

Nou-cents i modernitat

Un quart de segle amb referències ítalo-catalanes

JOSEP CASALS

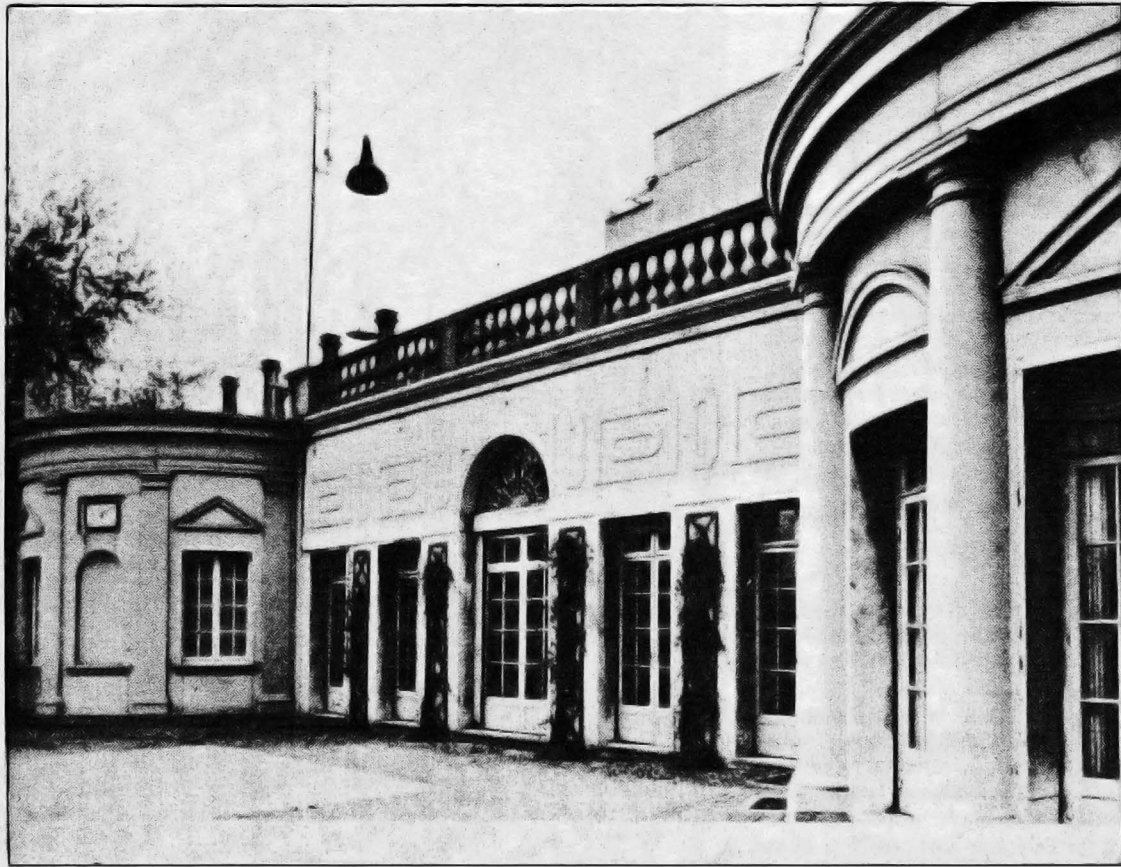
D' octubre a desembre, l'Institut de Cultura Italiana ha organitzat un cicle d'activitats que, sota el títol d'*Il primo novecento in Italia*, estudia la cultura italiana al llarg del primer quart de segle. Tenint en compte que la cultura catalana d'aquest període té un cert paral·lelisme amb la italiana, el present cicle ofereix un marc de reflexió suggerent, dins el qual es pot assajar d'il·luminar els punts comuns existents entre les respectives experiències de renovació (o de restauració) artística.

