

LLUÍS MESEGUER

## *Venècia, de la literatura i l'òpera*

### CONTEXTOS I DISCURSOS DE LES ARTS

Si atenem el principi sinestèsic de l'homologia de les arts, tal com pervé del principi horacià *ut pictura poiesis*, i tal com es convertí al segle XIX i principis del segle XX en la idea total de l'òpera —la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, el *connubio delle arti* de D'Annunzio—, Venècia és una expressió màxima, un «nus multidiscursiu» de la creació i la transformació de la Ciutat com a manifestació històrica de la societat medieval i moderna.

Els camins de les arts *more venetiano*, de la Sereníssima República o de la seua expansió mediterrània i la seua imatge universal, s'han vinculat amb obres observadores de la tensió entre la unitat i la diversitat; entre el paisatge i la historicitat —o entre la humanitat i l'arquitectura—; entre la idealitat estètica i la realitat social, entre una mena de propensió a la metaforització simbolista o a l'apropiació metonímica, entre un impressionisme vagarós i una —inhabitual— atenció a la socialitat. Per exemple, com escrigué Joan Fuster (1971) en un gràfic excurs periodístic on usa Venècia per a evocar, en nom de l'herència ideològica paterna, la residència temporal del pretendent carlí Carles VII al Palazzo Loredan: «Poco se ha hablado de los ciudadanos».

Lluís Messeguer Pallarés (Herbers, Els Ports, 1953) és catedràtic de Filologia Catalana a la Univesitat Jaume I de Castelló i membre de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua. Autor, entre altres, de *Castelló literari* (2003), *Vesprades de Moscou* (1995), *L'optimista* (1997 i 2007), l'òpera *Fortuny Venise* (2009, música D. Dall'Osto), i *La ciutat dels dies* (2015)

¿Quins ciutadans? Cal registrar una notable escissió comunicativa i creativa sobre la història i el present de la República Sereníssima, entre la vinculada a la mirada exterior i tòpica i la basada en l'experiència interior o real i quotidiana; en això, semblantment a les «ciutats simbòliques», en especial les naturalment vinculades a la relació terra-mar —com altres «Venècies», Sant Petersburg o Amsterdam. Si la mirada exterior tendeix a la sobrecàrrega històrica i mitificadora, la vivència interior s'estimula per l'impacte del present. I, no desvinculada de tal escissió, cal considerar-hi un biaix comunicatiu i creatiu: la propensió a la consideració sensual, al predomini de la visualitat —la iconografia, o l'estat d'ànim experiencial, o l'estat més que l'acció... Així, l'arquitectura, la pintura, la literatura de l'experiència, la música, la fotografia o el cinema no deixen de tenir en Venècia un camp de proves inigualable. En aquestes pàgines, a escala concreta, es pot comprendre: ¿en quina altra ciutat podria haver sigut fecund el ciutadà fill de Marià Fortuny i Cecília de Madrazo, viatger, col·leccionista, pintor, inventor, dissenyador, escenògraf, fotògraf, empresari del camp de la luminotècnia o el vestuari?

L'antic biaix discursiu, el de la «visualitat veneciana» (encunyat, per exemple, per Gállego, 1966), entronitza la centralitat de la història de l'«escola veneciana» (dels grans venecians o dels artistes admiradors italians, anglòfons, francesos o hispànics); o la «música veneciana» (de l'escola nascuda al Barroc, de la *canson venesiana*, de les composicions internacionals vinculades a l'ambient de la ciutat); i l'arquitectura i l'urbanisme vinculats a la condició lacunar, etc., tenen sempre un diàleg intern-extern, local-internacional, inevitable.

Així, la pintura s'hi ha expressat amb un curiós diàleg universal entre èpoques: la pròpia o clàssica i la de l'imaginari extern o cosmopolita contemporani. Als efectes del present treball, entre l'escola veneciana i els visitants contemporanis reconeguts —Turner, indubtablement, entre tants; i del cantó hispànic, després, Josep Ribera, la família Fortuny, els germans Benlliure, Ramón Gaya...—, la iconografia paisatgística i personal de la República, expandida formalment a la resta d'Europa, forma un conjunt històric inigualable, almenys dels segles XVI al XVIII, i la segona meitat del XIX i la primera del XX. De Vittore Carpaccio als germans Gentile i Giovanni Bellini, de Giorgione a Tiziano, de Tintoretto a Paolo Veronese, de l'apoteosi del color de Giambattista Tiepolo i els melancòlics germans Guardi a Canaletto. Tiziano és una de les carenes expressives de la vitalitat i la lluminositat del color, i de la delicadesa en les modulacions cromàtiques, sense precedents en la història de l'art italià i occidental, aplicades tant al retrat com a la mitologia i la religió. El nadiu Tintoretto —el seu cognom, Comin, fou una recent revelació de Miguel Falomir el 2007, quan era cap del departament de pintura italiana del Museu del

Prado— aporta un cert dramatisme manierista, revelat en la perspectiva i en els efectes lumínics. I, especialment, el Canaletto topogràfic i cultivador del *capriccio*, de les *vedute*...

Alguns d'aquests elements s'han transvasat a la fotografia contemporània: el panorama, el punt de vista elevat, la *camera ottica*, etc. I a més, revelen una gran capacitat de vinculació a la música i la pintura. Així, Giorgione va ser un excel·lent músic. Però de la participació de la música en el *connubio delle arti*, l'escola veneciana pot ser traçada en paral·lel a la pictòrica, amb contribucions notables. Especialment des del compositor flamenc Adrian Willaert, mestre de capella de San Marco (a partir del 1527), amb l'ús dels dos orgues catedralicis en antifonia, és a dir, en la construcció sonora del dramatisme i el contrast, on destacà després Giovanni Gabrieli. I sobretot, un segle més tard, quan Claudio Monteverdi expandí la fórmula compositiva al contrast de dues veus o veu i orquestra. Aquesta sembla la inspiració o l'origen de bona part dels treballs del vuité llibre dels *Madrigali*, inclosa l'escena dramàtica *Tancredi e Clorinda* (1624)... Aquesta època és inexplicable sense la vitalitat escènica i social: així, tenim la compositora i cantant Barbara Strozzi (subjecte del fris venecià *La voz y el agua*, de Mar Busquets, 2018). I desemboca en la discontinua i magistral figura d'Antonio Vivaldi, caracteritzadora de l'agenda musical internacional, recuperada sobretot per Olga Rudge, la companya del poeta Ezra Pound, ara fa poc més de cent anys, en el període més eficaç de les creacions de Marià Fortuny Madrazo. I precisament, el palau que aquest adquirí i convertí en artesanat el 1898 duu els noms que justifiquen la socialitat de l'activitat dramàtica i musical veneciana: es tracta del Pesaro Orfei, erigit a mitjans del segle XV pel comerciant Benedetto Pesaro, i seu després de la societat musical Accademia degli Orfei.

A més dels *palazzi*, al Set-cents naix el Teatro San Salvatore (1661), actualment... amb el nom de Carlo Goldoni. ¿I la Venècia popular? És també al Set-cents quan naix la *Canson venesiana*: així, l'aliança entre textos poètics i dialecte venecià multiplica la popularitat de les *canzoni da battello*. I el signe del vessant intern i la difusió internacional ha acompanyat la ciutat: la peça de la segona meitat d'aquell segle, «La biondina in gondoleta» (atribuïda a Simone Mayr), fou arranjada per Beethoven per a cant i piano. I des de mitjans del segle XX, la «nova cançó» es renova amb poemes dialectals d'Emilio De Sanzuane, Andrea Cason i Giovanni Marangoni, i amb ritmes i sons per part dels cantants Carla Boni i Gino Latilla, i del cantautor Umberto Da Preda, que mimetitzà «Vecchia Venezia» i altres cançons en la pel·lícula *La prima notte*, d'Alberto Cavalcanti, amb Vittorio De Sica, Martine Carol i Claudia Cardinale. Ja no es tracta, per tant, solament de la ciutat senyorial

o burgesa, sinó de la gastronomia i la vitalitat costumista i irònica dels seus habitants, ciutadans i pobladors quotidians. Com certifica «Vecchia Venezia» (de De Sanzuane - Da Preda):

Vecchia Venezia, tu sei sempre uguale,  
tutto di te è rimasto come allora,  
le dolci serenate lungo i canali  
fan sempre il cuor di tutti palpar.

