

LA CIUTAT I L'ESTÀTUA

Els orígens intel.lectuals del Noucentisme

Norbert Bilbeny

LA CIUTAT I L'ESTÀTUA

Els orígens intel.lectuals del Noucentisme

Tesi de Doctorat dirigida pel Prof. Dr. Francesc Gomà i Musté, presentada a la Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació de la Universitat de Barcelona, en el curs acadèmic de 1981-1982.

A la memòria d'Eduard Valentí,
a qui amb pobra mostra de la
meva admiració dedico aquest
treball.

La redacció d'aquest assaig sobre el Noucentisme
ha estat possible gràcies a l'ajut econòmic de
la Fundació Jaume Bofill, de Barcelona.

"Vaig dir-me que, per tal com perfecta de forma, no podia la Ciutat morir. Car així com les estàtues gregues constitueixen el motllo definitiu de la bellesa plàstica, així la Ciutat, també fruita grega, va ser el motllo definitiu de la bellesa social.

Però de les dues hel·lèniques creacions -la Ciutat i l'Estàtua-, encara és la Ciutat la més bella. Té, damunt la línia, el moviment. És alhora Estàtua i Tragèdia."

EUGENI D'ORS
Glossari, 1907

I N D E X

| | |
|--|-----|
| Nota preliminar | IX |
| Abreviatures | XII |
| <u>Prefaci</u> | 1 |
| Introducció : UN ASSAIG DE LIMITACIÓ DEL NOUCENTISME | |
| 1. Significació del " <u>Glossari</u> " | 7 |
| 2. El concepte de " <u>Noucentisme</u> " | 26 |
| 3. La periodització del moviment noucentista | 45 |
| Primera part | |
| POÈTICA DE L'ESTÀTUA | |
| <u>Estudi de l'Estètica noucentista</u> | |
| I LA POÈTICA "CLASSICISTA" | |
| 1. Aspectes morfològics : la " <u>Forma viva</u> " | 81 |
| 2. Aspectes poètics : el " <u>Bon gust</u> " | 134 |
| 3. Aspectes tipològics : el " <u>Clàssic</u> " | 189 |
| 4. Aspectes funcionals : l' " <u>Art regenerador</u> " | 222 |
| II L'ESTÈTICA "ARBITRÀRIA" | |
| 1. L'anti-mecanicisme:l' " <u>Albir</u> " | 240 |
| 2. El post-pragmatisme : el " <u>Joc</u> " | 258 |
| 3. L'idealisme objectiu : els " <u>Límits</u> " | 275 |
| 4. L'antidialèctica : la " <u>Tradicció</u> " | 297 |

Segona part

PATÈTICA DE LA CIUTAT

Estudi de l'Ètica noucentista

I LA MORAL "CIVILISTA"

1. L'imperatiu ètic individual: 311
l'"Obra Ben Feta"
2. La moral del perfeccionament personal: 327
la "Reforma Espiritual"
3. La norma moral de la intersubjectivitat: 348
la "Civilitat"
4. L'arquetip ètic col.lectiu: la "Santa Con-
tinuitat" 368

II LA POLÍTICA "IMPERIALISTA"

1. Una classe dins d'una altra : la "Minoria" 405
intel.lectual
2. Un nou despotisme il.lustrat: la quimera 425
de la "Ciutat"
3. El desenllaç del nacionalisme antiliberal: 441
l'"Imperialisme"
4. La crisi de l'intel.lectual burgès : la cri- 458
da a l'"Autoritat"

Conclusions metodològiques 478

| | |
|---|-----|
| Notes | 485 |
| Annexos | 607 |
| Taula cronològica | 626 |
| Bibliografia | 637 |
| Centres de documentació consultats | 733 |
| Index de matèries | 735 |

Nota preliminar

Vaig començar el present treball tot just fa quatre anys, amb la il·lusòria idea que tots hem tingut de bell principi sobre el Noucentisme -orenetes, turmells sanitosos de noies catalanes i, sobretot, aquella clarté du jour, d'un dia sempre igual a l'altre-, però amb la convicció que responia a quelcom de més profund, tanmateix analitzable. És això el que he provat de fer amb una il·lusió renovada, malgrat les dificultats materials i metodològiques del meu treball i a despit que els resultats molt sovint contradieien o desdeien les conviccions i les hipòtesis amb què vaig iniciar la meva investigació. Però ha estat precisament aquest sacrifici de les suggestions, àdhuc dels suggeriments que tan forts se'm presentaven a l'estricta evidència el que ha permès que conclogui aquesta recerca, llarga i sinuosa, i que ho faci amb la íntima seguretat que s'hi aporta quelcom, i espero que quelcom de nou, a l'estat actual dels nostres coneixements sobre la matèria que ens ocupa.

L'ordre i contingut general dels apartats que componen aquesta obra crec que ja venen suficientment indicats en l'Índex que precedeix aquestes línies, per la qual cosa no procediré a descriure'ls de nou. Només vull assenyalar que l'estructura formal d'exposició d'un llibre amb les pretensions de l'actual és tan mudadissa que he optat per triar-ne una de ben sistemàtica i alhora esquemàtica i senzilla de bastida, per tal d'ajudar el lector en la seva aventura, tal com jo ho he fet en la meva.

El Noucentisme coincideix amb la darrera etapa de predomini polític de la Lliga Regionalista, del qual en degué bona part de la seva vigència. Segons Rovira i Virgili, seria la fase d'"assoliment" dels ideals de la Renaixença, la qual fase representarà, entre 1906 i 1920, el "Classicisme" cultural subsegüent al "Neoromanticisme" de la fase política anterior.¹³⁸ També amb la mateixa concepció linial, Joaquim Folch i Torres interpreta el Noucentisme com el "període metàl·lic" que, en la cultura, segueix al "període neolític" dels darrers modernistes, altrament dels "simbolistes".¹³⁹ Però sense arribar a aquest ús hiperbòlic de la metàfora, es pot distingir esquemàticament la fase cultural noucentista d'entre les colimitants, que també venien molt influïdes per l'ascens del nacionalisme burges -la "Renaixença" de què parla Rovira i Virgili. I això, prescindint si cal de les etapes pròpies que ell mateix, com a corrent històric, gaudí en la seva evolució. Així, les dues promocions que configuren la "generació" noucentista (Taula II), vénen a substituir la darrera promoció modernista, la de Prat de la Riba i Maragall, la de l'"iberisme" i l'ideari regeneracionista, de la revista Juventut i el simbolisme artístic. Una promoció, aquesta, que culturalment es delimita ja el 1893, en ocasió de la primera Festa Modernista a Sitges, però que té dues dates clau més amplies ideològicament: el 1898, l'any de les pèrdues colonials, i el 1906, el de la Solidaritat Catalana. La primera de les promocions noucentistes fou la de D'Ors, Carner, Cambó; la promoció "europeïsta" i la de l'acció institucional, la de La Veu de Catalunya i el classicisme dels

(Introd.)

poetes arcaïtzants. La segona promoció és la de Crexells, Riba, Rovira i Virgili...; la promoció cosmopolita i la de la crítica de les institucions, la de La Publicitat i el classicisme dels professors de literatura. Una té com a data d'aparició cultural el 1906, el del Glos., i com a dates ideològicament determinants les del 1909 (Setmana Tràgica) i el 1914 (MC). L'altra, té l'inici del seu pronunciament amb La Revista, fundada el 1915 dins d'un nou esperit promocional, el qual s'incrementarà arran de la crisi del 1917, fins a resoldre's amb la formació que, el 1922, trencaria amb l'hegemonia de la Lliga dins del nacionalisme burgès: Acció Catalana. Això, amb l'agreujant de la dictadura militar del 1923, faria canviar molts dels patrons ideològics i culturals que havien conduït fins llavors la tasca dels noucentistes. El cercle o sector intel·lectual-professional que havia donat suport a la Lliga Regionalista i se n'havia servit d'ella havia de canviar necessàriament d'estratègia. Hom parlava ja del Noucentisme com un fet del passat. Aquest havia conclòs el seu projecte de Cultura, i, d'altra banda, la Cultura ja no podia seguir funcionant com a element de cohesió social, com el Modernisme, amb el seu projecte de Nació, s'ho havia proposat amb el concepte mític de la Raça. A partir del 1923 el Noucentisme perd absolutament la seva validesa ideològica, malgrat que persisteixin algunes de les seves tendències artístiques, oficialitzades, però ja no predominants.

Ara, pel que fa a les etapes atravesades en llur mateix ideari pels autors noucentistes d'ambdues promo-

(Introd.)

cions, podriem distingir-ne una de formació (1899-1905), una segona d'afirmació (1906-1909), una subsegüent de plenitud (1910-1916) i una darrera etapa de dissolució (1917-1922). Vegem d'una per una el seu perquè.

Etapa de formació (1899-1905). S'inicia el 1898 la crisi del sistema de la Restauració borbònica. El regeneracionisme peninsular, i en especial el catalanisme polític, recobren noves forces. La Lliga Regionalista guanya les eleccions municipals del 1901. Es referma la col.laboració entre la burgesia i els joves intel.lectuals universitaris. La Veu de Catalunya s'ha convertit en el portantveu diari del catalanisme. El doctrinari del catalanisme, Josep Torras i Bages, és nomenat bisbe de Vic. Se celebra el primer Congrés Universitari Català i a partir d'ell una Universitat alternativa de l'oficial, els Estudis Universitaris Catalans. El catalanisme adquireix poc a poc un projecte de cultura. L'increment dels corrents obreristes i d'esquerres refermen encara més la col.laboració entre els burgesos regionalistes i els intel.lectuals nacionalistes conservadors: D'Ors, Carner, Bofill i Mates, etc.. Casellas, Junyent, Utrillo, demanen, encara sota els postulats estètics modernistes, reformes institucionals que aviat seran recollides pels joves com a part fonamental del seu programa de cultura, tal com Josep Pijoan i Eugeni D'Ors anaven progressivament elaborant -aquest, des de la seva intervenció en el Congrés Universitari Català (1903) fins a la seva col.laboració habitual a El Poble Català (1904-1905). Els òrgans de govern en l'economia,

(Introd.)

la política local, l'Església i la Universitat passaven al control d'una burgesia que volia fer seus també els aparells de poder de l'Estat. La mateixa dèria era compartida pels intel·lectuals que la secundaven, que lluitaven per la propietat dels mitjans de difusió cultural i promoció artística. El catalanisme polític, guiat aleshores per la dreta, evolucionava des d'una ideologia de lluita a una ideologia de poder. Els intel·lectuals catalanistes d'un determinat sector, l'hi ajudaven i s'ajudarien entre ells. El Noucentisme havia d'ésser el desenllaç lògic tant d'unes actituds de fons com d'un interressos nous. (*)

Etapa d'afirmació (1906-1909). L'ofensiva de l'exèrcit espanyol contra el catalanisme féu que aquest s'organitzés entorn d'una plataforma interpartidista, Solidaritat Catalana, i així les seves diverses expressions culturals recobrassin legitimitat ideològica. Això començà el 1906, l'any que la Lliga guanyava les eleccions per a la Diputació de Barcelona. Alhora, es radicalitzen les posicions del catalanisme republicà i federal que, al capdavall, encercen encara més l'ideari conservador de la burgesia partidària de la Lliga Regionalista. Els noucentistes es vincularan decididament, a partir d'aquella data, amb aquesta branca dretana del catalanisme. El 1906 és també l'any del

(*)

Per a les principals publicacions d'aquesta i de posteriors etapes del Noucentisme, en les quals es concentrava la producció intel·lectual, vegi's la Taula III.

(Introd.)

Taula III. Principals publicacions periòdiques catalanes (1890-1930)

| | |
|--|--|
| <u>Diario de Barcelona</u> (1792...) | Anuari Institut d'Estudis Catalans (1907-1936) |
| <u>La Renaixença</u> (1881-1905) | El gràfic (1908) |
| <u>La Vanguardia</u> (1881...) | Cataluña (1908) |
| La ilustración ibérica (1882-1900) | Papitu (1908-1937) |
| L'Avenç (2ª ep., 1889-1893) | Revista catalana d'educació (1909) |
| Revista catalana (1889-1892) | Revista catalana (1909) |
| La Veu de Catalunya (1891-1899) | Ciutat (1910-1911) |
| Lo Missatger del Sagrat Cor (1893-1936) | Revista anyal del C.A.D.C.I. (1910-1915) |
| L'aureneta (1895-1905) | Cataluña (1911-1912) |
| Revista jurídica de Catalunya (1895-1939) | Arxius Institut de Ciències (1911-1918) |
| Revista de Catalunya (1896-1897) | Museum (1911-1937) |
| L'Atlàntida (1896-1898) | Revista de Catalunya (1912) |
| Luz (1897-1898) | Picarol (1912) |
| Catalònia (1898-1900) | Revista escolar catalana (1912-1913) |
| La Creu del Montseny (1899) | Catalunya (1913-1914) |
| Quatre gats (1899) | Cultura (1914) |
| Pel & Ploma (1899-1903) | Revista nova (1914-1917) |
| <u>La Veu de Catalunya</u> (1899-1937) | Els amics d'Europa (1914-1919) |
| <u>Universitat Catalana</u> (1900-1902) | Mediterrània (1915) |
| Catalunya artística (1900-1902) | Vell i nou (1915-1919) |
| Lo pensament català (1900-1902) | Quaderns d'estudi (1915-1924) |
| Juventut (1900-1906) | La revista (1915-1936) |
| Montserrat (1900-1906) | Economia i finances (1917-1936) |
| Auba (1901-1902) | L'Instant (1918-1919) |
| Revista lul.liana (1901-1905) | <u>El dia</u> (1918-1936) |
| Revista de Bibliografia Catalana (1901-1907) | D'Ací i d'Allà (1918-1936) |
| Cu-cut! (1902-1912) | Butlletí Joventuts Nacionalistes (1920-1921) |
| La sembra (1902-1914) | La mainada (1921-1923) |
| Catalunya (1903-1905) | Acció catalana (1922-1923) |
| Il.lustració catalana (1903-1918) | Catalunya gràfica (1922-1923) |
| El Poble Català (1904-1906) | Violet (1922-1931) |
| Forma (1904-1907) | Catalunya social (1922-1936) |
| Universitat catalana (1904) | <u>La publicitat</u> (1922-1939) |
| En Patufet (1904-1938) | Anuari Societat Catalana de Filologia (1923) |
| Art jove (1905-1906) | La Justícia Social (1923-1926) |
| Estil (1906-1907) | La mà trencada (1924-1925) |
| Mitjorn (1906-1907) | La gasetta de les arts (1924-1930) |
| <u>El Poble Català</u> (1906-1918) | Revista de Catalunya (1924-1931) |
| <u>Futurisme</u> (1907) | La ciutat i la casa (1925-1927) |
| Empori (1907-1908) | Critèrion (1925-1936) |
| Brand (1907-1908) | La nova revista (1927-1929) |
| La Cataluña (1907-1910) | Jordi (1928) |
| Revista Estudis Universitaris Catalans (1907-1923) | |

(En cursiva, diaris)

primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana, de El Poble Català en la seva nova edició diària i, molt principalment, de la publicació d'una obra que tindrà vigència ideològica durant tot un decenni: La Nacionalitat Catalana, d'Enric Prat de la Riba, el principal estratega teòric del catalanisme polític de principis de segle i dirigent carismàtic de la Lliga. Fou un suport que coincidí amb les primeres manifestacions dels joves noucentistes el fet, també, de l'edició de les Horacianes, de Miquel Costa i Llobera -a qui, al mateix temps, aquells retien homenatge col·lectiu a l'Ateneu Barcelonès. Així mateix, compta el fet de la fundació, per Joan Bardina, de l'Escola de Mestres, el nucli del posterior moviment de renovació pedagògica encapçalat pels noucentistes. Però ja aquests començaven a afermar els seus treballs: D'Ors inicia el Glos, Bofill enceta la seva col·laboració amb La Veu C., Carner publica Els fruits saborosos, Homs viatja als Estats Units per a estudiar pedagogia, Francesc Galí crea la seva Escola d'Art, Ismael Smith fa la seva primera exposició d'escultures... L'any següent es funda, mercès a l'important participació de Josep Pijoan, l'Institut d'Estudis Catalans i la Junta de Museus de Barcelona. Per aquelles dates, s'inaugura la cinquena Exposició Internacional d'Art, a Barcelona; Torres García, altrament, realitza la decoració mural dels salons de l'Ajuntament d'aquesta ciutat. Comencen, alhora, les excavacions en l'antic poblat grec d'Empúries, a banda que Lluís Nicolau d'Olwer inicia les traduccions de Ciceró. Surt també llavors la segona edició de La Tradició Ca-

(Introd.)

talana, de Josep Torras i Bages, qui conservava la seva influència doctrinal, tant apologètica com filosòfica, entre els joves noucentistes. Aquests, començaren la seva participació col·lectiva en el sosteniment ideològic del programa de la Lliga i la revista La Catalunya. En el terreny artístic, les revistes Forma, Estil i Empori reflectien el nou ordenament noucentista, i Papitu recollia l'obra de tots els seus millors dibuixants. La Revista Catalana d'Educació i la Revista dels Estudis Universitaris Catalans assenyalaven les noves directrius de l'ensenyament escolar i universitari convingut entre la burgesia catalanista i els noucentistes. D'Ors mateix ocupava, a partir del 1909, la càtedra de Lògica i Metodologia de les Ciències als Estudis Universitaris Catalans. El col·legi "Mont d'Or", estrenat el 1908, fou la primera realització efectiva del nou impuls pedagògic. Paral·lelament, es presenta el projecte urbanístic de la Reforma Interior de Barcelona. Però tota aquesta efervescència d'acció institucional i de realitzacions culturals, dins d'un projecte de cohesió interclassista que dictava la burgesia catalanista amb l'ajuda de les fórmules noucentistes, entrà sobtadament en crisi l'estiu del 1909, en ocasió de l'anomenada Setmana Tràgica. Les revoltes obreres que regiraren l'ordre aparent de Barcelona, així com el fracàs recent de la Lliga a les eleccions municipals, guanyades ara per Lerroux i els republicans, varen fer que els ideòlegs del Noucentisme visquéssin en les seves consciències un acusat daltabaix: el seu pla interclassista i volgudament civilitzador havia fracassat. L'obstacle que havien pretès eliminar -i creguéren haver-ho aconseguit-, l'indefugible llui-

(Introd.)

ta de classes en una societat tan estamental com la catalana d'aleshores, tornava a sortir-los enmig del pas. La Lliga feia un viratge accentuat vers el conservadurisme, tot decretant, fins el 1914, la prohibició d'actuar la principal organització del moviment obrer, la Confederació Nacional del Treball. Això ajudaria als intel·lectuals noucentistes a prosseguir amb els seus ideals de culturalització, que no serien a partir d'ara conciliadors, sinó netament elitistes. Millor que enlloc més, el nou despotisme il·lustrat es recull en el Glos. 1909-1910, en què D'Ors reclama els drets d'un nou "aristocratisme" i la repressió de les masses "incivils". El Noucentisme és ja clarament una tendència anti-democràtica. Així, en una glossa del 1910 en la qual D'Ors fa una apologia de Gentile com a teòric de la "missió de la joventut" en el nou nacionalisme (feixisme) italià, el "Glossador" -com així s'autodenomina- es feia la pregunta: "No és aquest el sentit constant de les prèdiques fetes i refetes en aquest Glossari?".¹⁴⁰ A partir de 1909 el Noucentisme passa, doncs, a ésser una ideologia utopista al servei de la reacció. El que la crisi del 98 havia propulsat i la victòria del 1906 havia confirmat, el 1909 es cuidava d'esbocinar. Però vegem, a grans trets, què ocorregué fins el 1917, tot just quan començava a desaparèixer.

Etapa de plenitud (1910-1916). Des del 1910 fins el 1917 el Noucentisme és més una concreció d'actes que una expressió d'idees, tal com havia estat l'etapa anterior. Això és degut al fet que el seu compromís amb el poder

(Introd.)

polític es beneficiava de les conquestes d'aquest. A partir del segon decenni del segle els noucentistes assoliren entitat gràcies al suport de les institucions oficials. Per això, a partir del 1910, i arran dels fets de la Setmana Tràgica, els ideòlegs, D'Ors al davant, no faran ja la campanya per la "Bellesa", sinó per l'"Aristocràcia", i no es farà tanta "estètica" com "ètica": el "Civilisme" s'imposava al "Classicisme", en termes orsians. I la causa durà fins el 1914, en què la idea de "Cultura", en una Europa que amenaçava destrucció, pretenia resumir i incrementar encara els ideals primigenis del Noucentisme que la guerra de classes i de nacions anaven fent cada vegada més impossible. La idea fonamental de Civilització, d'"Europa", era, a partir del 1914, ferida de mort. És llavors quan Eugeni d'Ors abandona la utopia del nou segle proveïdor per l'individualisme radical que sempre havia atacat. Amb tot, el fet d'ésser Espanya neutral en la guerra europea i de trobar-se encara la MC en plena vitalitat feu que l'ideari noucentista i l'atenció envers el Glos. orsià no decaigués sin encara.

L'època del 1910-1916 havia resultat una injecció de força per al catalanisme conservador, el qual, el 1911, sobre una forta repressió de l'obrerisme, havia estat novament guanyador de les eleccions provincials. Prat de la Riba era reelegit president de la Diputació de Barcelona, i el 1913 s'aconseguia el decret pel qual es creava la Mancomunitat de Catalunya, que Prat presidí des del 1914. Mentre, la burgesia catalana s'aprofitava dels beneficis

(Introd.)

de la neutralitat davant la guerra europea. L'expansió institucional i ideològica d'aquest catalanisme es clourà simbòlicament en un manifest firmat per Prat de la Riba el 1916: Per Catalunya i l'Espanya Gran. L'activitat d'Eugeni d'Ors es redoblà també a partir del 1910. Aquest any viatjà a Munic per a prendre nota de l'organització educativa i cultural d'Alemanya. En tornar, publicà el seu decisiu article "El renovamiento de la tradición intelectual catalana", el caire programàtic del qual li valgué ésser anomenat, per Prat de la Riba, secretari general de l'IEC. Dins d'aquesta alta institució acadèmica D'Ors creà, el 1911, una Secció de Ciències. I, encara, aquell any publicà La Ben Plantada, i a continuació una sèrie de glosses on resumia la seva "filosofia del Seny", altrament "Filosofia de l'Home que treballa i juga". Fou també l'any d'una significativa obra col·lectiva impulsada per Eugeni d'Ors, l'Almanac dels Noucentistes. Mentre, D'Ors rebia l'apoi absolut de la Lliga, no sols en la seva acció cultural, sinó en la seva producció teòrica. D'això La Veu C. sempre se n'havia encarregat, però ara n'era ajudada per la revista Cataluña -continuadora d'aquella altra La Cataluña (1907-1910), igualment pro-d'orsiana-, que, entre elogis dels seus col·laboradors, publicava una reproducció del Glossari a cada número. A partir de la seva col·laboració, com a alt funcionari, amb la MC, D'Ors desplegarà la seva màxima activitat cultural, repartida en les funcions que recull la Taula IV.

Una de les primeres iniciatives col·lectives per

(Introd.)

Taula IV. Les funcions culturals d'Eugeni D'Ors entre 1914 i 1919

| | |
|----------------|--|
| Organitzatives | <ul style="list-style-type: none">- Secretaria IEC (1911-1919)- Direcció del departament d'Educació Superior, dins la MC (1914-1917)- Direcció de l'Escola de Bibliotecàries (1915-1919)- Direcció general d'Instrucció Pública de la MC (1917-1919) |
| Intel.lectuals | <ul style="list-style-type: none">- <u>Glossari</u> (1906-1920) a <u>La Veu C.</u>- Direcció <u>Arxius de l'Institut de Ciències</u> (1914-1919)- Direcció <u>Quaderns d'Estudi</u> (1915-1919)- Direcció "Col.lecció Minerva" (1917-1919)- Discursos regulars<ul style="list-style-type: none">- Discurs Anyal IEC- Jocs Florals- Inauguració d'escoles- Inauguració de biblioteques- Conferències diverses |
| Docents | <ul style="list-style-type: none">- "Seminari de Filosofia" (IEC) (1914-1919)- "Cursos Monogràfics d'Alts Estudis i d'Intercanvi" (MC) (1915-1919)- Escola de Bibliotecàries (MC) (1915-1919) |

part dels soi disants noucentistes fou l'edició, l'any 1910, del setmanari Ciutat, d'ideologia tradicionalista, però culturalista i classicitzant, el qual llençà, el gener del 1911, un número extraordinari ("Llibre de Nadal-Reis")¹⁴¹ que venia a ésser, pel seu abast i els seus col·laboradors, un preludi de l'Almanac dels Noucentistes.¹⁴² Aquest, com el llibre La muerte de Isidro Nonell, el 1905, per a l'estètica post-modernista o "arbitrària", era també dirigit per Eugeni d'Ors, amb la col·laboració, com aquest, de diversos autors -artistes gràfics, literats, assagistes-coetanis, però ara adreçat a la promoció del moviment noucentista empès. Els artistes, literats, periodistes, intel·lectuals i dirigents polítics del catalanisme nacionalista de l'època -àdhuc d'ideologies polítiques diferents- s'aplegaren entorn aquest Almanac- programa, suscitat pels noucentistes, en un homenatge públic a hores d'ara tan revelador.¹⁴³ Eugeni d'Ors, qui pronuncià precisament el brindis d'aquell acte, havia escrit poc abans a La Veu C., a propòsit de l'obra esmentada: "... plauen únicament als noucentistes les coses coherents, a on els varis aspectes o parts s'harmonitzen dins una significació comuna".¹⁴⁴ Però destaca que, més enllà d'haver pretès realitzar "una bellesa que no vol soroll" amb l'Almanac, les pretensions de l'acte social que s'anunciava per a la seva presentació eren fonamentalment -diu- dues, que meréixen citar-se. Així, es pretenia, primer:

"... un homenatge a la Santa Realització
 (...) nosaltres retem culte a una categoria
 sintètica, que no és ja la "Idealitat" in-
 erme ni la "Realitat" enemiga, sinó l'activa i

(Introd.)

sempre avançada "Realització". I no la Realització en sentit de moviment natural (el "devenir" de Hegel), sinó d'intervenció humana (mon 'arbitrar' = 'treballar') (...) Nosaltres, els noucentistes, som una mica escèptics respecte al Sant werden, però Sant machen sí que és sant de la nostra devoció."¹⁴⁵

I en segon lloc, el que es volia significar amb aquella presentació en públic, segons D'O..., era:

"... un rodó desmentiment de certes calúmies que tendeixen a presentar-nos, als noucentistes, com uns solitaris escarfallers. Vista l'avversió que, en general, sentim per la democràcia (és a dir -no ens cansem de definir- per l'estat de coses produït, al segle XIX, per l'encarnació de les idees revolucionàries en els instints de la burgesia), se'ns ha batejat amb el nom d'aristòcrates, i s'ha retret, a propòsit de nosaltres, la tristament cèlebre 'Torre d'ivori'... Nosaltres, lectors fervents de Georges Sorel i els demés profetes de la nova espiritualitat operària, i coneixedors del sentit anti-democràtic en que es produeix arreu el moviment d'emancipació sindical, hem somrigut una mica en sentir aquelles acusacions (...) Nosaltres, els noucentistes, no hi anem gaire a cafès ni 'peñas'; i de les cambres d'estudi en sortim de bon grat, per a ficar-nos als tallers, en benefici de les santes realitzacions".

Una declaració de principis que parla per ella mateixa: treballar i treballar bé, però en societat corporativa i expressament "anti-democràtica". Consemblantment, es féu també un altre homenatge públic a l'escultor Josep Clarà, per entendre que aquest no havia estat prou ben apreciat en la instal·lació de la VI Exposició Internacional d'Art

(Introd.)

celebrada a Barcelona. Ja abans, si més no, se li havia fet una altra menció aclamàtòria al muralista Joaquim Torres-García, en aquell acte a propòsit de l'Almanac. Era també l'any de consagració del pintor Joaquim Sunyer, a qui Maragall dedicà un elogiós article,¹⁴⁶ així com de l'escultor Enric Casanoves. El pintor Ricard Canals gaudia ensems del seu millor tracte com a "noucentista". Hi hagué encara, aquell any de 1911, tres importants plataformes d'imposició col·lectiva dels noucentistes; així, el volum El ideal y la actividad de la juventud catalana, d'una notable i diversificada densitat teòrica,¹⁴⁷ els cursos de "cultura humanista" organitzats a Terrassa, amb el nom genèric de "Curs Miquel Angel",¹⁴⁸ i, en darrer lloc, les "Conferències d'Educació Civil", celebrades a la seu del sindicat Centre Autonomista de Dependents del Comerç i de la Indústria.¹⁴⁹ Encara hi hagué, abans de l'establiment de la MC -la més definitiva obra "col·lectiva" en què participaren els noucentistes-, altres dues manifestacions d'entesa vindicativa: el 1912, amb l'homenatge pòstum a Manuel Milà i Fontanals, i el 1913, amb les conferències de primavera llegides al centre de "Joventut Nacionalista", organització pertanyent a la Lliga Regionalista.¹⁵⁰

El 1914 es posà ja en funcionament la MC, sota la presidència d'Enric Prat de la Riba, així com tot el seu ambiciós programa de realitzacions culturals i educatives confegit pels noucentistes.¹⁵¹ En paraules de D'Ors, la nova situació política era la "prova de foc" dels noucentistes, perquè amb el nou ordre institucional s'havia de veure llur "influència directíssima". Això escriví allora en-

torn la relació entre el corrent noucentista i la MC:

"És doncs, fins a un cert punt, aquesta ideologia mateixa la que arriba amb això a influència directíssima, si no a domini encara; a influència directíssima i ja, per consegüent, a responsabilitat".¹⁵²

I respecte dels nous funcionaris de l'Administració Catalana, als que ja qualifica de "noucentistes", escriu tanmateix:

"Quin vincle estret o lax, de fidelitat o d'oportunisme, podrà lligar ses fórmules de política i administració local a les noves fórmules tèdriques i a la manera com elles han estat aplicades a la ciència, a l'ètica, a l'economia, a la literatura, a l'art? (...) [Ells representaran] ... no solament la ciutat i la pàtria, sinó un segle i un esperit nou que ara bat ses ales, just eixit de l'obscur dels temps, i es llença, cantant, a la victòria damunt els oratges i a la conquesta dels camins de la llum".¹⁵³

En efecte, Prat de la Riba aconseguí aglutinar entorn un mateix projecte estatista els sectors intel.lectuals i professionals (pedagogs, científics, escriptors, artistes, funcionaris, tècnics i polítics) del catalanisme. El 1914 significà la consagració del predomini del "grup tecnificat particularista", en expressió de Cirici,¹⁵⁴ vigent des del 1906 fins el 1922, segons aquest autor. Per a Casassas, la nova situació encarnava "les respostes burgeses a la necessitat d'organitzar una mínima estructura institucional, burocràtica i administrativa, que pogués actualitzar la seva dominació sobre Catalunya".¹⁵⁵ Però el procés instituit

(Introd.)

arrencava ja, per al mateix autor, del "regeneracionisme de la fi de segle". El projecte burgès s'enllaçava, per tant, amb el programa reformista dictat per Eugeni d'Ors i els noucentistes. El dirigisme cultural de la MC no havia d'imposar-se sobre la intel·lectualitat més influent, sinó que recollia les formes generals d'aquesta.¹⁵⁶ És precisament llavors quan el Noucentisme es concreta, en paraules de Murgades, "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".¹⁵⁷ Els ideals integracionistes defensats des de ben abans per Eugeni d'Ors, serien finalment duts a la pràctica i sense trabes per Prat de la Riba, qui primà abans que res, en les seves tasques d'organització, la unitat d'acció en l'eficàcia. És així com ho reflecteix també Jaume Bofill i Mates, tot parlant d' aquella hora:

"L'acció cultural, especialment als començos, ha de tenir unitat. Pobres de nosaltres que abans de tenir cultura, que abans d'arribar a la formació d'una escola cultural catalana, ens separéssim en capelletes i petites col·les! La política suporta les divisions. La nostra cultura incipient no les resistiria".¹⁵⁸

La labor integracionista de Prat a la MC feu aprofitar el nou, o el renovador, sense per això desapropiar el vell, o el tradicional. Comptà amb joves de dretes, com Jaume Bofill i Mates, Alexandre Galf, Eugeni d'Ors, o d'esquerres, com Josep Pijoan, Rafael Campalans, Ramón Raventós; disposà de no tan joves, conservadors com Antoni Rubió i Lluch, Josep Puig i Cadafalch, Joan Bardina, o liberals com Pompeu Fabra, Pere Coromines, Jaume Massó i Torrents. Mogut

per un pragmàtic possibilisme, Prat donava treball sense distingir ideologies en les persones disponibles. En el fons, no hi podia haver contradicció entre el "normalisme" oficial i el tarannà peural dels seus col.laboradors, car hi havia el projecte comú, entre polítics, tècnics i intel·lectuals, de crear una nova burocràcia esperonada per dos principis que no admetien dilació: la competitivitat i la catalanitat.

Més particularment, en l'obra cultural de la MC es pot dir que fou el Noucentisme el que inspirà, amb el seu suport global, directe o indirecte, la seva política de programes. La Kulturkampf noucentista, sistematitzada per Eugeni d'Ors, cobrí l'ideari inspirador de la normalització lingüística del català i de la renovació pedagògica i cultural, que junt amb la dotació d'una nova infraestructura de serveis públics d'ordre tècnic constituïren les principals facetes de l'obra de la Mancomunitat. El Noucentisme era ja la ideologia del Poder establert, un cop aquest havia fet seu el discurs que aquell li oferí per a la seva legitimació. (*)

Encara el 1915, ja fora dels àmbits de la política oficial, els noucentistes es trobaran aplegats sota una mateixa iniciativa cultural -serà, però, la última. Es tracta de l'exposició de pintures en homenatge pòstum a

(*)

Per a una relació de les principals accions culturals de la MC, vegi's la Taula Cronològica, al final d'aquest treball.

(Introd.)

Nonell, celebrada l'estiu d'aquell any a la ciutat de Sabadell, amb el nom d'"Exposició d'Art Nou Català".¹⁵⁹ Al fet de l'exposició artística, on, per cert, es revelaren els pintors de la segona promoció noucentista, s'hi afegí una nodrida sèrie de conferències d'artistes i teòrics entorn l'"art nou". El mateix esperit pol·lèmic, incipientment crític que començaren a tenir aquestes dissertacions es veié de seguida recollit a la nova revista Vell i Nou, que a partir del 1915, i a diferència d'altres publicacions noucentistes, s'obria a les aportacions de l'avantguarda. També aquell any de 1915, i per a més dissort del Noucentisme, el seu pintor més representatiu, Joaquim Torres-García, abandonava el sistema iconogràfic "noucentista" i el projecte muralista de la seva pintura per a passar a l'estil avantguardístic i al treball sobre tela. El nou caient, així mateix pro-avantguardista, adoptat pels noucentistes en la recent estrenada publicació literària La Revista, contribuí alhora al desgastament dels tòpics poètics i teòrics de la crítica noucentista.