L'any 1902, es féu a Torí la I Exposició Internacional d'Art Decorativa Moderna. Els pavellons, construïts per Raimondo D'Arco, foren un somni efímer de fantasia volumètrica, i l'Exposició s'enregistrà com la gran efemèride del modernisme italià, anomenat *Liberty* o *Florale*. Tanmateix, aquest estil mai no assolí prou cohesió com per desplaçar la tradició eclèctica i neoclàssica dels carrers de la Itàlia umbertiana. La seva mateixa denominació, al·lusiva a la fàbrica anglesa d'objectes decoratius Liberty & Co., ja és significativa: si el Modernisme es pot considerar en general l'embranchement inicial de la cultura moderna europea, la versió italiana d'aquest moviment es limità de fet a un repertori de formes importades —amb certs tocs d'annunzians, això sí— que compliren una funció sobretot epidèrmica i decorativa. La seva difusió, però, fou extraordinària: des de cartells socialistes fins a anuncis de revistes il·lustrades per a mestresses de casa modernes.

La popularitat i la permanència de l'estil, així com una gran varietat tipològica i una poderosa influència de la Sezession vienesa —en un sentit essencialment temperant—, són els punts coincidents entre els modernismes italià i català. Aquest darrer, però, constituï un fenomen més complex i innovador. Si bé en tots els casos el Modernisme és producte de la confluència de corrents heterogenis, de vegades la síntesi resultant assoleix entitat pròpia i de vegades no. En aquest sentit, no crec excessivament atrevit afirmar que el modernisme català presenta uns trets, potser no definitius —perquè encara ningú no ha encertat a definir la fesomia del període—, però sí particulars.

La rauxa en el Modernisme

Una d'aquestes particularitats és, sens dubte, la propensió a aquella rauxa dissolvent, esborradora de límits i canons, en raó de la qual el bisbe Torras i Bages parlà del Modernisme com d'un "excés anàrquic". A la Itàlia de començament del 900, en canvi, aquestes energies dissipadores de la tradició no es canalitzen en el marc del Liberty, sinó que són catalitzades per una experiència d'avantguarda precoç i contradictòria: el futurisme. És Filippo Tommaso Marinetti qui personifica en aquell moment la idea d'excloure tota font d'inspiració aliena al món modern. Idea que, en abstracte, havia estat formulada també en cercles modernistes, però aquests continuaven adreçant la mirada a la natura i apartant-la de la màquina. El mateix Marinetti, l'any 1902, havia cantat al mar comparant-lo a una ballarina sensual; vuit anys després, però, la imatge transfigurada de la *femme*



El club de tennis de Milà, al carrer Arimandi, obra de l'arquitecte Giovanni Muzio.

fatale ja no és el mar sinó una metraladora: posada de quatre grapes, la baçant ja no fa saltar els pits contra Déu sinó que imita el moviment sincopat de la màquina mortal. Els futuristes es proclamen fills de l'era tecnològica, i troben en els artefactes que produeix motius i fórmules de creació; per a ells, els aeroplans o les locomotores no són només objectes d'estimulació eròtica, sinó que constitueixen també, per la seva precisió i la seva força metàl·lica, models de realització. El poeta futurista ha de desaparèixer com si fossin bales; el pintor, plasmar l'expansió dinàmica dels éssers i les coses; l'arquitecte, transformar la ciutat en un motor deglutidor de multituds. "No existeix ni el temps ni l'espai", escriu Marinetti. Només la velocitat, la interpenetració dels cossos, la lluita.

Quan esclata la I Guerra Mundial els futuristes la saluden com l'apoteosi esteticada de la destruc-

ció; la guerra és, per a ells, no sols l'espectacle total sinó també l'"única higiene del món". Tanmateix, una de les poques coses que s'enduu la guerra és precisament la potència subversiva del futurisme.