O com aplica a la figura humana i escenogràfica dels canals la d'«El Gondolier, Pope Oeh!» (de Collier-Rusca):

So nato a Venezia  
Go el pare pescaor,  
per quindese giorni  
se magna el saor.

De manera que, en el diàleg permanent entre ciutadans i visitants, tenim la ucronia de «Venezia No»:

Mamma e papà, cinquant'anni fa,  
sposi a Venezia arrivarono  
e per ricordo comprarono  
una gondola col carillon. [...]  
Tutto è cambiato ormai,  
Venezia no, Venezia no, non cambia mai.  
E se a Venezia vai,  
come a quei tempi di Goldoni la vedrai.  
Cambiano le città, Venezia no,  
Venezia no, non cambierà.

La tradició ha resistit als temps actuals. I curiosament, els mateixos anys de les transposicions cinematogràfiques de la simbologia veneciana viuen una reafirmació popular i tòpica de la malenconia internacional, amb la cançó «Que c'est triste Venise» (1964), de Charles Aznavour, traduïda el 1971 com a «Com'è triste Venezia», que ha quedat com a contrapunt personalista a la cívica «Sotto il ponte di Rialto», la qual declara: «O Venezia, che sei la più bella» [...], i conclou definitivament que, maridant Ancona, rebrà «per dote le chiavi di Roma / e per anello le onde del mar». Venen a propòsit d'aquesta Venècia musical cívica el marc general del pop

internacional —el de la Itàlia dels festivals, de la *canzone*— i el seguiment català de la Nova Cançó (vegeu Meseguer, 2018, pp. 152-154), fins i tot en l'anecdolari: la casual «Noves Venècies» (2018), cançoneta d'Agustí Simó Da Souza en el disc *Futbol d'avantguarda* (!). En definitiva, a la capital aqüífera i laboriosa, la ciutadana Nicoletta Strambelli, o siga, Patty Pravo, connexió local dels paràmetres de la revolució del 1968 amb «La bambola», va publicar fa uns pocs mesos un disc en directe d'una actuació a La Fenice amb les cançons de tota la seua vida (i la nostra).

De la pintura i la música a la literatura —com a creadora de símbols i observadora de la realitat—, marcada també per la visualitat del context aquàtic, la funcionalitat i la monumentalitat de l'urbanisme, l'impuls de l'espai, i el pas del temps biogràfic, o històric i social, sobre l'estat d'ànim i les vivències sensorials o biogràfiques, fins i tot ideològiques.

Parlant o escrivint de Venècia, en els diversos gèneres de la literatura lírica o memorialística, periodística o multidisciplinària, s'imposa una qüestió de contextos, començant per l'universal *topos* modern i contemporani del *viatge a Itàlia*, per història i per formats, ja que una tal perspectiva no sempre sol incloure o individualitzar Venècia, autonomitzar-la, especificar-la. Sobre la seua actualitat per a Europa i el món, basta esmentar el recent volum col·lectiu *Stranieri di carta, stranieri di voce* (2017), on, per cert, la literatura catalana i valenciana figura amb les mirades de Josep Pla, Vicent Andrés Estellés i Josep Piera, però no s'hi apleguen les obres decisives de Pere Gimferrer, com *Fortuny* (1983), en el marc de les quals se suscita el *libretto* de l'òpera contemporània *Fortuny Venise* (2009).

Les esplendors categòriques de la visió històrica de Venècia han combinat des del Renaixement, pel que fa a la literatura, realitats físiques i continguts culturals, expressats amb epítets hiperbòlics o impressionistes. Es pot certificar des de Dante, quan a la *Commedia* (*Inferno*, XXI, vv. 7-12) mostra el tètric moviment infernal amb l'activitat —d'altra banda, admirable— de les drassanes:

Quale ne l'arzanà de' Viniziani  
bolle l'inverno la tenace pece  
a rimpalmare i legni lor non sani,  
ché navicar non ponno –in quella vece  
chi fa suo legno novo e chi ristoppa  
le coste a quel che più viaggi fece;  
chi ribatte da proda e chi da poppa [...].

La potència militar marítima i la noblesa cívica concorren en la topologia posterior: així, tenim la *città nobilissima* (1581) definida per Francesco Sansovi-

no. I una altra perspectiva, la de Petrarca, en una carta amistosa del 1321, segons la tècnica del contrast: la «città ricca d'oro ma più di nominanza, potente di forze ma più di virtù, sopra saldi marmi fondata ma sopra più solide basi di civile concordia ferma ed immobile».

El creixement de la consideració d'incomparable és fonamentat en els períodes històrics següents pels màxims líders literaris de cada període. Així, l'imaginari de Shakespeare transforma o apropia les llegendes adoptades per a *The Merchant of Venice* i *Othello*, situant la desconeguda ciutat en un estatus fabulós i dens. I en el període de la Il·lustració i el Romanticisme —abans i després, per cert, del dràstic Imperi napoleònic sobre la ciutat—, tant Voltaire com Goethe són signes de l'imperi europeu dels atributs venecians. En viatges imaginaris, com el *Candide, ou l'optimisme*, de Voltaire, abans d'apel·lar al Carnaval i els oficis de la ciutat (capítol XXIV), en el viatge optimista des de Bordeus, se'ns explica que «on dit que Venise n'est bonne que pour les nobles vénitiens, mais que cependant on y reçoit très bien les étrangers quand ils ont beaucoup d'argent», per bé que en la comprovació, en el país lliure, la justícia hi és «l'héritage de tous, à l'instar de l'eau de ses puits».

I en viatges il·lustrats esdevinguts «normatius» com el meticulós *Italienische Reise* de Goethe, arribant al país de Venècia pel curs del Brenta, el 21 de setembre del 1786 a les cinc de la vesprada, evocant una gondoleta de joguet que el seu pare havia comprat en un viatge molt anterior, i en reconeixement de la Venècia religiosa i pictòrica durant tot el final de setembre, fins a instaurar-se com un nom significatiu, no buit, l'autor escriu: «So ist denn auch, Gott sei Dank, Venedig mir kein bloßes Wort mehr, kein hohler Name, der mich so oft, mich, den Todfeind von Wortschällen, geängstiget hat». Entre les activitats, hi ha el reconeixement monumental, i l'assistència a tragèdies... i a *Le baruffe chiozzotte*, al teatre San Luca. I tot embolcallat inductivament amb la terminologia moderna: contra la decadència de la *signoria*, les institucions de la República s'acaren amb l'enginy i la indústria que l'han construïda i que cal preservar.

El segle multiplicador d'aquesta permanent i contrastada Venècia és el XIX, i prové de la diversificació de les tradicions estatals o nacionals —per exemple, en la formació de les seues elits. Ja en 1802, William Wordsworth, a «On the Extinction of the Venetian Republic», hi anota:

Venice, the eldest Child of Liberty.  
 She was a maiden City, bright and free;  
 No guile seduced, no force could violate;  
 And, when she took unto herself a Mate,  
 She must espouse the everlasting Sea.

La galàxia veneciana es bifurca en el cicle romàntic i el realista, representable aquest amb el capítol seté de *Pictures from Italy* (1844), de Charles Dickens, titulat exactament «An Italian Dream», on es documenta una vintena de vegades la noció-sensació de *light*, i tres o quatre de ben significatives la de *work*:

I looked down on boats and barks; on masts, sails, cordage, flags; on groups of busy sailors, working at the cargoes of these vessels; on wide quays, strewn with bales, casks, merchandise of many kinds [...].

I en canvi:

I fancied that the great piazza of the Winged Lion was a blaze of cheerful light, and that its whole arcade was thronged with people; while crowds were diverting themselves in splendid coffee-houses opening from it.

L'encreuament conceptual —impressionisme/realisme, natura/concepte, etc.— es generalitza fins a esdevenir tòpic, dialèctic del temps contemporani: hi ha la irritació pels «aspectes i olors repugnants», tal com la definia Ernst Moritz Arndt el 1789 —l'any de la Revolució Francesa, i abans de la intrusió de Napoleó!—; la hipèrbole de la superació de la capacitat imaginativa del més fantàstic somniador (com Dickens!), resumida des del camp anglosaxó per Lord Byron (ciutat «potser més estimada en dies d'afflicció / que quan fora meravel·la i espectacle»); el John Ruskin arquitectònic que l'aclama «paradís de les ciutats», o siga, de la civilitat, conceptuada per Henry James com un «malmés cosmorama i basar»; i més anecdòticament, el John Symonds que la declara «el Shakespeare de les ciutats». Tanmateix, aquestes lectures deixaren la literatura contemporània en la dualitat esmentada, l'apol·línica i la dionisiaca —dualitat que, externament, es mitificà també en la consideració tòpica de Florència i Venècia.

