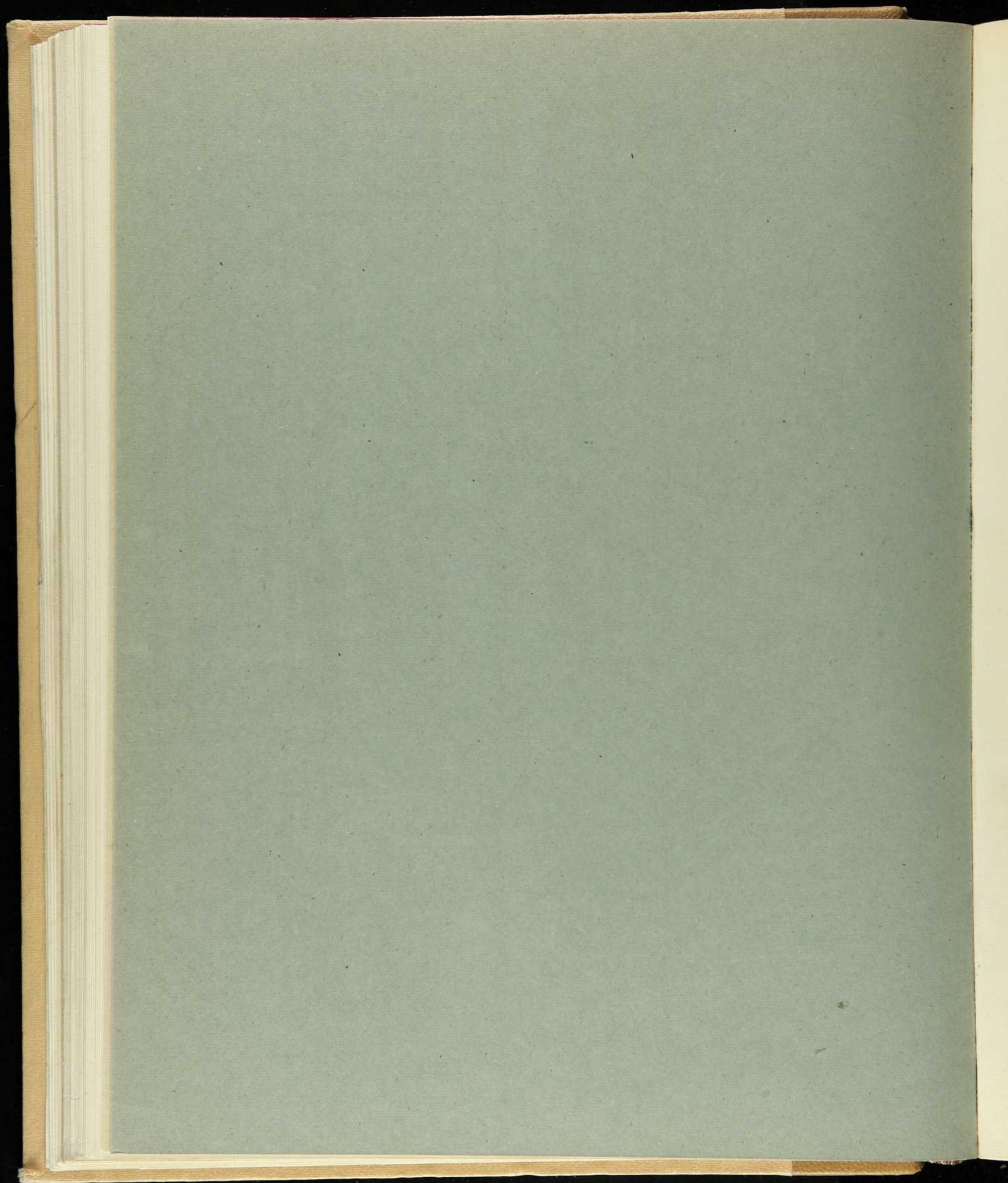


ARIEL

6

SUMARI:

NABI, de Josep Carner: *Dos fragments.* — *La Poesia de J. Palau Fabre*, per Jaume Bofill i Ferro. — *El Novellista dins de la Novella*, per Maurici Serrahima. — *Marian Pidelaserra*, per Josep Maria López-Picó. — *Marian Pidelaserra, la figura i el paisatge*, per Francesc Pujols. — *Sobre l'estètica del Doctor Torras i Bages*, per Alfred Badia. — *Lírica dels quatre elements. Notes sobre ceràmica*, per Frederic-Pau Verrié. — *Proximitat de Botticelli*, per Miquel Tarradell. — *Una posició*, per Francesc Espriu. — *Dom Gregori Maria Sunyol*, per Manuel Valls. — *Un concert de la S. I. M. C.*, per Joan Cumellas. — Vinyeta, de Julià Riu. Apunt, d'Ignasi Mundó.



ARIEL

REVISTA DE LES ARTS

ANY I

Barcelona, Octubre del 1946

NUM. VI

NABI

DOS FRAGMENTS

*QUAN Déu sospesa
un cor, i diu: - Serà mon confident - ,
a poc a poc el desavesa
d'enraonies amb la gent.
Qui Déu escolta de tot es destria,
qui Déu escolta l'alè té nuat,
qui Déu contempla l'herbei damunt seu creixeria,
qui Déu contempla fa cara d'orat;
i si caigués, d'Ell encara encisat,
entraria en la mort per la porta del dia.
I l'home fet feréstec per l'alta solitud,
dels afalacs no té consuetud
i no li plau qui, esbraveït, fa com donzella
i parla amb capcineig i cantarella;
qui ha esdevingut esquerp no es fia de qui brella,
i veu senyal d'insídies dels genis traïdors
en l'home obsequiós.*

Fragment del CANT IX

Fragment del CANT VIII

*Llavors amb una cremorada
de mortificació
vaig dir: — ¿Per què t'has compadit altra vegada,
Iahvè, que encara portes l'inic en ta abraçada,
aviciat com un nadó?
Ta veu que m'estordeix i que m'arbora
he seguit amb mil minves de daler,
amb cama de tolit, ranquejadora...
i jo sabia prou per què.*

*Car el dit que en deixant el vell Noè sa barca
pintava l'iris sobre el núvol fonedís
és el que assenyalà Caïm amb una marca
perquè cap home no l'occís.
Com que em temia que series tendre,
vela a Tartessos vaig curar prendre;
cal que et traeixin segles per dar-te passió de maleir
i encara te'n desdius a mig camí.
¡Qui vols que em cregui ara,
si corre a plaer seu qui havies percaçat!
Jo he sentit que em parlaves cara a cara,
i avui te m'has girat. —*

*I quan creguí que des del blau palau
Iahvè tot endeuat s'abocaria a posta,
mon cor es va estremir de la íntima resposta:
— És que l'ira t'escau? —
Com l'infant engrunyit que es desatansa
del mot suau,
vaig partir de l'indret de ma recança
per un camí sense aigua ni cap ombratge verd:
el de la penitència i la desesperança,
car totes dues menen al desert.*

