cercles culturals com a forma d'organització i promoció
 de la producció dels artistes i intel·lectuals; l'eix fun-
 cional no vindria donat, per tant, per un element biològico-
 social, com és la generació, sinó socio-cultural, que és
 alhora més descriptiu i explicatiu d'una situació donada.
 És clar que el concepte de generació cultural va més enllà
 del fet biològic ("los que son coetáneos en un círculo de
 actual convivencia", con sostingué Ortega),¹³⁶ però tot i així
 es revela insuficient, en prescindir dels aspectes institu-



Josep Clarà. El ritme (1911). Bronze. Museu d'Art
Modern de Barcelona.

cionals i ideològics, és a dir, històrics, del "cercle" designat. Cal també, en els noucentistes, cercar la coincidència cultural i política a part de la coexistència espacio-temporal, car si aquesta fou bàsicament homogènia, la primera, contràriament, donava signes d'una fefaent heterogeneïtat: el Noucentisme fou un moviment en el que concorregueren diverses tendències ideològiques. D'altra banda, el criteri metodològic dels grups culturals (sector "intel.lectual-professional", en expressió de Casassas), reuneix aquells dos factors de "coexistència" i "coincidència": comprén ell mateix els criteris cronològics, biogràfics, sociològics i culturals que ben sovint són presentats per separat. Històricament, doncs, l'essencial fóra determinar per l'historiador quins grups militants s'aplegaren entorn l'ideari proposat per Eugeni d'Ors, i com s'articularen i funcionaren entre ells i per separat.

En la taula II es recull una mostra representativa i ordenada, sota un criteri cronològic, dels autors que intervingueren en el període de vigència del Noucentisme, coincidíssin o no amb els seus postulats.

A la recerca d'unes etapes evolutives

Eduard Valentí hi troba ja en la primera etapa (1881-1884) de la revista literària L'Avenç el sorgiment de la "consciència generacional" que haurà de reprendre cadascuna de les promocions culturals posteriors. Ja hem dit que en última instància el Noucentisme no és el resultat d'una lluita generacional, malgrat que se n'acabi imposant una;

però en ell, com en el Modernisme, coexisteix un important element de revisió generacional. Així, Valentí escriu que ja el 1883, quan tot just s'utilitza per primera vegada el mot "Modernisme", el programa innovatori dibuixat pels seus definidors s'acompanya d'un trencament reflexiu amb la generació anterior.¹³⁷ No es pot despreciar el factor de la "consciència" generacional a l'hora de jutjar moviments que reivindiquen bé el modern, bé el nou.

[Segueix a la pàg. 57]

Taula II. Classificació generacional dels autors catalans sobresortints en el període 1890-1930 i nascuts després de 1850

Dècada de naixement	Data d'aparició	Vigència		Data central	Distinció generacional	Període cultural	Autors		
		Afirmació	Decliu				Assaig	Literatura	Arts plàstiques
1850-60	1875-85	1880-90	1905-15	1885 "Memorial de greuges"	3a gen. s. XIX (Segona promoció)	RENAIXENÇA	J. SARDÀ J. YIART P. RIBOLLA P. GIERER R. TURRO A. RUBÍ I LLUCH P. ESTASÉN J. PELLÀ I FORGAS P. RAHOLA P. ALDAVERT	R. CASELLAS J. ALCOVER M. COSTA I LLOBERA A. NESTRES	LL. DOMÈNECH I MONTANER A. GAUDÍ A. DE RIQUER A. OPISSO E. CLARASÓ
1860-70	1885-95	1890-1900	1915-25	1898 Pèrdues colonials	Primera promoció	MODERNISME	M. VERDAGUER I CALLÍS J. MATEU D. MARTÍ I JULIA A. CORTADA J. SOLER I MIQUEL J. CASAS-CARBÓ J. MASSÓ I TORRENTS I. SUNYOL S. JUNTVENT M. UTRILLO R.D. PERES	M.S. OLIVER P. MATEU J. HUERA P. BERTRAM J. MARAGALL	J. PUIG I CADAFALCH S. RUSINOL R. CASAS J. BRULL Josep LLIBRONA Josep LLIBRONA E. ARNAU A. MAILLOL M. BLAY D. BAILLERAS J. RUBÍ I BELLEVER A. SERRA
1870-80	1895-1905	1900-10	1925-35	1906 Solidaritat Catalana	4a gen. s. XIX Segona promoció		E. PRAT DE LA RIBA G. ALONAR J. BROSA P. COBOLINES LL. DURAN I VENTOSA P. CANES A. HURTADO E. VERDELL S. BOYÉ J. AVINYÓ F. GLASCAR I. CASANOVAS M. D'ESPLUGUES P. PARRA P. CORTIELLA C. DE MONTOLIU M. DE MONTOLIU R. MIQUEL I PLANES LL. SEGAL J. BARDINA R. JORI J. SARDÀ I CORTIELLA M. SARDÀ I CORTIELLA	J. PONS I PAGÈS V. CATALÀ A. GUAL J. LANNÉ C. DE PORTU I. IGLESIAS M.A. SALVA	J. MACORELL I. NONELL J. MIR J. TORRES-GARCIA J. SUNYER M. HUGUÉ LL. MASHERRA X. GOSÉ LL. BOMÍN X. NOGUÉS J. BUSQUETS G. HOMAR LL. ESCALER H. ANGLADA M. PINELASERRA J.M. SEET J. GUÀRDIA R. CANALS J.M. FUGOL

Al capdavall, el que s'ha d'imitar no és pas el grec o el llatí primigeni, sinó la seva rèplica moderna en la cultura llatina: Erasme, Rabelais, Rafaello, Palissy... A ells demana D'Ors que ajudin a suplir "... l'absència d'uns quants segles de vida neo-clàssica dins la nostra nació".⁷¹ El Renaixement llatí, l'obra de l'"Hel.lenisme", havia d'ésser l'únic model dels objectius a fixar en la modernitat, i a la vegada l'antídot contra el perill d'imposició del seu contrari, la Reforma, l'obra del "Luteranisme" ("Les palpitations dels temps anuncien com a pròxima una batalla entre dos móns ideals oposats: el luteranisme i l'hel.lenisme...").⁷² Per això, i en una llarga sèrie de glosses del 1910, escrites arran d'un viatge a Alemanya, D'Ors proposa com a parangó de la "voluntat per a assolir el clàssic" les obres i l'esperit "civils" de la moderna Munic, que s'han sabut sostreure, segons l'autor, al "luteranisme romàntic" d'una "terra bàrbara" com és Alemanya, per a incorporar-se a la "tradició hel.lènico-occidental".⁷³ Es tractava, també a Barcelona, i com diria uns anys després Eugeni d'Ors, d'imitar, "assedegats d'una millor europeïtat", el "model acomplert" per a les noves ciutats.⁷⁴ Per això el símbol de Teresa no representarà, segons d'Ors, cap est di inicial ni terminal de l'antiguitat clàssica, sinó el seu punt de "perfecció més exquisida". Teresa representa no Venus ni Hera, sinó Minerva; no Esparta ni Macedònia, sinó Atenes, no el dòric ni el corinti, sinó el jònic...⁷⁵

A partir del 1911, D'Ors comença a esbossar definicions del seu "classicisme". Així, al Glos. del 1911 aquest

és definit com una "actitud essencial humana", per comptes d'una "imitació erudita":⁷⁶ el contacte amb els clàssics ens fa "viure" necessàriament un esperit nou.⁷⁷ Un poc temps després, deixarà d'insistir en l'aspecte redemptor o catàrtic del clàssic per a fixar-se més en la que creu que és la seva principal característica: la "conten-
ció". "Oblidar els propis límits és el més estrany amb el Clasicisme que hi pugui haver", escrivia el 1913;⁷⁸ allò que hi ha de més admirable en l'art, diria alhora, és "... tot allò que hagi sabut unir, en síntesi més gracio-
sa, la santedat de l'Impuls amb la santedat de la Conten-
ció".⁷⁹ És a dir, l'escultura grega -afegia tot seguit-, però també Leonardo,⁸⁰ Palladio,⁸¹ Canova.⁸² "Classicis-
me és, en la vida com en l'art, consciència, respecte, cultiu dels límits".⁸³ Per això diu que la seva "inspi-
ració" no és "franciscana", sinó "goethiana": "Aquí tot és intel.lectual, definit, retallat, límpid (...) Més que amor a les coses, goluda i lúcida curiositat per les co-
ses (...) Art clàssic, no naturalista".⁸⁴ En el segle XVIII, a Alemanya, Goethe i Winckelmann, escriurà més tard, "... estaven més a la vora dels grecs" que, en aquell temps, addueix, Vico i Rousseau, els inductors del Romanticisme.⁸⁵ Abans ho havien estat els renaixentistes italians, i immediatament després els classicistes fran-
cesos. Després ho trobarem -especificarà D'Ors- en la restauració de la "tradició intel.lectual francesa", a cavall entre el segle XIX i el XX: Moréas, Barrès, Jammes, els autors de la "restauració clàssica".⁸⁶ Ells són els continuadors de la "voluntat de perfecció" distintiva d'Ulisses, lluny de la "voluntat de ruina" pròpia de

Tristany, expressa simbòlicament.⁸⁷ Com sempre, res d'"imitació", d'"hel.lenisme" al capdavant:

"L'hel.lenisme pot ésser tan fantasmagòric com el modernisme -testimoni, Ménard-. Al contrari, la visió d'un racó de París podria ésser-nos donada amb millor sentit d'eternitat que una imatge d'Atenea... No es tracta d'hel.lenisme, sinó de Classicisme".⁸⁸

El classicisme orsià és encara massa diletant, i sobretot massa supeditat a l'ideari classicitzant del Simbolisme com a moviment europeu, perquè poguem parlar d'una rehabilitació responsable i coherent -erudita o poètica- dels grans autors grecolatins i del Renaixement. Fixem-nos, si més no,^(en) el que escriví D'Ors el 1918:

"Es excel·lent viure, en plena vida d'avui, la cultura grega. Es bo saber molta llengua grega. És perillós saber-ne massa, i massa precoçment. Excés de plaer, dificulta fecunditat. Excés de ciència dificulta producció. Cal una mica d'inocència -i una mica d'ignorància".⁸⁹

Prosseguint la mateixa idea orsiana del "classicisme" simbolista, Farran i Mayoral propugna un "classicisme vivent" per a substituir els "arqueològics artificis" de neoclàssics i parnassians, i tot rebutjant Alomar -la poesia del qual és "innovació ridícula i anacrònica"-, sol·licita el mestratge del veritable "esperit clàssic" de Nietzsche i de D'Ors, així com del "classicisme catòlic" de Moréas i Maurras.⁹⁰ Bofill i Mates, alhora, reclamava per a tot art que no vulgués ésser ni "superficialisme" ("Realisme")

ni "subjectivisme" ("Romanticisme"), un necessari exercici "cerebralista" i d'"ordre", o "classicisme", que es mantingui, però, lluny del sentit pagà, introduint en l'art el "sobrenatural" que ens ensenya la doctrina cristiana. El classicisme, reconeix Bofill, és "la perennal estètica". però conclou, donant la raó al bisbe Torras i Bages, al que exhorta a seguir: "Fòrmula suprema del classicisme: mens sana in corpore sano".⁹¹ Rafael Benet, entenent així mateix que el classicisme noucentista és "una espiritualitat nova", defensa la "perfecció viv^a", l'"alè de vida" del "Classicisme", sensu stricto, contra la "perfecció morta" i la "frívola elegància" de l'"Academicisme". A la fi, i contra l'avantguardisme "raqútic", proposa seguir definitivament Tiziano i l'Escola Veneciana, als que ens uneix "... un fort parentiu degut a la força del nostre mar". "Tiziano pertany als llevantins -afegeix-, Tiziano és nostre".⁹² Torres-García, d'altra banda, demana seguir el "classicisme grec" com a condició per a "universalitzar Catalunya": com a "mediterranis", el classicisme ajudarà a seguir la "Tradició" i l'"Idealisme" que ens escau per a distingir-nos, respectivament, dels corrents culturals del Nord i de les tendències artístiques "realistes".⁹³ Martí Casanovas considera que el classicisme ens ve tant "de tradició" i és -si sap apartar-se de les escoles "neoclàssiques",- tant un "procés viu", una "cosa fent-se", que es pot parlar d'un "Classicisme català". Aquest no és "servilisme vers l'hel·lènic" -és "creació", no "repetició" neoclàssica-, sinó que amb ell -"necessitat", no "reacció"- "... arrenquem i fem força de la nova era re-

surreccional del moviment i impuls de Restauració Nacional, aquesta força vivificadora de tot ço que a Catalunya és valor".⁹⁴ Alexandre Galí es proposava alhora "devorar classicismes", per a omplir el buit de l'inexistent Renaixement català.⁹⁵ Josep Maria Junoy, Josep Maria López-Picó i Josep Pla propugnen una "reacció clàssica" com la instaurada, obeïnt la "tradició", pels Maurras, Barrès, Moréas, France i Péguy a França, contra "metecs", "romàntics" i "revolucionaris".⁹⁶ Aquesta era la conclusió lògica del pseudo-classicisme orsià, mentre que, per les mateixes dates, és a dir, entre els anys 1917 i 1920, altres noucentistes optaren per a donar les primeres mostres desqualificatives del classicisme noucentista: així, els al·legats de Feliu Elies,⁹⁷ la carta pública de Rafael Benet a Eugeni d'Ors (*) -per cert, no contestada pel destinatari nominal-, i el molt significatiu article "post-noucentista" de Carles Riba, "La nostra expansió literària,"⁹⁸ del 1919. En aquest darrer text, sommogut l'autor pels "desenganys estètics" de l'excessiu normativisme teòric orsià, s'escriu:

"La intervenció catalana en art pot ésser, doncs, avui, única. Una fi del Quatrecentisme que es continuï no en les seves anècdotes, sinó en el seu pur sentit pregon: no amb unes soles humanitats grecollatines, sinó també amb unes novíssimes humanitats, que abraressin les irrenunciabls adquisicions del Quatrecentisme al Noucentisme. En un mot, les normes eternes presidint les noves mitologies".

(*) Reproduïda a l'Annex 2.

Però qui des dels rengles noucentistes, i amb una mateixa convicció classicista, encaixà el cop més fort contra el pressumpte classicisme maurrasià, fou, uns anys més tard, Joan Crexells, coetani de Riba. Crexells parteix d'una predilecció de l'"esperit clàssic", que "assimila les coses", per sobre de l'"esperit germànic", que només les "intueix" -en aquest sentit, sols el germànic, diu, pot "imitar" el grec.⁹⁹ Però alhora distingeix entre preferir "els clàssics" i preferir "els predicadors del classicisme" (o "classicitzants", com Maurras): "El que passa és que en conjunt desconeixem els clàssics. Hom ens els interpreta per una direcció francesa que ~~veu~~ els clàssics a través dels clàssics francesos que els veien a través dels clàssics llatins".¹⁰⁰ Crexells critica el "renaixement classicista" de la seva època i els seus suposats "dogmes" de la "contenció" o del "bon gust".¹⁰¹ Així mateix, proposa conciliar l'"educació realista moderna" amb l'"educació clàssica" ("... cal recomanar intensament l'educació clàssica"), la qual, diu, no ha d'ésser patrimoni de la dreta política, i ha de ser conreada "... sense reaccionàries exclusions".¹⁰²

El classicisme orsià era un tradicionalisme que permetia reivindicar, malgrat, però gràcies a la seva presentació cosmopolita, els vells valors restauracionistes que precisava el Gründerzeit noucentista. El clàssic no era l'heroi, sinó el noble; no l'exemplificació de l'humà, sinó l'èmfasi del mitològic inabastable i -en l'altre extrem- l'accentuació del valor de l'acabat, però

buidat d'expressió. El període que s'anomenà ell mateix "clàssic" utilitzava els clàssics només com a símbol incorporat al seu exhibicionisme patrimonial: el clàssic formava part del seu "regne del bon gust". El nou poder civilitzatori que concità la burgesia industrial i bon nombre d'intel.lectuals no podia renunciar als signes històrics de la "noblesa" a què s'aspirava. El retorn del grec estava lligat a aquest creixement d'un nou ordre burgès aristocratitzant, i alhora condicionava una nova forma de percepció artística: aquella, així, que no veuria en l'esmentat retorn de l'art clàssic la recuperació de la ideologia que el va produir, sinó la represa d'unes formes transhistòriques i essencialistes. El somni de la perfecció clàssica era també el somni d'una societat fundada sobre principis inalterables. El llenguatge del classicisme no era sols la resposta al "decadentisme" artístic anterior, sinó sobretot l'acte d'expressió subordinat al procés urbanitzador i "constructiu" incoat pel nou poder burgès. A l'acció ordenada corresponia l'estètica ordenada; a la necessitat de la integració el recurs als esquemes de la completesa -individual, col.lectiva- que hom assignava històricament als clàssics.

Des del punt de vista artístico-cultural, aquesta represa mitificadora permeté, certament, quelcom positiu com la redescoberta de l'art del Renaixement -oblidat per realistes i modernistes- o la preocupació per fórmules expressives més funcionals i simplificades. Però comportà la greu acció retardatària d'oposar-se al naturalisme

realista precedent i a l'ascendent formalisme avantguardista com a formes no "idealistes" i, el que és pitjor, com a fórmules no convenientes a l'art "nacional" català. La dèria classicista dels noucentistes féu incórrer aquests en la reificació del Romanticisme com a estil, per sobre dels seus significats com a tendència, període o actitud cultural. És el que D'Ors farà, en la seva etapa castellana, amb l'art del barroc -com ja havien fet abans Wölfflin, Burckhardt i Winckelmann. Classicisme i Romanticisme eren, doncs, "constants estètiques" alternatives i oposades, cadascuna constitutiva d'un a-priori organitzador de l'experiència estètica. I això no es devia precisament a una visió historicista de l'art i de la cultura, sinó a un deshistorificador essencialisme formalista, com quedava demostrat amb la intel·lecció maniqueïsta i reductiva de la relació Classicisme/Romanticisme.

Amb els noucentistes ens trobem davant d'un classicisme d'estirp romàntica, més coincident amb el Klassizismus alemany que propugnava la identificació amb el grec, que amb el Neoclassicisme dels països llatins, que sostenia, en la tradició horaciana, una obediència circumscripita a l'aspecte poètic. No era el classicisme del Bon sens o de la Civilisation francesa, sinó més aviat el del Geist i de la Kultur alemanys. Així, importava més l'esquema, l'arquetípic, que la figura o el típic: l'ideològic comptava més que l'artístic "pur". El seu "classicisme viu" pretenia un classicisme ideal, la recerca d'un clàssic "ideal", més que el conreu de l'ideal clàssic, característic dels classicismes històrics (Renaixement, Grand

Siècle, Neoclàssic). Que el Noucentisme fos una estètica classicitzant no vol dir que fos, consegüentment, un classicisme estètic com havien estat aquells, que, esperonats per la filologia o per l'arqueologia, concloguéren en un naturalisme, primer, i en un racionalisme, després, amb els quals res té a veure el classicisme noucentista. Aquest, com altres pastiches classicistes de l'època, més que alliberador de la burgesia de l'ordre reaccionari, és una devolució a aquesta de la seva prehistòria aristocràtica. El noucentista utilitza precisament els clàssics per a atacar el naturalisme i el racionalisme, dels que ell fou precursor, per a reivindicar, usant-los com a al·legoria unes vegades, com a símbol unes altres, l'espiritualisme mitificador i l'ordre socio-cultural preburgès.¹⁰³ El clàssic servia, doncs, per a veure el present sota l'espècie d'eternitat, ahistòric i insensible a l'evolució. Per això l'art noucentista ens sembla un art sense contemporaneïtat, impossible gairebé d'associar a la realitat social d'aquell moment. Tot el seu entrellat d'icons i de símbols significa només la distància expressa entre l'artista i la realitat per ell cada vegada més odiosa. El discurs del classicisme feu avançar, a la fi, un determinat ordre ideològic i institucional, però precisament per haver parlat, a Catalunya, en clau retrògrada.

L'art noucentista com a "revival"

"Hem entrat, doncs, escrivia Joaquim Folch i Torres el 1913-, per un costat a un nou estat social, però per altra banda, el romanticisme ha dificultat la franca evolu-

(1ª Part, I, 3)

ció de les formes velles cap a les formes que necessàriament havien de pervenir del canvi social. Durant aquest període de temps, l'art de totes les èpoques ha estat reproduït".¹⁰⁴ Aquest "període de temps" que al·ludeix Folch és el període d'entresegles i principis del segle XX; i l'art que en aquell moment, "noucentista", més havia estat "reproduït", fou l'art clàssic. La reposició de la forma antiga en sentit literal -ben altrament del que faria Picasso, per exemple- és un "revival". El Noucentisme ha estat, en art, i al nostre país, el darrer revival.

El Modernisme havia generat, en la seva allau medievalista -germinada a la Renaixença-, altres formes de revival historicista, com el Pre-rafaelisme pictòric i el Goticisme arquitectònic,¹⁰⁵ amb els que es creia recuperar la pròpia història nacional, identificada ara amb la història de la vella burgesia artesana i mercantil. Com el Noucentisme, més tard, no es tractarà exactament d'un historicisme, perquè més que reposar un passat -per més que es reprenguin les seves senyals i imatges-, el que es pretén és reactivar-lo, configurar-lo com a quelcom que ocorre en el present. Això és el que féu Winckelmann i el neoclassicisme; i, abans, Bellori, al segle XVII, en imitar els mestres florentins del segle XV, els autors del primer revival artístic, al seu torn, en reposar el llenguatge clàssic dels antics grecs. La tesi subjacent a tots ells, inclòs el classicisme noucentista, és tan tradicionalista que ja no pot ésser reaccionària: la perfecció passa del present al passat. Els revivalistes són anacrònics i retrò-

Grades, però no "restauren", s'evadeixen. És el passat qui retorna, no ells qui retornen el passat. El revival tenia el seu origen modern en l'anti-industrialisme, iniciat amb els romàntics anglesos del segle XIX. El Neoclassicisme, anterior, havia obeït l'apogeu burgès, del que glorificava la seva heroïcitat, però no tenia el caràcter de negació del present que tinguéren més tard altres formes de reposició històrica. L'anti-industrialisme, el retorn idíl·lic al passat pre-burgès i àdhuc a la immaculada Natura, marcaren la pauta dels revivals moderns, irradiats des d'Anglaterra: primer amb el Gothicism dels pre-rafaelites i llur art for Moral's sake; després amb l'estil Renaissance i l'Hellenism dels esteticistes, i llur art for Art's Sake, tots a l'època victoriana. Aquesta mateixa successió es repetiria més tard a Catalunya en el si de la llarga etapa anti-industrialista representada per modernistes i noucentistes. D'aquest arcaicisme en el moment artístic post-naturalista hispànic, escriu Ricardo Gullón:

"... encuentran en sus héroes lo que buscaban: un sencillo mecanismo de transposición sentimental les permite reconocer en los ascendientes del remoto ayer la imagen idealizada que previamente forjaron y pusieron ellos, sustituyendo a la equívoca realidad, tan difícil de captar. Como arqueólogos que previamente esculpieran las imágenes a desenterrar".¹⁰⁶

El revival noucentista, que com la moda medievalista anterior es feia sorprenentment -però comprensiblement- en ares a la "modernitat", té també aquest assenyalat malenconisme romàntic: l'artista, aleshores, pretén "ésser del seu temps" només perquè, de fet, l'angoixa sentir-se mar-

ginat del temps en què viu. L'artista cerca la modernitat des de i per al seu propi "exili" -les "palpitacions del temps"- ignorant, amb un exprés desplaçament, la modernitat fefaent del seu propi temps. L'art noucentista és un exemple ben evident de la personalitat ^{esquinçada} del romàntic que es vol lligar afectivament al seu propi temps perquè viu idealment en un altre. L'aparent caire prospectivista ("modernista"; "noucentista") d'aquests darrers romàntics és un dels plànols de llur radical retrospectivisme. L'ur visió de la història, de vegades elaborada teorització, com en el cas de D'Ors, exclou l'evolució i el conflicte per a recloure's, en llur tensió vers un absolut ideal, en les formes arquetípiques de la cultura, metaforitzada ara en l'art. L'art permetia el retorn del passat sense contradicció amb la història: el que importa és el gest dels antics, no les seves accions. La historificació romàntica no s'interessa, com l'historicisme neoclàssic, per trobar -investigar- en els "clàssics" cap model, cap possibilitat de "teoria". Els revivals que se'n desprenen són d'una a-historicitat essencial; llur "història", com diu Argan, és "catàrtica", no té "perspectiva".¹⁰⁷

El noucentista és el darrer actor de l'oposició romàntica a la indústria i a la ciència, per les que se sent amenaçat -com el pre-rafaelita, el simbolista, l'esteticista o el modernista, abans- i a les que oposa, respectivament l'Art i la Vida. Eugeni d'Ors, és dir, el teoritzador del revival classicista a Catalunya, no és intel·ligible si la seva obra no es llegeix des d'aquesta dimensió

preliminar. Aquella que feia dir al teòric francès Albert Aurier que l'art simbolista -contemporani seu i del qual participava-, en apel·lar "els Primitius", "... mai estigué tacat pels sacrílegs desitjos de realisme i il·lusionisme".¹⁰⁸

4. ASPECTES FUNCIONALS: L' "ART REGENERADOR"

L'aptitud de la raça i l'actitud nacional en l'art

Cal no oblidar que el primer pel que deien lluitar els teòrics del Noucentisme era per la catalanitat de la cultura i de l'art de llur país. Per això s'havien imposat la consecució d'un art i d'una cultura nacionals. Pel que fa a l'art, sobretot, entenien que la nacionalització no sols hauria d'ésser possible per una determinació de la lliure voluntat, adoptant una actitud en pro d'ella, sinó que havia d'ésser necessàriament assolible per les característiques heretades en virtut de la raça llatina a la que es pertanyia, les quals en donarien una aptitud diferencial per a ajudar a confegir un art autòcton i nacional.

L' "Art Català" havia d'ésser una suma de l'instint i de la voluntat. Havia de fer-se amb aquesta, però havia d'obeir també aquell. És el determinisme racial que s'expressa definitivament a La Ben Plantada d'Eugeni d'Ors. Aquest mantenia, per exemple, que hi ha dues classes de pintors cubistes, els "genuins", "fidels a la Raça" (Metzinger, Delaunoy), i els "adventicis" o "metecs" (Duchamp,

Picasso, Gris).¹ L'art no es podia apartar, segons d'Ors, de l'"elevat" i el "noble" de la tradició llatina,² "mediterrània", altrament; per a ell hi ha en aquesta una "qüestió de jerarquia", una "classe" que s'eleva per sobre de les obres de l'originalitat o de la perfecció artístiques:

"... és innegable que val més, per a un artista o per a una nació, fer pintura perfecta a la manera dels italians que fer pintura perfecta a la manera dels holandesos".³

A la fi, Eugeni d'Ors es reitera en el seu determinisme amb motiu d'una reflexió pòstuma sobre la pintura noucentista, l'any 1923, obeïnt les mateixes tesis taineanes que sempre havia dit rebutjar:

"... que la gente catalana es gente de muy despiertos sentidos; que la vocación plástica, frecuente en las orillas del Mediterráneo, tiene aquí todas las probabilidades de encontrar alimento; que el mar y el sol y las rocas encendidas de las islas de oro y de las Costas Bravas convidan a todas las fiestas del color; que un paganismo jamás marchitado puede siempre traer a un amor lúcido por el vigor figurativo de todo lo concreto, a una exaltación fecunda, ante los espectáculos de la tierra; al gozoso culto de los contornos decididos y de las formas armoniosas."⁴

Però aquest determinisme no restava del tot positivista. La seva detentació se supeditava a un romàntic crede Volkgeist en versió etnocentrista, com havien estat fent Pompeu Gener⁵ i Torras i Bages,⁶ i com continuaven fent, alhora, Francesc Pujols,⁷ Romà Jori⁸ i Martí Casa-

novas.⁹ "Ens correspon jutjar les coses sub specie aeternitatis, tenim la propietat de sentir allò que és etern en les coses", escriví el neoromàntic de Maurice Barrès, qui inspirà a D'Ors la seva La Ben Plantada, i amb un espiritualisme no menys emplenat d'etnocentrisme.¹⁰

De l'aptitud racial a l'actitud nacional no hi havia més que un pas. D'Ors, en una carta del 1904 a Joan Maragall, confessa que l'"esperit castellà", a diferència del francès i del català, no pot assimilar, en la producció artística, la "universalitat" i "eternitat" que caracteritza aquells en virtut de llur origen: "Visitant el Museu del Prado he pensat sovint en això.- ¿No sentiu que, si no hagués existit Leonardo da Vinci, o Rafaello, per exemple, alguna cosa mancaria de les que ara componen el nostre esperit? ¿Què faltaria, en canvi, si desaparegués un tan indubtablement gegantí artista com Ribera?"¹¹ Pocs anys abans, el mateix Maragall havia escrit en favor de la "independència intel·lectual" de Catalunya respecte de "Madrid",¹² i alertant àdhuc contra l'"estrangerisme" cultural.¹³ En aquest mateix sentit havia animat Raimon Casellas als artistes catalans, el 1892, per a que es desmarquessin de l'influx academicista madrileny;¹⁴ i Torras i Bages, tot demanant un art "autònom" el 1899, proposa als artistes catalans un ideal de "restauració" davant el creixent i pernicios afancesament.¹⁵ Francesc Galí, a partir del 1901, i a través de les seves conferències a la societat "Art o Pàtria" i al Cercle Artístic de Sant Lluc, encoratjava als seus coetanis a reeixir en el "nacio-

nalisme artístic". Sota aquesta mateixa fórmula conferenciaven Jaume Brossa i Gabriel Alomar a l'Ateneu Barcelonès, el 1906, a l'ensens que Puig i Cadafalch instituïa al Cercle de Sant Lluc la Càtedra d'Història de l'Art Català i Casellas publicava la Historia documental de la pintura catalana. De seguida ^(vindria) l'acció teòrica del Glos. orsià i l'activitat nacionalitzadora del mateix Galf en la recent fundada "Escola d'Art" (1908). Utrillo, Pijoan i Gudiol actuaven paral·lelament des del camp de la historiografia artística. L'Escola Superior de Belles Oficis, creada el 1915 per la M^C i dirigida per l'enèrgic Galf, assolí finalment la traducció artística i institucional de la llarga i multifacètica labor teòrica i estudiosa per al nacionalisme artístic, amb l'obra dels joves creatius, formats ja a l'escalf de les entitats autòctones. Mes al costat de Galf i de D'Ors¹⁶ es trobaven, en l'animació de l'instituït nacionalisme artístic, altres autors noucentistes com Bofill i Mates,¹⁷ Torres-García,¹⁸ Martí Casanovas,¹⁹ Ràfols²⁰ i, sobretot, Joaquim Folch i Torres²¹ i Josep Aragay,²² que se succeïren en la postulació adelerada per l'"Art Nacional". Així, contra els innovadors artistes "universalistes", escrivia el primer d'aquests dos darrers autors:

"Doncs, en comptes de desnacionalitzar a gratcient el nostre art, el millor que podem fer per a universalitzar-lo és enfortir per tots els medis la nostra nació, fins a aconseguir que s'imposi en tots els aspectes de la vida a les altres nacions. I aleshores serà quan el nostre art o totes les manifestacions del nostre art devindran universals (...) pensin tots i cadascú que la

nostra pàtria és el centre del món i que
elles són el centre de la nostra pàtria,
i ja veuran com se'ls eixamplarà l'espe-
rit i se sentiran amb forces per a atreu-
re totes les de la Terra i per a arribar a
influir en totes"²³

Al capdavant, la vindicació de l'autòcton català,
dels models naturals -incontaminats i populars- i de les
arts manuals, no substituïdes, com les arts sumptuàries,
pel mercantilisme, portarà els noucentistes a la identi-
ficació amb el Barroc català, que sedueix, amb les seves
formes més asequibles i alhora genuïnes -l'arquitectura
popular, el mobiliari, els esgrafiats, la rajoleria, la
ceràmica, el gravat, etc.-, a artistes com Goday, Nogués,
Aragay, Obiols, Ricart, Smith, Mirambell, Junceda, Angla-
da, Galí, Torné i tants altres. La nova meditació naciona-
lista substituï paulatinament la simbologia classicista
per la iconologia barroquitzant, sense que per això -la
simplicitat noucentista s'enfortia- es caigués en el bar-
roquisme expressiu ni en cap mena de revival o historifi-
cació, com ocorregué en l'estadi classicitzant. El que és
clar és que el Noucentisme s'allunyava encara més -enemic
expres com era, a sobre, del cosmopolitisme artístic- d'aque-
lla pauta universalista que D'Ors, equivocadament, li atri-
buï "per naturalesa".