També, certament, es resolgué en la negació o refutació de la mitificació de tals grandeses. Per exemple, se sol dir que Kafka viatjà sol a Itàlia, però no apuntà res al seu diari; tanmateix, en un restaurant mirant la llacuna hi ha una inscripció que diu: «Kafka fou ací», i aclareix que des d'ací escrigué una carta d'amor el 1913 a Felice Bauer, que acaba així: «Hem de dir-nos adeu». Del cantó de les arts als anys vint del segle XX, de la Belle Époque als *happy twenties*, hi ha una bifurcació entre la literaturització o artistització idealista i experimentadora —representada per Fortuny— i el criticisme avantguardista utilitari. El millor exemple és la vigència dels temes banalitzats pel Futurisme. Així, hi ha els vuit-cents mil fullets que contenen el manifest «Contro Venezia passatista», llançats el 8 de juliol del 1910 des

de la Torre dell'Orologio sobre la multitud que tornava del Lido; formalitzat per Marinetti, amb col·laboració del camp pictòric (Boccioni, Carrà, Russolo), manipulava la contraposició entre tradició i modernitat sobre el prisma sensual i social.

Sobre el camp temàtic turístic, s'hi afirma: «Ripudiamo la Venezia dei forestieri, mercato di antiquari falsificatori, calamita dello snobismo e dell'imbecillità universali, letto sfondato da carovane di amanti, semicupio ingemmato per cortigiane cosmopolite, cloaca massima del passatismo».

Es pretén recuperant l'antiga grandesa del «popolo veneziano [...], morfinizzato [...] dall'abitudine dei suoi piccoli commerci loschi», i també per «le gondole, poltrone a dondolo per cretini».

Dos fragments degueren impactar la parella Marià Fortuny - Henriette Nigrin, en plena creació de dissenys de vestuari i de gestió del Palazzo Pesaro Orfei com un centre artesanal popular, quasi d'acollida proletària: «Affrettiamoci a colmare i piccoli canali puzzolenti con le macerie dei vecchi palazzi crollanti e lebbrosi», mentre el projecte cívic del Palazzo Pesaro era la resposta; i la contraposició ingènua: «Venga finalmente il regno della divina Luce Elettrica, a liberare Venezia dal suo venale chiaro di luna», que Fortuny havia superat en l'escenografia i en la fotografia.

Venia la temptativa precedida del feroç i alhora diletant «Discorso futurista di Marinetti ai Veneziani», proclamat a La Fenice el 27 d'abril anterior, amb sorollós acompanyament dels col·legues i una petita batalla campal; precisava, contra els canals crepusculars i el romanticisme, i els visitants d'arreu del món: «Quando gridammo: "Uccidiamo il chiaro di luna!" noi pensammo a te». I fins i tot: «Liberiamo il mondo dalla tirannia dell'amore! Siamo sazi di avventure erotiche, di lussuria, di sentimentalismo e di nostalgia!».

Ben al contrari, el programa econòmic és delirant. Vincula una activació portuària: «Il tuo Canal Grande allargato e scavato, diventerà fatalmente un gran porto mercantile». I una reconversió de la ciutadania de la República:

Eppure, voi foste un tempo invincibili guerrieri e artisti geniali, navigatori audaci, ingegnosi industriali e commercianti instancabili... E siete divenuti camerieri d'albergo, ciceroni, lenoni, antiquari, frodatori, fabbricanti di vecchi quadri, pittori plagiari e copisti.

La proposta, en definitiva, és la de la llibertat: «Liberate Torcello, Burano, l'isola dei Morti, da tutta la letteratura ammalata». En definitiva, la superació de la vergonya, per a la conversió en un instrument de força econòmica i militar: «Una grande e forte Venezia industriale, commerciale e militare sull'Adriatico, gran lago italiano!».



Substituïda aquesta proclama, o interpretable com a amenaça, per la catàstrofe del feixisme —i el nazisme—, els epígrafs continuen en debat. En les cròniques internes sobre obscurs carrerons i jardins amagats i misteriosos, com les *Esquisses vénitiennes* (1906) o els *Contes vénitiens* (1927), de Henri de Régnier. O en les cròniques bèl·liques, com *A Farewell to Arms* (1929), d'Ernest Hemingway, a l'entorn del desastre viscut de la batalla de Caporetto.

En tot cas, la centralitat contemporània descansa damunt dos cicles presidits per les perspectives de dos gegants de la poesia: el primer terç del segle XX —inclosa la Gran Guerra—, segons Ezra Pound, i la segona part del segle —inclosa la postguerra de la Segona Guerra Mundial, i noms adherits (a Rússia, «Gran Guerra Pàtria») —, segons Joseph Brodsky. Ezra Pound havia fet imprimir el seu primer títol en italià, *A lume spento* (1908), ramificat en futurs títols i corol·laris pel temps del col·lapse del Campanile di San Marco (l'hivern següent, Henriette Nigrin i Mariano Fortuny patenten a París la màquina de tela prisada ondulada). I visqué en l'humil habitatge («with usura hath no man a house of good stone», com indica el «Canto XLV») en un carrer prop de la Dogana, amb toponímia repetida en altres sestieri. L'obra de Pound, viscuda i no sotmesa als tòpics històrics generals, multiplica la ciutat en la seua composició històrica, social i psicològica.

I en contrast, prop d'allí, Joseph Brodsky publicà *Watermark*, de primer, en italià, amb el títol *Fondamenta degli incurabili*. Al final de la seua vida, procedent de l'altra Venècia, la del Bàltic —anomenada aleshores encara Leningrad—, abandonà l'URSS el mateix any de la mort de Pound. Entretant, Brodsky actualitza l'agenda poètica crítica de les algues congelades, el fred, el llenç de la boira, l'intens hivern... I el poema «Llacuna», objecte d'admiració, que es pot llegir així (edició de 2013, traducció de Judit Díaz), reunint-ne tres estrofes:

## VII

Ciutat que s'enfonsa, on el seny sòlid  
inesperadament es torna ull humit,  
on el germà meridional de l'esfinx del nord,  
l'il·lustrat lleó alat, no cridarà «a la lluita!»  
quan tanqui el llibre de cop, sinó que es complaurà  
alimentant-se amb el seu propi reflex.

[...]

## XII

Pinacles, columnes, gravats, motlures  
d'arcs, ponts i palaís; mira enlaire:

veuràs el somriure del lleó sobre  
 la columna envoltada pel vent, com un vestit,  
 irreductible, com el blat que creix als marges del camp,  
 cenyida pel temps, i no per un fossat.

[...]

#### XIV

Allà, més enllà dels límits del no-res  
 —negre, incolor, blanc potser—,  
 hi ha alguna cosa, un objecte.  
 Tal vegada un cos. En època de friccions  
 la velocitat de la llum és la velocitat de la mirada  
 fins i tot quan no hi ha llum.

A propòsit d'aquest treball, abans d'arribar a la culminació expressiva de Pere Gimferrer, cal subratllar la decisiva *Venises* (1971), de Paul Morand. Encara que no s'ha d'exagerar sobre un cosmopolita amb llibres equivalents a l'entorn de Nova York, París, Londres, Florència i fins i tot Bucarest, el poeta hi pautava les anècdotes de tres fases històriques coincidents amb la biografia de Marià Fortuny Madrazo: la ciutat d'aristòcrates de finals del XIX, els vaixells de guerra atracant davant el Palazzo Ducale en els temps de la Gran Guerra, el pas de l'*Orient Express* cap a Trieste i Estambul entre guerres, els grafitis mussolinians en els murs de la ciutat retuda durant la Segona Guerra Mundial, i l'oprobiosa invasió turística dels anys seixanta, fins al sarcàstic resultat de la capacitat civilitzadora creadora de la ciutat, una jove *hippy* rossa —en el sentit de no mediterrània, o siga, d'hereva dels bàrbaros laboriosos del nord d'Europa o del centre mundial transatlàntic— que, en compartir un glop de grappa, confessa a l'autor que «I shit on Venice»...