*I a l'endemà, i a l'hora lleu que brolla
la claredat del món, en un indret
tot solitari i tot lluent de set
on no hi hagué jamai fil d'aigua ni cadolla,
recomençà a pleret
de rondinar ma boca folla.*

*-Tu em deies: «Què en fareu de l'arc i de la fona?
Que els lliuri en presentalla la vostra pura fe,
car no dureu sinó una estona
i jo só qui roman, Iahvè.
No cap enginy de guerra valdria l'esperança
en qui senyal no deixa de brolla o renadiu.
Encomaneu-me la venjança:
quan Iahvè passa, res no viu.*

*A l'ase fer, que corre a la perduda,
daré el palau del rei, clofolla d'or rompuda;
a l'òliba la torre que els núvols ajaça.
El tron impur, el sangonós altar,
un torterol de fam seran a nit vinguda
i un torterol de sorra els colgarà.»*

*Deies així, i el món temia tos temperis.
Potser ja els emissaris alats de tos misteris
ans de complir del càstig el manament incert
es giren vers tos ulls per si l'enuig s'hi perd;
potser ja massa glòria colgada té el desert,
aquest cementiri d'imperis. -*

JOSEP CARNER

La poesia de J. Palau Fabre

DESPRÉS de Maragall, amb el seu romanticisme anhelant i entusiasta, rerassegat, certament, però com a tal potser més ric i complex que cap altre, la poesia catalana va trobar el seu classicisme. Carner, Guerau de Liost, Riba, Manent, tan admirables en llur segura i mestrívola serenitat. Però en els epígons d'aquests grans noms, la joventut d'ara, la nota que sembla dominant és una certa timidesa, un sentit tan ultrat de la discreció i la mesura, potser una fixació tan rígida en determinades formes, que gairebé podríem creure que la serenitat comença a degenerar en estancament.

És, per tant, en contrast amb l'elegant circumspecció de l'actual poesia catalana que ens apareixen plens d'interès, valuosos tanmateix, el neguit, la passió, l'audaç arriscament de Palau Fabre. Si en certs moments resulta gairebé perillosa la seva actitud, no se li pot negar una valentia, anunciadora de riquesa i vitalitat internes. La seva poesia no reflecteix solament les indefugibles llums externes, com un llac tranquil, les clarors regulars i fatals del sol, la lluna i les estrelles. Les aigües inquietes i en lluita pretenen afegir a les llums siderals la pròpia, el fulgor vital del fòsfor de les pròpies pregoneses, que la violència de la lluita encén. Pot escoltar-s'hi l'arremorament del combat, s'hi pot veure besllumar la lluïssor de les armes. I s'hi endevina la voluntat que totes aquestes lluites menin a noves formes, a noves conquestes. En aquest sentit és el capdavanter entre els nostres poetes, i no hem de regatejar-li el lloc més vistent: el de guaita apassionat sotjant les noves aurores.

L'APRENENT DE POETA és el títol del seu primer llibre, i aquestes paraules defineixen ben bé poesia de Palau Fabre. Un aprenentatge, però, anhelant, ardent, lluminós. A desgrat de falles esporàdiques, si bé innegables, gloriós. El que ha començat el seu camí és un poderós esperit. I avança vers l'atzar i l'aventura, vers la llum i la fosca, vers els cels, les terres, les aigües i els estels. Volenterós, ardit, a cap afany, a cap fatiga no desdiu. En moments d'assenyament gairebé enterc, no vacilla el nostre poeta d'emprar les formes d'expressió més atrevides, més crues, fins i tot francament inconvenients. La truculència és sovint en ell com un exercici per a evitar l'agrisament. Endevinem que no s'hi decanta per veritable inclinació, ans per aprenentatge, gairebé diríem, paradoxalment, per disciplina. No vol tenir per sobrer cap de les forces vitals, ni les més obscures; no tem, per exemple, ni la sexualitat més a flor de pell, la que sol menysprear-se com a simple extremament animal. ¡Quanta riquesa pot procurar-li l'aventura, el cobejat risc, la preuada lliçó! ¡L'aprenent de poeta! Aprenentatge extrem, aferrissat, meravellós tanmateix. L'experiència ha d'ésser vasta, diversa, ardent, per a destil·lar una gota de lucidesa poètica, de veritable encant poètic. Res del món no ha de romandre aliè al prodigiós experiment, tot cal que dongui el seu perfum, el seu matís. L'exaltació més cremant i destructora, la confusió més violenta pot procurar el color més delicat, més misteriosament suggestiu, com la roentor del forn l'òxid més irisat sobre una porcellana.

Però, en certs moments, el nostre poeta sembla com si sentís la fadiga, el desencís de la seva exaltada ruta, com si es recollís un moment en algun recó ombriu, secret, regalat del camí, per tal de deixar fluir la seva melangia—aquesta versió juvenívola, tan bella, del dolor de la vida,—la seva amarguesa més recòndita, en una dolça i trista musicalitat. Ens apareixen els poemes d'aquests moments, no exempts d'una gràcia molt personal, ben dins la línia d'aquell esmentat classicisme català, però d'un to més punxant, més intencionat:

*Guareix l'amor
noia blanca.
Viu vora el cor,
sota casa.*

En mig la complexitat de la poesia de Palau Fabre, topem adesiara, i cal insistir-hi, modesta intervenció, tal vegada, del crític en aquell aprenentatge, amb certes crueses de concepte i d'expressió francament desagradables. Responen, és cert, a la seva actitud de tanteig rebel i agosarat. Ell pretén que sigui una prova de la seva audàcia. En aquest sentit no deixem de veure'n la motivació, però en cap manera no gosàriem justificar-les. Mancant a principis immutables de capteniment, pequen contra el bon gust. Són moments fallits, mal resolts, no moments de fortuna, ans malaventurats. No afegiran ni una engruna de prestigi a l'obra de Palau, com recursos semblants són veritables grops àdhuc en les obres, admirables, altrament, dels qui hagin pogut suggerir-los-hi:—¿Rimbaud, Lautréamont?.

JAUME BOFILL i FERRO

JOSEP PALAU FABRE, *L'Aprenent de Poeta*. — Barcelona, LA SIRENA, 1943.



Vinyeta de Julià Riu

El novel·lista dins de la Novel·la

ES un fet a constatar dintre de l'evolució de la novel·la moderna que un dels millors narradors nordamericans d'ara, Kenneth Roberts, escriu les seves narracions èpiques en primera persona. Fa uns quants anys, la intervenció personal del narrador en la novel·la era considerada com una minva per a l'objectivitat, i com una falla decisiva, o poc menys, en la persecució de la finalitat èpica. La narració *qui se deroule d'un seul fil et trouve son unité dans le sujet qui se raconte lui-même* era considerada per Massis com la *tentation de tout romancier impuissant* que no es vegi amb cor d'objectivar la vida. No li mancava raó, cal dir-ho, i podríem trobar l'equivalent d'aquest judici en crítiques de tots colors, fins entre nosaltres, que també hem hagut de patir del trist romanticisme de les confessions novellades. Barrejant la raó pregonada amb la purament formal, la intervenció de l'autor-narrador era considerada per ella mateixa com un element d'impuresa narrativa equiparable al comentari continuat, que ni que fos en tercera persona posava dins de la novel·la el novellista de tesi. La pluja abrumadora d'auto-judicis era realment una nova forma de la novel·la que d'una manera preconcebuda porta al *quod erat demonstrandum*.