A partir del 1916, es veu un canvi de direcció en el desenvolupament de l'avantguarda italiana. Carlo Carrà publica a *La Voce* el famós text de la *Pariata su Giotto*, que mostra la reconciliació d'un dels més significats futuristes amb el passat històric. Giorgio De Chirico, a qui la guerra ha menat a Ferrara, transmuta aquest encantat espai urbà en espectrals visions metafísiques. I un any més tard, a l'hospital militar de Ferrara, es produeix el decisiu encontre de tots dos pintors, i s'esdevé un procés d'estimulació recíproca que porta la pintura metafísica a la seva plena maduresa. Aquesta nova forma de pintar, diu el mateix Carrà, té com a pare el classicisme i com a mare

el futurisme. Del primer hereda la depuració de la forma, la immobilitat serena, l'estructuració equilibrada i l'elecció de certs motius ambientals; del segon, l'enigmàtica subjectivitat, l'assumpció de l'ambient urbà com a medi natural i l'atribució d'un caràcter mecànic, antisentimental, als objectes que l'omplen. La pintura metafísica congela, així, la convulsa ciutat futurista: les agitated masses de cossos exfoliats són ara substituïdes per maniquins, bitlles o efigies mudes i aïllades dins de contorns fixos. Globalment, després de la guerra es passa un cert retorn a l'ordre. Revistes com *La Raccolta*, *I Valori Plastici* o *La Ronda* coincideixen en la recerca d'una nova classicitat entesa en un sentit purista i no arqueològic. Passat l'huracà futurista, la idea comuna és que ha arribat l'hora de construir. I la base per fer-ho no pot ser una altra que la geometria: la simplicitat nua i límpida dels vo-

lums elementals. A partir de formes essencials, s'intenta arribar a una unitat harmònica i funcional que integri les arts en el si d'una arquitectura urbana racional.

Retorn al racionalisme

En el camp de la pintura, possiblement sigui Mario Sironi —amb les seves rotundes figuracions suburbials i les seves idees sobre la interacció del muralisme i l'estructura arquitectònica— l'exponent més clar de la nova orientació. Pel que fa a l'arquitectura, aquest canvi d'itinerari obre espais d'ambigüitat en els quals conviuen una certa línia de continuïtat moderna i la reacció arcaïtzant més abjecta. Fins i tot arquitectes com Giovanni Muzio, Gio Ponti o Gigliotti Zanini combinen experiències i temptatives d'interès amb caigudes freqüents en un revival amanerat i banal.

En relació a aquest aspecte regressiu del període, l'ascens de Mussolini al poder l'any 1922 és una dada que no es pot obviar. Se sap, per exemple, que l'important grup heterogeni dels "pittori del Novecento" —Morandi, Campigli, Sironi...— neix emparat per una construcció ideològica erigida en honor del nou règim per Margherita Sarfatti. A la llarga, però, l'obra plàstica afirma els seus valors independentment d'aquests condicionaments; l'arquitectura, en canvi, difícilment s'hi pot sostreure. I en la Itàlia feixista, tal com ho demostra la contraposada forma en què acabaren la seva carrera els arquitectes Marcello Piacentini i Giuseppe de Finetti, els imperatius que pesaven sobre l'arquitectura i l'urbanisme —concentració especulativa, monumentalisme commemoratiu, ideologia del mediterranisme i la "romanitat"...— no deixaven més opció que la retòrica (Piacentini) o el silenci (De Finetti).

Sovint, tot aquest període d'esperit clàssic que s'ubica en la Itàlia d'entreguerres apareix designat amb el nom genèric de Novecento. I, deixant de banda les coincidències de denominació, la veritat és que, vist en conjunt, aquest període no deixa de manifestar notables paral·lelismes amb el noucentisme català. Tanmateix, el llenguatge clàssicista amb què el Noucentisme formula el seu replantejament no posseeix uns fonaments teòrics de la solidesa dels italians; i així, per exemple, enfront del purisme geomètric invocat a les pàgines d'*I Valori Plastici*, aquell cau sovint en l'additament historicista o en l'anècdota folklòrica. Si ens cenyim al camp arquitectònic, però, en tots dos casos es tracta d'un període confús. L'arquitectura del Noucentisme, com la del Novecento, oscil·la entre la romanalla d'una modernitat vinculada a les noves tendències europees —art decò, protoracionalisme...— i la claudicació envers un monumentalisme oficial que acaba per imposar-se totalment. I també com a Itàlia, els factors polítics —conservadorisme creixent de la Lliga Regionalista i influència directa de l'Estat del general Primo de Rivera— no són aliens a aquest triomf de l'arqueologisme grandiloqüent: el definitiu pla de realització de l'Exposició del 1929 n'és un testimoni.