I en l'època coetània a la complexa —o caòtica— actualitat, cal considerar la ciutat com a subjecte i objecte de corpus fotogràfic; i, és clar, de la galàxia cinematogràfica. O siga, que a la literatura i el *connubio delle arti* cal afegir-hi, a mitjan segle XX, la contribució cinematogràfica (i musical): la d'*Otel·lo* (1948-1952), d'Orson Welles, amb banda sonora musical d'Angelo F. Lavagnino (amb A. Barberis), i les hopalandes renaixentistes obra de Marià Fortuny. L'obra mira a la Venècia dels anys vint en l'època següent; trobem la democràcia sentimental internacional, melodramàtica o elegíaca que representa la coincidència temporal —i la diversitat temàtica— d'*Anonimo veneziano* (1970) i *Morte a Venezia* (1971), la primera dirigida per Enrico M. Salerno, segons guió del novel·lista Giuseppe Berto i música de Stelvio Cipriani, amb un passatge de la *Cinquena simfonia* beethoveniana. Enrico

—oboïsta moribund de La Fenice— i l'esposa Valeria són, a la Venècia agonitzant —i agònica—, cinematogràficament paral·lels en la creació paradigmàtica de Luchino Visconti, a partir de *Der Tod in Venedig* (1912), de Thomas Mann, iniciada amb una escena d'«entrada» al cor de la ciutat decadent marcada per l'«Adagietto» de la *Cinquena simfonia* de Mahler (translació real del personatge creat per Mann). Pel que fa a aquesta conceptualització sonora del plantejament del *topos* de la «mort a Venècia», autèntica conceptualització de la melancolia, cal recordar que Visconti havia començat la seua carrera dirigint òpera, seguint la petja del seu avi, el duc Guido, i un oncle, que havien estat *sovrintendenti* de la Scala de Milà.

L'esquema de complicitat moral afectiva —la de la relació entre el mateix Visconti i el protagonista del film Dirk Bogarde— es pot resseguir, dos anys més tard, en l'obra de Benjamin Britten i la seua parella, el tenor Peter Pears, en la injustament poc coneguda òpera *Death in Venice* (1973). Aquesta i la pel·lícula de Visconti representen l'esquema de la contradicció entre l'artista i la seua extracció burgesa; com la peça crepuscular de Visconti, *L'innocente*, versió de la novel·la dannunziana. I en certa mesura, l'adopció per als personatges d'una eventualitat dionisiaca, emotiva, adduïda a Venècia i de vegades contraposada a la condició de l'herència renaixentista arquetípica de l'altre referent italià internacional: la Toscana i Florència.

La superació del període de postguerra implica la minva de la capacitat de referència de la Sereníssima dels salons, i també arrossega la reconsideració dels *sestieri*, o siga, de la ciutat real, popular —la deutora d'Orient i del Renaixement, però sobretot, de l'artesanía dels orfebres, decoradors, teixidors i tintorers. I d'una conseqüent bifurcació entre la poesia i *les narratives* per acollir el plural morandià, anecdòticament reviscut i succeït per una actualitat en què el parc temàtic universal del turisme ha desencadenat la narrativa reveladora d'una Venècia aspec-tualitzada, si no banalitzada, cap a la introspecció i la decadència sentimental, l'historicisme i fins i tot el gènere negre!...

Una mostra representativa —si no la màxima— n'és el cicle de Donna Leon sobre el comissari Guido Brunetti —i la dona (la comtessa Paola), el bufó *vicequestore* Patta i la seua secretària Elettra—, des de *Death at La Fenice* (1992). Un fresc qualitatiu del Vèneto, com el Salvo Montalbano d'Andrea Camilleri ho és fins i tot dialectalment de Sicília, i com el seu equivalent directe Pepe Carvalho, de Manuel Vázquez Montalbán, amb qui coincideixen personatges curiosos, hedonistes i contradictoris, vitalistes, amb impacient tossudeses en els límits de la llei (la llei, segons els especials paràmetres italians o hispànics). I no allunyats de la germanor literària: *Los mares del Sur* (1979) i la citació de Salvatore Quasimodo desvelada per l'hispanista Sergi Beser, que guia les recerques anecdòtiques de l'obra. Ni de la

vida gastronòmica, assidus visitants dels mercats: el corol·lari inevitable de Brunetti és *A Taste of Venice* (2010), coetània de l'òpera *Fortuny Venice*.

En el temps de l'eclosió dictatorial de la narrativitat com a paràmetre d'accés dictatorial a la literarietat —però ja fora del focus creatiu de Marià Fortuny i de l'òpera adés esmentada—, les contribucions hereditàries de la topicologia o la creativitat històrica, nova o irònica, sobretot des de l'angle anglòfon i hispànic, han fet florir una època inusitada i gloriosa; així, tenim *The City of Falling Angels*, de Jon Berendt; *Venice*, de Jan Morris; *Venice: Tales of the City* i *The Floating Book* com a representació de l'amplíssima obra veneciana de Michelle Lovric; *La isla inaudita*, d'Eduardo Mendoza; *La tempestad*, de Juan Manuel de Prada; *Libro de réquiems*, de Mauricio Wiesenthal, i *El sueño de Venecia*, de Paloma Díaz Mas. Sense oblidar *La guía veneciana de Corto Maltés*, d'Hugo Pratt!

#### VENÈCIA LITERÀRIA MEDITERRÀNIA

Aquesta mirada ciutadana sobre la Venècia històrica ha de ser acompanyada d'una distinció entre les interaccions comercials, culturals i polítiques mediterrànies —és a dir, entre les ciutats i els ports de les penínsules occidentals, hispàniques o italianes— i la posició autònoma de la ciutat de l'Adriàtic i del corredor relacional entre Occident i l'Orient d'Europa en les successives configuracions dels estats i les ciutats germàniques, amb l'eixida a l'Adriàtic de Venècia, Trieste i la badia de Kvarner.

Quant a la relació inclusiva entre Venècia i la Corona d'Aragó (vegeu Valsalobre, 2016, pp. 97-112), cal destacar els traductors, com Lluís del Milà; el petrarquisme com a base d'Ausiàs March (i cal afegir-hi Garcilaso); la tasca difusora de Joan Timoneda; la recepció de la literatura sobre la victòria de Lepant; la connexió valenciana de la recepció hispànica d'Ariosto o Bembo, i el teatre fundacional dels trets del teatre barroc, especialment, del jove Lope de Vega. I valga un exemple: en diversos obradors de Venècia, apareixen fins a quinze edicions d'*El Desitjós / Espill de la vida religiosa*, entre el 1541 i el 1622, després de les dues primeres edicions napolitanes i una de posterior.

Un panorama general de Joan Francesc Mira, resumit en el discurs «Nosaltres i els italians» (2004) rere el reconeixement al pare Miquel Batllori, màxim «català d'Itàlia», alerta inicialment sobre la Venècia vinculada a l'Adriàtic i el seu component bizantí i de vinculació a Dalmàcia i els Balcans, com en el cas de Ravenna, en el marc d'un magistral viatge panoràmic diacrònic: «Hem passat de Llombardia a Gènova, i de Gènova a Sardenya i a Sicília, i de Sicília a Nàpols. I ara, per a l'etapa següent, hem de pujar de Nàpols a Roma». I fa referència als esqueixos de l'herència dels segles XIX i XX: la modernització estètica (Manzoni, Carducci i D'Annunzio),

els anys vint del segle XX (Papini, Ungaretti i Saba, als quals cal afegir Croce o Gramsci)...

Així, el període més important de la relació entre Itàlia i la Corona d'Aragó, la primera de les corones hispàniques, procedeix de la Toscana, amb el comerç de la llana, els avatars militars i l'expansió del Renaixement d'Itàlia, i amb les conseqüències o avinenteses del primer «segle d'or» nacional d'unes lletres europees del Mediterrani, a través de Jordi de Sant Jordi, Ausiàs March (i d'aquest a Garcilaso de la Vega), la *Crònica* de Ramon Muntaner, el *Tirant* i, sobretot, el *Curial e Güelfa* (recentment comprovada com la gran novel·la de l'espai mediterrani des del Regne de València al nord italià). I després, més en general, la Corona dels Àustries dels territoris del nord o centrals d'Itàlia, començant, per exemple, per les companyies italianes a la València cosmopolita de la transició del Renaixement al Barroc (d'on provenen els esquemes fixats per Lope de Vega i altres per al Segle d'Or castellà). I després, tot i la recialla de l'Alguer, hi ha el regne de Nàpols, amb els jesuïtes expulsats de la província catalanoaragonesa de l'orde per la Corona d'Espanya.