Però aquesta afirmació partia d'un cert desenfocament, que venia, en bona part, de la proximitat sense perspectiva amb què havia d'ésser vista l'obra de Proust. Llavors encara els exegetes creien en la desintegració analítica total dels personatges proustians, i no s'adonaven que el Marcel narrador només s'aplicava a ell mateix l'anàlisi desintegrador, i que pocs novellistes han estat tan objectius com Proust en descriure els personatges que no eren el narrador, dels quals el mur impenetrable que separa cada home dels altres, sempre perceptible en la seva obra, només li permetia donar visions externes i incompletes, que, això sí, sotmetia al més prodigiós anàlisi, quan, com a tals visions, havien esdevingut ja matèria elaborable en el cervell del personatge narrador, Marcel.

No és, doncs, el fet que el novellista parli per boca d'un personatge el que esdevé un inconvenient per a l'objectivitat, —i a *fortiori*, per a l'objectivitat èpica—, sinó que el mal ve quan el novellista no sap fondre's en el personatge que ha triat com a narrador. El Marcel que fa en primera persona la recerca del temps perdut pot assemblar-se sovint al mateix Proust, però indubtablement és sempre el personatge que dintre l'obra

representa. No es podria dir el mateix de la major part dels herois monologuistes que han ocupat un lloc excessiu en la novella d'entre les dues guerres, i d'ací vingué la justa prevenció contra la narració en primera persona que venia a substituir l'afany exagerat i també, netament romàntic, amb què tants novellistes havien comentat, també dintre de llurs obres, les accions dels personatges.

Però és que també en això hi havia el més i el menys. Al costat d'un Paul Bourget, posem per cas, que, parlant com a autor, empresonava dins la xarxa implacable de la seva lògica preconcebuda tot el que en les novel·les que escrivia intentés moure's per compte propi, cal veure com a *Resurrecció* o a la *Sonata a Kreutzer* els comentaris enutjosament tendenciosos del Tolstoi predicador desorienten molt més el lector que no pas desfiguren els personatges de l'obra; i com, en un nivell més ingenu, Narcís Oller, dut per l'amor a les seves criatures, ens explica que la Toneta o Pilar Prim, eren dones gairebé perfectes alhora que ell mateix, quan no comenta i només crea, ens les fa veure apassionades, fallibles i personals gairebé fins a la impertinència.

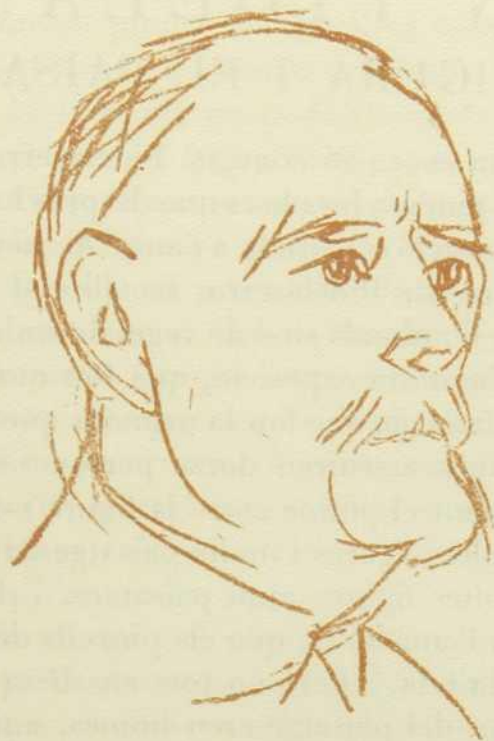
La falla no ve, doncs, de si la narració és en primera o en tercera persona sinó del punt a què arriba el novellista en l'oblit de si mateix i del propi món real quan es posa a parlar del món que crea. Per això Kenneth Roberts pot aconseguir una objectivitat i un nivell èpic excepcionals en una narració fictivament autobiogràfica: perquè quan es posa a escriure ja no és ell mateix sinó que és Langdon Towne o Peter Merrill, que no es proposen analitzar-se o exhibir-se romànticament en confessió, sinó contar les grans aventures de les quals foren testimonis o actors. Així, si la visió èpica no té l'amplitud de la de l'*Odissea* o de la de *Guerra i Pau* en té, en el sentit novellístic, la precisió i la grandesa. Potser fins es podria suposar si, per aquells que no poden abastar la immensitat panoràmica d'Homer o de Tolstoi, la narració personal pot ésser un bell element de visió èpica: mai Walter Scott no s'hi acosta tant com en *Rob Roy* que també és escrit en primera persona; potser no hi ha en tota la novella catalana fragments de tanta força èpica com alguns de *La Punyalada* de Marian Vayreda, on també parla el protagonista. (No oblidem que el fragment més característic de l'*Odissea* és la narració d'Ulisses). Però llavors és indispensable un vigor gairebé ascètic en la tria, i fins en el refús, de les filigranes introspectives que el nivell comú de la novella moderna ha posat a l'abast de tothom.

I és molt curiós de constatar, quan s'arriba a aquesta conclusió, la innegable semblança que el procediment narratiu de Kenneth Roberts té amb la del pare de la novella moderna, Daniel Defoe; aquella narració

planera i viva, però alhora seca i funcional, autènticament èpica, del Capità Singleton i de Moll Flanders, —i fins del mateix Robinson— quan ens conten les pròpies aventures. Encara que Kenneth Roberts hagi pogut aprofitar dos segles d'experiència, en la matisació dels elements humans i en la retallada de tot allò que és superflu, el retorn a l'origen és visible. Vol dir això que s'està cloent el cercle de l'evolució del gènere? Vol dir només que, després d'un esforç literari acarnissat, torna a reprendre, ni que sigui fabulosament enriquida, la simple humanitat inicial? Més aviat això darrer. La lírica ha fugit a tancar-se en la torre de vori i el teatre ha deixat al cinema el privilegi del diàleg quotidià amb les masses. Més que mai cal esperar el predomini de la novella, i el triomf d'una novella directa i humana, que doni amb simplicitat a tots els homes el guany de dos segles d'un esforç pel coneixement de la realitat humana que, vist de lluny, deixarà meravellats els humanistes de les generacions futures.