Etapa de dissolució (1917-1923). Si l'any 1914 havia significat un moment culminant per a la promoció de l'ideari noucentista -s'anuncià la publicació del Glos. 1906-1914 en fascicles, i la revista de la Lliga, Catalunya, dedicava a D'Ors tot un número extraordinari-, també és cert que l'adhesió als principis noucentistes comença a trencar-se a partir del moment que, aquell mateix any, l'autor del Glos. i màxim promotor de l'europèisme, deixa entreveure les seves veleïtats germanòfiles i confessa la seva predilecció per l'autoritarisme, amb motiu de la conflagració

europea iniciada tot just aleshores. El cos del delictes eren les seves glosses aplegades amb el títol de Lletres a Tina, a partir de les quals l'aportació orsiana al Noucentisme no serà més que una progressiva radicalització individualista antiburguesa -però també antidemocràtica- que l'abocarà finalment al feixisme, com ocorregué en d'altres intel·lectuals europeus tot d'una transportats cap a unes idees polítiques de dreta extremista. Fora del reportatge d'aquesta evolució política individual, el Glos. posterior a 1914 no dugé cap més aportació. D'Ors s'anà copiant ell mateix, fins aquell recuit anodí que fou tot el Glos. del 1918: La Vall de Josafat.¹⁶⁰ El Glos., com el Noucentisme, ja no guanyava adeptes, sinó que els perdia per moments -almenys en les qüestions de principi. Entre el 1917 i el 1918 apareixen en els àmbits culturals els components de la segona promoció noucentista -els "neo-noucentistes", en expressió de Joan Fuster: Antoni Rovira i Virgili, Manuel Ainaud, Martí Esteve, Alexandre Plana, Pere Bordoy-Torrents, Joan Estelrich, Ferran Soldevila, Joaquim Folguera, Agustí Duran i Sanpere, Carles Riba, Clementina Arderiu, Josep-Francesc Ràfols, Marià Manent, Josep Llorens i Artigas, Lluís Nicolau d'Olwer, són els noms dels nous col·laboradors en la crítica cultural al diari de la Lliga, La Veu de Catalunya. Aquests ja no parlen de "Noucentisme", malgrat que en són, ostensiblement, els seus continuadors. Riba deixa anar les primeres diatribes contra Eugeni d'Ors, que arribaran fins a la discrepància pública en el cas d'un altre dels seus fidels deixebles, el crític Rafael Benet.^(*) La formació de

(*)

Vegi's la lletra d'aquest adreçada a "Xènius", per mitjà de La Veu C. (16.IX.1918), reproduïda als Annexos.

l'entitat artística "Agrupació Courbet", el 1918, afavoreix la dissolució dels postulats artístics del Noucentisme: el paisatgisme i un cert neo-naturalisme substitueixen definitivament la pintura "literària" i simbolista legitimada pel Glossari. Es deixa l'estilització idealista entorn un argument moralitzant, per la recerca d'un vocabulari més objectivista en l'exercici pictòric. L'arbitrarisme restava en una via morta. Tampoc D'Ors havia procurat refer-lo. Ben al contrari, és capaç d'elogiar productes d'un signe antagònic. Com quan, el 1919, elogia els "nous paisatgistes" de l'Exposició Internacional d'Art: Domingo, Mercadé, Miró, Pasqual, Mir... D'aquest haurà d'expressar, i valgui com a símptoma del moment:

"Res tan lluny de la nostra estètica, res tan a la vora, per moments, de la nostra sensibilitat (...) el que ell ens diu és un secret, que només d'angúnia a angúnia es pot contar. Si hagués existit una 'pintura moderna' -que no ha existit-, la pintura moderna seria això".¹⁶¹

En el terreny literari, la revista L'Instant, sobretot a partir del seu segon any (1919), en què canvià substancialment, representa el trànsit dels ideals de la vella promoció noucentista a una altra que, sense deixar d'ésser aparentment classicitzant, ja no apel.lava els postulats teòrics dels seus predecessors. L'Instant del 1919 era com un nou "Almanac dels Noucentistes" -tots dos òrgans foren imprimits pel mateix editor: Joaquim Horta- per a la generació jove que s'aplegava al seu voltant. Mentre, D'Ors es reafirmava en la seva nova etapa "política", en detriment de les seves actuacions teòriques moral-estetitzants que

havien anat des del pol filosòfic fins al pragmàtic, certament, però que no es deturaven, com en la nova etapa, en la preocupació ideològica-política accelerada des del 1917. Ja no predicava la "Intervenció" ni la "Normalitat", sinó la mera "Intel.ligència" o l'equívoc "Heroïsme".

Observem també uns altres aspectes que incidiren en l'erosió del Noucentisme com a ideologia. En especial, la mort del seu màxim protector polític, Enric Prat de la Riba, ocorreguda el 1917. Hem dit també que, l'any abans, Torres-García havia abandonat els cercles noucentistes. Les desercions, amb llur preludi, el 1910, donat per la marxa de Josep Pijoan a Amèrica, continuaren amb la destitució, el 1920, d'Eugeni d'Ors com a màxim dirigent cultural de la MC -tingué per denunciant precisament un col·lega seu "noucentista", Jaume Bofill i Mates-,¹⁶² i amb l'entrada de Carner, el 1921, en la carrera consular fora de Catalunya. "Observem un fet -afirma Joaquim Molas-: els noucentistes vells, aquells que, formats dins el Modernisme, han creat el Noucentisme, són gent amb tensions".¹⁶³

Entre el 1917 i el 1923 no hi hagué una alternativa sòlida al Noucentisme. La desadaptació ideològica que aquest moviment havia arribat a assolir en aquella època no podia esborrar, però, l'arrelament i la cohesió que conservaven les realitzacions pràctiques que ell havia contribuït decisivament a escometre: es revelava així el fracàs del "regeneracionisme" burgès i utopista, però no la inutilitat de les institucions que amb el seu esperit s'havien aixecat.

(Introd.)

Tal com escriu Josep Murgades:

"En definitiva, el Noucentisme, que bé podem considerar en petit com la nostra autèntica Gründerzeit, és un fenomen en si tan travat i coherent, tan històricament oportú, que no deixava bretxa per a l'atac frontal i directe; no s'hi valien els procediments reactius, sinó únicament els superadors, no els que li plantaven cara, sinó els que anaven més enllà a propiciar el sorgiment d'unes noves pràctiques més dinàmiques, més radicalment transformadores".¹⁶⁴

El "nou segle" que veieren els noucentistes molt abans, començava, de fet, el 1917, quan ells havien esgotat les idees i les forces per a sostenir-les. A partir d'aquesta data, res, tanmateix, podia restar com abans. La guerra i l'ascens de noves formes d'Estat, a Europa, així com la violència de l'antagonisme de classes socials a Catalunya, que suposà definitivament la fi del sistema de la Restauració, desintegraren la imprescindible cohesió—de la burgesia amb ella mateixa, dels intel·lectuals amb ells mateixos, i d'ambdós grups entre sí—amb què el Noucentisme s'havia pogut imposar des de la petita columna literària d'un diari de notícies.

El nou gust de la burgesia monopolista, que s'imposava el 1923 amb la dictadura militar, feia altrament impossible que res s'adigués amb el catalanisme pogués ni tan sols expressar-se amb una certa tranquil·litat.

(Introd.)

Taula V. La crítica en el Noucentisme

Crítica literària

Josep CARNER
Joaquim FOLGUERA
Josep M^e LÓPEZ-PICÓ
Josep LLEONART
Lluís NICOLA' D'OLWER
Joan PÉREZ-JORBA
Alexandre PLANA
Carles RIBA
Llorenç RIBER
Jordi RUBIÓ I BALAGUER
Josep M^e SAGARRA
Carles SOLDEVILA

Crítica artística

Josep ARAGAY
Rafael BENET
Pere BOSCH GIMPERA
Martí CASANOVAS
Joan CORTÈS I VIDAL
Agustí DURAN I SANPERE
Feliu ELIES
Joaquim FOLCH I TORRES
Francesc GALÍ
Romà JORI
Josep M^e JUNOY
Josep LLORENS I ARTIGAS
Josep PIJOAN
Josep F. RÀFOLS
Joaquim TORRES-GARCIA

Assaig d'idees

Josep M^e CAPDEVILA
Joan CREXELLS
Joan ESTELRICH
Josep FARRAN I MAYORAL
Eugeni D'ORS
August PI I SUNYER
Francesc PUJOLS
Dídac RUIZ

Assaig social

Joan BARDINA
Jaume BOFILL I MATES
Rafael CAMPALANS
Alexandre GALÍ
Eladi HOMS
Joan LLONGUERAS
Joan PALAU I VERA
Ramon RAVENTOS
Ramon RUCABADO
Antoni ROVIRA I VIRGILI
Francesc SITJÀ
Ferran SOLDEVILA
Ferran VALLS I TABERNER

Primera part

POÈTICA DE L'ESTÀTUA

Estudi de l'Estètica noucentista

Capítol I

LA POÈTICA "CLASSICISTA"

"La forma és l'esperit"

EUGENI D'ORS
Glossari, 1914

1. ASPECTES MORFOLÒGICS: LA "FORMA VIVA"

"L'ESTÈTICA NOUCENTISTA -escriu Yates- és essencialment una poètica, una poètica que fou la preocupació intensa per la forma verbal amb tots els altres valors cognats, ètics i literaris, professats pel moviment".¹ Recordem que la paraula havia estat també, no sols el neguit estètico-poètic de la darrera promoció modernista -des de Maragall i la "paraula viva", o des l'Alomar i el seu Verba, fins a Fabra o Prat de la Riba i llur "normalització" lingüística-, sinó el sosteniment mateix de l'ideari cultural de la Renaixença catalana: el catalanisme havia començat amb la literatura. La preocupació pel llenguatge en el Noucentisme no fou menys evident. El catalanisme etnicista, que reclamava la Llengua i la Raça pròpies com a pre-determinants "naturals" de la nacionalitat catalana i de la forma de ser dels seus integrants, subsistia encara a principis de segle com la fòrmula predominant en les concepcions culturals del catalanisme. És més, tot aquest

llegat és incorporat pels noucentistes com a axioma de la seva teorètica, primer en la poètica -com ens deia Yates- i després en els programes d'acció cultural.

La consciència idiomàtica catalana s'havia ja desvetllat en els homes de la Renaixença. Per una banda, amb l'anomenada "Escola Mallorquina" -Alcover, Costa i Llobera-; per un altre costat, amb l'influx de les teories wolfianes del llenguatge impartides per Manuel Milà i Fontanals als joves universitaris del Principat: Xavier Llorens i Barba, Josep Torras i Bages, També es donava en literats com Balaguer, Verdaguer o Guimerà, i en erudits com Marià Aguiló. La preocupació, bé lingüística, bé verbal, continuà entre els primers modernistes: la gent de L'Avenç, Cases-Carbó i Massó i Torrents al davant, que començaren els primers plans normalitzadors de la llengua catalana, i autors literaris, com Ruyra i Maragall, interessats en el fet poètic de la llengua literària. A la tasca de L'Avenç s'hi afegí encara un modernista més jove, Pompeu Fabra, el reformador més actiu de la llengua catalana: molt abans de les seves Normes Ortogràfiques (1906) ja havia escrit un Ensayo de gramàtica del catalán moderno, l'any 1891. La labor d'aquests intel·lectuals "normalitzadors" fou ràpidament contestada per membres de l'Acadèmia de la Llengua -Collell, Matheu, Miquel i Planes-, però fóren les propostes dels primers les que acabaria recollint poc més tard l'IEC en la seva reforma oficial del català. Altres publicistes de la segona promoció modernista trobaren també en el llenguatge el principi constitutiu de les doctrines ideològiques, com Manuel de Montoliu, Gabriel Alomar² i, sobre-

tot, Enric Prat de la Riba. "La llengua que havem mamat juntament amb la llet de la mare, té la propietat de despertar l'esperit ensopit, il·luminant-lo i escalfant el cor", escriuí Torras i Bages el 1892;³ i aquest fou el postulat romàntic d'aquella generació del catalanisme, com el de la posterior: Ors, Carner, Bofill, Riba.

"Nosaltres els poetes som els constructors dels pobles", afirmava Josep Carner, el 1908, en el seu important article "De l'acció dels poetes a Catalunya".⁴ Aquest manifest dels deures civils del poeta i de la poesia, anava, segons l'autor, contra els "solitaris" al marge del catalanisme actiu en el terreny de la cultura, però també contra els poetes catalanistes ancorats en el "jocfloralisme" i incapacitats per a assumir la nova etapa poètica "normal, civil i ideal".⁵ Rubió i Ors, Guimerà i Balaguer són el centre dels seus atacs, mentre defensa Verdaguer i Maragall com a precursors de la preocupació per la "qualitat" idiomàtica que diu trobar ja en Costa i Llobera i Gabriel Alomar. Parafrasejant aquest, escrivia: "Cap realitat esplèndida esdevé si no ha estat abans formulada en el vaticini tremolós i august del verb poètic".⁶ La poètica neoromàntica dels simbolistes encara romanía vigent.

La persistència d'una poètica: la "Paraula Viva"

"Glorifiquem els magnes Anomenadors! Anomenar una cosa, no és la manera més eficaç de posseir-la? 'Comprensió' no és una manera de 'prensió'?", escrivia D'Ors en una glossa tardana.⁷ Aquest mateix pragmatisme del llen-

guatge era enunciat deu any abans al Glos., quan tot just s'iniciaven les reformes oficials del català dutes per l'IEC: "D'ara endavant ja potser per a guanyar una autoritat qualsevulla, calgui verb",⁸ assegurava "Xènius". En un article tan decissiu com "El renovamiento de la tradición intelectual catalana", D'Ors arriba a posar, l'any 1911, la qüestió de la llengua com l'aspecte prioritari en el renovament cultural català.⁹ Rebutja l'ús literari del castellà a Catalunya, així com les formes dialectals del català, tant en l'ordre oral com en l'escrit. Reclama la "unitat" del català i la presència única d'aquest en tot àmbit verbal. Així, en un passatge de l'esmentat text, escriu:

"Y por último, para que nuestras tradiciones ideológicas sean restauradas, para que lleguemos a poder incorporar nuestro esfuerzo intelectual al acervo del mundo, es necesario -esto principalmente, eso capitalmente, eso indispensablemente, eso vitalmente- escribir en catalán, profesar en catalán, hacer ciencia y filosofía en catalán... ¡Escribir en catalán!"¹⁰

La llengua no hauria de ser sols la justificació de la poètica noucentista, sinó, com veiem, l'instrument essencial d'aquesta.¹¹ La preocupació de fer coincidir aquest amb una "nova prosa catalana" fou sostinguda igualment per Eugeni d'Ors. En una carta a Raimon Casellas, el 24 de juny de 1907, confessa a aquest:

"Si d'algunes riqueses, si d'algunes corbes, si d'algunes agilitats he pogut dotar jo la prosa catalana, ha estat ben bé perquè vos abans m'havieu ensenyat, com a tots, que la

(1ª Part, I, 1)

prosa catalana pot ésser un instrument artístic".

No era pas fàcil creure això quan, aquells anys, el principal "escriptor català", Maragall, escrivia la seva abundosa prosa en castellà. En aquells moments, la prosa assagística de què parlem només era conreada pels doctrinaris del catalanisme polític: Prat de la Riba, Torras i Bages, Duran i Ventosa, ... Ni Casellas, ni l'entronitzat Ruyra, féren cap intervenció notable en aquella mena de disciplina, malgrat el que pugui donar a entendre D'Ors. Llegim, doncs, com subratlla novament aquest els valors poètics de la llengua, aplicats en aquest cas a l'expressió de les idees abstractes, en una glossa contra "el jovent lletra-gangrenat" i l'"encarcament del català":

"¿Cap restauració dels vells mots i de les velles maneres de dir, plenes de sabor genuïna, o significadors de matissos que l'artista de la paraula és ditxós de poder expressar, i d'ideològiques finors que revelen el característic accent que ha pres l'Esperit a l'encarnar-se dins la pregonesa de la Raça? No. Emprenguem aquesta labor i revifalla en bonhora. Emprenguem-la al costa de l'altra, no menys necessària, que tendeix a acréixer la flexibilitat i agilitat de la llengua, son valor de modernitat, s'aptitud per a tots els usos de la cultura, àdhuc els més elevats i abstractes, son valor per a l'expressió del pensament i de la sensibilitat de l'home modern, sa claretat i vigor disertat".¹²

Ultra la doble destinació civil i artística de la paraula, observem en D'Ors, com en els seus predecessors Alomar i Maragall, una assignació de funcions catàrtiques al llen-

(1ª Part, I, 1)

guatge -el Verb redemptor. "Trist del lloc -escriu D'Ors-
on es malparla, es renega; perquè l'Esperit s'absentarà
d'ell".¹³ Tant fou així, que el ben parlar -correcta, elo-
qüent, sempre allunyat de la "blasfèmia"- apareix sovint
defensat en el Glos. com un element indispensable per a
la vida "civil". També Bofill participava d'aquesta con-
vicció: ell, com d'altres noucentistes, sostingueren un
singular grup humà d'acció ciutadana, la "Lliga del Bon
Mot". Com el Maragall de l'Elogi de la Paraula -però tam-
bé, sens dubte, com dictava la seva educació catòlica-,
D'Ors creu en el valor purificatiu del verb: "Que tanta és
la força del verb, que de vegades pot la sola invenció d'un
nom rentar la culpa. Provem, doncs, de rentar culpes bar-
celonines, continuant en el Glossari una sèrie de Nomina-
cions meravelloses".¹⁴ La fórmula de la paraula humana com
un "exorcisme" és una constant del Glos., probablement fa-
cilitada per influx directe dels components neo-romàntics
i místico-cristians del Simbolisme literari francès encara
subsistent aleshores. "La paraula humana és un exorcisme
meravellós", escriu el 1909.¹⁵ El llenguatge simbòlic de
la tradició cristiana el va temptar més per la seva màgia
i les possibles derivacions estètiques que pel seu valor
institucional, tot i que serví per a la seva ideologia mo-
ral. La paraula -la "Nominació", com normalment dirà- és
per a D'Ors "la més alta victòria sobre les coses": quan
l'Esperit anomena venç el Dolor i la Mort. Són els concep-
tes que usava, no els posem nosaltres. No serà, però, fins
quan Maragall hagué mort, que D'Ors s'atreveixi a confes-
sar que la seva "paraula Arbitrària", tants anys defensada
contra la "paraula Viva" de Maragall, es devia a aquesta

i es confonia amb ella. Ja abans havia coincidit amb Maragall en la defensa de la llengua "viva" contra les noves fixacions ortogràfiques de l'IEC,¹⁶ però és ara, poc després de morir l'únic a qui D'Ors anomenà "el Mestre" en vida d'ell, que es digna d'elogiar finalment la "Paraula" de Maragall. Així, a propòsit de l'estrena de Nausica, una obra teatral pòstuma d'aquest, pronuncià:

"Cada vers cantat serà talment un raig de llum i talment una llançada al ventre de l'ombra; cada noble cadència desarmarà d'una de ses armes la corrupció. Cada clara sílaba articulada romprà un grilló de l'obscur oblit; cada verb es desvetllarà del pàlid silenci, com un ocell aletejant, i omplirà l'eternitat d'agitació i de veus... Les portes de l'infern no prevaldran, no prevaldran contra Nausica! I aquesta serà la Victòria, la definitiva Victòria de la Paraula sobre la Mort."¹⁷

D'Ors vol que la paraula els sobrevisqui, en la creença cristiana que fou amb el Verb com s'imposà l'esperit etern sobre les coses. La "paraula viva" va ésser una novetat, però no era cap invent. Podia haver-ho estat la "paraula arbitrària" d'Eugeni d'Ors, però no donà el que prometia per oposició a aquella; al capdavant, era la mateixa idea de l'unció del mot sobre el creient.¹⁸

Però tornant a la concepció abstracta de la llengua, d'aquesta com una expressió de la identitat nacional, hem de remetre'ns així mateix a un altre autor que es destacà molt abans del Noucentisme: Prat de la Riba. Ja hem vist més amunt que aquest ideari lingüístico-cultural es remun-
tava a d'altres autors catalans -era, de fet, consubstan-

cial amb la ideologia del catalanisme etnicista, predominant inclussiu fins a l'època dels noucentistes-, però va ésser Enric Prat de la Riba qui l'inculcà més sistemàticament entre modernistes i noucentistes. Quan, per exemple, Maragall escriu a Pere Coromines "Ara sabreu el meu somni. Per a mí la nació és la llengua. No dic l'Estat, ni tampoc dic la pàtria, és la llengua",¹⁹ no està expressant cap resolució pròpia, sinó la idea més extesa entre tots els catalanistes d'aleshores. Una idea que juntament amb la de la Raça com a constitutiu nacional, s'afegia, per obra dels doctrinaris del temps del Modernisme, al binomi Història-Dret que els seus antecessors de la Renaixença havien establert com a fets essencials i alhora necessaris de la "personalitat col·lectiva" d'una Nació. Els noucentistes encara afegiran a aquesta tetralogia del catalanisme dos nous valors categorials: l'Art i la Cultura nacionals de Catalunya. Jaume Bofill i Mates recobrava, com altres noucentistes, aquell valor de la Llengua nacional de la concepció mateixa, com deiem, dels modernistes: "Podriem dir que el llevat de la nostra actual restauració és estat l'amor a la llengua. Res hem defensat i lloat tant com la nostra llengua".²⁰ I és ell qui diu, en el mateix lloc, que el concepte pràctic de la llengua "...és gairebé religiós", tot afegint, significativament:

"La tasca d'en Maragall de retornar el sentit a les paraules i al vers, l'ha realitzada en Prat de la Riba a la política. I com a bon polític ens ha demostrat, amb l'exemple, que el verb ha d'ésser creador, ha d'emmotllar en una sola peça l'ideal i la realitat"²¹

Bofill, Ors, Maragall... Alomar: tots confeccionaren la seva poètica a partir d'una idea tradicional -romàntica- renovada teòricament per la febrosa publicística de Prat de la Riba, qui ja el 1897 escrivia: "Cada nació pensa com parla i parla com pensa".²² De Prat de la Riba, sobretot, provenen doncs les tesi noucentistes de la necessitat pragmàtica de unificació, normalització, oficialització i extensió de la llengua catalana ("Ha d'acabar aquesta semi-anarquia de la llengua catalana", escrivia, encara, a La Veu C., el 31 de gener del 1913), així com la necessitat ideal de la llengua com a constitutiu nacional, com a mitjà de regeneració col·lectiva i com a medi i objecte de cultura.

En la poètica, aquesta concepció de la llengua com a expressió identificatòria d'uns homes, d'un "poble", subsistí en el Noucentisme, tal com abans, després d'imposar-se amb les teories de Volkgeist en l'època de la Renaixença, havia perdurat en Maragall i els modernistes. Per una banda es tractava d'una dimensió mítica atorgada al llenguatge, com a símbol vivent de la realitat; d'altra banda, i precisament per això, es compartia una concepció pragmàtica del llenguatge, per la qual aquest adquiria una entitat pròpia i fundant, superior a la sola "representació" de quelcom.²³ La influència de la teoria romàntica del llenguatge, d'origen alemany, s'incrementà tanmateix en els noucentistes en ocasió de la coneixença de Varl Vossler, l'hispanista alemany que introduí a Catalunya, amb les seves estades al país, la filologia neoromàntica que s'estilava a Alemanya,

(1ª Part, I, 1)

arran del Wir Philologen nietzscheà i de les teoritzacions de Caner i Immisch (a Itàlia també, amb Pascoli i Fraccaroli, infenits per Critica e arte de Carducci). La influència de Vossler -molt acusada també en Croce-, implicada en l'antipositivisme car a modernistes i noucentistes, fou patentitzada per un d'aquests primers, Manuel de Montoliu, qui alhora, germàndfil i amic personal de Vossler com era, la transmeté a la generació més jove, especialment a Eugeni d'Ors, Carles Riba i Joan Crexells.²⁴ El primer, per exemple, i tot citant Vossler, avantposa la "Semàntica" a la "Filologia", car, segons ell, només la primera recull l'"element psíquic dels mots": la filologia formaria part de les ciències empíriques, però no així la semàntica, que s'integraria dins les "ciències de la cultura".²⁵

El llenguatge era, doncs, per a Maragall i els noucentistes, una "forma viva". Fou la tesi del maragallià Elogi de la Poesia, del 1907, amb la seva "Paraula Viva", que els noucentistes, tot i el seu "Arbitrarisme", reprengueren amb llur concepció, igualment naturalista, de la "Forma Viva", inherent del tot a l'Elogi de la Poesia. De fet, es tracta d'una formulació feta per Fichte en els seus Discursos a la nació alemanya, l'any 1807 -un segle abans-, en contraposar la "llengua viva" alemanya a les "llengües mortes" neollatines.²⁶ Més tard, és Goethe qui utilitza per primera vegada la locució "lebendiges Wort", que Maragall traduí literalment:²⁷ el símil biològic és la base de la poètica espiritual-orgànica de Goethe. Només el viu permet de veure el general en el particular, per això l'art ha de fer

(1ª Part, I, 1)

com la natura, si és que vol tornar sensible la idea especulativa -la Idee goethiana. L'art orgànic, com una garantia del suprasensible ("Kunst: eine andere Natur", escriu-rà Goethe), es troba germinalment en la Crítica del judici (1790) de Kant, en la proposició de l'art com una analogia de la natura, però és present a tot el llarg del romantisme alemany, fins a la seva derivació en la poètica anglesa del segle XIX.

De la "Paraula viva" a la "Forma viva"

En el seu Elogi de la Poesia, Maragall exalta la "forma viva" com la peculiaritat de l'obra del poeta, "l'or del poeta".²⁸ Aquell mateix terme serà usat, com l'expressió "idea viva", pels autors pertanyents a la generació posterior a Maragall, els quals, sense reprendre d'aquest el terme de "Paraula viva", participaran de la poètica organista establerta amb anterioritat al Noucentisme. Així, i sobretot, trobem el primer conreu de la teoria orgànica de la forma literària en un autor pre-modernista, Miquel Costa i Llobera, el primer en desenvolupar aquell concepte en el mitjà cultural català. L'any 1904, convidat pels joves que de seguida s'anomenarien "noucentistes", el poeta mallorquí Costa i Llobera llegí una conferència a l'Ateneu Barcelonès, titulada "La forma poètica",²⁹ en la que ja exposava la "lleï orgànica del vers", la qual, deia el seu autor, imposava de nou la llei de la natura entre la "malaltissa" tendència contemporània a la "forma buida" artificialista: "Quines són les condicions necessàries de la forma poètica? Crec que totes poden reduir-se a un sol principi

comprensiu: respectar l'essència de la cosa".³⁰ L'obra d'art "és com una encarnació", afegirà Costa contra els qui sobreposen la forma al contingut -"idolatria"- e viceversa -"adoració iconoclasta". Cal, per a ell, trobar un principi d'harmonia entre els dos elements: "Quin és aquest principi -sostingué-? És l'eurítmia, la proporció, la correspondència, la simetria pròpia de l'organisme vivent, la qual es manifesta o bé en els conceptes, o bé en els compassos prosòdics, o bé en síl.labes i tons".³¹ I aquest havia de ser l'ideari que presidís, en els joves poetes del Noucentisme -Bofill, Carner, Pijoan- el pas atenuant del simbolisme "modernista" a l'intel.lectualisme classicitzant -però poèticament no menys simbolista.

Aquesta poètica organicista, propiciada, doncs, i entre els noucentistes, amb l'influx de Maragall i de Costa i Llobera -els dos poetes aleshores més influents-, es trobava ideològicament dins l'ambient intel.lectual finisecular de signe vitalista, preocupat, contra el predomini del positivisme, per les formes vivents més que per les lleis mecàniques de la naturalesa. Bergson, Nietzsche, representen aquest esperit, però també un escriptor preocupat per l'estètica com, per exemple, Oscar Wilde, que ja en la seva conferència The English Renaissance of Art (1882) postulava el "principi poètic vital".³² L'organicisme formava part del complex substrat ideològic del simbolisme artístic, del que s'ha arribat a dir que Bergson era el seu filòsof, i que en tot cas va ser una de les ideologies poètiques de més llarga vigència temporal després del Naturalisme. Entre

(12 Part, I, 1)

nosaltres, el Noucentisme no estava pas al marge de tot això, i encara menys d'aquell component organicista que en la poètica artística s'oposava a l'impressionisme i en la poètica literària al parnassianisme. "Abans que tot, una obra d'art deu d'ésser viva", escriu Joaquim Torres-García el 1904. I afegeix:

"Mai una forma artística deu ésser una còpia del real; mes ella ens ha de fer sentir tant aquesta realitat, com si l'estiguéssim veient. Així, doncs, tota còpia exacta no és una forma artística, i tota forma que no ens faci sentir la veritat del real és una forma morta".³³

Poc després, el 1906, Eugeni d'Ors escrivia des de París que ell, a diferència del "maestro Unamuno", a qui defineix "aristotèlic", es conceptua "platònic", o enemic de considerar abstracte tot el que no és particular; per això confessa que com a bon "mediterrani" considera "viu", concret, tot el que és general.³⁴ Alhora, en el Glos. d'aquell mateix any demanava la "fusió de l'Art en la Vida",³⁵ obeint el mateix imperatiu vitalista. La seva mítica "Teresa" es deurà de seguida, el 1911, a la concepció estètica organicista inclosa dins d'aquest vitalisme: "Ella, que és idea viva, ¿es limitaria a cas particular?"³⁶ La forma, per a D'Ors, no ha d'excloure la "Vida", aquella propietat que amb un símil natural caracteritzava Costa i Llobera. Dir vida equivalia a dir, en Eugeni d'Ors, "moviment interior", altrament "Esperit"; el perfeccionament formal havia de generar "... no mort, sinó vida".³⁷ Joaquim Torres-García, reiterant la reclamació del "viu" per a l'art, proposa el

(1ª Part, I, 1)

1911 un "classicisme viu". Així, tot criticant una exposició de l'escultor noucentista Enric Casanovas, escriu: "Dar un nombre mitològic a una figura de Casanovas es restringir su sentido. La forma nos habla de algo más (...) Acuda Casanovas a lo vivo, y allí encontrará lo eterno, con los griegos".³⁸ Amb el propòsit de restablir el "lloc" de l'art, el mateix autor escriu l'any següent que aquest ha de "lligar i harmonitzar" amb el "viu", entès ara com l'aplec de les lleis naturals i les necessitats socials:

"Les formes naturals, d'un cantó, les necessitats per un altre, suggereixen i motiven les formes i el caràcter de l'art. D'aquí que l'art, després, lligui i harmonitzi amb tot el viu del seu voltant. Així esdevé també una cosa viva, son sentit és clar."³⁹

Més definitivament, Joaquim Folch i Torres, el 1913, i sota la fórmula simbolista de l'art ("levelar: heus aquí l'objecte de l'Art", escriu), entén que s'acompleix la "Llei de l'Art" quan aquest "... és l'edificador de tota forma, no és pas lliure ni disgregat del conjunt d'activitats que mouen la Vida, sinó subjecte a Ella, d'una manera absoluta".⁴⁰ Per a Folch, com a fidel simbolista, la vida, en l'art, és el "descobriment" -un "privilegi" només per a "éssers superiors"- d'una "palpitació" o "moviment constant i solemne" de les coses en general. El formalisme simbolista era una espiritualisme, per més símls naturals - "símbols"- que usés. Poc temps després, Josep Aragay reclamarà la "llició viva" de Rafaello d'Urbino i de Michelangelo contra les "fòrmules mortes" llegades per la pintura del segle XIX. Aragay demana la recerca de les "coses

(1ª Part, I, 1)

vives" i de la "sensació viva" per a sobreposar-se a la confusió present" provocada per un segle que, si més no "... no haurà existit per al qui sàpiga esguardar les coses més enllà de la seva aparença.⁴¹ Martí Casanovas, entre el 1915 i el 1917, desplegarà així mateix el tema del "classicisme viu"; per això oposarà la "forma viva" al "signe" formal, que és només "element d'interès o expressió", "manifestació plàstica" d'aquella. "Estimarem de la forma la seva valor intrínseca i objectiva; no aspectes i aparences d'aquest valor".⁴² El que compta en la forma és el seu "moment intel·ligent i humanament viu de la concepció", afegeix Casanovas, refermant el seu idealisme estètic, tan oposat a l'objectivisme que diu estimar.

Cal pensar que l'adopció noucentista dels llenguatges clàssics en gairebé tots els dominis expressius necessita ^{va} aquesta tesi tradicional, d'arrencada aristotèlica, de la "forma orgànica". Amb la creença en la síntesi aristotèlica entre matèria i forma (és a dir, l'expressió d'una idea), s'arriba a la conclusió -tan vàlida per a la justificació del revival classicista- que tenint la mateixa forma aparençial, dues obres d'art no poden tenir significat diferent. Això, per als noucentistes, permetia creure que el model clàssic original i la seva còpia moderna participaven del mateix esperit. La restauració de determinats aspectes de la poètica classicista implicà doncs, alhora, aquest concepte ontològic de la forma reprès de la metafísica aristoteliàna: contra el modern dualisme entre la "forma" i el "contingut", els noucentistes s'acolliren a la concepció que veu en la sola forma un principi dinàmic unifi-

cant. La "forma viva" en la cultura és, com la forma orgànica en la natura, la síntesi entre l'objecte i la seva aparença. Vol dir, per tant, el predomini -com també volien els noucentistes- de la intel·ligència (forma, objecte), sobre la matèria (aparença): és la primera qui, amb la idea del producte a assolir, dóna forma a aquesta. Curiosament, la "forma orgànica" s'extengué entre els romàntics (Schiller, A.W. Schlegel, Coleridge,...) per oposició a la forma mecànica de la poètica neoclàssica. "El bell no ha d'ésser ni mera vida ni mera figura, sinó figura viva", escrivia Schiller en les seves Cartes sobre l'educació estètica de l'home (Carta XV). Per a aquest autor, que tant influí sobre els homes de la Renaixença, la forma ho és tot: la "lebende Gestalt" és el contingut mateix.

La poètica de la "Forma viva", inspirada en la tradició estètica aristotèlica i conreada per romàntics i simbolistes, és, si ens hi fixem una mica, la poètica del "Cant Espiritual" maragallià, i alhora la de les fàbules d'orsianes, com La Ben Plantada. En aquestes obres, en les que es fa ben palès quelcom propi de la filosofia catalana, com és l'integracionisme entre la sensibilitat i la intel·ligència, semblen veure's reflectides aquelles paraules de la carta XXV de Schiller: "La matèria no repel·leix la forma, la limitació no nega la infinitud".

La recuperació teòrico-pràctica del formalisme artístic

Ben aviat, el 1903, Eugeni d'Ors, com de seguida ho

faria Josep Carner, declara que l'anomenada "Escola mallorquina" -Miquel Costa i Llobera, Gabriel Alomar, Miquel dels Sants Oliver, ...- és el "remei" que salvarà la crisi modernista dels ideals culturals. La dita Escola presenta per a ell un "ideal aristocràtic en la Llengua i en l'Art", que hauria d'actuar també a Catalunya "contra l'Art de sufragi universal que ha anat pervertint el gust (...) enfront d'aquestes onades plebeies".⁴³ L'art català precisava "un ideal de dignificació de forma", segons el jove D'Ors. Poc després, el 1904, i a propòsit de l'article "Forma", del modernista Gregorio Martínez Sierra, aparegut al sisè número de la revista Forma, escriu al seu torn que el considera "d'una importància excepcional", després d'haver reconegut, sorprenentment, que l'esmentat text "...vé a donar-nos una quintaessència d'estètica -potser la de tota l'estètica romàntica".⁴⁴ I és que l'"estètica" d'ambdós autors, com a simbolista, havia d'ésser-ho fonamentalment, de romàntica. Però és a partir de l'inici del Glos. que D'Ors imposarà el valor de la forma com a centre també -el mateix que en el Simbolisme- de la poètica del Noucentisme. La forma era el que donava valor essencial als productes culturals; l'artístic, en aquests, havia de reduir-se no a la seva materialitat ni al seu "contingut", sinó a la seva forma, és a dir, al nexa que lligava una i l'altre. "El que separa els éssers, el que a cadascun dóna individualitat, és precisament la forma, que és l'Esperit",⁴⁵ escriu D'Ors al Glos., més a prop d'un essencialisme poètic que d'un estricte formalisme. "Sempre el que se'n diu la forma trascendeix a la més íntima essència",⁴⁶ afegirà encara. Però fixem-nos en aquest pas-

(1ª Part, I, 1)

satge d'una glossa del 1911:

"És norma constant en el Glossari que les que molts anomenen despectivament 'qüestions de forma' tenen una gran importància. És pecat considerar 'forma' i 'fons' com dues coses distintes. Forma vol dir esperit, com a contraposició a la matèria (...) no ens valem de l'escriptura romana perquè siguem neoclàssics, sinó que som neoclàssics perquè ens valem de l'escriptura romana".⁴⁷

"Les paraules -convindrà igualment- són molt més profundes que les idees".⁴⁸ L'esteticitat d'una obra humana ve donada, per a D'Ors, "quan la 'forma' assumeix el 'significat'", com escriu al Glos. del 1916. L'estètica és un producte del "sentiment de la raó". La forma artística n'és el seu objecte, en provocar recíprocament l'experiència sensorial i el judici intel·lectual: "... tenim per essencials -i per 'espirituals'- en les coses la seva exterioritat, forma, contorn, allò que entra sota la jurisdicció dels sentits".⁴⁹ La forma d'orsiana, com la simbolista, és, doncs, consubstancial amb la "idea". Explicar -diu al mateix lloc- és "fer veure". Idea i imatge s'impliquen, i es portant al seu extrem aquesta creença, prou extesa entre els tractadistes medievals, que acusa al reformador ("iconoclasta") de Luter de sostreure's de la "claretat figurativa" llegada a Europa pels filòsofs grecs: "Es tracta [en Luter] d'un defecte físic, d'una malaltia dels ulls. S'és antijeràrquic, s'és iconoclasta, per una impossibilitat de representar-se exactament les coses en l'espai".⁵⁰ En tot el Glos., la forma va lligada al refús del caos: la "formalitat" del Noucentisme, de l'"europeïtat", ha d'"absoldre" la moder-

na cultura europea de la "informalitat" i l'"orientalisme" dels corrents "decadentistes" finiseculars -del Modernisme. És molt significativa, en aquest sentit, la defensa orsiana, ja el 1911, del cubisme pictòric enfront de l'impressionisme. El primer, dirà, té un "sentit espiritual", donat pel seu mateix llenguatge "formal-estructural".⁵¹

I així, escriu alhora:

"Els nostres pares s'acontentaven amb 'efectes', amb 'emocions', és a dir, en últim resultat, amb apel·lacions al subconscient (...) Es tracta d'un 'fulgor', o -si no us espanta el terme- d'una 'informalitat'. Es tracta de quelcom de moll, mòvil, sense contorn, sempre impressionista i poc sistemàtic. Ara, en canvi, retem veneració als valors estàtics, que són els valors intel·lectuals, i havem restaurat en nosaltres el gust pel precís, pel concret i ben deliniat, el gust per la forma, en fi".