Regenerar, la funció de l'art

El paper moral de la bellesa -o la funció ètica de
l'estètica- que haurà de distingir la teorització dels
noucentistes, recabaladora de la Bellesa per a la Vida,

contra la bellesa alienada pel comerç i la "lletjor" industrialista, començà a ésser endegat per Eugeni d'Ors l'any 1905, en la seva columna periodística "Gazeta d'Art":

"Avui que el modern viure procura voltar-se -escriu D'Ors a propòsit d'unes pintures murals al Seminari de Barcelona fetes per Dionís Baixeras i desplaents al nostre autor- en tot i constantment de bellesa; avui en què els carrers i les cases s'iluminen amb reflexes d'hermosura; avui en què s'estilitzen, per a regal del gust els mobles, els útils, els més insignificants objectes usuals; avui en què el mateix interès aconsella als industrials vestir d'aparences artístiques el producte, l'aparador, l'anunci; avui en què les parets, les barreres, les estacions, apareixen en les grans capitals pomposament decorades de cartells en què el color ardidament crida i detura en sumptuoses combinacions, festa dels ulls; avui en què les mateixes parets de casa nostra procurem que ofereixin, si no harmoniós interès, almenys harmoniós descans per a la vista: ¿com suportar que lloc d'excel·lenta importància i significació sigui enllestit per obra tan sense ritme, tan inharmonica de color, tan ingrata als ulls, tan buida de mèdula espiritual com la que el Sr. Baixeras ha fet per al Seminari...?".²⁴

La "Bellesa" té ara, en paraules posteriors de D'Ors, "un paper protagonista en el joc de valors humans": "... l'Estètica -afegia- és avui sobirana de moltes esferes abans estranyes, quan no revelades a son poder".²⁵ L'any següent, al Glos. en el seu primer any, D'Ors defensa la "Composició" artística com a mitjancera "del Caos a l'Ordre".²⁶ La convicció sembla reiterar-se en un comentari del mateix any entorn d'allò que li suggereix el fet de

(1ª Part, I, 4)

visitar una exposició artística:

"Salón parece querer decir vaso perfecto de licor de sociabilidad.- Salón es: ambiente recogido, luz discreta, vago perfume, pereza noble, actividad sin tumulto, ceremonia sin rigidez, confianza sin abandono, alegría sin ruido, melancolía sin llanto, ironía sin acritud, amor sin gesto, decoración sin pompa, música sin efectismo y arte del verbo sin otra elocuencia que la de un ritmo ágil y rápido en las curvas elegantísimas de la conversación".²⁷

El 1910 parla ja d'un "Art Civil" per al qual, sorprenentment -però era aquell un any de fort reaccionarisme burgès, després de la Setmana Tràgica-, D'Ors propugna la "separació de la democràcia i de les arts", exaltant la "síntesi espiritual" que abans de la "inculta" democratització de les institucions existia entre la religió i l'art.²⁸ "Belleza no vol dir ornament, sinó harmonia i adequació delicada de la cosa al seu destí", escrivia el 1911.²⁹ Aquest mateix teleologisme és detestat per Torres-García, en defensar, el 1904, la consecució d'una "belleza superior" per a l'art,³⁰ una aspiració que el portà a preocupar-se prioritàriament, en endavant, per la "pedagogia" de la pràctica artística. Martí Casanovas condemnava tota aquella mena d'art que no s'encaminés -i ho deia el 1913- a la "restauració de la Nació", tot reclamant l'art "eternal i universal", no "esclau d'un medi passatger", per a la tasca d'"Universalitzar Catalunya" i alliberar-la del "provincialisme"; i adjuntava, imposant un "fi social" a l'art:

"L'art no és, a la manera vuitcentista, fi de bellesa, sinó -el que és més-, obra i fi

social; l'art deu ser fornit no ja d'una individualitat, sinó el que és més, d'un home; i aquest deu viure i ésser en la seva raça".³¹

Alhora, Joaquim Folch i Torres blasmava contra els "inso-ciables" pintors modernistes, excessivament obsessionats a pintar el "lleig", el "miserable", la "tristesa grisa dels suburbis", mentre declarava:

"Mes jo us dic, amics, que no tingueu por, que el fet de no pintar quadres no solament no destrueix res de substancial en la bellesa i en la revelació de les harmonies de la vida, sinó que dóna a l'art aquella glòria dels antics i de l'Edat Mitjana, en la qual no es copiava la realitat bella de les coses existents, sinó que l'esperit es llençava a la creació de belles realitats".³²

L'art nou havia de fer, segons Folch, una Catalunya "...tan intel.lectualment edificada (...) que no quedi ni un sol raconet per anar-hi els pintors a fer malenconia".

El cert és que diversos autors del període cultural anterior al Noucentisme ja havien defensat opinions similars per discrepància amb els suposats "nihilisme" i "superficialisme" artístics de la majoria dels homes del Modernisme. Alcover sollicitava la "humanització de l'art".³³ Alomar l'"art ciutadà",³⁴ Ignasi Casanovas i Carles Cardó, seguidors de Torras i Bages, l'"art catàrtic" i la "moralitat de l'art", respectivament,³⁵ Casellas l'art com "una ensenyança pública",³⁶ Junyent l'art per a "ben dirigir el gust de la massa" i "embellir la vida",³⁷ i Joan Llimona, catòlic com els anteriors, discrepava de la "teoria falsa i

condemnada" de l'art per l'art i animava que aquest fós una "manifestació plàstica de l'Eterna Bellesa".³⁸ Però qui inspirà a tots aquests autors -llevat dels mallorquins Alcover i Alomar- i als joves noucentistes el caràcter "regenerador" de l'art com la seva funció fonamental fou, indubtablement, Josep Torras i Bages, qui emprengué una sostinguda tasca estètico-pastoral (principalment, entre els artistes, com a consiliari del Cercle Artístic de Sant Lluç) contra l'"art modern", poc propici, mancat com el jutjava de "finalitat", per al "goig estètic" i la "fructuïció intel·lectual".³⁹ Ja des del 1896 sostingué que "L'Art i la Filosofia són germans", però, a més, que el primer tenia una missió "civilitzadora" i "moralitzadora", que pel fet de donar-se a través del sensible i de l'emotivitat era més efectiva que el pensament pur;⁴⁰ l'art, conclouïa Torras, és indistingible de la bellesa, la qual, no obstant, és anterior a ell: "L'Art té per objecte elevar el públic amb el contacte d'un dels atributs de l'Infinit, la Bellesa".⁴¹ Els centres dels seus atacs són el "pessimisme", la "decadència", l'"art per l'art", o, ja en ple temps dels noucentistes, l'"Anarquia". Així, escrivia el 1908, amb paraules que semblen d'un d'aquests:

"És clar que la Bellesa no és anàrquica; al revés. Bell i anarquisme són antitètics; l'anarquia és lletja, perquè tota harmonia suposa un principi intel·lectual que és ritme de la vida, i anarquia no té ritme ni té vida".⁴²

Amb l'evident influx de Torras i Bages, de qui no diferia substancialment, la teorètica noucentista s'adscriu

via al corrent aristotèlic-classicista de l'art com a purificació de les passions (catharsis), més que no pas a la tradició platònico-romàntica, centrada en la poètica del "rapte". El tomisme, dins del primer corrent, es transmetí successivament, a Catalunya i en el camp estètic, de Milà a Torras, i d'aquest a Ignasi Casanovas, Jaume Serra Hunter, Carles Cardó o Josep M^a Capdevila, així com entre els joves assidus del Cercle de Sant Lluc: Galf, Torres-García, D'Ors, ... La funció moral, educadora i civilitzadora de l'art, concebuda des d'una estètica intel·lectualista, racionalitzant i teleològica, tenia doncs un important arrelament a Catalunya, i el Noucentisme, el seu darrer brot, fou el que li donà la seva major implantació a la pràctica, amb l'ajut "secular" de la pedagogia i de la crítica. Al capdavant, i per a no trencar la dianoia obligada per tal de fer indisoluble el lligam imatge—símbol, com corresponia altrament a la tradició cristiana, els noucentistes hagueren de trencar amb la concepció moderna de l'art autònom i de l'artista creador —la de les "Arts Liberals", a partir del Renaixement italià—, per a retrocedir fins a les tesis de l'art heterònom, depenent, com en l'Edat Mitjana, d'un poder —civil o religiós— superior. Als ulls dels noucentistes, aquest reaccionarisme tenia tanmateix un sentit emancipatori del detestat art "burgès" o "comercial": quan insistien en el conreu de la "Pintura Decorativa", per exemple, i ja no diguem en l'obediència al "Ritme" i a l'"Harmonia", no feien més que expressar aquell desig conscient de sostreure's de les connotacions hedonistes, excessivament "mundanes" de l'art burgès. A

través de l'"exorcització" del modern, deia D'Ors, oposant el "civil" al "burgès" i els valors patriòtics i educatius als temuts "individualisme" i "nihilisme", respectivament, es pretenia confegir una ideologia en imatges de la positivitat ideal, de la constructivitat. En clau si fa no fa igualment reaccionària, ho havien fet altres "moralistes de l'Art" estrangers, com Nietzsche, Guyau, De la Sizeranne i d'altres, en prevenció tant dels defensors de l'utilitarisme com de l'esteticisme "amorals".⁴³ En un sentit més progressiu, àdhuc soi-disant "socialista", William Morris i Oscar Wilde, a Anglaterra, sostenien el mateix combat per un "embelliment civil" redemptor dels defectes morals de llur temps.⁴⁴

Els noucentistes segueixen una vegada més la tradició estètica catalana de ^{(la} submissió de l'art i del concepte del Bell a una instància estraestètica. L'splendor veri del tomisme, desenvolupat per Milà i Fontanals, és ara el seguiment de valors absoluts com la "Nació" o la "Dignitat artística": el bell sensible es redueix al bell moral, és splendor boni també. Una vegada més, alhora, es posa de manifest la dificultat de fer una "estètica pura" a Catalunya, ultrapassant el que és pròpiament una moral artística -com féu també el Noucentisme. La identitat aleshores existent entre Art i Bellesa -rescabalant aquesta a contracorrent dels modernistes-, i entre Bellesa i Moral (la bellesa no podia ésser supèrflua ni sensual), feien indel·ligable l'Estètica de l'Ètica en la reflexió sobre l'Art. El dogma noucentista es desdoblava en la identificació

(1ª Part, I, 4)

del bell amb l'"ordre", per una banda, i del desordre, per un altre, amb la "deformitat", i així la reflexió autònoma sobre l'estètic restava fatalment mediatitzada per uns valors afermats, endemés, sobre el divorci existent entre l'art i la societat.

La promoció de l'"ofici", el terme de la poètica noucentista

El noucentista fugí tant de l'objecte útil sense bellesa, imputat als productes industrials, com de l'objecte bell sense utilitat, produït amoralment, segons el parer de l'època, pels artistes subjugats pel costat contrari del mercantilisme burgès: el diletantisme. L'objecte de l'art i de la indústria havia de ser alhora útil i bell. El patró hauria de ser també compendiador: l'artesanía, que aplegava ambdues execucions. L'"ofici" s'imposà com una conclusió artística i moral, en la que s'hi abocaven els homes d'acció i els homes d'idees obeïents al mateix deler constructiu que distingí el nou estadi del catalanisme. Així, un editorial de Catalunya, l'òrgan de la Lliga Regionalista confeccionat, però, pels joves noucentistes, deia en l'històric any de 1914:

"La Ciutat necessita la Bellesa, que, de fet, la bateja Ciutat, i té en ella immenses eficàcies intel·lectuals, sentimentals i morals (...) No oblidem que el nostre deure de raça i de situació dins la península, ens imposen la veneració i el foment de la Bellesa. Aquesta és una obra magna de catalanisme".⁴⁵

L'art civil que procuràven els noucentistes i la ciutat

bella que reclamava l'important sector catalanista i "civilitzador" de la burgesia industrial i comercial, convergien en l'interès pel foment dels oficis artesanals d'històrica projecció civil. No cal dir que Eugeni d'Ors fou el seu primer ideòleg.

Es el 1908 quan D'Ors, al seu Glos., posa la disjuntiva entre la "Bellesa" i la "Lletjor". Per a la primera s'adreçarà a l'"home d'ofici", altrament "Heroi artesà", l'encarnació més reeixida del qual la troba en un cèlebre ceramista francès del segle XVI: Bernard Palissy.⁴⁶ Més endavant, el 1910, adjunta un nou personatge històric com a exemple de la "perfecció material en l'ofici propi", Benvenuto Cellini, el temps del qual, el Renaixement italià, "... és tal volta el temps de més saba formativa que la història universal recordi".⁴⁷ L'exaltació de l'artesanía per sobre de l'art la farà també aquell mateix any, quan, amb la queixa que "Hi ha massa pintura. Hi ha massa escultura" i que "la vida quotidiana s'immergeix en la banalitat i en la lletjor", proposa el retorn de l'"art" i de l'"esperit" al terreny abandonat de les "manufactures":

"No entrarà ella -la vida quotidiana, vol dir D'Ors- en un període de vera restauració estètica, sinó quan les dinou vintaves parts dels actuals artistes s'hagin tornat artesans... I quan dic artesans, no em refereixo pas als terribles decoradors que avui solem patir, fantasistes truculents, inventors d'incongruències, individualistes llastimosos; vull dir homes d'ofici, d'escola, de tradició. Hi ha massa pintura. Hi ha massa escultura".⁴⁸

De seguida aquesta convicció el portarà a la fórmula de l'"amor a l'ofici", com féu palès a principis del 1911.⁴⁹ El "treball manual" és "espiritual", segons D'Ors, quan sap "tornar-se artesà":⁵⁰ serà així, afegeix, un "tracament" contra l'"educació sentimental" i la "peresa interior", altrament "Romanticisme en la sang". El treball manual és àdhuc edificant, per diferents motius, com a model per als intel·lectuals:

"... en l'escola de les feines manuals és a on els treballadors intel·lectuals poden aprendre les virtuts essencialment operàries, que tant de bé els han de produir: la constància, l'ordre dels esforços, la quotidianitat, la disciplina, la cooperació, la modèstia i sentit de la mesura i el Gust també".⁵¹

Els oficis, l'obra "dels mateixos treballadors", serien per a D'Ors "... l'obra definitiva de restauració social i estètica, però no limitant-se a "copiar" l'exemple dels antics, sinó incorporant llur "ànima": "És necessari, sobretot, que el modern torni a adquirir la convicció no superficial i verbalista, mes seriosa i profunda, de la Noblesa intrínseca al treball manual".⁵² Amb tot, no sols hi jugava aquest fenòmen d'historificació del treball, en reivindicar els oficis, sinó el seu sentit racial i tot:

"Ara, la gràcia està en accomplir els treballs apassionats i lents amb el somriure als llavis, amb la festa a l'esguard, amb la cura i l'exornament alegre al vestit, vessant a l'entorn esport i joia, barrejant, segons una fórmula filosòfica general, Treball i Joc. Això, això és l'acordat amb el nostre sentit mediterrani. Això,

això és el que rima amb les palpitations
del temps. Això, això és el noucentista
...".⁵³

L'ofici, per a qui el practica, és "la raó i dignitat de la vida", afirma D'Ors en unes glosses dels inicis del 1913 dedicades a la "Santedat de l'Ofici".⁵⁴ Arriba un moment que oposa el científic -com abans havia fet amb l'artista- a l'artesà: Palissy, diu, és "normalitat, continuació i disciplina", mentre que Pasteur és "robinsonisme i improvisació",⁵⁵ tot exposant els dos personatges com el prototipus de dues maneres oposades de fer "ciència". Lliurar-se a l'ofici és participar d'una nova "aristocràcia", una expressió que D'Ors començà a utilitzar a les acaballes del 1913, en dedicar varies glosses a una conferència sobre el treball en relació a la joventut, donada per Croce -"el màxim pensador de la Itàlia d'avui"- a Nàpols.⁵⁶ L'home d'ofici és un "Cavaller del Treball" i un "home complet", car aplega "ciutadania, tecnicisme i espiritualitat", segons el nostre autor.⁵⁷ La "gràcia", afegeix, rau en la unió de la "utilitat" i l'"elegància";⁵⁸ l'artesà torna el quotidià en etern, per això la seva feina és "noble i santa".⁵⁹ A partir del 1917, un any de greus crisis locals i mundials, D'Ors es replega decididament en el seu culte a l'Ofici contra les "Arts Mecàniques" ("Un bon aforisme ens consola d'un mal discrus. Un gravat al boix, del cinematògraf"),⁶⁰ que semblen "treballar en va", així com enfront dels artistes no artesans, com els pintors paisatgistes, de "tasca viciosa i insuportable", perquè no està enllaçada, com la de l'artesà "... amb la vida normal i amb la socialització de les coses".⁶¹

Uns arguments més progressistes i democratitzants adoptà Joaquim Folch i Torres per a defensar la funció capdavantera dels oficis,⁶² en els quals centra, al seu "Elogi de l'Ofici" (1914), (*) el sentit diferenciador dels noucentistes respecte dels modernistes. Gairebé tota la crítica d'art noucentista insistí, a remolc de les idees orsianes, en el valor fonamental de l'acondicionament professional de l'exercici artístic i, alhora, i tant o més, en formació artística, "espiritual", dels enaltits artesans i professionals, els qui representaven l'"Ofici" per antonomàsia.⁶³ Altrament, un literat com Josep Carner demanava també als escriptors del seu temps un seguiment primordial de la "perfecció" en llur competència, a despit de l'"espontani" i del "popular", per tal de no mancar ni a llur pròpia "dignitat" professional, ni als dictats de "devoció nacional" que atravessava Catalunya.⁶⁴ Segons Gabriel Ferrater, a partir dels escriptors noucentistes és quan la literatura catalana comença a ésser obra de "professionals", i no d'"afeccionats".⁶⁵ Però, amb tot, l'ofici noucentista per excel·lència és el manual-artesanal que aplegava tots els aleshores anomenats "Bells Oficis".⁶⁶ De fet, aquests ja havien estat treballats pels modernistes,⁶⁷ bé que sense la disposició de mitjans i el recolzament propagandístic amb què comptaren els noucentistes. L'introductor i animador dels oficis artesanals a Catalunya havia estat Alexandre de Riquer,

(*)

Reproduït a l'Annex 3.

(1a Part, I, 4)

un bon coneixedor de l'obra de l'Art and Crafts anglès a través dels seus viatges a Londres, vers les darreries del segle passat. Paral·lelament, el seu amic i conseller Josep Torras i Bages, celebrava la identificació entre la indústria i l'art, que veia com una revitalització dels gremis medievals,⁶⁸ i àdhuc ^(citava) Morris quan demanava que l'art fós "social": "L'art que necessitem ha de ser pràctic, per a tots i en bé de tots, i aquest dret ens ennoblirà".⁶⁹ Sebastià Junyent, noucentista avant la lettre, havia escrit també, el 1901, esperonat pel disgust que li provocava l'"art comercial": "Pensi el nostre Ajuntament en la importància que té l'art en la vida d'un poble modern, reflexioni que sense el segell artístic, que avui és necessari en tots els objectes, les nostres indústries no podran competir mai amb les de l'estranger, i que l'absència del bon gust és una de tantes desgràcies que ens fan formar a la cua d'Europa".⁷⁰ Raimon Casellas, tot apel·lant William Morris, escriurà així mateix, en favor de la "bella dignificadora" de la metròpoli industrial, una realització que, segons l'autor, constituiria una "missió santa".⁷¹

El que predominava encara entre els modernistes era, però, el paper de la "inspiració" sobre el de l'"ofici" en l'execució artística, a l'inrevés del que es faria més tard amb el Noucentisme, per al qual les qualitats materials i funcionals de la realització artística i artesanal, la seva "dignificació", constituïa el factor determinant del valor atribuït al treball executat. Alomar, si més no, sobreposava el "Poeta" a l'"Artista", o "l'home d'inspiració" a

"l'home d'ofici",⁷² i és certament el parer general dels modernistes catalans, que manllevaren, per sobre d'altres, la figura del poeta. Els noucentistes, en un romanticisme corregit pel sentit de la practicitat, exalçaren, en canvi, la figura de l'artesà, discriminat abans pels diversos impulsos del Modernisme. Junt amb l'artesà, es reivindicava el "bon gust" en lloc del geni, i el treball col·lectiu per comptes de l'individu creador. El sistema artesanal i l'art embellidor havien de substituir el sistema industrial i l'art especulatiu. L'art, i sobretot les arts industrials, havien d'acomplir una funció reestructuradora, per a tornar, com en l'Edat Mitja o en el Renaixement, a la unitat ideal del treball i del plaer, de la indústria i de l'art, de la utilitat i de la bellesa. En aquest sentit, D'Ors tenia els mateixos prejudicis anti-industrialistes que Morris⁷³, però si aquest ho feia pel "Socialisme", i explícitament en contra del capitalisme, D'Ors, altrament, els presentava dins d'una difosa aversió al "burgèsisme" i d'una no menys sospitosa defensa de l'"Imperialisme". La lluita de l'artista per la seva plenitud no comportava, en els noucentistes, cap proposta concreta de canvi del seu medi social; era una pugna de la consciència senyorial de l'artista que es volia autònom contra la seva mateixa consciència quan se sabia plebeu. Dins del seu plantejament anti-burgès, però idealista i reaccionari, l'únic que els podia donar acollida era una societat independitzada per a ells, escindida de la comunitat a la que hom pertanyia. No en va, quan Eugeni d'Ors reclamava el retorn dels oficis, col·legia, alhora, les virtuts de l'"Aristocràcia" que s'hi apareia.

Capítol II

L'ESTÈTICA "ARBITRÀRIA"

"Les Idees que no es poden esculpir
no són més que vulgars nocions"

EUGENI D'ORS

Almanac de La Revista, 1918

1. L'ANTI-MECANICISME: L'"ALBIR"

HEM POGUT anar endevinant, a tot el llarg de les pàgines anteriors, que la poètica noucentista tenia un suport teòric, si no únic, almenys el principal, en l'obra escrita d'Eugeni d'Ors. Precisament de les concepcions més "filosòfiques" d'aquest és del que tractarem en el present capítol, procurant de destriar aquelles que havien de determinar el curs de les ja esmentades nocions poètiques que encapçalaven l'ideari noucentista. La nostra investigació, doncs, girarà ara entorn dels aspectes més abstractes i especulatius que es presentaren al mateix temps, o àdhuc precedint-la, que la teoria noucentista de l'art. Per tot això haurem de parlar de la noció d'orsiana de l'"Albir", en la que se centra el seu pensament estètic.

L'anti-mecanicisme, en l'origen de l'idealisme d'orsianà

Es el 1903, amb el treball Extensió de les ensenyances especulatives que presentà al primer Congrés Universi-

tari Català, quan D'Ors es defineix decididament partidari del restabliment de l'"Idealisme" en el pensament filosòfic. Amb la queixa que només Catalunya i el seu "endarrament intel·lectual" no havia sabut sostreure's encara del "positivisme" i del "dur banc de la galera empírica", D'Ors s'exclama de la separació dogmàtica entre la Filosofia i la Ciència i advoca per "una nova era metafísica" -que entén com una "reacció espiritualista"- que retorni a l'"Esperit" a la "Ciència", tal com li semblava que estava retornant en el Dret, l'Art i la Literatura.¹ Aquesta reacció anti-positivista anirà prenent cos en els posteriors escrits filosòfics orsians com una recusació de la base racionalista i mecanicista que havia predominat, fins a les darreries del segle XIX, en la Física, la Biologia i la Psicologia, tres ciències per les que D'Ors tingué un interès continuat. Així, el 1908, i contra el pragmatisme de William James, dedicarà un treball, Religio est Libertas, per a intentar demostrar que el fet religiós no és reductible a una llei psicològica, com la dels sentiments, sinó que és un "fenòmen psíquic" -en parlar de temes científics, D'Ors sempre ho feu en clau pretesament científicista- que depassa tota llei natural: per a la psicologia "idealista" la religió és expressiva només d'un fet incognoscible, la "llibertat". "D'aquí obtenim -conclourà- aquest terminal definició: la ciència és un sistema representatiu de la fatalitat; la religió és el fet mateix de la llibertat incognoscible".² Fixem-nos en aquesta dualitat ciència/religió, o "fatalitat"/"llibertat", que haurà d'ésser, en endavant, el pre-

(1ª Part, II, 1)

supòsit determinant de l'idealisme d'orsia.³ Pel que fa a la Física i a la Biologia, es basarà respectivament en l'anti-mecanisme ^{CC}de Carnot (segon principi de la Termodinàmica) i de Bergson (l'"evolution créatrice") pel al seu treball Els fenòmens irreversibles i la concepció entròpica de l'Univers, del 1911. En ell tracta de refutar la concepció estaticista de l'Univers, mancada d'"intervenció de l'històric", els pares de la qual haurien estat, segons ell, Descartes i Newton. Contra el llegat d'aquests diu que cal remetre's al "fet grec", altrament l'"antropomorfisme" iniciat per Pitàgores, per tal de refer-se de la idea d'un Univers inalterable, regit per les lleis de la mecànica, tal com fou afaïçonada, diu, per Descartes i Kant en la filosofia, Newton i Helmholtz en la física, Darwin i Haeckel en la biologia i Wundt i James en la psicologia, pertanyents tots a l'"època racionalista", la qual té els seus orígens remots en Aristòtil i la formulació del principi lògic de no-contradicció.⁴ La pretensió d'Eugeni d'Ors és fer de les ciències empíriques unes "ciències històriques" en les que aquell "antropomorfisme" es reflecteixi com una presència del "sentit", de les "consideracions de valor" i àdhuc de l'"ètic" que desbanquessin la "lògica perfecta" i les "lleis naturals" del procedir del coneixement científic.⁵ En un altre escrit del mateix any reivindica alhora el pensament de Boutroux, especialment pel que es refereix a la seva crítica del també racionalista "principi de raó suficient" defensat per Leibniz, recollit aquell a La Contingence des Lois de la Nature - "... ese pequeño libro corrosivo que, en más

(1ª Part, II, 1)

de treinta años -escribia D'Ors- no ha agotado todavía su efecto sobre los dogmas científicistas, incontrovertibles ayer".⁶ D'Ors, com el metafísic francès, critica l'afirmació que una causa precedeixi sempre un determinat fènomen o aparent "efecte". L'Univers no és una machina mundi, no està regit per la causalitat, sinó per la "contingència", expressada per D'Ors amb el seu "principi de funció exigida", que, a diferència del principi aristotèlic de no-contradicció, hauria de permetre una visió "dinàmica" de l'Univers, no pas "mecànica". Tant en el domini cosmològic com històric, D'Ors cercava la "categoria" dels esdeveniments, no les lleis que imprimís sin a aquests un caire de necessitat. Aquesta visió seria reblada el 1918 amb la influència del Traité de l'enchaînement des idées fondamentales dans les sciences et dans l'Histoire, de Cournot, del que D'Ors parlà efusivament.⁷ Amb Cournot, que D'Ors ens presenta com a precursor de Boutroux, Bergson i Poincaré, nogensmenys, coincideix en el refús del mecanicisme i de les lleis de la necessitat en la naturalesa.

La pretensió epistemològica d'Eugeni d'Ors semblava ésser la conciliació entre la ciència i la filosofia, més des d'un criteri tan antiracionalista que havia de concloure en un idealisme a-científic, a despit d'invocar Cournot, Carnot, Einstein, Mendel o Poincaré -per posar alguns dels autors per ell més ben acceptats. La "Ciència" que tant exaltà es reduïa, com veurem també més endavant, a una figura més del seu fallit sistema metafísic.

(1ª Part, II, 1)

La filosofia idealista de l'"albir"

Per a l'estudi de la noció orsiana de l'"albir" ens hem de remetre als anys anteriors a la seva emunciació explícita, just en el Glos. de 1906. Així, haurem de resseguir el curs del pensament de l'autor entre el 1900 i el 1905, una etapa en la que el jove D'Ors, estudiant de Dret, literat i ocasional dibuixant, tempteja també el terreny de la filosofia, per a reclamar, com féu el 1900, l'adopció del "moviment intel.lectual contemporani" a Catalunya, que ell veia aleshores possible en un doble sentit: metafísic, amb la represa del "tomisme" -molt probablement per influència de Torras i Bages i d'altres clergues catalanistes-,⁸ i estètic, amb el restabliment de la "Bellesa" en la producció artística, o, altrament, la interpretació de la "Naturalesa" "... a imatge i semblança de la meua omnipotent arbitriarietat".⁹ En el primer aspecte insistirà encara en l'al.ludit treball Extensió de les ensenyances especulatives, del 1903, mentre que en el segon, en el de la formulació de l'"estètica arbitrària", insistirà sobretot el 1905, amb diferents texts programàtics,¹⁰ entre els que destaca el pròleg al seu primer llibre, integrat per un conjunt de narracions simbolistes: La muerte de Isidro Nonell.