*A sensu contrario*, si parlem de literatura i no de totes les arts, sense tòpics interferents, el *topos* invers, el del *viatge de Venècia*, compta amb la sort inescapable de Carlo Goldoni, el màxim cas d'antonomàsia de la República, que travessa el segle XVIII universal amb Giacomo Casanova, epítom d'una altra antonomàsia internacional, la *ciutat de l'amor*, connectada a la d'una altra de prèvia i fundacional, la del *viatge del coneixement* planetari, el de Marco Polo o també el de Giosafat Barbaro (remetem al clàssic article d'Anna Maria Gallina, 1960, pp. 277-290).

Les memòries de Casanova poden ajudar a aquesta comprensió internacional. Com és sabut, va ser temporalment violinista a Venècia; i a Barcelona, el 1768, passa unes setmanes empresonat a la torre de Sant Joan de la Ciutadella, per ser l'amant de Nina Bergonzi, que també ho era del virrei, el comte de Ricla. La Bergonzi, anomenada *La Niña*, fou una cantant i ballarina veneciana resident durant un temps a la Fonda de Santa Maria, i perseguí el burlador amant fins a fer-lo fugir; però acabà desterrada també per consell de l'arquebisbe Josep Climent.

De Goldoni convé assenyalar-ne la disposició lingüística i dramàtica fonamental, la de la condició universal i alhora local de tota comunicació artística rellevant. Pel que fa a l'evolució de les pràctiques teatrals venecianes i les hispàniques —en particular, per a la nostra Renaixença—, valga aquesta presa de posició retòrica:

Ella pure nel nostro Veneto idioma; ma colla scelta delle parole, e colla robustezza dei sentimenti, ha fatto conoscere che la lingua nostra è capace di tutta la forza e di tutte le grazie dell'arte oratoria e poetica, e che usata anch'essa da

mano maestra, non ha che invidiare alla più elegante Toscana. Ella aveva ciò dimostrato altre volte in varie pubbliche azioni, nelle quali vuole il sistema di questa ben regolata Repubblica Veneta che del proprio nativo idioma gli Oratori si valgano, e la di Lei naturale facondia, unita al chiarissimo suo talento, ed allo studio incessante di cui si compiace, rende l'E. V. ammirabile nell'età verde in cui si ritrova, e fa sperare in Lei coll'andar degli anni un benemerito cittadino di questa Patria gloriosa.

I és clar que encara no és aquest el motiu, però l'autor fou molt representat en vida. A propòsit del nostre país, *Le nozze*, una òpera amb llibret de Goldoni composta per Baldassare Galuppi, s'estrena a Bolonya el 1755, i ja el 1760 al Teatre de la Santa Creu de Barcelona amb el títol de *Le nozze di Dorina*. La vitalitat de Goldoni als nostres escenaris ha estat incessant i és plenament actual, com ho demostra l'adaptació de la Venècia lacustre de *Le baruffe chiozzotte* a la València de l'Albufera de *Gresca al Palmar*, de Juli Leal (vegeu Sirera, 2017, pp. 181-198), estrenada el mateix any 1983, el de la publicació de *Fortuny*, de Pere Gimferrer, màxima obra catalana sobre els Fortuny i els Madrazo, i (sobre) les dimensions plurinacionals i pluriculturals de Venècia entre mitjan segle XIX, els *happy twenties* i la postguerra europea del segle XX.

Si aquest esdeveniment valencià és notable, altres trasllats de Goldoni no cessen: en l'adaptació de Lluís Pasqual d'*I rusteghi* (2013) per al Teatre Lliure barceloní, l'acció dona veu als diversos països de parla catalana; els personatges hi parlen lleidatà, valencià, mallorquí i garrotxí, i en el temps —ricament dialectal— de la Primera República, tracta sobre quatre feréstecs conservadors, embrancats contra les llibertats dels joves que volen casar sense que es coneguen. Tanta sort no han tingut altres propostes colossals, com Giacinto Gallina, violoncel·lista de La Fenice, que glossa la consciència de continuïtat de Goldoni i de Venècia en els impressionants set volums de *Teatro veneziano* de la segona part del segle XIX (alerta: la majoria, en venecià).

És en el salt dels segles XIX i XX que cal referir-se a la vinculació dels Fortuny en la relació Catalunya-Itàlia. L'origen compartit de Gaudí i de Marià Fortuny Marsal —la ciutat de Reus— forma part d'una fase decisiva de l'empelt italià de la cultura catalana en el marc de la Mediterrània. Així, la capella gaudiniana del Palau Episcopal d'Astorga recorda elements de San Lazzaro degli Armeni, com les nervadures dels arcs ogivals i fins i tot les figures dels àngels, no serafins ni querubins, sinó adults ací i allà. I, quant al Marià Fortuny pare, la beca de la Diputació de Barcelona a Roma (1858) implica el seu allunyament de l'escola tradicional catalana i del conreu del *pompier*. I després, l'experiència de Madrid i de Granada durà a la

seua residència romana de Villa Martinori a Portici una mena d'Andalusia adoptada, dins la col·lecció d'artesanies que serà transferida a la Venècia del fill, Marià Fortuny Madrazo. Als anys vint del segle XX, la mostra del pare a Barcelona (1922) determina la possibilitat de la participació del fill en la renovació de la ciutat, no culminada. En tot cas, la translació bibliogràfica del lligam paternofilial se saldà amb l'edició filial de col·leccionista del 1933 *Mariano Fortuny 1838-1874*, enquadernada amb teles originals.

De tota manera, la vinculació entre Itàlia i la cultura catalana, essencial per a les dues generacions Fortuny, és la del temps del període del Modernisme, junyent del decadentisme (vegeu Camps, 2010, *passim*) i, en menor mesura, el vitalisme i el regeneracionisme; en la transformació cultural de la primera dècada del XX succeeix l'empremta del Risorgimento italià en la Renaixença, base nacional per a la modernitat contemporània: així, es produeix la formulació d'un teatre politiconacional a Catalunya, i l'ascens del noucentisme en versió catalana fins a la Gran Guerra. La crisi posterior del catalanisme i del *novecentismo* hispànic també afectarà aquests paràmetres, per l'ascens del feixisme i per la dictadura de Primo de Rivera. Ja el finisecular Grup de Reus —sobretot, Josep Aladern— havia traduït a la premsa Leopardi i també D'Annunzio, les idees del qual, pel que fa a la dramaturgia, ressonen en Gabriel Alomar, amb la societat composta de protagonistes (intel·lectuals/artistes) i el cor (la multitud cohesionada entorn d'un projecte nacional) a partir del sentit tràgic clàssic grec. Una mena de missa en el temple de la ciutat ideal. L'altre gran difusor del dannunzianisme, Diego Ruiz, en focalitza la subversió de les convencions, més per extravagància que per voluntat revolucionària. El crític Manuel de Montoliu aclaria que l'iniciador del renaixement llatí finisecular i alhora d'un cert «classicisme» seré i paganitzant era ja Carducci, i en part, després, Mistral. Jeroni Zanné, tot i considerar Wagner, mostra clarament la influència de les trilogies dannunzianes en *El fill pròdig* (inèdit). Quant a la profusa evolució d'Eugeni d'Ors, cal recordar la polèmica del seu discurs en els Jocs Florals de Girona del 1911, on s'endevinen plagis de l'*Allegoria dell'Autunno* d'*Il fuoco* (1900), de D'Annunzio, de qui el Pantarca català glossa pels mateixos anys, en «Forse che sì, forse che no», el darrer *romanzo* (1910). Al seu torn, l'ambient dorsià, i català general, penetra a Itàlia en el marc dels debats sobre el Barroc (De Benedetto, 1998, pp. 179-186).

Mentrestant, l'obra de Marià Fortuny Madrazo —i l'herència de Fortuny pare— era adoptada també per la Catalunya nadiua, especialment per la col·laboració amb el Gran Teatre del Liceu i la idea del disseny d'un Teatre Grec a Montjuïc en el temps de l'Exposició Internacional del 1929. I a l'Espanya dictatorial i la republicana: Fortuny esdevé cònsol honorari a Venècia des del 1922 i comissari del pavelló

espanyol de les biennals del 1922 al 1942 (amb les significatives excepcions del 1926 i el 1932); rep l'Orden de la Encomienda de la República Española (1934), i ingressa a l'Acadèmia de San Fernando (1948).