De fet, encara que teòricament allò que detentà D'Ors en la seva doctrina de la forma era un essencialisme, en la pràctica, pel que suscità als artistes de la seva generació, aquest idealisme es traduïa en l'assoliment d'un formalisme artístic, prou ben caracteritzat pels noucentistes.

Torres-García participava igualment de la doctrina simbolista de la forma artística: "... l'art no és la simple còpia de la realitat, sinó més bé l'expressió d'un sentit ideal de forma que troba dins de sí mateix".⁵² L'artista no ha de fer la còpia de cap objecte, malgrat que no hi ha més "guia" que aquest (la Natura, especialment); però l'autor n'ha de saber treure l'"essència" ("... d'una

(1ª Part, I, 1)

manera personal, original, individual") i fer romandre "... un sentit exquisit de forma"⁵³ com a conclusió del procés artístic. Per a Torres, crear és elaborar "una forma", que com a bon simbolista volia dir fer sensible una idea. "En la pintura d'en Regoyos, doncs -diu d'un dels seus contemporanis-, hi ha idea, hi ha elaboració d'una forma, hi ha veritable creació".⁵⁴ Igualment partidari d'aquesta concepció és el crític Joaquim Folch i Torres, per a qui la "lleï de les formes" és la única lleï de l'art, com escrivia el 1913.⁵⁵ Per a Folch, així mateix, l'expressió d'una determinada idea en una obra d'art -allò que li dóna "immortalitat", dirà- vé donada, en aquesta, en i per la seva forma. L'escomesa havia de dur-la a terme el Noucentisme, que havia de fer-la, a diferència del Modernisme, la seva principal característica. Amb el propòsit global d'"elevant l'expressió a forma", Martí Casanovas compon una anàloga teoria idealista de la forma. Aquesta, com la "idea" en filosofia, diu, és el terme d'un procés d'idealització d'un valor objectiu. "Dins de la plàstica també existeix aquest procés de l'idealització, de valoració subjectiva i personalització de l'objectivitat; i de la idea resultant del procés aquest, dins del terreny de la plàstica en diem forma. Idea i forma tenen una significació mateixa i són la resultant d'un mateix procés".⁵⁶

Per al crític i també pintor Feliu Elies -com Torres-García, però pertanyent a una etapa ja final de la pintura noucentista- la ja acostumada qüestió forma / contingut es resol en la creença que "... la forma no és pas el vestit, la closca del contingut, sinó el contingut mateix, l'expressió,

(1ª Part, I, 1)

la carn del contingut: la forma és alhora contingut i forma, mentre que el contingut no pot reunir aquests dos estats".⁵⁷

Malgrat la propagació noucentista d'aquestes idees estètiques, llur origen immediat cal cercar-lo entre els autors modernistes, especialment aquells que es distingiren més en la vessant simbolista. Aquest és el cas de Jeroni Zannè, poeta molt influït pel simbolisme parnassià, i particularment per Gautier. L'any 1905 escriu:

"I per a la glòria de l'ànima poètica creiem que els versos han d'ésser ben fets; que allò que se'n diu forma no és pas un accident, sinó la única manifestació possible de la substància poètica; que el treball de llima no és tasca embrutidora, sinó prova de cultura, de bon gust i de modèstia (...). Per llurs formes admirem les Venus gregues i les catedrals gòtiques: solament per llurs formes podem conèixer les ànimes que les crearen".⁵⁸

Sense anar més enllà, en l'Elogi de la Poesia de Maragall apareix una coincident teoria essencialista -aquest cop de signe més romàntic- de la forma. La bellesa, per a aquest autor, és "la revelació de l'essència per la forma";⁵⁹ i especifica tot seguit: "Forma vull dir l'empremta que en la matèria de les coses ha deixat el ritme creador". Més tard, l'any de la seva mort, reiterarà en una carta a Carles Rahola la seva tesi romàntico-simbolista de la "revelació" per la forma. El passatge és quasi orsià: "El moment poètic és precisament el moment en què la passió comença a ésser redimida: és una reacció contra la passió

(1ª Part, I, 1)

enterbolidora (...) Llavors apareix la forma artística que en va cercaria en el moment mateix del fet". Aquesta serà també, per a Maragall, "l'essència de tot art veritable".⁶⁰ Alhora, en el medi "modernista" català, però des de la crítica, un autor com Miquel Utrillo, ja l'any 1904 sosté, en l'editorial del primer número de la seva revista Forma, que la forma és l'element més important de la bellesa plàstica: "És la que intervé com a sobirana de tot poder, en totes les sensacions que ens entren per la vista, fins a destruir [com també dirà D'Ors] o harmonitzar les del color o de les llums".⁶¹ La forma, per a Utrillo, és la qualitat al capdavant més "indispensable", alhora que més "comprensible" d'una obra d'art. Per aquells dies, un altre crític com fou Raimon Casellas, reclamava igualment el conreu de la forma. Així, tot jutjant una exposició de quadres de Torres-García al Cercle de Sant Lluc -el focus de la pintura simbolista d'aleshores-, en els quals el seu autor utilitzava un estil esquematista i de gran austeritat figurativa, l'important comentarista escriu: "L'única objecció que tenim a fer a semblants representacions és la forma, que no sabem que estigui per res renyida ni amb la serenitat hel·lènica [Torres feia ja una pintura d'iconografia hel·lenitzant] ni amb la mística contemplació".⁶² Fora de la literatura i de la crítica, cal pensar en la influència exercida sobre els noucentistes per les idees estètiques de dos eclesiàstics com el poeta Miquel Costa i Llobera i l'apologeta Josep Torras i Bages. El primer ja havia tractat de restablir la unitat de la "inspiració" i la "forma" de la tradició clàssica.⁶³ "És forma?"

-digué també el 1904- Doncs ha d'ésser expressió adequada de l'element intern, i per això ha de tenir la perfecció que li correspongui per a fer-lo sentir, per a expressar-lo".⁶⁴ La condició necessària de la forma poètica es redueix també per a Costa i Llobera -tal com citàvem anteriorment- a un principi intel.lectual, "... a un sol principi comprensiu: respectar l'essència de la cosa", adjunta al seu torn. L'any següent, Torras i Bages donà una conferència -"Llei de l'Art"- al Cercle Artístic de Sant Lluc (on es formà la primera promoció d'artistes del Noucentisme, inclòs Eugeni d'Ors),⁶⁵ en la qual, tot retreient a l'"art modern" una manca d'"elevació", confessa: "Jo crec que tot prové de l'excés de subjectivisme en el temps modern, que porta per conseqüència el menyspreu per la forma, element ^(essencialment) constitutiu de les arts, i, sobretot, de les plàstiques".⁶⁶ En realitat, el modern intent de reconciliar forma i inspiració artística en l'estètica catalana fou emprès per Manuel Milà i Fontanals (el qual fou professor, a la Universitat de Barcelona, de Torras i Bages), en temps de la Renaixença, i contra una determinada manera d'entendre el romanticisme. Milà, lector entusiasta de Schiller i dels germans Schlegel, s'inclinà més aviat per a oferir aquests sota el sedàs d'un altre dels seus autors més llegits, Tomàs d'Aquino, més que pels perllongadors o estudiosos posteriors d'aquells. Utilitzant la seva pròpia terminologia, podriem dir que Milà preferí postular una "relació natural" entre forma i contingut que una "relació simbòlica", d'analogia entre ambdós termes.⁶⁷

Ara, fora del medi català, determinats autors estrangers, contemporanis o antics, podien haver exercit una complementària influència sobre els noucentistes -en especial sobre Eugeni d'Ors- pel que fa a la concepció de la forma artística. Així, autors anglesos com Carlyle (Els Herois) i Wilde ("El renaixement anglès de l'Art"), o francesos com Gautier (Mademoiselle de Maupin) i Jouffroy (Cours d'Esthétique), tots ells interessats en avantposar el valor de la forma sobre el "sentiment" i d'altres dimensions no estrictament assimilables a aquella, i tots ells ben relacionats almenys per Eugeni d'Ors, des del seu Glossari. Però més que pel cantó simbolista, la influència estrangera sobre la teoria de la forma podria haver estat exercida en Eugeni d'Ors pel romanticisme alemany: Schiller, principalment, les Cartes estètiques del qual recomana al Glossari. Si hom llegeix les cartes XI-XIII, XX, XXII i XXV, es trobaran punts fonamentals de concomitància, i no sols pel que fa a la teoria de la forma. La "lleï de la formalitat", en tot cas, és fonamental, segons Schiller, en la naturalesa. "Donar forma" és, allora, origen i terme de la cultura; a diferència d'un "impuls sensible" que s'adreça a la necessitat, a la naturalesa -al "cas"-, el seu antagònic, l'"impuls formal", es dirigeix a la llibertat, a la cultura -a la "lleï". En la forma, que segons Schiller és "una imatge de l'infinit" (carta XXV), el problema fonamental -com ja revel.larien més tard, entre nosaltres, els autors noucentistes i àdhuc el mateix Maragall- és, com diu l'escriptor alemany, "anihilar i, allora, conservar la determinació" (carta XX).⁶⁸ La doc-

(1ª Part, I, 1)

trina de la forma (Gestalt) és desenvolupada per Goethe, un altre dels autors predilectes de D'Ors,⁶⁹ tot insistint en un punt ja esbossat per Schiller: el del característic (o el particular) de l'obra d'art.⁷⁰ Jean Paul Richter és un altre escriptor alemany citat sovint per D'Ors, però no creiem que la "Bildungskraft" del primer, erigida tant contra la poètica imitativa com en oposició a la fantàtica, hagués estat recollida reflexivament per l'autor del Glossari. Més cap a la fi del segle XIX, amb el vitalisme filosòfic -Nietzsche- i el simbolisme estètic dels autors de la Formgeschichtliche Schule -Riegl, Wölfflin, Von Hildebrand-, hereus, en la teoria poètica, de Burckhardt, s'incrementa l'interès per les característiques "formals" -en realitat, espirituals- de l'obra d'art. "S'és un artista -escrivia el jove Nietzsche- a condició de sentir com a un 'contingut', com a la 'cosa tota', allò que els no artistes anomenem la 'forma'".⁷¹ Alois Riegl, teòric de la voluntat creadora de formes (Gestaltungswille), fou una de les coneixences personals de D'Ors en el seu viatge a Munic, el 1910. A Wölfflin, com a Nietzsche, els cita igualment, però encara menys que a Hildebrand, de qui en fa detallat esment, al Glos. de 1916, a propòsit de la seva obra El problema de la Forma (1893). Aquest autor, un dels principals teòrics del simbolisme alemany, participava així mateix, com els altres autors alemanys ara esmentats, d'una cada vegada més extesa tendència clàssicitzant -recordi's l'obra del pintor Von Marées- en les arts plàstiques d'aquell país.⁷²

Però no sols aquests autors més moderns coincidien, amb D'Ors, en el recobrament de la unitat de la forma i el contingut, vindicats en la teoria com a reacció a la crisi de l'estètica postnaturalista. Altres pensadors, com Bersonson, Valéry o Croce hi insistien, des d'un cert retrobament amb el romanticisme primitiu alemany. Sobre la forma, diu Valéry al segon volum dels seus Cahiers: "Tot és aquí; qui no ha ^(això, no ha comprès) res de l'element sublim de l'art". Ara, ja hem dit que tot això es tractava d'un moviment essencialista, dins el marc neoespiritualista que encara a principis del segle actual predominava en la cultura europea. Sols es tractava d'un formalisme -en la teoria- en el sentit aristotèlic del terme filosòfic. I és que en tots ells, noucentistes i d'altres simbolistes, hi comptava més encara, en la sensibilitat estètica, la intuïció d'uns valors que la percepció d'un objecte físic. Per això, malgrat que aquest idealisme feu avançar, en la pràctica, l'evolució de les formes artístiques cap al Formalisme modern -Cirici veu, en el Noucentisme, una presència "revolucionària" d'aquest⁷³-, ens assemblen addients del tot aquelles paraules de Simone de Beauvoir al seu El Pensament polític de la dreta, parlant de l'essencialisme estètic: "Hom ens assegura que les formes existeixen substancialment, però és una existència subterrània, inaccessible; si les confrontem amb el món empíric, apareixen com a mites purs" (p. 71 de l'ed. catalana).

La "Simplicitat", primera categoria expressiva del nou formalisme

Ja el 1906, i arran de la seva visita a l'Exposició

artística de primavera a Paris, Eugeni D'Ors exalta "... aquella sabia sobriedad que es gloria de la buena ornamentación moderna";⁷⁴ i en el mateix escrit manifesta la seva preocupació per la "depuración y perfección formal". Aquesta idea haurà de presidir tota la poètica plàstica, i en general la teoria estètica continguda en el Glos. orsià. El 1910, per exemple, i en una data clau, comenta -a la manera de Gautier- de l'escultura de Josep Clarà: "Empuña la mano un instrumento que corta. ¿Qué hace? Simplemente, destruye. Destruye, aniquila sin piedad. Lo que a todos ha satisfecho, a él no puede satisfacerle (...) Todo Josep Clarà está ahí, en este gesto".⁷⁵ L'exigència moral de la depuració, presentada com a pathos de l'intel.lecte que cerca la seva pròpia identitat, assoliria en D'Ors el caràcter formal d'una categoria estètica, sobretot a partir del 1911. Es tractava de definir una nova expressivitat artística oposada als presumptes trets amorals de l'art modernista precedent. Així, en ocasió de la mort del pintor Josep Masriera, escriu el 1912: "En fí, gràcies a Déu, les coses semblen a última hora marxar per millors camins, Ja havem dit aquí algun cop la nostra creença que els jorns de les turlipinades decoratives ja són comptats". Però aquest decorativisme repudiat -"extravagància", "estrupada", "abominació", ...- era quelcom més que un estil ingrát, que "la lletjor" mateixa, en mots de l'autor: era el signe de l'"individualisme més agressiu", d'"un país bàrbar".⁷⁶ En haver presentat, al Glos. del 1911, l'Almanac dels Noucentistes, ja interpretà el "fer les coses nobles i senzilles" com una "llició profunda d'espíritualitat". I amb el postulat ("importantíssim, artísticament") d'"eliminació de fal-

ses elegàncies", ja que no deixaria en endavant, escrivia allí:

"Tinc la persuasió ferma que el problema del bon gust, dins l'art actual català, es solucionaria gairebé sempre per via d'eliminació. L'art de la impremta, com totes les altres arts del llibre, com totes les arts en general pateix avui entre nosaltres d'una erupció de preciosisme barroer, on tota normalitat i tota harmonia naufraguen. L'Almanac dels Noucentistes es presenta, al contrari, amb la única tan-griana vestidura d'una divina simplicitat. No res en ell de luxe a l'americana, no res de pedanteries d'imitació pregutten-bergesca, no res de carnestoltes de colors, no res d'elements tipogràfics cars, no res de frisos i colofons meravellosos. Però una cura constant de perfecció, una esplendidesa tranquil·la i sense excés, una elegància segura, com de raça".⁷⁷

L'"esperança" noucentista, escriurà una mica més tard, i allò en que s'haurà de xifrar l'èxit d'aquella, és "prendre gust en fer coses limitades, tranquiles i perfectes",⁷⁸ contra els "falsos trascendentalismes". Les noves formulacions noucentistes no es limitaven, doncs, a predicar tan sols una preceptiva estètica: establien una taula de valors morals. La "Simplicitat" era una tasca d'educació, per a D'Ors; d'ella dependria "la nostra futura salut col·lectiva". Contra el "reialme de l'estridència", escriu: "Guerra a l'enfarfeg! Guerra a les falses elegàncies, en el llenguatge, en l'ortografia, en la topografia, en la decoració, en totes les arts i les ciències, en tot el viure...!"⁷⁹ Era la "lluita per la simplicitat", proveïda també d'un urc escatològic: "Perquè Déu ho vol!", explicarà que cal lluitar-hi.⁸⁰ I afegirà:

(1ª Part, I, 1)

"Ja ho crec que ho vol! -Perquè el mal gust és certament una cosa infernal (...) Deslliureu-nos Santa Mare de Déu de les falses elegàncies, obra i xarxa del Maligne!".

El recobrament de la "puresa de l'Art" serà, conclou, un "exorcisme". El clàssic, el màxim valor atribuït per D'Ors a un producte cultural, i a una obra d'art en particular, "val el que valen els sacrificis d'expressió que per ella s'han fet":

"Forta és una presa per les coses que no hi han estat dites. Fort, un poema per les imatges que s'han menyspreat. Forta, una arquitectura, pels ornaments de què s'ha sabut desvestir".⁸¹

L'anomenada també "conquesta de la simplicitat" és, per² D'Ors, la característica pròpia del Noucents.⁸² La del Vuitcents, abastable també al Modernisme, havia estat la "seducció de l'ornament".⁸³ La simplicitat destaca el "mèrit" d'una obra, mentre que l'ornament només indueix la "seducció" envers ella. Si l'ornament és "massa ric", aleshores és un "suborn", afegirà tanmateix. Un altra dels objectius proposats quasi apologeticament per D'Ors és el de la "claretat", annexa a la simplificació formal: la claretat, per exemple, és "la qualitat que un escriptor deu aplicar-se a assolir sobre totes".⁸⁴ Amb tot, aquesta vindicació no adquirí la fermesa i insistència de l'anterior a tot el llarg del Glossari. Al capdavant, com a prova de com prengué aquesta "lluita" de paternitat orsiana en els companys electius de la seva generació, pot veure's l'article "La ciutat lletja", de Feliu Elis, crític d'art i pintor, que és tot un pamflet històric pel modern urbanisme. En ell, les declaracions d'anti-

ornamentalisme superen amb escreix i en virulència les empreses per d'altres noucentistes.⁸⁵

Hom pot trobar abans, en el context català de la cultura, algunes incursions en defensa dels mateixos valors expressius. Així, el 1901, en uns texts del crític d'art Miquel Utrillo, en els que celebra el "bon gust" donat per la "depuració" formal en les pintures de Torres-García.⁸⁶ Joan Maragall, elogiant així mateix un altre pintor noucentista com Pere Torné Esquius, escriví que el plaer estètic proporcionat pels seus quadres ho era per trobar-se aquests "en el món de la simplicitat i la puresa".⁸⁷ Però això que sostenia el 1910, ja ho havia anticipat el 1905, en ocasió d'haver escoltat el Don Giovanni mozartià i dedicar-li grans lloances -fet raríssim en aquella Barcelona de la febre wagneriana-, entre les quals predomina la de la "simplicitat" d'aquell art: "I el sentiment i la idea se'm revelaren fosos en una sola sensació davant d'un fet d'una gran simplicitat, com solen ser-ho sempre els fets més fortament reveladors de la vida".⁸⁸ Altres al·lusions a la qualitat estètica de la simplificació expressiva les llegim en l'obra estètica -tan sostinguda, però, per l'esperit apologètic catòlic- de Josep Torras i Bages,⁸⁹ que indubtablement exercí, des de possibles diverses interpretacions, una decisiva influència sobre els teòrics i comentaristes del Noucentisme.

La consigna artística de la simplicitat era, d'altra banda, prou extesa entre l'avantguarda europea. Pensem en el cas d'Adolf Loos, l'arquitecte vienès del moviment Sezession

(1ª Part, I, 1)

- del qua ja s'informa en el Glos. del 1910- i autor, l'any 1906, del manifest Ornament i delictes. També William Morris, en el seu News from nowhere, un llibre tan apreciat per D'Ors, s'erigeix contra el gust de l'"ornamentació extravagant".⁹⁰ I al capdavant, també Berénice, el personatge de Maurice Barrès que inspirà a D'Ors la seva Teresa, es fa missatgera del "desig de simplificació" del seu autor.⁹¹ El principi de la simplificació, tot i essent propagat a Catalunya des d'un ideari estètic tan essencialista com fou el Glos. orsià, feu participar en definitiva als artistes catalans del Noucentisme del moviment de transició que es vivia a Europa, i sobretot en l'arquitectura i el disseny en general, cap al funcionalisme del que ja no s'hauria d'abdicar.

Ordre, Mesura, Harmonia. Velles categories per a una nova economia expressiva

Les categories clàssiques complementaren, en la poètica noucentista, la moderna categoria de la simplicitat, com a distintiu principal en l'execució de l'art. Els conceptes d'ordre, mesura i harmonia no sols són deduïbles de l'art noucentista en general, sinó que se citen literalment en la crítica que l'animava. Torres-García, en un text programàtic del 1907, reclamava ja l'ordre com un principi de l'actuació artística que no es pot donar en aquesta si no ha estat, però, assumit prèviament com un objectiu intel·lectual per ell mateix. Sota l'axioma moral que "l'home s'ha de subjectar a una disciplina", Torres-García proclama: "Cal, doncs, posant-ho tot en ordre, situar cada objecte en el seu indret corresponent, i aquest treball toca

a la raó, que és la facultat primera en l'home, car del seu exercici es deriva el criteri de tot". Per això la "superioritat" de l'artista -un atribut ben típicament simbolista-, diu tot seguit, "... ve de veure amb més claretat que els demés l'ordre de les coses".⁹² L'artista, a diferència del científic, té un sentit interior de l'ordre com una facultat inherent a la seva pròpia condició. Aquesta creença en el do màgic del coneixement era molt extesa entre els simbolistes, que havien fet seva una idea peculiar del romanticisme. És, si més no, la concepció d'Eugeni d'Ors, qui sortint en defensa de Jean Moréas -l'autor, precisament, del manifest "Le Symbolisme" (1886)- contra el poeta Walt Whitman -"el servent del Caos"-, escriu en una glossa del 1910: "Nosaltres havem d'ésser els devots de l'Ordre".⁹³ A diferència dels neoclàssics, els simbolistes, i amb ells els noucentistes, interpretaven l'ordre més com una predisposició de l'esperit,^{1a} qual s'havia de veure naturalment reflectida en les coses per ell intervingudes, que com un resultat d'ordenació efectiva de la matèria artística. Folch i Torres parlava^(igualmente) d'aquesta espècie d'ordre, que és ja per a ell "Sant Ordre": "L'Ordre és la llei de l'Art. L'Ordre és la llei del Món".⁹⁴

"Imposar la Mesura humana és tot el secret del nostre viure", es diu en el Glos. 1907. Com l'ordre, la categoria de mesura, usada predominantment pels noucentistes com a precepte poètic, es fa estendre per ells d'una norma prèvia de conducta moral. Hom creia, a més, que es responia a un tret de la cultura clàssica grega, de la que

(1a Part, I,1)

els noucentistes s'en reclamaven hereus naturals - "... que en tot el millor és mesura", fa Alcínoos al cant VII de l'Odissea. "I fora de la Mesura, cap salut", escriurà D'Ors el 1913, allí on diu que la mesura és la condició de l'elegància i ens la presenta com una "raó profunda", àdhuc com un "sentiment". La mesura, en l'art, serà aleshores la "raó d'equilibri" entre l'"impuls" i la "contenció".⁹⁵ Ja la seva Teresa, "la Ben Plantada", confessa en el moment final que el seu és "Verb de salvació, perquè és de normalitat i mesura". El 1915, Torres-García, preguntant-se "¿Mesura, senzillesa, a on sou?", proposa que l'"austera i dura disciplina" foragiti l'"espontani" en tota competència artística. L'adversari és "l'artista que té horror a tota mena de cultura, i a tota especulació sobre art"; o, com ell digué, "l'artista que vé de la bohèmia".⁹⁶ Martí Casanovas, tot seguint els mateixos estereotips orsians, escriu que els dibuixos de Josep Obiols -l'estètica del qual diu que és "arbitrària" i reproductora de l'ideari de Xènius"- revelen sempre "una plena eficiència d'element arbitrari, de mesura i ponderació".⁹⁷ "Sempre normal, perfectament normal", afegirà de llur autor. La mesura, com l'ordre, s'emprava com una fórmula, gairebé un sortilegi contra allò que era considerat prèviament desmesura ("decadència", nihilisme", "caos",...) en la cultura i l'art contemporani. Això era, explotant una metonímia, tot el "Modernisme", que alhora era tot el "Romanticisme", el qual, al capdavant, era pres per tot el "Vuitcents". Aquests venien a ésser els cercles concèntrics en què l'"espontani" tingué l'hegemonia abans del retorn del "Nou-cents" al "normal". La "mesura"

era la metàfora d'una altra metàfora, més que segurament la denominació figurada d'un tret irreductible del "caràcter" català, com apunta Josep Ferrater i Móra.⁹⁸ Hom podria fer una lectura més profunda de l'apel·lació noucentista a la "mesura" si contraposem aquesta a la "utilitat", en una oposició característica, històricament, de la ciutat-estat preburguesa, reivindicada utòpicament pels ideòlegs noucentistes. A la polis, ètica, estètica i pragmàtica harmonitzaven en una sola llurs respectives mesures: la comunitat no estava encara escindida. Amb la ciutat burgesa s'imposa la mesura de la utilitat i l'art és marginat. Els noucentistes responen a aquesta situació, com ja ho estaven fent els esteticistes de la fi del segle XIX -Morris, Wilde, D'Annunzio, ...- i ho feren els decadents immediatament anteriors (Baudelaire, Ruskin, ...), en una correntia inaugurada modernament pels estoïcs del segle XVIII -Rousseau, Diderot. El Noucentisme, doncs, tenia els seus motius per a dir-se enyoradís de la Florència de Pico della Mirandola -no la de Maquiavel- i de Rafaello; d'aquell estat en què no hi havia lloc per a l'antítesi del Bell amb el Bo, ni d'aquests amb l'Útil.⁹⁹

Una altra de les categories més usades pels noucentistes és la d'harmonia, que junt amb les d'ordre i mesura esmentades, constitueixen els termes amb què s'ha de regir la nova expressió artística en el projecte de la "Simplicitat". Altrament, el concepte de "proporció", que hom ha de pensar tan exigit com els anteriors en la teorètica noucentista, a penes és present en aquesta: és una categoria clàs-

(1ª Part, I, 1)

sica i preceptivista com les altres, però no és tan indefinida com elles. "Mesura", "harmonia", tenen un significat equívoc que els noucentistes, com a bons seguidors del Simbolisme, sabran aprofitar molt bé ^{com} a un ideal "clàssic". No així amb els conceptes de "proporció", "simetria", etc., d'una denotació més explícita i compromesa amb el cànon clàssic. De totes maneres, les categories adduïdes pels noucentistes, la seva equivocitat i tot, condicionaren la incorporació en la pràctica artística d'un cert consens poètic en favor de l'economicitat expressiva, al capdavant favorable en l'evolució dels llenguatges artístics. Tot enaltint, doncs, el concepte d'harmonia, Eugeni d'Ors escrivia, l'any 1910, que era un producte del "Seny" vivent, no pas de la "Raó" abstracta, i el feia derivar de la filosofia platònica, en què, diu, l'harmonia, "unitat en la diversitat", és també resultat d'una "elevació de l'esperit",¹⁰⁰ d'un sentit interior privatiu de qui, com el filòsof i l'artista, està avesat al raonament "viu". Per això la categoria estètica de l'harmonia no es pot dir que actués com un concepte genuïnament "clàssic", racional i preceptivista, com correspon als cànons del classicisme artístic. La canònica platonista-romàntica de D'Ors es devia més aviat a les concepcions poètiques del Simbolisme, encara vives al seu temps. Mentre començava a escriure el Glos., ja escriví, a Maragall i des de París estant: "Cal que tingui una mica als dintres l'alta serenitat apolínia d'un Rafael o d'un Puvis per a ordenar una mica tot això i ritmarlo en la clara eurítmia d'una pintura ornamental..." (22.VI.1906). "La Ben Plantada" serà "... la nostra Doctora d'harmonia":¹⁰¹ ella, "propor-

(1ª Part, I, 1)

ció perfecta" en totes les seves manifestacions, "ho aquie-
ta i asserena i ordena tot".¹⁰² L'explicació donada per
l'autor és una tautologia pròpia del vitalisme de l'èpo-
ca: "... el secret es troba en la seva natural mesura i bon
seny", com dirà allí mateix. L'harmonia noucentista no és
tan "clàssica" com semblava, sinó més aviat d'una mena de
discursivitat que s'avé més amb el subjectivisme romàntic
que amb l'objectivisme clàssic. Deia així mateix Eugeni
d'Ors, aquell any de 1911, en què publicà La Ben Plantada,
que la seva filosofia era també "filosofia segons l'Harmo-
nia", en oposició a la filosofia "segons la identitat", que
havia estat, diu, "absolutament dominant d'ençà de Descartes
i Spinoza."¹⁰³ No es podia parlar més clar, una altra vegada,
contra el racionalisme. La seva manera d'oposar-se a ell,
però, serà exaltant la Intel·ligència i el Seny, superiors
tant al sentit comú com a la Raó, dins d'un pretès classi-
cisme restaurador de les facultats superiors a aquesta.
Així podrà parlar, per exemple, d'harmonia com formant part
d'un "ideal apol·lini".¹⁰⁴ "Jo cerco l'harmonia de la sere-
nitat",¹⁰⁵ havia escrit també Jaume Bofill i Mates, poc
temps després que D'Ors digués a Maragall que cercava
l'"alta serenitat apol·línica". Martí Casanovas considerarà
més tard l'harmonia com a pròpia de la "bellesa artística",
no pas de la "natural", perquè és precisament un "valor
d'albir". Però, alhora, ens deixa veure l'arbitrarietat
d'aquest fidel "arbitrarisme" orsià quan escriu: "Harmonia,
en la seva acceptació estètica, no existeix en la Naturale-
sa, i si arribem a posseirne un concepte, aquest és sempre
un concepte d'albir, subjectiu,..."¹⁰⁶ Aquesta escletxa

(1ª Part, I, 1)

oberta a la interpelació, farà que un noucentista com Francesc Pujols arribi a dir, en discrepància, que "l'harmonia és l'únic element accidental que és essencialment incompatible amb l'essència de la Bellesa".¹⁰⁷ Mes això es deia ja massa tard, quan les teories del Noucentisme havien perdut tota vigència.

Però junt amb l'influx de la poètica simbolista, hom pot detestar la influència simultània, i tant o més predominant que aquella, de l'estètica tomista impartida dins dels mateixos cercles cultural-artístics catalanistes per Josep Torras i Bages i el seu deixeble Ignasi Casanovas. El bisbe Torras i Bages ja havia donat una conferència al Cercle Artístic de Sant Lluç - a on assistí en D'Ors i Torres-García, entre molts d'altres noucentistes-, l'any 1897, en la que s'hi deia: "Oh moderació! Oh just medi! Oh equilibri! quan seràs la regla de les coses humanes!".¹⁰⁸ També en el mateix lloc deia als concurrents, el 1905, un any abans de l'inici del Glos., que per a sortir-se'n del "desequilibri" en què s'havia ensorrat l'art modern calia imposar-se un "objectiu" de redreçament. Aquest era novament "... l'equilibri, la serenitat i l'harmonia".¹⁰⁹ Aquestes categories, que Torras manlleva de Plató i de Tomàs d'Aquino, els seus autors predilectes, són així mateix reproduïdes per Ignasi Casanovas, qui en els seus escrits, en especial els dedicats a qüestions estètiques, reflecteix el mateix esperit apologetic i tomista del seu mestre Torras i Bages, però demostrant més interès per la poètica d'Aristòtil que per la de Plató. Això, en un autor més proper, per edat i afinitats,

(1ª Part, I,1)

als noucentistes classicitzants, significava un distanciament del platonisme poètic posat en boga, vers la fi de segle, pels mateixos simbolistes, i alhora un apropament al classicisme erudit, no diletant, que hauria de distingir nombrosos autors de la darrera promoció noucentista. Casanovas, traductor aleshores al català de la Poètica d'Aristòtil,¹¹⁰ oposà la "plenitud i ponderació" artístiques a la "mutilació" i "desequilibri" que les amenaçaven. Per a vèncer aquest "barbarisme" (s'entén dels modernistes) invoca la mateixa "harmonia" -"llei de l'Art"- que haurien de defensar coincidentment els joves noucentistes.¹¹¹ Distingeix entre una "harmonia objectiva" de la naturalesa i una "harmonia subjectiva" del pensament, que és -com en l'"arbitrarisme" orsià- "... la substància de totes les obres humanes".¹¹² La "llei interna" del subjecte és l'única capaç d'imposar la pròpia harmonia personal als objectes d'art, no pas la "llei externa" -el preceptivisme acadèmic i les regles alienes a la producció de la Bellesa, alhora-, que aboca al "mecanicisme artístic". Aquestes qualitats del subjecte són per a Casanovas -en una concepció molt similar a la de Torres-García-, i pel que fa a l'artista, les que permetran a l'art "... dignificar i redimir les coses amb resplandors d'un món superior espiritual".¹¹³ Com pot apreciar-se, la detentació de l'ideari estètic aristotèlic-tomista no es contradeia amb les idees del neoespiritualisme simbolista reprès pels noucentistes. És el mateix que farà Josep M^a Capdevila, en comparar, a les acaballes del Noucentisme, la poètica romàntica i l'estètica tomista en la seva teoria de l'art com a

(1^a Part, I, 1)

reflex de l'"harmonia suprema".¹¹⁴

La consideració de la bellesa com una harmonia vivent, llegada als noucentistes (Ors, Torres-García, Folch i Torres, Capdevila, ...) per Torres i Bages -ultra, és clar, la influència del Simbolisme- i el seu deixeble Ignasi Casanovas, proseguia de fet l'ideari confegit vers mitjan segle XIX per Manuel Milà i Fontanals entorn el concepte de la bellesa. Aquesta, basant-se en el tractat de Cousin Les principes de la science du beau, del 1860, era entesa com la suma d'un principi actiu a un principi ordenador, resumida en la fórmula de l'"harmonia viva".¹¹⁵ D'altra banda, hom ha de tenir igualment en compte la més llarga assimilació, per part de Milà, de les doctrines tomista i schilleriana de la bellesa, que coadjuvari en la formació, per a llargues dècades de vigència, de la teoria organicista de l'art. L'harmonia no era, en els nostres autors, la categoria fundant a partir de la qual, per als neoclàssics, especialment, se'n derivaven les altres,¹¹⁶ com deixaria apuntat Bossuet: era un concepte implicat de dues poètiques que, com la tomista i la romàntica, rebutjaven cap ordre que no fós "natural". No era l'harmonia cercada (el Sublim) dels neoclàssics, sinó a voltes l'harmonia posseïda (el Bell) dels medievals, a voltes l'harmonia perduda (l'Espiritual) dels romàntics.