A partir del 1906, i fins el 1911, l'etapa sistematitzadora del pensament d'orsia, centrada en el Glos., el nostre autor perllonga el seu volgut intel.lectualisme especulatiu amb el desenvolupament de la filosofia de l'"albir", que abocarà, el 1911, en la "filosofia del Seny". En una de les seves primeres glosses identifica l'arbitra-

ri amb l'"estilitzat" i l'"humanitzat" dins dels productes de la cultura, els quals hauran d'ésser més deutors de la "invenció" que de la "imitació",¹¹ o, com dirà ^(més)endavant, de la "creació", més que de la "visió directa".¹² Per això farà sovint la presentació d'ell mateix com la d'un "enginyer", afegint-hi la defensa de l'"enginy" com una qualitat bàsica de l'intel.lectual, tant com de l'artista:

"Però no direm enginyós a l'observador ni a l'interpretador, sinó al creador de realitats, és a dir, a l'arbitrari. L'enginy és, doncs, això: arbitrarietat; arbitrarietat disciplinada, regulada".¹³

"El món es platonitza", afirmarà en aquests moments: "Cada dia em sento més indiferent, quan no repugnat, per tot el que és merament anecdòtic, episòdic, aristotèlic...", afegeix alhora.¹⁴ Amb un to emersonià, s'atreveix a reivindicar l'"egoisme" -"No altra cosa que la forta consciència d'una missió sublim de paternitat"- per a fer dels homes i dels pobles ^(uns)"Herois".¹⁵ "Arbitrarietat" voldrà dir per a ell "l'imperi de l'Esperit",¹⁶ o imposició de la "llibertat humana" sobre les "fatalitats naturals o socials"; definitivament, imposició de l'"albir", com escriu per primera vegada.¹⁷ Aquest suscitarà una manera pròpia de "veure" i de "viure", en consonància amb l'"intel.lectualisme modern", que és fonamentalment "artista, devot de la forma".¹⁸ Mentre renova els seus atacs contra Aristòtil i la tradició empirista, tot incrementant els afalacs vers Plató i l'idealisme, integrarà alhora un component ètic al seu arbitrarisme, en el que, ultra el seu signe espiritualista, la "voluntat transformadora" és la seva nota es-

(1ª Part, II, 1)

sencial,¹⁹ com deixà dit el 1907. El "ver home contemporani" és, per a D'Ors, l'"espiritual i actiu", capaç de conjurar tothora la "Fatalitat" exterior²⁰ i àdhuc, en obediència a l'"albir" regenerador, els desordres inherents a l'individu.²¹ L'antítesi "Naturalisme-Arbitrarisme", escriu D'Ors a Maragall en una carta del 1909, és "... l'eterna qüestió de doctrina entre vostè i jo".²² Es tracta, com ja havia dit l'any anterior, d'una "irreductibilitat experimental entre la potència i la resistència", o entre el jo i el món, la consciència i l'afectivitat, la cultura i la naturalesa...²³ En definitiva, tot l'humà ha de centrar-se en l'"albir": sensibilitat, coneixement i conducta moral han de ser regits pel component volitiu, i, és clar, intel·lectiu de psiquisme.

Tot plegat féu que D'Ors, creient obeir la tradició "clàssica" en la història de la filosofia, es proposés, el 1911, dur a terme un "intel·lectualisme restaurat" que succeís, sense ignorar-lo, el corrent pragmatista, representat per William James. Aquest, com Bergson, li semblava massa supeditat al "biològic pur", que ell volia veure corregit per una atenció prioritària envers el "lògic", al que totes les disciplines del coneixement havien d'estar sotmeses.²⁴ Al costat d'aquest paper regulador encomanat a la "Lògica" -mes tingui's en compte que, per a D'Ors, aquesta res tenia a veure amb un sistema formal de raonament, sinó que es tractava de l'emfasització d'un pretès element "irònic" del coneixement-, pel que fa al coneixement científic, el nostre autor manllervà el concepte del

"Seny", parangó d'aquell altre en la resta de dimensions actives de l'enteniment humà,²⁵ i culminació de l'aparell original dedicat per D'Ors a la definició de l'idealisme segons la matriu de l'"albir". El "Seny" és l'últim "grau del coneixement", i correspon a un estadi "filosòfic" -"platonisme", il·lustrarà D'Ors- en el que la "motivació vital" i la "ironia" el fan al capdavant superior a l'estadi "científic", altrament "aristotèlic".²⁶ Una distinció certament ben peculiar dels moderns sistemes filosòfics idealistes. L'"Albir" és tot just el contrari de la "Raó", com el mateix D'Ors, definint-se "antiracionalista i biològic", ens presentarà el 1913,²⁷ i, després d'un període de declivi de la seva dedicació filosòfica, a partir del 1918, quan la "Intel·ligència" és feta objecte del seu "viure" i d'una pretesa ètica.²⁸

D'Ors digué que s'havia imposat la crítica de l'"empirisme" i del "dilentantisme".²⁹ Fugir d'un extrem i de l'altre l'impedí tant una creença en el valor racional de la ciència com un rebuig total d'ella. La manera d'entendre D'Ors la filosofia estarà condicionada a aquest fet: la filosofia deu parlar de la ciència, però és superior a ella. La seva "filosofia", poc preocupada pels temes d'estricta metafísica -com, cal reconèixer-ho, pels d'ètica i estètica-, es resolgué en un terme mig entre el científicisme i l'assaig d'idees no monogràfic. Els seus temes seran els de l'epistemologia ("filosofia de les ciències", n'arribà a dir ell), la psicologia i la pedagogia, i encara podriem veure el conjunt d'aquests com un intent de

(1ª Part, II, 1)

diguem-ne "psicologia general", tal com quedà reflectit amb la "filosofia del Seny". D'aquesta manera, per veure el món -els objectes- i el seu sentit -els valors- com a matèria de coneixement, i alhora convergents en ell, observem en l'obra especulativa de D'Ors un signe de continuïtat amb Torras i Bages i Llorens i Barba, equidistants, en llur idealisme positivitzant, de l'empirisme i del formalisme gnoseològics. No obstant, com ja hem vist, es recolzarà en la vella oposició entre l'un i l'altre per tal de formular el seu pensament, altrament anomenat per ell mateix "Doctrina de la Intel.ligència", vers les darreries dels anys deu. El coneixement comú prescindeix de les notes generals; el coneixement científic ^{no fa} de les notes individuals; sols la percepció filosòfica, que no és ni empíria ni abstracció pures, segons D'Ors, és capaç d'assolir el general sense perdre l'individual. La "Idea" és superior al "Concepte"; la "Intel.ligència" a la "Raó". Mes no se cenneix a l'intuicionisme, en l'altre extrem de la raó abstracta, cosa que ja criticava de Bergson, sinó que adopta un intel.lectualisme moderat, "realista", en sentit vulgar, en el que les "Idees" representen el general-concret, productes d'una "visió superior a la intuïció, a l'abstracció científica i al sentit comú -les idees ja no són "nocions", sinó "figures", com dirà sovint. "Albir", "Seny" o "Intel.ligència" cerquen la Raó en la Vida, per a trencar el divorci existent fins aleshores, en l'ambient intel.lectual, entre una i altra. La raó no vol ésser abstracta, sinó concreta, "idea vivent" com agradarà de dir als noucentistes.³⁰

Per bé que l'"arbitrarisme" no arriba a precisar una doctrina estètica, no deixa de posseir una certa dimensió estètica que acompanya les seves formulacions, o àdhuc les justifica, com cregué Francesc Pujols:

"... l'arbitrarisme és una doctrina estètica, en el sentit que les lleis ètiques que recomana el pragmatisme responen a un criteri d'utilitat social i les lleis de l'arbitrarisme de l'Ors són sempre estètiques fins al punt que se sobreposen a l'ètica, perquè en l'Ors la visió estètica xucla no solament la dialèctica, com en el pensament hel·lènic, sinó l'ètica..."³¹

Amb tot, no s'ha d'oblidar l'influx poètic que, heretat del modernisme artístic i literari, hauria de passar sobre la doctrina orsiana de l'arbitrarisme, forjat en plena vigència de l'antipositivisme estètic. L'artista ja no "reproduïa" la realitat, la "interpreta". La intuïció tindria de seguida la seva continuïtat en la intel·ligència: Barrès, Valéry, Ors, ja abans el mateix Maurras...³² El nou culte a la "Intel·ligència" emprès pels continuadors de l'espiritualitat modernista, i entre nosaltres l'arbitrarisme orsià, tenia, malgrat la seva aparença estetitzant, una significació fonamentalment ètica: el rebuig de l'ordre burgès i de les ideologies positivistes que en depenien. És la conclusió del mal-du-siècle anterior, la des-racionalització de la cultura i la redescoberta, per tant, del clàssic com a tràgic -o de la Tragèdia en últim terme, com ens revelen les figures culturals del segle XX.

L'"idealisme nou" preconitzat per Eugeni d'Ors

La mesura d'"arbitrarietat" era, per a D'Ors, mesura de "creativitat", i aquesta, alhora, de la "immortalitat" humana, com deixà escrit al Glos. de 1906.³³ L'"arbitrarisme", doncs, posseïa un sentit escatològic que depassava l'estrictament estètic o ètic, per a formar part d'una reposició filosòfico-ideològica de l'"espiritualitat" -com deia D'Ors- en tots els àmbits del pensament modern.³⁴ La seva creença que s'assistia aleshores, en el primer decenni del segle, a un "moviment universal d'esperit", el portà a defensar "la Causa de l'Esperit" com el principal bastió de la "Regestació nacional" catalana.³⁵ La "devoció de l'Esperit", però, no havia d'anul·lar, sinó tot el contrari, el "viure científic" que la nova organització de les institucions catalanes necessitava. Mes sí havia de substituir la primacia ideològica del "scientisme" anihilador a l'esperit.³⁶ "La nostra interpretació intuïtiva, 'endevinatòria', més que inductiva o deductiva, dóna el lloc i l'honor degut a la contingència, a la llibertat (...) dóna el lloc i l'honor a resultats en aparença tan contradictoris com el d'una tendència a l'absolutisme idealista, fill d'un geni nacional, amb una tendència a allò pràctic, filla del geni d'una raça", escribí D'Ors el 1909.³⁷ L'instrument de la nova filosofia havia d'ésser una també ideal "Intel·ligència", respectuosa de la "tradició patrícia que ens vé dels grecs",³⁸ escrivia poc més tard.

D'Ors ja havia confessat a Maragall, el 1904, que la seva fonamental preocupació era la "universalitat i eter-

nitat" del pensament;³⁹ no era estrany, doncs, que en els primers anys del Glos. associés la qualitat d'"home modern" amb la "posició metafísica" en el conreu de la filosofia, la qual havia de succeir l'"imperi de la Biologia".⁴⁰ L'exemple viu d'aquesta posició el trobava en Bergson, a qui conegué personalment,⁴¹ i, succesivament, en Boutroux, Poincarè, Renouvier i Cournot, com deixà patentitzat el Glos. fins el 1920. La "filosofia idealista francesa" -no la "positivista" d'un Comte o l'"eclectica" d'un Cousin-, com la dels autors esmentats, era per al nostre assagista "el pensament universal".⁴² D'altra banda, i en ocasió d'un viatge a Munic, el 1910, veurà en alguns filòsofs alemanys del moment -Simmel, Dilthey, Windelband i els neokantians, així com d'altres- la ratificació de l'"idealisme nou".⁴³ De Munic en fa també l'elogi, amb un estudi detallat, de l'organització universitària dels estudis de filosofia i del catàleg bibliogràfic en aquesta matèria existent a la seva Universitat.⁴⁴ Al costat dels "idealistes" alemanys, D'Ors defensà reiteradament, des de les pàgines del Glos., autors contemporanis que, altrament, no es desdeien amb la tradició de l'idealisme alemany, com Croce⁴⁵ i Vailati,⁴⁶ italians, o els nordamericans Dewey⁴⁷ i Royce.⁴⁸ L'any decisiu del 1911, en intentar un repàs de la filosofia contemporània, sobreposarà el nom de l'autor de la Filosofia dello Spirito al capdamunt de tots els qui "reaccionaven" contra el malaltís científicisme,⁴⁹ i un any més tard no dubtarà en adscriure -tot elogiant-lo- Menéndez y Pelayo a l'"idealisme filosòfic".⁵⁰ Aquell mateix any de 1911 havia escrit, tot justificant el seu clamat "idealisme":

(1a Part, II, 1)

"La vida moderna és feta de facilitats; per a l'ordre intel·lectual més que per a cap altre. Això augmenta de dia en dia el preu de l'Esperit. L'erudició, per dir-ho així, s'abarata. Durant molt temps ha pogut canviar-se creació contra erudició. Ja comença a no ésser així. Els progressos de la fotografia han restaurat el crèdit de l'idealisme artístic. Les facilitats creixents en matèria d'informació intel·lectual bastarien elles soles a restaurar, encara que no existissin altres causes millors, l'idealisme científic".⁵¹

I l'endemà mateix d'acabar l'últim capítol de La Ben Plantada, que es publicava al Glos. de l'any indicat, ja es proposà de fer, per endavant, una "Campanya per l'Idealisme",⁵² que confirmarà literalment el 1913 amb la seva glosa més llarga, el conegut "Un Amiel vigatà",⁵³ on exposa el seu programa de "restauració de valors". La tasca assignada a la filosofia seguirà essent una "reacció" que superi l'"anecdòtic" i l'"històric" per a copsar, en tota mostra de l'"actual", l'"etern".⁵⁴ L'"idealisme" és "nota essencial" de la filosofia, i la "renaixença de l'idealisme" la seva justificació.⁵⁵

La concepció orsiana del pensament filosòfic és un dels extrems del seu volgut "idealisme". La filosofia és un "llinatge noble" entre els "oficis", perquè té la "paternitat i patronatge" de Sòcrates, ens precisarà D'Ors.⁵⁶ En reiterades ocasions havia definit el caràcter "autònom" -però no excloent- de la filosofia respecte de la ciència. Primer, com un neo-tomisme, proposat en el període comprés entre els treballs Per la síntesi (1900) i Religio est Li-

bertas (1908);⁵⁷ després, com una "psicologia general" -en expressió nostra- o, com deia el mateix D'Ors, "filosofia de les ciències", entre La mesura de la ciència per l'acció (1908) i el Curs de Dialèctica (1918). A partir d'aquest darrer, la "filosofia" d'Eugeni d'Ors és una reiteració ordenada dels temes proposats amb anterioritat, encara que amb un augmentat abandonament tant del conreu del pensament filosòfic com de la preocupació d'aquest per la ciència, molt probablement provocat pels avatars personals viscuts per D'Ors en relació a les institucions en què desenvolupava el seu treball. En tot cas, preocupat per la "teologia" o per les "ciències", l'encreuament de llurs temes amb les reiterades consideracions de valor efectuades per l'autor -característica que s'afegia al fet que la filosofia no era pas la dedicació central de D'Ors- féu que l'"idealisme" perseguit presentés un notori desordre conceptual, malgrat que la unitat d'intenció i les connotacions ideològiques que s'hi desprenen són prou identificables: la filosofia tenia un caire actuant, mediació entre el saber i l'acció.⁵⁸ El saber filosòfic no havia d'ésser "Enciclopèdia", sinó "Dialèctica": "adaptació de la Ciència a la vida", seguiment de Plató, no d'Aristòtil.⁵⁹

D'Ors i els noucentistes, però no menys els modernistes, participaven d'aquell corrent neoidealista europeu que, en la filosofia i en d'altres manifestacions intel·lectuals, es disputava amb el científicisme la primacia en el pensament teòric, després de la crisi del positivisme filosòfic i del naturalisme estètic. Dins d'aquell corrent

s'enllaçaven diferents tendències, de las que, a Catalunya, el darwinisme, el ruskinisme, l'emersonisme, el nietzscheanisme i el seguiment de l'obra de dos meridionals com Barrès i D'Annunzio, pel que fa al pensament forani, i el recobriment de l'apologètica cristiana -lul·lista o tomista-, del nacionalisme romàntic i de la tradició filosòfica vernacle al voltant del "seny", pel que fa al llegat autòcton, haurien de constituir el fonament espiritualista, deliberadament antimaterialista, des del que D'Ors pogué desenvolupar el seu "arbitrarisme" idealista, obert ara a noves influències: Bergson, Croce, James, Royce, Freud, Simmel, Dilthey... o la mateixa crítica militant dels Maurras, Bourget, Brunetière o Moréas. Les "ciències de l'esperit" i les especulacions parabiològiques venien a prosseguir l'actuació anti-positivista -contra Spencer, Haeckel, Renan, etc., i l'obra difusora, entre nosaltres, d'un Almirall o d'un Gener- dels modernistes aclamadors de la "voluntat" i de l'"ideal", àdhuc de la "regeneració". Torras i Bages n'era el principal instigador, Maragall hi participava, i figures ideològicament tan distants d'aquests dos com Jaume Brossa⁶⁰, Gabriel Alomar⁶¹ o Ernest Vendrell,⁶² concorrien similarment en el rebuig de la societat industrial i de masses.⁶³

Dins d'aquesta generalitzada represa de l'idealisme observem entre D'Ors i el seu coetani castellà José Ortega y Gasset unes afinitats i conconcitàncies prou evidents, no solament en llur comportament públic -ambdós coincidiren en l'exercici simultani del periodisme, la docència i la intervenció a les institucions polítiques-, sinó, des d'una

(1ª Part, II, 1)

compartida ideologia de reformada il·lustrada, en el seu deler informatiu i organitzador dels estudis relatius al pensament,⁶⁴ i, especialment, en la conformació de llur esmentat idealisme filosòfic. Aquest arribarà àdhuc a la coincidència lèxica, com davant la reivindicació de l'"europeïsm", de les "ciències", del "classicisme", del "segle XX", de la "raó vital" -fòrmula usada ja per D'Ors el 1910- o de la "minoría selecta"- expressió d'orsiana del 1913.⁶⁵ Més que d'una coincidència, en el cas de Croce en relació a D'Ors, menor en edat, podem parlar d'una influència general, que no s'arriba a fer explícita, malgrat tot, en ocasió del Breviario di Estetica (1913) del primer. Ja hem esmentat més amunt els moments que D'Ors al·ludeix Croce i l'admiració que sempre li desvetlla -Crexells parlà del filòsof italià, el 1918, com d'un autor "... tan conegut i honorat a Catalunya"⁶⁶-, però hem de creure que la lectura d'altres texts de Croce, en especial els publicats a la revista Critica, arribaren a incidir de forma generalitzada, però decisiva, en el nostre autor. Si bé D'Ors no recull textualment les idees de Croce, la proposició, per part d'aquest, de l'"idealismo nuovo" contra la "teoria sensualística" -en la que Croce, com D'Ors poc més tard, englobava des del positivisme fins el "decadentisme", passant pel "romanticisme"-, l'any 1902,⁶⁷ i els atacs continuats, en endavant, contra la ciència,⁶⁸ així com la concepció militant de la crítica i la concepció reformadora de la filosofia de l'"Esperit", ens ha de fer creure, com ja s'ha avançat, en una transmissió efectiva de l'ideari crocià en l'obra d'Eugeni d'Ors.⁶⁹ Per

(1ª Part, II, 1)

cert, el germanisme de Croce es reitera en D'Ors -i també en Ortega- a propòsit de Fichte, que no tingué una demostrada influència en el nostre autor -com l'exercida per autors alemanys citats més amunt-, però que cal prendre com a referència històrica, ateses les suggerents concommitàncies — "Wissenschaftslehre" i "Doctrina de la Intel·ligència" n'es la més fefaent, però sobretot hi ha en Fichte i D'Ors un quasi idèntic "regeneracionisme" que aplega des de la filosofia fins a l'acció nacional, amb la mediació pràctica de la pedagogia i teòrica de la intersubjectivitat, el "diàleg" d'orsíà, en aquest cas⁷⁰ — i les no gens desinteressades al·lusions de l'escriptor català al filòsof romàntic alemany.⁷¹

D'Ors, tal com hem dit, no sistematitzà gaire, en els anys noucentistes, els postulats del seu pensament filosòfic. Però en el seu global concepte de la filosofia i dels objectes d'aquesta que ell tractà, podem apreciar una implícita fixació del criteri de veritat del pensament al marge de l'experiència sensible o de la inferència formal -antipositivista i antiracionalista, alhora, com era-, per a derivar-lo, en el seu espiritualisme basat en la positivitat de determinats valors culturals -ètics, estètics-, vers una axiologia centrada en el valor de l'"eficàcia". El seu criteri de veritat, basat en aquella, se salvava així del relativisme intel·lectual que tan perillós hauria estat no tant per al seu idealisme -gnoseològicament relativista, això sí, com hom pot veure- com per a la ideologia dominant aleshores a Catalunya, el nacionalisme, del que

D'Ors n'era voluntàriament un gestor. Per això coincidia amb les filosofies idealistes de l'època, inclòs el pragmatisme, arran del qual escrivia, el 1909, tot fixant emfàticament el seu esmentat criteri de veritat:

"Heus ací les dues notes distintives d'aquest corrent -llum del Noucents:

Primera: El saber humà, que s'organitzava ahir entorn de la mecànica o de la història, s'organitza avui entorn de la biologia.

Segona: la filosofia i la ciència, de Descartes ençà, es proposaven la conquesta de la CERTITUD; avui es proposen la conquesta de l'EFICÀCIA.

I això és un Alba. I això són uns Temps Nous".⁷²

La veritat restava així sotmesa a un principi efectiu, però no menys a-científic. La lògica pertanyia a la biologia, la raó a la Vida. Així ens ho vol deixar ben clar, per exemple, en el seu treball Note Sur la formule biologique de la logique, de l'any 1910,⁷³ entorn el qual girarà el posterior pensament d'orsíà, consubstancial amb el "materialisme" ètic del Noucentisme, tan reaci al formalisme pur en qualsevol manifestació. El criteri de l'"eficàcia" nega la veritat fàctica -"Natura" = "Objecte"- tant com la veritat lògica -"Logos" = "Subjecte"-, per a afirmar-se en la relació d'ambdues (representada per la "voluntat", altrament per l'"acció") sota la fórmula de predomini -"Colonització", dirà D'Ors- del subjecte sobre l'objecte, del que no obstant s'afirma i se'n depèn.

L'esmentat relativisme del coneixement serà corregit més tard, quan ja, però, el Noucentisme era un pretèrit,

(1a Part, II, 1)

per l'únic pensador de formació noucentista que seguí a D'Ors en interès, Joan Crexells, el qual fixà el criteri de veritat en el realisme lògic, après de Bolzano i Russell. En el treball Las verdades absolutas, del 1919, trobem la primera exposició sistemàtica de l'ideari gnoseològic de Crexells,⁷⁴ un idealisme objectivista que simultanejà, si més no, amb un consemblant "materialisme" ètic -per origen i vocació- respecte del d'Eugeni d'Ors.

2. EL POST-PRAGMATISME: EL "JOC"

"Ironia" i "joc", o el lligam de la Ciència amb l'Art

En els escriptors més representatius del Noucentisme observem l'ús de la metàfora humorística, en la figura de la ironia, per a provocar en el lector els mateixos efectes que els modernistes, amb el seu to profètic i greu -Maragall, Brossa, Alomar, ...-, pretenien induir. La ironia, en els Carner, Bofill, Crexells (en aquest, intel·lectual "paradoxa") i el propi D'Ors, el seu teoritzador, venia a acomplir la mateixa funció "greu" -moral i èpica, per sota de les aparences líriques o lúdiques- que el pathos de llurs predecessors. En el Glos. del 1907, a tall d'exemple, D'Ors ens presenta el seu contemporani, el compositor Richard Strauss, com un autor que manifesta el seu món "espiritual" i el seu "geni" a través de l'humor, en lloc de fer-ho, i D'Ors se'n congratula, amb un registre tràgic.¹ Ara, si la ironia ens ha de preservar

(1ª Part, II, 1)

de la malenconia i la insolvència en l'expressió cultural, no per això, tal com mantindrà D'Ors persistentment, s'ha d'incórrer en l'extrem contrari de la lleugeresa. El "riu-re" i el "sarcasme" són, tout court, "incivils":

"La ironia, vet aquí la salvació -escrivia el 1909- Si ets només intel.ligent, seràs incapaç d'heroïsme, perquè la teva crítica deturará la teva acció. Si ets només heroic, seràs incapaç d'intel.ligència, perquè la teva acció et demanarà ceguesa, i no discerniment... Si pots arribar a l'admirable posició d'ironia, sabràs ésser alhora supremament intel.ligent i magníficament heroic".²

La ironia no era, doncs, un sol recurs expressiu, sinó una forma d'enunciat que es corresponia amb el nou repte "intel.lectual" de la més jova generació del catalanisme bur-gès. La predicació del "suprem esport d'ésser intel.li-gent",³ coincidí amb la de la "ironia", era l'ex-pressió d'aquella "heroicitat" convenient als noucentis-tes: la de la previsió i l'eficàcia. La "intel.ligència" era, per primera vegada, una prova vital per a un grup d'intel.lectuals catalans. D'Ors ho consignava el 1914:

"Nosaltres creiem que en considerar l'ac-tivitat racional de l'home com un fenòmen vital, i com un fenòmen que assegura pre-cisament la conservació de la vida indivi-dual, ha de portar, com a conseqüència ne-cessària, una posició de llibertat, de su-perior ironia, en què degui col.locar-se l'home davant dels productes de la seva ciència"⁴

Justament aleshores feia poc que l'autor del Glos. havia oposat la "Ironia", una virtut "heroica" ensenyada per

(1ª Part, II, 2)

Sòcrates, segons que afegia, al "Cinisme", el distintiu moral de l'home "aburguesat" i dels individus, alhora, del llinatge de Diògenes. La ironia és "exemple", el cinisme només "anècdota".⁵ És clar que D'Ors al·ludeix al concepte clàssic de la ironia com un ingredient qualitatiu de l'enraonar, tal com fou llegat amb el corpus platònic, però també és evident l'empremta del romanticisme alemany més influït per aquell, és a dir, de l'estètica post-kantiana: així, Schiller, Friedrich Schlegel, Solger i Jean Paul Richter, autors dels que D'Ors féu ocasional esment. Per a Schlegel, per exemple, la ironia és la contraposició del caos, i significa, en l'art, "... elevar-se fins a l'alçada de la filosofia".⁶ La ironia, per a aquest autor ben conegut dels primers intel·lectuals de la Renaixença, és la "bellesa lògica". Aquesta posició estètica, compartida després per Jean Paul Richter -autor tan conegut dels nostres avantpassats com el primer esmentat-, qui l'adoptà en el seu afany de distingir-se del "paganisme" de Goethe i del nihilisme de Novalis, aboca en el concepte escatològic modern detentat pels danesos Kierkegaard i Höffding, ben presents, d'altra banda, en el Glos. orsià.

De Schiller, altrament, rebrà sobretot la influència de la teoria del joc en la creativitat humana -teoria provenient, al seu torn, de l'estètica kantiana-, que D'Ors fa abastar, eixemplant el seu radi d'aplicació, al "treball" en general, inclosa l'activitat del coneixement. Així, i en un intent de revisió del pragmatisme, escriví,

(1ª Part, II, 2)

el 1908:

"La 'comoditat mental' sembla precisament ésser, i així ho demostra a Viena el professor Ernst Mach, l'objecte propi de la ciència. Jo de bona gana m'allistaria entre els deixebles d'aquest senyor, si ell m'admetés, en canvi, el principi (que jo no voldria deixar mai) que mouen la coneixença, l'activitat científica, no tan sols pures raons utilitàries, mes també raons artístiques, raons de "joc" -com potser hauria dit Schiller...- I que així la vindicació que ara és moda per more pragmatico de la filosofia d'Abdera, hagi també d'emprendre's, paral·lelament, more artistico..."⁷

Aquell mateix any amplià aquesta concepció en l'escrit amb què participà en el III Congrés Internacional de Filosofia, celebrat a Heidelberg, "El residu en la mesura de la Ciència per l'Acció", tot ell referent a la constatació de l'"índole estètica" del "remanent" o "residu" de treball derivat quan s'intenta mesurar la ciència amb el canon de l'"Acció". La referència a Schiller hi és permanent, en aquest escrit que es pot considerar, junt amb la sèrie Set glosses de Filosofia, del 1911, l'exposició més acurada de la seva "filosofia de l'home que treballa i juga". Ja havíem dit que amb la seva concepció de la lògica com una "fòrmula biològica", D'Ors pretenia fer entrar en relació la Ciència amb la Vida, de la qual dependria. Però ara, allò que vol relacionar amb la teoria del residu estètic és la Ciència i l'Art, contra l'exclussivisme dels qui, com Mach o James, realitzen una "separació radical" d'ambdúes en jutjar la primera només per la "lleï del menor esforç".⁸ A aquesta concepció, representativa de les "fòrmules de previsió pràctica" del coneixement, opo-

(1ª Part, II, 2)

sa D'Ors la concepció per les "fòrmules científiques". Les primeres sols reconeixen el particular i el necessari, mentre que les segones adverteixen, a més a més, el general i el superflu existent en l'activitat científica: la "ironia", la "curiositat", ... el "Joc", en definitiva, que permet al científic adoptar, per una "sobre-abundància de forces" pròpia, una "actitud estètica" en l'esfera de les seves activitats. Mercès a aquesta, conclou D'Ors, "... la natura, que abans apareixia a l'home com una força, no li apareix ja sinó 'com un objecte'...". És, per tant, "... el moment de la iniciació a la llibertat".⁹ El "matís artístic" de la ciència l'allibera, segons D'Ors, d'ésser només un producte de la necessitat.

"Cal no oblidar -escriu l'any següent- que a Atenes, un cop la ciutat constituïda, la política tenia quelcom de joc... - D'altra banda, tot mostrava allí molt d'un joc: la política, la ciència, l'art, la vida... La humanitat era adolescent. Posseïa un excés de forces. Jugava".¹⁰

La intel·ligència, per a D'Ors, no sols tindria un origen actiu, segons la seva concepció biologista, sinó que, a més, i en consonància amb això, posseïria un caire integratiu de totes les facultats del psiquisme humà. La intel·ligència comprendria, doncs, aquells aspectes residuals de les funcions intel·lectives que restarien de la funció cognoscitiva específica, la única ajustada a una exigència lògica formal. "Nosaltres anomenen Seny o Intel·ligència (en sentit plenari, renovellat i ple de llum)

(1ª Part, II, 2)

la raó quan no es priva, marginalment, del joc", escrivia en el Glos., tot distingit idealment el "Seny" de la inferior "raó".¹¹ "Així, la nostra Epistemologia es constitueix amb una gran part d'Estètica", havia adjuntat l'autor.¹² O, encara: "És amb l'alternativa del treball i del joc amb l'oci, o, més ben dit, amb la recíproca compenetració d'aquests estats, que els pensaments poden devenir tan amables com les cançons".¹³

Per una part veien en les exposicions de D'Ors la conservació de la tesi burgesa, aleshores "pragmatista", de l'homo faber: la ciència és inseparable del treball (James). Per un altre costat, observem l'apertura d'un procés "superador", sense negar-lo, de l'anterior, pel qual es fa veure, reivindicant sense por l'"espiritualisme" de la "filosofia del Seny"¹⁴ i les figures intel·lectuals de Schiller i Plató, el sentit "noble" i de completeness artístic-moral que posseïa l'exercici teòric en la mentalitat pre-burgesa (per exemple, en Ficino i els neoplatònics florentins) o en intel·lectuals moderns anti-burgesos, com -ultra el mateix D'Ors- el francès Charles Péguy, el britànic Oscar Wilde o l'holandès Johan Huizinga. És la tesi de l'homo ludens.