En el trànsit de la Belle Époque a la crueltat cultural de la dictadura de Franco, el marc venecià també forní experiències i obres d'observació arquitectònica o de records biogràfics. L'arquitecte Rafael Massó, per exemple, refereix de manera epistolar l'avinentsa del descobriment de la ciutat (arran del seu viatge de noces amb Esperança Bru al febrer del 1912), concretat a Santa Maria della Salute i la basílica de Sant Marc. I molts anys més tard, Carles Riba, en carta a Paulina Crusat del 27-12-1955 (*apud* J. Medina, edició de 1993, pp. 249-252), comunica: «Ahir a la tarda, de bursada, vam anar a veure un film de Katherine Hepburn que té per escenari Venècia. Gairebé hi vam plorar: vam ésser feliços a Venècia fa vint anys». Per això «ploraria retrobant per unes imatges el record del color i de l'olor i de les aigües de Venècia». No cal dir que es refereix a *Summertime* (1955), de David Lean, però hi afegim un record inesborrable del 1935: la vibració blanca o daurada de *La plaça de Sant Marc*, de Renoir. I omet una dada fonamental: la influència de *Der Tod in Venedig*, de Mann, en l'aire de la tercera de les *Elegies de Bierville*, almenys en el passatge següent:

[A]l llarg dels meus versos les aigües  
llisquen monòtonament com un destí presoner.

La visita juvenil de Riba i Clementina Arderiu a Venècia es pot compondre amb les diverses de Josep Carner a Émilie Noulet: ell ja s'havia declarat de jove (*La Veu de Catalunya*, 10-5-1923), «tafaner com en són a Venècia els venecians», «badoc» com els parisencs i «aturadís» com els «ramblistes» de Barcelona.

El màxim viatger de la periodística catalana, Josep Pla, pogué incloure vicissituds anecdòtiques a les *Cartes d'Itàlia* (procedents d'escrits del 1928 i el 1954), i inclogué a les *Obres completes* (volum XXXVII, 1980) dos llibres inèdits: *Escrits italians* i *Les beceroles del Mediterrani*.

El capítol dedicat a Venècia, dins un context entusiasta, incorpora genialitats metafòriques: «Anar en góndola és com passar una ploma de perdiu jove sobre una cullerada de xarop»; i relliscant per qualsevol canal solitari, «es travessa la mitja lluna d'ombra d'un pont», i tot seguit «passa un fanal de paper de colors i deixa a l'aigua una pols verda i porpra que es va morint lentament».

Sotmesa la Sereníssima a la gran recepta d'autor, la passejada, amb epítets barrejats amb esments de Casanova, Wagner o Barrès, llegim: «A Venècia no hi ha pas dues formes iguals. Tot és atzar, il·lusió, novetat. No hi ha res convencional, i per això



tot és plaer, prodigalitat, fantasia, sorpresa [...]. I els colors, qui podria descriure'ls? Trobo en el meu carnet aquesta successió de colors, passat Rialto: blanc de llet, pany de paret de color de teula, casa de color de rosa amb venes blavenques, colors de sang de bou calenta, verds rabiosos d'unes finestres, entre xocolates i colors de terra; ocres, una carnació rosa i fresca, sedosa; marbres jaspats, nacres que espurnegen, colors de bombolla de sabó irisada; rovellats; més colors de terra, camussa bruta d'un palau, pólvors transparents, suc de pipa d'una ombra, més verds i rosa...».

En tot cas, Pla justifica el trànsit de la decadència a l'estupidesa: «Els palaus són decrepits. En general, tota la ciutat —vista amb un cert detall— té un punt de decrepít. [...] Aquesta decrepitud és potser una garantia. Una Venècia nova, pintada de fresc, lluent, hauria estat ja envaïda per la burgesia de gust americà.»

En el deixant de l'observació plaent, Joan Teixidor combina aquesta pluja diversa de la sensibilitat (vegeu 1986, pp. 10-11), acarada a la contemporaneïtat. El visitant s'hi troba «un espai on no hi ha vies ràpides ni cinturons de ronda», «petits carrerons i [...] la gran plaça on els nostres passos ressonen sobre les llambordes», «el reialme de l'aigua somorta, acariciant el marbre dels palaus»; en «els mesos en què el turisme va de baixa, la nostra felicitat serà completa» on «l'espectacle decadent i la melangia la nodreix com un virus invencible».

La poesia, en cada generació, ha marcat preferències i estils de tota llei, des dels personatges com la Dànae de Salvador Espriu —reconvertida en l'Ernesta Bacco, la mestressa del bordell venecià del poema XIII de *La pell de brau*— o l'anotació erudita de la *Cambra de mapes* —«Elegia de Bolonya», núm. 5—, de l'arquitecte i poeta Gaspar Jaén, fins a poemes de representació universal, com una descripció de l'impacte del sol damunt d'un vidre d'una finestra de Venècia, del recull *Des d'on tornar a estimar* (2015), de Joan Margarit, que havia xifrat la poesia així:

Res ni ningú no és la poesia.  
Ni les cartes de Rilke, ni Venècia,  
ni la bala en el cap de Maiacovski,  
ni la llum del fanal entre la boira  
on sempre esperarà Lili Marlene.

La narrativa italiana i la catalana o valenciana dotaren els anys seixanta i setanta de vinculacions i paral·lels significatius de grans figures narratives, compassades més o menys amb el neorealisme i el compromís social de l'art i el cinema, exterioritzat després a les biennals venecianes (o, concretament, en la «germanor» entre sectors polítics, com el del PCI i el PSUC). Aquella narrativa fou objecte posterior

de traducció: per exemple, Joan Francesc Mira adaptà Erri De Luca (i hi ha la *Fontamara* d'Ignazio Silone, signada per Joan Fuster); i abans, Maria Aurèlia Capmany, en la franja de 1965-67, traduí una desena llarga de títols, incloent-hi els imprescindibles Elio Vittorini, Cesare Pavese i Italo Calvino (vegeu Arenas, 2007, pp. 19-28). Tanmateix, des de l'àmbit català, el gran esdeveniment és «venecià», o siga, *Fortuny* (1983), del poeta Pere Gimferrer.

Això no vol dir que els continguts històrics o actuals de la ciutat no deixen de donar obres remarcables. Així, tenim *La tarda a Venècia* (1999), d'Olga Xirinacs, un dietari del 1753, retrat de la noblesa d'una ciutat en trànsit, a cura de Rosalba Carrera, en ambigüitat amorosa i artística. I, gens anecdòticament sinó quant a la socialització de cada *sestiere* de la ciutat, en el recull de set relats de Mireia Companys, *Venècies: La incerta topografia dels somnis* (2009), es revela una compartida atmosfera laberíntica, de dependència existencial, confusa, dels personatges sotmesos al xoc entre realitat i desig.

Ara bé, aquestes efusions són posteriors, i potser desconnectades de les contribucions dels països de parla catalana/valenciana a la Biennale i, *more literario*, d'obres literàries referides ací, com les de Pere Gimferrer, Narcís Comadira o Àlex Susanna. Pel que fa al contacte hispànic i català cal evocar, el 1976, la ponència generacional «La poesia catalana jove», de Narcís Comadira, on donava fe de la trajectòria dels poetes de la seua generació. Aquest artista-poeta, com a «venecià», donaria també un poema, «Les ciutats», en què avisa, a redós d'una anècdota arquitectònica de l'ambaixador Morosini, que volia manllevar les ruïnes del Partenó, i l'empresa quedà dissuadida per un accident:

Així s'han fet les ciutats:  
 construïdes lentament  
 amb pedres que ahir van ser  
 vides humanes: amors,  
 sofriments que ningú recorda.

Importa el marc d'aquella històrica edició en què el projecte de Tomàs Llorens, *España: Vanguardia històrica y realidad social: 1936-1976*, fou estés per Eduardo Arroyo a figures i opcions diverses. Desfermà una aguda polèmica entre progressistes i «comunistes»: comprensiu Manuel Vázquez Montalbán, i en contra d'Aguilera Cerni i el grup de la revista *Triunfo*, i des d'Itàlia, Rafael Alberti o Giulio Carlo Argan... Per cert, a la participació hispana i catalana a la Biennale, anys més tard, caldria afegir-hi l'heterodoxa participació de Joan Brossa.