Caldrà que, un dia o altre, comencem a adonar-nos de com ens manca, almenys com a cosa normal, aquest gènere en ple predomini a tot arreu. Mentre això no arriba, convé que en preparem l'adveniment fent-nos un bon criteri del què convé que la novella sigui, i amb temptatives modestes i normals n'iniciem l'aplicació. Per això, en lloc de parlar de Proust, o de Joyce, o de Virgínia Wolff, he parlat de Kenneth Roberts. Els genis personalíssims no poden ésser previstos ni per ells mateixos. Deia un gran novel·lista prematur, Raymond Radiguet: *Donat que qualsevol gran escriptor és, pel sol fet d'ésser-ho, original, l'exercici ha d'ésser el de banalitzar-se.* El novel·lista nordamericà, amb la seva renunciació als ornaments pseudo-literaris i pseudo-psicològics, dels quals els nostres narradors no acostumen saber prescindir, és un model perfecte per a una recreació del gènere. I fins els temes. La narració èpica ens convé, per moltes raons. Els segles XVIII i XIX a Catalunya donen marge sobrat per a bastir una sèrie de cròniques que, com les d'Arundel, fessin revivre generacions d'homes que eren com nosaltres som, i que qualsevol escriptor nou, una mica dotat, retrobaria prou dintre d'ell mateix per a poder parlar-ne en primera persona, com parla, en conversa, dels seus contemporanis. Si s'arribés a crear una base sòlida d'aquesta mena, les altres formes de novella ens serien donades de més a més. I llavors ja no ens caldria avergonyir-nos de que la novella no sigui per a nosaltres un mitjà d'expressió normal, i d'haver de considerar-la com un problema.

MAURICI SERRAHIMA



Marian Pidelaserra

PROFESSOS, amb el vot d'obediència,
colors i llum us són fidels. I és
la senyoria de la intel·ligència,
dins vostra Regla, com un sentit més.

J. M. LÓPEZ PICÓ

Setembre del 1946.

Retrat de M. Pidelaserra, apunt d'Ignasi Mundó

MARIAN PIDELASERRA, LA FIGURA I EL PAISATGE

L'AUTOR d'aquesta evocació conegué Pidelaserra en plena serra del Montseny, quan pintava les obres que després havien de constituir la seva primera exposició celebrada a l'antic Ateneu Barcelonès; allà foren exposats els quadres de Pidelaserra, recollits al Montseny, com una collita de caçador, no d'animals sinó de vegetals amb la terra i tot que els sosté. Amb motiu d'aquesta exposició, que fou molt poc visitada, l'infrascrit donà una conferència que fou la primera que ha donat en aquesta vida—i a la qual només assistiren dotze persones—on disertà sobre la pintura exposada, situant el pintor entre la figura i el paisatge.

Tots hem vist moltes figures i molts paisatges, i també molts paisatges amb figures, i moltes figures amb paisatges, i davant d'aquest món pintat hem sentit tota l'emoció de que els pinzells del pintor havien estat capaços d'impregnar la tela. Però no tots ens hem aturat a distingir si en el quadre les figures del paisatge eren homes, animals o plantes. Si el pintor hi posa éssers humans diem que és un paisatge amb figures; si només hi posa plantes l'anomenen paisatge sense figura, és a dir: simplement paisatge; però si hi posa animals ens quedem indecisos. Coneixem algunes obres de Martí Alsina, i tenim la sort de posseir un quadre del gran amic i pintor Colom dedicat a l'or pur de les muntanyes de Mallorca que surt del mar, i potser podríem recordar-ne d'altres, on el paisatge, apareix, com en els citats, completament sol, és a dir: cru, encara que cremi, i completament despullat de vegetació. No cal dir que allà hi trobem el veritable paisatge. La solució d'aquest problema, que l'anàlisi de la crítica pictòrica no s'havia encara plantejat, la donà per endavant Pidelaserra, en aquella exposició de l'antic Ateneu, pintant un arbre com qui pinta un bèstia o qui pinta una persona. *Pidelaserra, senyors*—va dir en aquella conferència el que ara escriu—*ha pintat un arbre*. I demostrà que la figura no es redueix a la imatge dels éssers humans i, si es vol, bestials, sinó que transcendeix igualment als vegetals.

Anomenem pintors de figures retratistes com el nostre eteri Canals que sols es llençà al paisatge quan descobrí la illusió de viure a Piera, illusió que no pogué completar perquè morí en pensar que viuria en plena naturalesa. *Adéu illusions de Piera!* va dir el gran pintor poeta en sentir que la mort li posava la mà damunt dels ulls sols oberts per a pintar. Però, parlant de figures no parlem de Nonell—que abandonà el paisatge sols iniciat en els suburbis sense arribar ni tan sols al camp—

perquè parlant de l'anomenat pintor de la naturalesa lletja i de Canals que podria ésser anomenat pintor de la bellesa bonica, ens vindrien les llàgrimes als ulls i no podríem continuar escrivint: els que tingueren la sort d'estar junts en la joventut no poden tenir-la d'estar junts en la vellesa. Anomenem pintor del paisatge el nostre ja evocat Colom, les figures del qual quedaran solament com a excepció. Però a Marian Pidelaserra, que ens deixà figures i paisatges, l'anomenem pintor de la figura i del paisatge per aquell arbre del Montseny ponderat fa tants anys en la conferència de l'antic Ateneu Barcelonès. El pintor amb els seus pinzells ens hi demostrà que un arbre no era una part del paisatge sinó una figura de cos sencer, que viu en plena naturalesa com l'home en plena ciutat. El Pi de la Serra com a bon pi i bon pintor que era, volgué fer el retrat del company que trobà plantat en aquella serra on ell plantava el taller de campanya, als encontorns de l'ermita de Sant Segimon —que fou on el pintor i l'autor d'aquestes ratlles es feren companys com el Pi retratista se n'havia fet del faig retratat. El retratista dels qui viuen a la serra, sols podia dur el nom que duia i que deixarà en la memòria dels homes ja que no podia deixar-lo en la dels arbres.

Si els pintors de flors planten el paisatge en les figures, Pidelaserra ens dóna la figura plantada en el paisatge. Si els pintors de flors estenen el paisatge entorn de les figures que li arrenquen, Pidelaserra estengué la figura damunt del paisatge sense arrancar-la d'aquest. Si els pintors de flors pinten el conjunt de les figures, Pidelaserra pinta la figura del conjunt.

L'autor, que no té temps material per a estendre's més en aquesta evocació funeral de l'amic, pot dir als lectors que publicà un opuscle, sobre el geni del pintor que ningú no llegí, perquè a l'autor li passa el mateix que passà al pintor: a ell ningú li comprava els quadres, de la mateixa manera que al que signa aquest article, ningú li comprava els llibres; però no ens preocupem: les pintures que Pidelaserra deixà pintades les comprarà la humanitat i els llibres que està escrivint l'autor d'aquestes ratlles els comprarà l'univers.

Pidelaserra que durant molts anys sacrificà la pintura per a dedicar-se al comerç no sabé vendre el que després pintà. Fou un gran comerciant i un molt més gran pintor, però no pogué aliar les dues activitats: la pintura i el comerç que sabia conreuar per separat. Però el que en vida visqué del comerç en la mort viurà de la pintura.