L'estètica en la ciència i el "viure científic" com a estètica

Fins ara hem vist com l'índole estètica de la ciència es limita, segons D'Ors, al "residu" derivat per aquesta quan és regida per l'"acció". Però és que hi ha, per això

(1ª Part, II, 2)

mateix, un "goig estètic" en la ciència com a activitat, en descobrir-se que també la "simplicitat" és, com en l'art, qui la governa. Això afirmava D'Ors en finalitzar l'esmentat El residu en la mesura de la Ciència per l'Acció, del 1908.¹⁵ I, alhora, es disposava a fer, en endavant, la "vindicació estètica" del fet científic.

Els elements "actius", mes "sense intenció de fi útil" que té la ciència -escriu el 1911-, permeten veure en aquesta el seu més definit component estètic. Aquells elements "... són de llibertat, de bellesa, de vida".¹⁶ Per una altra part, quan la ciència té com a "font" no la "racionalitat", sinó la "curiositat" -com veurem més endavant-, és a dir, quan no és un "esforç per a formular lleis" ("scientisme"), sinó un "esforç per a conèixer causes" ("saber"), tal com s'esdevenia en el Renaixement, aleshores la ciència "... és més estètica, àgil, frescal, lliure".¹⁷ Aquest esteticisme de la ciència li farà sostenir, al final d'aquell any: "Diu que la ciència va desfent les il·lusions dels sentits. Però jo penso que aviat tocarà el torn als sentits de desfer les il·lusions de la ciència".¹⁸ L'estètic, segons que confessarà més endavant, entra no sols en l'art, "... sinó que està en els mateixos fonaments de la ciència i de la vida".¹⁹ Per això no dubtà en anar fent "noucentistes" a científics com Esteve Terrades (físic), Norbert Font i Sagué (bibleg), August Pi i Sunyer (fisiòleg), Fèlix Cardellach (enginyer) o Julio Rey Pastor (matemàtic).

Alhora, quan la ciència s'aboca més enllà de la "previsió pràctica" de què parlavem abans, per a establir generalitzacions i lleis, en lloc de limitar-se al particular, es posa també de manifest el seu component d'"ironia",²⁰ un "matís" a través del qual entra l'"espiritualitat" en la ciència contemporània.²¹ "La Ciència és Ironia. És a dir, la Ciència és quelcom d'estètic, com l'art", escrivia el 1911.²² Però aquesta facultat de saber veure l'"Esperit" per damunt de les "fòrmules" de què no obstant se serveix -començant aquí, justament, el joc de la "ironia" i de l'"estètica"-, es deu a l'obra de la "civililitat greco-llatina", la forjada per Sòcrates i el Renaixement. Sols la ciència "mediterrània", per encarnar aplegats el "gran scient" amb el "gran artista", pot donar realitat a una ciència "europèa", car sols ella és la Ciència (Sòcrates, Leonardo, etc.), el valor que féu existir Europa en la història. Per això, i en el mateix lloc, ens diu:

"Un dels aspectes amb que s'ha manifestat aquesta barbàrie del Vuit-cents era justament en desconèixer el caràcter estètic, irònic, de la Ciència, caient en aquella falsa religió de la Ciència que hem anomenat el 'Scientisme' i que altres anomenaren 'positivisme' tûrpídamment. El positivisme representava la superstició del resultat per sobre de l'esperit creador; la dogmatització de la ciència feta, en perjudici de la ciència en camí (...) Despullar-la [la ciència] del seu caràcter artístic per ~~armar~~ armà-la d'una transcendència ètica, vol dir una mena de barbàrie, una manca essencial de sentit de continuació"²³

Hi ha per a Eugeni d'Ors una "scientia ex anima" en els científics mediterranis, "... la que aquí, a les ribes del Mediterrani, apel·lem 'Ironia'",²⁴ en oposició a una "sientia ex machina", ingènua i mancada d'ironia, com la que s'imposà des dels països anglosaxons en el vituperat "Vuitcents". Aquest voler-se situar en posició de superioritat davant l'allau de la ciència anglosaxona, i en raó només d'un llunyà i idealitzat passat històric, portà D'Ors a sentenciar que la ciència meridional d'aleshores era "... com una Ciutat", en la qual, "... com en les antigues ciutats, la sola ciutadania ja és aristocràcia".²⁵ Un concepte, aquest, el de l'"aristocràcia" del treball científic, que D'Ors mantindrà en endavant.²⁶

La noció que D'Ors té de la ciència en general està prou impregnada també de la influència antipositivista i neoplatonitzant de la fi del segle XIX. El primer any del Glos. ja havia manifestat el seu repudi de la veritat fàctica quan escriví: "Una cosa plena de llum és sempre veritat, per inexacta que sigui.- El Ritme té més profunda existència que el Fet; la Lògica té més profunda existència que l'Anècdota".²⁷ El recurs tòpic a Plató, i el seu enfrontament obsessiu i constant amb Aristòtil, obeeix més a una mística anticientificista, com la que posaren en voga els simbolistes francesos, que a un deliberat platonisme, com el que podia ésser present entre els filòsofs de Cambridge, al començament de segle. El rebuig d'orsità de l'empirisme no comporta, altrament, la inclu-

sió en el corrent "realista" representat per aquests, especialment en l'epistemologia i la lògica. "La Ciència d'avui -escriu el 1907- guarda una posició austera: no considera, no descriu; mesura. Mesura sempre. Mesura incessatment".²⁸ La "mesura" és indispensable perquè hi hagi "Ciència".²⁹ Així, D'Ors entendrà que la ciència per antonomàsia del segle XX no és ja l'"aristotèlica", per descriptiva, Biologia -malgrat el "biologisme" del pensament del propi autor-, sinó la "platònica" Física, ajudada per la Lògica i la Matemàtica. Recordem que les primeres classes impartides per D'Ors es reuniren sota l'epígraf de "Lògica i Metodologia de les Ciències", en ocasió de la seva col.laboració, a partir del 1909, amb els Estudis Universitaris Catalans. Fixem-nos, doncs, en el valor estètic que atorga a una sessió acadèmica protagonitzada per M^{lle}. Curie, i seguida personalment per ell en un dels seus viatges a París -on, per cert, conegué també Poincaré, Langevin i Couturat (a Ginebra, però, coneixeria Peano, i, a Barcelona, Bertrand Russell):

"Jo l'he escoltada, jo l'he seguida Madame Curie fent equacions sobre el misteri. I bé, jo us asseguro que a la terça o a la quarta, si no és que fos més al principi, d'aquest interès, un xic groller, del que s'amomena 'la veritat/volent dir 'l'exterior, la sensual exactitud', ja no se'n recordava ningú. El que era important allí, era la deducció, la lògica, l'arquitectura racional... És a dir, una de les manifestacions del Ritme, el Ritme".³⁰

I no és, en el pensament orsià, que l'estètica es vulgui part de la ciència, sinó que aquesta forma part d'aquella:

"Perquè la Matemàtica -afirma tot seguit- és com la Música, ritme pur. I la Física, per la seva part, es fa de jorn en jorn més matemàtica, més 'musical'". La seva noció anticientificista, i, per descomptat, irracionalista de la ciència, la resumeix, el 1908, i amb ben poques paraules, tot apoiant-se en una combinació de pragmatisme i esteticisme per a dissociar -com els antics romàntics- les facultats dels coneixement:

"De la mateixa Ciència neguem avui dia que sigui quelcom d'exclusivament racional. Sabem com en la seva gènesi intervé l'acció... i -el Glossador afegirà de bon grat- la tendència estètica. La voluntat i la bellesa són, tant com l'Enteniment, fonts de coneixença..."³¹

La ciència s'ha de construir com una "Mitologia", atenent la "Qualitat" més que la "Quantitat", les "Causes" més que les "Lleis": cal, per això, apartar-se del mecanicisme fundat per Descartes³² i Galilei,³³ i prosseguir fidelment l'estil de Pitàgores.³⁴ Hom pensarà llavors "segons l'Harmonia", tal com ens ensenyaren els grecs, i no "segons la Identitat", tal com procedeixen els anglosaxons;³⁵ la ciència és irreductible a la "pura raó": ha de tenir en compte els "elements vitals", tant com la funció de "valorar", a la que es redueix en definitiva el pensar.³⁶ "Lògica" i "Intuïció" han de participar per un igual en la ciència, tal com Poincarè, diu, ens ho ensenya en el camp de la matemàtica:

"El Dret i la veritat no emparen cap d'aquestes exclusions. Sinó que es troben en aquell punt en què els varis camins espirituals es

reuneixen i entrecreuen complicats: en aquell Seny -ho volem dir un altre cop-, en aquella Intel.ligència que comprèn juntes la lògica i l'experimentació, i subtilment mescla la visió al raonament, el joc al treball, l'art al pensament, la vida a la ciència...".³⁷

Lògica i intuició constitueixen el principi de "Curiositat" -com avançavem abans- que ha d'orientar el treball científic. La "curiositat" fou el tema presentat en la seva participació, el 1911, en el IV Congrés Internacional de Filosofia, celebrat a Bolonya,³⁸ una qüestió sobre la qual havia anticipat, al Glos. d'aquell any, tot parlant dels components "alògics" de la ciència: "La Ciència deu subjertar-les, subordinar-les aquestes parts; però no pot excloure-les. La part irracional en l'origen de la Ciència és la 'Curiositat'".³⁹ Mercès a aquesta, i donat el seu caràcter d'"instint", pot acomplir-se l'"exigència d'unitat" que de bell antuvi, segons D'Ors, acompanya els "gegants del pensament" -com Llull i Leibniz, posa per exemples.⁴⁰

En parlar del principi de la "curiositat" defensat per D'Ors, hem de fer esment obligat d'Henri Poincarè, a qui Eugeni d'Ors exalçava com el patró contemporani de l'epistemologia,⁴¹ per haver-se sabut sostreure, amb el seu "intel.lectualista" convencionalisme, del dictat positivista. Poincarè, "artista suprem del joc científic", era, per a D'Ors, comparable en la seva brillantor a Euclides, i en la seva manera d'exposar les descobertes i reflexions, a Xenofont i Voltaire... ("Delícia! Ves qui s'entretindria llegint Victor Hugo!"):

(1ª Part, II, 2)

"L'estudiant, el lector, se senten davant l'obra de Poincarè com millorats, com acrescuts en harmonia i puixança de comprensió, i amb l'instintiu conat d'imitació de la gràcia en el gest, que dóna la contemplació d'un bell marbre antic o del pas rimat en un fi ballet d'òpera. Potser sorprendrei a alguns si dic que hi ha teories de Poincarè que semblen pàgines de Mozart".⁴²

Les mateixes consideracions d'ordre privativament estètic -com en els citats comentaris de l'autor al treball de Curie- es reiteren, en el mateix lloc, en confessar el seu deute a La valeur de la Science i La Science et l'Hypothèse, del científic francès:

"... són dos veritables monuments de la intel·ligència humana (...) Jo no sabia parlar amb calma d'aquests llibres d'or, en que la riquesa del material s'ajunta supremament a l'aticisme de l'expressió i de l'estructura, d'aquests llibres que, de quinze anys a aquesta banda, potser cap obra de filosofia ha deixat de citar, d'aquests dos llibres dels quals sóc deutor, com cap altre del temps, de la decisió d'una vocació, del mestratge en una actitud mental, en un mètode de crítica i àdhuc en un estil de prosa".

El passatge és d'un significatiu valor documental, però poc ens diu, d'altra banda, sobre el deute científic efectiu entre D'Ors i Poincarè, del que, això no obstant, escrivia el 1916 que el seu mèrit principal havia estat "... la crítica general del valor de la ciència",⁴³ en introduir la "raó cordial" en el procediment científic.⁴⁴ Aquest és el prototip del "savi", que, mort Poincarè, haurà de re-

presentar, en opinió de D'Ors, Pierre Duhem,⁴⁵ comparable àdhuc amb Leonardo da Vinci.⁴⁶

La ciència, per a D'Ors, ha d'ésser "ciència fent-se", submissió a l'"Esperit", no pas "ciència feta", o imposició del "positiu". La primera, escrivia el 1912, és obra d'una "superació" d'aquesta darrera per part dels "antiscientistes" contemporanis,⁴⁷ que han sabut vèncer la "covardia" del fi de segle: "... el pseudo-scientisme de la que s'anomenà 'interpretació materialística de la història'".⁴⁸ En el fons, per tant, més que un esteticisme de la ciència, el que D'Ors detenta amb la seva retòrica -tan mitificadora com anticientíficista- per la "Ciència" és un especulatiu però coherent vitalisme, almenys en l'ordre moral. Tot això, està clar, dins d'un quasi confessat irracionalisme filosòfic. Això escrivia en els primers mesos del Glos.:

"El Fantasma en aquest cas és la Ciència. L'Home que ha fet la Ciència, es troba avui que és aquesta una cosa ja impersonal, i més forta que ell, i oposada a ell, a la seva pròpia consciència. I, davant d'aquest conflicte, ha de demanar-se si li és lícit d'abdicar en un moment de tota personalitat i deixar que aquest ídol li governi tota la vida (...) Heus aquí, si hi penseu, alguna cosa terrible. Heus aquí la més gran de les tragèdies de l'esperit contemporani. Per ventura hi ha en ella una sortida possible: una Moral, una Norma de Vida, una Vida mateixa..."⁴⁹

Curiosament -però no paradoxalment-, aquest desenfocat re-
buig de la científicitat coexistia amb les seves proclames

per una "intensa febre d'esperit científic"⁵⁰ o tanmateix per un "viure científic".⁵¹ El recurs a la "Ciència" no era més que un mal dissimulat pretext per a posar el nou espiritualisme a l'alçada -i en substitució- de la inevitable secularització, cada cop més extesa i intensa, del pensament contemporani. "Estudia, augmenta en Ciència! Però que la Ciència no t'assegui l'Heroïsmes! Que no et mustigui la bellesa!".⁵²

La devoció de la "Bellesa"

Hem vist com l'idealisme filosòfic d'Eugeni d'Ors, reflexivament "intel.lectualista", el portà a reivindicar uns excedents estètics de "joc" i d'"ironia" en l'ordre del coneixement, mercès als quals, i des d'un pretès vitalisme filosòfic, la ciència mateixa s'ajusta, en darre-
ra instància, als imperatius de la "Vida". Mes ara veurem com l'ús del nou concepte de "Bellesa" -una noció estètico-moral, en aquest cas-, al qual s'han de relegar les categories anteriors, tanca el cercle de la filosofia orsiana, en retrobar, sense absorció d'un per l'altre, l'art i la vida. El vitalisme i pragmatisme a-estètics, així com l'esteticisme a-moral que dominaven la cultura d'entresigles, es compensaven mútuament en la concepció integrativa o "intel.lectualista" orsiana, que no es volia reduir ni a un pur vitalisme ni a un exclusiu esteticisme.

Ja no ens trobem, davant D'Ors i els noucentistes, amb aquella "religió de l'art" que afectà Rusiñol i la primera promoció dels modernistes.⁵³ D'Ors comparteix, com

(1ª Part, II, 2)

veurem, l'esteticisme d'aquests -la coincidència amb Sebastià Junyent és reveladora- i la tesi de la llibertat creadora (l'"Albir") en l'art, però al costat d'aquesta posició, en la que no és aliè l'esteticisme professat pel seu admirat Juan Valera,⁵⁴ hi ha també una actitud de represa del teleologisme moral i "regenerador" de l'art -l'Art no es desentén, així, de la Vida- detentat, respectivament, pels tomistes de la Renaixença (Milà, Torras) i els artistes del Cercle de Sant Lluc (De Riquer, els Llimona, etc.). L'estètica "arbitrària" es conforma dins d'un global dictat esteticista que tot ho supedita a la "Bellesa"; però, amb tot, malgrat la forta impregnació dels corrents de l'art per l'art, com veurem, i malgrat també la convicció del caràcter autònom de l'art producte de l'"albir", no es pot parlar d'un veritable o genuí esteticisme de la filosofia d'orsiana. L'art, segons aquesta, té un origen autònom, però la seva projecció no és independent -per exemple, de la moral. Com la filosofia i la ciència, l'art havia de lligar-se també a la vida, per a ésser-ne, tanmateix, el seu principal esperò.

El vast projecte d'Eugeni d'Ors és el de rescatar la "Bellesa" de la "immoralitat" en la que encara els modernistes la tenien retinguda. Millor dit, calia retornar la "Bellesa" -és a dir, la moralització- a l'art. Això escrivia el 1906:

"Ja per massa temps, la lletjor ha endolat l'obra dels artistes. Cal tornar-los a la clara devoció de la Bellesa (...) Les formes belles són tornades a glorificar. I tot

el que per aquest matí fem nosaltres ens donarà demà significació en la història."⁵⁵

Conrear la "bellesa", no sols en l'art, sinó en totes les altres extensions de la cultura, era, per a D'Ors, "inscriure en cercle d'eternitat", i no com a "anècdota", les obres del treball humà.⁵⁶ La "pròpia vida", dirà més endavant, pot arribar a ésser "obra d'art", com la de D'Annunzio, "... la millor de les seves obres artístiques".⁵⁷ El "viure modern" és tot ell, per al nostre autor, d'una "progressiva estetització": "Jo veig talment la Ciutat futura, que en ella tots els moviments seran regulats artísticament per les Belles Arts. La primera de les Belles Arts, serà la Vida".⁵⁸ Els actes ciutadans tenen, els uns, i han de recobrar els altres, la "litúrgia artística" que tots posseïen en el Renaixement i que el "materialisme" modern ha destruït.⁵⁹ Per això, com escriu el 1918, el lema del Glos.-òrgan d'educació "civil"- és només: "Lluny de la bellesa, cap salvació".⁶⁰ "Bellesa" i "Vida" han de coïncidir-se; es així que s'interessà per Morris -com ja vegerem amb anterioritat- i per Walter Pater: "... aquell qui aconsegueix en l'esfera estètica la mateixa reforma, modesta, irònica i profunda que un dia Sòcrates va fer en l'esfera intel·lectual".⁶¹ Oscar Wilde, un altre aestheticist anglès (relativament divulgat a Catalunya, en el primer decenni d'aquest segle, per Joaquim Pena i Manuel de Montoliu), i en molts punts del seu pensament "comparable" amb Eugeni d'Ors, no és, en canvi, acceptat per aquest -sospitem que per un incomplet coneixement de la seva obra-, qui veu en Wilde el retorn al "punt inicial" de l'esteticisme anglès: "Tor-

na a Byron, la bellesa insocial, incivil, immoral. La vida bella concebuda com una vida 'al marge'.⁶² Encara, doncs, que els autors de l'Aesthetic movement, amb llur tesi de l'art for Art's sake, no aconseguiren disimular el moralisme evident del seu volgut a-moralisme estètic, D'Ors acceptà amb preferència l'obra dels Pre-rafaelites, idealistes i estoics -com els coetanis simbolistes, a França-, per comptes del sensualisme artístic i la moral "decadent" del esteticistes anglesos (com Wilde, Swinburne, Beardsley, Whistler) i de llur correlat francès en els impressionistes. D'altra banda, pel que fa a la cultura francesa, l'autor més aclamat per D'Ors quant al seu ideari estètic és Théophile Gautier,⁶³ prou divulgat abans, com Huysmans -un altre "esteticista" francès que no meresquè, en canvi, els honors del nostre autor-, per la revista de principis de segle Universitat Catalana.⁶⁴ D'Ors, contra l'utilitarisme burgès que blasma molt abans Gautier, escriuí el 1917 un al·legat en favor de l'"art per l'art", en el rebuig de "... l'home que consumeix totes les coses en una contínua, irremeiable instrumentalitat",⁶⁵ en el qual n'és obvi l'influx del cèlebre text programàtic de Gautier.⁶⁶

3. L'IDEALISME OBJECTIU: ELS "LÍMITS"

L'"estètica arbitrària"

Abans d'iniciar el Glos., Eugeni d'Ors ja havia encunyat el seu formulari per una "estètica arbitrària". La

primera intervenció al voltant de la necessitat d'una nova estètica per al naixent segle XX, l'efectuà D'Ors en redactar la seva primera glossa i així començar a col·laborar regularment amb la premsa periòdica. Era la secció "Gazeta d'Art" del setmanari El Poble Català, en el primer número del qual, el 1904, Eugeni d'Ors proposa, "... per a fer-nos dignes de la vida moderna", la restitució del malaguanyat Renaixement català: "I d'ell, més que res, l'excelsa sensualitat, la resurrecció del culte pagà a la Bellesa, l'afició a pompes i sumptuositats, la vocació per a cercar arreu regularitat i harmonia, la consagració de la Vida a l'Art, en fi...". El que afirmava seguit d'una invocació a "Madona la Bellesa", que ha de dominar "... tot el viure nostre".¹ Poc més endavant, el gener de 1905, realitzarà en la mateixa columna la primera al·lusió a l'"arbitrarietat" estètica, dins d'un ideari i amb un estil plenament simbolistes, per a reclamar l'adopció de la "preceptiva" que distingeix l'"Estètica clàssica". Vegem-ho literalment:

"I crec fermament que l'Estètica moderna, que deu ja explicar transcendentalment allò que en l'Estètica clàssica (fins en els esperits més filosòfics, com el mateix Lessing) té aires d'arbitrarietat preceptiva, pot ressuscitar aquella doctrina aplicant-la a l'Art. Que en ell, realment, tota manifestació, tota creació constitueix essencialment un sacrifici: sacrifici de l'ànima creadora, a la que, un cop anunciada la llei de creació, li és precis ofegar tota palpitació excèntrica a ella; sacrifici dels elements reunits (que també són ànima) que deuen, així mateix, matar tot allò que

no pugui quedar rimat en una general harmonia i subjectar són existir a la unitat de l'obra, aquesta unitat misteriosa i divina que els ungeix en el Ritme"²

Per a D'Ors, la "qüestió cabdal" de l'art és la confrontació de l'"idealisme" i del "realisme" -una "qüestió eterna", altrament.³ I és fixant-se en aquesta disjuntiva que exclama, tot lamentant que en l'art modernista el primer terme hagués sucumbit al segon: "... l'abjecció estètica ha arribat a ésser tan gran, la nostra peresa especulativa tan esterilitzadora, que ja es va acceptant com axiomàtic un criteri mesquinament imitatiu".⁴ Paradoxalment, doncs, si abans reclamava la reposició de la preceptiva dels clàssics, ara rebutja el caràcter mimètic de l'art que era el punt essencial d'aquesta. Però ja hem vist que la seva equació d'"arbitrarietat" i "Ritme" és prou ambigua com per a no poder precisar si l'estètica arbitrària recent proposada rebutja definitivament, ultra el "realisme" de gènere, el postulat filosòfic de la imitatio. Podem anticipar que això no fou així -el Noucentisme seguí, i molt fidelment, la tesi de l'art "reproductor" de la realitat-, però és que les al·lusions a la "invenció" artística que D'Ors féu en l'important pròleg al seu text La muerte de Isidro Nonell (1905) no deixen de sobtar-nos, i àdhuc de desconcertar-nos, si no sabem que parla, en rigor, en clau simbolista, i que precisament un art tan de la inventio, com era el de l'avantguarda d'aleshores, seria després reiteradament rebutjat per D'Ors. Així, després de sostenir en aquell text que l'"art arbitrari" "... antes que imitar a la naturaleza prefiere imitar a Dios", i que

tot veritable art ha estat "Mitologia", afirmava:

"Los artistas 'arbitrarios', en frente de esta Mitología artística habitual, vienen a ser como los protestantes en frente del catolicismo; pero con más fuerza. Sustituyen la tradición por la invención. Defienden y practican, no solamente el 'libre examen personal', sino la libre creación personal. Se amparan, no sólo del derecho a interpretar los símbolos según ley de la propia conciencia, sino del derecho a fabricar sus símbolos según ley de la propia alma"⁵

La "Fàbula", la "Quimera", la "Fantasia", són aclamades per D'Ors com a quelcom "substancial" en l'art.⁶ "Precepte clàssic" o "Ritme interior", "imitació" o "invenció", l'"arbitrarisme", més enllà de l'equivocitat que li donava el seu enunciat simbolista, venia a defensar radicalment la creativitat lliure del subjecte contra els cànons sensitivistes, l'obediència a la "impressió" provinent dels objectes exteriors, que el naturalisme i l'impressionisme artístics havien estat defensant i que, malgrat la reacció "idealista" dels simbolistes a França, encara subsistien en l'art català de principis de segle.

Ja ho dirà en el Glos. de 1906: cal prescindir, en art, del "sentiment".⁷ Ell mateix, amb l'alter ego d'"Octavi de Romeu", es descriurà com a "enginyer-artista",⁸ dotat "... amb aquell son meravellós domini sobre les febleses naturals".⁹ El 1909, en una carta a Maragall, D'Ors deia a aquest que la discussió entre l'estètica de la "Paraula viva" i l'estètica "Arbitrària" és "... allà a on

(La Part, II, 3)

anem a parar sempre", i afegia: "I en això som, penso, que d'ençà de la primera carta que ens escrivirem/ I potser no sortirem d'aquí ni en totes les nostres cartes, ni en tota la nostra Vida!".¹⁰ A l'artista, escrivia al Glos. d'aquell mateix any, cal exigir-li una "tenue", una "elevació":

"Deixant a part, deixant lluny tot parnassianisme, sempre quedarà l'obligació "clàssica", de puresa artística, impedint als poetes les caigudes antisocials, incivils, en anècdota o 'pathos'....!".¹¹

Tot "treball", per a D'Ors, ha d'ésser "obra d'albir".¹² La intel·ligència hi ha de jugar un paper actiu, protagonista i reflexiu. Sols llavors hi pot haver "creació" i, per tant, "esperit".¹³ Aquest és el condicionament de l'"estètica arbitrària", i quan, a parer del nostre autor, aquesta no s'obeeix, es pot caure, com en l'obra de Maragall, en una "estètica interjeccional", com agradarà de repetir sovint de l'emotivisme artístic maragallià. A partir del 1911 D'Ors intercanviarà sovint "arbitrarisme" amb "classicisme" per a seguir defensant les seves creences creativistes. Aquestes, altrament "intel·lectuals", àdhuc "intel·lectualistes", es mantingueren, però, tan lluny de la pura inventio -"degeneració expressiva"- com de la pura imitatio -"parnassianisme"-, del formalisme com del realisme.¹⁴ Com escrivia el 1913, "Una obra d'art no és vera obra d'art si no ha volgut ésser arquetípica".¹⁵ El seu "classicisme" venia a ésser aquest èmfasi ambigu sobre principis retòrics dels quals tan aviat es podia fer desprendre una afirmació com una altra, anunciant-nos un D'Ors, així,

(1ª Part, II, 3)

en el seu espiritualisme antiemotivista, com a detentador tant d'un ideal clàssic com d'un ideal romàntic. El simbolisme li ho podia permetre, i fer-li veure en Edgar Allan Poe el "Mestre i Patró d'Arbitrarietat"¹⁶ o en Baudelaire el seu crític d'art preferit... al costat de Moréas.¹⁷ Quan l'"arbitrarisme" es feia consistir en tot allò que no fós "natural", i s'exigia com a condició de qualitat d'una obra el fet que fós "intel.lectual" per sobre de tot -lliure de les "contingències del món sensible", com escriví Casellas-,¹⁸ no es podia parlar en nom de cap classicisme, ni històric ni teòric, amb un cert mínim de consistència.

Semblants al·lusions a la primacia intel·lectual en l'acte creatiu, sempre sota el guiatge de la doctrina orsiana de l'"Albir", els trobem en d'altres autors noucentistes lliurats a la literatura estètica. Joaquim Torres-García, per exemple, convençut que l'"artista-romàntic" ha de passar a ésser "artista-filòsof",¹⁹ proposava, el 1912, que l'art deixés d'ésser la "reproducció" de les coses per a conrear la seva "idea" i ésser "creació de l'esperit".²⁰ Quant a l'artista, doncs: "... com més ple de coneixements estigui el seu esperit, podrà establir més relacions entre les coses i prendre d'elles el més essencial".²¹ Rafael Benet, tot seguit, agrupa entorn el concepte d'"arbitrarisme" una sèrie diversa de categories que, en llur aplicació a la pràctica artística, creu que poden impedir a contrarestar l'"individualisme" i el sentit d'"originalitat" en aquest domini. L'arbitrari voldrà dir el "clàssic", l'"etern",

el "tradicional", l'"ofici",...²² Paral·lelament, Martí Casanovas, ortodoxament seguidor de les reflexions orsianes, feia, a partir de l'any 1913, una vehement campanya publicística per una "crítica clàssica" i una "estètica intel·lectualista":

"El mot art el fem equivalent a artifici, funció provocada, no pas imposada i determinada per un factor extern i estrany a la raó d'albir. Entenem l'art com un factor de pura intel·ligència, no ja una funció de coneixement imposada per un valor extern preterminat, sinó una lògica imposada a la forma (...) Nosaltres, doncs, devem apoiar-nos en una Filosofia que justifiqui, que senyali i compregui la nostra Estètica. I aquesta filosofia nostra, en la qual ens integrem, és la de l'home que treballa i que juga"²³

L'ambient per a una nova estètica anti-emotivista -l'"Estètica" que Casanovas i el mateix Joan Crexells demanaven i que, en canvi, tan poc tractà D'Ors²⁴-, es pot dir que ja es venia preparant a Catalunya des de les darreries del segle XIX. Per una banda, sota la influència de Torras i Bages, convençut, aquest, que l'artista "no pot mancar a la llei de la raó",²⁵ com corresponia de creure segons el seu ideari. Per una altra banda, en ocasió de la nova crítica favorable al modernisme artístic i literari. Amb el primer influx es formà l'ideari estètic del ja madur Joaquim Ruyra, qui el 1904 sobreposava el valor de la "percepció" al de l'"emoció", tot aclamant, contra el "sentimentalisme", el llegat dels "estetes clàssics",²⁶ una convicció que no hauria de perdre després.²⁷ En la segona tendència esmentada, amb la que se significa

el pas del naturalisme al simbolisme artístic, cal assenyalar especialment el paper estimulador de l'intellectualisme en la crítica exercit per Sebastià Junyent,²⁸ així com l'acció precursora de l'assagista i poeta Gabriel Alomar, qui també el 1904, i abans que Eugeni d'Ors escrivia res sobre l'"arbitrarisme", havia dit, amb expressió que li era característica:

"Doncs, bé: aquí està precisament l'explicació del fi principal de l'home en son treball perdurable sobre la terra. Modelar la terra a l'albir de l'home".²⁹

Es clar que ^{en} l'ambient literari modernista, tot ell propens a la vindicació de l'individu i la voluntat (Nietzsche, Ibsen, Carlyle, pesaven decisivament àdhuc en el nostre medi cultural), podem trobar el complex ideològic que haurà de precipitar més tard, amb un Valéry a França, un Ortega a Castella o un D'Ors, entre nosaltres, aquest monisme intel·lectualista, predicador de la "Intel·ligència" com un valor absolut, que tractem aquí a propòsit de l'"arbitrarisme" orsià. Pel que fa a aquest, no hi ha dubte que la seva més immediata influència estrangera la trobem en la crítica artística i literària francesa del romanticisme i del simbolisme posterior. Els continuats elogis de Baudelaire, Fromentin, Gautier, així com de Moréas i Barrès -acompanyats de l'escarni de Taine i de Zola-, continguts en el Glos., parlen per ells mateixos.³⁰ Tampoc no cal oblidar, en el cas de D'Ors, la influència exercida per Cousin -el Cours de Philosophie (1836), el qual ja fou admirativament seguit per Milà i Fontanals i el seu dei-

xeble Menéndez y Pelayo-, qui, com els seus coetanis M^{me}. de Staël, Constant i De Quincy, hauria d'acusar l'impacte de l'idealisme alemany, amb una declarada preferència pels romàntics Schlegel, Schelling i Hegel.