La poètica de la nostàlgia

Des de les seves primeres glosses, D'Ors parla sovint de l'escultura de Rodin. L'art d'aquest li fa veure en l'es-

cultura la possibilitat d'una Mitologia. L'estatuària simbolista de Rodin li fa dir, en termes igualment simbolistes, i en una glossa del 1906: "... són per a la consciència humana actual, quelcom més que alegories, molt més que imitacions de cossos: són representacions de vives entitats sobrenaturals".¹⁷⁷ Alhora, els "vius símbols" rodinians constitueixen, per ésser "òrgan essencial de revelació de la consciència moderna" (de la que en són "imatge"), una "Mitologia". Vers el 1909 deixarà les citacions a l'obra del "modern" -no "modernista" ni "simbolista", en el Glos.- de Rodin, i iniciarà l'exaltació de l'estatuària "noucentista" amb Clarà. En aquest moment abandona els tòpics de la poètica simbolista per l'adopció d'un nou llenguatge més tangible i explícit, el del seu pressupost "classicisme", però no menys conformat dins del mateix marc ideològic del Simbolisme. Així, i tot just quan parla per primera vegada de les escultures de Clarà, diu d'aquestes que "...si Barcelona fos ja una vera Metròpoli, alçarien la seva blancor triomfant sota el sol nostre, vora al mar blau, en les àgores o en els jardins...".¹¹⁸ El caràcter màgic, per a D'Ors "mitològic" de l'estatuària, fa dir-li poc després: "Però tota estàtua ha d'ésser un déu. Tota estàtua que no és un déu és un bibelot".¹¹⁹ La "folgança i escuma" de Teresa, a La Ben Pl., s'adiu així mateix amb el "cos immortal" de les estàtues clàssiques, amb les que comparteix el seu "tors hel·lènic".¹²⁰

I és que l'any que publicà La Ben Pl., 1911, un any com era tan ple de realitzacions per part dels noucentistes, ^{fou} una ocasió propícia per a la teorització de l'escul-

tura en les pàgines del seu Glossari. Participa en la campanya col·lectiva, a les primeries d'estiu, en favor de Clarà, pel fet de no haver-se-li concedit a aquest la medalla d'honor de l'Exposició Internacional d'Art celebrada aleshores a Barcelona.¹²¹ Encoratja els escultors del seu país, als qui, amb motiu d'una exposició d'Enric Casanovas, escriu: "Ànim, amics meus, els restauradors de les tradicions més pures! Amb uns quants reforços com aquest, la victòria és nostra!".¹²² Ors creu ja en una "escola catalana" d'estructura: compara els Maillol, Clarà i Casanovas amb els artistes d'Atenes clàssica i del Renaixement. "Un conjunt -escriu D'Ors- que, si sabiem centralitzar-lo, fer-lo fructificar i acréixer-lo encara en puixança, introduint-hi l'emulació, donaria demà a les gents una manifestació superba del nostre esperit i, passés el que passés, bastaria a tornar el nom de Catalunya gloriós i immortal...".¹²³ Aquesta "Escola" ("un poderós esperit col·lectiu fet continuïtat") es trobaria, segons D'Ors, "dins l'harmonia d'una comunitat de pur ideal", i en reeixir "ens donaria ensems -com diu al mateix lloc- una raó d'existència i d'autonomia davant la consciència del món". L'estàtua és el "símbol", la idea mateixa de Ciutat en l'estètica neorromàntica d'Eugeni d'Ors, per més elogis que fés de les formes clàssiques de l'art. En un reportatge que publicà aquell any, establia una eglació entre les estàtues que havia contemplat a diverses ciutats europees i el relleu històric de les poblacions que les acollien.¹²⁴ "Cap manera de 'paisatge', en escultura; cap recurs de donar entrada a l'infinít o indecís. Una estàtua és com un món, que ha de

(1ª Part, I, 1)

tenir en ell mateix tot el seu joc de causes i efectes", escriurà al Glos. de 1914.¹²⁵ I amb aquesta afirmació formalista, classicitzant, alhora que barrava la possibilitat de cap altra forma d'escultura que no fós l'antropomòrfica -que no fós estatuària-, fixava el seu idealisme poètic entre l'espiritualisme simbolista -l'art revela una idea- i el formalisme classicista -és la forma^(allò) que defineix la idea. Una determinada forma ha de donar, en l'art, una determinada idea. L'aspecte i el sentit d'una escultura, així, s'impliquen mútuament. Quan D'Ors es troba, el 1918, en un moment crític de la seva pròpia biografia, somogut per la crisi social, oberta el 1917, que posava de manifest la inoperància dels ideals harmonicistes de què participava el Noucentisme, el recurs a l'estatuària li serveix per a exposar el seu pessimisme entorn la pervivència de la mítica "Ciutat" que li semblà el seu país abans de la crisi. Tot citant uns versos de Gautier^(*) -romàntic i classicitzant alhora, com ell mateix-, confessa: "...la ciutat únicament existí perquè fós produït el bust; i l'emperador, perquè s'eternitzés la seva efígie en la medalla".¹²⁶ I redundat en aquella equació abans esmentada, conclou: "Les Nacions existeixen per a les Idees" -aquí, "Idea" llegeixi's "Estàtua". Enmig de la convulsió de valors que caracteritza aquells anys, la creença romàntica en la supremacia de l'art es reforça en Eugeni d'Ors, qui veu en l'estatuària l'art superior. "Una escultura és feta per a l'eternitat", rei-

(*) "Tout passe. L'art robuste / Seul, a l'éternité / Le buste / Survit à la cité.

tera el 1919;¹²⁷ però el Glos., paradoxalment, ja havia renunciat a l'art. La poètica noucentista s'havia reduït a l'evocació d'una romanalla.

L'exaltació de l'escultura com a art superior, almenys entre les arts plàstiques, havia estat feta també per Folch i Torres,¹²⁸ Lleonart,¹²⁹ Plana,¹³⁰ Josep Pla,¹³¹ Llorens i Artigas¹³² i àdhuc Sagarra.¹³³ Però qui més s'interessà, al costat -i seguint-lo- d'Eugeni d'Ors, va ésser Martí Casanovas, que més enllà de la crònica i de la mera opinió intentà fer una teoria de l'"Escola d'Escultura Catalana". Però a diferència de D'Ors, per a Casanovas no és Clarà qui és el cap d'aquesta, sinó Enric Casanovas. Clarà avantposa encara, segons el crític, "una expressió a una estructura"; en canvi, en el seu homònim ("el primer escultor de Catalunya") "...el sentit de forma i estructura assoleix la més alta i esplendent manifestació que poguéssim imaginar-nos".¹³⁴ L'escultura de Casanovas proclama la "unitat suprema de totes les arts", diu al mateix lloc, i encara sosté que "és l'estètica i l'ideal nostre". "N'Enric Casanovas -argumenta- pesa, a mida i comprèn els volums i l'estructura. Per això la seva obra és sana, i l'expressió queda reduïda a son just medi, sense amagar ni desvirtuar el valor de la forma". Vegem així mateix el valor de talismà, catàrtic i regenerador alhora de la vida civil, que Martí Casanovas atorga seguidament, coincidint del tot amb Eugeni d'Ors, a l'art de l'estatuària:

"L'art d'en Casanovas no és per a restar en les sales grises i glaçades d'un museu, exposades a l'admiració i curiositat d'un

visitant; l'escultura d'en Casanovas, sana i forta, mereix expandir-se i viure de cara a la llum, presidint amorosa una plètorà de vida, presidint des d'una Acròpolis de la Gran Barcelona, la vida intensa de la nostra urbs. Ella, vivint i esplaiant-se per la ciutat, ompliria d'amable serenitat i sana fortalesa l'esperit nostre, cantant la vida i el pensament etern de la nostra raça. No pretén dir-nos velles històries ni evocar-nos records; no pretén ésser un llibre d'històries literaris: mes ens omple l'esperit de joia i amor a la vida, i ens fa amar la lluita i la grandesa de la nostra bella Catalunya".

Aquesta escultura no està sotmesa, segons aquest autor, a un "sistema" teòric, però "per acció reflexa, reunia i assimilava tota la gestió i el procés del 'Glossari'", precisa el 1915.¹³⁵ En canvi, diu que això no ho té l'obra de Clarà, l'estil indubtablement pompier del qual -a diferència de Casanovas, o de Monegal i del mateix Gargallo- li feia veure al crític una "matèria no arbitrada, no idealitzada" en les seves obres.¹³⁶ L'escultura de Clarà és per a ell una "superabundància grassa", i, orsianament, qualifica l'artista com un "sentimental" que "no ha aconseguit intel·lectualitzar la seva imatge", tot argumentant que "... la sola explicació d'uns valors de forma exterior, d'uns valors de bellesa natural -o sigui, treball- no és element suficient per a la producció escultòrica". Per això, acaba, taxatiu: "No podem considerar l'obra d'en Josep Clarà incorporada a la feina de la generació nova".¹³⁷ Altrament, l'obra escultòrica d'Esteve Monegal considera que, com la de Casanovas, denota una altra significació, pel seu "valor de procediment" que la fa, "cerebral" i tot,

"inscrita dins del Glossari":¹³⁸ "...tot valor d'ella -especifica- és fruit d'una funció provocada, d'una feina d'intensificació ponderadora, racional". Per això, "...testifiquem -acaba- com aquesta escultura és ja, per enter, lligada a l'obra i actuació nova de la qual la filosofia orsiana n'és el valor d'iniciació i central". El factor intel·lectual juga un paper decisiu en la valoració artística de Martí Casanovas, qui en un altre text es diu particip d'una "estètica nova" enfront de les concepcions taineanes -diu- de l'art. "Perquè avui, en la nova filosofia, hem après que l'art és una funció intel·ligent, d'intervenció".¹³⁹ El positivisme, ^(l'estètica) determinista, no podien lligar, per a cap noucentista reflexiu, amb els seus plantejaments idealitzadors de la realitat. Però, en darrer terme, hem de reconèixer-li a la crítica de Martí Casanovas una coherència i una capacitat destriadora singular entre els escriptors noucentistes.

L'elogi de l'escultura havia estat fet també per un modernista com Maragall, en escriure, el 1911, el poema "A Josep Clarà",¹⁴⁰ on el llenguatge simbolista de Maragall sembla adoptar el caient pretesament noucentista de l'obra que tractava. Les estàtues de Clarà "són germunes d'aquelles immortals / filles del nostre mar a l'altra banda (...) amb aquella mateixa serenor / del geni antic, però amb una tendror nova". Però aquesta era només una al·lusió aïllada, bé que significativa. Més important, pel seu abast, fou la defensa de l'escultura com "la més humana de les arts" feta per Josep Torras i Bages als alumnes i socis del Cercle Artístic de Sant Lluç, amb el par-

lament, l'any 1894, titolat "De la fruició artística".¹⁴¹ Allí estaven Casellas, Torres-García i d'altres intel·lectuals i artistes que transmetrien el missatge als joves noucentistes. La convicció esmentada, podria haver-la adoptat Torras i Bages per influència de Milà i Fontanals, qui, al seu torn, coneixia el parer de Schiller sobre l'escultura com "la més excel·lent" de les arts,¹⁴² i la tesi hegeliana de la "perfecció" de l'art clàssic -en contraposició al "decadent" art romàntic-, i especialment del seu màxim exponent, que Hegel veia en l'escultura mateixa.

Si l'escultura es reduïa a l'estatuària, la pintura es recloïa preferentment en la muralística. La pintura de cavallet continuava, però, essent la tècnica predominant, mes, llevat de rares excepcions, era desestimada per la crítica en favor de la pintura al fresc, a la que se li donava valor representatiu de la cultura que hom volia afaiçonar. En el Noucentisme, la ideologia poètica de l'idil·li, proclamava, paradoxalment, malgrat el seu origen burgès, el conreu de la pintura decorativa no venal, aliena a la destinació comercial. La pintura de cavallet era reputada com un producte propi del segle anterior, degradat pel romanticisme artístic i el mercantilisme de la nova burgesia "liberal" que malmenava l'aura primitiva de l'art. "Gairebé res que no lligui amb el sentit de la litúrgia no trobarà gràcia als ulls del Noucents", escrivia Eugeni d'Ors el 1916.¹⁴³ "En un Estat liberal -afegia-, dins una economia a la Manchester, l'art pinta petites taules de cavallet i la intel·ligència és venuda en llibres de tres francs cinquanta, que, amb el descompte, són dos francs noranta cinc".

La burgesia feia "exposicionetes", com deia també sorneguerament Folch i Torres, el 1913. La pintura "de cavallet", en expressió dels noucentistes, havia esdevingut, segons ells, "pintura de gènere". Així ho escrivia Eugeni d'Ors, qui veia l'origen de la desvirtuació en l'art de Giorgione, una "invenció laica" que trencava la vinculació de la pintura amb el seu medi originari: l'arquitectura. A propòsit, doncs, d'aquest trencament de la funció artística, adjuntava:

"Mes penseu en què vingué a significar un dia l'obra d'emancipació per virtut de la qual es produïen obres fàcils de transportar, aplicables a l'interior de la casa burgesa, allunyables del palau i del temple, servint ja a altra cosa que a la devoció, a la decoració o a la solemnitat allegòrica i històrica..."¹⁴⁴

Aquest ideari muralístic, recuperador del valor social, no sumptuari de la pintura, era compartit també per altres crítics, com l'esmentat Folch i Torres, Torres-García, Martí Casanovas... Havia estat defensat, ja abans, per Sebastià Junyent, gairebé precursor de molts dels postulats artístics d'aquells. I és que, en el fons, sostenien el retorn medievalitzant propugnat pel Cercle Artístic de Sant Lluç, a on les recomenacions estètiques de Torras i Bages i l'exemple pràctic de Joan Llimona, Dionís Baixeras i Alexandre de Riquer -l'ànima d'aquell actiu centre catòlic-, aconseguiren als joves assistents no sols, com hem vist, a la defensa retòrica de la pintura al fresc, sinó a la seva reposició efectiva. Així ho feren Torres-García mateix, Josep Obiols i, sobretot, Josep M^a Sert, d'entre els ar-

(1^a Part, I, 1)



Joaquim Sunyer. Noia rossa (1910). Oli sobre tela. Museu d'Art Modern de Barcelona.

tistes adeptes al Cercle. El primer d'aquests, però, és el principal autor muralista de segell típicament noucentista. Influit en la seva pràctica per l'obra dels simbolistes francesos conreadors de la tècnica al fresc -Besnard, Puvis de Chavannes, com ell mateix confessa-, ja distingí, el 1907, entre el valor de "veritat" que atribuïa al mural pictòric, per obeir, com en els "antics", a l'utilitat d'un "encàrrec", i d'altra banda el valor de "la sola creació de la bellesa" imputable a l'obra de l'artista aïllat -el de "cavallet", en què "... la pintura es torna capriciosa, frívola, perd el camí, o més bé, fa via sense camí".¹⁴⁵ El 1912 afirmarà ja obertament que la "pintura mural" és la pintura "ideal", contra la "pintura de cavallet" ("el quadre"), que és forma procedimental del "realisme" en crisi. "Pintura i decoració són una sola cosa", insistirà,¹⁴⁶ i tot seguit exposa les "condicions" de la plàstica postulada, entre les quals compta sobretot la de "tornar a son origen": Giotto, Fra Angelico, Michelangelo. En darrer terme, l'any 1915, en una conferència llegida en la que hauria de ser històrica Exposició d'Art Nou, a Sabadell, Torres-García proposa el "decorativisme" -"un art adult"- contra el "modernisme" ("un idealisme malaltís"), i per això reivindica el llegat de Puvis de Chavannes i de la pintura simbolista ("la francament mística i la d'idees") front a la influència "vinguda del Nord". "En ella trobarem -específica- l'accent elevat que cercàvem de donar ^(a nostres) assaigs de pintura...". Però vegeu allò que l'art muralístic de Puvis de Chavannes li evocava:

"Hem dit que en Puvis de Chavannes, trobarem l'accent elevat que cercàvem. Mes no

sols això li devem. Per una raó molt fàcil de comprendre, pot explicar-se que per ell tinguéssim una veritable revelació dels grans mestres. Ja els coneixiem, però no els havíem comprès. Mes Puvis venia d'ells. Nosaltres, doncs, no varem fer més que anar en sentit invers. Aquesta coneixença dels mestres fou en dues etapes: una, la dels quatrecentistes italians, i l'altra, la de l'art antic, i sobretot, el grec".¹⁴⁷

Aquest espiritualisme atàvic recollit a la pintura mural fou també compartit per Folch i Torres,¹⁴⁸ qui celebra que la bellesa es torni a fer "usual", i per Martí Casanovas, que reiterà les opinions de D'Ors i Torres-García, ara contra el "futurisme" i el "cubisme", com escrivia el 1914, en defensar la muralística del "Renaixement Nacional" català.¹⁴⁹ La pintura "decorativa" era per a ell "una orientació sana i salvadora", tal com corresponia a la tasca noucentista d'assoliment d'un "Art Nacional".¹⁵⁰ El decorativisme fou impulsat a Catalunya per Alexandre de Riquer, membre del Cercle Artístic de Sant Lluc i representant de l'ala "blanca" del Modernisme, en contraposició a l'ala "negre" dels Rusiñol, Casas, etc., identificada aleshores amb el nihilisme i la decadència moral de l'art català. De Riquer, en tornar el 1894 del seu segon viatge a Anglaterra, donà a conèixer la revista The Studio -fundada l'any anterior-, portantveu del corrent estètico-artístic morrисиà, així com l'obra pictòrica d'Edward Burne-Jones, muralista medievallitzant i component fonamental de la Preraphaelite Brotherhood, en què s'inspirà de seguida el pintor català per a formar l'esmentat Cercle Artístic. La plena difusió del decorativisme no es donaria, però, fins una dècada després,

amb les idees estètiques del Glos. i les realitzacions murals de Torres-García -més influïdes, però, per l'obra de Puvis de Chavannes-, tot plegat propiciadores d'un desplaçament de les formes tradicionals de les Belles Arts cap al disseny funcional, que en el nostre país, a cavall d'un fort espiritualisme reactiu, s'acompanyava del mateix arcaïisme temàtic i àdhuc ideològic que s'estilava en tot el moviment modern estranger. Per als ideòlegs del nou art català, sobretot els noucentistes, havia de ser una oportuna coincidència amb el suposat "Renaixement" que Catalunya experimentava.¹⁵¹ El muralisme, reprès a principis del segle XIX per Ingres, s'imposà com una reacció al naturalisme artístic gairebé arreu d'Europa, amb una especial predilecció per la iconologia evocadora de l'antiguitat grecollatina. Això féren Bérard, Jaulmes i Puvis de Chavannes, a França, Alma-Tadema i Burne-Jones, a Anglaterra, i Böcklin i Von Marées a l'àrea germànica. El substrat teòric d'aquest comportament caldria trobar-lo en l'assimilació, vers mitjan segle passat, del romanticisme alemany -principalment de les teories de Schiller entorn el valor de la forma artística en la vida quotidiana i en la transformació cultural- per part dels crítics d'art francesos i, sobretot, dels assagistes de l'Anglaterra victoriana: Ruskin, Carlyle, Morris. Tots ells foren ben coneguts dels nostres modernistes i noucentistes. Però fou Morris qui més pes tingué en la teorització catalana del decorativisme; era idea de Morris la contraposició entre la "Civilization" inherent a les Decorative Arts i el "commercialism" de l'art precedent que semblen reprendre literalment els noucentistes, encara

(1ª Part, I, 1)

que aquell ho feia en nom del Socialisme i aquests del Corporativisme feudal. Oscar Wilde, amb qui en tants aspectes coincidí Eugeni d'Ors, parlà, el 1882, i influït per Morris, d'un "English Renaissance of Art" mercès a la resurrecció de les arts decoratives, "... aquest nostre moviment romàntic".¹⁵² L'idealisme subjacent en la reposició noucentista del mural no diferia gaire d'aquest mateix romanticisme transformat. Com a idealisme, s'imposava contra l'academicisme mancat d'"ideal", d'"esperit". Com a catalanisme explícit, la coartada romàntica de servir per sobre de tot la "Renaixença" permetia al Noucentisme no haver de fer el paper d'acusador davant l'avantguarda cosmopolita.

El muralisme noucentista pretengué la plasmació d'un estil històric, l'"estil d'un altre temps", amb una noció més romàntica -és la reutilització d'unes "figures"- que neoclàssica -els preocupava poc la fixació d'una tipologia clàssica en uns "tipus" propis: "Es comprèn fàcilment -escriu Giulio Carlo Argan- que aquests signes, mancats de qualsevol figura figurativitat específica hagin pogut associar-se i combinar-se, sense aparent anacronisme, en l'eclecticisme estilístic de la segona meitat del segle XIX".¹⁵³ El revival noucentista era un signe més de la resistència a la moderna societat burgesa que s'anava imposant a Catalunya. Aquest canvi era viscut pels noucentistes com una "decadència de l'Art". El recurs és aleshores vers l'idealisme col·lectiu, que es dota d'un tòpic històric del passat: Atenes, per exemple. No era gens nou; ja s'havia vist, Ficino al

(1ª Part, I, 1)

davant, en la crisi de la ciutat-estat renaixentista. El socialisme de William Morris, com altres formes d'esteticisme romàntic, era el mateix clam per la recuperació de la Bellesa com a expressió moral. Primer s'atacava el mercantilisme, ara es denunciava el nou ordre industrial... La consciència de la burgesia es revoltava contra ella mateixa a cada nova etapa de la seva existència. No és poc el que s'amaga darrera d'un fresc de Torres-García.

Encara hi ha un altre domini, en l'art noucentista, que fou tan característic de la poètica que detentava com l'estatuària o el muralisme. Ens referim a la jardineria, a l'"art" dels jardins. El jardí significava la naturalesa urbanitzada, o, en llenguatge orsià, la Llibertat imposada sobre la Fatalitat, la Forma sobre el Caos. Recordem que Teresa, protagonista de la seva fàbula de La Ben Pl., ascendeix al cel, mentre entona el missatge pòstum del Noucentisme, en ple jardí de Vila d'Este, a Roma. O que una de les més recixides narracions orsianes, Oceanografia del tedi, té com a mitjà de referència el jardí d'un balneari. El jardí és quelcom més que un tema: és un símbol, entre els noucentistes. I un símbol, a més, d'un intens valor definitori, d'una densa càrrega metafòrica, arquetípica. Poc abans de començar a escriure La Ben Pl., D'Ors, el 1911, i a propòsit d'una visita efectuada precisament a Vila d'Este, diu en el seu Glossari: "Quan s'ha tingut la fortuna d'esguardar una cosa així sobre la terra, ja mai es pot ésser completament malaurat". I afegeix, evocatiu: "La sesta barcelonina cau, pesanta... Si truquen a la por-

ta, diguen que he sortit... Sóc en la més voluptuosa companyia del món. Sóc en companyia de Xenofont i de la memòria del Jardí de la Vila d'Este".¹⁵⁴ D'Ors parlà sovint del Versailles de Le Nôtre; el jardí, havia dit, formava part de les conquestes de la "lluita per la cultura" i contra el "Caos".¹⁵⁵ El tema del jardí, d'altra banda, era un recurs freqüent en la literatura simbolista: Rodenbach, Maeterlinck, Verlaine, Barrès, Juan Ramón Jiménez, ... La poesia catalana -com la pintura de Mir i Rusiñol -l'havia també freqüentat: Zanné, Alomar, Viura, Guanyabens, Carner, ...¹⁵⁶ L'interès per la jardineria es desplegarà d'una manera efectiva a partir de l'acció teòrica i organitzativa de Jeroni Martorell i Cebrià de Montoliu en la recent fundada entitat (1914) "La Ciutat i el Jardí", des de la que es difongué als joves noucentistes la vella idea de la "Ciutat-jardí" de Cebrià de Montoliu.¹⁵⁷ Joaquim Folch i Torres va ser qui més va escriure sobre l'"Art dels Jardins", sobretot cap al 1915.¹⁵⁸ Ara, qui posà en pràctica la teòrica del jardí fou l'arquitecte Nicolau M^e Rubió i Tudurí, professor, entre el 1917 i el 1924, de l'assignatura d'Art dels Jardins a l'Escola de Bells Oficis, pertanyent a la MC, i autor de nombrosos projectes realitzats d'urbanística. Rubió, creient d'un origen "sobrenatural" de la jardineria, creu alhora que aquesta forma part del "Renaixement llatí" que Catalunya atravesava. El jardí és tema també per a confeccionar tota una poètica classicista entorn l'espiritualització de la natura; per a Rubió, el jardí era mètode i objecte alhora de realització del seu ideal de "llatinitat".¹⁵⁹

Amb el jardí, com amb el mural i l'estàtua, el Noucentisme es lliurava a la poètica de la nostàlgia d'unes formes artístiques urbanes, certament, però anteriors a la ciutat burgesa moderna: les de la polis grega,⁽⁸⁾ les de *la* Florència dels gremis medievals.

2. ASPECTES POÈTICS: EL "BON GUST"

Potser un dels aspectes de la poètica noucentista que més posa en evidència el seu ascendent simbolista és l'apologia del "Ritme" en la creació tant artística com literària. Vegem-ho una mica més de prop.

El principi poètic del "Ritme"

El principi del Ritme intentà d'ésser, en els noucentistes, l'aplicació simbòlica d'un concepte abstracte en l'ordre intel·lectual de l'art, més enllà de la seva disposició formal, del seu ordre aparent. El ritme era, en una paraula, la metàfora de l'art sotmès a l'intel·lecte del seu autor, per sobre de qualsevol altre requisit creador. Per a l'artista, el ritme és la fixació, exercida per l'esperit creador, de la realitat dinàmica i irregular. La llei que l'ordena, i, a la fi, l'esperitualitza.

Eugeni d'Ors parlà per primera vegada del "Ritme" l'any 1904, quan el reclamava "en l'Art i en la Llei".¹ L'any següent, teoritzava, responent a l'"angúnia física" que li provocava la pintura de gènere de Dionís Baixeres:

(1ª Part, I, 1)

"De justícia pertany al Ritme la sobirania en tota composició. Cada ésser dels qui l'integren ve a sacrificar una part de sa llibertat, de sa llibertat bàrbara i primitiva, per a assolir aquella altra que es xifra en l'obediència a l'harmoniosa llei; cada un se sacrifica un tros de sa pròpia vida a canvi de participació en una vida més alta, que es vida de generalitat i eternitat. I així Belleza és feta. (...) El Ritme és, en Art, la llei clàssica per excel·lència"²

Paradoxalment, però, diu en el mateix lloc que el "principi" del Ritme -"obediència a un sol centre de coordinació"- és obra "de tota l'estètica romàntica de la pintura", tot citant Delacroix i Baudelaire. Això no tenia res d'estrany, car se sostenia en un moment que el neo-romanticisme simbolista, especialment en la poesia francesa, emfasitzava el valor de la musicalitat ("De la musique avant toute chose", escriví Mallarmé) i per tant del "Ritme" mateix, com ja havien fet els romàntics alemanys -especialment Schopenhauer. El simbolisme orsià, com el francès del que en derivava, canvia el terme romàntic d'"inefable", amb que s'al·ludia a la unitat harmònica de l'obra d'art, per la nova expressió del "ritme", sense voler canviar, però, el significat. El classicisme no podia tenir aquest "principi" de què parla D'Ors, perquè tenia ja un cànon que mecànicament l'adjudicava. Era la poètica romàntica, en trencar aquest, qui el necessitava; exactament igual com el Simbolisme, que recorre a aquesta en la dificultat de fer un art no realista i aliè a les regles que la mimesis proporcionava abans. El "Ritme" serví, doncs, per a imposar la nova poètica idealista entre nosaltres, sobretot contra aquelles concepcions mimètiques de l'art. Els primers anys del Glos.

recullen nombroses referències al "Ritme" com un producte "ideal", essencial en tot "Humanisme", per a "regular" vida i art contra l'"espontani" i àdhuc el "Bàrbar".³ L'aplicació del rítmic a l'art és sinònim, per a D'Ors, de la seva "musicalització", un supòsit ben simbolista que es feia fàcil d'entendre en un context cultural com el català, en el que s'atravessava la febre wagneriana. Ultra la seva funció poètica, el "Ritme" tenia per a D'Ors encara un sentit més pregon. El "Ritme" era un tret que només els mediterranis podien endevinar: "Tan sols nosaltres podem sentir plenament el Ritme, que és l'abstracte obrant sobre el vital, que és la llei regulant la força", escriu el 1910.⁴ La "geometria" és patrimoni, afegirà, dels "grecs i hereus grecs", mentre que l'"àlgebra" és deudatària del "Nord". Inclús dirà que la "raça llatina" neixia en descobrir-se el teorema de Pitàgores, tòpic que recolliria l'any següent a La Ben Pl.,⁵ en la que després dels atacs a la "bàrbara ciència" dels nòrdics, es recomena, per boca de Teresa: "Fes la teva vida com l'elegant demostració d'un teorema matemàtic". De fet, D'Ors rebutjà sempre la ciència empírica ("aristotèlica", deia) en benefici de les ciències exactes, consubstancials, segons ell, amb la filosofia.⁶ La insistent admiració per Pitàgores, Zenó d'Elea, Plató, Pascal, Leibniz i Poincarè fou, en aquest sentit, molt congruent en l'ideari orsià. La matemàtica, patrimoni dels grecs i dels seus "hereus", havia d'imposar en la vida la regularitat que el seu símil, el ritme, havia d'aplicar ^(sobre) l'art. "Teorema" o "Ritme" -"Llei" al capdavant- eren els símbols que els nous idealistes imposaven al seu voltant per a refigurar la realitat.

A part d'Eugeni d'Ors, altres noucentistes tractaren del "Ritme" com a agent essencial de llur pròpia poètica. És el cas de Rafael Benet, qui parlà d'un ritme "intern", "bategant" en la conformació artística d'una obra: "El caràcter pregon, el ritme intern que batega en l'obra del Geni, és Art".⁷ L'expressió no pot ésser més romàntica; i malgrat que poc després -l'any 1911, precisament, el de l'eclosió noucentista- adduia l'assoliment d'un "ritme de proporció" en la "Belleza clàssica" per la qual es reclamava, proposant el ritme com a "norma", l'actitud romàntica no deixava de dominar la seva expressió:

"Els grecs són els que per gràcia de la mesura mediterrània trobaren la proporció -veritat que equival a Belleza, trobaren el Ritme Universal que no és proporció deslligada de l'acord del món, sinó acord concordant amb la riquesa del gran acord universal".⁸

L'any següent, Torres-García també escrivia en pro d'un "ritme" que l'artista ha de cercar, com l'harmonia, en el seu propi pensament. "I l'art no és més que això: sotmetre la lliure natura a un ritme, a una proporció, ordenar-la".⁹

Ramon Rucabado escriu anàlogament en un text que acompanyava, el 1914, una antologia filosòfica d'Eugeni d'Ors.¹⁰ Martí Casanovas, fidel al receptor romàntico-simbolista impartit per aquest, escrivia, al seu torn, celebrant la nova estatutària classicista catalana:

"Com ha estat aquest miracle? En 1906, el Glossador clamava amb una paraula nova, que es deia "Ritme". Dins d'un ritme és que la nostra escultura és passada tota una llarga època; ritme, si voleu, artificios, imposat

(1ª Part, I, 2)

des de fora, com una pauta morta i mecanitzada, I algú, podia clamar en veure això: academicisme, i com a resultat futura, una tentativa novo-clàssica, freda, que abastarà. Però vingué el deslliurament. I és que aquella paraula del Glossador no era quelcom de va. El ritme és quelcom d'espiritual, i creador, també, de quelcom espiritual".¹¹

Observi's aquest èmfasi romàntic en l'"espiritual" -com també hem vist en el "viu", àdhuc en el "geni", en d'altres autors- oposat al "mecànic" imputable al Neoclassicisme. Amb el "Ritme" creador, els noucentistes, doncs, enfortien el primat romàntic poètic que la seva pretesa voluntat clàssica s'afanyava vanament a destruir.

Com a prova de la veterania d'aquest concepte poètic, constatem una al·lusió ben explícita d'ell en els escrits de dos modernistes catalans, Miquel Utrillo i Joan Maragall. Utrillo ja trobava, per exemple, que la pintura de Torres-García era "pensament rimat", com escriví el 1901.¹² Maragall, altrament, amb el mateix esperit simbolista que hauria d'aconduir després els noucentistes, escrivia en el seu Elogi de la Poesia, oposant el "ritme" al "caos" en la creació poètica, que "... la forma artística no pot ésser sinó el ritme humà desvetllat pel natural del qual procedeix, i movent-se en afinitat amb ell".¹³ El ritme poètic tenia per a Maragall -com per a Torres-García i Folch i Torres, després- la seva deu en el "ritme natural" de la Creació, i l'emoció estètica n'era la seva "revelació". Tot prou simbolista, prou romàntic, però també ben cristià: es notava la deïx, en tots aquests simbolistes, del doctrinarisme torrasbagià. Per a Torras i Bages, llur mentor estètic més

autoritzat, el ritme, com digué el 1905, era "la llei de l'harmonia i de la vida de totes les arts", perquè el seu origen era l'esforç dirí manifestat en la Creació sobre el Caos.¹⁴ La imposició del ritme natural -diví- a l'art, salvaria aquest de l'"anarquia", segons Forras, en què es trobava. La bellesa, per tant, havia de ser un "eco etern i immutable" de l'"harmonia universal" creada per Déu, i revelada a l'home amb l'empremta del "ritme intern" que ell gaudeix.¹⁵ Aquest ideari, que tan bé s'esqueia amb la poètica simbolista, havia estat també defensat per altres dos clergues teoritzants de l'estètic i igualment escoltats pels noucentistes: Miquel Costa i Llobera¹⁶ i Ignasi Casanovas.¹⁷

La consigna del "Bon gust" artístic

Prat de la Riba, l'ideòleg polític dels noucentistes, fou qui primer parlà, entre les generacions modernes, d'"educar el gust" en els joves estudiants, com una propedèutica o "primer pas" -tal com diu- en la maduració no sols de llur sensibilitat, sinó "de la seva voluntat i del seu criteri".¹⁸ Això ho escrivia el 1899. Aquesta determinació, més la seva ulterior defensa sistemàtica per part dels noucentistes, que tot seguit veurem, feu que els pedagogs catalans de principis de segle comptéssin amb l'anomenada "educació estètica" com un element clau en l'educació general. Així ho proclamava, el primer any de la MC, Joan Bardina, l'autor més influent en la renovació pedagògica empresa aleshores: "L'educació estètica no és ja una facultat a educar a part. És una estructura, una mesura, un resplendor i una felicitat en tot: una 'humanització' de tots els actes".¹⁹ O com dirà més en-

davant: "Fets usuals i maneres de viure, no pas fets especialment estètics i maneres exclusivament elegants".²⁰

La concepció dels mateixos noucentistes no divergeix en absolut de l'anterior. Sobretot en el seu principal teoritzador, Eugeni d'Ors. El Glos. d'aquest imposà des del primer moment la "lluita per la bellesa", més enllà d'una finalitat estrictament estètica.²¹ Només en els anys inicials de 1906 i 1907, D'Ors estableix ja tot un quadre de deures del gust: com vestir, com menjar a taula, com anar pel carrer, com escoltar una lliçó acadèmica, com viatjar, com guarnir un aparador de comerç, ... El Glos., el.ludint qualsevol actitud pel.lemitzant que l'entorpiria, venia a ésser la lluita periòdica per la imposició d'un gust comportamental determinat d'interès col·lectiu. L'Almanac dels Noucentistes (1911), del que D'Ors, el seu editor, diu "Aquesta publicació no és un aconteixement sinó a força d'ésser quelcom de normal (...) La bellesa de l'Almanac dels Noucentistes és una bellesa que no vol soroll",²² venia a ésser el primer índex visible d'aquella pretensió. El "bon gust" era sobretot equivalent a "normalitat", tal com insistirà.²³ Llurs contraris són la "pensada", la "llet-jor", o, per antonomàsia, el "Geni". A partir del 1910, el Glos. estableix aquesta contraposició tòpica del Noucentisme.²⁴ El "Geni", diu Eugeni D'Ors, és propi del Romanticisme, i això vol dir "el deliri dels començaments absoluts"; el "Gust", pel contrari, en desvetllar "la profunda i delicada harmonia" de les coses, és subsidiari del Classicisme, és a dir, de l'obra de "continuació" en l'esforç.²⁵ Tanma-

teix, dirà tot seguit, "...el gust no és altra cosa que la genialitat socialitzada, feta humana i civil", una idea al capdavant "romàntica" del gust -Ortega y Gasset parlava també aleshores de la "pasió administrada", referint-se a la qualitat del clàssic. "El Gust és el geni socialitzat", tornarà a sostenir^{(D'Ors.)²⁶} El "bon gust" ha d'ésser, doncs, col·lectiu: "Això, en la moda com en la resta, no té preu. És en les solucions generals, no en els personals encerts, que es fonamenten els madurs estils i les civilitats perfectes. El gust és el geni socialitzat", reiterarà encara.²⁷ "Refinament estètic" i "exigència moral i ciutadana" s'impliquen en la "reforma del gust", per la qual diu D'Ors treballar.²⁸ L'objectiu, confessa alhora, és crear una "aversió" tant contra "certs procediments artístics", com contra "certs procediments de política pintoresca i comercial". El "gust" orsià, però, té un origen intel·lectual, àdhuc oposat al "sentiment". Així, tot citant Flaubert, elogia la preponderància del primer sobre el segon, en aquest autor, i diu: "I això, això havem dins nosaltres; i d'aquí ens ve el nostre vigilar, i això que fem, de sotmetre les manifestacions de la sensibilitat nostra a una obstinada subjecció".²⁹ El gust no és reductible a un origen sentimental; és, a tot estirar, un "sentiment de la raó": "L'exercici d'aquests sentiments de la raó estranys a la sensibilitat s'anomena 'Gust'".³⁰ Al gust, segons Ors, "un esperit seriosament pedagògic l'inspira". Els seus orígens i objectius intel·lectuals permetran d'ell fer-ne un "canon" per a les seves aplicacions pràctiques: "els principis fonamentals de la sobrietat, de l'harmonia, de la discreció".³¹ Ètica, estètica, són gairebé indistingibles

en això que es proposava inicialment com una poètica.