FRANCESC PUJOLS

Martorell, «Torre de les Hores». Octubre del 1946.

SOBRE L'ESTÈTICA DEL DOCTOR TORRAS i BAGES

SEMBLA escaient que la commemoració de la naixença del nostre gran bisbe Dr. Torras i Bages, la celebri ARIEL donant una breu síntesi del seu pensament. No és la vessant de filòsof de la bellesa la més coneguda a casa nostra de la personalitat de l'autor de *La tradició catalana* malgrat la relativa còpia de la seva producció en aquesta esfera i la tasca sintetitzant i divulgadora del canonge Cardó. Cal dir d'antuï que la doctrina estètica del bisbe, sigui el que es vulgui l'angle de visió en que el lector es situï, no és gota negligible. Sens dubte que topa amb l'esteticisme contemporani. Però malgrat les opinions que aquest arrisqui a aventurar, no seria lícit, de declarar-la inservible per a un contemplador o un artista d'avui i encara més si és de la nostra terra. Llegint l'obra del bisbe veureu enllaçats el classicisme platònic i l'ontologia estètica de l'Escola. Si us abelleix d'abraçar una doctrina amb l'ullada unificant del pensador, us caldrà primer ordenar sistemàticament els temes, dispersos en una fronda espessa d'exaltacions religioses i metafísiques i intrincada pel vent de la seva vena d'escriptor dotat de gran influència creadora. Caldrà posar-los també un xic de retòrica, sovint solemne, altrament molt bella. Però trobareu un esperit de sensibilitat oberta i educada, una capacitat sintetitzant i alhora innovadora sense proposar-s'ho, una fallera moralitzant compatible amb la necessària actitud de desinterès especulatiu. I encara, una pruïja de vitalitzar l'estètica amb els empelts del pensament contemporani que poden inserir-se al tronc clàssic.

I sobretot amable per a nosaltres, una veu molt pura i característica de la nostra ànima col·lectiva, amb el seny, la claredat, la cautela i el sentit comú de les nostres figures representatives. No, no es pot provar de rebutjar l'estètica del Dr. Torras sense una pregonia meditació filosòfica i psicològica. L'artista o el contemplador de bellesa que es llenci a la tasca no aconseguirà més que aclarir-se en darrer terme els perfils dels grans problemes debatuts de sempre i per tant ajudar-se a pensar bé pel seu compte. Si després es troba jutjat el fet estètic d'acord amb uns patrons sensualistes o relativistes, la culpa no serà del Dr. Torras sinó de la inaptesa de l'assajador per a fer de la doctrina pensament aplicable a l'experiència quotidiana.

Per la seva formació escolàstica i per tendència personal, el Dr. Torras queda adscrit al realisme filosòfic. I per l'esma de pensador, es decanta al predomini de la meditació metafísica. La seva doctrina estètica és, doncs, una metafísica de la bellesa real objectiva. Però predomini no és exclusivisme. El Dr. Torras no era cap pensador fred ans un enamorat de la bellesa i un artista de la paraula a més d'un home dreçat damunt d'una religiositat de mil arrels. D'ací que el seu pensament no aparegui mai encarcerat en fórmules racionals al servei d'un mètode en estricte desenvolupament lògic. La seva doctrina de la bellesa esdevé assaonada de metàfores bíbliques i literàries i enriquida d'una gràcia alhora solemne i senzilla. La bellesa, en la versió del Dr. Torras, com en la dels platònics i en la de Sant Tomàs, és una *claritas*, però no la resplendor de la Veritat com a Idea o de la perfecció com a plenitud de naturalesa, sinó de la mateixa Divinitat. Tota cosa natural ha d'ésser bella

per tal com, nascuda de les mans de Déu, ha de resplendir amb la *luce del suggel* creador. No hi haurà problema del lleig en la Natura perquè res no hi ha natural que no transparenti d'alguna manera en la seva essència l'infinitament Bell. Per això caldrà no fiar-nos de l'espontaneïtat de les nostres apreciacions estètiques. Si un gripau, per exemple, no pot ésser lleig i ens ho sembla, és el judici estètic allò que cal aprendre a variar, depurant-lo amb aquest principi, no pas negar o minimitzar la valor de l'objecte. El judici estètic, cavall de batalla de l'estètica moderna, haurà d'anar afinant-se doncs, contra tota tendència empirista, de dalt a baix i no a la inversa. La doctrina del bisbe es recolza en un principi de fe, graciosament extès devers l'esfera de meditació estètica. També vàlidament? Diguem que ell no es planteja cap problema crític. En té prou amb creure en el Déu del cristianisme, en pensar-lo ontològicament com a Bell i en admetre la plena capacitat receptiva de bellesa del món creat. La resta, en lloc d'esgratinyament crític, haurà d'ésser una mena de franciscanisme estètic. Aquesta actitud suposa, és clar, una determinada solució al problema del coneixement de la bellesa, que d'altra banda no té el bisbe gran interès a perfilar, més atent a la construcció metafísica que a l'anàlisi epistemològica. N'és, però, un indici clar, la seva doctrina de la fruïció estètica, privilegiada delectança de la cima de l'esperit, que per força ha d'ésser concomitant a una intuïció directa de la singularitat essencial de cada objecte bell.

El problema que el nostre admirable Doctor sent autènticament és el de l'art en l'aspecte de contemplació i en el de creació més en el segon que en el primer. Què s'esdevé en l'artista, que així pugui infondre bellesa a les seves criatures? En què consisteix la bellesa de l'art? La solució del problema genètic és clarament platònica. L'altra, una bella síntesi personal presidida pel pensament aristotèlic i tomista i completada amb coses, que el bisbe trobà aprofitables, de Taine. El Doctor Torras traspua ací un intensa riquesa anímica. El daler de veritat, la irisada sensibilitat estètica, una pregona fondària mística, el sentiment de responsabilitat sacerdotal de cara als artistes de la nostra terra que escoltaven o que llegien les seves conferències del Cercle artístic de Sant Lluc...

L'artista és per al Dr. Torras, l'home totes les facultats del qual estan mogudes, per l'amor; cal tenir present en aquest punt la concepció escolàstica del procés en què s'elabora el coneixement sensible i racional. Com tot home, l'artista percep, imagina i concep, operacions psíquiques en les quals cal encloure les composicions i exclusions de la fantasia, entesa en el seu sentit de facultat creadora, i el judici espiritual amb el qual tot ho ordena. Però idòniament posseeix una llum mental fecundant, distinta de la de l'home corrent, capaç de transformar en Verb artístic el Verb mental cognoscitiu. Es tracta d'una impulsió interna de totes les facultats, mogudes per amor a la bellesa, d'un abrandament afectiu, mig de l'home natural atret irresistiblement per la bellesa objectiva com en el Fedre, mig de l'home implantat en el regne dels elegits de Déu a qui és insuflada una gràcia estètica especial que arravata l'esperit i determina l'acció creadora de la ment artística. El parlar comú anomena a aquest estat i a aquesta capacitat, *entusiasme* i *inspiració*. L'artista es conclou en el geni que etimològicament vol dir engendrador. El seu procés intern ha de vessar-se en l'obra. Pel toc sobrehumà de l'acció divina, l'artista esdevé un déu en petit. L'obra doncs, serà bella per l'amor de Déu a l'artista i per l'amor de l'artista a la bellesa, ambdós en acte. En l'exercici de la qual obra, l'artista per

fidelitat al Déu, agraciador, cal que es sotmeti a la revelació cristiana, al criteri moral cristià i—afegeix mediterràniament el nostre bisbe—al magisteri de la naturalesa.