L'"arbitrarisme" noucentista comparteix elements clàssics i romàntics. Els primers s'observen en els seus postulats estètics entorn la percepció artística, que no és de naturalesa originàriament emotiva, sinó cognoscitiva, i per tant no "espontània", sinó "adquirida" amb l'educació de la sensibilitat (d'aquí la vinculació amb els teòrics del "Gust": Diderot, Reynolds, Schiller, i en general tota l'estètica il·lustrada del XVIII). El component romàntic l'apreciem, en canvi, en els seus principis poètics; és a dir, en el referent no ja a la sensibilitat mateixa, sinó als seus actes i productes. Els noucentistes, quant a això, sobreposen el valor de l'artifici a la norma de la reproducció, així com la consideració de l'obra artística en funció més d'una ideologia que d'una pragmàtica o d'una preceptiva.³¹ Lluny, però, de l'academicisme, es feia circumscriure l'activitat artística i literària, o almenys això es pretenia, dins d'un àmbit especulatiu i sota la influència d'un rectorat ideal que l'allunyaven tant de la realitat factual com de la norma formal -D'Ors es volia, així, periodista- "filòsof", Torres-García artista- "filòsof", Casanovas crític- "filòsof". Per això, més que un signe de l'"autonomia" moderna de l'art, l'"arbitrarisme" pot interpretar-se com una emfasització del "domini", del "deure", factors exponents de la voluntat que vol so-

(1^a Part, II, 3)

breposar-se al "geni" i l'"espontaneïtat", a la llibertat creativa, en darrer terme. L'"arbitrarisme" no predica la llibertat de l'art, sinó el seu protagonisme: és el deure escollit, i no el desig lliure. Tot plegat féu que, entre els noucentistes, aquelles arts que no fóssin les "arbitràries" no trobéssin un prosperable estil propi (la novel·la i el teatre sobretot, l'escultura i la pintura, probablement...), mentre que aquelles que ja d'antic estaven emancipades de la "imitació" de la naturalesa tinguéssin una sort més exitosa (la poesia, la música, el gravat i els oficis, l'arquitectura...), o almenys més coherent en la seva trajectòria.

Vers un programa "idealista" de l'art

El 1903 D'Ors reclamava un "Idealisme" que també en l'estètica foragités el "Positivisme" imperant. Per això deia preferir el mestratge de Milà i Fontanals al del grup cultural de la revista modernista L'Avenc.³² L'any següent promovia l'"artista" com un personatge d'aptituds superiors a les de l'"home vulgar" i l'"home de ciència",³³ mentre que poc després, el 1906, fent-se ressò de la "crisi" de l'art "naturalista", aclamarà dos pintors simbolistes com Puvis de Chavannes i Eugène Carrière, amb el convenciment que revelaven, millor que cap altre més, el "sentit d'idealitat" de l'art contemporani.³⁴ La pintura dels noucentistes és tota ella, escriurà el 1912, un "Idealisme" que s'oposa al "Naturalisme":³⁵ l'exemple sobresortint continuava essent Torres-García, defensat ja amb anterioritat com a "pintor idealista".³⁶ Allò que deia cercar era "...

(1ª Part, II, 3)

una superació de naturalisme i d'impressionisme, una restauració del clàssic, un restabliment del sentit d'arquitectura i composició, una austeritat d'expressió idealista, una renovació, en fi, del culte a les valors intel·lectuals en art", tal com escrivia en el Glos. de l'any 1913.³⁷ En un text de l'any 1923, en el que feia balanç de la pintura noucentista, parlà per primera vegada de l'obra de Joaquim Sunyer com la del "primer idealista conscient" que tingué la pintura catalana contemporània: "... la verdadera restauración del idealismo empieza, ya entrando el siglo nuevo, en un maestro nuevo, en Joaquim Sunyer".³⁸ D'Ors parlava de "restauració" perquè entenia que Benet Mercadé i els pintors "Nazarenos", sota el guiatge dels germans Milà i Fontanals, ja havien representat un moment "clàssic" i "idealista" en la pintura catalana, amb el qual s'havia iniciat precisament l'"Estètica" a Catalunya.³⁹ Els modernistes, altrament, són reputats en aquest document com els autors d'una "obra d'ignorància".

Les més "baixes" formes de l'art eren, per a D'Ors, les de l'art amb "argument" o "anècdota", l'art "documentari".⁴⁰ La pintura havia de suggerir "una filosofia". Com en l'obra de Poussin: "Poussin no és un pintor per a pintors. Tampoc és un pintor per a homes de lletres. És un pintor per a filòsofs. No conec de millor destí que el d'ésser un pintor per a filòsofs, si no és el d'ésser filòsof per a pintors".⁴¹ Ja ho havia anat insistint a tot el llarg del Glossari: la sensibilitat artística és inseparable del judici estètic. Aquest és un compost d'"intel·

ligència" i "memòria"; el "plaer" estètic es dóna només amb el reconeixement i "definició" de l'objecte percebut.⁴² Així, D'Ors oposarà el "bell" -"bellesa ideal"- al "joliu" o "boniquesa" -"bellesa real o individual".⁴³ La percepció, ho havia escrit el 1908, requereix un distanciament reflexiu:

"I la identitat del contemplador amb la cosa contemplada, torba llastimosament la contemplació. Per veure un paisatge, cal, abans de tot, no formar part d'aquest paisatge".⁴⁴

Una afirmació, aquesta, que ens recorda aquella de Schiller entorn l'espectador d'art: "Sols quan, en l'estat estètic, col·loca el món a fora, és a dir, el contempla, sols aleshores separa d'ell la seva personalitat, i aleshores li apareix un món, precisament perquè ha deixat de formar un tot amb ell".⁴⁵ El Noucentisme, segons que havia escrit Eugeni d'Ors en l'esmentat text recopilador signat el 1923, havia deparat una "obra reflexiva", no com el Modernisme, afirmava, que havia estat una "obra instintiva i d'imitació". Àdhuc representava una "Filosofia", tal com diu en un passatge d'aquell escrit que encara roman inèdit:

"Los pintores novecentistas han podido recibir, han recibido indudablemente casi todos, el decisivo empuje de un cuerpo de Filosofía ya formulado, y con aptitud para aplicarse a los distintos problemas de las artes, como a los distintos problemas de la vida. Este florecimiento excepcional de lo que hasta ahora no había sido más que una iniciación, y que ha podido trocar la articulación de los varios caminos iniciados en la constitución de una verdadera escuela, de valor supremo y casi único en nuestros productos de cultura, y que ha permitido

decir sin exageración que, después de la pintura francesa, la pintura catalana había sido en los últimos años la más interesante del mundo, no sin fenómenos indudablemente extraños a ese enlace con una Filosofía".⁴⁶

No cal dir que Joaquim Torres-García participà també, i des de molt aviat,⁴⁷ d'un similar ideari per l'"Idealisme" estètic, reiterat retrospectivament al final de la seva vida.⁴⁸ L'art, per aquest autor, havia de caracteritzar l'"Esperit" -altrament, "el vertader".⁴⁹ L'artista, d'altra banda, "... aspira a l'essencial i etern";⁵⁰ no convé que sigui "bohemi", sinó "home superior", "artista-filòsof" que estudiï àdhuc Plató.⁵¹

"Perquè l'art -escrivia el 1915- no és imitació; és creació. I la imitació no ens dona més que l'aspecte fugitiu de les coses (...) L'altre, en canvi, cerca el persistent, el que sempre és igual a pesar del canvi. Aquest, doncs, va més a l'entranya de les coses. I no s'accontenta amb això, sinó que cerca, no l'individual, sinó l'específic; i no les coses com les ha disposat l'atzar, sinó d'una manera que podriem dir humanitzada, ja que son ordenament correspon a un ritme intern que sols l'artista pot sentir".⁵²

Dos crítics com Martí Casanovas (exaltador del "Nou Idealisme" i de l'"actuar estèticament" en la teoria i en la pràctica artístiques),⁵³ i Romà Jori (per a qui l'obra d'art "... és com un medi per a la transfusió espiritual"),⁵⁴ s'afegien als autors esmentats en la voluntat de contraposar l'art autòcton del moment als corrents continuadors del naturalisme que, junt amb l'embranchida del formalisme, dominaven l'art

(1ª Part, II, 3)

europeu. Joan Crexells, l'any 1921, defensava, alhora, la bellesa com un "fet ideal", i l'Estètica com una "ciència 'a priori'", tot aprofitant, en oposar-se a l'"art-imitació", per a criticar l'impressionisme i l'expressionisme artístics.⁵⁵

Mes tot aquest volgut "idealisme" estètic no s'instal·là de sobte entre els autors noucentistes. D'Ors, el seu teòric més prominent, l'havia recollit d'altres autors que influïren així mateix sobre la cultura catalana d'entressegles. Ultra els estrangers, dels que parlarem més endavant, en el cas de D'Ors haurem de pensar en Torras i Bages (i indirectament, a través d'ell, de Manuel Milà i Fontanals) i el modernista Raimon Casellas (vinculat al primer, especialment per la concurrència al Cercle Artístic de Sant Lluc), qui tantes vegades seria presentat per Eugeni d'Ors com el seu mentor artístic.⁵⁶ En la darrera dècada del segle XIX, Torras desplegà en matèria artística una sostinguda crítica contra el "naturalisme" i "positivisme" de Taine i Zola, principalment. Sota l'advocació simultània de Tomàs d'Aquino, Milà i Fontanals i Plató -"pare de l'Estètica"-,⁵⁷ arriba a afirmar: "L'Art és el grau més elevat de la vida racional, és l'efecte de l'operació més excelsa en l'ordre especulatiu".⁵⁸ I com D'Ors, o Torres-García després, creu que "... filosofia i art són dos termes correlatius", com afirma en el mateix indret. Raimon Casellas celebrava ja el 1894 la pintura dels Puvis de Chavannes i Carrière -la "forma significativa (...) expressió del concepte transcendent"⁵⁹- i, el 1896, "... el

(1ª Part, II, 3)

camí emprès de la idealització"⁶⁰: "La qüestió està en la inspiració creadora que vivifica, que espiritualitza la matèria amb transparències de fantasia, amb clarobscur de suggestió".⁶¹ Aquest mateix any oposava, com farien els noucentistes pocs anys més tard, la "pintura decorativa" a la "pintura de cavallet"⁶² i l'"essencial" al "contingent".⁶³ El 1900 preferirà la pintura de Llimona a la del fins llavors defensat Ramon Casas; el 1908 exaltarà la de Francesc Galí i Joaquim Torres-García per sobre de la dels anteriors... Eugeni D'Ors el presentà com l'informador de la seva generació i li feu signar el pròleg del primer volum del Glossari. Casellas feia, doncs, de pont entre l'estètica de la Renaixença (Torras i Bages, Miquel i Badia, Sardà, tots ells deixebles de Manuel Milà i Fontanals) i la del Noucentisme.

Ja entre les influències procedents de fora del medi català, podem comptar la de dos autors castellans de la Restauració que meresqueren l'homenatge esprés de D'Ors: Marcelino Menéndez y Pelayo -deixeble també de Milà- i Juan Valera. A tots dos conegué D'Ors en el seu primer viatge a Madrid, el 1905. Del primer, ultra la seva Historia de las Ideas Estéticas en España, admirava el nostre autor d'assaig Examen crítico de la moral naturalista, editat el 1892, en el que el polígraf reclamava un "idealismo realista" contra el "formalismo" i "relatividad" de l'ètica kantiana.⁶⁴ De Juan Valera, qui el 1867 censurava "el positivismo de nuestra edad", mentre afirmava que l'art subsistia malgrat la ciència,⁶⁵ Eugeni d'Ors en parlava

com d'un "suprem artista", "esteticista" i no pas "castís": "... en el fons és l'escriptor menys nacional possible".⁶⁶ La influència francesa es xifra també en el nivell de la crítica artística i literària. Hem parlat de l'atracció que sentí D'Ors envers Fromentin, Gautier i Baudelaire -tots ells influïts per l'estètica de Cousin, informada alhora per l'idealisme filosòfic alemany-, però abans de parlar d'autors més moderns haurem de tenir en compte l'obra del preromàntic francès Joseph Joubert, mort el 1824, autor de Les Carnets, publicats pòstumament, el 1838.⁶⁷ D'Ors cità entusiàsticament Joubert en els darrers anys del Glos. i publicà una selecció dels seus aforismes i reflexions a la "Col.lecció Minerva" de monografies. Sainte-Beuve, Taine i Zola no es detecten, altrament, en l'obra de D'Ors, ben segurament per llur "positivisme", mentre que l'al·lusió als autors que reaccionaren contra aquest corrent és constant i preferent a tot el llarg del Glossari: Moréas, Bourget, Thibaudet, Barrès, Maurras, France, i llur portantveu teòric, Ferdinand de Brunetière, qui edità, el 1896, La Renaissance de l'Idéalisme, en plena vigència de l'art i la literatura simbolista.

En els cercles simbolistes de la cultura de la fi del segle XIX hi planava una certa represa del romanticisme alemany. Goethe, Schiller, Novalis, Hegel, Schopenhauer, apareixien citats en la premsa d'aleshores com si es tractés d'autors del moment. Els contemporanis Nietzsche i Wagner havien contribuït, involuntàriament, amb la captivació que provocaven arreu, a aquest retorn amateur dels autors

finiseculars -i els catalans també, pensem només en Maragall- cap a la deu filosòfica de la poètica romàntica que encara llavors subsistia.

"Després de Hegel -escriu Della Volpe-, després de l'època de Goethe, ens trobem amb el regnat dels epígons, de les escoles i grups que alternen, pol·lemitzen i es contaminen les unes a les altres; són els epígons del romanticisme i del racionalisme que fan llur aparició a tots els països. Es tracta de l'etapa que va, en línies generals, des de 1830 fins als nostres dies; etapa en la qual, essencialment, la tendència idealista-romàntica, en les seves distintes variants d'esteticisme simbolista i formalista (decadentisme en general) surt al pas, amb diverses alternatives i vicisituds, de les tendències realistes, racionalistes, sociològiques de la cultura estètica actual".⁶⁸

No és estrany, doncs, que no fós fins el 1908 que es traduï a Espanya l'obra estètica de Hegel, de la mà, precisament, de Francisco Giner de los Ríos, deixeble, com Menéndez y Pelayo i Francesc Pi i Margall, de Manuel Milà i Fontanals, qui abans que fóssin traduïdes al francès per Charles de Bénard, ja utilitzava a la seva càtedra les Vorlesungen über Aesthetik hegelianes, en l'edició pòstuma berlinesa del 1835. La represa erudita de Hegel contribuïa contextualment -pensem, per exemple, en Torres-García- als al·legats dels noucentistes per l'"idealisme" estètic. En Eugeni d'Ors, concretament, el romàntic alemany que més assimilà, com ja s'ha insistit anteriorment, fou Friedrich Schiller. El rerafons platònic d'aquest, desvetllat per l'obra de Shaftesbury,⁶⁹ i alhora els seus postulats en-

torn la funció educadora de l'art -heretats, sens dubte, de l'estètica "il·lustrada" de Kant-, feu que D'Ors l'acabés preferint al seu idolatrat Goethe, que en matèria estètica encaixava més aviat dins de la tradició aristotèlica. La vindicació noucentista de l'art clàssic i del Renaixement artístic -Michelangelo al capdamunt- estaria també relacionada amb la revelació platònica, que hom distingia com a prioritària, de la producció artísticorestètica d'aquells dos grans períodes històrics.

L'estètica "arbitrària", malgrat ésser idealista, no es constituï, però, ni com a preceptiva poètica ni com a filosofia estètica volgudament sistematitzada, tot i haver compartit elements d'una competència i d'una altra. Tampoc, a despit dels seus lligams pràctics amb la cultura general del moment, es reduï a l'exercici, més o menys intel·lectualitzat, de la crítica subsidiària de la producció cultural d'aleshores. D'una forma atípica, el que pretenia aquella estètica era una filosofia de la història de l'art. No es feia estètica "pura", com en la florida d'aquest gènere -des de Baumgarten fins a Vischer-, però tampoc ni crítica ni historiografia "pures" de l'art. Era l'assaig artístic el que es començava a fer amb els noucentistes, els quals, entre l'opció de l'antiga especulació i la impossibilitat pràctica, llavors, d'una ciència de l'art, optaven per una literatura d'idees -no sempre diletant, però- que sintetitzés filosofia, crítica i historiografia. El resultat, és clar, no podia deparar grans aportacions ni científiques ni filosòfiques, però pensi's que a Ale-

manya -el medi amb més llarga i qualitativa tradició estètica i historiogràfica- no es feia, en aquells moments de crisi, una literatura estètica gaire diferent, amb tots els seguidors del post-hegelià Burckhardt: Nietzsche, Wölfflin, Dvorak, Hildebrand, Spengler,... I era l'estètica del moment; una hora que es demostrà, més tard, com de transició en la història de l'estètica. El recurs nostàlgia al classicisme que compartiren gairebé tots els autors europeus d'entresegles és una prova fefaent de la crisi que dominava l'ambient artístic i cultural. L'art, en conflicte amb la societat de masses i el predomini industrial, cercava desesperadament la seva essencialitat. D'Ors, els noucentistes, estaven atrapats del tot en aquesta contrapassa.

Dibuix i "esperit clàssic": el "Culte als límits"

La poètica noucentista queda descrita per analogia en unes paraules del pintor i crític belga Émile Bernard, qui en un assaig sobre el Simbolisme, escriví:

"Quin era, doncs, l'objectiu proposat pel Simbolisme pictòric? El mateix que el del Simbolisme literari; reduir la submissió a la cosa que ha de dir-se i elevar sempre l'obra a un idealisme transcendent. El primer objecte era l'espiritualització; el segon, la seva expressió; aquesta darrera -ho he dit- ha d'ésser reduïda a la seva major senzillesa, per tal que no quedi més que l'interpret en l'artista i no el seu objectiu únic".⁷⁰

"Espiritualització" i "expressió", en efecte, formen els dos "processos centrals" que escrivia D'Ors entorn la tam-

bé poètica simbolista de Torres-García, i a propòsit d'una exposició de les pintures d'aquest:

"Li ha calgut, de primer, 'despullar-se', com qui diu, i 'despullar' les seves idees; després 'revestir-se' i tornar-les a 'vestir', però ja amb vestidures immortals. De primer, desfer-se de la sentimentalitat, d'anècdotes, de literatura, de rastres vuitcentistes, per a arribar a la puresa ideològica i al nu; després, perquè amb això ja es vorejava l'abim de l'abstracció, fugir-ne, baixar de nou amorosament a les coses concretes, però ja sabent esguardar-les baix espècie d'eternitat. Són els dos processos centrals successius en la Filosofia de l'Home que Treballa i Juga".⁷¹

Aquesta operació significa, afegeix D'Ors, un "dobles esforç" d'"ascetisme" i "seny", respectivament. El mateix pintor, d'altra banda, i en un escrit gairebé simultani en el temps al d'Eugeni d'Ors, ens descriu el mateix circuit ascendent-descendent que l'esmentat per D'Ors respecte del procés de creació artística:

"Partir de la realitat, del fet, de l'objecte viu que ocupa un espai, per anar a la generalització, a la imatge gran, a l'humà deslligat de tot particularisme, a l'etern de les coses, és el procés de totes aquestes obres grans i serenes de l'art clàssic. Sense perdre de vista, doncs, aquest alt sentit universal d'accions i coses, hauriem d'anar al vivent, a l'objecte concret, fins a la materialitat de les coses".⁷²

L'obra d'art no consistirà sols en fer intel·ligible el sensible, en idealitzar l'objecte que es vol representar a través de la seva imatge o característica, com en la tra-

(1ª Part, II, 3)

dició aristotèlico-classicista -la que defensà també Goethe amb la seva teoria de l'Anschauung-, sinó en tornar sensible l'intel·ligible, en objectivar una idea preexistent per mitjà d'un símbol, com en la tradició platònico-romàntica. Segons aquesta, si prenem l'estètica de Schiller, la "bellesa" reuneix un "doble objectiu", com el que referírem dels noucentistes. Primer, "... el camí que de les sensacions condueix al pensament"; segon, el treball amb la "imatge vivent", la qual "... infondrà energia sensible a la forma abstracta"⁷³. La "llibertat" precedirà la "determinació", però aquesta no anihilarà aquella; tot el contrari, la farà indisoluble de la seva naturalesa.⁷⁴

No és doncs per un caprici que D'Ors hagués parlat sovint del "goig de definir" i del "culte dels límits" a tot llarg de la seva obra. "Jo sóc un terrible voluptuós de las definicions", es diu en el Glos. del 1907.⁷⁵ I segueix: "Perquè definir quelcom és fer-ho entrar dins la pròpia sang". Definir és un "goig", per a D'Ors, àdhuc un goig primigeni o "adàmic":

"Definir una cosa -escriu el 1908- és, en cert sentit, crear-la; en cert sentit, fer-se senyor d'ella. En el goig de la definició s'ajunten els de les gènesis i de la propietat. Una definició precisa i completa és tan bella cosa com una copa de cristall o un instrument de cirurgia. És una obra d'art. És en rigor, l'obra d'art primera"⁷⁶

"El més espiritual de les coses és tal vegada el seu pur contorn", afirmà el 1912.⁷⁷ I el 1914 s'autodenominava "l'Amic dels Límits".⁷⁸ D'Ors entenia que els "Límits",

i no l'"Impuls", és el que concedeix "noblesa" als productes culturals.⁷⁹ L'"impuls" és encara una qualitat "romàntica". "El culte dels límits és l'essència de l'esperit clàssic",⁸⁰ sostindrà en conseqüència. Mes tot i així, l'actitud d'orsiana és tanmateix ben romàntica, inclús idèntica a la dels romàntics més primitius, car el límit, per a ell, és la figura del coneixement per intuitiva comprensió i no per racional abstracció (l'"entendre"): "L'Amic dels Límits gusta de circumscriure mentalment tota cosa, abans de donar-se'n a la contemplació. Ell no creu entendre una cosa fins que l'ha compresa".⁸¹ L'esperit, si es vol, s'avantposa a l'intel·lecte, segons aquesta concepció, o, en paraules de l'autor, la "Idea" a la "noció": "Les Idees que no es pot esculpir no són més que vulgars nocions".⁸² Com en el cas del seu contemporani Paul Valéry, també particip de l'ideari estètic simbolista, D'Ors no ens expressa, amb aquest volgut classicisme dels "límits" -amb la subsegüent idolatria, en ambdós personatges, del dibuix i de la geometria com a arquetips d'execució poètica-, no una altra cosa que el to classicista del seu fonamental romanticisme.

Entrem així en la consideració del valor estètic que per als noucentistes tingué el dibuix. No cal especificar la importància que assolí aquest gènere artístic en les dues primeres dècades del segle actual;⁸³ el que importa aquí és retenir el fet que, dibuixants o no, els noucentistes -D'Ors, especialment- col·locaren la qualitat del dibuix al capdamunt dels valors d'execució dins

de les arts plàstiques en general.⁸⁴ El 1919, i tot parlant del "futur de les arts", Eugeni d'Ors creu que la única que subsistirà, entre les arts plàstiques, és la del "pur dibuix".⁸⁵ El dibuix havia estat motiu de continuades reivindicacions per part d'aquest autor. La primera d'elles, el 1904, és prou significativa perquè la realitza sota l'advocació de Goethe, i en oposició a "... aquest mesquí realisme de repetició que infesta i infama el nostre art contemporani".⁸⁶ També quan el Neoclassicisme artístic es presentà com a contraposició del Barroc hi hagué aquesta mateixa preocupació pels valors depuratiu i delimitatiu de les formes; Goethe, com Ingres, ho feu més tard contra la Romantik i la seva poètica de l'infiniteu. I com més acumulativa era aquesta reacció, com la dels nostres noucentistes, el "classicisme" demanat menys s'assemblava al patró racionalista originalment proposat en la literatura de Winckelmann i en l'estètica de Kant.⁸⁷ Hom l'acabaria sol·licitant des de la febre de l'irracionalisme mateix.

4. L'ANTIDIALECTICA: LA "TRADICIÓ"

No és fàcil assegurar que el confessat tradicionalisme cultural d'Eugeni d'Ors equivalgui exactament a una posició reaccionària. I és que no feia parlar al seu "Noucentisme" en nom del "Passat" -ni del "Futur"-, sinó de l'"Etern". El Noucentisme és "essència dels temps d'ara", però és que aquests tenien per tot caràcter l'ésser "sím-

bols de l'Eternitat":¹

"El Glossador, irremeiablament occidental -escrivia l'any 1908-, platònic, no sabia cenyir sa arbitrarietat a la fatalitat "anecdòtica" del temps, i, considerant aquesta, com les altres fatalitats enemigues, aparences, pecats, filles del Diable enemic -només en l'Eternitat troba la veritat definitiva, que és la definitiva alliberació".²

Per això, tot seguit, i per a referir-se al "futurisme" programàtic de Gabriel Alomar, escriu:

"El nostre futurista ideurg oblida sovint, distret en el dramàtic aspecte de contradicció aparent entre el Tradicionalisme i el Progressisme, que les magnes accions reformatrius humanes no s'han fet mai invocant exclusivament el Futur, sinó invocant, alhora, el Passat i el Futur -que és una forma d'invocar l'Eternitat"³

L'ambigüitat, però ambivalència en certa manera operant, d'evocar l'"Eternitat" que transforma els productes històrics en inevitable "Tradició", ens impedeix de considerar del tot retrògrade el formulari noucentista fixat per Eugeni d'Ors, malgrat el reaccionarisme cert de les seves connotacions polítiques, com veure'm en els capítols subsegüents. La lectura del mot "tradició" és, en aquest cas, doble:

"En el gran com en el petit, en el més ideal com en el més frívol, en el món de l'esperit com en el món de la llamineria, el fenòmen es repeteix amb un paral·lelisme perfecte. Jurem avui els nous artistes per Mestre Poussin, fugint de l'impressionisme dels seus antecessors immediats. Els filòsofs reclamen la tradició del Renaixement contra la tradició post-kantiana"

Fins aquí, la interpretació culturalista, però immediatament després:

"Un Georges Sorel, sindicalista, pot entendre's amb un Charles Maurras romàntic, per a combatre plegats la força democràtica dels Briand i dels Jaurès. Arreu el pensament noucentista troba menys obstacles en els homes de la tradició que en els liberals".⁴

Això escrivia el 1911, el mateix any que proposà la "restauració" de la "tradició" intel·lectual catalana.⁵ Fou també aleshores que composà el cèlebre aforisme "Fora de la Tradició, cap veritable originalitat. Tot el que no és Tradició, és plagi",⁶ molt probablement inspirat -per a obeir el seu propi aforisme- en el text "La originalidad y el plagio", del seu admirat Juan Valera.⁷ Ideològicament, per tant, el programa cultural esbossat per Eugeni d'Ors es pot considerar tradicionalista; i no tant perquè es rebutjés la innovació per ella mateixa, sinó perquè l'assimilació del nou hom entenia que podia desvirtuar la tasca prioritària i fonamental d'assimilació del "clàssic" que, per causes històriques, Catalunya no havia gaudit en la moderna formació de les cultures nacionals europees. El clàssic era el nou. I ningú que es digués noucentista era capaç de sacrificar aquell autoimposat deure d'atènyer de bell nou l'"etern" per la urgència d'una avantguarda que, a més, venia de fora.⁸

La "Tradició" és també en D'Ors una mitificació del passat històric. És el seu "record heroic":

"La feina del qui ha d'influir molt en el

futur no pot ésser l'estudi minuciós i detallista del passat(...) Aquella part d'aquest que excita a la glòria i a la construcció és més aviat aquella part heroica i poemàtica, aquella de que són fills els Mites (...) Qui no té un ideal en el futur no crearà més, és veritat; mes poc crearà d'estable aquell qui no tingui o no trobi en el passat una noble Genealogia i una Llegenda".⁹

La campanya pel "classicisme" obeeix a aquesta projecció d'un determinat passat en el futur. No és, per tant, un tradicionalisme absolutament reaccionari, malgrat els seus efectes retardataris i, ja no diguem, l'obsolescència dels seus plantejaments. Prenguem, si més no, l'exemple d'aquesta glossa, que transcrivim sensera, escrita per D'Ors amb motiu de l'aparició de Niebla:

"Per què 'Nivola', estimat Rector? Per què 'Nivola', i no, simplement 'novel·la'?"

"Per què trencar motllos, quan no resten motllos enlloc; quan, si d'alguna cosa podem queixar-nos és -una mica- de manca de motllos?"