La qüestió del gust havia preocupat en general a tots els teòrics i autors del Noucentisme—Torres-García ja postulava el "bon gust" el 1907³²—, però també a dos autors ben representatius de l'etapa cultural anterior, Miquel Costa i Llobera, creient així mateix en l'equació "bon gust"- "senzillesa"³³ i, sobretot, el pintor i crític postmodernista Sebastià Junyent. L'any 1900, Junyent reclamà l'adopció del bon gust en les obres dels "artistes d'aquí", en la convicció que "No pensem ni estudiem prou les obres, desdenyem les delicadeses de la concepció i la consistència de l'execució per a fer ostentació de factura desembarassada i elegant, per a posar el color amb garbo; ens acontentem aviat, i abusem de la repetició de recursos que una volta ens han produït èxit".³⁴ I en els anys subsegüents, amb les seves col·laboracions a la revista Joventut, els al·legats contra el "pintoresc", l'"adorno", el "xavacà" —i, en darrer terme, contra el "modernisme", avançant-se a D'Ors— prenen una insistència creixent. Junyent, tothora en favor del "bon gust" i de l'"embelliment", esbossà un programa de "regeneració" urbana i artística a través del gust estètic, que el fa pràcticament el més clar predecessor dels teoritzants del Noucentisme que aflorarien poc després.³⁵

La consigna del bon gust noucentista tenia una doble ascendència, la del classicisme i la del romanticisme. El bon gust, com escriu Wellek, era el "cantó subjectiu del clàssic",³⁶ tal com recullen els autors classicistes de la

(1ª Part, I, 2)

crítica francesa, especialment Sainte-Beuve, per a qui el "goût" és el "pudor de l'esperit",³⁷ i Diderot mateix, qui alhora, ultra el mestratge recollit de Boileau o de Racine, pel que fa al pensament classicista, prengué, en el seu Traité du Beau, la tesi del jesuita Yves André sobre la distinció entre el "beau de génie" i el "beau de goût".³⁸ El valor moral atribuït per aquesta tradició -com pels noucentistes, idènticament- a la categoria estètica del gust, no podia amagar l'origen negatiu d'aquest, en definir-lo per oposició, amb un imperatiu quelcom més que estètic, al "mal gust", al "lleig", àdhuc al "fals", categories depreciatives contra les que els classicistes, antics o moderns, imposaven les seves. El mateix repudi del seu passat "romàntic" és el que farà a Goethe, per oposició igualment, acollir-se a la teorització classicista -via Diderot- del "bon goût".³⁹ Una anàloga definició negativa la trobem, doncs, en el "bon gust" noucentista, que, com en el cas de Junyent, es feia imposar per oposició als pressumptes ideals de la poètica artística anterior.

Però el "gust" era tan reivindicat per "clàssics" com per "romàntics". El classicisme en féu un ús en general més ètic; l'"harmonia" que amb ell es pretenia no diferia de l'ideal grec de la catharsis. Altrament, el romanticisme va fer un ús més estètic de la consigna del "bon gust": la pretensió del "sublim", com el "rapte" platònic, es desentenia més del guiatge ètic preestablert. Així passa en l'obra, per exemple, de Schiller, un autor ben conegut des d'antic a Catalunya, per a qui el "gust" és propi d'allò culte i el

(1ª Part, I, 2)

"geni" és "pròxim a la cruesa salvatge".⁴⁰ Per a l'escriptor alemany, el gust no és una sola facultat, sinó la integració de totes les facultats humanes: àdhuc només ell és capaç de conferir als homes un caràcter sociable".⁴¹ La tesi schilleriana de l'abast integral del gust en l'educació de l'home s'oposava -com farien els esteticistes posteriors, des de Gautier fins a D'Ors, passant per Morris i Wilde - a la concepció de l'art didàctic i moral, car s'entenia que, en el fons, aquest no arribava a educar l'"actitud" bàsica de l'home, com descriu Schiller. La bellesa, afegeix aquest, no "produeix resultats" d'una o altra espècie; fa més que això: "proporciona força".⁴² L'origen modern del concepte romàntic del gust es troba en l'estètica subjectivista anglesa del "Taste" -sobretot en Burke i Hutcheson-, un representant de la qual, el pintor i tractadista Joshua Reynolds, començava a ésser divulgat, l'any 1911, entre els noucentistes.⁴³ Per a aquets, doncs, el concepte del gust, del "bon gust", compartia, ja que no exactament l'ascendència clàssica, la doble vessant del romanticisme i dels "classicismes" moderns en la seva evolució. Però, fixem-nos, amb una càrrega sempre sentimental -el gust, com les orsianes "palpitacions del temps", era una forma de lligar-se afectivament al propi temps- i, més típica, per tant, de la poètica romàntica que de qualsevol forma classicista que s'hagués atrevit a sobreposar, com els clàssics, l'intemporal al present.

Els noucentistes, a la fi, utilitzaren aquest concepte sobre la creença que l'home no neix amb una sensibili-

tat educada. La percepció estètica, i amb ella la formació de tota la sensibilitat de l'individu, s'ha d'induir en aquest a través de l'educació. L'home pot prefigurar les seves pròpies facultats: la tesi no era d'un idealisme pedagògic, certament -les teories innatistes del segle XVIII, per exemple-, sinó que més aviat s'adeia amb la concepció empirista de l'home com a "tabula rasa" primitivament, la que necessàriament havia d'adoptar un grup per a qui el Noucentisme, la seva nova vida, havia de ser més un estil que una moda -un "taste", i no "fashion".

Una poètica preceptivista

Amb el Noucentisme, la literatura entorn del fet artístic s'eixampla més enllà de la crítica, per a ocupar ja un cert espai en la historiografia artística i, paral·lelament, en l'estètica teòrica. Fins i tot la crítica canvia de pretensió, en rectificar el nivell del "comentarisme" per una literatura d'orientació. En això ja hi havia el precedent modernista de determinats crítics supporter, com Raimon Casellas o Sebastià Junyent, la tasca dels quals proseguïen els Jori, Jordà, Pujols, Elies, Cortès, Junoy, ... D'altra banda, la historiografia afinava la seva escomesa amb autors com Pijoan, Bosch i Gimpera, Ràfols, D'Olwer, etc., que comptaven amb el model erudit d'un altre modernista, Puig i Cadafalch. L'estètica, finalment, encara no reeixida com en el cas, després, de Francesc Mirabent, aplegà teoritzants, "amateurs" de més o menys vàlua, com D'Ors, Torres-García, Martí Casanovas, Folch i Torres, Benet o Aragay, sens dubte instigats per la labor anterior, en

aquest camp, de Maragall i Alomar en la teoria literària, i de Torras i Bages i Ignasi Casanoves en l'artística.

Fós com fós, la teorització de la pràctica artística era un fet notori en el Noucentisme. Quedaven també enrera les idees "modernistes" de l'art, poc desenvolupades, i en general desacreditades pel que puguéssin significar d'"art per l'art", d'esteticisme no regenerador, com aquell que volien els noucentistes. Poc a poc, doncs, la praxi artística es veié ordenada, com la literatura, per uns principis creatius emanats des de la teoria -la simplicitat, la mesura, el ritme, el bon gust,...- i imposats per aquesta. El Glos. recollia la norma fonamental, primer amb la doctrina postmodernista de l'"Arbitrarisme", fins aproximadament l'any 1910, i després amb el "Classicisme". La "norma", la "regla", són principis reiterats des de la tribuna d'orsiana per a que hom els retès "obediència", per tal d'alliberar-se de l'art "lleig", "embrutidor", "miserable" dels modernistes: l'assoliment de la norma en la praxi cultural permetria que aquesta ja no depengués, com abans, del "geni", de la "inspiració" o del "temperament", a les quals contrastaria amb la seva pròpia "força":

"Aquesta és una de les notes essencials -escriu D'Ors, el 1907- de la íntima idealitat contemporània: l'Art esdevé clàssic, perquè s'ha comprés que les Regles no són tan sols contencions de Força, sinó eines de Força".⁴⁴

La normativitat poètica era una nova disposició de la "força" atribuïda als modernistes, aquesta vegada adreçada al

millorament col·lectiu, més que al lluïment individual, que els noucentistes veien com a causa de la manca de sentit ètic de les obres d'aquells.⁴⁵ Per a Fontbona, tanmateix, D'Ors era la "figura clau" de l'art d'aquella època que seguí al Modernisme:

"...no fue como práctico del arte sino como teórico que destacó en unos momentos de alarmante crisis artística en todos los órdenes: desde el vital de los propios artistas no aceptados por la sociedad, hasta el económico del general descenso de las compras de cuadros y esculturas después de la etapa modernista, con la consiguiente disminución del número de exposiciones en Barcelona. Ors dio un aldabonazo de efectos sorprendentes con su actitud personalista, mitificante y contagiosa".⁴⁶

"Oposar-se a la Llei és morir", afirmà Folch i Torres en un text que reclamava la "reglamentació" de l'art.⁴⁷ A l'ensem, Josep Carner incloïa a La Veu C. la traducció d'un text idoni per al nou preceptivisme noucentista: La influència literària de les Acadèmies, de Matthew Arnold.⁴⁸

Ara bé, no es tractava d'imposar una estètica canònica, a l'estil de les acadèmies classicistes, com ja havia deixat apuntat un autor de transició entre el Modernisme i el Noucentisme, Ignasi Casanoves.⁴⁹ La "norma" dels noucentistes no era academicista. Això, ja ho hem dit, comportaria un esperit "mecanicista" reaci als idealistes catalans. La postulació, amb ella, del llenguatge classicitzant, permetria assolir el significat suplementari i mític de tot codi classicista -la regularitat expressiva-, emfasitzant el seu

(1ª Part, I, 2)

caire ideològic per sobre del seu valor semiològic. La "regularitat" -"mesura", "ritme",...- era el fonamental per a combatre l'espontaneïsm dels modernistes sense caure en l'academicisme esterilitzador. En un entremig entre la posició emotivista pura i la formalista estricta, el Noucentisme es constitueix poèticament com un preceptivisme equidistant, d'arrel emotiva - l'afecte del gust-, però d'abast formalitzador: l'ideal de la perfectivitat, el repudi de l'innatisme estètic. Primer contra el Modernisme, després contra l'Avantguarda, l'escomesa preceptivista dels noucentistes pretengué, amb la continuació dels codis "convencionals" del llenguatge artístic -el figurativisme naturalista- l'antídot suficient, el missatge paradigmàtic més concloent per combatre les pràctiques creacionistes, les dels codis "innovatius", cada vegada més difoses als centres de l'art internacional. L'art educable i educat, si havia estat capaç de foragitar el prosaïsm modernista, havia de fer-ho també contra el cosmopolitisme que amenaçava la vocació nacional de l'art català. Fins que arribà un moment que el preceptivisme moderat es trobà en el carrer sense sortida del cànon acadèmic.

El desgastament del realisme a les arts plàstiques:
Simbolisme i Pre-rafaelisme

En la preceptiva artística noucentista que condemnà, inicialment, tant l'academicisme com el realisme, hi influí decisivament el descrèdit de les escoles "naturalistes" propiciat per un sector mateix del Modernisme anterior. Era, aquest, el dels artistes identificats amb l'"espiri-

tualisme" de l'escola Pre-rafaelita anglesa i de la tendència simbolista francesa, amb llurs tesis moralitzadores de la funció de l'art, i oposats sobretot a la tendència impressionista, a la que atribïen la decadència del sentit de l'art en la vida moderna. El Noucentisme recull en els seus orígens aquest espiritualisme Art Nouveau per a, sense abdicar dels seus principis poètics, integrar-lo succeſsivament en les doctrines artístiques de l'"Arbitratisme" i del "Classicisme". El Noucentisme, almenys artísticament, no seria més que un post-Modernisme, en el que no es proposaria res que no hagués estat ja formulat abans pels revivals -com el Pre-rafaelisme- i el Simbolisme, productes derivats alhora, amb la seva ideologia anti-Naturalisme, de l'estètica del Romanticisme. En aquest sentit, hom podria veure en el Noucentisme el darrer epígon, al nostre país, del Romanticisme artístic.

La teoria noucentista de l'art es féu a instàncies bàsicament de la poètica pictòrica. Altres gèneres artístics i literaris a penes tingueren cap relleu creatiu dins del complex teorètic del Noucentisme. La seva font principal va ésser la praxi pictòrica duta a terme pel aquell sector esmentat del Modernisme, amb la diferència que ara serien les idees les qui es posarien per davant de l'art, i no a l'inrevés. Per això interessa de destacar que, pel que fa als seus principis poètics, l'art noucentista provingué directament del Simbolisme i del Pre-rafaelisme: malgrat que la seva iconografia s'anava fent poc a poc més autòctona, i que la seva semiòtica era la mateixa que la

del naturalisme figuratiu adoptat per totes les poètiques del segle XIX. Simbolisme i Pre-rafaelisme compartiren el mateix retorn als temes arcaïcs i als arguments exemplificants d'un conducta que el Noucentisme, després, per impuls sobretot de Torres-García, hauria de prosseguir. Puvis de Chavannes i Burne Jones, respectivament, foren els pintors escollits per a la posterior pràctica artística que abocà en la sistemàtica noucentista.

Vegem l'empremta del primer amb uns quants exemples. Folch i Torres escrivia, així, el 1913:

"Puvis de Chavannes és avui encara, després d'aquesta mitja centúria tan atabalada, un camí on l'art de França pot trobar la glòria del seu esperit nacional elevat a totes les dignitats clàssiques, la palpitació viva de la seva història feta eternitat en una solució artística tranquil·la. El llatí i el francès, el clàssic universal pels seus principis i el local essencialitzat per la seva disciplina. Heus aquí quelcom que cal aprofitat en aquestes hores en que tot un munt de juvenils energies se'n van darre-
ra l'obra d'en Torres-García a començar nous camins, a redimir les arts de la mesquina esfera dels enquadrements i de les exposionetes, a que una lamentable desviació de les decadències va portar-la".⁵⁰

Raimon Casellas posa de relleu la filiació de l'art de Torres-García amb el de Puvis, tal com ho feia el noucentista, i diu, a propòsit d'una exposició de Torres, l'any 1904, al Cercle de Sant Lluç, que la seva obra "és tota plena de modernitat". I segueix, creient que el pintor "ha evolucionat" -en escaure's que: "Il·luminat per l'art ideal de Puvis de

Chavannes, va venir un dia que va girar els ulls cap als boscos sagrats, habitats per idíl.liques donzelles".⁵¹ La sophrosyne de Torres en les seves pintures, manllevada directament del francès, és descrita per Cirici com "... un arte de la serenidad, radicalmente opuesto a la pasión modernista. Su teoría aspiraba a obtener que el hombre, aislado de los conflictos de la vida real, fuese descubriendo una apacible e inmóvil realidad eterna, más allá de las apariencias".⁵² Un art com el descrit havia d'acontertar l'ímpetu idealista del Noucentisme: el 1907, per exemple, se li dedicà una sala d'homenatge en la V Exposició Internacional d'Art, celebrada a Barcelona. I és el mateix Torres-García, qui ja imitava ^{el pintor francès} i escrivia sobre ell el 1901,⁵³ que a les seves memòries escriu, tot evocant el mestratge de Puvis -"el tono clásico de Puvis":

"Era eso, aquello que era imagen creada, no real (decorativa como se decía entonces) y, todo lo que caía dentro de este tipo de arte, era lo que a él [T.G. parla d'ell mateix en tercera persona] le interesaba. ¡Estaba salvado! Dejaba el aspecto naturalista imitativo por el plástico. ¡Instinto, puro instinto le guió en eso!".⁵⁴

Però de seguida afegeix, reflexiu:

"El arte de Puvis le llevó a la concepción de una pintura dentro del orden general, que podía ser de todos los tiempos, pero que también era un arte de tradición, y es a lo que él quería llegar. Y puesto que estaba en una tierra de tradición bien definida, no había más que ir hacia ella".⁵⁵

Amb tot, Torres no conegué in situ l'obra de Puvis fins el

(1ª Part, I, 2)

1910, quan contemplà els murals que decoren el Panteó i la Sorbona de París. Autors vinculats al Modernisme, en canvi, havien tingut abans aquesta experiència. Com els crítics Manuel Rodríguez-Codolà i l'esmentat Raimon Casellas, que uns anys abans que Torres-García exaltaren l'antirrealisme de Puvis, l'un, el 1900, per la seva "depuració",⁵⁶ i l'altre, ja el 1893, pel seu "alliberament de l'accessori":⁵⁷ ambdós, al capdavant, pel valor de "síntesi" d'aquella pintura que discordava de l'impressionisme imperant. Val a dir també, que, en general, la muralística de Puvis influí decisivament en el grup modernista del Cercle de Sant Lluc, sense, però, arribar a la identificació noucentista posterior.⁵⁸

La introducció de Burne-Jones vingué simultàniament amb la de Puvis de Chavannes, bé que sense atorgar-li la transcendència que es donà a l'obra d'aquest. En general, era reivindicat des dels mateixos centres i pels mateixos autors que contribuïren a imposar l'obra de Puvis en les bases del modern art noucentista.⁵⁹ Burne-Jones i el Pre-rafaelisme foren, com Overbeck i el grup dels Nazarens, un revival medievalista de signe romàntic que influí ostensiblement en l'evolució de l'art català modern, primer per mediació dels germans Milà i Fontanals, després mitjançant la tasca divulgadora i constructiva d'Alexandre de Riquer, respecte d'un i altre corrent. Si hom llegeix les paraules de Cirici sobre Riquer i l'irradicació pre-rafaelita a Catalunya, s'entendrà millor que fou aquesta, i no una altra, la tendència artística que evolucionà cap a la plàstica nou-

centista -sempre, és clar, sota el control dels teòrics d'aquesta:

"El Pre-Rafaelisme -escriu Cirici-, amb les seves implicacions místiques i literàries, oferia a un jove crescut entre anecdotismes superficials, l'obertura misteriosa cap a una mena tota particular de profunditat, en connexió amb el món dels somnis, on tota cosa apareix carregada d'aquella altra dimensió que tenen els símbols, com a reveladors d'una ample realitat transcendent, invisible, intel·ligible o inintel·ligible, però que es mostra, en la seva mateixa ambigüitat, infinitament més rica que les literalitats unívokes del realisme immanentista (...) Era admetre que el món real no estava prou bé i que calia evocar-ne un de millor, d'acord amb la imaginació i els somnis".⁶⁰

Per això Torras i Bages, el màxim educador estètic de la transició al Noucentisme, havia escrit de la pintura de Burne-Jones: "Aquells àngels, portant a les mans sense cap fatiga el món, són vivent i plàstica idea de la limitació i subjecció de la terra a un principi espiritual superior".⁶¹

El símbol en l'art i la literatura noucentista

A partir del 1904, a les seves col·laboracions en El Pobl, Eugeni d'Ors palesa una forta influència de l'estètica simbolista, tant en els seus dibuixos -a l'estil de Beardsley- com en les seves narracions, i així també en les seves primeres crítiques d'art i literatura. Aquell mateix any feia pública la seva admiració cap a un dels introductors del simbolisme plàstic a Catalunya, Alexandre de Riquer, promotor del Cercle Artístic de Sant Lluc, del qual D'Ors

(1ª Part, I, 2)

n'era soci.⁶² Però és sobretot en un article dedicat a la crítica del naturalisme pictòric de Dionís Baixers quan D'Ors realitza la seva primera formulació d'una poètica artística antimimètica d'encuny simbolista. Contra el "materialisme grollerament casolà" D'Ors reclama el "treball heroic" de Leonardo i Michelangelo, i en definitiva les "fonts d'inspiració" que alliberin l'artista "de tots els temes sarsuelerament pintorescos o llepissosament malencònics".⁶³ En aquest article farà un esbòs del seu programa simbolista característic, en demanar alhora -i ens permetem transcriure-ho:

"Les més altes flors de l'activitat espiritual humana; les arrels arcanes de l'arbre de la consciència religiosa universal; el sentit esotèric de la Vida; i tots els Símbols i totes les realitats que alcen en la consciència dels homes onades d'amor i d'esperança, aplegats en sa essència i en son sentit transcendent, en sa filosofia i en sa història, en son sentit metafísic i en son sentit ètic, projectats en el viure de l'home i projectats en el cos santíssim de l'Església, amb son seguici de grans homes i amb son seguici de grans gestes; guardats primer en l'arca tancada d'un poble i escampats després sobre la humanitat en llavor catòlica i generosa...! I, al costat de tot això, les grans lluminàries dels segles, les fonts de l'alta vida universal, religions primitives dels pobles, música de versos sagrats, revelacions del Ritme en l'Art i en la Llei, construccions òrfiques, música de les pitagòriques esferes, flaires dels jardins d'Academos, modelació definitiva de la Ciutat i l'Estàtua, forja aristotèlica de la raó en la figura severa del sil·logisme, febres de l'infantament de la nova era religiosa, mort del món

antic entre l'udolar de cans de les heretgies, primeres passes fantasioses i delirants de les ciències de la natura i de la vida en l'Alquímia i la Màgia, resurrecció del món antic, eterna abraçada amb el cristià, ruta immensa seguida, batalles i triomfs, i la ruta immensa a venir, i la profecia i l'apocalipsi, per a justícia definitiva dels éssers..."

És per això que l'any següent, el 1905, en veure una exposició del pintor Torres-García a la Sala Parés de Barcelona i trobar que reflectia l'ideari màgic d'aquest manifest, creu que es troba així mateix davant del primer representant a Catalunya d'una pintura que podrà prescindir del "cavallet" i de l'"exposició de Saló". Per a aquesta obra, que "fon en harmonies els símbols vivents de les formes", diu D'Ors que "... desitjaria alguna cosa vasta, un temple, un palau, entregat a la decoració d'aquest artista".⁶⁴

Aquest era, en germen, l'ideari que es desenvoluparia més endavant pels artistes i crítics noucentistes, molt influïts, així, en el seu comú idealisme estètic, per la poètica simbolista represa per Eugeni D'Ors. Pel que fa^a la literatura, aquest es limità a seguir el corrent simbolista que s'imposava a principis de segle per tota la península, amb un notori influx francès. El 1905, per exemple, D'Ors col.labora en una antologia poètica -en la que intervenien també, entre d'altres, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Salvador Rueda, Antonio Machado, Amado Nervo i Francisco Villaespesa, tots ells simbolistes-, editada a Madrid per Emilio Carrère, en la que D'Ors lliurà un poema inspirat

en Darío, titolat "Sensación de madrugada":⁶⁵

"Hoy la luna persiste y se viste
de un oro que el día le envía.
Alba equívoca. Yo no diría
lo que tiene de agudo y de triste.

Mi alma hace un alto en el salto
que proyectan, esquivos, los chivos
desde el gris de unos vagos olivos
sobre el cielo de tenue cobalto.

Y duele pasar sin saber
el secreto que en la hora indecisa
dice acaso, con risa, la brisa,

Agil brisa del amanecer:
Ni despiertas ni haces dormir,
no consientes soñar ni vivir.

Darío, com Juan Ramón Jiménez, "Azorín" i Miró, és un dels literats d'expressió castellana més elogiats per D'Ors en aquella època, i després també en el Glossari. Hi havia una gran afinitat estètica en la poètica simbolista entre els joves "noucentistes" catalans i els autors "modernistas" castellans.⁶⁶ Amb tot, D'Ors tingué un fecund període narratiu com a autor de breus, però denses i enigmàtiques faules simbolistes entre el 1904 i el 1906, al setmanari El Pobl. -on ja hem dit que realitzava, a banda de petits assaigs de crítica, dibuixos a la ploma que participaven del mateix esperit que la seva literatura-, el principi de les quals aviat va deixar apuntat.⁶⁷ Sense cap dubte, podem afirmar que en l'ordre de les influències rebudes pel que fa a la literatura i a la crítica sobre l'obra d'Eugeni d'Ors, és el Simbolisme francès qui deixà en el nostre autor la major empremta creativa. El 1910 escrivia que Ver-

laine i Charles Louis Philippe havien estat els "renovadors" de l'escriptura francesa.⁶⁸ De sempre, havia professat D'Ors una admiració captivant per Jean Moréas, el defenidor de l'ideari simbolista a França, i més d'una vegada diu en el Glos. que Baudelaire és el seu crític preferit i Mallarmé el poeta dels seus gustos.⁶⁹ També com els simbolistes, D'Ors estimà l'art de Flaubert per sobre del de qualsevol altre "naturalista". La seva Teresa, "La Ben Plantada", és així mateix un símbol, una "idea viva": concreció d'una idea, actualització de l'etern, encarnació d'un esperit. La influència, com es veurà, de Maurice Barrès, es deixarà notar d'una forma fefaent: "La pura Idea -escriu el 1914-, vull dir, l'universal i etern... Però, mediterrani de mí, tota Idea se'm torna imatge. I les idees més estimades, imatges de dona. I les idees-mares, imatges de Mare de Déu".⁷⁰ La poètica del símbol el féu acabar preferint, entre dos autors maudits, Poe sobre Nietzsche, en un binomi proposat per ell mateix.⁷¹

No és estrany que D'Ors hagués fet retolar, al peu d'una pintura mural de Torres-García al Saló de Sant Jordi del Palau de la Generalitat de Catalunya, a Barcelona, aquell vers del Faust, "El temporal no és més que Símbol", que ja havia fet dir a Charles Morice, un dels més destacats crítics simbolistes francesos: "L'aspecte de les coses no és més que un símbol que l'artista ha d'interpretar".⁷² Fins el 1910, el Glos. es prodigarà en elogis al pintor francès Carrière i a l'escultor català Clarà per llur "harmonia" i "misteri", notes ben de l'ús simbolista, més que no pas per

altres consideracions més descriptives. El simbolisme estètic de D'Ors, pel qual la imatge amb què s'expressa una idea no s'esgota en la mera al·legoria o metàfora, sinó que lliga la figura a la idea, sense que aquesta anul·li la primera -tot el contrari-, ferà dir-li al seu autor que és una concepció "ben nostra", és a dir, culturalment arrelada en la comunitat catalana i distintiva d'ella. I ho acompanya afirmant:

"Celebrar el merament figuratiu és cosa fàcil; reverenciar el purament espiritual, costa -diguin el que vulguin protestants i modernistes- molt poc. La gràcia està en ajuntar, en una devoció única, l'espiritual i el figuratiu; la gràcia està en excloure (amb un acte de superació mental, que és l'exercici més elevat que pot fer l'home damunt la terra) la contradicció entre l' 'eternal' i l' 'històric'. La gràcia està en veure el concret com a diví; com a infinit, el deliniat".⁷³

Es tracta de la mateixa tesi cristiana exposada per Maragall en el "Cant Espiritual". L'art, per a D'Ors, és la "realització en formes d'un estat", no d'un "acte"; l'art és la "figura" -ho escrivia el 1917- d'una idea amb la que està indisolublement lligat: no és l' "al·legoria" pagana, sinó el símbol cristià.⁷⁴ El pensament d'Eugeni d'Ors, en aquest sentit, és més figuratiu que metafòric, perquè també a diferència de la metàfora, la figura -com el símbol respecte de l'al·legoria- ja conté el concepte que es vol expressar amb la imatge. Aranguren escriu que en el pensament d' "idees-formas" de D'Ors, les idees estan "... dotades de figura y, por tanto, 'intuibles', es decir, intelec-

tualmente visibles",⁷⁵ I és cert, perquè l'escriptura d'orsiana vol ésser alhora imatge, per tal d'imposar, imperativament, la significació d'un sol cop. És, si més no, la funció inveterada del mite que per sota d'aquella síntesi significativa del verbal i del visual, del "fons" i de la "forma", glateix en el discurs orsià. El mite fa compendre alhora que imposa. La utilització mítica del símbol en Eugeni d'Ors -cap de les seves narracions, així, no podia ésser més que una estricta faula- és molt semblant a la que féu un autor en el que D'Ors s'inspirà comprovadament: Alfred de Vigny. Predecessor en certa manera de Baudelaire en l'ús del símbol, De Vigny utilitza aquest com a mediació per a passar de l'abstracte al concret, en el que ell digué una "descente", per a fer palès l'íntim amb l'extern tractat com a símbol.⁷⁶ El llenguatge d'orsità té el mode del llenguatge simbolista, que no és un intent "fallit" d'acostar-se a la realitat, sinó una expressió emotiva d'aquesta. Diríem que, com en tota la prosa simbolista, és el límit d'emfasització al que pot arribar un llenguatge que encara es vulgui referencial.⁷⁷ D'Ors, d'altra banda, repren dels simbolistes molts dels seus temes i figures: l'"horror" al natural, l'arcaïcisme, la visió fantàstica, l'atavisme de la raça, l'Àngel, la Dona, el Jardí, el Sant, el Bàrbar, el Monstre, el Maligne, ... En canvi, prescindeix d'aquells aspectes més "herètics" de la imaginació simbolista, com l'erotisme, la necrofilia, el "eristianisme negre", l'animisme, l'orientalisme, etc. El tema i el llenguatge mateix de la litúrgia catòlica val en D'Ors per tot el citat, i és un dels punts on més s'evidencia la religiositat estetitzant heretada

per D'Ors dels simbolistes francesos,⁷⁸ que hauria d'arribar al seu extrem amb Joseph Péladan.

La figura simbolista és el signe d'un món ideal, en tota la teorització d'orsiana. Per això no s'explota en ella un simbolisme excessivament fantasejant -com ara en els "décadents"-, sinó moderat per un desig d'arrelament en la realitat. Per tant, les imatges d'aquest simbolisme no podien ésser del tot "visionàries", sinó anunciadores també -o primordialment- d'un paradigma: "Tu formularas la meva definició -figura que diu Teresa a "Xènius", en La Ben Plantada (p. 155)-, que és una manera de conquesta. Tu aprengueres de la meva essència i l'escampaves pel món: tu aspiraves la meva escondida ^(flaire) i contemplares nua la meva entelèquia". És una visió, certament, el que es representa al text, però amb una voluntat, per part de l'autor, que depassa el món de la fantasia. Aquesta és la base de la principal diferència entre el Simbolisme i el Parnassianisme; el valor de la forma artística està, en el primer, en la seva capacitat d'evocació intel·lectual, àdhuc d'un univers moral, mentre que en el darrer el valor de l'art s'esgota en la percepció, pretesament amoral, de la pura forma. Així, els simbolistes s'evitaven fracassar en l'"aventura" parnassiana vers la Forma -"Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo", escriu Darío a Prosas profanas. I això mateix va fer D'Ors: res més aliè a ell que una voluntat parnassiana -o neoclàssica, com ja diguérem. Altrament, el simbolisme corregit d'Eugeni d'Ors, evità, amb el seu distanciament interessat de la doctrina simbolista

(1ª Part, I, 2)

més ferrenya, el que podia haver estat, com diu Whitehead, el "desastre del perceptor", o la dificultat en atènyer el coneixement mínimament comunicable de la realitat.⁷⁹

S'evità el "gouffre" de Baudelaire, l'extrem moral de l'estètica simbolista, i així aquesta pugué adaptar-se a l'ímpetu constructiu de la joventut noucentista.

El pintor i crític Joaquim Torres-García recull també la influència del simbolisme francès -Puvis de Chavannes- i germànic -Böcklin-, en el seu retorn a la "pintura decorativa", i hom diria que, transportada aquesta influència als seus assaigs, hi ha en aquest una sorprenent coincidència amb l'obra escrita d'un altre pintor simbolista, el francès Albert Aurier, fundador i col.laborador de Le Moderniste, deixeble de Moréas i autor de Le Symbolisme en peinture (1891). Ja el 1901, Torres-García es deixa emportar pel fort corrent d'atracció que operà entre els simbolistes francesos vers la filosofia idealista alemanya, sobretot Hegel i Schopenhauer, i escriu, parafrasejant l'estil del primer:

"La armonía que vemos en las diferentes cualidades de una cosa, no viene sino de que en el fondo son la expresión de una sola idea (...) Y cada arte, si representa bien este lado que le corresponde, dará idea de todos los otros que no debe representar. Así cada uno de ellos hará aparecer en las cosas la idea, sin la cual, como Hegel dice, no son más que apariencias, es decir, nada".⁸⁰

També com el filòsof hegelian, el pintor, per a Torres-García té un "grau superior" de pensament "per sobre de la

raó": l'artista és un "vident", un "home superior", escriurà successives vegades. Ell no es mou ni pels "sentits", com diu que fa el positivista, el científic, ni per la "raó", com atribueix al racionalista, al filòsof secular: l'artista, que té la religió com a "filosofia pròpia", es mou per un "instint" o "geni" "...que li recorda les coses del cel".⁸¹ El pintor, doncs, no "sap", "veu". La seva missió és "revelar" a través de les imatges els "símbols" que només ell pot trobar en les coses.⁸² Per això el pintor ha de "procedir per imatges" i emancipar-se de la literatura.⁸³ Les imatges -tot en pura poètica simbolista- són la "forma" plàstica dels símbols, és a dir, de les idees que aquelles "revelen". Per això Torres-García rebutja també l'al·legorisme, per massa cenyit al concepte, i no a la realitat -l'ignot, l'enigmàtic- que representa.⁸⁴ Martí Casanovas, més percutit per l'arbitrarisme d'orsità, no deixà, però, els postulats del Simbolisme finisecular. Així, escriu, el 1915, a propòsit d'unes escultures: "L'escultura d'Enric Casanovas és d'un valor per enter intel·lectual: però obtingut aquest valor, no pas per un artifici o sistema, per una norma prèvia, sinó per un fet de correspondència immediata i justa entre un valor de forma exterior, sensible, i la imatge cerebral o concepte d'aquesta forma".⁸⁵ Destacant alhora aquests valors "intel·lectuals" de l'art, Alexandre Plana veu en la pintura de Joaquim Sunyer una "raó profunda" que depassa, com a pintura "intel·ligent", l'ordre de l'expressió plàstica. Apel·lant Ingres i Baudelaire, Plana creu trobar -"més endins de les aparences"- "el secret de l'harmonia" en la pintura de Sunyer.⁸⁶ Fixem-nos també

que el pintor i crític Feliu Elies serva una idea semblant en la seva teorització de l'art com a "traducció" de la "Pura Realitat", objectiu al que ha d'apuntar sempre i que equival a la "Divinitat". Parla àdhuc d'una "revelació estètica", consistent a tornar la "identitat suprema" en "Realitat", caracteritzant-se així per l'autor: "És una visió nova, esplendorosa, sovint apareguda sobtadament després d'anguniosos períodes d'aridesa, desolació i desconhort en la conscient o involuntària recerca estètica; és la caiguda, de damunt dels ulls, de la vena de la realitat convencional i la consegüent aparició de la Divinitat".⁸⁷ També veu l'art des d'aquest angle simbolista Rafael Benet, per a qui, en una obra tardana del 1953, el Simbolisme aplegava gairebé tots els corrents post-impresionistes: la "revelació subjectiva" s'imposà a la "revelació sensible". El Simbolisme era "viure de dins cap a fora", i amb ell s'aconseguf "... elevar l'anècdota melodramàtica a categoria formal".⁸⁸ Tot blasmant el "romàntics exaltats" i llur "fascinació vers la lletjor" -i posa com a blanc dels seus atacs el Prefaci de Víctor Hugo al seu Cromwell (1827)-, reivindica el "mòdul interior clàssic" que els simbolistes sapiqueren defensar en "continuitat evident", diu, amb l'estètica del segle XVIII.⁸⁹ En la més pura tesi simbolista de distinció entre el Símbol i l'Al·legoria- "imatge buida del real"-, encapçalava aquelles reflexions amb la convicció, referida al primer d'aquests dos conceptes, que: "El poeta, en frustrar, en elidir la cosa en sí, l'ha d'evocar per la simpatia de la seva llunyana al·lusió. És a dir, que un cop creat el símbol, aquest ha d'evocar

amb més força allò que el poeta temé mirar a anomenar directament".⁹⁰

La incorporació de la poètica simbolista en la literatura catalana del Nou-cents és un fet ja més conegut i estudiat. Josep Carner, el capdavanter de la poesia noucentista, defensà l'ideari simbolista tot just l'any 1901, precisament en un llarg article en què celebrava l'obra de Maeterlinck. Aquest hauria de contribuir al rescat de "l'olímpica serenitat del geni" d'entre les obres "pessimistes, febroses" del moment que es vivia en la literatura del país.⁹¹ I conclouïa, amb el voluntarisme polític que distingí tots els noucentistes:

"I per Catalunya -a qui amb tot el meu cor estimo i venero- desitjo que tingui sa avui decadent literatura escriptors que imitin la idea del gran Maeterlinck d'aconseguir la puresa de l'Art, l'Art sense rutines, lliure de les clapes de fang de la pornografia, lliure de tota mena d'aberracions i de caigudes."⁹²

L'influx simbolista ja el detectà Eduard Valentí en el grup de L'Avenc, vers 1893.⁹³ Alexandre Cortada justament exaltava aleshores l'obra respectiva de Wagner, Maeterlinck i Puvis de Chavannes. Josep Yxart escrivia el 1894 sobre Mallarmé i Morice. Altres autors, com Verhaeren, Huysmans i Verlaine, eren donats a conèixer simultàniament per la darrera promoció modernista. Carner, Bofill, Ferrà, López-Picó, el mateix D'Ors, recollirien aquest llegat a través de l'"escola mallorquina" dels Alomar i Zannè, i del grup maragallià de Joventut. Alhora, la poètica simbolista s'afermava a la

literatura hispànica sota l'ègida de Rubén Darío i del "Modernismo" castellà -Juan Ramón Jiménez, Rafael Cansinos, Antonio Machado, i tants altres- coincident amb el nostre Noucentisme.⁹⁴ Mostra d'aquesta coincidència, irrepètible en l'evolució d'ambdues literatures, ho era l'estreta relació de la generació d'orsiana amb les revistes madrilenyes Renacimiento, Helios, Revista Latina i, més tard, España, en els primers quinze anys del segle, una relació que contribuï encara més a fer del Simbolisme l'estètica cosmopolita que agermanés els països llatins contra l'avenç temut de la literatura del Nord.⁹⁵ Això no obstant, un cert simbolisme literari d'extracció alemanya i romàntica surava en l'ambient intel·lectual del catalanisme cultural anterior. Manuel de Montoliu exalta el 1903 el "simbolisme natural" de Goethe, en el que es fon "l'Art i la Vida",⁹⁶ i Manuel Milà i Fontanals, rebutjant "les mesquines idees de realitat i imitació", demanava "l'aspiració a un més enllà, a un món superior al visible...".⁹⁷ Milà, com se sap, ultra la seva admiració per Goethe, coneixia bé el Cours d'Esthetique hegelianitzant de Jouffroy, en el que s'emfasitza el concepte poètic del Símbol, així com la producció de Friedrich Schlegel, on el "símbol", seguint la tradició cristiana, és el "mirall del món invisible". En el camp de la pintura, aquest ideari cristià, inculcat modernament per Pau Milà i Fontanals i el grup artístic dels nazarens, prefixa l'adopció d'un simbolisme espiritualitzant i àdhuc confessionalment catòlic -el Cercle Artístic de Sant Lluç, l'"ala blanca", en expressió de Cirici, del modernisme català- que veu en l'obra d'art la

transmissió de la veritat espiritual, en oposició al Modernisme més influït artísticament pel naturalisme i èticament per les morals "paganes":