Sense voluntat d'interferència ara, la Venècia creativa —amb els antecedents evocats adés— ha estat espai i motiu de l'exposició «Art català a Venècia» (1991) i de fets rellevants de l'arquitectura, com ara el premi del 1996 a l'arquitecte Enric Miralles, autor, amb Carme Pinós, de l'Escola Llar de Morella (ciutat on va nèixer l'òpera *Fortuny Venice*, objecte final d'aquesta anàlisi); i, amb Benedetta Tagliabue, de l'Escola d'Arquitectura de Venècia i de l'ampliació del cementiri de San Michele in Isola. S'iniciava en aquell temps l'encàrrec a Santiago Calatrava del finalment anomenat Ponte della Costituzione o Quarto Ponte sul Canal Grande, de morfologia no aliena al Puente de la Mujer de Buenos Aires o el Samuel Beckett de Dublín. Les seues limitacions entre creativitat i urbanisme conviuen amb un establiment postmodern de procedència valenciana: la botiga de vidre de Murano —meravella artesanal vèneta que havia ornat el model Delphos fortunyià—, amb dissenys del pintor castellonenc Joan Ripollés, al carrer de l'esquena del Florian.

El moment actual és àlgid pel que fa a les presències catalanes a la Biennale —quasi sempre en els «Eventi Colaterali»— promogudes per l'Institut Ramon Llull: l'exposició del 2016, obra de Jaume Prat, «Aftermath: Arquitectura més enllà dels arquitectes»; o «La Venezia che non si vede» (2017), d'Antoni Abad; o «Sueño y naturaleza: Catalonia in Venice» (2018), d'RCR Arquitectes. El procés de selecció per al 2019 està ara mateix dilucidant-se. Pel que fa a la finalitat d'aquest estudi, cal recordar que va ser en l'edició del 2009 quan la Generalitat de Catalunya hi instaurà una celebració de Marià Fortuny i una intervenció en el museu del Palazzo Pesaro Orfei. I precisament en aquell moment s'estrenà a Reus l'òpera contemporània *Fortuny Venice*.

#### LA VEU DE PERE GIMFERRER

A aquestes plenituds microscòpiques o internacionalitzades —literàries, visuals, sonores—, cancel·lades amb la catàstrofe dels *dark thirties* i la catàstrofe bèl·lica, les succeeixen la multiplicitat, la pluralitat, la condició laberíntica i la sinuositat hidràulica, substrat i síntesi d'un notable esdeveniment de la cultura poètica hispànica de mitjans del segle XX: el *venecianismo* de la generació hispànica de Pere Gimferrer des dels seus primers fruits notables, en el context enunciat per l'antologia *Nueve novísimos* (1970), de Josep Maria Castellet, amb un clar influx de la fonamental *I novísimi: Poesie per gli anni '60*, d'Alfredo Giuliani (1961, Rusconi-Paolazzi, reeditada per Einaudi, 1965, 1967). En els dos casos, es passava de la *dopoguerra* a la *neoavanguardia*, mes amb diferents èmfasis en el material lingüístic, en la implicació social de la poesia, etc. De fet, malgrat la prohibició del franquisme, es produirà a Barcelona el 1967 un encontre de pintors, arquitectes i escriptors

hispànics i italians en l'Escola de Disseny Eina, organitzat per Beatriz de Moura (sobre el paral·lelisme entre *novísimos* i *novíssimi*, vegeu Ghignoli, 2009).

L'impacte del «venecianisme» (vegeu Barnatán, 1989, sobre «la polèmica de Venècia») perdurarà fins ara mateix en tota sèrie d'obres creatives i crítiques dels *novísimos*: José María Álvarez (la seua Venècia de *Museo de cera*, 1974), Marcos Ricardo Barnatán («Oración en Venècia», 1968), Guillermo Carnero («Museo naval de Venècia», 1990), Félix de Azúa (La Venècia de Casanova, 1990), Vicente Molina Foix (l'assaig *Tintoretto y los escritores*, 2007), Luis Antonio de Villena i Antonio Colinas. També, des dels inicis, en dos poemes fonamentals de *Dibujo de la muerte* (1967), de Guillermo Carnero: «El Serenísimo Príncipe Ludovico Manin contempla el apogeo de la primavera» i, sobretot, «Muerte en Venècia», glossa de vida i mort del Detlev Spinell de *Tristan* (1903), de Thomas Mann. L'escriptor —imatge del mateix Mann— obliga Gabriele, darrera herència de nissaga aristocràtica, a tocar al piano l'episodi de la mort d'Isolda, de Wagner; i de l'esforç, Gabriele mor.

De totes, la veu literària major és la de l'autor de *Fortuny* (1983) i escriptor català en italià, fins a l'actual *Per riguardo* (2014), segons versió castellana de Justo Navarro (*Con cuidado*, 2014), on per cert ressona la *notte concava* (un dels invents escenogràfics essencials de Mariano Fortuny Madrazo). L'autor, en una entrevista recent (2018, pp. 285-313), precisa el culturalisme i la vinculació de la literarietat amb l'art i el cinema, sense arrencar-lo dels contextos —revelats en una crítica carta de Franco Fortini a Josep Maria Castellet—, duals entre creació i indústria, entre compromís i autonomia de l'art. Així, desmenteix que l'inici de l'«Oda a Venècia ante el mar de los teatros» tinga relació amb la pel·lícula *L'année dernière à Marienbad*; en té, més aviat, amb Federico García Lorca («Las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros») i, realment, amb Vicente Aleixandre (el vers «un inmenso ataúd boga en lo oscuro», proposat per Gimferrer en «la masa de un féretro en los densos canales»); i, amb anecdotari concordat, l'alexandrí «tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos» deriva d'un personatge de llegenda cinematogràfica, Pierre Cottrel.

En tot cas, corona l'itinerari de la segona meitat del segle XX el Pere Gimferrer de l'epifania d'*Arde el mar* (1966), sobretot amb l'«Oda a Venècia ante el mar de los teatros»:

Tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos. [...]  
 Asciede una marea, rosas equilibristas  
 sobre el arco voltaico de la noche en Venècia  
 aquel año de mi adolescencia perdida,

mármol en la Dogana como observaba Pound  
 y la masa de un féretro en los densos canales. [...]
 Qué frágil era entonces, y por qué. ¿Es más verdad,  
 copos que os diferís en el parque nevado,  
 el que hoy así acoge vuestro amor en el rostro  
 o aquel que allá en Venecia de belleza murió?  
 Las piedras vivas hablan de un recuerdo presente.  
 [...] Noche, noche en Venecia  
 va para cinco años, ¿cómo tan lejos? Soy  
 el que fui entonces, sé tensarme y ser herido  
 por la pura belleza como entonces, violín  
 que parte en dos aires de una noche de estío  
 cuando el mundo no puede soportar su ansiedad  
 de ser bello.

I, concordant amb l'evocació de la mirada de Pound i la biografia lumínica nocturna, hi afeg encara, en la plural dialèctica de record i temps, de bellesa i vida, un avançament de *Fortuny*, amb la visió poètica «Sombras en el Vittoriale»:

Cuando pase el tiempo de humareda y de pecado  
 y pueda el hombre libre sentir libre en el día  
 la luz, el sol, los árboles,  
 a la hora más quieta  
 en que ascienden las brumas sobre el lago de Garda  
 habrá un cuerno de caza desgarrando el silencio  
 como un amor o una lágrima caída  
 por Gabriele D'Annunzio, por Gabriele D'Annunzio.

Sobre aquesta base proposa Gimferrer, en les proses poètiques de *Fortuny*, les mirades de —i amb— *Fortuny* a la cultura contemporània. Dedicada l'obra «to the happy few» (el mateix Gimferrer acabava de traduir *La Chartreuse de Parme*, on aquella dedicatòria és colofó), com altres significatives obres d'aquells anys, per exemple, de Joan Fuster, fou prompte incompresa per Jaume Cabré —en aquells moments, limitat pel col·lectiu Ofèlia Dracs— i per Joan Orja, que hi blasmà el contrast de l'opulenta prosa amb el «català parlat» i assequible de la narrativa, que aquest gènere de gèneres maldava per integrar —per cert, convertint una tal queixa en contradictòria, amb la necessària diversitat promíscua, constitutiva de la «narrativa»: ¿*Fortuny* de Gimferrer, o, pocs anys més tard, *Alfabet* de Josep Palàcios, no són obres de primer rang de la narrativa catalana?

A més, i sobretot, *Fortuny* obri la narrativitat de manera plenària, aplicant al subjecte pluridisciplinari una síntesi de poesia-narrativa-teatre, i també de literatura-pintura-cinema; i amb les virtuts i fronteres de la descriptivitat meticulosa, l'ècfrasi, hi afig un treball de caràcter visual i alhora musical (vegeu l'anàlisi de Carol, 2016). I quant al personatge i els personatges, anomenats prèviament en unes enciclopèdiques *dramatis personae*, l'obra constitueix un assaig comparatista notable, ja que és el «fil conductor d'una sèrie de temes que m'han interessat particularment: Proust, D'Annunzio, Wagner, Rodolfo Valentino, Venècia, París...» (vegeu Carol, 2016, pp. 80 i ss.).