"Vos haveu rotulat 'nivola' la vostra tan interessant Niebla, pel que ella sembla portar de revolució al quadre retòric del gènere novel·lesc.- Revolució, revolució... - I nosaltres, que estàvem a punt de demanar que es restablís el precepte de les Tres Unitats!"¹⁰

Un exemple, aquest, que ens mostra una vegada més l'anti-experimentalisme poètic d'Eugeni d'Ors, malgrat les seves declaracions en favor de la funció original del "Joc" en l'estètica. Vegem, així mateix, allò que escriví, arran d'una traducció catalana en l'Eneida, contra l'art "moder-

(1a Part, II, 4)

nista":

"Glòria a la vella Retòrica, cara a la gent llatina! De nou en descobrim avui l'alta valor i la perennal beutat - Multicolors cartells modernistes ocultaven el tors de l'antiga estàtua (...) A baix la 'sugestió'! A baix la 'chanson grise'! A baix els 'capvespres mortals'! A baix les 'confessions de l'ànima' ! A baix l'"Ensomni"! A baix el 'pantejar panteïsta de la Natura'! A baix el 'Misteri'! A baix l' 'Inefable' ...!"¹¹

El recurs al clàssic era més de signe escatològic que historicista; el greu deure moral s'imposava al "caprici" artístic. Fins l'any 1911, l'apologètica d'orsiana era feta, en nom del "clàssic", contra el decadent "art modernista"; a partir d'aquell any -prenem com a data fronterera la de la presentació dels cubistes-, i en nom de la "Tradició", principalment, havia d'ésser feta contra l'"Art nou". Això escriví el 1915, davant l'important exposició col·lectiva d'artistes joves celebrada a la ciutat de Sabadell:

"Nosaltres havem vist totes les tradicions abandonar-se, i les més disperses extravagàncies assolir crèdit i domini. Nosaltres hem assistit a la ruïna dels Bells Oficis seculars i conegut la impotència dels pobles per a tornar a les equilibrades elaboracions col·lectives (...) I de la suma de totes aquestes pensades grolleres i de l'aplec de totes aquestes feixugues follies, se'n deia l'art nou, se'n diu encara l'art nou. En la nit de les intel·ligències la dansa s'ha agitat febrilment"¹²

Mes en l'hora de pronunciar el seu discurs de participació

(1a Part, II, 4)

en l'esmentat acte, D'Ors és encara més contundent. Evoca les paraules del Moréas agonitzant adreçades a Maurice Barrès - "Il n'y a pas d'anciens en art; il n'y a pas des modernes: tout ça ce sont des bâtisses" -, i diu, gairebé en paràfrasi: "No hi ha art nou ni art vell; no hi ha bel·lesa nova ni bel·lesa antiga: la bel·lesa és una i és la mateixa aquí que allà, ara que en el temps de la Grècia antiga; i l'art conserva, a través de tots els temps i de totes les escoles, les mateixes formes, úniques i reals".¹³

Si el Noucentisme es reclamava "essència dels temps d'ara", era obligat referir-se a la "modernitat". El concepte que d'aquesta i del "modern" tingueren els noucentistes era oposat tanmateix al que tingueren els ideòlegs del Modernisme; Brossa, per exemple. En realitat, la ficció noucentista de sentir-se "moderns", amb llur forma sempre figurada i desarrelada de parlar del modern, fou expressament mantinguda per a rebutjar la modernitat contra la que se'n sabien anatemitzadors. "És el to qui fa la cançó -escrivia D'Ors el 1910- Ja sabeu que és fàcil tenir 'idees modernes'. El difícil és tenir 'esperit modern'".¹⁴ En prendre el modern com un estat d'esperit es pot fàcilment suposar la manca d'interès per un ajust concret i fefaent, amb la realitat que els envoltava. per part dels noucentistes, Així, D'Ors no dubta en retreure al seu per altra banda tan admirat Baudelaire que fós l'encunyador dels conceptes de "vie moderne" i "modernité",¹⁵ pel fet de "... mostrar-nos l'adveniment d'un bell modern, diferent i oposat al bell antic; i de fer-nos veure la necessitat i la fatalitat, dins cada segle, d'una fórmula estètica pròpia."

Com que en el cas de Baudelaire la modernitat suposava l'annexió al "Romantisme", D'Ors escriu tot seguit: "Anem! Deixem estar tot això! Respectem la febre d'un dia; honorem l'esforç en l'empresa aspra; constatem el geni, àdhuc malversat. Però liquidem el romanticisme".¹⁶ Això no fóra més que una consigna anacrònica si aquest mateix principi de "liquidar" el nou no hagués vingut actuant en Eugeni d'Ors des dels primers moments del seu Glossari.

Just a la meitat del seu període noucentista, el 1913, escriu D'Ors un treball filosòfic que dóna suport al seu tradicionalisme cultural: Los argumentos de Zenón de Elea y la noción moderna de espacio-tiempo. En aquest, basant-se en la teoria de la relativitat d'Einstein, i tot examinant les apories d'"... el formidable ^(negador) del moviment" que per a D'Ors havia estat Zenó d'Elea, es proposa refutar les modernes contestacions crítiques a les paradoxes del clàssic grec -recordem les de J.S. Mill, Bayle, Cantor, Evellin, etc.-, i especialment la de Bergson¹⁷ ("pretenses refutacions", com dirà més tard).¹⁸ El "finitisme" -diu Eugeni d'Ors- de la "Física nova", coincideix, en la seva manera de veure, amb els arguments seguits per Zenó. Vegem-ne com, doncs, amb les paraules que clouen l'esmentat treball:

"En diversos trabajos estamos llevando, en la medida de nuestras fuerzas, un sostenido combate contra algunos lugares de la filosofía romántica y a favor de las ideas claras, concretas y precisas, ¡de la sacra herencia de la cultura de los griegos! Hemos luchado, luchamos y queremos luchar aún contra el

fantasma del misterio, contra el fantasma de la vida interior, contra el fantasma de lo inconsciente, contra el fantasma de de lo inefable. La presente tesis es un episodio de la batalla paralela contra el infinito y la continuidad".¹⁹

Així, encara que Zenó hagués sostingut la infinita divisibilitat de l'espai, contradita per la física moderna, sense necessitat -insisteix D'Ors- de recórrer a "arguments empírics", es complementava amb aquesta en l'articulació d'un ideari pretesament filosòfic contra la poètica romàntica de l'"Infinit" i les concepcions filosòfiques tardovuitcent^{tes} apoïades en el dinamicisme evolutiu. Zenó representa per a D'Ors l'antidialèctica, l'estaticitat associada al "clàssic" i al genuïnament "mediterrani":

"El Dinamisme -escriu el 1914- és la fórmula essencial del pensament germànic: i el dinamisme és, ha d'ésser per força, obscur... (...) Dic obscur significant allò que no pot figurar-se i, en conseqüència, allò que no pot comprendre's. El dinàmic és sempre obscur, perquè el moviment és, per definició, incomprendible. Vegi's Zenó Eleata, sinó. (...) Així, ha estat possible, en la cultura alemanya, una ciència. Però no ens enganyem. La veritable entranya d'aquesta ciència no és científica. No és Funció, Relació, Mesura, Nombre, Quantitat"²⁰

Alemanya, conclou figuradament, té una "tradició pròpia" de saviesa, però aquesta és "... alhora antifrancesa i antihel·lènica".

El primer noucentista que intentà una poètica de signe "intemporal" fou Torres-García. El 1901, a Pèl & Plo-

(1ª Part, II, 4)

ma, i en la convicció que l'artista ideal no ha de fer "pintura" -tractant-se de pintors-, sinó "art", afegia: "Tampoco sigue con la corriente, ni hace "arte joven" ni "antiguo", porque mira lo que es de siempre, ni teme hacer con toda franqueza lo que ve, aunque salga muy distinto de lo que se acostumbra..."²¹ És per això que en un any clau com el 1911, escriu: "I és que tot art superior deu anar lligat a una gran cultura, i per tant, l'artista deu ésser sempre el continuador d'una tradició".²²

Aquesta "tradició" era el "Classicisme", la "gran tradició dels pobles mediterranis". L'obediència a les arrels autòctones es constituí en un principi primordial i indefugible; era un dogma propiciat més que pels teoritzadors del Noucentisme, per l'apologètica tradicionalista torresbagiana, oposada a l'evolucionisme i "nordicisme" dels autors del Modernisme. La "resurrecció de l'esperit antic" en la fórmula del classicisme, permetria, segons Torres-García, que l'art noucentista, pel fet d'ésser, així, "de sempre", fós al capdavant "modern" i "universal".²³ Hom havia, doncs, de deixar d'"importar" corrents artístics foranis, per a seguir finalment l'"esperit de la raça". L'art estranger del moment era "anti-artístic", "sense sentit" i d'un "malentès progrés".²⁴ Verbigràcia, el cubisme.²⁵ "Pot dir-se -escrivia Torres-García referint-se a l'art català del 1911- que en cap altre període, a Catalunya, no s'havia especulat tan seriosament en art, ni amb tan gran entusiasme i fe. I és que, per primera vegada, el mot precís s'havia pronunciat: tradició".²⁶

El també pintor i comentarista Rafael Benet, reivindicava el "classicisme" i la "llatinitat" -tot apel·lant Torras i Bages, Francesc Galí i "Xènius"- contra l'"estranger", especialment el cubisme, i convidava els artistes a fer-se una tradició pròpia que no fós "súbito de lo parisién". "Nosotros, los levantinos -citem a tall d'exemple-, no podemos, sin renunciar al menos a la razón de nuestra existencia, inventar nada parecido al Cubismo".²⁷ Josep Farran i Mayoral escrivia també, el 1916, en favor de la "pura tradició" europea dels clàssics grecollatins, dels humanistes i de Goethe, vulnerada pels homes de la fi de segle, entre "el desordre i la folia", tot afirmant:

"Contra el més pur i més vital de la tradició europea es conjuraven en art i en política durant el segle passat, l'anarquia i la malaltia romàntica; i aqueixa, perllongada en el cientisme i el naturalisme, exacerbada en l'impressionisme, degenerada en la dissolució decadentista de les disciplines i les formes, en el nihilisme"²⁸

L'adversari més convençut i punyent dels corrents d'avantguarda artística fou Josep Aragay, qui en parlar de l'impressionisme, el cubisme i el futurisme, proclamava: "Darrera d'ells hi venen les ombres de la mort".²⁹ Els "avantguardistes estrangers", sostenia en el seu El nacionalisme de l'art, publicat el 1920, no aporten "... ni la força, ni la intel·ligència ni la claredat" significades a l'obra dels noucentistes ("... els homes de l'antiga intel·ligència"): ³⁰

"Els artistes han de ser els constructors ideals de la ciutat, i han de sentir en el fons de llur ànima aquest deure amb entusiasme. Perquè la Ciutat és la primera obra d'art que comença en el traçat dels carrers i places i acaba en l'embelliment de cada un dels seus edificis, per fora; i continua per dins en l'embelliment de cada un dels seus salons i cada una de les seves cambres".³¹

És així que calia servir "una veritable vocació nacional", tant com aconseguir, en l'obra de l'artista, el "gest de coratge" de "tornar endarrera".³² Feliu Elies no dubtava tampoc en qualificar el cubisme "... la darrera convulsió del simbolisme morbós",³³ mentre creïa, com el comentarista anterior, que "Inventar una divisa fou un dels absurds de les escoles".³⁴ Una convicció que s'extrema el 1919, en confessar: "Li val més a un art carèixer d'estil nou i produir obres profundes, vives, dintre dels estils clàssics, que no pas fer-se un estil propi per a produir obres buides (...) Deixem la moda per a les dones".³⁵

De fet, no és que el Noucentisme s'hagués creat per a barrar el pas a l'avantguarda; fou més aviat aquesta la que se li oposaria, quan ja aquell portava uns anys d'evolució. El fet que el Noucentisme fós sorprès quan a penes havia clos la seva fase d'afirmació, provocà que acabés adoptant aquell caient reaccionari del que, això no obstant, no n'era provinent. Prescindint que fós o no —una qüestió del tot fal·laç— un art que representés, com es volia, l'"essència del propi temps", el que sí hem de reconèixer és que pretenia ésser un art nou i de futur, adap-

(1ª Part, II, 4)

tat -i inductor, alhora- al sentit de "progrés" que el nou segle amb el que coincidia deparava a les classes socials amb les que es vinculava.³⁶ L'idealisme constructiu que inspirava la poètica dels noucentistes s'havia d'oposar, lògicament, tant a l'exercici "espontaneïsta" atribuït al seu primer rivalitzador, el corrent modernista, com al reflexiu "primitivisme" de l'estètica formalista amb què hauria de competir després. No sorgí, com més tard ho faria el novecentismo italià, l'Art-Déco francès o àdhuc el nostre post-noucentisme pompier i monumentalista, com l'enunciat d'una actitud expressament antimodernista, sinó com una resposta acordada amb la modernitat, un valor, d'altra banda, que mai pretengueren traïr. És així que el Noucentisme no pot inscriure's en una polèmica entre antics i moderns, sinó més aviat entre dues maneres de voler-se en la modernitat. Paradoxalment, al capdavant, l'idealisme estètic detestat pels noucentistes per a defensar aquesta modernitat es tornà -i en això consistí llur fracàs quasi inesperat- en un vulgar tradicionalisme. Més que pròpiament artística o cultural, originaria una confrontació moral entre el nacional i el cosmopolita, o entre el pur i l'impur. L'arquetípica oposició entre el "Clàssic" i el "Romàntic" no pot llegir-se més que des d'aquest primat moral, que estudiarem en els apartats següents. L'important, més que en la tipologia, se cercarà en la conducta que aquesta connoti. Si els clàssics -per manca d'uns altres- són els "mestres" de la nova i escaient conducta, no ho són més que per entendre's que són "precursors" d'aquesta.

Es notori, també, que en l'anquilosament del Noucentisme hi contribuïa la inèrcia d'un academicisme oportunista com el dels Elias, Clarà, Pruna, Rebull, Goday, Rubió i Tudurí o el madur Sunyer, però també i molt fonamentalment, aquell "plantejament de bona fe", de què parlà Oriol Bohigas³⁷ -però a la fi, excessiu i il·lusori- que ordenava fer, mal que haguessin canviat els temps, allò que la història no havia permès fer abans, i per això l'avantguarda no deixava de veure's com la pira sacrificial de l'art autòcton, és a dir, del cos bàsic de la "cultura nacional", investidora del geni de l'artista. Un Foix, un Duran Reynals, un Gargallo o un Torres-García, ¿no reflecteixen aquest drama de l'avantguarda que, només per puritanisme, no s'atreveix a renunciar del tot a la tradició?

Segona part

PATÈTICA DE LA CIUTAT

Estudi de l'Ètica noucentista

Capítol I

LA MORAL "CIVILISTA"

"... i ja ens assemblariem el suficient
a París per començar de pensar en assem-
blar-nos a Atenes"

EUGENI D'ORS
Glossari, 1907

1. L'IMPERATIU ÈTIC INDIVIDUAL: L'"OBRA BEN FETA"

DESPRÉS D'ESTUDIAR en els capítols anteriors la concepció noucentista de l'art i el seu ideari estètic, tractarem en aquesta segona part d'aquells aspectes als que necessàriament ens aboquen les reflexions anteriors, i que resumim metafòricament amb l'epígraf de "Patètica de la Ciutat". La Ciutat era, segons Josep Aragay, la primera obra d'art; però és també aquesta la creença rectora de quasi tots els noucentistes. A partir d'ara estudiarem l'éthos -de vegades radical pathos- que menava aquests ^(en)llur actuació artística i cultural. Veurem, per tant, quines foren les seves conviccions morals i, a la fi, els interessos que s'hi implicaven.

Del voluntarisme a l'ètica dels deures materials

L'exaltació de la voluntat és una de les principals constants de l'ideari filosòfic idealista de l'"arbitrarisme". "Perquè la qüestió -escriu D'Ors el 1906- és que en tot 'afer' hi hagi 'fer'-victòria de la voluntat, ar-

bitrarietat."¹ L'"albir" es feia equivaler a "voluntat" quan es tractava -i, implícitament, sempre es tractava d'això- d'oposar un valor determinant contra la "fatalitat" temuda pels noucentistes. D'Ors portà aquest antagonisme fins a un extrem maniqueïsta, en el que la "fatalitat" significa l'acció reptadora del mal -tout court, del "Maligne". No debades havia encapçalat el seu primer volum del Glos. sota el lema de "Voluntas". La "Decisió" fou de seguida oposada a la "Indolència". Així ho escrivia D'Ors, el 1908, a propòsit de l'entrada de l'estiu:

"Vet aquí Sant Joan, vet aquí Sant Pere, vet aquí les nits opulentes en estels i en coets. Vet aquí la Indolència; vet aquí l'Amor i l'Ensomni (...) Ai! Entre el nostre cor i les estrelles roda pels aires un sometent que crida a Assemblea, a Decisió, a Responsabilitat. Sentinella, alerta...! N'estem, d'alertes. Dolorosament alertes dins la nit. Sabem que el Somni shakespearà no és, encara avui, per a nosaltres."²

"Voler" és el que ha de distingir els noucentistes, segons el nostre autor, dels homes de la generació anterior i de llur mer "desitjar":

"Generalment, nosaltres solem ésser molt hàbils en crear 'estats d'opinió'... Però acostumem a obrar de tal manera com si, un cop l'estat d'opinió creat, tot hagués ja de marxar sol... No, justament quan s'arriba a aquest punt comença el veritable treball. És molt distint 'desitjar' les coses que 'voler' les coses. I el que ens convé són més aviat homes que 'vulguin' que no pas homes que 'desitgin'".³

Josep Pla caracteritzà l'arbitrarisme orsià com un "dioni-

(2ª Part, I, 1)

sisme sense embriaguesa" en el que hom podia endevinar la influència nietzscheana.⁴ I creiem que no anava gaire desencaminat. Ja el 1909 havia sostingut D'Ors que les "supremes voluptats" de l'home eren, en primer lloc, la "suprema voluptat de poder", i, en segon lloc, la "suprema voluptat de saber": "pare Napoleó" i "mare Filosofia", com havia escrit l'any anterior.⁵ I encara que deia obeir l'esquema schopenhauerià de la dualitat "Voluntat"/"Representació", de la qual escollia el darrer principi -la "Representació" era el "Mediterrani", la "Ciència"; la "Voluntat", en canvi, l'estranger i l'absorbent preocupació per l'"Ètica"⁶ -, no dubtava, simultàniament, en proclamar-se admirador de Nietzsche, teoritzador del "super-home" i de la "Voluntat de Potència" -destaca-, així com de Burckhardt i Gobineau, per entendre que havien ajudat a "descobrir" aquell a les "gents d'europèitat pura", entre les quals el nostre autor s'hi volia comptar.⁷

Tant Nietzsche com Schopenhauer influïren notablement sobre la literatura catalana d'entresigles,⁸ especialment el primer d'ells. En la generació modernista catalana, i a partir del darrer decenni del segle passat, Nietzsche és un autor esmentat i elogiat sovint per Maragall, Gener, Brossa, Alomar i Junyent, que trobaven en l'ètica individualista del filòsof alemany la confirmació de llurs actituds personals -tal com gairebé tots els autors del "98" a Castella. En canvi, en la generació noucentista, personatges com D'Ors, Diego Ruiz i Josep Farran i Mayoral, allò que veuen en Nietzsche és la confirmació de llur

(2ª Part, I, 1)

ideari social elitista i segregatiu, en primer lloc, i l'intent pressumtament reeixit de superar el divorci entre la "Raó" i la "Vida", en segon lloc. Exactament el mateix que feu acostar la generació castellana del 1914 -Ortega i coetanis- cap a l'al.ludit pensador.⁹ És possible que, entre els autors estrangers, D'Ors, especialment, hagués pres constància, per al seu arbitrarisme, de l'exaltació de la puixança i de la voluntat -"der Wille"- per part de dos autors alemanys de la seva coneixença, Schiller i Fichte, i en concret pels seus respectius llibres Cartes sobre l'educació estètica de l'home (vid. Carta XXIII) i Discursos a la nació alemanya (vid. Discurs XII). En tot cas, la reivindicació noucentista de la voluntat comptava ja amb el precedent del "voluntarisme" d'autors immediatament anteriors, com Jaume Brossa ("Jo he estat sempre volucionista")¹⁰, Pompeu Gener o Joan Maragall, caracteritzats pel seu refús del determinisme, que havia distingit, al seu torn, als autors influïts pel naturalisme artístic (Sardà, Cortada, Pellicer,...).

Ara, la voluntat calia adreçar-la a uns objectius concrets. És això, segons D'Ors, el "capital problema", tal com afirma en començar una sèrie de glosses, el setembre del 1906, amb el títol "Entorn de l'educació de la Voluntat".¹¹ L'home ha de proposar-se un "fi" que suposi un "infinit valor", una "perfecció" que aconduïxi la voluntat més enllà de la limitació donada per "la mesura de les pròpies forces": "El qui abans de proposar-se un fi consulti 'la mesura de les pròpies forces' no serà Emperador ja-

(2ª Part, I, 1)

mai. Perquè, ¿com se les coneixeria un home que comença la vida, les forces d'Emperador?", escriví D'Ors el 1908.¹² El valor de la vida humana es xifra en l'"adhesió" envers aquell "infinit", i en l'"entusiasme" assolit en l'hora d'executar-la.¹³ En el paràgraf final de La Ben Pl., D'Ors s'adreça a l'"Home del Poble" per a transferir-li el seu deler pel perfeccionament de la voluntat, marcada pel deure que la trascendeix:

"Tu serves també la Raça i obeeixes els seus designis també, com la Teresa els obeïa i com les submisses bestioles del Senyor, que aconpleixen les tasques inacabables. Hi ha dins una nació una sola Ben Plantada, però hi ha milions de treballadors silenciosos i esforçats. Adorar la vivent imatge d'una dona arquetípica és cosa d'un estiu únic; però cal remar cada dia!"¹⁴

Més enllà, doncs, del determinisme d'"obeïr" la raça, cal accomplir voluntàriament -lliurement- el deure del treball continuat. L'"arbitrari" és el que dóna distinció a la satisfacció del deure, ara indeslligable del seu acompliment "voluntari". Les coses, escriu el 1913, cal fer-les amb "... caracterització d'ànima i de vida, que les obliguin a una determinada espiritualitat, a una determinada cultura i forma de cultura". I, tot seguit, confessa:

← "Jo les coses, no les faig, o procuro fer-les 'de veritat', amb tota l'ànima i el
← que sovint és més difícil, amb tot el cos'
[sense renunciar per això, diu] '... mon marge inignorable de joc diví, ma interior llibertat. Ans al contrari, penso d'enfortir-la, quan purgo una vida de tot diletantisme,

quan del gest exterior faig esperit, després d'haver fet, de l'esperit, gest exterior. Serietat i sinceritat alliberen, aparença i ficció esclavitzen!¹⁵

Un ideal sense "disciplina" comporta el "risc del romanticisme"; "Deure exaltat, sempre" -"Deure que es confongui amb la llibertat", especifica-, més que no pas "exaltació de la llibertat". L'un és "sentit social i patriòtic"; l'altre, "individualisme".¹⁶ El pathos, doncs, de l'individu noucentista, és encara el de l'artista romàntic, però no en la versió primitiva del qui segueix el prototip del "rebel", o, més endavant, vers la fi del segle passat, del "vident", sinó de l'"activista" que cerca l'infinitesa en l'acció. "Però noucentisme no és tan sols sensibilitat nova. És també deure nou", escriu D'Ors el 1917.¹⁷ És el prototip d'home esbossat per Prat de la Riba en els seus al·legats en pro de la "reguralitat en el compliment de la missió",¹⁸ que el feien distingir-se dels seus coetanis encara massa somniadors. Un romanticisme a la manera de Fichte, Carlyle, Emerson... No el dels poetes, sinó el dels gufes o "mestres" que haurien d'aconseguir, segons D'Ors mateix, "... un desvetllament de vocacions heroiques per al deure i la intervenció".¹⁹

Un idealisme vitalista projectat vers l'acció

Si el voluntarisme i l'exaltació dels deures materials formen una component essencial de l'"arbitrarisme" o idealisme filosòfic d'Eugeni d'Ors, no són menys significatius, per a la naturalesa d'aquest sistema, el vitalisme general dins del que s'enmarca, així com el codi

pragmatista amb que formalment presenta la seva concepció moral, basada sobre el valor principal de l'"Acció".

El vitalisme d'orsinià té un fons tràgic: el rebuig de la mort -"la Vil", "la Covarda", l'"Enemiga". La influència de la cultura europea finisecular, en la que el tema de la mort recobra interès poètic i filosòfic, no és de menysprear en aquest "exorcisme" permanent al que sembla lliurar-se la literatura orsiana. Les teories evolucionistes de la biologia havien contribuït també decisivament en els postulats vitalistes, àdhuc "biologistes", de pensadors que antecediren D'Ors o coincidiren amb ell: Nietzsche, Spencer, James, Bergson, Unamuno, és clar, i, més a la vora, Klages, Simmel, Freud, Ortega, ... "¿Ho he dit algun dia -escriuí D'Ors el 1906-, com la humanitat s'aproxima a una altíssima integració? -Si no, ho dic avui. Aquesta integració és la de totes les coses en la Vida. Fusió de la Ciència amb la Vida. Fusió de l'Art amb la Vida. Fusió de la Filosofia -o, millor dit, de la Sofia- amb la Vida".²⁰ El rebuig del determinisme i del científicisme filosòfics -la "Mecànica" i la "Certesa"- feren que D'Ors optés en contraposició pel vitalisme i el pragmatisme -la "Biologia" i l'"Eficàcia"²¹ - de Bergson i James, respectivament. La "Biologia" és, per a ell, "nucli i ametlla" de les "Humanitats, com la "Història", en el segle XIX, o la "Física", en el segle XVIII, ho havien estat similarment.²² La filosofia, segons D'Ors, ha d'estar fonamentada en el saber biològic, mes ha de saber-lo depassar amb l'especulació, que haurà d'adjudicar un sentit finalista a l'evolució natural. El materialisme, el monisme dels Haeckel, Vogt,

(2ª Part, I, 1)



Rafael Benet. Paisatge (1923). Oli sobre tela. Museu d'Art Modern de Barcelona.

Büchner, s'havia d'el·ludir en favor d'autors com Spencer, Comte o Renan. A Catalunya, Pere Estasèn, Pompeu Gener i el mateix Prat de la Riba, ja havien actuat en la divulgació d'aquells pensadors. Amb tot, la "multiplicitat vital" és "... una bona escola i disciplina per a arribar a l'estructuració filosòfica d'un pensar que no vol col·locar-se a espatlles de la vida, sinó encarar-s'hi francament i comprendre-la i dominar-la".²³ La teoria, així, aconsegueix una funció per a l'acció vital; és més una "tècnica" que una "contemplació", una "tasca" que un "discurs". El Glos. és eina d'"intervenció"; la seva Lògica, una "defensa" de l'exterior; l'Estètica, una "participació" en el joc... Aquesta subsumpció del coneixement a l'experiència vital farà obeir en els seus teòrics una metafòrica "Intel·ligència" per sobre de la "Raó", menyspreada com a instrument històric del mecanicisme i del materialisme. La "Intel·ligència" és, en canvi, part de l'"Acció" mateixa: no és "abstracta", com la "raó". No s'accepta més el divorci entre el Pensament i la Vida: pensar és ara funció vital, no sacrifici de la vida per al pensament. Ara, si hom acusava d'"absolutisme" la Raó, es queia, altrament, en el relativisme de fer raure els termes del coneixement en la contingència dels fets o dels interessos vitals. En aquest ideari de base coincidiren D'Ors i Ortega, àdhuc en algunes -com ja s'ha referit- de les seves formulacions literals. També, encara que tard, fou ungit Ortega com a "noucentista".²⁴

D'Ors, però, no solament postulà la derivació vital

del coneixement, sinó la creença que les formulacions d'aquest havien de resoldre's, en darrer terme, en i per a l'acció. "Jo anomeno 'creure' una cosa, comptar amb ella en la pròpia acció...- Les creences a què no corresponen actes, no són veritables creences", escriví el 1909.²⁵ Aquest mateix any sostingué davant l'auditori de la seva assignatura de "Lògica i Metodologia de la Ciència", als Estudis Universitaris Catalans, que la "psicologia moderna" ja anava considerant el pensament com a "... una plenitud constantment i integralment activa que només s'especialitza en l'acció".²⁶ Alhora, i en el Glos., escrivia que continuava essent "intel.lectualista", però -afegia- "... d'una altra manera": calia tenir en compte, a partir d'ara, "... el paper que fins en les que semblen especulacions pures juguin la vida, l'acció".²⁷ "També filosofar és viure!", insistirà, perquè el filòsof és qui "viu en consciència" les idees.²⁸ La millor destinació de la filosofia és fer-la "descendir" a una "metafísica usual", i "practicar-la"; és aquesta -diu- la tasca del Glos.: "... és a dir, el comentari de la vida quotidiana baix l'espècie d'etern".²⁹ Per a D'Ors, la filosofia, doncs, s'ha de prendre "... no com a contemplació pura, ni com a acció pura, sinó com a contemplació inscrivint-se continuament en l'acció".³⁰ Mes la filosofia d'orsiana posa més èmfasi en aquesta que sobre la primera: "La veritat resideix en l'eficàcia", escriví el 1911.³¹ Amb tot, malgrat l'atracció exercida envers l'ideari pragmatista, es tracta d'un pensament que, lluny de voler-se desentendre del seu basament idealista, el sol·licita ⁵contantment. La seva fórmula es presentava, el 1914,

amb l'epítet d'"Idealisme militant", parafrasejant Prezolini. I per tal de justificar-lo, escrivia:

"Això és propaganda? No m'ho sembla. És cultura, simplement! Es defensa de l'idealisme, el qual, recordeu-ho, no és tan sols pensament, mes també defensa del pensament; ni tan sols ment, però també mentalitat. Nosaltres militem per aquest ambient d'especial intel·ligència, perquè ens sembla el més apte per fer sortir una generació seriosa, capaç de treball, amb inclinació a la competent concreció en el camp on treballi, en el periodisme, en l'art, en l'escola"³²

No és doncs estrany que hagués fet, poc temps abans, un encès elogi del teòric de les "idees-força", el filòsof francès Alfred Fouillée, a qui col·loca, en rang d'importància, al costat d'Henri Bergson.³³ I així, en la inauguració de la Biblioteca de Catalunya, pronunciava: "Secret i ressort de les institucions són les idees. Mouen les idees el món i es fan les ocultes escultores dels segles".³⁴ La "metafísica usual" -o assagisme periodístic-d'orsiana era més una "mística mundana" que una "crònica", com es volia. Ultra defensar una posició activa per a la teoria i el pensament, seguint així la moderna ètica burgesa, que donava un valor prioritari al comportament, àdhuc en l'ordre del coneixement, D'Ors sincronitzava el seu activisme amb la mesura dels seus prejudicats idealistes: el que feia havia de correspondre's amb el que pensava, i no a l'inrevés. El preeminent eren les idees, a les que hom havia de donar forma -o "figura" literària, inclosa l'expressió filosòfica -i funció- aplicabilitat

a l'acció".³⁵ D'aquesta necessitat va néixer l'interès dels noucentistes per la prosa catalana i la filosofia definitivament escrita en català, car es veia en això la forma expressiva més eficaç d'anunciar i enunciar l'acció. Pere Corominas i Josep Pijoan havien també aclamat aquesta com el terme resolutori del saber, al seu torn reivindicat com l'eina principal per a la "reconstrucció catalana".³⁶ I és que Josep Torras i Bages, la veu inapel·lable per als noucentistes i els modernistes que s'avenien amb ells, ja havia proclamat, en La Tradició Catalana, que "El sistema intel·lectual d'un país és com l'ossada social, que sosté tot el cos de la nació, i sense ella és impossible que se sostingui".³⁷

Vegem ara el valor atribuït a l'acció per ella mateixa. Amb el seu concurs, dirà D'Ors, "Tot l'exèrcit enemic de les naturalitats, de les fatalitats, es posarà en front de la vostra arbitrarietat guerrera!".³⁸ L'acció de l'home és proposada pel seu "albir" i s'imposa pràcticament com una "voluntat" que, desenllaç d'un estat de dol, es disposa a abatre el mal causant d'aquest: l'acció és un "continuat exorcisme".³⁹ "Vine amb mi -escriu evangèlicament- pels camins de les realitzacions".⁴⁰ La "filosofia de l'home que treballa i que juga", esbossada el 1908, deia basar-se en el "criteri de l'acció", fet comú per al "treball" i el "joc", car tots dos són "... un esforç d'ordenació personal sobre el món exterior que era desordenat".⁴¹ Però l'acció, a més d'ésser criteri -i origen i terme, com s'ha anat assenyalant- del coneixement, és, a la fi, un objecte de l'ètica,

un deure material. Aquest serà, per a D'Ors, l'"acció civil" per a la "Regestació catalana", tal com disposa el mateix any de 1908. L'"acció civil" es compon, a més, de tres àmbits d'activitat: la tasca "externa" de l'"Imperialisme", la "interna" del "Civilisme" i la labor "espiritual" -per a la qual ell es proposa patrocinador- de l'"Humanisme". Aquest, al seu torn, està constituït per un triplicat ideal "ètic", "estètic" i "científic"⁴². (Els dos primers àmbits d'acció són els que corresponen, respectivament, a l'execució, puntualitza D'Ors, de Francesc Cambó i d'Enric Prat de la Riba). Un dels deixebles de l'autor del Glos., Josep M^a Capdevila, escriu, entorn del que ja qualificarem com a "pensament actuant" (de i per a l'acció) del seu mestre:

"Sigui com sigui, 'Xènius' combatia la malaltia que en deien del segle i, bé que fos tal vegada de sempre, aleshores n'hi havia epidèmia. La malaltia era exacerbar el desig de coses impossibles i dur la feblesa de la voluntat fins a ni poder acomplir les coses més factibles, d'on venia una esperança adolorida, sense límits, vaga, estèril. I davant aquesta malaltia, 'Xènius' sortí amb la defensa de l'energia per a tornar els somnis en fets".⁴³

El deler orsià per l'activitat havia estat també subratllat per Raimon Casellas, el prologuista del primer volum del Glossari:

"Tant com home d'esperit, de pensament, se l'ha de considerar com home assedegat d'acció. Tant com de construir un sistema, sent la necessitat d'inculcar-lo i fer-lo seguir al proïsme, intervenint, a manera de cate-

quista armat, en les vides d'altri, en els noucentistes socials".⁴⁴

El culte a l'acció per part de D'Ors i dels noucentistes justificava la darrera fase "normalitzadora" de la societat de la Restauració, com fou també el cas de l'anomenada "generación de 1914" i de l'obra juvenil d'Ortega y Gasset, a Castella.⁴⁵ La preocupació per donar un caire d'acció efectiva a les reformes institucionals era ja ben present, però, en l'obra dels nostres "regeneracionistes" finiseculars, des dels intel·lectuals de L'Avenç fins als polítics nacionalistes -Martí i Julià, Prat de la Riba i, en certa manera, Torras i Bages-, així com els literats catalanistes: Sebastià Junyent, Pere Corominas, Joan Maragall... Al seu article "Nuestra acción", aquest darrer ja escrivia -era el 1905:

"¡Hacer! Este es el frenesí que corre por nuestras calles y penetra en todos los espíritus, y los atormenta. Porque no se trata ya de la acción individual cerrada en sí misma: se trata de la acción social. La acción individual ha hecho el bulto de la ciudad: pero ahora la ciudad quiere hacerse (...). Hay una tarea fundamental que hacer: nuestra cultura. Escuelas, cátedras, investigación científica, métodos europeos".⁴⁶

Una vegada més, el Noucentisme es demostra més reiteratiu que contradictori dels programes dels seus antecessors que, generalment, deia rebutjar.