"Solamente los mejores -escriu Cirici- entre los hijos del Simbolismo comprendieron la necesidad de que los símbolos correspondieran a realidades y, al darse cuenta de que las formas de cultura vacías o secas contra las que se reaccionaba eran precisamente las hijas del alma y del cuerpo abandonadas a la apostasía, retornaron al secular simbolismo de la religión cristiana y en él consiguieron una deslumbradora plenitud"⁹⁸

El Simbolisme, vinculat poèticament al romanticisme, s'oposava ideològicament a aquest per tot el que significà, junt amb el Naturalisme, de qüestionament de la realitat social. Era el rebuig, per tant, de l'obra de Nonell, de Casas, de Canals, ... L'art havia de tornar a imposar el primat de la subjectivitat creativa: la bellesa hauria de substituir la lletjor, l'idealitat el sensualisme, el Mite la realitat. L'inefable romàntic serà ara el ritme, o la idea viva; entitats per a suplir la fugida de la "realitat". El Simbolisme arrelà, doncs, a Catalunya, en un moment que la reacció espiritualista que el precipità a tota Europa estava ja de davallada a l'estranger. A Anglaterra, per exemple, l'afer Wilde i l'ascensió de l'imperialisme marcà la crisi de l'"esteticisme"; i a França, el nacionalisme i l'afer Dreyfus feien un altretant amb el "decadentisme". El simbolisme subsistí només en certes individualitats, d'altra banda prou significatives: Yeats, Joyce, Valéry, Eliot, Rilke, ...⁹⁹ A Catalunya, en canvi, s'afermà com a tendèn-

cia a partir dels darrers anys del segle XIX. Així, per a no sortir-nos de l'abast artístic, Casellas ja elogiava, el 1896, la pintura "simbólico-decorativa", instauradora de la "misteriosa idealitat".¹⁰⁰ Torras i Bages, l'any següent, esbossava la teoria de l'art com a "imatge" i medium de la divinitat ("Per medi del Visible evocuem l'invisible; el que tenim al davant és sols un simulacre de la forma perfecta que cerquem").¹⁰¹ Rodríguez Codolà, poc després, ressenya admirat l'obra dels Puvis, Carrière, Besnard, Alma-Tadema, Burne-Jones, Von Stüeck i Klimp, de l'Exposició Universal de París.¹⁰² El pintor Joan Brull exalta alhora Böcklin,¹⁰³ i revistes com Joven-tut, i de seguida la protonoucentista Art Jove, configuren tot un corrent artístic-cultural -el dels dibuixos de Gual, Bonnin i "Apa" (Feliu Elies), el dels quadres de Torres-García, Tamburini i Xiró, el dels poemes de Carner, Guanyabens i Lleonart, el de les teories de D'Ors, Alomar i Galí- que pel seu arrelament en la tradició cultural i a la vegada per la seva facilitat d'assimilació del nou, es convertí en la tendència estètica predominant en la cultura d'aleshores.¹⁰⁴

En qualsevol domini lingüístic, amb el terme de "Símbol" sempre s'ha volgut expressar una relació intrínseca *entre* significant i significat en la imatge o figura que el terme designava. El símbol usat, altrament, era quelcom que representava quelcom de distint: no implicava una relació analògica, com en la metàfora, entre el significant i el significat del signe proposat. "És arbitrari i erroni -es-

criu Della Volpe- l'identificar, sense més, el símbol amb el significat traslaticí o metafòric, com es tendeix a fer almenys des de la Romantik per a exaltar la riquesa "fantàstica" i "misteriosa" (= mística) de la metàfora (romànticament concebuda) contra la claredat de l'"impòetic" intel·lecte".¹⁰⁵ El símbol pretén una abstracció "concreta", perquè no vol anul·lar el caràcter del real, com fa el romàntic pur, sinó donar-li una tipicitat, un to ideal que la metàfora no permet. És l'intent de cercar un món altre sobre la base mateixa de la realitat quotidiana: "... no és anar contra la dada de la natura, sinó expressar una ulterioritat", escriu Barilli.¹⁰⁶ La imatge té una funció cognoscitiva, com en totes les estètiques idealistes, en aquest cas a través de la intuïció, ja no del sentiment romàntic. La imatge visual és sensació però alhora representació, i àdhuc persegueix més els efectes conceptuals que els sensorials. Aquesta represa d'una tesi idealista de l'estètica alemanya -la del Bildlichkeit-, compartida més tard per Croce, s'explica en un context com l'artístic i literari de les darreries del segle passat, en que la captivació per Nietzsche i Bergson s'acompanyava per la redescoberta de Novalis, Hegel i Schopenhauer. La figura poètica de Goethe, sobretot pel que fa a la seva tasca pionera de distingir el símbol de l'al·legoria,¹⁰⁷ era també represa en un fort ambient espiritualista que connectava, malgré lui, amb la poètica artística dels Klinger, Von Stuck, Von Marées, Böcklin i llur "pintura^{id}idea" (Zimbildcharakter). De fet, aquesta vessant procedia de l'estètica romàntica oposada a la línia filosòfica Kant-Schiller de l'art "desin-

teressat" i lliure de concepte; un corrent, aquell, que Hegel portarà al seu extrem amb la seva postulació de l'art com a representació de l'"Esperit Absolut", del bell com a manifestació sensible de la "Idea". La Romantik pretenia l'assoliment del regne serè dels ideals a despit de la prosa mundana; cercava la unitat de la natura i el pensament, i artísticament l'antropomorfització de la primera. Hom no havia d'imitar-la; tampoc s'havia de prescindir d'ella i llençar-se a la lliure imaginació. L'imperatiu era estilitzar-la, idealitzar-la, tot cercant-ne el característic, el poètic de què prescindia el naturalisme. Però amb una diferència fonamental en els simbolistes que els distingia dels primers romàntics: la seva manca de voluntat transformadora de la realitat que detestaven -del prosaisme de la industrialització i el positivisme burgès. El romàntic es "rebel·la", mentre que el simbolista, que ja no veu el burgès com un oponent, sinó com una institució inevitable, només es "distancia" de la realitat, i es replega en el món del pensament a partir del qual concebrà la realitat corregida sense qüestionar-la. L'objecte del simbolista és una realitat "superior" per assesi sobre l'empíric, el particular, el "vulgar". No hi podia haver un divorci més gran entre l'art i la vida, entre la cultura i la societat.¹⁰⁸

Amb la recuperació de la unitat perduda entre la imatge i el concepte, el romanticisme, primer, però després sobretot -derivat d'ell- el Simbolisme, permetia la reintroducció del mite foragitat pel racionalisme i la Il-

lustració. El simbolisme no serví els mites, sinó que se serví d'ells, tot el contrari que el Neoclassicisme i l'Alttertumswissenschaft. Els simbolistes, amb l'erecció d'una espessa mitologia, ja no fan "com" els grecs, sinó "segons" ells: són grecs, tanmateix. El mite simbolista podria semblar un sistema semiològic, però és un ordre factual: es començà adoptant uns significants mítics i el temps, al capdavant, els anà omplint de significat. O la Història -com escriu Barthes- s'esdevingué Natura.¹⁰⁹ El mite simbolista restituïa certament el real, però havent-lo buidat de vida i, sobretot, de conflicte. No amagava ni negava tampoc les coses: pretenent "purificar-les", simplement les deformava.

El naturalisme simbolista, o la ideal "recerca de l'objectivitat"

Vers les darreries del segle passat s'esfondra a Catalunya l'escola del naturalisme literari i artístic. Zola i Taine ja no interessaven als nostres intel·lectuals. Brossa, Yxart, manifesten la seva preocupació per l'insurgent neoespiritualisme, com "Clarín" o el mateix Zola ho feien al seu torn.¹¹⁰ El bisbe Torras i Bages, en el seu combat contra la influència positivista anglosaxona, encarnada a Catalunya per Valentí Almirall, hi havia contribuït decisivament. El mateix Yxart, l'animador altretemps del naturalisme a Catalunya, escrivia en una carta a Narcís Oller: "El camp és hermós però molt monòton, i vaig creient que en el nostre sentiment de la Natura entra una gran dosi d'art i imaginació que l'impedeix ésser subsistent i permanent".¹¹¹ Però,

(1ª Part, I, 2)

en realitat, enmig de la reacció contra l'escola naturalista i la cosmovisió realista, l'estètica naturalista subsistia encara: la "Natura" i un cert bucolisme idíl·lic s'exaltaven al costat de l'"Esperit". El recobrament de la poètica romàntica exigia totes dues coses. Entre el 1898 i el 1906 la "religion de la Nature" dels darrers modernistes — Maragall, Casellas, Català, Gual, Pijoan, Maseras, Urgell, Mir, Pidelaserra, ... — esborrava la "religion de la Beauté" dels modernistes primicers. Ruskin desplaçava Baudelaire. La "moral del paisatge" substituïa l'"estètica de l'urbà". Juventut acomplia el paper portantveu del moment, com abans ho havia estat L'Avenç. Des de les seves pàgines s'introduïa persistentment l'ideari naturalista medievalitzant de John Ruskin i les seves tesis conciliadores de la Bellesa i la Veritat. Contra l'industrialisme anorreador de l'art, la natura era proposada com la única font legítima d'inspiració. En aquells mateixos anys, Robert de la Sizeranne i Marcel Proust incoaven a França el que hauria de ser llarg influx ruskinià.¹¹² Les revistes Catalònia, Catalunya i La Revista Blanca convergien també en la difusió de Ruskin durant els primers anys del segle: Maragall, Coromines, Manuel de Montoliu, Gener, Junyent, Perès, Galí i, sobretot, Cebrià de Montoliu¹¹³ es destacaren pel seu vehement ruskinisme.

El nou naturalisme significà un interludi entre la fase decadentista i l'etapa regeneracionista —inclòs el Noucentisme— de la cultura modernista catalana. Els dos màxims poetes catalans anteriors al Noucentisme participaren del mateix miratge naturalista de nou encuny romàntic. Així,

(1ª Part, I, 2)

Costa i Llobera, quan diu que cal "imitar", però "sense abdicació de la pròpia personalitat",¹¹⁴ i Joan Maragall, amb el seu naturalisme temperat per una visió bíblica de la realitat, tal com pot apreciar-se, per exemple, en el seu Elogi de la Poesia. D'altra banda, la "naturalesa" de Maragall és ja un repertori de símbols a la manera com després explotaran els noucentistes. En ell, l'estètica naturalista abandona el tractament realista per a adoptar decididament l'expressivitat simbolista. Com corresponia a un autor de gustos simbolistes, Eugeni d'Ors elogiava la literatura dels Flaubert i Goncourt, per haver sabut passar aquests -deia- de l'"analític" al "sintètic", i això els fa ésser "actuals", no "anacrònics",¹¹⁵ com en pintura eren, afegeix, els "antiintel.lectuals" de Delacroix i Courbet. Un consemblant intel.lectualisme el portà, el 1914, a pol·lemitzar amb Ortega i Gasset en defensa del propi John Ruskin.¹¹⁶ Castellanos, amb raó, ha fet notar que el naturalisme "èpic", ja no "folklòric" dels noucentistes -D'Ors al davant- contraposat, amb el seu "refinament", a l'"enfocament realista", procedia d'"una campanya crítica nascuda del mateix Modernisme".¹¹⁷ Josep Carner es felicita, l'any 1914, d'haver nascut "... en una terra harmoniosa, en una terra on la temperança del cel, l'equilibri de la muntanya i la mar, la velletat de la cultura, semblen haver creat una transformació d'intel.ligència en les coses, una més gran finor i transparència de les llurs revelacions essencials".¹¹⁸ La culta epicitat és sobreposada alhora per Jaume Bofill i Mates a la grassa rusticitat en un text força més anterior: "Contra aquest ruralisme indigne que implicava l'embrutiment

de l'autor i el desconeixement absolut de la Naturalesa, calia redreçar-s'hi amb una certa ironia benèvola que l'atufés poc a poc".¹¹⁹ Calia, segons l'autor de La Muntanya d'Ametistes, "redimir la Naturalesa" amb la "civilíssima exigència", per part de l'artista, de restar-hi "fora" d'ella i no deixar-se seduir pel "panteïsmes". "En realitat -com diria més tard-, però, jo no havia procurat fer sinó un alçament contra el ruralisme a l'ús. Esguardava la natura sense renunciar als meus drets de ciutadania".¹²⁰ El Noucentisme, en opinió de Fuster, tractava la naturalesa amb un "ruralisme blanc" del que Casellas i Ruyra haurien estat propiciadors; el costumisme, el localisme, la rusticitat no tenien res a fer en el reflexiu intel·lectualisme de la manera, cosmopolita i universalista, de concebre els noucentistes la ruralitat.

El procés seguit per la pintura era gairebé idèntic. Al naturalisme realista dels anys vuitanta del segle passat (Baixeras, Pellicer, Martí i Alsina,...) segueix una fase de naturalisme idealitzat: Brull, Urgell, Vayreda, Vancells, Rusiñol, Triadó, Gual,... El naturalisme subsistia no ja com a escola (com havia estat el Realisme, amb Courbet i Millet), sinó com a codi: com a estil o llenguatge, prescindint dels aspectes poètics i iconogràfics. El figurativisme persistia, com havia persistit a França -el Noucentisme coincideix amb els anys d'esplendor de París com a nou epicentre de la pintura- en totes les escoles fins al Simbolisme (Carrière, Puvion, ...). Els pintors francesos més ⁱrevindicats pels noucentistes seran aquells, que malgrat algunes vegades el seu

(1ª Part, I, 2)

"realisme", més s'acosten al model "clàssic" idealista de fer un art al marge de la historicitat i de l'"anècdota": Poussin és dit superior a Watteau, David i Ingres són preferits a Géricault i Delacroix, Courbet i Cézanne són avantposats a Monet i Renoir. Els valors de composició i de percepció són posats per damunt dels de tractament tècnic i de comprensió argumental. El Realisme i l'Impressionisme no interessaren tant com el Neoclassicisme i el Simbolisme, altres naturalismes. La influència successiva de Puvis de Chavannes, fins l'any 10 del nou segle i a través a Torres-García, i després de Cézanne, fins l'any 1918 -el de la formació de l'avantguardista "Agrupació Courbet"-, a través de Joaquim Sunyer, regeix l'evolució global de la pintura noucentista en una etapa primera de signe mitològic, i una segona -respectivament- d'expressió paisatgística. Sempre, però, sense defugir d'un figurativisme constructiu i primitivista, que s'havia imposat, com altres mal anomenats "realismes" contemporanis, la consecució d'un classicisme modern. També en pintura es tracta ara d'un naturalisme, però ja no realista, sinó simbolista. Com a naturalisme simbolista, el Noucentisme coincidia amb altres moviments figuratius primitivistes de principis de segle en ésser el llenguatge immediatament anterior als llenguatges post-naturalistes de l'Avantguarda: Cubisme, Expressionisme, Surrealisme.

La crítica d'art havia contribuït decisivament a l'adopció d'aquell naturalisme. Fixem-nos que si bé tots els noucentistes invoquen "Déu" o l'"Esperit" com a llei suprema de la

seva poètica, cap d'ells deixarà d'apel·lar alhora la "Natura". Es tractava, amb això darrer de trobar un recurs contra els excessos de l'espiritualització -la Fantasia "malaltissa", dirien- que retreïen tant al Modernisme com a l'Avantguarda. La Natura era el principi que els lligaria al positiu i a l'harmonios -era l'obra de la Creació. Un dels teòrics peoners en aquesta tasca de reconversió del naturalisme cap a postulats espiritualistes fou Raimon Casellas, qui succesivament atacà, vers les darreries del segle XIX, la pintura "d'història" i la "d'anècdota" (romanticisme i realisme), per a defensar el simbolisme decorativista, lluny de l'espiritualisme -la pintura "de tesi" -practicat artísticament per determinats membres del Cercle Artístic de Sant Lluç, en especial per Joan Llimona. Així, al costat dels Puvis, Carrière, Burne-Jones i Whistler, Casellas reivindica encara Corot, Millet i Courbet per a assolir, amb tots, la síntesi d'un "romanticisme realista".¹²¹ L'art, segons Casellas, no podia abandonar el seu "fonament representatiu"; això afirmava en la resposta a quina havia de ser l'"ambició" dels pintors del moment:

"Doncs reconstruir subjectivament, dins de la varietat dels seus elements complexos, la magnificència decorativa de les realitats naturals. Precisament aquesta prufja d'ornamentatitat, fora de tota altra preocupació secundària, és el principal distintiu de la nostra època artística. A un art, doncs, que procedeixi per seleccions; que, escollint i harmonitzant el color, procura, amb dos o tres tons principals moltes vegades, contruir les seves cromàtiques simfonies; que per a sàvia síntesi de la línia, aspira a restablir el significatiu dels éssers i de les coses..., a un art

d'aquesta índole, podrà negar-se-li tot menys el seu fonament representatiu, menys el seu gran principi d'intel.lectualitat".¹²²

Amb una missió semblant, Sebastià Junyent, fent un atac a la pintura de Rusiñol, reclamava el retorn a la "Naturallesa" i a l'"Esperit", la "dignificació" de la primera trobant-hi el que hi ha d'"essencial", i no el seu "costat petit i mesquí": El burgès demana quadres amb argument, és a dir, assumpte literari, i vol que siguin acabats tal com ell entén acabar".¹²³ Demana, per tant, contra la pintura d'"assumpte", i alhora contra els "paroxismes modernistes" -l'extrem contrari-, "...humilitat davant la Natura; humiliant-te venceràs; i si et sents prou fort, violenta-la". Calia no "imitar" la naturalesa, sinó inspirar-se en la seva essencial "harmonia".¹²⁴ La mateixa disposició de l'artista proposava Ignasi Casanovas uns anys després, per a qui el "medi" de l'art era la "imitació" -de fet, al.ludia la correcció aristotèlica- de la naturalesa: la "purificació estètica de la realitat".¹²⁵

Eugeni d'Ors assumí un paper continuador d'aquestes posicions en els seus atacs a l'Impressionisme i a l'expressionisme "miserabilista" de Nonell, tot defensant per a la pintura del Nou-cents l'ideal decoratiu (1906-1910) i l'ideal estructuratiu (a partir del 1911), sempre dins d'un respecte -reflexiu i creatiu ensems- a la naturalesa, la qual l'artista ha de "refer". Això és el que proposa en el seu sintètic "Decàleg del paisatgista", on es tanca la fórmula de tota la poètica artística del Noucentisme.¹²⁶ Contra el "casticisme" i el "pairalisme" de la pintura altrament tradicio-



Enric Casanovas. Persuassió (1912). Marbre. Museu d'Art Modern de Barcelona.

nal, D'Ors reclama un "caràcter propi" per a les arts plàstiques, de manera que davant d'aquest nou art, i no d'aquell altre, hom pugui exclamar: "Quina cosa tan catalana!".¹²⁷ L'art havia d'ésser un "element caracteritzador" de les formes -no "aliè" a elles, però-, "...en sa justa funció reveladora o expressiva".¹²⁸ Per a D'Ors, la "representació" és, en art -seguint la dicotomia schopenhaueriana-, superior a la "voluntat": amb la "visió" s'eternitza l'objecte, amb l'"impuls" es consumeix.¹²⁹ Però on més clar s'expressa en favor de la poètica de la imitatio clàssica, és en una glossa del 1917, on exigeix una "ben entesa" "recerca de l'objectivitat":

"En Art i en ciència, és l'objectivitat desitjable -i exigible en les fortes obres que han de desafiar els temps-, l'objectivitat 'en el producte', i no l'objectivitat 'en la representació'. En altres termes, no la que pretén 'copiar' la natura, sinó la que aspira o 'imitar-la'; imitar-la en el sentit de fer com ella; és a dir, de 'crear'; de crear productes coherents, orgànics, estàbils; de crear 'objectes' que puguin subsistir amb independència del subjecte que els ha produïts"¹³⁰

La prevenció és constant en D'Ors contra la poètica de l'inventio, que condueix modernament a l'el·lusió de la realitat, amb la temuda "fantasia", que és un "excés d'Intellectualisme"¹³¹ que contravé l'esmentat "objectivisme". Tot aquest ideari pro-naturalista el torna a recollir D'Ors en un balanç pòstum de la pintura noucentista fet l'any 1923, on torna a insistir que aquesta estava preocupada centralment per la "reconquesta de l'objectivitat", per tal de sal-

(1ª Part, 1, 2)

var-se del "subjectivisme corruptor" de, sobretot, l'Impressionisme i l'Expressionisme. En aquest sentit, diu que Sunyer havia estat "el mestre més pur del noucentisme".¹³²

Equidistant del "realisme" i de l'"artificialisme" se situà també Torres-García, qui ben d'hora propugnava tornar al "natural". L'artista, escrivia el 1901, "...rechazaré todo sentimiento que no sea producido directamente por la naturaleza, pues este es el único camino; todos los otros no conducen más que a lo artificial, aunque sean seguidos con toda la buena fe".¹³³ La pintura "realista" és "vulgar", mentre que l'"artificiosa" és "morta"; el que cal és assolir el "viu": "... idealitzar la natura, saturar-la d'idea, purificar-la amb la poesia, fer-la immaterial, dotar-la de misteri sense obscuritat, en fi, transformar-la en veritable forma plàstica".¹³⁴ Com D'Ors, denigra igualment la "còpia" ("L'obra d'art és un comentari de la natura"),¹³⁵ tot defensant com aquell l'"objectivisme" contra el "realisme" o la mera "reproducció de la realitat".¹³⁶ El 1911, un any precisament de grans fervors classicistes, Rafael Benet proposa també la "Natura" com a model de l'artista: "Oh la gran disciplina, o el gran equilibri de les formes i els espais en la Natura!".¹³⁷ Només amb aquest model, afegeix, hom aconseguirà l'estil "sintètic" que demana el nou segle per a l'art. El 1912, Joaquim Folch i Torres saluda la pintura de Sunyer tot atribuint-li, com la de Torres-García, la "rehabilitació" i "unificació" de "les coses i l'espai on viuen". Les coses "consideradas en sí", adjunta, han constituït l'"ideal d'un grup" que cerca, com a verita-

ble "renaixement modern", el "retorn a la naturalesa".¹³⁸ Martí Casanovas concorre en les mateixes creences en pro de la "Naturalesa" com a "primera forma de bellesa"¹³⁹ i en favor de l'"objectivisme dels valors estètics".¹⁴⁰ Conjuntament, Josep Aragay blasrava contra l'"academicisme", mitjançant el qual "...els aprenents aprenien d'interpretar les coses sense veure-les". Aragay menyspreava la còpia dels "símbols" que les acadèmies instituien sobre (i en suplantació de) la realitat i, en canvi, -però amb no menor simbolisme-, propugnava imitar directament la "realitat", amb "elevació olímpica", com quan se sap veure en les figures humanes "les velles imatges de Venus i d'Apol.lo..."¹⁴¹ "La Naturalesa -dirà en un altre text- ens donarà les lleis eternes que regeixen la vida i les que mantenen l'estabilitat de les coses".¹⁴² Feliu Elies, d'altra banda, fa com Rafael Benet i reclama la consecució d'un "nou sintetisme" en les arts plàstiques. Així, condemna el "subjectivisme" -la "degeneració"- propiciat per l'art romàntic, al que contraposa l'"objectivisme" de Courbet, Cézanne, Gauguin i els fauves.¹⁴³ Amb tot, però, parlà encara romànticament d'una "Realitat Pura" que l'artista havia d'atènyer, en lloc d'una "realitat condicionada pel nostre sensor".¹⁴⁴ El naturalisme simbolista subsistí, doncs, fins a la darre- ra hora del moviment artístic noucentista, el pintor més representatiu del qual, Joaquim Sunyer, és evocat per Alexan- dre Plana amb un text literari de patró similar:

"Fou pels volts de l'any 1908 que a Sunyer se li encantaren els ulls de mirar la mar entremig d'una prima palmera que brandava i d'un gràvid garrofer immòbil arrapat a la

terra. En veure un clap de vinya clara i un altre clap de mar pacífica i quieta sota un sol que havia allunyat els núvols fins al vespre, el secret ingenu de Sitges se li obria com una rosa vermella. I les onades invisibles del perfum el penetraven poc a poc, sense ell adonar-se'n. D'aquell dia ençà, no havia de deixar-lo l'encís d'aquell instant lluminós, que havia estat prou per a despertar-li en l'esperit unes vagues idees dormides".¹⁴⁵

El Noucentisme es presenta en un moment de crisi de la figura artística (fotografia, impressionisme pictòric), el de la descoberta de la pintura moderna. Com el Simbolisme, torna a la imatge simbòlica medieval -pre-rafaelita, doncs- en l'empresa de la recerca d'una objectivitat ideal: una figuració basada ara en un principi intel·lectual ("arbitrari"). En reacció al Naturalisme -el realisme naturalista-, s'alçà l'Impressionisme -un realisme fenomenalista- i el Simbolisme -realisme essencialista-, aplegats, malgrat tot, per la mateixa preocupació formalista: la Forma és llur preocupació essencial. Ja havíem qualificat el Noucentisme, com a partícip de la poètica simbolista, prioritàriament, de "naturalisme simbolista"; però per això mateix i el que s'acaba de dir, és un realisme formalista-essencialista. La concepció mimètica de l'art, li permetè la necessària -ideològicament- adequació epistemològica entre la representació (un prurit indeclinable, com en tot naturalisme artístic) i la cosa representada. Per això el Noucentisme, malgrat ésser l'últim graó d'accés a l'Avantguarda, estigué més lligat a l'estètica naturalista i a l'art figuratiu -amb llur poètica de l'abstracte- del segle XIX, que

a l'estètica formalista i a l'art objectual -la poètica del concret, la mal anomenada "Abstracció"- del segle XX.¹⁴⁶

El Noucentisme era realista de forma, però antirrealista de concepte. Amb el llenguatge del real es pretenia reposar l'ideal en el real i donar l'aparença de realitat a l'ideal. L'art noucentista utilitza el llenguatge de la narració, però no narra fets: és una "cal·ligrafia", com digué Gramsci dels novocentisti italians. Les seves figures no tenen gest, les seves escenes no tenen acció: el sentiment, l'argument, l'"anècdota" blasmat, tornaven l'art noucentista un art atemàtic com pocs n'hi ha hagut. El distintiu ideològic de la pintura noucentista és el seu paper desrealitzador. Actuava al marge de la realitat; per això no sols rebutjaren la fotografia i el cinema, no sols el·ludiren el teatre i convertiren la novel·la, acusada de prosaïsmes, en fabulacions breus i moralitzants, sinó que impediren-fet que no reconèixeren mai-, en la seva voluntat de no ésser "mirall" del real, la formació d'una escola pictòrica "noucentista", amb una estètica i un codi expressiu originals ¿Què hi ha de més naturalista i objectivista que un mural polignòtic de Torres-García -o una estàtua de Clarà? Però també, ¿què hi ha de més poc realista"? S'apel·lava a la Naturalesa, per tot extrem empíric, en la mesura que justificués la imposició d'una norma de Cultura a-social i incapaç, per definició, de guanyar adeptes que no fóssin els d'una determinada minoria intel·lectual. L'idealisme estètic va ésser tan exagerat en els noucentistes que va fer perdre llur praxi artística en una pre-

coç esterilitat expressiva. La poètica (simbolista) del Noucentisme es desgastà molt aviat.

Si haguéssim d'enclavar aquesta concepció noucentista de l'art dins d'una tradició estètica, caldria fer-ho, en primer lloc, dins l'influx de l'organicisme poètic de la filosofia tamista, que orientà el treball teòric de Manuel Milà i Fontanals i del seu deixeble Jèsep Torras i Bages. Aquest, amb el poeta Joan Maragall i l'assagista Ignasi Casanovas, més joves, actuà directament sobre els noucentistes en la difusió del naturalisme espiritualista de l'estètica tomista. Paral·lelament, altres mentors dels joves noucentistes, com Miquel Costa i Llobera i Joaquim Ruyra, adduïen, per a la seva labor creativa, els mateixos postulats tradicionals de la concepció de l'art. En el cas d'Ignasi Casanovas ens trobem amb un cert bandejament del platonisme car a Torras i Bages, i abans, ^{que} bé més lleugerament, a Milà i Fontanals -mercès, al seu torn, a l'influència de Schiller-, per a adoptar expressament els principis de la poètica aristotèlica. L'art no solament com a expressió de la forma (divina) del natural, sinó com a correcció meliorativa d'aquest, s'inclourà en els postulats poètics del Noucentisme per obra d'aquesta represa recent de l'aristotelisme -el Plató encimbellat pels simbolistes anava perdent interès -professada per Casanovas. Curiosament, això permetia connectar amb la influència, secular a Catalunya, del Goethe neoclàssic i aristotelitzant, qui, seguidor de l'empirisme eclèctic i il·lustrat de Diderot, ¹reclamava més la imitació del "carac-

terístic" de la realitat que de l'integritat de les seves manifestacions aparents,¹⁴⁷ tal com reflectí l'exercici *artístic* dels nostres noucentistes: almenys D'Ors, llur teoritzant, deia admirar prou Diderot i semblava conèixer Goethe mínimament bé.

Coincidència casual o volguda, l'estètica noucentista, com ja ho féu la maragalliana, sembla obeir aquelles paraules de Milà i Fontanals quan intenta precisar quina és la "noción definitiva de la idealidad artística":

"Lo ideal trata de representar lo esencial más lleno de lo que se halla en la misma realidad, apartándose de la simple copia de ésta (...) El arte consiste en ver lo ideal en el seno de lo real, es una interpretación ideal de lo real; no es más que la realidad idealizada".¹⁴⁸

Ens trobem, si més no, en un punt de confluència conciliadora entre el clàssic i el romàntic, la imitatio i la inventio, que subsisteix, fins el Noucentisme, en la moderna estètica catalana. La integració del sensual i de l'espiritual no és menys present en la teorètica del Glos. o en els olis de Sunyer que ho estava mig segle abans en els texts de Milà i Fontanals. El català trobarà plaer i valor substantiu en l'aparença, perquè abans ha distingit intel.lectualment l'aparença i la realitat. La intervenció de la consciència -sigui "sentit comú", sigui "albir"-, el sentit del real, és el fet prioritari d'una llarga tradició eclèctica en la nostra teoria de l'art. Per ell, els objectes de l'experiència estètica són formes creades i no naturals. Així, sols l'aparença és essencial per a l'art; es contem-

pla "separada" de la realitat, sense anihilar, però, aquesta. La "realitat", aleshores, no pot agradar sinó com a aparença, és a dir, com a idea. Aquest és l'"objectivisme" cercat pels nostres noucentistes: pura idealitat sobre el real.

Eugeni d'Ors i l'"Estructuralisme" com a "estil" artístic del Noucents

Des del 1906, any en què inicià el Glos., Eugeni d'Ors presentà l'"estil" com el resultat d'aplicar la doctrina estètica de l'arbitrarisme sobre l'obra d'art. "Estilitzar = Arbitrar", feia anar en equació, mentre sostenia que: "Tot allò en què no hi ha estil, és a dir, arbitrarietat, es marceix de seguida, per fort que sigui el sentiment generador".¹⁴⁹ La demanda d'"estilització" és constant en tot el curs del Glos., sobretot en els seus primers anys. L'estil equivalia per a D'Ors a la incisió de l'espiritual sobre el material, i venia a ésser el tret definidor de la forma artística en la seva erecció entre l'"informe" aliè a l'art. El Vuitcents, deia D'Ors en plena eclosió del Noucentisme, havia fet recedir en l'art la "Moda", però no l'"Estil": "Sabut és que el Vuitcents s'ha caracteritzat per la impotència de produir un Estil. L'últim Estil, en l'accepció genuina de la paraula, que he conegut d'història de l'art, data dels dies napoleònics".¹⁵⁰

La possibilitat d'un estil propi per a l'art del seu segle, la troba D'Ors el 1911, quan arran de l'afermament de Torres-García i Clarà, i de l'aparició de Sunyer i Casa-

novas, diu que ha coincidit amb els artistes de la "Santa Estructura", aquells que aspiren a la "perfecta composició".¹⁵¹ Eugeni d'Ors parlà àdhuc de "la passió per la divina Estructura", que obra "en primer lloc" en l'èxit de l'art noucentista:

"Noucentista i estructural, no seran, fins a cert punt, sinònims davant d'esperit? En la pintura, l'estructuralisme representa tot el contrari de l'Impressionisme. Aquest, romàntic, tenia el culte de la Sensació. Aquell, clàssic, té el culte de la Raó. Per aquesta causa l'Impressionisme ens repugna. Per aquesta causa, els joves artistes francesos, al tractar d'inscriure's dins d'una tradició clàssica, trien per Mestre i Pare a Poussin, artista fred de color i convencional de tendència, però gran arquitecte de masses i agrupaments".¹⁵²

Poussin, com Cézanne -de qui és coneguda la seva devoció pel primer-, fou per a D'Ors l'exemple històric més sobresortint per a il·lustrar la seva exigència poètica dels valors de composició, d'"estructuralisme". Alhora que aduïa l'exemple de Poussin, posava també com a "Mestre" el pintor Cézanne -"compositor", diu, com aquell-, l'"heroi esforç" del qual ha de guiar "la generació que ha vingut a la vida de l'art a l'endemà de l'Impressionisme".¹⁵³

Cézanne, que ja a França se'l considerà "grec de la belle époque" (Georges Rivière, "Salon", 1877), ferà afirmar alhora a D'Ors:

"Mes els principis d'una restauració de l'intel·lectual ja es manifesten en l'afany d'estructurar d'aquest pintor, en sa constant cura dels volums, del 'pes' de les co-

ses, que ja ens mostren damunt les teles admirables esforços arquitectònics, d'una sensualitat ben superior a la purament epidèrmica dels impressionistes purs".