En resum, doncs, no és exagerat dir que, si bé no tots els fils de continuïtat havien quedat segats, el Noucentisme representa un hiatus entre el primer moment de renovació de l'arquitectura catalana —el període modernista— i el que s'esdevindrà amb la República i que serà protagonitzat pel GATCPAC.

TOT APUNTAT

Blanc i negre de Goya

JOAN TEIXIDOR

A la capella de l'Antic Hospital de la Santa Creu de Barcelona, podem veure aquestes quatre sèries impressionants de gravats de Goya: *Caprichos*, *Desastres*, *Tauromaquia*, *Disparates*. És un conjunt de 222 làmines que hem admirat moltíssim reproduïdes en llibres i revistes, però que seguides pas a pas en el seu total constitueixen una lectura que ens esborrona. Pocs artistes han escrit un testament tan colpidor i convincent. El desenllaç d'una vida que podia semblar amable en uns cartons que van a parar a tapissos de cara a una noblesa feliç o bé a uns retrats d'una lucidesa gairebé indiferent, es resolen en imatges al·lucinades que només es poden comprendre si penses que la vida és sovint un seguit de cicatrius sobre la pell. Cicatrius sobre la pell que es converteixen en cicatrius sobre l'acer. La tragèdia ja es dibuixa en les grans teles paradigmàtiques d'*El Dos de Mayo* i de *Los Fusilamientos en la Moncloa*, i arriba al summum a les parets de la Quinta del Sordo. Però el blanc i negre dels gravats s'acompanya de títols que ja assoleixen la pura confessió, el testimoniatge d'un home que ja no en té prou de pintar sinó que creu que ens ha de dir coses, encara que sigui d'una manera equívoca.

Diem que el blanc i el negre són els protagonistes. Però el blanc sembla que només serveixi per fer més poderós el negre. El blanc hi apareix com una reminiscència en la carn castigada de la víctima, en el ves-

tit estripat d'una dona, en un petit cel que s'allunya a l'horitzó. El negre, en canvi, hi és prepotent i paorós. Té una densitat esglaiadora, ho malmena tot amb la seva incisió brutal. El moralista que hi ha en el cor d'aquest home desesperat en el crepuscle dels anys hi posa tota la seva ànima. És segur que els colors suaus, els roses i blaus d'encanteri s'esvaïren per sempre i només queda aquesta cambra tancada on la nit va avançant. Als *Caprichos* encara hi ha un ressò de temps antic. A la *Tauromaquia*, i com un respir momentani, una certa precisió de cronista. Però ni en aquests casos no és veritat perquè tot es fa lacerant immediatament. I en els *Desastres* i els *Caprichos* ja només queda una veu admonitòria, un *memento moris* que no té sortida. Ens enfonsem cap a l'abisme, allà on ja no hi ha esperança, al fons del pou on sols ens mira l'aigua enllotada de les resines i de la tinta.

Hi hagué en molts moments la il·lusió d'aquell bon salvatge de Rousseau, en aquell segle de les Llumines pregonitzat pels homes de la Il·lustració. El Bé i el Mal continuen la seva pugna. La llibertat és aquesta contradicció dramàtica. Cel i Infern, en majúscules, són més veritat que aquell progrés indefinit i aquest cel a la terra que ens han assegurat massa sovint. Ara, amb tants Vietnams i Polònies, amb tants Afgans i Xiles que ens afeixuguen cada dia, no ens costa gaire de comprendre-ho.