El deure com a ofici: L'"Obra ben feta"

A tot el llarg del Glos., l'adjudicació d'un deure de

material "eficàcia" a l'acció és tan permanent com la postulació, tal com hem referit, dels valors desideratius -la Voluntat, en el seu cas- i pràctics -l'Acció mateixa. Sobre la base, així, d'un reiterat pragmatisme deontològic, el codi axiològic del pensament d'orsíà es projecta definitivament en el tracte d'èxit amb la pràctica. Cal, per a D'Ors, aprofitar els valors conductuals atribuïts per la generació catalanista anterior a l'"Impuls", a la "Voluntat" i a l'"Heroïsme", per a transformar-los, obeïnt l'ofici noucentista, en "Acció", "Eficàcia" i "Estratègia", respectivament: es tractarà de "... subjectar la voluntat a una llei ideal".⁴⁷ Una "llei ideal", però, que és alhora d'aplicació pràctica i d'abast col·lectiu, car s'ha de donar amb "... l'exaltació del sentiment solidaritzador de Ciutat", com s'escriu en el Glos. del 1907.⁴⁸ Els lemes de "Santa Insistència", "Santa Continuïtat", i "Santa Eficàcia" impregnaran, així, un bon nombre de glosses del període 1907-1909, car:

"... per a bastir una ciutat nova, en les roques d'un poble vell, cal fer penetrar els fonaments -amb la santa insistència, amb la santa paciència, amb la santa continuïtat- fins a les capes més recòndites i profundes".⁴⁹

El deure d'"eficàcia" en l'acció es pretenia imposar com a signe distintiu dels noucentistes respecte d'altres grups culturals del catalanisme. "L'esperit d'avui -escrivia D'Ors el 1909- cerca, sobretot, l'Eficàcia, perquè ella sola, a son torn, em sembla una fórmula 'eficaç'. I no filo-

sòfica o científica únicament, sinó ferventment i vivida-
ment política. Aquesta proclamació d'amor a l'Eficàcia
val, en efecte, com un pla d'acció i quasi, quasi, com
un programa electoral, no per impersonal, menys concret".⁵⁰
Això representaria el triomf de la "idealitat austera" so-
bre la "voluptat blana" mancada d'aquell sentit del deure
pràctic que es predicava.⁵¹ "A tot s'arriba, quan se sap
i vol ben treballar", proclamava D'Ors el 1914, l'any,
precisament, que publicà un seguit de glosses entorn la
possibilitat d'una "teoria general psicològica del treball
humà" -l'"Espudàstica" seria la "ciència" del treball-, ra-
tificat com el darrer episodi de la "lluïta de l'Albir".⁵²
I és que a diferència de l'home "germànic", que "adora
l'Intent", l'home "mediterrani", com Ulisses -especifica
D'Ors-, "... adora l'Acompliment".⁵³ Els més preuats entre
els seus compatriotes, haurien d'ésser aquells que, com
Prat de la Riba, evidenciaven aqueixa característica i
feien del catalanisme, no una "Elegia", sinó una "Tasca".⁵⁴

Aquest deure material d'eficàcia en l'acció es con-
creta, per a l'ofici noucentista, en la qualitat d'obra
"ben feta". A la "moral de l'èxit" -que Josep M^a Capdevila
retreia a Eugeni d'Ors⁵⁵ -s'hi afegí una ètica de la per-
fectivitat operària. Tal com volia Gautier, autor celebrat
entre els noucentistes, també per aquests tot el que no
estigués ben fet no hauria de tenir existència.⁵⁶ El tre-
ball s'establí com el necessari complement de la "inspira-
ció" per a l'execució artística i les obres de cultura.
Les "traves", escriu Carner, són les "autèntiques col.la-

boradores" del treball del poeta.⁵⁷ D'Ors escriu que en la "devoció de les formes perfectes" que tenen els noucentistes s'hi troba "... la vera vida, i la vera passió, i el ver voler, i la vera força".⁵⁸ Del treball perfecte se'n feu quasi una escatologia, com quan en el Glos. del 1909 s'afirma:

"Malviatge, el qui en el treballar, o en l'estimar, calcula esforç i n'estalvia. En aquell qui quan treballa o ama se sent fora del temps, se sent immortal, trobarem el ver treballador, el ver amador. Cal, home, que en fer cada una de les teves obres, cada estàtua, cada guarició, cada moble, cada glossa, cada escuradents, et sembli que tot en el món està suspès del resultat que tu obtinguis i ell necessita".⁵⁹

O quan, poc després, el 1911, i ^{en} un cèlebre passatge en el que s'adreça als aprenents d'ofici, consignà: "Tot passa. Pompes i vanitats passen. Passa l'anomenada com l'obscuritat. Res ha de restar, a la fi de comptes, d'allò que avui fa la dolçor o la pena de les hores, la teva fadiga o satisfacció. Una sola cosa, Aprenent, Estudiant, fill meu, una sola cosa et serà comptada. I és la teva Obra Ben Feta".⁶⁰ Per als qui senten aquest "Amor a l'Ofici" -com descrivia D'Ors-, els "heroics artesans", altrament, la recompensa "... no és cap altra que la perfecció mateixa, que és sa glòria i son cel".⁶¹ El classicisme, segons D'Ors, es basa en la "perfecció de l'obra" més que en la de l'obrer, la qual regeix, a parer seu, el "Romanticisme". Aquest, al seu torn, implica una "moral de la salvació solitària", mentre que aquell, amb el seu postulat de la "voluntària limitació", implicava una (pública i efectiva alhora) "moral del

Resultat Heroic -anàlogament, "moral de l'Obra Ben Feta".⁶²

L'éthos noucentista del treball contraposava el limitat i acabat "clàssics" a l'indefinit o inacabat "romàntics". Mentre que Maragall podia, així, haver defensat el Goethe que sostenia "Dass du nicht enden kannst, das macht dich gross", D'Ors, en canvi, prenent l'"altre" Goethe, podia haver tutelat aquell que sentenciava "In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister"(*).⁶³

Però aquesta vindicació del treball ben executat no era merament un epifenòmen de la tecnificació del capitalisme català que -baix el miratge alemany i japonès: recordem Prat i tants dels seus alts funcionaris- s'operava en coincidència amb el moviment noucentista. Es postulava a l'ensem una "funció redemptora del treball" que, segons Vicens i Vives, no s'havia donat en estadis anteriors del desenvolupament industrial català. D'Ors, i els altres noucentistes, féren d'aquesta redempció una poètica, però també, i sobretot, una ètica. El treball era, més que una tècnica, una activitat en la que s'actualitzava l'ofici o "deure" que la transcendia.

2. LA MORAL DEL PERFECCIONAMENT PERSONAL: LA "REFORMA ESPIRITUAL"

La purificació dels sentits

(*) "Que no puguís acabar, és allò que et fa gran". Després: "Sols en la limitació es revela el mestre".

(2ª Part, I, 1)

Vèiem abans com Eugeni d'Ors contraposava la "idealitat austera" a la "voluptat blana". I és que l'antisensualisme esdevingué el recurs motivacional de què es nodria el cànon ètic dels noucentistes, que gaudia així d'un impuls moral-religiós, més que no pas intel·lectual, a l'hora d'emetre els seus preceptes. Vegem, si més no, el tipus moral que, ja el 1905, D'Ors imaginava per a l'artista del seu temps:

"L'artista, quan és digne d'aquest nom august, és el més viril dels homes, el qui més repugna el famellenc exhibir de debilitats, sofriments i misèries. Ell, que amb tanta lucidesa pot entrar dins l'ànima dels altres i reportar-ne fidelment tenebres i esplendors, mai oferirà sense vestir l'ànima pròpia. I la mateixa estrella rectora de sa vida que li dóna el gloriós orgull de no cometre simonia dels seus dolors en les seves obres, el fa inepte per a les sinceres i obertes expansions, tan fàcils a la feblesa espiritual de molts homes".¹

La vocació per a les obres d'"energia" s'afirmava sempre sobre una experiència prèvia de "dolor", característicament "masculina", mai sobre un estat "femení" de "malenconia",² reservada, com el goig dels sentits, a l'"imperi del Maligne": "Una humanitat sense dolor fóra una humanitat sense heroïsme".³ El "Maligne" és la metàfora donada per D'Ors a la natura, altrament el "Caos", i a la que per cert, tot seguint el mite finisecular de la "dona perversa" -Salomé, Circe, Cleopatra, ...-,⁴ li plagué de presentar sovint amb la forma simbòlica d'una dona. En aquest cas, la dona, lluny de representar valors messiànics -recordi's

(2ª Part, I, 2)

la protagonista de La Ben Plantada o la de Lletres a Tina-,
reprodueix la força de la temptació, com la dona (-mons-
tre-Natura) del seu pròleg a La Muntanya d'Ametistes, la
noia de Gualba, la de mil veus, o la dama d'Oceanografia
del tedi. Amb tot, malgrat que D'Ors utilitza la iconogra-
fia poètica de les produccions finiseculars, exclamava,
contra la ideologia d'aquestes -que ell veia, encara el
1915, encarnada en l'obra del pintor català Anglada Cama-
rasa:

"Lirisme, sensualitat, orientalisme, febres
de panteïsmes i de decadència, ¿en quin art
es troben millor que en el seu? (...) Di-
guem adéu a aquesta manera d'art que es fa
tan bellament febrós abans de morir! Diguem-
li adéu com a un pecat de juvenesa! Temps
han de venir, temps són vinguts ja, que tot
això fa com una angúnia subtil de cosa sobre-
passada -del penediment i d'anacronisme..."⁵

D'això mateix acusava al novel·lista francès Paul Bourget,
en l'obra del qual entenia que s'incitava a l'adulteri fe-
mení, impropï en una França, afegia, en la qual tota dona
treballa o estudia...⁶ L'acusació s'extengué inclussiu
al teatre popular i al cinematògraf, "formes inferiors
d'espectacle", per a les que es proclamava obertament par-
tidari d'una "censura".⁷

La sublimació de les passions a través de l'experi-
ment de la contenció exterior és allò que estimarà D'Ors
en els seus companys noucentistes. Com en el cas de la
poesia de Josep M^a López-Picó, de la que escriu: "Tots
els dolors s'han consumat en ella, talment com en la fun-

(2^a Part, I, 2)

dició d'una estàtua la cera es perd i resta el bronze. I així el dolor sexual s'ha tornat ardència de bellesa; el dolor social, altivesa aristocràtica; el dolor sentimental, estoïcisme. L'anècdota ha devingut forma pura i, per consegüent, substància d'eternitat".⁸ El fenomen mateix de la "moda", derivat d'un segle XIX al que li mancava -per "naturalista" i "individualista"- un "Estil" propi, segons D'Ors, revertirà sobre el segle XX, diu, com un antídoto contra el sexualisme cultural. La moda, doncs, "És el constant exercici de l'Albir, l'aspiració universal vers el Gust, dominant severa i uniformement els instints més baixos, com els de la comoditat, els de l'avarícia i els mateixos de la sexualitat", i, tout court, "... una victòria de la idealitat sobre la sensualitat".⁹ Però, sens dubte, on aquest sentit de renúncia a l'instintivitat eròtica es fa més agut i s'exemplifica millor en l'obra d'Eugeni d'Ors és a l'Oceanografia del tedi (1916). Aquesta peça, d'autèntica qualitat literària, és el desenvolupament narratiu de l'afirmació feta per D'Ors en el Glos. del 1907, en escriure "Jo odio la son i l'estiueig, perquè són les dues capitulacions més covardes de l'home enfront la fatalitat".¹⁰ Com el dolor, el "tedi" confirma la vocació activa i delerosa del protagonista,¹¹ en aquesta obra autobiogràfica, basada, amb tota evidència, en la novel·la Dominique (1863), escrita per qui D'Ors considerava un dels seus autors preferits: Eugène Fromentin.¹² De notables influències alhora freudianes, Oceanografia del tedi conclou en la "victòria" de la "Contenció" i l'"Albir" sobre l'"Aventura" i la "Temptació", significades amb la imatge seductora d'una dona. La "Voluntat d'Ordenació" s'imposa a la "Voluntat

de Potència" -probable paràfrasi del binomi principi de realitat / principi de plaer proposat per Freud a partir del 1911.

"Compte, doncs, embriac! -ratificaria D'Ors el 1919-. Aferma't bé sobre els dos peus, no anéssis a caure. Parla a poc a poc, no t'embarbossessis. Analitza finament el nombre de bombetes elèctriques que hi ha davant teu! El cap clar, àdhuc si la vida és embriaguesa!".¹³

Aquest tractament religiós del comportament global és el subjacent també en la teoria apologetica de l'art sostinguda per autors catòlics catalans, ben coneguts d'Eugeni d'Ors, com els clergues Josep Torras i Bages i Ignasi Casanovas, el seu deixeble, i un escriptor de palès ideari catòlic com Joaquim Ruyra. Aquest, en un text que feren seu els noucentistes, "El sentiment estètic en el moment de la sensació" (1904), rebutjava les "sensacions orgàniques" -el plaer, el dolor- que inhibeixen l'autèntic "sentiment" o "goig" estètic, els quals prescindeixen així dels "reflexos sensorials", com la percepció del repugnant o de l'eròtic.¹⁴ Ja abans, vers la fi de segle, Torras i Bages havia clamat contra la "passivitat" en els sentiments i l'"esca del pecat" que suposaven tant el "naturalisme" com la "religió del plaer" -Tolstoi com Wagner.¹⁵ Més tard, en plena coincidència amb els noucentistes, Ignasi Casanovas, tot reiterant als seus lectors el "vigila, esperit, vigila" de Maragall, recorda que el "goig estètic" no degeneri en "exaltació sensual". "El goig estètic -conclou- és una mena de beatitud de l'home".¹⁶ I era, en rea-

litat, aquesta tesi tomista la que, més, doncs, que la catharsis aristoteliana, havia de dirimir la creuada noucentista contra tot destell de voluptat en les actituds i d'hedonisme en les obres.

La "reforma espiritual"

Abans de recollir el programa de "reforma espiritual" previst per D'Ors i els noucentistes, revisarem el projecte d'"Humanisme" en el qual integraren aquests l'esmentada proposta de perfeccionament personal, indestriable del més ampli reformisme institucional propiciat des del Glossari.

La primera al·lusió la trobem en el Glos. del 1906, quan el seu autor es proclama -"com a bon mediterrani"- "antropomorfista".¹⁷ Però la primera apel·lació enaltidora de l'"Humanisme", com un projecte sustentador idealment del Noucentisme, es farà una mica més tard, aquell any mateix, en la glossa "Vers l'Humanisme", per la que D'Ors exhorta a no "renunciar" al "botí de l'Humanisme" de què gaudiren altres nacions, i proposa "aconseguir" -"Au, de pressa, de pressa..."- totes aquelles obres de cultura que distingiren l'anomenada època "humanista" europea, de la que Catalunya no havia pogut participar.¹⁸ Aquesta empresa, dirà més tard, és "continuar" el que un dia fou interromput per la "barbàrie romàntica": no era exactament "un començar", com diu ell mateix. L'ideal humanista, almenys, era alguna cosa "... ja definitivament integrada en l'esperit dels homes".¹⁹ Hom s'hi trobava ja predisposat; l'"Humanisme" no s'havia de "descobrir" o "instaurar", sinó de "continuar"

i acabar d'"aconseguir" -afegint la "Ciència" a la "Passió" que la reclamava.²⁰ La consideració certament pragmàtica de l'Humanisme es transmet al pla teòric, quan D'Ors qualifica també aquell com el "programa filosòfic" escollit per a "... prendre l'activitat humana com a mesura de moralitat, de bellesa i de veritat", escriurà el 1908.²¹ L'"Humanisme" reclamat significava dues coses: "Ple viure material i ple viure intel.lectiu". Per això -s'hi afegeix-, l'"Humanisme" és allò més "vast i fonamental", del que el mateix "Classicisme" n'és sols una "concreció artística": "Tot Classicisme que no sigui animat per un Humanisme és una closca sense fruit", conclou D'Ors.²² Rabelais, Montaigne i Erasme són exaltats des dels primers anys del Glos. com a predecessors, àdhuc, d'aquest nou moviment d'"humanitats" que es pretenia el Noucentisme.²³ De Michelangelo, s'escrivía el 1911: "Et necessitem. Et necessitem (...) Però nosaltres volem que vegis i sentis. Volem que visquis i que visquis entre nosaltres, per a que ens donis -cara a cara!- la teva lliçó de grandesa (...) Desperta, vine, Buonarrotti!".²⁴ Tots ells simbolitzaven, al capdavant, aquella idea postulada per D'Ors del tracte de les "Humanitats" com a facultació d'un domini global, teòric i pràctic, personal i públic, de la realitat fatalment humana:

"Humanitats formen -definia el 1907-: 'Un conjunt d'Arts [en sentit ampli: accepti's la 'Ciència', al.ludida abans] i de Passions, que, si d'una banda, representen la independència de l'home envers de qualsevulga potència inhumana, d'altre costat suposen tant un home civil, que enfront la consideració de la societat perd tota significació l'individu".²⁵

Això no obstant, la predicació de l'"Humanisme" no pogué prosperar entre la resta de noucentistes coetanis amb D'Ors, que no s'adheriren globalment a l'ideari d'aquest entorn les "humanitats" com ho feren, bé que des d'una altra perspectiva intel·lectual, els joves Riba, D'Olwer, Estelrich o Crexells, quan ja el trajecte del Glos. estava quasi acabat. En l'anomenat "Curs Miquel Angel", celebrat, en plena eufòria classicista, l'any 1911, s'acceptaren, per part de tots els autors que hi van participar, tots aquells aspectes culturals i artístics del Renaixement que no atemptéssin contra l'"arbitrarietat cristiana" -en expressió de Lleonart²⁶- o contra la "unitat moral" -tal com deia Alexandre Galf:²⁷ tots venien a concloure que l'humanisme possible no podia derivar vers cap "naturalisme" pagà, i no precisament epicuri. La prèdica d'orsiana es feu en solitari, entre uns companys de fila que malgrat acordar-se amb ell per la represa de l'"Humanisme", posseïren un concepte de les humanitats més en la línia ideològica del catòlic integrista, però gran erudit, Antoni Rubió i Lluch, que dels matres à penser Eugeni d'Ors i, abans, Jaume Brossa,²⁸ propugnadors d'un concepte més secular i filantròpic de les humanitats, disposat per tal de concedir un caire d'integral "exemplaritat" a qui les representés.

El mitjà fonamental per a realitzar l'home del Noucents consistia, segons D'Ors, en la instrucció intel·lectual i tècnica, designada amb la figura de "reforma espiritual". Ja el 1906, tot celebrant que la República Francesa

fós regida per una majoria de ministres universitaris -"homes de ciència"²⁹-, i congratulant-se per l'"imperi dels homes científics en la governació del pobles moderns",³⁰ observava:

"Els Morgan, els Rockefeller romanen sempre uns aventurers, uns romàntics. Només els homes de l'Europa saben i sabran cada dia més donar al comerç aquest caràcter clàssic, científic, que ha de redimir-lo definitivament de tota tasca d'egoisme en els camins, rics en construccions, que duen a la ciutat futura".³¹

El que importava a l'hereu de la cultura antiga era "una obra de més transcendència" que la "reforma dels nostres carrers". Es tractava de fer la "Reforma per antonomàsia", altrament, la "Reforma mare": "la reforma de les gents".³²

"Jo dic sempre: la reforma urbana -escriu el 1907-, i mai, com sol fer-se, la Reforma de Barcelona. Guardo els substantius secs i la majúscula antonomàstica per a una altra reforma que predico -més vasta i espiritual".³³

Sense aquesta, el "floriment econòmic", per exemple -al·ludia implícitament a les potències econòmiques d'aquell moment històric-, és, a la fi, "vanitat". Aquella reforma que val, adjunta, és la que dóna a les "ànimes" "línies i amplitud de civilitat".³⁴ La reforma d'aquest estil, descrita el 1913 com "... el millorament ètic i estètic de la vida civil", havia d'ésser, segons el seu propagandista, "revolucionària gairebé".³⁵ Amb tot, però, s'afanya en afirmar que, més que "les revolucions", són "les constitucions", allò que l'interessa. Significativament, punctua-

litza: "Abans de la Revolució, l'Enciclopèdia". I entén per aquesta la "reforma interior" que esmentàvem, una obra de "capacitació" i de "construcció" sobre un "Programa" i una "Legislació": "Els homes de la Reforma, doncs, en front dels homes de la Revolució. Són els primers, és clar, els que tenen avui a la mà els ressorts de govern", conclourà.³⁶ Per això, malgrat haver estat defensat, en els primers anys del Glos., els "vells mestres" del regeneracionisme espanyol (Giner de los Ríos, Maeztu, Costa, ...),³⁷ es posa del costat de la "selecta minoria" que més que en la "conducta privada" pensa -i hi intervé- en la "cosa pública", aquella generació de "mestres joves" que projecta, per fi, la "Cultura" en la "Civilitat".³⁸ El model d'ara ja no és el regeneracionista de la Restauració espanyola, sinó, confessa D'Ors el 1915, el de "la germana Itàlia", la qual, amb el seu Risorgimento: "... en quaranta anys s'ha fabricat una rejoyenida grandesa". Aplicant-se en el cas espanyol, argumentava alhora:

"Precisament per a nosaltres, noucentistes, homes del Noucents, homes renyits amb l'esperit que dominà a les acaballes del segle passat, per a nosaltres, això del rebot i de l'escola es queda en un ideal quasi tan esquifit com pan y toros. Ja comencem a ser legió els qui a Espanya no ens contentariem amb ideal tan migrat. Ja comencem a ser legió els qui ambicionem, i per a de seguida, perquè els nostres fills ho vegin, la plenitud de la vida de cultura, la plenitud de la vida de civilitat; això que no és en el rebot però que no és tampoc en l'escola: sinó més amunt i molt més amunt, allí a on els pràctics no hi arriben i a on als primers els roda el cap. Tota la ciència i

no un promaurisme curt d'ales. Tota l'europeïtat, tota la intervenció en els grans negocis del món i no un esperit estret de conservació"³⁹

A la fi, i com en el cas d'Ortega y Gasset, aquest projecte es resoldria en un programa despòtico-il·lustrat de reforma del règim social - "Esforç de tothom, direcció intel·ligent d'alguns...", escriu D'Ors el 1916.⁴⁰

Pel que fa als orígens d'aquesta projecció col·lectiva de la "reforma espiritual", hem d'observar l'empremta deixada en els noucentistes pels literats o assagistes del Modernisme que formularen una crítica contundent del mancat sentit modernitzador i previsor de la burgesia catalana del moment: alhora que hom l'acusava de "mercantilisme" -com denunciava a principis de segle el crític Sebastià Junyent-, s'esperava que fós aquesta classe social la protectora, si més no, de la reforma social.⁴¹ Així i tot, la fórmula reformista represa pels noucentistes no es presentava sota un enfocament de classes socials en pugna o en rivalitat. El seu abast es pretengué nominalment "nacional", interclassista i de finalitat cohesionadora, precisament. Per això, encara que adoptés un signe culturalista, la culturalització proposada no deixava d'encaixar, en tota la seva dinàmica tècnico-política, amb el "nacionalisme tècnic" de la Lliga Regionalista,⁴² almenys tal com l'anava desenvolupant Enric Prat de la Riba.⁴³ Però no sols l'antiburgerisme modernista i el nou caient del catalanisme polític pesaven sobre els reformadors noucentistes. Culturalment, s'observa la influència del krausisme espanyol

-del que no s'alliberà ni el mateix Prat de la Riba- i de la labor de la Institución Libre de Enseñanza, amb seu a Madrid. Una influència en la que els autors relacionats estretament (com Joan Maragall) amb Josep Soler i Miquel, deixeble de Giner de los Ríos, jugaren un paper molt destacat.⁴⁴ L'acció reformista d'aquell "regeneracionismo" -a distància del "casticismo" dels autors del "98", per exemple, però també del radicalisme dels socialistes, per un altre costat- captivà a gent com Josep Pijoan i Joan Palau i Vera (més tard, també, a Joaquim Xirau), i interessà a d'altres autors, com Jaume Bofill i Mates i Eugeni d'Ors, en l'obra dels quals es deixa notar la forta afinitat programàtica amb la "generació del 1914", representada principalment per Ortega y Gasset.⁴⁵ Ambdues parts, ultra les òbvies diferències i divergències que suscitava el canvi de context nacional, foren en tot moment sabedores de llur projecte comú en la tasca reformadora, com quedà manifestat en les respectives col·laboracions a la revista España o al diari El Sol, vers la segona meitat dels anys deu d'aquest segle.

El conflicte ètic del Noucentisme: la moral del mode estètic

Enèrgic, amb una vigoria que preludiava el tarannà que hauria de distingir la seva generació, Josep Pijoan escrivia el 1903: "Les batalles, donar-les o no donar-les; però si es donen, guanyar-les. Avui la moral és aquesta. Triomfar és avui la virtut!".⁴⁶ Un judici, no cal dir-ho, compartit de seguida per tots els noucentistes. Com quan

Eugeni d'Ors, prevenint contra qualsevol dictat moral que no inclogués aquells valors, o cap valor material, al capdavall, escrivia l'any 1906, el seu Glos., que no es podia jugar a l'"escepticisme" a Catalunya, tot argumentant:

"Perquè els amables scherzos de l'escepticisme poden aplicar-se sense perill a una civilitat ja feta i madura (...) Però entre nosaltres, a casa nostra, a Catalunya, una posició com aquella constituiria una profunda immoralitat! (...) Tinguem-ne cura, nodrim-la, pugem-la, la nostra petita i feble civilitat. Que es faci gran i forta..."⁴⁷

D'Ors es proposava -afegeix- "l'exaltació quotidiana de la ciutadania", de la que el Glos. n'havia de ser portantveu principal. D'acord amb el seu personal deler activista i la compartida ideologia política del catalanisme nacionalista, l'ètica d'orsiana -mai, però, presentada com ella mateixa- es fixava en un quadre de valors morals objectius, una axiologia a la que no era possible sostreure's (l'acció, l'eficàcia, la continuïtat,...), i uns valors als que -només en aparença, però contradictòriament- ell anomenava de "pefecció formal":

"Permeteu-me només expressar l'anhel que tothom, tot fill d'home, en sa esfera xica o gran, logri per a son propi viure aquest suprem do: que sa fòrmula s'assembli a la d'un cristall fluïd. Que en ella el moviment, això és, la passió, l'emoció, la llibertat, la fluïdesa, faci una cosa única amb la constant perfecció formal, vull dir amb els constants equilibri i mesura"⁴⁸

D'Ors es disposa, a partir d'aquest moment, a combatre el

"modern cinisme" que preval a la societat "burguesa" i produeix "... éssers versàtils, contradictoris, capaços de gran força moral en una acció, mes impotents per a continuar-ne harmoniosament les conseqüències". El cínic és capaç, diu, de "sentir la bellesa de la passió" -com els "romàntics"- o d'exaltar, com creu D'Ors que ho fa sempre, el valor de la "sinceritat", però es perd en l'"energia de l'acció" -com el "burgès": no sap "gustar la bellesa de l'ordre" ni pretén l'"harmonia de la conducta". El cinisme és la sinceritat sense "conseqüència".⁴⁹ Aleshores, invocant la sentència teresiana de La Ben Pl. -"Fes la teva pròpia vida com l'elegant demostració d'un teorema matemàtic"- es refereix als noucentistes, tot confessant: "Únicament que tenim de la sinceritat una noció nova: en lloc d'estimar la sinceritat com a cinisme, estimen la sinceritat com a coherència".⁵⁰ El "precursor", afegeix, d'aquest "cinisme modern", és Rousseau. A partir d'ell, "... ja som en ple cinisme, ja la immoralitat no cerca redempció".⁵¹ En canvi, D'Ors diu perseguir l'"infinit" en la "consciència dels propis límits", a l'inrevés de la moral de la liberalitat:

"La prova per al caràcter d'un home està en veure de quina manera soporta la limitació(...) Cal aspirar continuament a l'infinit. Però l'infinit es conté en el limitat com el licor dins la copa. Siga't, home, la teva pàtria, mesura d'univers; siga't el teu temps, mesura d'eternitat; la teva professió, mesura d'aristocràcia; la teva família, mesura d'amor"⁵²

Proposa, així, una "ètica de definicions", no d'"impulsos":

aquella que tracti de la moral "... com d'un objecte de pur intel·lectual estudi, gairebé sense rastre d'apel·lació a l'utilitari o al cordial".⁵³ Creu alliberar-se, doncs, del "luteranisme" i de la "influència maragalliana", en creure^(abans) haver-se inserit dins "la bona tradició socràtica": fer de la ciència "camí de virtut", o de la definició base sobre la qual "devem fundar la recerca". L'"acte ètic" és aquell que està "l·ligat essencialment a unes idees -"ordre", "harmonia", "coherència", "limitació",...: "Acte ètic -conclou- és aquell en què l'eternitat es presenta com a judici".⁵⁴ L'origen de la "moralitat", escriurà D'Ors el 1914, és l'"horror a l'abandó", amb el subsegüent imposició de l'"albir" per a evitar la "immoral" "relliscada en la pendent" que caracteritza als escèptics i als cínics.⁵⁵

Aquesta imposició de l'"albir" és una assumptió, en el terreny moral, de l'autonomia de l'obrar individual, que s'enfronta amb els fets des d'una perspectiva que no és ni la de la Llei natural ni la de la Veritat revelada. Veiem en aquest intent la recerca dels orígens seculars de la moralitat burgesa, un objectiu que, sens dubte, no estava en l'apologètica de Torras i Bages, però tampoc en el substrat catòlic de l'obra de Maragall. És cert que la proposta de reglar la conducta moral segons un ideal espiritual anava contra els suposats hedonisme, epicureisme, nihilisme o cinisme dels corrents culturals predominants en aquella època, però també es distingia reflexivament del primat moral de la religió revelada que -i encara entre els

noucentistes- havia estat regint per enter en els estaments socio-culturals per als quals i des dels quals D'Ors actuava. Rebutjava, doncs, la "influència maragalliana" de què ell mateix parlà, però també la fórmula per ell igualment anomenada "luterana". El seu model de burgesisme ètic no era el "liberal" dels segles XVIII-XIX, afaïçonat, com estudià Max Weber, per l'esperit cristiano-protestant, sinó el "cortesà" del segle XVII, el de l'"ètica de la contenció", de la contrainte -tan ben estudiada per Norbert Elias⁵⁶ - reemplaçadora de la virtus clàssica, i que abocarà en l'estoïcisme propugnat pels enciclopedistes francesos, hereus, així, dels moralistes de la "civilisation".⁵⁷ Bàsicament, el model ètic orsià és l'estoïc: aquell que creu oposat, des de l'arrel mateixa del "burgessisme", a la crisi o "decadència" dels valors burgesos. D'Ors es vol així en una represa de l'"heroicitat" dels orígens de la burgesia, encara no enviciada pel "democratism" -denunciat per molts autors francesos de la III República- o pel "materialisme", retret per Ruskin, Morris i altres personatges de la societat victoriana. Això comportava una concepció elitista de la moral, apoiada ara en la figura individual dels "Mestres" i en llurs esforçats intents per una nova paideia. En D'Ors, és la pedagogia de l'"albir" o "Seny" contra l'"escepticisme" i tota classe d'"impulsos" derivats. El Seny és la primera virtut -una virtut "cívica"- d'aquesta nova moral secular, defensada patèticament, i a contra-corrent, per aquella figura isolada que havia de restar Eugeni d'Ors.