L'estil "arquitectònic", l'"afany d'estructura" de Poussin i Cézanne no els veurà solament en aquests "mestres" del passat. Ja hem dit que els veié en la generació noucentista, a principis del 1911, però pocs mesos després d'aquesta data els trobarà aplicats en el Cubisme francès, del que dirà, reiterant -i veient "confirmades" per la pràctica- les seves tesis arbitraristes, que és la plàstica de la "pura racionalitat", no de la "pura contingència" que ostentà l'Impressionisme. El Cubisme, llenguatge de la "lògica", no de la "improvisació", certifica aquella "restauració de l'intel.lectual" que postulava D'Ors, i ve a representar, segons aquest, l'assoliment d'un "classicisme essencial" que posa fi a l'hegemonia de l'art "romàntic".¹⁵⁴ Al mateix temps, més enllà dels valors estilístics, el Cubisme suposava per a D'Ors "una gran eficàcia d'inquietud ideològica": "... les discussions suscitades entorn d'aquesta tendència artística arriben a un nivel filosòfic desconegut entre els artistes d'ençà del temps en què una estreta complicitat lligava la feina d'orfebres i pintors amb els debats platonians i plotinians de l'Acadèmia de Florència".¹⁵⁵ El Cubisme i el seu estil "estructuralista" permetien mantenir-se equidistant tant de l'antiquat "realisme" com del modern art "abstracte" desfigurador: s'estava així -continuant la "tradició" de Michelangelo, Poussin, David i Cézanne, afirma D'Ors- "dins el sentit de les més pures tradicions clàssiques". Els cubistes, com els clàssics, "treballen fortament per a subjec-

tar-se a una disciplina", amb "...aquell auster menyspreu dels elements ornamentals i amor pels elements constructius". Són "estoics", com els pintors neoclàssics que reaccionaren -anirà dient en el mateix text- contra l'epicureïsm i hedonisme del segle XVIII "llicenciós"; són "intellectualistes", "post-bergsonians", particularitzarà: "Llur esforç entra dins la reacció intel·lectualista a què sembla que assistim avui". La tasca dels cubistes s'orienta en el mateix sentit de la "necessitat d'Estructura" que, diu D'Ors, el Glos. havia anat demanant també per a la filosofia, la política i àdhuc "...en el govern de sí mateix i moral". Ara bé, a Catalunya el nou "Estructuralisme" no es podia perdre en un formalisme expressiu desconectat dels requisits intel·lectuals del moment. Així, en una poètica no menys simbolista, especifica que "...l'obra de renúncia ha de ser complementada amb l'obra de conquesta; que al despullament de l'ascetisme^e ha de seguir el revestiment del 'Seny'; que l'anàlisi severa que ens fa pujar de les coses al ritme, ha de seguir la síntesi realitzadora, que ens fa baixar del ritme a les coses i a entrar en elles". El llarg article de què hem extret aquestes cites, conclou amb una breu però eloqüent síntesi de l'idealisme estètic orsià i noucentista, el "naturalisme essencialista" al·ludit més amunt:

"L'Estructuralisme a que s'encamina el nos-art no es constituirà jamai, almenys entre gentes mediterrànies, d'espatlles a l'aparença, sinó comptant amb la mateixa aparença -amb la Santa Aparença- no contra els sentits -els Sants Sentits!-, sinó amb ells, no per abstracció, sinó per viu idealisme"156

Amb el nou estil -del qui només Torres-García se'n feu breument defensor-,¹⁵⁷ D'Ors creia arribada l'hora que artistes i filòsofs podien entendre's "en un comú llenguatge", perquè ja l'art, com en temps de l'Acadèmia de Florència, s'ha atançat al seu "secret subtil": "... aquell punt exquisit en que s'ajunten sensualitat i intel·ligència".¹⁵⁸

Malgrat tot, quan ja s'estava extenent l'avantguarda artística, l'any 1917 ja no parla D'Ors dels cubistes i es limita a veure el seu encara sol·licitat "Estructuralisme" en una genèrica "escola de França" centrada al segle XIX, l'única de la qual hom podia esperar -deia encara- "restauracions futures". França, sostenia, fou en pintura la continuació de la Itàlia del Renaixement; la seva pintura ens ensenya "La potència de 'veure' - la meravellosa, divina potència de 'veure' les coses".¹⁵⁹ Després de fer una lúcida exposició de la història de la pintura francesa del segle XIX,¹⁶⁰ veu específicament en tres pintors d'aleshores -"tres noms, tres etapes"- la perllongació del mestratge en la "rara ciència del veure" dels escultors grecs i dels pintors florentins del Renaixement ("... la tradició central i de sempre"): Ingres, Courbet, Cézanne.¹⁶¹ Aquests tres -en els que, per cert, observem l'aparició d'un realista com Courbet- constituïen, segons D'Ors, el "llinatge" dels "pintors-pintors" de l'"escola de França"; "estructuralistes", afegirà, són àdhuc superiors als "pintors idealistes": David, Puvis de Chavannes, però també... Corot i Millet.¹⁶² Fora d'aquestes dues línies estilístiques insinuades (en realitat, l'"estil" era més que res, per a D'Ors, el llenguatge de la

ideologia en imatges), les úniques on hi ha "la veritat", només trobarem, finalitza -i es refereix als romàntics, als impressionistes, als fauves i als avantguardistes: "Pintura superficial, més 'tintura' que 'pintura' - pintura que bufant se'n va, tintura massa còmoda, filla d'un viure massa epicuri -pintura de tota una promoció- vana, pobra pintura!".¹⁶³

D'Ors no se sobreposaria d'aquest rebuig del nou (provocat en adonar-se del fracàs del tantes vegades esperat "estructuralisme") fins a molts més anys després, quan el Noucentisme ja havia caducat i els noucentistes no es podien ja interessar per res que portés el nom de llur vell capdavanter.

3. ASPECTES TIPOLÒGICS: EL "CLÀSSIC"

El patró hel·lenista: el mite del grec i l'"art mediterrani"

La moda hel·lenitzant havia començat ja entre els modernistes catalans. Si l'anomenada "Escola Mallorquina", sobretot amb Costa i Llobera, Alomar i Zanné, conreava el grec com un dels seus temes predilectes, al Principat s'anava imposant paulatinament en el canvi de segle, per una diversitat de motius adreçats a veure en el grec antic l'origen conformador -i confirmador, en aquells moments- de la identitat cultural de Catalunya: Coromines, Gener, Ruiz, Maragall ("... vull aprendre grec", escriu a Pijoan el 1910) i àdhuc

Ruyra,¹ coincideixen en llur opinió que la Grècia clàssica seguia essent la deu de l'educació artística i estètica de l'home.

Amb aquesta situació de la literatura, juntament amb el doble influx de l'arqueologia -Puig i Cadafalch i les enlluernadores troballes d'Empúries- i de la filologia -Balari i Jovany, Segalà-,² els noucentistes es trobaren en un ambient cultural propici per a l'explotació de l'hel·lenisme historicista amb un èxit pràcticament assegurat: D'Ors i Carner, en la literatura, Clarà i Torres-García, en l'art, Pijoan i D'Olwer en la historiografia, Bosch i Gimpera en l'arqueologia, Riba en la filologia, ... En el seu Glos., D'Ors escrivia, el 1906, que "imitar els grecs" era una "palpitació del temps": "Sobretot, aquí", afegia.³ El 1907 estableix per primera vegada l'equació entre la qualitat de mediterrani (l'"home de la nostra Costa") i l'atribut de "grec": "Així, de mediterrani a mediterrani, hi ha un natural mitjà d'assegurar les qüestions, per violentes que hagin nascut: dur-les mentalment -la qual cosa no exigeix gaire esforç- a l'ombra pacífica, diserta i raonadora de les oliveres àtiques".⁴ Però aquest atavisme res té a veure amb una tornada als clàssics a la manera dels neoclàssics: és un reveniment dels clàssics a la modernitat, a l'estil dels simbolistes finiseculars. L'actitud noucentista, doncs, no era la d'un planer historicisme retrocessor, sinó, més sofisticadament, la d'un utopisme retropulsor. D'Ors escriurà, tanmateix, que "... el grec és cosa moderna, sang nostra, carn nostra, passió nostra,

(1ª Part, I, 3)

dolor nostre, negoci nostre, i amor, i anhel...".⁵ "Grec" era el noucentista mateix, i com a tal havia, sense dificultat, de comportar-se. Això portà D'Ors a identificar-se -era el 1909- amb el seu contemporani francès Jean Moréas, qui "... net ja, per fi, de tot rastre de romanticisme, retorna, més conscient que mai, a prendre l'heretatge de la tradició hel·lènica".⁶ A La Ben Plantada (p. 80), D'Ors apel·larà l'estàtua d'Esculapi, trobada a Empúries, com "el numen tutelar de la nostra actual restauració clàssica". El grec no és, per a D'Ors, ni l'"Acció pura" del "protestantisme" -"anti-estètic"-, ni la "Representació pura" de l'"orientalisme" -"viciosament estètic"-, sinó "la Representació inscrita en l'Acció", és a dir, la "mesura" per a la intel·ligència i els sentits alhora.⁷ Per qüestió de raça, de llengua, de cultura, un nòrdic no pot esdevenir "clàssic", segons D'Ors: "No devé grec qui vol, mes qui pot".⁸ Al capdavant, el "grec" tanca l'"ideal estètic de la vida", en contraposició -diu D'Ors en uns moments ben crítics- al "semita", que persegueix l'"ideal ètic de la vida".⁹ El primer, afegeix, es nota en els catalans; el segon, en els castellans.

Junt amb D'Ors, la resta de noucentistes sostingueren amb la mateixa convicció la rehabilitació del grec clàssic com el model suprem per a l'"esperit creador en beutat i llibertat", com escrivia Farran i Mayoral.¹⁰ "Com els grecs -havia alhora escrit Torres-García-, doncs, donem gràcies als déus, d'ésser el que som i no bàrbars. Mentre resti en peu la columna d'un temple antic, o el tors d'una deessa, podem trobar encara la serenitat i la joia".¹¹

Així i tot, en els anys del desprestigi del Glos., la grecomania, mica en mica transformada en hel·lenisme erudit -Riba, Crexells, D'Olwer, ...-, s'incentivà amb la presència, facilitada per D'Ors, de l'hel·lenista francès Victor Bérard a Barcelona, en la que pronuncià diverses conferències, a la primavera del 1918, que suscitaren un gran interès entre els membres de la segona promoció noucentista. El romanticisme i el simbolisme "græculi" europeu del segle XIX¹² tingué una de les seves darreres expressions en el Noucentisme català. El "grec" dels noucentistes, però, ja no tenia la discursivitat amb què l'art grec antic es donà: la mitologia. No se'l podia reivindicar com a estil, tampoc; se'l reclamava com a model, i en aquest cas com a mite d'un altre mite. D'Ors, així, no diferia gaire, en aquest capítol, del que Ortega, Valéry, Rilke i Eliot feien en el si d'altres àmbits culturals. A banda de l'eficàcia pragmàtica del recurs de la ideologia a la quimera històrica, al model acomplert que significa el grec, no hi ha dubte que -sobretot a principis del nostre segle- per als intel·lectuals aquest simbolitzava la unitat enyorada per l'esquinçada consciència moderna: el grec era el total.

El "mediterraneisme", d'altra banda, jugava un paper concèntric amb l'anterior. Era una idea més vaga, menys circumscribible a un valor o a un concepte determinat, però no menys simbòlica i efectiva. La idea poètica del mar regenerador la trobem ja en alguns simbolistes, com Maragall, que conreen el tema del Mediterrani -i àdhuc

del meridionalisme¹³ -encara sota la pauta de l'influx dels corrents literaris septentrionals. Amb tot, el mediterraneïsmes poètic més ferreny s'havia donat en l'"Escola Mallorquina" -Costa i Llobera, Ferrà, Riber, Alomar, Zanné, Oliver, Alcover...-, que de la mà de Carner i de Bofill s'introduí ràpidament en els cercles precipitadors del classicisme noucentista (p. ex., la revista Catalunya). Costa i Llobera havia ja escrit, el 1877, anticipant-se al tòpic de la confrontació entre el "Nord" i el "Sud" en la cultura europea:

"No es la virgen fantástica del Norte
de blondas trenzas y mirada mustia,
coronada de sauce, envuelta en nieblas,
ceñida de oro pálido.

Hija es de Grecia: de su patrio cielo
viste el diáfano azul, la luz espléndida;
y de su frente pensativa irradia
serenidad olímpica".¹⁴

Fou aquest mediterraneïsmes vernacle el que s'acabà imposant entre els noucentistes, el quals, ultra la seva perllongació poètica, en feren, com el cas que veurem d'Eugeni d'Ors, una teorització a posteriori. El tema de la "salut meridional" ja havia estat suggerit pel jove Ors molt abans de l'inici del Glossari.¹⁵ El 1904, concretament, afirma que "... per a l'ideal d'expansió política no ens pot restar altra cosa que l'esperança d'un pervindre mediterrani", com a formant part de les "il·lusions d'entusiàstic imperialisme" que s'imposaven, diu l'autor, al "poruc prudentisme senil".¹⁶ L'any següent, redundant en la mateixa convicció que el Mediterrani "brinda a empreses heroiques",

(1ª Part, I, 3)

concloïa que, amb ell, "... una fervorosa joventut canta un somni imperial",¹⁷ i encara, barrejant política i poètica:

"S'omple altra vegada el nostre cel de déus i semi-déus i la nostra memòria de ses aventures. I això és l'anunci d'un moment suprem en la vida religiosa moderna, la preparació d'una gran obra a complir: la mediterrànització de la Reforma, no en el sentit protestant, separatista i antiartístic, sinó en el sentit clàssic, imperialista i idolàtric de la bellesa formal".¹⁸

Des d'aquestes dates i fins el 1914, el mediterrànisme orsià anirà en augment. Els primers anys del Glos. posen la tasca de "Descobrir el Mediterrani", que dirà el seu autor,¹⁹ com una condició essencial per al "retorn de la Bellesa", l'assoliment de l'"art clàssic", la restauració de la "mitologia", la supervivència de la "Raça",... Parla àdhuc d'un "homo mediterrani"; la "mediterrànització" és ara exercici conscient de "mediterranisme".²⁰ "Pare Mediterrà, val-nos!", clamaria el 1906. El mediterranisme compartia, així, una doble vessant mítica: l'estètica i la política. Anunciades alhora, la primera té en D'Ors la seva màxima expressió a La Ben Plantada (1911)²¹ -a on, però, no deixa de parlar d'un "Patriotisme mediterrani"-, i la segona a la col·lecció Lletres a Tina, pertanyent al Glos. del 1914. A partir d'aquesta data, i per causa de l'esclat bèl·lic europeu, contraposarà definitivament l'art "mediterrani" contra l'art "germànic". El Mediterrani és la "pàtria" de les gents que habiten la seva ribera²²: "Aquí trobo la veritat, vora la mar llatina", escriu a la

mítica Tina, una noia alemanya,²³ per a dir-li també que la seva missió és continuar la "tradició mediterrània essencial".²⁴ Aquestes creences el porten vers una radical discrepància amb la germanofília cultural d'Ortega y Gasset i l'"espanyolisme" ("africanisme", dirà també) d'Unamuno. Al crit de "... entre Grècia, Roma i Florència hi ha una família!", s'enfronta al primer i al seu intent d'"aïllar Grècia" -com els alemanys- de la cultura meridional antiga. Això ho escriu el 1915, en un text tan revelador com "Defensa del Mediterrani en la Gran Guerra", tot ell una alocució mediterranista (el plantejament encapçalador de l'escrit, era, segons D'Ors, "... de si decidir-me idealment en els exèrcits del Mediterrani")²⁵ contra "l'agressió d'Alemanya envers el Mediterrani" i el pressumpte suport cultural que des d'Espanya li donava Ortega en les seves Meditaciones del Quijote. Per tal d'argumentar la seva creença que la "sobirania" del Mediterrani -per raó de "llinatge", dirà-, prepara a Europa "una cultura de diferent fesomia", D'Ors addueix, exultant i fantasios:

"Allí on els homes puguin cobrir-se amb senzilles túniques de lli, allí regnarà sempre l'home mediterrani. Els bàrbars es barallen avui pel gran poder, per les grans riqueses, per les sumptuoses pells d'ós. Però demà, aquell que posseeixi les pells d'ós sumptuoses veurà com en ses mans esdevenen inútils, perquè els homes, fortalescuts ja per a vida més sana preferiran (ja comencen a preferir-ho), encara que sigui entre neus, cobrir-se amb túniques de lli".²⁶

I conclou, de seguida: "El demà d'aquesta guerra es dirà altra volta Mediterrani". D'altra banda, la pol.lèmica amb Unamuno tingué en D'Ors un to menys politizat i més estetitzant, probablement regit per la cèlebre acusació unamuniana als noucentistes: "¡ Levantines, os ahoga la estètica!", a la que, com altres vegades, D'Ors respon -amb motiu d'haver acabat d'escoltar la recitació del poema "El Cristo de Velázquez":

"Quina ganga, oh déus, no ésser de Palència -on els Cristos són tierra, tierra, tierra-, sinó d'aquells volts per on Citera fou escuma, escuma, escuma lleugera!".²⁷

Encara, però, el Mediterrani despertarà virtuts morals en D'Ors, qui tot invocant Ulisses -"home del llinatge dels mediterranis"-, i oposant-lo al Quixot i a Tristany -Castella, Alemanya...-, diu que sols els mediterranis són capaços d'una "Voluntat d'Ordenació", com feu Ulisses "... el de la victòria final darrera la prova llarga: el que a la tasca no va refusar el darrer cop del dit polze que la deixa, com una estàtua, ja intangible i perfecta davant l'eternitat".²⁸

Junt amb D'Ors, que el 1918 sostenia, incorregible, que "Servir la mar i la llei de la mar és la manera més elevada d'ésser lliure",²⁹ Torres-García,³⁰ Jori i Jordà demanàven una "pintura mediterrània". Rafael Benet i Ramon Rucabado creïen alhora en el caràcter essencialment "mediterrani" del Noucentisme,³¹ i Martí Casanovas, orsià ortodox, en la convicció que "Afrodita viu entre nosaltres", escrivia:

"La nostra tradició i l'element que afirma el nostre valor universal, és en la nostra condició llatina i en la nostra condició de gent mediterrània abocada a la mar de les civilitzacions clàssiques. D'aquesta mar, i per ella, ens vingué Afrodita, constituint mediterrània la nostra significació i posant-nos de cara a la mar".³²

La mitificació del mar Mediterrani aplegava elements poètics del simbolisme literari i pictòric -Valéry, Richepin, d'una banda, Cézanne, Maillol, d'una altra³² però era sobretot un intent de sobreposar-se al complex d'inferioritat de certes minories llatines davant l'apogeu general, a partir del 1870, de l'imperi prussià. Gener, D'Ors, Pujols, Casanovas, perllongaven a Catalunya el "mediterranisme" etnicista que Menéndez Pelayo a Espanya, D'Annunzio a Itàlia i Taine a França adduïen per a presentar llur estirp de superioritat cultural respecte de les potències anglosaxones³³

"És la tesi racista -escriu Valentí-. Nosaltres som un poble llatí i mediterrani, i per tant res que sigui clàssic no pot ésser-nos estrany. La tesi es va anar mantenint, amb diverses formulacions, fins entrat ja el nostre segle, com un brot de la idea del llatinisme o solidaritat ètnica i espiritual de tots els pobles neollatins, que havien format part de l'Imperi romà i n'havien conservat la llengua".³⁴

A la vegada, aquest racialisme servia de sosteniment, a Catalunya, no sols a certs aspectes poètics de l'estètica noucentista, sinó que contribuïa a culturalitzar la doctri-

na política de l'"Imperialisme" professada per Rahola, Prat de la Riba i Cambó. Aquest, el 1912, evocant les glòries medievals, espera fer de Barcelona "la gran ciutat mediterrània."³⁵ El pensament "mediterrani" reivindicava la seva singularitat per a totes les manifestacions socials; però com el mediterranisme del post-romanticisme alemany -Goethe, Nietzsche, ... Spengler-, contradefia l'essència que pretenia atènyer: una modalitat clàssica, i per tant universalista, de cultura.

El concepte noucentista de "classicisme"

El rebuig generalitzat dels noucentistes contra qualsevol forma d'art romàntic era, en realitat, la negativa conscient a adoptar una poètica -i una moral- que no fós aparentment disciplinada i sotmesa a determinats principis "formals". La reacció antiromàntica era, doncs, un producte derivat de la més forta recussació dels productes i actituds culturals del Modernisme immediatament anterior, que segons els noucentistes perllongava l'ètica i l'estètica "romàntiques" predominants a tot el llarg del segle XIX.

L'actitud del noucentista, en aquest punt, era absolutament ambigua: per una part, mai aconseguiren sostreure's, en la teoria i en la pràctica, d'una certa idealitat romàntica; per una altra part, i sense haver reeixit mai en cap formalisme disciplinar, renovaven constantment els seus atacs contra els postulats de l'exercici romàntic de l'art. Contra l'individualisme reclamaven la col.laboració; contra

el sentiment, oposaven l'intel·lecte; i a la imaginació contraposaven el naturalisme. Però això no fou tan clar: hom diria que els noucentistes foren uns romàntics revoltats contra ells mateixos. Les idees seguien essent les mateixes; l'únic que havia canviat eren els termes i el marc de llur aplicació. Sense abdicar de la seva actitud i del seu ideari, hi havia, però, un canvi de comportament o d'"estratègia" en la conducta, "romàntica" encara, del noucentista. Aquests mots de D'Ors, adreçats en una carta a Joan Maragall, ens ho sintetitzen prodigiosament:

"Quan vaig tenir-lo -D'Ors es refereix a l'Enllà de Maragall-, no me'l sabia deixar estar (...) Oh, quin llibre, Maragall, quin llibre, aquest vostre. Encara no estic curat de la turbació que m'ha dut. És massa bell i també... -jo haig de dir-ho!- massa immoral (...) És l'obra més romàntica que jo no hagi conegut mai en cap literatura(...) Llegint-vos (llegint-vos amb tota l'ànima com jo a vos acostumo), jo sentia amb delícia, i al mateix temps amb terror, que m'enfonsava, que m'hi submergia, que m'hi ofegava en l'Inconscient. Perquè hi ha tanta de voluptat en una part de mon ésser com repugnància, d'una altra, en aquest perdre, en un oceà de poesia, aquesta racionalitat que ens és noblesa i ens és càstic."(*)

Des del primer any del Glos., D'Ors defineix els noucentistes com a essencialment "antiromàntics", tot establint el "purgar-nos de romanticisme" com una de les accions prioritàries a emprendre.³⁶ Teresa, a La Ben Plantada, aconsegueix alhora alliberar-se d'"... aquelles abominables forces de

(*) París, 22. VI. 1906

descomposició, que per malnom anomenau romanticisme".³⁷
El romanticisme serà sempre, per a D'Ors, "prescindir de la Cultura" en l'ordre del pensament; per tant, engloba totes les qualitats i atributs que, segons D'Ors, són contraris a ella. "Tot romanticisme és Rousseau, i Rousseau és la ignorància".³⁸ És per tot això, que per a distingir-se d'altres "romàntics", com Maragall i Alomar, D'Ors es reclamava -a la manera nietzscheana- "Esteta" (apol·lini, clàssic), és a dir, "productor de figures", per comptes de "Poeta" (dionisiac, romàntic), altrament "músic".³⁹
Com Nietzsche, D'Ors, un altre recercador del vital, prefereix obeir el gust clàssic perquè porta implícit l'exigència moral de fer l'home "més simple, més fort" contra tot allò que és "complicat i incert": la qüestió és trencar el buid entre l'Art i la Vida que l'esteticisme -els "romàntics"- havia llegat als moderns.⁴⁰ L'"Esteta" o l'"Artista", és qui tornarà l'art a la vida, que el "Poeta", o el "Músic", havien separat. Per a l'Ortega y Gasset del 1908, anti-rousseauianà igualment, el romanticisme es redueix a Rousseau, "... y en mi vocabulario romanticismo quiere decir pecado".⁴¹ Això escrivia mentre advocava per l'"energia reflexiva", en contra de l'espontani en les accions. Juan Valera, un autor repetidament al·ludit, i admirativament, per D'Ors, identificava l'art d'Hugo -amb els seus manifestos annexos a Cromwell i a Hernani- com a "... el más audaz, el más anárquico, el más despreciador de todo freno".⁴² Així és que tant a Castella com a Catalunya, i en una clima produït per la Restauració, el romanticisme francès, preponderantment liberal, era preterit

en favor d'una cada vegada més encarcarada idea dels clàssics -al costat, és clar, del romanticisme conservador: Manzoni, Scott, Goethe, Chateaubriand,...

De seguida la polarització Clàssic/Romàntic fou un fet, i això es degué a les primeres invocacions del Glos.: el clàssic era la "contenció", el romàntic era l'"impuls",⁴³ com escrivia D'Ors el 1907. Però no sols això; mentre els "clàssics" eren les "ànimes lliures", "arbitràries", que havien de "restaurar" la "Norma", els "romàntics" eren les "ànimes gregàries", "espontànies", que es "rebellaven" amb l'únic ajut de la "Força":⁴⁴ l'un és la "Intel·ligència" i l'altre la "Passió".⁴⁵ Però deixem que parli D'Ors mateix, àdhuc amb noves categories:

"Havem vist que les activitats més pures del nostre esperit col·lectiu no s'inscriuen en el reialme de la Voluntat, sinó en el de la Representació; que no és bo que siguem romàntics (ni, per consegüent, realistes), sinó clàssics, inquebrantablement; que més que la devoció del Geni havem de tenir la devoció del Gust -el qual no és altra cosa que el geni socialitzat; que no havem de donar-nos a la Natura, sinó dominar-la i arbitrar-la, segons Cultura i Ritme; que, en un mot, si la nostra diva és la Ben Plantada, reposadíssima i reposadora, el nostre enemic fonamental és el Doctor Unamuno, agitadíssim agitador..."⁴⁶

La dicotomia Clàssic / Romàntic era, deia D'Ors, el "punt" a on convergien sempre les seves "meditacions", i la seva consideració, tot "un argument inesgotable".⁴⁷ Si bé començà essent una oposició, l'esmentada dualitat s'aniria

transformant, en evolucionar el Glos., en una paritat de termes incloents: "Quan parlem de classicisme i dels deures de fidelitat devers ell, venim a establir un índex de jerarquia; de cap manera un cànon d'exclusió", escriurà el 1919.⁴⁸ I en algun cas, com en les figures -digué- de Shakespeare i de Michelangelo, coincidents: en ells coincidirà la "Força" i l'"Harmonia" per un igual.⁴⁹ Així mateix, D'Ors no es refugià en un classicisme canònic i depurat, a l'estil del Neoclassicisme. La seva posició és la d'un "renaixementisme" que inclou tant els elements clàssics com els barrocs: ell no és un "antirocòc", sinó un "antigòtic" -un antiromàntic. L'estil clàssic i l'estil barrocc eren per a D'Ors dues constants històriques plasmades diferentment a l'art com el predomini de la "Raó" i el predomini de la "Vida", respectivament. Per això, el període històric amb el que més s'identificà D'Ors fou el Grand Siècle francès: clàssic i barrocc, normatiu i inventiu, universalista i autòcton...⁵⁰ Segons Casellas, l'expressió del Glos. demostra un autor encara "barroc": "...no és la natura supeditada a la idea -que amb això ja fóra fàcil avenir-s'hi-, sinó la natura fustigada, malmenada, tractada com un malèfic enemic..."⁵¹ Això s'escrivia el 1907. Uns anys més tard, l'estil barroccitzant dominava l'obra classicista d'artistes com Goday, Puig i Gairalt, Aymat, Mercadé, Badrinas, Aragay...

L'antagonisme clàssic / romàntic aparegué pol·lèmicament a Catalunya vers el 1823, amb l'edició de la revista El Europeo, en la que es reflectí la polèmica oberta

a Madrid per Bühl de Faber i Alcalà Galiano sobre el Curs de literatura dramàtica d'August Wilhelm Schlegel. Aribau, López-Soler i el mateix Milà i Fontanals, se'n feren ressò, durant uns anys, d'aquesta confrontació literària de rang europeu. En Milà, per exemple, que als divuit anys escriví Clasicismo y Romanticismo (1836), el romàntic era l'espiritual i el creatiu, mentre que el clàssic era el sensitiu i l'imitatiu, seguint el patró binari de Schlegel. Fós com fós, el que predominà a Catalunya fou només una vessant del romanticisme: la conservadora. A diferència del que ocorria a França i a Itàlia, a Espanya, com a Catalunya, arrelà un romanticisme neo-medievalitzant i confessionalment catòlic, d'ascendència germànica (Herder, els Schlegel, ...). La polaritat es decantà en favor del classicisme cap a l'època de la Restauració, fins a arribar el Noucentisme, en què el Romanticisme -ara identificat només com el romanticisme liberal i laïc- és pres com una maltempsada conclusa. Vegem, si més no, la reflexió d'un autor que congenià amb un extrem i l'altre, l'escriptor Pere Coromines:

"A la nostra terra el poble és clàssic, garneu, frívol, ponderat, amic de les ares-tes pures de les coses, i frueix el cant i caça l'ocell. Per això es va riure sempre dels romàntics, i s'ha d'anar amb compte amb ell, si no se'l vol fer riure, a fer el trobador o a declarar-se incomprès"⁵²

La conclusió d'aquestes paraules és l'elecció, segons Coromines, de l'"esperit clàssic" com l'única "norma de revisió dels valors" respecte del segle XIX i de la seva "desviació unilateral", el Romanticisme.⁵³ El classicisme fou usat per

modernistes -Coromines mateix, Alomar, Brossa, Maragall, ...- i noucentistes, en llur voluntat de modernitat, com un recurs diferenciador, pel contingut universalitzant i alhora aristocratitzant, del romanticisme que prevalia des de la Renaixença. Amb tot, predominà en el Noucentisme una certa híbridesa intel·lectual que participava tant de la poètica classicista i canònica del Bell com una manifestació objectiva, com de la concepció artística romàntica del Bell com a quelcom de més subjectiu.⁵⁴ L'estètica vigent, però, era preponderantment classicista: no tant la de les teories expressives de l'art -l'ut musica poesis romàntic, el geni, la passió-, com la de les teories imitatives: l'ut pictura poesis, el gust, la "raó". És per aquesta obediència conscient a les prerrogatives classicistes que el Noucentisme es mantingué al marge del formalisme i de l'esteticisme propiciats per l'estètica de Kant: l'art no és "pura forma", sinó "forma significant", i així no es dilueix el que ell té de real o pot tenir de didàctic, tanmateix. Aquest "objectivisme", doncs, permet de fer lligar l'art amb la moral i l'estètica amb l'ètica, a diferència, paradoxalment, del subjectivisme d'ascendència kantiana, àdhuc del romanticisme més genuí.

La pretesa controvèrsia entre el clàssic i el romàntic, a la que D'Ors deia que en darrer terme abocaven les seves reflexions, obviava així altres possibles querelles, més evidents de suscitar-se, entre l'antic i el modern, el reaccionari i el revolucionari, etc. La qüestió es dirimia, per tant, en termes sobrehistòrics i excessivament

formalitzats -com, d'altra banda, també estava fent Ortega y Gasset a Castella.⁵⁵ Els "moderns" d'aquest segle manejavaen el concepte de "clàssic" com els seus predecesors, els moderns del segle anterior, els romàntics -que, per cert, definiren per primera vegada l'abast del terme "clàssic": això és, d'una forma excloent, i com tot allò que s'oposava a llur propi ideari. El segle XIX, el segle del Romanticisme, havia d'ésser també el de la querella dels "clàssics". A França, la polèmica classicisme / romanticisme es manifestà a la pintura, el segon quart del segle passat, entre els partidaris, respectivament, d'Ingres i Delacroix. Jouffroy la incloïa ja al seu Cours d'Esthétique (1854); Baudelaire la feia objecte dels seus comentaris... Madame de Staël havia estat fent a França el paper promotor d'aquesta confrontació que uns anys més tard féu Milà a Catalunya. L'antítesi del Romanticisme i del Classicisme pretenia oposar i estancar dos blocs complets i tancats de categories artístico-estètiques organitzades sobre principis que excedien sempre el marc formal-cultural per a entrar en el terreny de la pol.lèmica ideològica. Però l'origen de l'oposició esmentada tingué lloc a Alemanya, essent Friedrich Schlegel qui establí els termes de la confrontació -influit per Lessing i per Schiller- que adoptarien alhora el seu germà Wilhelm, Goethe,⁵⁶ Hegel, Vischer, i tants altres autors de literatura artística i filosòfica, en un segle, precisament, que el pensament estètic i el pensament històric s'entrecreuaven fatalment.

Però si els romàntics catalans, com Manuel de Cabanyes, havien compartit la seva dèria per la modernitat amb la uti-

lització dels clàssics, encara que aquesta no era l'actitud predominant, en els homes de la Renaixença la invocació dels autors greco-llatins es feia quasi generalitzada, perquè, sobretot, amb els clàssics es reclamaven ara uns principis molt oposats, ideològicament, als que s'apel·laven -minoritàriament, a Catalunya- amb el "classicisme" dels romàntics. El clàssic, ara, i durant uns llargs decenniis, manifestarà, com diu Valentí, "...el desig de resoldre la incrongruència entre el medievalisme literari i l'esperit d'innovació que es feia palès en la vida pública".⁵⁷ Aquest era el sentit de la invocació dels clàssics en Rubió i Lluch i Costa i Llobera, en Josep Miquel Guàrdia i Joan Sardà. L'eficàcia de l'exemple antic augmentarà, però, més tard, amb el Noucentisme, quan la situació cultural hagi resolt moltes de les antinòmies que encara planaven a l'època inicial de la Restauració. Això es veurà, en un primer moment, amb Ignasi Casanoves i Joan Maragall; després amb Jeroni Zanné i Eugeni d'Ors; més tard amb Carles Riba i Joan Crexells.

El classicisme dels noucentistes, doncs, no era ni de bon tros una novetat del moviment. Hem parlat d'alguns antecedents, els quals pesaren considerablement sobre l'ideari definitivament classicitzant dels joves noucentistes. Així, per un costat, els qui adduïen el llegat dels clàssics com un factor "regenerador" enmig de la "decadència" de les races llatines, per als quals els autors grecolatins eren indissociables del necessari "Renaixement" cultural: aquest era el procedir pedagògic dels Guàrdia,⁵⁸ Junyent,⁵⁹ Casanovas.⁶⁰

Mentre que, per un altre costat, alguns literats, però prou influents, començaven un sostingut idil·li estètico-poètic amb els antics. Respecte d'aquest antiquarisme immediatament anterior a l'aparició del Noucentisme, podem distingir dos grups, el de Costa i Llobera i l'"Escola Mallorquina", que actuava des de la llarga tradició horaciana,⁶¹ i el de Joan Maragall i els seus seguidors. Sembla, en aquest cas, que el component classicista de l'obra maragalliana fou facilitat amb la lectura de Goethe,⁶² per la qual cosa seria més assimilatiu i creatiu que el de, poc més tard, Eugeni d'Ors, desvetllat, aquest, pel provisorï classicisme dels simbolistes francesos: "Comprenc -escrivia Maragall a D'Ors- que en conjunt no li siguin simpàtics ni Mistral ni Virgili; a primera vista sembla que haurien de ser-n'hi més que no pas a mí, però a segona vista es veu que no, perquè vostè -sense paradoxa- és més romàntic que jo. Això, en públic, necessitaria una llarga explicació, però vostè estic cert que m'ha entès de seguida".⁶³ Almenys, el classicisme de Maragall -com més tard el dels seus seguidors, Riba i Crexells, sobretot- era prou romàntic com per a ésser ètic i, de fet, assumit, mentre que el romanticisme comportamental d'Eugeni d'Ors era prou barroquitzant, prou mitificadament Grand Siècle com per a ésser mai comprensiu de la lliçó històrica dels clàssics. Però això és avançar conclusions. Fem-nos abans una idea de què entenia l'autor del Glos. per "clàssic".

Encara que D'Ors havia escrit en el Glos. de 1906

que "Es oberta una era nova de Classicisme", de fet eren altres els temes o els conceptes que conreava amb més preferència en els primers anys de l'expansió de l'ideari noucentista. La primera incursió de D'Ors per a definir el seu "classicisme" és el Glos. del 1908, quan distingeix entre el classicisme de l'"Escola Mallorquina", acusat d'ésser massa "romàntic" -parla de la "idolatria" vers Hugo-, i el classicisme dels noucentistes, atent als autors experts en la "conciació": Baudelaire, Mallarmés, Bertrand, Renard, Pater, ... al costat de La Bruyère.⁶⁴ El gran "clàssic" modern serà per a D'Ors el poeta Jean Moréas, a qui dedicà varies glosses amb motiu de la seva mort, el 1910. El "classicisme" orsià, ben bé fins aquesta data, és absolutament simbolista, declaradament anti-parnassià⁶⁵ i desentès de cap preocupació hel·lenística. El 1909, per exemple, diu que el classicisme que desitja per al seu país és un "classicisme fluid", no pas "rígid".⁶⁶ La campanya pel classicisme l'emprengué D'Ors després dels fets de la Setmana Tràgica de l'estiu del 1909. Els conflictes desencadenats posaren seriosament en crisi els ideals harmonicistes del Glos.; aleshores Eugeni d'Ors recorregué impetuosament a la mitologia classicitzant com un conjur natural -racial i selectiu, "aristocràtic"- contra l'"Anarquia" i els "metecs" -els treballadors generalment immigrants- que la provocaven, segons que deia.⁶⁷ El "Classicisme" era, doncs, "... la llei essencial de la nostra Raça".⁶⁸ El viratge classicista és recollit alhora en la seva conferència als treballadors catalanistes del C.A.D.C.I., a la tardor del 1909, en la que D'Ors proposa convertir els

ideals de "Civilitat" en religió, però a través del Mite clàssic "redemptor" que ajudés a assolir "una nova religiositat". "Civilisme" i "Classicisme" es fondran en aquesta nova allau col·lectiva, que és així "...una fe, lligada a una general actitud", però decididament selectivista, en ésser tributari només d'un "... grupet minso d'homes civils" que remunta a llur "tradició essencial" contra les "multituds enemigues". Per això es reclamen, segons D'Ors:

"Uns deus clàssics, que són uns deus catalans! Una cosa que és nostra, però que no és, com gairebé tot l'altre que diem nostre, cosa local, pintoresca, separada, disjunta de la tradició humana, del tresor de la consciència universal, sinó que, al contrari, ha entrat en primer lloc en la formació d'aquesta consciència, (...) d'ençà del primer florir de l'hel·lenisme, fins a les més nobles palpitations de l'avui..."⁶⁹

Més que el passat greco-llatí, D'Ors vindica, en la seva positivitat cultural, el temps del Renaixement, assortidor ja no de mites encoratjadors de l'acció, com reclamava de l'antiguitat clàssica, sinó de models pragmàtics de realització:

"Tot el mal de Catalunya -escriu al Glos. de 1910-, ho havem repetit moltes vegades, ve de no haver-lo viscut, el Renaixement. I com sense haver viscut el segle XVI, no es pot viure plenament el contemporani, no saltres al mateix temps d'haver fet esforços heroics per a besllumar el contemporani, devem, apressadament -com un estudiant dolent que es veu l'examen pròxim- intentar xopar-nos del segle XVI..."⁷⁰

Així mateix, confio que se'm justifiquin les nombroses i de vegades llargues citacions d'altres autors que s'hi trobaran a tot el llarg d'aquest llibre, les quals, per tractar-se de passatges pertanyents a obres no reeditades després de la seva primera publicació i ésser actualment de difícil localització, donen un certificat valor documental que s'afegeix al caire d'autoritat de les citacions escollides.