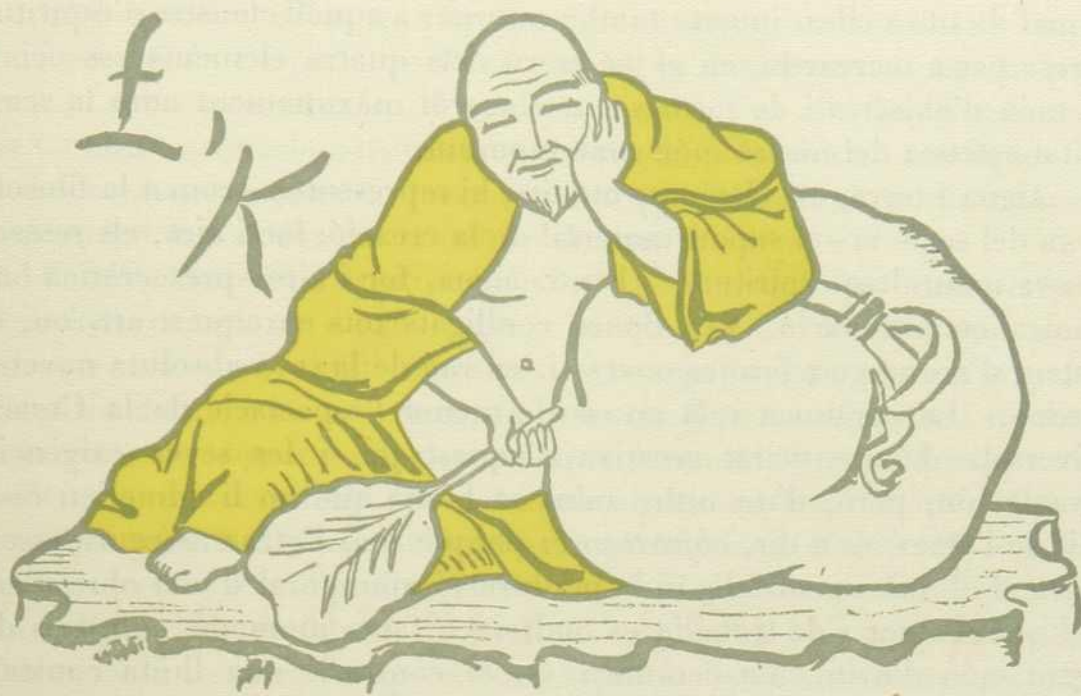
Ara, la bellesa artística, essent donada en un objecte perceptible, pertany a l'esfera de l'espiritual-sensible. Es la *unitat en la varietat* d'Aristòtil entesa com la unitat metafísica de l'essència expressada mitjançant la totalitat suficient de les parts sensibles. La bellesa d'un quadre és l'essència del quadre—un *quid* no sensible—cognoscible en la mesura que el grau de perfecció formal de les parts sensibles consent a expressar. Quelcom semblant—però no anàleg—al que és la mirada a uns ulls. Una síntesi expressiva que val en l'obra d'art com el Verb, la idea de l'obra, valgué en la ment de l'artista, febrosenc d'amor, en posar-se a donar-la a llum.

ALFRED BADIA

RECEPTA LITERÀRIA

per MARCEL PROUST

PREPARAR EL LLIBRE MINUCIOSAMENT,
AMB PERPETUALS REAGRUPAMENTS DE FORCES
COM PER A UNA OFENSIVA,
SUPORTAR-LO AMB FATIGA,
ACCEPTAR-LO COM UNA REGLA,
CONSTRUIR-LO COM UNA ESGLÉSIA
SEGUIR-LO COM UN RÈGIM,
VÈNCER-LO COM UN OBSTACLE,
CONQUISTAR-LO COM UNA AMISTAT,
SOBREALIMENTAR-LO COM UN FILL,
CREARLO COM UN MÓN.



LÍRICA DELS QUATRE ELEMENTS

NOTES SOBRE CERÀMICA

TOTA la cultura humana d'ordre material s'ha desplegat, i queda fixada, entre dos grans moments crítics: entre una crisi d'objectes i una altra *dels objectes*. La primera creació artesana de la humanitat respongué a la primera d'aquestes crisis: a una manca d'objectes. L'home primitiu creà llavors, en absoluta necessitat d'utilització, unes formes que, al llarg dels successius mil·lenis, homes cada vegada menys primitius performaren, deformaren i esgotaren; en feren civilització; i justificaren en alguna manera aquella frase de Joan Miró afirmant que l'art està en decadència des de les caveres.

Però avui, voltats d'objectes que no han estat creats per a nosaltres i les formes dels quals no tenen significat ni justificació possibles perquè corresponen mínimament a les exigències de la nostra actualitat vital, descobrim la crisi de valors lògic-estètics de la nostra vella cultura mobiliar i assistim a l'espectacle d'una lluita difícil, i gairebé sempre encara inhàbil, de l'artista per a retornar a la pristina puresa imaginativa i als cercles divins de l'autèntica creació.

La ceràmica, mare i origen de les plàstiques, i la més purament

formal de totes elles, intenta també retornar a aquell claustre d'espíritual puresa per a recrear-hi, en el joc etern dels quatre elements essencials, un món d'objectes i de formes que s'acordi màximament amb la sensibilitat estètica del nostre món contemporani.

Aigua i terra, els elements humits, hi representen — com a la filosofia grega del segle VI — el suport material de la creació; foc i aire, els ressecs, la seva naturalesa espíritual. Terra, aigua, foc i aire — presocràtica harmònica conjuminació — van doncs conlligats tots en aquest art, on, en l'intent d'aconseguir formes noves — i, en raó de la seva absoluta novetat, pures —. La ceràmica refà en escala menor l'espectacle de la Creació universal. L'autenticitat creativa d'aquest joc i les seves exigències formals són, però, d'un ordre talment humà que no li admetien ésser fruit de l'atzar; és a dir, *objet trouvé*: perquè mai l'atzar assegura essencialment el naixement feliç ni la perduració atemporal d'una obra d'art, tot i que d'atzar i de troballa es nodreixen tants moments culturals del nostre món d'avui. La ceràmica és, al contrari, una lluita constant contra l'atzar i les temptacions acomodaticies dels seus propis mitjans. Lluita amb el torn contra l'amorfa naturalesa de les pastes ceràmiques i contra el torn per la maduresa d'unes formes ideals; perquè si la forma és en la ceràmica part essencial, l'artista ha d'imposar a la còmoda inclinació mecànica del torn un ritme d'harmonia vivent i fins i tot un valor escultòric. Semblantment, la ceràmica crea sota el signe del foc i en lluita amb ell mateix; col·laborador indispensable i col·laborador per excel·lència el foc és també el més pèrfid dels col·laboradors. Però l'artista, elegit que treballa per a extreure d'ell mateix un món, tal vegada només comunicable a través de la materialitat de les seves obres, sent que l'atzar ha d'ésser esbandit de tota creació que vulgui ésser digna d'aquest nom i que, per tant, també el foc ha d'ésser sotmès.