Ara bé, l'ètica d'orsiana no és producte d'una filosofia explícita de la moral, sinó d'un sistema de figures culturals, en les quals la dimensió estètica és fonamental per a precipitar, acollir i autenticar el desig de purificació moral que preval constantment en llur proposició. Veiem, per exemple, el "mode estètic" amb què, l'any 1909, D'Ors escriu el seu concepte de "la felicitat":

"La felicitat -va dir l'Octavi de Romeu- consisteix a viure una vida quieta i laboriosa dins d'unes quantes cambres, dues o tres, on hi hagi moltes finestres i molts recons. Cal obrir els vidres de les finestres amb petites cortines blanques d'una mitjana transparència, perquè l'excessiva opacitat treuria la llum i la massa translúcidesa robaria intimitat. Els recons cal poblar-los d'una manera profunda i subtil. És bo de col·locar-hi pintures, aiguaforts, llibres, estatuetes, gerres de forma simple i definitiva sostenint flors fàcilment marcerescents o, al contrari, aquestes altres flors i fulles on la part vegetal ja ha pres la perennitat i l'admirable repòs de les coses minerals inertes. L'objecte a assolir és que en cada un dels múltiples recons de les vostres cambres, hi hagi tant intervingut l'esperit i l'elecció vostra, que ja aquell us sigui no menys familiar que els odis personals i els pregons amors; però que, al mateix temps, posseeixi anàloga meravellosa virtut a la que tenen les dites de la Bíblia i de molt pocs llibres més: això és, de presentar un sentit nou i sorprenent cada vegada que un s'hi detura al davant amb la ment aguda. Que els recons que els vostres ulls esguarden cada dia, puguin, no obstant, arribat un determinat dia, un determinat moment, aparéixer-vos sobtadament tan estranys, com si per primera volta els veiéssiu: vet

aquí el que podrà assentar la vostra pau interior i la vostra joia de viure en una roca ferma, a prova d'exterior tempestats".⁵⁸

Amb similar plasticitat feu, més endavant, la seva ideal descripció personal a través dels caràcters d'"Octavi de Romeu", un alter ego tan semblant al huysmansian "Des Esseintes".⁵⁹ A partir del 1915, ja en plena guerra europea -i esperonat fatalment per ella-, D'Ors resumirà el seu ideal moral amb la metafòrica consigna de la "Vida Senzilla". El maig d'aquell any profetitzava que per a "després" d'aquella guerra en curs "Naixeran dues coses que per primera vegada tindran vida, si ahir no tenien més que avenir. La una: Europa. L'altra: la Vida Senzilla. Això no és una profecia; això és una reflexió".⁶⁰ I el mes següent, escrivia: "L'endemà d'aquesta gran guerra es dirà Vida Senzilla".⁶¹ El sotrac que representà la crisi general europea afinà la consciència moral de molts intel·lectuals que, com Péguy, Maritain, Berdajev i Wittgenstein, per esmentar-ne pocs, propugnaven un religiós retorn als "valors elementals".⁶² D'Ors, en consonància, arribaria a escriure, amb l'estil "ascètic" que ja hom podia distingir entre els pre-feixistes italians:

"No és impossible que un dia calgui abandonar les botines, com un dia calgué abandonar les perruques (...) No, hom no sap prou tot el que hi ha en un minuet ni en unes espadenyes (...) ¿Què realitzà el segle XIX? El dret de les burgesies a ballar minuts. ¿Què realitzarà el segle XX? El deure de les seleccions de calçar espadenyes".⁶³

La "simplicitat" defensada en l'art contra l'ornament tenia així el seu correlat moral en la "senzillesa", proposada per a desoïr els senyals de la decadència. Una i altra es feien indeslligables en llur minimalisme: àdhuc podriem afirmar que si D'Ors no arribà a formular una ètica preceptiva fou perquè ja anuncià una estètica canònica que valia -com el "menys és més" de Miesvander Rohe- per aquella ètica. El "bon gust" era el bon sens, com el decorum era el mos, en els poetes llatins: l'art com a vehicle de la moral i proporció d'aquesta.

D'Ors viu la descomposició de la "comunitat natural" corresponent a l'industrialisme català pre-liberal, corporativista, però en lloc de fer l'apologia de la moralitat privada, coincidint amb el creixent estadi ciutadà -bé que encara no "liberal" -de les institucions socio-culturals catalanes, fa la defensa d'una moralitat pública, basada, com en l'organicisme medieval, en virtuts definides, valors fixos -no "principis", sentimentals o bé abstractes, com escauria en aquella primera opció. El "burgèsisme" moral orsià no podia teòricament prosperar: l'utilitarisme, no l'estoïcisme, era la divisa de futur per aquell capitalisme que, com el català, estava en plena expansió ^(quan) D'Ors dibuixava els seus arcàdics plans. D'altra banda, tampoc pràcticament les idees morals del Glos. pogueren arrelar al seu entorn. I això, perquè el disseny orsià de la moralitat patia un doble conflicte. Primerament, es volia una moral ciutadana, però la seva concepció de les virtuts cíviques la feia possible només per a una minoria: aquells

que estan immersos ja en les activitats cíviques alienes a la majoria. En segon lloc, i principalment, perquè D'Ors suscitava una concepció de la moral al marge -i de vegades, amb fortes divergències- de la legalitat ideològico-moral de la classe social, entre els circuits de la qual es prodigava la seva obra literària. No tan sols, doncs, la moral del Glos. no era la moral de la Lliga, com s'ha pogut pensar amb un fàcil esquematisme, sinó que no fou ni tan sols la moral dels anomenats "noucentistes", perquè aquests, en llur majoria, no s'apartenen del quadre de valors ètics consubstancials amb aquella. Els predicaments del Glos., orientats vers un determinat ideal de l'home, significaven en el fons un conflicte amb la implícita concepció de l'home de la ideologia nacionalista burgesa, a la que D'Ors serví conscientment -almenys fins l'any 1917: crisi parlamentària, radicalització de la lluita de classes, mort de Prat de la Riba,...- i que constitueix el panorama de fons sobre el que es retallen les contruccions del Glossari. El "mode estètic" que en tots els aspectes presidia l'ideal noucentista d'home no s'avenia amb la simple idealització moral de les pautes consuetudinàries de conducta empresa pels homes de la Lliga, en els que la preocupació política per la moral era tota la seva moral, mentre que en la teoria originària del Noucentisme el que comptava era la preocupació moral per la política. El "culturisme integral" defensat per Jaume Bofill i Mates, supeditat, segons ell, a un "ordre moral",⁶⁴ no es vulgué ni s'imaginà en cap "nou" projecte de cultura, com es descobreix intermitentment en el Glossari. Bofill, no

D' Ors, fou l'autèntic moralista de la Lliga. D'Ors, amb els seus Pascal, La Rochefoucauld i Joubert, suposà per a aquesta una convenient excentricitat, compensada pel fonamental conservadorisme del seu programa de valors. Les campanyes pro-orsianes de La Catalunya, entre el 1907 i el 1911, i de Catalunya, entre el 1912 i el 1914, ens donen una bona mostra d'aquesta tolerància interessada. La Lliga tenia ja assegurats, i concretament amb aquests mitjans periodístics⁶⁵ -a part de La Veu de Catalunya, òbviament-, els seus propis moralistes: a més a més de Bofill, els Vidal i Guardiola, Morató i Grau, Vallès i Pujals, Martí i Sàbat, Rucabado, Ras, Bassols, Tallada,... El Noucentisme proposat per Eugeni d'Ors estava molt lluny de representar la "moralitat pública inspiradora" del nou estadi del nacionalisme, tal com creu l'historiador Jordi Casassas.⁶⁶ La "Moral pública" dels homes de la Lliga -aquella que, sota aquest nom, prevenia contra els "atemptats" de la "blasfèmia", de la "tristesa" de la literatura contemporània, del "cinematrògraf", de l'"educació atea" o del "comunisme" de William Morris⁶⁷ -era anterior i independent de la "moralitat pública" perseguida en el Glossari. No necessitava recórrer, ni ho hauria pogut fer tampoc, al proteïforme bastiment orsià, en el que, per cert, s'anticipava des de l'inici el seu final dramàtic.

3. LA NORMA MORAL DE LA INTERSUBJECTIVITAT: LA "CIVILITAT"

Una conjura contra la "degeneració"

Com diu Alan Yates, el Noucentisme es vol una "ideologia de perfeccionisme" com a reacció contra el suposat signe "decadent" del Modernisme.¹ Segons Marfany, aquest signe s'expressà clarament arran de la desaparició de L'Avenç i de la subsegüent institució de les Festes Modernistes animades per Santiago Rusiñol, fins que el 1898 es restablí l'"equilibri" entre els intel·lectuals i la burgesia.² Però, per sempre més, com diu també Marfany, s'identificaria "Modernisme" amb "Decadentisme". Coincidint amb el general "regeneracionisme" peninsular, compartit a Catalunya per autors tan dissemblants com Maragall, Junyent, Coromines o Brossa, D'Ors, entre d'altres nous advinguts als mitjans literaris, es proposaria ben aviat la tasca de recobrar "l'esperit fort" enmig la "vaguetat d'ànima" que es percebia amenaçadora encara per als nous ideals de construcció.

El primer text "regeneracionista" d'Eugeni d'Ors és del 1903, quan manifestà que el primer excitant de la reacció era la mateixa experiència decebedora de la "decadència" que es registrava arreu.³ En el primer any del Glos. parlava d'una "obra nostra" incitada per l'"esperança":

"... I dels d'ahir, i dels d'avui i dels de demà, per a nosaltres, què pot néixer? - Tota esperança, tota força, tot triomf.-

En tot cas, riquesa. En tot cas, la definitiva salvació d'aquesta obra nostra, en què grans i petits, Constructors de Pobles, Arbitradors de Ciutats, treballem".⁴

Així és que, per a ell mateix i tot, mentre que adduïa professar l'optimisme "com un deure", es retratava com a posseït d'una ànima "... rodona, perfecta, polida, freda, immòbil"⁵ per tal de fer front a l'adversitat circumdant. Encara que D'Ors es formà en l'ambient finisecular esteticista i "décadent" -el dandysme, la idea d'un univers dominat per l'entropia, l'anti-industrialisme, l'etnicisme mediterrani⁶ista, etc., són expressius d'aquella informació⁶-, hi ha en ell una definida voluntat de desentendre's-hi, almenys dels seus trets més característics,⁷ la qual cosa ens obliga a situar-lo culturalment en una altra coordenada definitòria. D'Ors pertany, més que a una tendència anti-modernista, a una certa reacció cosmopolita europea contra un bon nombre de tòpics culturals, morals i poètics de la fi del segle anterior, tot ell presentat -incorrent també ell en el tòpic- com la culminació d'un omnipresent mal du siècle que distingiria la centúria anterior. El més actiu i influent autor d'aquesta reacció cultural fou Max Nordau, qui a les darreries del segle passat ja presentava els seus contemporanis com a degenerats i corromputs. Les obres de Nordau foren de seguida introduïdes a Espanya amb les traduccions al castellà de Nicolás Salmerón. La primera d'elles, del 1892, ja recollia els atacs contra els intel·lectuals europeus post-positivistes, "esos neurasténicos hereditarios de espíritu ilustrado, pero sin voluntad (...) orgánicamente incapaces

para la acción",⁸ encara que l'obra més influent fou Entartung, del mateix autor, publicada a Berlin el 1892 i traduïda a Madrid, el 1902, amb el títol de "Degeneración". En ella, i sota una pretesa "crítica científica", es desqualifiquen la pràctica totalitat d'autors i corrents de finals del segle XIX, i sempre en ares de l'"Acció" i del "Progrés", com a malalts d'una "degeneració" vital que afectava fatalment totes llurs produccions.⁹ Entre nosaltres, es deixa notar aquest antidecadentisme no sols amb els vindicadors de la "llatinitat" -Pompeu Gener,¹⁰ Josep Torras i Bages¹¹-, sinó en personatges partidaris de la influència anglosaxona, com Jaume Brossa¹² i Sebastià Junyent. Aquest, oposava ja, l'any 1901, el "moviment modern" a l'art "modernista" o "art decadent",¹³ tot recomanant "ressuscitar de la decadència": "Per a que el nostre art fos elevat i sà, fóra precis que la nostra terra acabés de despertar de son ensopiment i dirigís totes ses energies cap a una aspiració ben concreta, a resuscitar la vida, a comprendre la gran, l'esplendorosa bellesa que inclou^(el) renéixer".¹⁴ Junyent s'erigí en el crític més rotund de l'art de la fi-de-segle, fent-se vehement partidari de la renovació de la poètica post-modernista. Així es recull, per exemple, en un escrit del 1905 en ocasió dels futurs "noucentistes".¹⁵ Correspondentment, els autors de la literatura castellana d'entre segles identificaren alhora "modernismo" i decadència,¹⁶ tant els casticistes -Unamuno, Azorín i, tangencialment, Clarín- com els europeïstes: Maeztu,¹⁷ per exemple, o l'Ortega de "Nada moderno y muy siglo XX", uns anys més endavant.

L'antisentimentalisme és una altra de les constants que apareixen en el Glos., i és un principi poètico-moral tan acceptat com indiscutit per la resta de noucentistes. Se suposava, no sense evidències que ho confirmaven, que el paper atorgat als sentiments pels primers romàntics s'havia exagerat en l'Art Nouveau, el qual en feu una explotació erudita i abarroçada.¹⁸ A Catalunya, Torras i Bages i els modernistes catòlics rebutjaren el refinament, àdhuc la perversitat -"la deshonestetat dels romanticismes exagerats", en expressió d'aquell¹⁹ - amb què s'exercí la poètica del sentiment pel sector més abrandat del Simbolisme finisecular. Això escrivia Joan Maragall en una carta al seu amic Carles Rahola:

"Per exemple, quan vostè diu que la serenitat de la meua poesia és deguda a que ella representa un triomf sobre la passió. És clar. ¿No és, no ha d'ésser això l'essència de tot art vertiable? No parlo de la vàlua major o menor de l'obra, sinó de la naturalesa de la inspiració, xica o grossa, més o menys feliçment expressada. El moment poètic és precisament el moment en què la passió comença a ésser redimida: és una reacció contra la passió enterbolidora, i n'és la tranfiguració en les regions de l'esperit on els altres interessos humans ja no hi poden arribar amb la seva inquietud"²⁰

D'Ors intel·lectualitzà de seguida aquesta reacció operada entre els mateixos modernistes catalans contra la "passió enterbolidora", al·ludida pel Maragall ja filoclassicista. La subjugació del sentimentalisme impartida des del Glos. es feu també per remissió als autors francesos que, mig segle abans, s'oposaren a la concepció victorhuguesca de

la literatura: Flaubert, Gautier, Fromentin,... Uns autors reivindicats més tard per tots aquells escriptors francesos del qui D'Ors parlaria alhora efusivament: Moréas, Barrès, Philippe, Barbey d'Aurevilly,... Ben aviat, el 1906, Eugeni d'Ors proposava el refús del "sentiment" per un cert "aplom transcendental" de la necessària "sensibilitat", tot argumentant:

"Es pot ésser nerviós, impressionable, i tenir, transcendentalment, aplom. Aplom és: a-plom, obediència, malgrat les agitacions pendulars de l'atzar, a la verticalitat severa d'una llei (...) Dues coses s'ajunten necessàriament en aquest aplom: -Respecte a l'art: plenitud de domini tècnic.- Respecte a la vida: energia de voluntat en acció i resistència".²¹

I així, dos anys més tard, en contra de la suposada forma "romàntica" d'entendre la vida, s'interroga: "¿La vida no seria, al contrari, la suma perfecció formal?".²² L'origen, però, del "sentimentalisme modern" es trobava segons ell en el "sentimentalisme roussonià": Rousseau, "esperit laic", és el responsable del desvari romàntic que, segons D'Ors, abasta el mateix Ibsen.²³ D'altra banda, li preocupa també que en el terreny de les relacions socials predomini més la "protesta sentimental" i la "lògica de l'instint", ostensibles, diu, en republicans i "radicals", que el "sentit jurídic", altrament ^(la) "lògica de la raó",²⁴ quan és dona el fet d'un conflicte. Els noucentistes, reiterarà, pretenen àdhuc en aquest àmbit "una sensibilitat més fina" que s'imposi sobre "les gestes d'expressió", heretades "de tot un segle romàntic".²⁵

L'"arbitrarisme" requeria -escriu D'Ors en el primer any del Glos. - una "emancipació", al capdavant, "de la naturalesa, de la fatalitat...".²⁶ La "Natura", escriu més tard, "... ens l'hem arribada a prendre seriosament i àdhuc tràgica (...) encomanant arreu una singular malaltia ideològica".²⁷ La naturalesa és presentada aviat com a "Monstre", "Satan" i "Caos", diversament, en el significatiu pròleg orsià a La Muntanya d'Ametistes (1908), o amb l'epítet d'"Enemiga Natura", en el Glos. 1909. En aquell, D'Ors es congratula que Jaume Bofill i Mates, l'autor del llibre, hagi comès l'"acte perfecte" i l'"obra de vida" de sotmetre poèticament aquell "Monstre" ("... que els impius solen anomenar Natura"), car "per mal de rusticitat era doncs deformada la nostra Poesia". En aquest domini, que, per cert, diu D'Ors que ja va ésser preludiat amb l'obra Els sots feréstecs, de Raimon Casellas ("cabdill d'entre nosaltres"), celebra a la fi la victòria del "Senyor-Poeta" sobre el "Monstre-Natura", que, a la fi, reduplicant la metàfora, és fet transformar en... una dona nua, lligada des del cap fins als peus pel poeta que ha vençut la "temptació".²⁸ L'arquitectura serà per a D'Ors l'exercici artístic que revela d'una forma més fefaent el domini "arbitrari" de la naturalesa, presentada ara com a "Vegetació" tota ella:

"La Vegetació és tenebrosa (...) L'Arquitectura, en canvi, és una cosa clara. Tal volta tot allò fet per la mà de l'home tingui una certa claror. De vegades el nostre esguard sorprèn, junts, un mur patinat i una vegetació tendra. Dirieu al principi que el lluminós d'aquest espectacle n'és la part

vegetal, l'ombrívol la part pètria... Però, no, fixeu-s'hi, és tot al revès. Acliqueu els ulls una mica, poseu tota l'ànima en la visió. Veureu com tota claror regna en la pedra, tota tenebror en l'arbre frondós i ubèrrim arbust".²⁹

L'"albir" cal ésser pres enèrgicament com a "contra-natura", puntualitzava el 1912.³⁰ La funció d'aquell, en el concepte volgudament "dominic" i no pas "franciscà" de la naturalesa detentat per D'Ors,³¹ seria d'"exorcització" o espiritualització d'aquesta, com feu el jardiner francès del segle XVII o executa a diari el llaurador -tipificarà l'autor del Glossari. La natura naturata orsiana és, doncs, la "Cultura".

Una certa conformació de la literatura burgesa catalana facilitava aquest antinaturalisme estètic. Alomar havia parlat ja, el 1906, i en la seva destacada conferència sobre El Futurisme, de la naturalesa com a "la gran enigma".³² D'altra banda, Alexandre Cortada i Jaume Brossa, coincidint amb el progressiu abandonament del naturalisme per part de l'influent crític literari Josep Yxart, animaren l'obra teatral de Maragall, Gual i d'altres autors simbolistes, en reacció a la poètica de la "rusticitat", d'autors com Guimerà o Pin i Soler. Un altretant succeïa entre els poetes universitaris catalans, influits, com Carner i Bofill, per les darreres tendències europees de la poètica literària i alhora pel general neoparnassianisme dels poetes mallorquins d'entresegles. Però D'Ors, com aquests literats coetanis seus, comptava per al desmuntatge de l'esquema naturalista amb la institució coadjuvant de la moder-

na literatura francesa explícitament antinaturalista, encapçalada altrament per autors de formació universitària: Bourget, Barrès, Valéry, Claudel, els Goncourt, Proust,...³³ L'intel.lectualització de la literatura s'acresqué fins a la revalidació dels valors academicistes o l'encastellament narcissista, reprenedor de l'obra i de la "figura" de Baudelaire;³⁴ vegi's, si més no, la triologia barresiana de Le Culte de Moi o el reiterat estereotip de l'intel.lectual refinat i esteticista en el cèlebre Des Esseintes de Au Rebours, publicat per Huysmans el 1884, o els derivats Axel, de Villiers de l'Isle-Adam, i Monsieur Teste, de Paul Valéry. Tot plegat volia dir, per als noucentistes, que el ductum que havia de seguir llur poètica era el de la invenció, més que el de la imitació -per bé que es resolgueren finalment per aquesta.

La sensualització del pudor

Ben aviat criticà D'Ors la vigència de la "sentimentalitat" en les produccions culturals, tot arguint el "deure" de sotmetre aquestes a una llei estètica o "Ritme". Contra els sentiments culturals del segle XIX -el romàntic spleen, el "decadent" gouffre, el modern ennui. ...-, D'Ors proposa una sensibilitat estètica "... objectiva, fonamental, neta de tota fisiologia, organitzada, substantiva".³⁵ En l'ànima d'homes moderns", assignada a la seva generació, no hi ha més que un "sentiment civil", una "sensibilitat nova", escriu el 1907,³⁶ que es nodreix, dirà més endavant, del "viure contemporani":

"Oh sensacions del viure contemporani, oh sensacions que els homes encara no han sabut anomenar! - Sovint, jo em pregunto: ¿Què fan els escriptors, què fan els poetes d'avui, que no tenen un mot per a aquestes coses i comenten, en canvi, rutinàriament, l'un darrera l'altre, mitja dotzena d'estats de sensibilitat, alguns ja abolits, de fa més d'un segle...? ¿Per què les sensacions del bany quotidià, de l'automòbil assequible, del diari que amb inquietud es desplega, tantes més, tan freqüentment, tan intensament sentides per tots nosaltres, no es tornen música en l'ànima dels moderns cantors? ¿I per què s'hi tornen tan rarament aquelles altres modificacions sensitives, retruc de certes concepcions o de certes toleràncies ètiques, de certes nocions o habituds científiques...? 37

La contundència innovadora d'aquest missatge per a l'educació civil de la burgesia només es repetirà, en el que portem del segle, amb Joan Crexells. D'Ors ja no viu, com els modernistes, a expenses de la manca de sensibilitat de la burgesia, sinó en propensió a transferir-li una "elegància" definitivament "feta sensibilitat".³⁸ Ell, i els noucentistes, són els autèntics modernistes o modernitzadors de la cultura burgesa, pel fet de demanar als agents de la industrialització els canvis corresponents, no sols en la "vida pràctica", com escriu D'Ors, sinó en les "perspectives de l'intel·lecte".³⁹ Cal interpretar en aquest sentit el Glos. com una campanya de sensibilització cultural o de retorn del "puador" vers una burgesia governada, en expressió del seu autor, per la "impudícia" -altrament, pel "cinisme". La "prostitució de la sensibilitat", atribuïda a la "sentimentalitat burgesa", és el que menà D'Ors a es-

criure la seva sèrie de glosses "Els problemes sentimentals d'un home del Noucents", el 1912, en una de les quals observava:

"L'home del Noucents, al posar-se problemes sentimentals en la pròpia vida, troba, si d'una banda motius de nàusea en el rebaixement de l'actitud passional, motius d'enfortiment, per altre cantó, en tota una sèrie literària que ha gosat escupir a la cara del vulgus la repugnància d'una aristocràcia de la sensibilitat, feble encara, però ja venjativa"⁴⁰

La batalla, afegeix, es lliura entre el "gust" i el "sentiment", o entre la sensibilitat governada i el "desbordament de pathos", en idèntic sentit. Això era, en el front cultural, foragitar la preeminència de la pintura de Noucent, de l'arquitectura de Gaudí, la novel·la de Pous i Pagès, el teatre d'Iglesias i la poesia de Maragall, per posar només uns exemples significatius de la "sentimentalitat" detestada pels noucentistes.

Abans d'Eugeni d'Ors, però, Gabriel Alomar ja havia clamat per la imposició d'un art "nacional-ciudadà", contra l'art "regional-pagès" mancat d'aquell imprescindible sentit artístic de "poetització" -o "creació"-, que sols la "ciudadanització" pot garantir.⁴¹ D'Ors revestirà aquell pudor públic que segons ell ha de tenir l'expressió cultural amb una fórmula sensual: el "refinament". Així, proposava el 1907 que aquells que "han d'escriure per al públic" repetís cada matí, abans d'agafar la ploma, els tres mots de conjur: "Elegància, elegància, elegància!".⁴² Més

tard, en una caracterització de la "finor i delicadesa d'esperit" pròpia dels noucentistes, escriurà, contra la "tortura sentimental" de la que cal alliberar-se del tot:

"Nosaltres venim darrera un període de romanticisme, darrera un període en què, sota color de sentimental desbordament, el que ha donat és l'histrionisme sentimental".⁴³

El "refinament" haurà de presidir totes les manifestacions personals del ciutadà, definitivament del "burgès": "... selecta normalitat, burgesia exquisida, despesa mesurada, ni avara ni estúpida pròdiga, i aquella previsió de plaer, aquell respecte a les regles del saber viure, que ens col·loquen justament a les antípodes del desordre i de la bohèmia" -escriu el 1913.⁴⁴ A tot el llarg del Glos, es renoven els consells del seu autor àdhuc per als més elementals actes de la vida quotidiana, per tal que aquesta no es desposseís de la normalitat burgesa ("ciutadana") i caigués en la rusticitat de costums: "El refinament de la vida privada -escriu D'Ors- crea especials deures en la vida social".⁴⁵ El poeta Josep Carner, al seu torn, i pel que fa a la poètica literària, proposà abandonar definitivament la literatura "popular", d'"elements emocionals", i seguir amb decisió la literatura "refinada", d'"elements intel·lectuals". Farran i Mayoral ja havia posat uns anys abans aquesta disjuntiva, inspirant-se en D'Annunzio, i resolta en favor de l'"artista refinat".⁴⁶ Tornant a Carner, però, aquest creu que l'assoliment d'unes qualitats imprescindibles de "dignitat" i "normalitat" en la literatura catalana del seu temps sols seran possibles sobre

el conreu d'aquella variant escollida:

No hi ha inconvenient que existeixin tants po⁵etes a Barcelona com noies toquen el piano, però que s'acontentin fent versos a la xicota, ei, si la xicota no sap gaire de què va. I, sobretot, que vingui una crítica violent, personal, aristofànica contra la imbecilitat: que es faci anar Boria avall tothom que hagi perdut el sentit de la vergonya de sa nuditat"⁴⁷

Per a corregir, doncs, aquesta impudícia, postula Carner adoptar el "sentit clàssic" de l'art: "acurament", "professionalitat", "... donant gràcia a ço que és normal", per comptes d'aquella "nostàlgia del romanticisme" que pretén concebre encara la poesia com "... una missió incomparable que eximeix de deures".⁴⁸ Aquest missatge és àdhuc recollit per un convers del modernisme com Pere Corominas, que veu en l'"esperit de finesa" un tret propi de la "civilització" llatina, el recurs definitiu per a deslligar-se de la "barbàrie" i del "xaronisme" del segle XIX.⁴⁹

La figura del dandy emblematitzava en i per als noucentistes aquest ideal ètico-estètic, en definitiva moral, del refinament social del pudor. L'exhibició artística, però alhora el capteniment estoïc del dandi, aristocràtic i cosmopolita ensems, seduí pràcticament tots els noucentistes pel seu fàcil poder identificatori. La sensualització de la "decència" pública cercada en l'elegància personal (gestual-cosmètico-indumentària), féu escriure a D'Ors: "Això no és tan sols un principi d'habillament. És també un principi d'ètica. I un principi d'estètica.