Agraeixo la sovint desinteressada col.laboració dels bibliotecaris de la Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació, de la Facultat de Geografia i Història, de la Facultat de Filologia, de la Facultat de Belles Arts i de la Biblioteca Universitària, tots de la Universitat de Barcelona, així com de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura, de la Universitat Politècnica de Barcelona, i de la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Autònoma de Bellaterra. Vagi també el meu deute per al diligent personal de la Biblioteca de Catalunya i de la Biblioteca dels Museus d'Art de Barcelona, com per als sol.lícits bibliotecaris de l'Istituto Italiano de Barcelona i de l'Ateneu Barcelonès. Amb llurs paraules, he pogut sostenir el meu treball gràcies a les següents persones -per ordre alfabètic : Josep M^e. Ainaud de Lasarte, José Luis L. Arangueren, Mn. Joan Bonet, Vicente Cacho, Jordi Castellanos, Alexandre Cirici, David Estrada, Francesc Fontbona, Mireia Freixa, Jordi García Grau, Ramon Garriga i Miró, Hel.lena i Jordi Maragall, Joaquim Molas, Josep Murgades, Joan Pau D'Ors, Iolanda Pelegrí, Jordi Porta, Montserrat Prat i Enric Prat de la Riba i Dachs, així com a la meva esposa,

M^a Fátima, que no sols m'ha deixat treballar, sinó que m'ha ajudat a fer-ho.

Molt especialment, vull expressar el meu deute al Prof. Artur Juncosa, pel suport i les facilitats prestades, al Prof. José M^a Valverde, per deixar al meu abast la seva escollida biblioteca universitària, i al Prof. Francesc Gomà, animador i examinador d'aquest treball, per la seva inestimable col.laboració i confiança.

Universitat de Barcelona
Secció de Filosofia

N.B.

Setembre 1982

Abreviatures

| | |
|-------------------|---|
| <u>L'Av.</u> | <u>L'Avenc</u> |
| <u>Arx.</u> | <u>Arxius de l'Institut de Ciències</u> |
| <u>La Ben Pl.</u> | <u>"La Ben Plantada"</u> |
| <u>La Cat.</u> | <u>La Cataluña</u> |
| <u>Cña.</u> | <u>Cataluña</u> |
| <u>Cnya.</u> | <u>Catalunya</u> |
| <u>Emp.</u> | <u>Empori</u> |
| <u>Gaz.</u> | <u>"Gazeta d'Art"</u> |
| <u>Glos.</u> | <u>"Glossari"</u> |
| IEC | Institut d'Estudis Catalans |
| <u>Jov.</u> | <u>Joventut</u> |
| MC | Mancomunitat de Catalunya |
| <u>La Nac.</u> | <u>"La Nacionalitat Catalana"</u> |
| <u>O. C.</u> | <u>Obres Completes</u> |
| <u>O.C.C.</u> | <u>"Obra Catalana Completa. Glossari 1906-1910"</u> |
| <u>El Pobl.</u> | <u>El Poble Català</u> |
| <u>Quad.</u> | <u>Quaderns d'Estudi</u> |
| <u>La Rev.</u> | <u>La Revista</u> |
| <u>Rev. Est.</u> | <u>Revista dels Estudis Universitaris Catalans</u> |
| <u>La Veu C.</u> | <u>La Veu de Catalunya</u> |

Prefaci

El Noucentisme és encara prou viu entre nosaltres, però alhora d'una data d'emergència prou antiga, per a que pugui constituir un objecte d'anàlisi atractiu i revelador en l'actualitat. Hom diria que el Noucentisme és, pel que fa a la cultura, el nostre "passat actual". He aprofitat, doncs, aquest resplendor per a veure de quina possible font de llum provenia i quines eren les ombres que, al seu torn, aquell provocava. I haig de confessar que no ho he fet enlluernat.

El Noucentisme es va fer amb els atacs i la pol·lèmica, i amb ells es va dissoldre també. El mateix esperit ha guiat, fins fa ben poc temps, la seva recordança i àdhuc els propòsits d'estudiar-lo. La meva voluntat d'acostar-m'hi ha estat exclusivament indagadora, i si costés de creure que no ho he fet amb cap partit pres, com realment no ho he fet, haig de dir almenys que no em sento identificat amb cap representant noucentista ni amb el Noucentisme en la seva totalitat. Espero que aquest treball ho confirmi.

En el meu interès encuriós per conèixer l'evolució del pensament teòric en la Catalunya moderna, especialment el filosòfic, m'he adonat que l'etapa "noucentista", malgrat la crisi universitària que la caracteritzava i a despit de la manca d'una filosofia "pura" que l'inspirés o tanmateix suposés el segell distintiu de la cultura d'aquella època, tancava en ella mateixa unes significacions d'or-

dre conceptual que convenia d'esbrinar detingudament. En primer lloc, per l'índole pròpia de les manifestacions culturals i intel·lectuals que compartí el Noucentisme; en segon lloc, perquè em semblava, i crec que encertadament, que un examen d'aquella espècie no havia estat emprès encara. Sigui com sigui, no em podia sostreure al coneixement d'un període que constitueix el trànsit convuls i crític d'unes formes de convivència i comunicació que havien quedat desgastades a unes altres, que són precisament les vigents fins ara, però que aleshores s'imposaren inexorablement. D'aquesta convulsió, que s'allarga des de la fi del segle dinou fins a l'acabament de la Primera Guerra Mundial, hi participaren sensiblement la societat i els intel·lectuals catalans, i l'anomenat Noucentisme comença a ésser-ne un resultat. Però no vull ara anticipar res del que dic més endavant, sinó ajudar a fer palès l'aplec de motius tant històrics com teòrics que m'han induït a accomplir aquesta obra. Una obra, per cert, que em vaig proposar inicialment de titular "Les bases ideològiques i filosòfiques del Noucentisme", després "Ideologia del Noucentisme" i encara, per tal d'encerclar-ho millor, "El Noucentisme i la filosofia", però a mesura que m'hi posava més en tota la producció teòrica que distingia aquell moviment cultural anava endevinant la congruència de la teòrica noucentista, on són difícilment aïllables unes manifestacions de les altres: per exemple, la filosofia de l'apologetica religiosa, la crítica artística de la filosofia, els programes educatius de la programàtica política i aquesta, si més no, de la teorització sociològica. Havia de refondre, per tant, els orígens i antecedents de la teoria amb els

objectius i conseqüències d'aquesta. Filosofia, crítica i ideologia constitueixen simultàniament els plànols d'incidència d'aquest treball, que pretén el·lucidar els orígens intel·lectuals, tout court però no gensmenys, del moviment noucentista en la seva globalitat.

Aquesta obra no pretén ésser ni una "Història" ni un "Estudi general" del Noucentisme; vagi per endavant. És un assaig de sistematització només del seu ideari, la qual cosa li atorga un caire monogràfic diferent dels esmentats, però que precisament, en no limitar-se a la narració sinó a la interpretació, donaria un complement a possibles obres com aquelles. En tot cas seria una monografia general, valgui la paradoxa, perquè posat en la sistematització d'un ideari, no ho he fet exclusivament del d'una disciplina artística o cultural determinada (com podia haver-ho fet, per exemple, de la crítica d'art o de la teoria política de l'Imperialisme), sinó dels diferents gèneres tèorics en conjunt. En definitiva, crítica literària, crítica artística, assaig polític, social i religiós, així com teoria filosòfica, constitueixen l'objecte d'aquest treball. Un treball, sigui dit de passada, que si bé s'inicià amb la confiança d'aplegar, analitzar i ordenar categòricament conceptes tan "típics" del Noucentisme com "Classicisme", "Civilisme" o "Imperialisme", poso per cas, ha estat encara més el resultat de la descoberta d'altres insospitats valors o nocions preeminents als anteriors, els quals han estat per a mí autèntiques sorpreses. La feina feta ha esdevingut probablement l'efecte d'aquestes "sorpreses" que divergeixen de l'estereotip, no del tot desencertat, amb

què qualifiquem generalment l'obra del Noucentisme. Però ja no pel que fa al tema o a l'objecte de la present investigació, sinó particularment al material que s'ha utilitzat per a dur-la a terme, haig de dir igualment que aquest s'ha compost de la literatura original apareguda en aquell temps, ja sigui com a llibre o com a premsa -diaris, revistes d'una o altra periodicitat, butlletins, etc.-, de materials inèdits -documents particulars o oficials, correspondència, etc.-, testimonis pòstums -biografies, memòries, entrevistes, dietaris, etc.- i estudis ulteriors, tan escassos aquests, com ja és prou conegut, com els intents reeixits d'editar de nou (o tanmateix ordenar-la formalment) i acuradament aquella voluminosa i important literatura original aparentment predestinada a tornar-se de paper en pols. Només la lectura de la part no reeditada del Glossari, la col.laboració quasi diària d'Eugeni d'Ors al diari La Veu de Catalunya i espina dorsal de la teorització noucentista, ha comportat una inversió de temps i unes dificultats materials d'accés que fa anguniós de pensar tot el que s'hauria pogut guanyar en eficàcia si hagués estat reeditat o, com a mínim, conservat correctament. Quant a la part reeditada posteriorment, tampoc cal fer-se consolar, perquè el volum que la recull fa més de vint anys que està esgotat.

Unes últimes paraules pel que fa al mètode que he seguit, més o menys reflexivament, per a la confecció d'aquest treball. Abans que res haig de dir que he procurat fugir de qualsevol lectura escolàstica de la producció escrita dels noucentistes, entenent per aquella la que prefereix la re-

presa d'uns significats, en lloc de l'observació d'uns signes que en tot cas s'han de llegir com a signes d'un temps i una situació determinada. Així, davant del repertori material que m'he disposat investigar, s'havien de distingir, en el nostre cas, dos ordres de qüestions d'estudi, unes genètico-formals, altres pròpiament ideològiques. Entre les primeres, l'estudi dels orígens, antecedents, influències, derivacions, etc., del fenomen noucentista esdevindrien les estrictament "genètiques", mentre que l'anàlisi fenomènic, sistemàtic i contextualitzador dins d'una globalitat d'afers constituïrien els aspectes de naturalesa "formal-estructural". Allò que podrien ésser les motivacions, objectius, conseqüències, etc., haurien de suposar, doncs, les esmentades qüestions "ideològiques" en el tractament de l'objecte del present treball. Realitzades aquestes precisions, puc anunciar quina ha estat la metodologia seguida en conseqüència, la qual, en correspondència a l'esmentada subdivisió de les qüestions d'estudi, diferencio en dues fases d'actuació. La primera fase s'adreça a l'estudi d'uns texts i d'un fets, del què del Noucentisme. La segona ho fa d'un context i del sentit d'un fets, del perquè, en una paraula, del Noucentisme. L'element heurístic, quasi intuitiu, ha animat totes dues en el meu cas. En la primera perquè he hagut de "seleccionar" un material; en la segona perquè he degut "ordenar" els resultats de l'anàlisi d'aquest. Vull entendre, per tant, ^{que} en la primera etapa de la meua recerca -una etapa d'estudi- he optat per quelcom molt semblant a un mètode analític i descompositiu, perquè calia sobretot "comprendre", i alhora, que en la segona faceta -una faceta d'assaig- m'he servit més aviat d'un procediment inductiu i recomposi-

tiu, car havia d'"explicar" quelcom. Altrament, en una hi deu haver jugat prou grollerament la disciplina hermenèutica, mentre que en l'altra m'he avingut relativament amb la regla del materialisme històric. Però insisteixo en l'important paper que l'exercici temptatiu o heurístic ha tingut en totes dues. No he seguit, per tant, cap mètode únic, ni els mètodes que he seguit -més per habitud que per deliberació- han estat excloents de qualsevol altra mena de guiatge. Sense cap voluntat definitòria, i per acabar, anomeno aquest meu procedir general, eclèctic però no híbrid, com d'un gènere "analítico-compositiu". I ja no ho complico més.

Sé que m'he capficat en un tema per poc que es miri apassionant, però també conec les dificultats de lluir-s'hi en el seu estudi, perquè és complex, polièdric, i sempre hi haurà algú que m'entengui -com diu l'adagi- el contrari del que he dit. Tant de bò, pensant-ho bé...

Introducció

UN ASSAIG DE LIMITACIÓ DEL NOUCENTISME

"Noucentisme, mot provisional..."

EUGENI D'ORS
Glossari, 1909

1. SIGNIFICACIÓ DEL "GLOSSARI"

L'ESTIL del Glossari confereix l'estil del Noucentisme. Amb ell, Eugeni d'Ors, el seu autor, es dóna a conèixer, fa conèixer i aconsegueix fer reconèixer tota una tendència d'acció i creació cultural que aviat s'imposarà com la predominant d'una curta, però fecunda època de la història contemporània de Catalunya. De fet, el Glos. és tant el producte d'una personalitat individual com l'efecte particularitzat d'un tarannà col·lectiu dins d'una certa manera d'entendre la cultura: la manera activa. Per això coincideix amb aquells versos de Jaume Bofill i Mates ("Guerau de Liost"), company de generació de D'Ors: "Jo vull cantar les coses més petites, / les insignificants, les menyspreuades / per desvetllar les notes infinites // que en llur essència dormen oblidades, / i amb pluges de fragàncies exquisides / arruixar les pacífiques gentades".¹

Una coincidència no gens fortuïta, perquè tot just aquell any de 1904 començava Eugeni d'Ors la seva regular intervenció a la premsa barcelonina amb idèntiques pretensions,

(Introd.)

de seguida resoltes fins el començament del seu Glossari.

Més enllà d'una columna periodística

Després d'haver publicat diversos articles literaris en la premsa catalana regionalista de principis del segle XX, Eugeni d'Ors inicia una col.laboració periòdica en aquests mitjans a partir del 1904, quan comença a escriure la secció Gazeta d'Art, així titulada per ell, apareguda en el setmanari El Poble Català, d'ideologia liberal-federalista. Dels comentaris artístico-estètics passà aviat als cultural-ideològics, amb la simultània secció Reportatge de Xènius, dins del mateix mitjà, i on per primera vegada D'Ors signa amb el cèlebre pseudònim de "Xènius". Pràcticament, tant en una secció com en l'altra s'enceta l'estil i àdhuc s'anuncien els continguts que caracteritzaran ben aviat una nova col.laboració que substitueix les dues anteriors: el Glossari. Aquest, signat amb l'al.ludit nom de semàntica prou exultant, l'inicià el seu autor dins les pàgines del diari regionalista i conservador La Veu de Catalunya, òrgan del nou partit hegemònic del catalanisme: Lliga Regionalista. Era l'any 1906, i fins el 1920 no deixà Eugeni d'Ors d'escriure-hi la seva glossa quasi diària des de la que exercia la seva labor teòrica fonamental.

El caràcter exhortatiu i l'abast programàtic en l'ordre civil que distingiren sempre el Glos. varen fer d'aquest un producte inèdit i sorprenent entre la premsa informativa de l'època. Alhora, significava una aportació puixant i re-

(Introd.)

novadora en el conreu de l'assaig cultural. La funció crítica ara dibuixada per D'Ors es corresponia amb la del supporter, la crítica "operativa" del qual, a diferència del criticizer (Wilde) o de l'intellectuel (Zola) del segle anterior, i ja no diguem del beholder (Hogarth) o de l'amateur (Diderot) del segle XVIII, propugnava operacions de fet com a terme necessari en la postulació dels valors que manllevava. El crític del Glos. és ja més declaradament "defensor" que "censor", més "impulsor" que "innovador". Tal com afegirà el mateix D'Ors en el seu projecte de "renovació de la tradició intel.lectual", els dos fronts essencials de la seva crítica, de la seva teoria i soció cultural, són precisament les dues notes que justifiquen la funció del Glos., és a dir, l'informatiu i el normatiu, o la "base de notícia" juntament amb la "base d'ideal", en expressió de l'autor.²

Aquesta adaptació actuant de la crítica fou la mateixa que la seguida, a França, per Anatole France respecte de Maurice Barrès, o per Croce respecte de D'Aununzio, a Itàlia, o tanmateix, a Castella, per Ortega i Gasset en relació a Juan Valera, per posar uns exemples. Eugeni d'Ors va ésser en un moment donat, durant una desena llarga d'anys, no sols un dels primers prosistes de la literatura catalana, amb Joaquim Ruyra i Josep Carner, sinó l'assagista que inicia el canvi de graó de la crítica diletant -Cortada, Gener, Brossa, etc. -a la crítica especialitzada dels Riba, D'Olwer o Plana, malgrat que ell mateix tenia encara un peu a la primera. "Especialitzada", però també organitzadora.

(Introd.)

La funció del "Glossari" segons el seu autor

En reflexionar sobre la seva pròpia obra, el D'Ors ja madur deia que aquesta es dividia en allò que ell anomenava "els meus tres llibres" : I) El llibre "de la Unitat", és a dir, la seva doctrina filosòfica, altrament anomenada "Doctrina de la intel·ligència" per ell mateix; II) el llibre "de la Varietat", consistent en la seva teoria tipològica de la cultura, la del "Noucentisme"; i III) el llibre "de l'Acció", s'entén l'acció cultural, també per ell anomenada "Heliomàquia".³ D'Ors limita el segon d'aquests al text del Glos., que és en realitat el cos transmissor del seu idealisme filosòfic al terreny de l'acció pràctica en la política de cultura, difícilment adobable sense aquell ideari de l'acció que constituí l'aparent discurs "només" estètico-cultural del Glossari. Però vegem abans què en pensava el seu autor mentre l'elaborava.

La definició i el sentit del Glos. són expressats per D'Ors l'any mateix del seu començament, el 1906, quan escriví que la tasca del "glossador" -així s'autodenominava també- era l'"exaltació quotidiana de la ciutadania".⁴ Això feu que imbri qués aquest fi amb l'exercici publicístic com a mitjà idoni per a la seva propagació. El periodisme acompleix per a ell un "ofici"⁵ no tant nou com superior: a diferència, diu, del científic, de l'historiador o del filòsof, el periodista gaudeix de la "joia ben moderna" de sentir les "palpitacions del temps" i determinar la "fisiologia del moment històric".⁶ Si cada època

(Introd.)

clau de la cultura ha tingut el seu tipus d'intel·lectual protagonista, com l'"humanista" per al Renaixement, el "philosophe" per a la Il·lustració i el "crític" per al Romanticisme, en taxonomia de "Xènius", per aquest igualment el periodista -el "Suprem Periodista", o sia, el "glossador" com ell- és el personatge central de la cultura del Nou-cents: el periodisme és "la professió més noucentista".⁷ La manera d'orsiana d'ésser "filòsof", àdhuc "psicòleg" com ell sempre pretengué, era exercir, doncs, de "periodista" (de "cronista", "comentador" o "gustador", tal com digué semblantment), al capdavall "glossador"; la nota d'actualitat, en mans d'aquest, devia saber-se fer actualitat de les categories intel·lectuals de caràcter abstracte i universal. Malgrat el que pogués afirmar el seu autor, la glossa no cercava tant extreure el general del particular, la "Categoria" de l'"Anècdota", com particularitzar el general i actualitzar l'etern. Així, el glossador obeeix el "General Moment",⁸ que preexisteix sempre al moment particular i actual, no a l'inrevés. L'actualitat és una excusa; les "palpitacions del temps" són en realitat unes categories preconcebudes per a que el periodista "glossador" sigui les "gazetilles d'eternitats" que li correspon fer.⁹ A D'Ors li interessa per tant el present per allò que té de l'etern concebut pel teòric, i no com a manifestació d'una actualitat, veritablement en prelatió. Observem com aquesta concepció tan idealista de la crítica, que pretenia segons el seu autor la "crònica" del seu temps, s'assembla a la manera idealista de cercar ^{en} (els fets l'aspecte d'un Zeitgeist o

(Introd.)

"esperit del temps", característica del romanticisme alemany.

D'Ors cregué estar fent sempre, amb el Glos., una obra d'"historiaire", com ja proclamava el 1908.¹⁰ No admetia la "vulgar creença" del filòsof impassible davant la realitat circumdant;¹¹ l'únic que el distingeix "sobre la mar de les multituds" és que no el pren "l'Anècdota que passa".¹² Amb tot, no s'hi desentén. Ben al contrari. Reclama l'actualitat que justifica la seva tasca: "Actualitat neva, amiga neva. Agita ton punyal i fes jugar les teves agulles damunt ma pell. Canta. Fes-me cantar. Dóna'm una copa de champagne que només tu pots donar-me, perquè jo comenci a cantar", ens diu poèticament Eugeni d'Ors.¹³ Al Glos., segons ell, correspondrà d'extreure dels fets l'"oculta transcendència":¹⁴ la sola "consigna", sense "comentari", no és pròpia de la glossa.¹⁵ El Glos. no és, doncs, el "reportatge" d'un present viscut pel seu signant, mes un esbós fragmentat de filosofia de la història: encara que destriï preceptes i conclogui en normes. En la seva escomesa es defineix el nou filòsof, ara "glossador". En paraules de "Xènius" de l'any 1912:

"La feina del filòsof sol portar, en efecte, una contradicció al sentir de les gents. Quan aquestes es donen als sentits i segons ells judiquen, pot venir aquell a parlar-los del possible engany. Però quan, al contrari, les gents menyspreuen els sentits massa precipitadament, bo és que el filòsof vinga a recordar el valor que ells tenen. Si un dia laboriosament es desfa una il.lusió, escau, l'endemà, laboriosament recomposar-la".¹⁶

(Introd.)

En aquesta glossa D'Ors resol justificar el seu paper d'intel.lectual, i, efectivament, és una descripció sintètica de la funció terapèutico-propedèutica assignada al filòsof en el Glos., que a la fi ha de "comentar" més que no pas "consignar". El comentari orsià és orientar, induir, prescriure, però "insinuant" sempre, no "entusiasmant", per tal de distingir-se de l'obra dels dilettanti precedents. D'això en dirà D'Ors tot un "ofici".¹⁷ El difícil ofici del "glossador" dependrà de l'equilibri del comentari: que aquest no sedueixi massa però inciti prou. Tal és el missatge literal del primer text del Glos. (l.I. 1906), "Hores inquietes de l'avui", on diu com ha d'ésser el bon "cronista": serè però inquiet, ponderador però fervent, seriós però lleuger. Sense inconvenient, amb tot, per a finalitzar dient del crític: "Però cal també que tingui una mica d'Emperador, que, arbitràriament, ordeni i mani."¹⁸

Però més enllà d'aquest valor actiu atribuït al seu Glos., D'Ors hi veu una resposta a problemes d'estricta ordre intel.lectual. En primer lloc, i sobre una tesi d'influx goethià, el Glos. posa en relleu l'eficiència trascendental de la "Nominació", fora del seu explícit abast denotatiu. Anomenar és més que denominar un objecte: és fer-se amb ell -per a posseir-lo o deslligar-se'n. Els mots tenen una funció catàrtica, "expiadora" dirà Ors.¹⁹ Així, en un text de l'any 1908 entorn la "paraula imperial" (per a la qual cita el concepte d'idea-força, sense esmentar, però, Fouillée, el seu definidor), D'Ors escriu:

(Introd.)

"Catalunya viene entregándose desde hace cincuenta años a una sagrada embriaguez de Nominación. En Nominación, Nominación en poesía o Nominación en utopía, se iniciaron las mejores cosas de que hoy disfrutamos".²⁰

En el Glos. de 1914 reitera aquesta convicció, en invocar la primordial importància per a l'ordre civil que té la feina de "formular i encadenar tot un joc d'ambiciosos Nominacions (...) Anomenar és cosa fora de preu".²¹ Una altra idea que justifica sovint per a D'Ors l'execució del seu Glos. és la creença d'estar fent la metafísica "pura" que ell voldria fer en l'adaptació que permet el periodisme: "En ell fem sovint -digué ja el 1907- metafísica usual, no metafísica pura".²² La identificació del Glos. amb una "Metafísica usual" serà a partir d'aquell any prou reiterada per D'Ors, i és certament comprensible que emprà aquesta fórmula definitòria un autor pretesament "filòsof", i, d'una forma reconeguda, filosòficament idealista. Tot això ho deixa ben clar en la seva glossa "Filosofia de batalla", de l'any 1909, en la que diu que la seva "metafísica usual" (que altres vegades designà més prosaicament "filosofia d'estar per casa") consisteix en "considerar cada dia sota l'espècie d'eternitat les coses i episodis que el curs de la vida presenta",²³ disposició a la que remet el propi Glossari.

Més curiosament, l'any següent caracteritza D'Ors el seu Glos. com a "enciclopèdia ideològica i història local".²⁴ Altres definicions del seu propi treball les tro-

(Introd.)



Joaquim Torres-García. Esbós de composició decorativa (1900).
Oli sobre tela. Museu d'Art Modern de
Barcelona.

ben en el Glos. de 1911, on diu que aquest és de mena tan lliure que es permet "ésser extemporani", per tal com segueix l'actualitat "per manera subjectiva, obliqua i vagabunda",²⁵ o encara en el de 1917, quan del Glos. diu "... procurem fer cada dia obra de bona fe, d'honestitat i dretura intel.lectuals, i d'esforç per la claredat i la precisió, àdhuc en les circumstàncies més àrdues",²⁶ aduint més que definint. La més encertada autodefinició per a definir el Glos. feta per D'Ors crec que és la donada per aquest en una conferència pronunciada al Foyer Français de Barcelona, el 2 de febrer de 1918, i de la que traduïm que el Glos. és:

"... una espècie de diari en el que tinc el costum de donar, dia per dia, no una autobiografia, cosa que no tindria cap interès per a ningú, ni tan sols per a mi, sinó el resultat d'experiències ideològiques i morals que em crec capacitat de considerar comunes a totes les consciències de la meva generació. Aqueixes notes són sovint molt curtes. En la vida moderna, tan apressada, tan cuitosa, cal que la filosofia es resigni a adoptar les formes gnòmiques, epigramàtiques, aforístiques, que agradaven a la saviesa antiga".²⁷

El públic lector del Glos. és, segons el seu autor, el públic d'un "periòdic quotidià", però les gloses noucentistes "s'adrecen especialment a una part d'aquest darrer públic, la més avesada i aviciada a intel.lectualisme i a estetisme potser".²⁸ Així i tot, i poc després de les revoltes populars del 1909 a Barcelona que tant somogueren els intel.lectuals catalans, Eugeni d'Ors escrivia, corprès i conscient del fracàs social del Noucentisme en la

(Introd.)

classe treballadora:

"Com tots els nostres idealistes, jo m'he hagut de trobar més d'una vegada, més de dues en les meves obres i esforços de joventut. Tot sol, tot sol, sol i perdut enmig de la ciutat adversa, sense consol ni guia, duent a la mà algun ideal, algun projecte, alguna empresa d'art, alguna indicació d'esperit, alguna reclamació de justícia, alguna cosa, en fi, recatadament lírica i d'exterior vagament ridícol, sentint que darrera meu la 'vox populi' la comparava irònicament i cruelment a una escarola"²⁹

A partir d'aquella data el Glos., com el projecte noucentista, adopten un caire reactiu, reforçant els mites d'una utopia que ja no es vol interclassista, per acabar essent, ran de la crisi del 1917, clarament reaccionari: és llavors quan D'Ors es troba i se sent menys escoltat. Per això, l'any 1916, en viva guerra europea, parla dels "antagonistes" socials que a partir dels fets del 1909 tingué el Glos., amb els següents termes:

"La nova taula de valors va ésser rebuda al principi amb certa aversió per part del poble elet. La resistència era, però, tota circumstancial.—Pitjor per aquells qui, servidors massa obeïents de l'instint, pronunciaren condemna!— Ells no tingueren prou ironia, que vol dir que no tingueren prou ciència, per a fer un marge a les adquisicions del demà".³⁰

Retornant als aspectes literaris del Glos., hom pot preguntar-se com justificà Ors mateix la compaginació del servei periodístic amb la seva pròpia dèria de filòsof. La dedicatòria, per exemple, del seu segon llibre, al que

(Introd.)

recollia totes les glosses del 1906, és feta a Erasme, i amb la següent consideració: "A la memòria i glòria de Desideri Erasme, gran vividor de les idees del Siscent, dedica aquest primer volum del Glossari el petit vividor de les idees del Noucent". L'al·ludida identificació amb l'escriptor holandès, que donà a la lletra la seva màxima eficàcia, s'anticipà a propòsit de Descartes, en una de les primeres glosses d'aquell any. Així, D'Ors diu que si Descartes "per preparar-se a ésser filòsof, va ésser soldat", per tal d'aconseguir ell el mateix acut a l'"aspra milícia" del "gran periodisme": "la professió que avui posa en contacte amb la vida".³¹ Amb una curiosa anticipació del concepte espectant del filòsof, segons Ortega y Gasset, D'Ors exalta el periodisme com a propedèutica de la filosofia, tot dient: "El periodisme és la forta i regular pràctica de l'expectació. Per l'expectació, es comencen de conèixer les coses". Això escriu el 1907.³² Més endavant, en el mateix Glos., parlarà dels filòsofs Spencer i James com a exponents que posaren en pràctica l'esmentada conclusió. Àdhuc implica Ramon Llull en aquest ordre de representants. Així, diu el 1915:

"No ho és tot ell, el Glossari, un continuat homenatge a Ramon Llull? Què millor homenatge, quin millor lul·lisme que l'intent de seguir dins la tradició d'una feina? I aquesta feina lul·liana, tots ho sabem, fou: Primer, filosofar; segon, començar de fer-ho en llengua vulgar i materna; tercer, de cara al poble i segons actualitats presents; quart, amb esma organitzadora i estructural, amant l'arquitectura de la ciència i l'arquitectura de l'acció; cinqué, combativament, en ardentia discutidora; sisè, pedagògicament, en

(Introd.)

fretura d'educació; setè, pel.legrinament, resseguint els camins de l'europèitat; vuitè, nacional i alhora sobrenacionalment, atenent al problema de casa, més cercant també de fer-lo candent i central a Roma i a Paris".³³

El recurs identificatori amb l'apologeta i escriptor filòsof, a qui llavors hom considerava fundador de la "filosofia nacional catalana" i aquell any de 1915 es retia homenatge, sembla un forçat intent d'Eugeni d'Ors per a trobar confirmada la validesa del seu Glos. en l'autoritat d'una obra que ja pertany a la tradició col·lectiva. "Xènius" gosarà dir: "Dins les maneres d'aquella beata feina del XIII es vol inscriure la nostra pecadora feina del XX". Fins i tot afirma "continuar" aquella, de la que el Glos. en seria "un homenatge filial".³⁴ Un altre recurs sovintejat per D'Ors és l'al·lusió admirativa i pretesament continuadora dels enciclopedistes, en especial de Diderot -el criticisme volterrià no li era gaire grat. Ell no es vulgué així anomenar "intel·lectual" ni "crític", que creia formes del segle XIX ja caducades, sinó "assagista", el qual, com el compartit "periodista" amb el "periodisme grau" -o d'idees-, ha d'ésser també "filòsof", tenir, com diu ell, la seva "Weltanschauung" o visió del món: "... cal a tot assagista, si vol tenir alguna eficàcia ideal, doblar-se de filòsof".³⁵ I afegeix que vol ésser un assagista com Montaigne, Diderot, Simmel...

L'assaig orsià és encara, o malgrat tot, d'aquella mena de la "saviesa antiga" que s'esmentava. Més que d'Erasme o Diderot, és prop dels moralistes Grand Siècle, com La

(Introd.)

Roche foucauld, Pascal, als qui citava sovint, o de literats d'obra tan diversa com l'aforístic Joseph Joubert -dels Pensaments del qual D'Ors n'edità, el 1918, una selecció-, l'epigramàtic i idolatrat Aloysius Bertrand, pel seu Gaspard de Nuit ("massa clar i tot"),³⁶ o el mateix Amiel del cèlebre Diari pòstum.³⁷ Tot plegat, cap periodista i ben pocs filòsofs, però sí "glossadors": uns assagistes diferents, "expectants".

El "Glossari" vist pels seus contemporanis

L'assagista, a la manera que D'Ors denigrava, Jaume Brossa, pertanyent a una generació anterior a la d'aquell, escrivia el 1907 que rebutjava l'obra de l'autor del Glos. com la d'un "renanià enamorat de Verlaine", d'un "deixeble d'Emerson empeltat de Mark Twain", o encara d'un "mossèn Borra que hagi llegit Carlyle".³⁸ Com Brossa, altres intel·lectuals miràren amb no injustificada prevenció el protagonisme assolit per D'Ors amb el seu Glossari. Els motius de la denúncia, de vegades menyspreu -Rusiñol, Turró, Miquel i Planes, etc.- i més generalment ignorància, es degueren tant a causes d'índole ideològica i cultural com biogràfica i generacional. Malgrat tot, entre els anomenats "modernistes" hi hagué excepcions que sapigueren comprendre - Maragall, Ruyra, Utrillo, els germans Montoliu, etc.- i àdhuc elogiar el nou corrent cultural predominant -Casellas, Maseras, Alomar, Ruiz, Llongueras i d'altres. Ningú, però, d'una generació o altra, romangué impassible o desafectat davant l'emergència noucentista. Sense exagerar, es pot dir que ja aleshores es creàren subreptíciament dos bàndols culturals:

(Introd.)

orsians i antiorsians.

El novel·lista i crític d'art Raimon Casellas fou un dels primers simpatitzants del Glos., fins al punt que D'Ors, que tenia encara una admiració més forta vers el seu col·lega, li feu escriure el pròleg al seu Glossari 1906. Casellas considerà D'Ors "un escriptor voluble, un polígraf caleidoscòpic",³⁹ àdhuc "un agressor cívic".⁴⁰ Per a ell, periodista en exercici, el Glos. equivalia a l'instrument idoni d'expressió per a un "home assedegat d'acció", com jutjava respecte del seu autor: "Xènius estava cridat, predestinat a l'exercici del periodisme".⁴¹ La funció periodística en mans d'Eugeni d'Ors no es reduïa "al servei d'agència noticiera", sinó a fer el diari "com a instrument intel·lectual".⁴² Així, "Cada glossa, a més d'una petita obra mestra d'enginy o de poesia delicada, és quasi sempre una arenga suggestiva, silenciosament entusiasmada, que endreça al públic per a infiltrar-li part o partida del seu complicat programa".⁴³ Un autor més jove i de seguida "noucentista", el també crític d'art Joaquim Folch i Torres, jutjava així la intervenció orsiana en la premsa:

"Agraïm, agraïm la formació d'aquest període del nostre Xènius, i d'aquí en avant, cada dia encara que parli de coses que no entenguem, encara que parli de coses que no hi estiguem poc ni molt conformats, encara que reconeguem en un cas que va equivocat, llegiu, llegiu el Glossari".⁴⁴

Ambdós autors eren membres de la redacció del diari La Veu de Catalunya, el principal portantveu del ja dominant partit de la burgesia regionalista. Per això encara resulta

(Introd.)

més revel.ladora l'opinió "oficial" que, més enllà de la dels seus col.laboradors, tenia l'esmentat òrgan respecte del periodisme orsià. L'any 1914, a propòsit de la reedició completa del Glos. en fascicles, un article de la redacció del diari adueix:

"Aquest és el llibre que esperen els deixebles confessos i els seguidors devots, i tant com ells la munió d'amics, d'interessats i de curiosos que fa la rodona al volt del gran Poema vivent i creixent i de civilitat que és el Glossari, aquells homes que en la més ampla diversitat de vides, idees i professions, saben sentir-se entre ells contemporanis, i es troben a gust en aquesta època gloriosa del Noucents, època d'edificació i de renaixement"⁴⁵

Poques vegades es donà amb semblant intensitat la identificació d'una certa burgesia amb l'obra d'un teoritzant com D'Ors: "D'aquesta obra immensurable -s'afegeix allí- hom n'ha tret ja des del primer any, per a ús de tots i menjar de cada dia, la nodrició espiritual d'una filosofia, una política, una ètica, un estil". Per si hi ha cap dubte. I encara la mateixa Redacció segueix anunciant l'any següent el treball del Glos. com un "poema civil", altrament com "una preceptiva de Moral, d'Educació, de Ciutadania".⁴⁶

Carles Riba, el poeta i crític "noucentista", té en una estima consemblant l'obra del Glos. orsià. El 1918 escriu: "Una 'glossa' de 'Xènius' és un ésser íntegre, vivent, amb els seus centres de sensibilitat, la seva xarxa nerviosa, la seva circulació en perfecte cicle i -suma inefable de la seva individualitat- diríem que un seu món".⁴⁷ I qui

(Introd.)