Ciència profusa, i no pas joc atzarós, el que més conta, doncs, en l'art pur de la ceràmica — i, concretant-nos en exemples de local universalitat, en l'obra d'un Josep Llorens Artigas o un Antoni Cumella — és l'haver reeixit a elevar-se a una alta categoria de creació intel·lectual havent restat a la vegada en els dominis de les formes més naturals i simples. Perquè si en ella cada forma sembla encloure, per la seva puresa, una prèvia equació cartesiana, com, per la seva singular adequació material, cada color i cada qualitat comportar un anàlisi químic, el que cerca aquest art i allò de que es val són elements que pertanyen més aviat a un món poètic; així, en els gresos perfets en l'àmbit incandescent del forn s'hi confonen sovint la imatge d'una flor, la dolçor d'una pell i el color d'una tarda.

Però cal, per això, que hi hagi en el ceramista un arièlic instint d'assimilació de l'esperit de l'aire que és en darrer terme aquell quart element que cerca i contra el qual no lluita. Per ell, descobreixen els ulls un nou espectacle natural, verge i ric de possibilitats estètiques, fill en el seu extrem lirisme de la sensibilitat que informa el procés universal d'aquest art tan antic com la cultura humana.

Forma, matèria i qualitat són les coordenades que defineixen la naturalesa complexa d'aquest art. La recerca de formes que essent expressives d'una realitat objectiva i a la vegada d'un sentiment personal restin del domini universal, la invenció de tons de color i qualitats de tacte, cada vegada nous però sempre íntimament compenetrats amb la forma, i l'obtenció de matèries que siguin suport eficient d'aquesta consubstanciació d'elements externs, constitueixen el seu objectiu immediat i assenyalen l'aspiració de la més depurada de les espècies, el gres. Però el do que exigeix l'afortunada integració en una sola matèria i l'adequació entre ells d'aquests tres aspectes de l'obra, constitueixen al seu torn un testimoni suprem de funció espiritual; tant, que pel camí d'un serè naturalisme ens duu sovint fins a la llinda de la mateixa lírica.

Recolzat en un bot de plaers terrenals, Pu-Tai, el déu xinès de la ceràmica, ja ens prometia, «fortuna, dignitat i una *primavera eterna*». I és la idea d'eterna recreació del món, massa oblidada per les arts contemporànies, la que presideix l'eclosió lírica d'aquesta confabulació dels quatre elements en l'art del foc. No és, doncs, desencertadament que el nostre Llorens Artigas ha volgut gravar en el seu forn aquest signe augural del déu xinès



prometedor potser a les nostres arts, d'una nova autèntica i eterna primavera.

FREDERIC-PAU VERRIÉ

UNA POSICIÓ

LA lliçó dels impressionistes no ha estat compresa o aprofitada. La pintura actual sembla que hagi anat a parar a un carreró sense sortida. Els assaigs que es fan diuen, per a renovar l'àmbit pictòric, no condueixen a res, és a dir, no porten a grans obres. Es parla de Picasso, de Matisse, però no de tal o qual obra d'ells, i no se'n parla perquè no existeix. L'obra dels contemporanis ens interessa en conjunt pel que té d'inquiet, d'inestable, d'interrogador, de monstruós; perquè reflexa una anarquia mental molt nostra i molt pròpia del nostre temps, ric només en dubtes. Hi ha cent camins oberts i molt transitats, però que no menen enlloc o, almenys fins ara, no hi han reeixit. Per què? Potser valdria la pena que ens preguntéssim d'una vegada què és la Pintura, o bé deslliuréssim el nostre instint pictòric de tota especulació interpretativa.

Ha dit D'Annunzio: «L'art no es renovarà a força d'enginy, sinó per obra d'una nova brutalitat.» I tot l'Art més modern, l'art d'avantguarda oficial, no és sinó joc d'enginy. Enginy i recerca tècnica, servit generalment per idees no plàstiques i que desplacen l'emoció estètica a terrenys més freudians que pictòrics.

I no és manca de respecte o bé hostilitat envers l'obra de Picasso o Dalí. Només pot sentir aquesta hostilitat qui no s'esforça a comprendre'ls o no pugui fer-ho; qui no vegi en ells allò que malgrat tot contenen de pintura-pintura i com a desgrat de la frenètica recerca, segueixen, més que ningú, la veritable tradició clàssica, — espanyola els uns, italiana els altres. Car, ¿què sabríem nosaltres de Velàzquez o de Goya si no fos per Matisse? I què sabríem dels italians si no fos per Picasso i Dalí? A través d'ells, únicament, podem assimilar allò que els clàssics tenen d'etern. Mai un academicista, per exemple, ens farà veure res més del que ja vèiem per nosaltres mateixos; però si deixem de banda l'herència clàssica, d'aquells què en queda? Únicament l'afirmació ferotge d'una personalitat potentíssima desorientada en l'allunyar-se cada vegada més de la veritable contemplació i meditació plàstiques.

L'Art ja no conta històries, ara fa meditar, i ben cert que és així. Mentre aquesta meditació es mogui en el terreny, tan abstracte com es vulgui, de les formes i els colors hi haurà pintura, però si ens allunyem de les dades immediates, si volem inventar un nou món a base de formes que ens semblen inèdites però que són una desfiguració del *diccionari-natura*, caiem desseguida en l'arbitrarietat monstruosa, en el *desordre*, en el pecat d'orgull, que és el darrer que pot cometre un artista.

Avui, després de l'experiència impressionista i de la seva seqüència reactiva, el cubisme, sembla que s'hauria de comptar amb els elements necessaris per a enfrontar-se amb el natural, amb el fenomen vital o humà de cada dia i àdhuc amb els propis somnis. I amb tot, aquells interessen menys cada dia a l'avantguarda pictòrica. Aquest orgull, aquest menyspreu per les coses senzilles i simples, no serà incomprensió? El fauisme en el millor dels cassos, i quan s'atura a temps, ens porta vers el decoratiu. El cubisme no arriba més enllà de *plantejar* un problema arquitectònic. És això tot el que volem? Podem accontentar-nos-hi? L'efímera glòria de la novetat, de l'extravagància sovint, encara que signifiqui l'afirmació d'una personalitat puixant, d'ací a cinquanta anys no serà res, ni serà compresa per ningú. I l'Art té altres fites. L'Art es projecta en el temps, o almenys fins ara hi havia tendit.

FRANCESC ESPRIU

Proximitat de Botticelli

AQUEST és el problema: no escollim el nostre temps, però hi vivim inscrits ineluctablement. L'obra d'un artista anirà sempre lligada al temps en què fou produïda, —per identitat o per contrast. I sovint l'home d'època no serà comprès en allò que té de més íntim i de més total fins que la seva obra pugui ésser esguardada des d'una altra època, l'íntima contextura de la qual tingui alguna afinitat històrica amb la seva. Ara ens sorprèn, en repassar els seus escrits sobre el Renaixement, la visió que de Botticelli tenien els estetes anglesos de fi de segle, que feren, d'altra banda, aportacions decisives per a la comprensió de l'art renaixentista italià. Walter Pater, considera encara Botticelli *un pintor de segon rengle*, i sempre hom té la sensació, en llegir els seus comentaris, que ell mateix restava sorprès al constatar l'admiració que li produïa.

Qualsevol de nosaltres es troba en una posició ben diferent. Però, ¿per què avui estem —i aquestes notes vénen a tomb en trobar-nos a l'entorn del mig mil·lenari de la seva naixença— en un moment apte, *en el moment*, per a comprendre Botticelli?

Vet ací una obra en el vèrtex de dos noms. Hom no s'explicava, fa setanta anys com podia un artista com ell emmarcar amb *emblemes de l'Edat Mitjana* i amb *les seves estranyes draperies*, una figura que ens recorda els nus impecables d'Ingres. Fins fa relativament pocs anys, fins que els homes actuals s'han adonat que són, com Botticelli, fills d'un període de transició, d'un període entre dues portes, del gran florentí se'n podia captar aquell missatge de bellesa que es manté per damunt de tots els temps, i que és, en definitiva, el que ens interessa, però que no ens serveix per a explicar-nos totalment una obra.

És ara que ens podem adonar de com també viu en el gòtic aquest quatrecentista, que, com tots els seus contemporanis, per dir-ho amb paraules de Petrarca, *ora guarda davanti, ora guarda addietro*. Contemplant-lo només en l'aspecte renaixentista, menys valorant, o més ben dit, desconeixent allò que en ell hi ha de medieval, mai no podia ésser comprès Botticelli, quedava intacte el seu més íntim secret. ¿Què sap, però, d'aquest esguardar les dues ribes des del centre del riu tumultuós l'home sòlidament instal·lat en una època, que té allò que abandona i allò que se li atança com una part indefugible com el seu mateix món? Aleshores calia explicar la duplicitat de les creacions botticellesques —duplicitat que no té res a veure amb les dues èpoques en què, des del punt de vista anímic, acostumen a dividir la seva vida els biògrafs— com una lluita entre la carn i l'esperit, entre la terra i el cel, entre les dones i els àngels, duplicitat que si bé no hi és absent, tampoc és tan abassegadora.

¡Quants pintors d'avui estan en una posició paral·lela a la seva! Per això sentim tan nostre, tan pròxim, aquest Botticelli creador de rares i meravelloses figures d'expressió indecisa, preses de la melangia de llur propi destí, devorades per un passat, que evidentment enyoren i per un futur que, massa llunyà encara, no podran gaudir mai. Però que rebutjant la teatralitat de la tragèdia es mantenen prodigiosament belles, per a lliurar el seu misteri, parcament, a aquells que tenen, també, els ulls afinats de tant esguardar les dues ribes llunyanes.

MIQUEL TARRADELL

DOM GREGORI MARIA SUNYOL

SI el cant gregorià i la seva línia, no han conegut a través del temps modificacions ni retocs, és a dir, ha restat immutable al pas de les generacions, és degut a que tot el treball que damunt de la seva matèria s'ha realitzat ha estat fer una millor conservació de la seva puresa, tant en l'ordre estrictament musical com en el de la seva emotivitat religiosa.

Tot capteniment en matèria de música gregoriana que s'allunyi d'aquesta via, minvarà substància a la seva integritat. Dom Gregori Maria Sunyol ha cenyit novament el perfil sinuós d'aquest cant antiquíssim a la seva primitiva puresa, registrant les variacions i diferències que per raó de grafismes s'ocasionaren en diverses localitats. Així s'han precisat les variants que amb el temps s'havien introduït a Solesmes, a Saint Gall, a Chartres o a altres llocs. Aquestes abadies assenyalen, altrament, l'itinerari d'aquest català, purificador entusiasta de la litúrgia romana, que culmina en el càrrec de director de l'Institut Pontifici de Música Sacra a Roma, que fins a la seva mort ocupà.

L'obra, doncs, d'un gregorianista no pot ésser de creació en el sentit estricte, sinó conservadora, dirigida a trobar la inflexió o matís més emotivament religiós de la seva expressió, i és així que el treball del Pare Sunyol s'ha dirigit a mantenir intacta l'emoció universal de la música gregoriana, preservant la seva espontaneïtat i sinceritat, de qualsevol pràctica desviada o rutinària. Eliminar d'aquesta melodia rigurosa tota anècdota de temps o de persona, mantenint-ne tan sols el seu més profund sentit religiós. És per això que ell mateix ens diu que *en la música litúrgica no han de dominar en absolut els individualismes, qualsevol que sigui el seu gènere. Perquè en la litúrgia no és el fidel el qui canta; és l'Església la que fon en una la veu dels fidels de totes les edats, segles i generacions.* Paraules que són un resum d'estètica gregoriana, d'aquest art immutable—però no estàtic—que no exclou del seu contingut l'expressió alegre, dolorosa o d'angoixa, i que amb la mort de Dom Gregori Maria Sunyol ha perdut un dels seus més grans conservadors.

MANUEL VALLS

UN CONCERT DE LA S. I. M. C.

NO fa gaire les emissores italianes retransmeteren un concert del cicle organitzat per la *Societat Internacional per a la Música Contemporània*. El programa, interessantíssim, era integrat per obres que els nostres oients desconeixen en absolut, situats com estan en una àrea de sensibilitat que comença en Beethoven, passa per Brahms i Wagner i acaba en Strauss. No crec ni que el desig de novetat dels snobs, en altres països tan actius i promotors, hagi arribat encara a interessar-se per la *Segona Simfonia de Càmera*, d'Arnold Schoenberg. *La mort d'un tirà*, de Dàrius Milhaud i la *Novena Simfonia*, de Dimitri Shostakowitch, que foren les obres retransmeses. Dirigia l'orquestra l'eminent Hermann Scherchen que tant ha fet per a donar a conèixer arreu l'escola de l'atonisme vienès, avui ja esdevinguda clàssica. Les reaccions del públic demostraren que l'esperit polèmic, batallador i generós, no ha desamparat els grans auditoris europeus. L'obra de Milhaud, en particular encengué una veritable guerra d'aplaudiments i xiulades que durà llarga estona, i obligà al director a pronunciar unes paraules d'aclariment i de defensa.

JOAN CUMELLAS