En un marc d'interdisciplinarietat i d'intertextualitat, la publicació del tapís o rapsòdia o mural o palimpsest *Fortuny* és enriquida pel mateix autor en la conferència «L'imaginari de Fortuny, del París dels Salons i de Roma a la Belle Époque», publicada dins el llibre *Valències* (1993, pp. 177-200), magistral encastament de les *Venises* de Paul Morand. La transformació d'Europa hi és avaluada per Gimferrer, com el títol indica, per la relació entre els Fortuny, pare i fill; una historicitat —acompanyada per testimonis de fascinats il·lustres, com Marcel Proust, i l'enciclopèdia artística de tots els altres participants en *Fortuny*— basada en línies coincidents: la distinció entre pintura i arts aplicades (l'escenografia, la fotografia, el col·leccionisme), l'herència de la pintura veneciana (Carpaccio i els vestits de Fortuny), la transposició al vestuari (Eleonora Duse, Isadora Duncan, Enrico Caruso, Dolores del Río, Julie Christie, en diverses etapes), el cinema (el Welles que busca Fortuny per al vestuari d'*Otel·lo*) i, sobretot, la conversió de Fortuny en marca (prospectes, tapissos, vestuari, de difusió internacional a París, Berlín, Nova York...).

Si les obres de Gimferrer foren assumides pel seu amic Octavio Paz (1993) en virtut de la intensiva «poètica del instant», amb el corol·lari de «libro no para ser pensado sino para ser visto», recentment el mateix autor definidor dels Fortuny ha emfasitzat a propòsit el «retrobarment de Proust» (2016, pp. 47 i ss), i s'ha remarcat així un procés especular de *connubio delle arti*, de sinergia o derivació sinestèsica: una mena de «Fortuny especular: Proust, Gimferrer i la metàfora», tal com ho titula Eloi Grasset (*ibid.*, 2016, pp. 301-320). Així, tenim les referències de Proust, des del 1900, per relació amb Reynaldo Hahn, i sobretot en *À la recherche du temps perdu*; en Albertine —a través de les consideracions d'Elstir i els desitjos d'Albertine—, al vestit de Fortuny, a Fortuny mateix i a Venècia, etc. Aquestes referències esdevenen una manifestació de la concepció de la metàfora; no un desplaçament intertextual, sinó una vinculació de continguts: la comunicació del present amb el passat i el futur, entre Orient i Occident, una densitat del present, una transposició de temes i motius de la modernitat. Des de Venècia.

### UNA ÒPERA CONTEMPORÀNIA

Si bé els bons estudiosos de la vida veneciana tendeixen a proclamar la seua creativitat segons els rètols de *stravagante* o *magò* (vegeu Diversos autors, 2011, que inclou una síntesi de Bou, pp. 135-151), en realitat, Mariano Fortuny Madrazo integrà l'àmbit humà, artesà, fabril i mercantil abans que la deliquescència imaginària, i resultà constitutiu i aglutinador de forces creatives i socials venecianes de tota la primera meitat del segle XX, de les Venècies socials i els seus contrastos —en el període d'entreguerres (1924-1947), cal esmentar les «tres Venècies», un *hinterland* entre el Po, el Garda i els Alps; o siga, comprnent el Trentino, el Vèneto i el Friül. Les seues recerques són la base de la creativitat posterior a la Belle Époque, ancorada en els temps complexos d'entreguerres, un espai de manifestació semiòtica de la identitat, la creació i la ciutat en la construcció de la societat contemporània.

Amb la raó veïnal del projecte social i cívic del Palazzo Pesaro Orfei —transformat en interdisciplinària «fàbrica de bellesa», ara esplèndid museu d'encants ocults a la circulació multitudinària, però d'origen incardinat en la Venècia històrica—, el *palazzo* de l'actual Museu Fortuny, erigit per Benedetto Pesaro, comerciant del XV, i seu posterior de la societat musical Orfei, és la compra el 1898 i la posterior transformació fabril més autèntica de la Venècia plural, la de la vitalitat redundant de la Belle Époque en tots els salons artístics: el Martinengo on residí el mateix Mariano en vida de la mare Cecília de Madrazo; el Vernier di Leoni, segons la marquesa Casati i Peggy Guggenheim; com abans el Guzzoni-Grimaldi (on moria Rawdon Brown), o el saló de Winnaretta Singer i Edmond de Polignac, visitat per Gabriel Fauré, mecenes de Reynaldo Hahn, Isaac Albéniz, Isadora Duncan o Manuel de Falla (gràcies a la titular compongué *El retablo de Maese Pedro*...).

La fase posterior i definitiva és la de les indústries de la Giudecca, on Mariano Fortuny obrí el 1919 la fàbrica del Molino Sticky. No és l'únic cas: tenim, per exemple, el jardí creat per Frederic Eden, actualment no visitable, prop del Redentore, i incrustat en la fundació de Friedensreich Hundertwasser. Com a mostra de les Venècies de Fortuny, valga evocar la de la fotografia (vegeu el catàleg *L'occhio di Fortuny*, 2007), la representació dels més d'11.000 negatius de l'arxiu en dues seccions. Tenim els panorames presos pel dissenyador entre el 1901 i el 1908, amb la Kodak Panoram número 4, per França i Alemanya, fins a l'arribada a Venècia, on destaquen la representació de trens en marxa, els primers plans de núvols... i la imatge de Piazza San Marco sense el Campanile (¡col·lapsada més o menys el dia en què arriba Henriette Nigrin a Venècia, abans de convertir-se en la seua musa laboral, i contra la voluntat de la mare Cecília de Madrazo!). Amb l'aportació de l'aplicació de la cúpula Fortuny a l'optimització de la llum en la fotografia: la làmpada Fortuny,

comercialitzada per AEG, per a il·luminació d'interiors. De tota manera, les imatges (preses fins al 1930) s'esplaiaren obertes a escorços de vida quotidiana, paisatges reals, retrats de família, amistats, els treballs de l'*atelier*...

Un segon element fonamental del venecianisme de Fortuny és la relació local-universal. Per la recepció col·leccionista del món oriental o per l'expansió de l'empresa... De l'al·luvió intel·ligent del col·leccionista de Reus, en definitiva, després de la mort de Fortuny, només una part de les col·leccions quedà a Venècia, i Henriette forní fons fonamentals a Barcelona (al MNAC es troba *L'odalisca*), París, Madrid (del pare és *Los hijos del pintor en el salón japonés*, regal originari al sogre Federico de Madrazo), Londres, el Puixkin de Moscou o l'Ermitage de Sant Petersburg (on hi ha el *Gerro Fortuny*).

Aquesta Venècia supervivent a pesar del dicteri delirant de Marinetti i les concepcions unilaterals de certs presumptes avantguardismes requeria i requereix un reconeixement, una anàlisi de la ciutat com a creació artística o paisatge sinestèsic, indestriablement lligada a l'artesanat i la tècnica, i la consegüent vitalitat comercial i comunicativa. Tal com els gèneres operístics reclamen, els fonaments musicals han d'incloure l'expressió literària, la voluntat sinestèsica i la representativitat temàtica; i sempre, amb la veu del personatge titular i àmbit de trobada dels llenguatges. Aquesta veu és marcada per l'espai i pel temps, i en el cas de Marià Fortuny (seguint els treballs d'Osma, 1980; Nicolàs, 2001; Ferreti i Plans, eds., 2010 —amb la síntesi de Maria-Àngels Roqué, pp. 151-175—, etc.), havia de pertànyer i pertany a l'expressió literària i musical del món —Venècia— d'un heroi conegut i admirat sobretot per les seues obres: teixits i vestits, decoració, disseny de mobles, fotografia, projectes d'arquitectura i patents de nombrosos invents, des de mètodes d'il·luminació fins a un sistema de propulsió de vaixells. I no com un epítom local de Leonardo, però sí com un «darrer preraphaelita» i un pràctic i tossut experimentador, i amb una tal mixtura, figura internacional de l'eclecticisme, el cosmopolitisme i alguna extravagància. I com a empresari, industrial, comerciant internacional. A partir d'un rigorós treball sobre codis tradicionals artesans, fins a una universalitat expressiva coordinada amb la particularitat vèneta i la materialitat tècnica, tan útil per a l'AEG alemanya com per a la milanesa Leonardo da Vinci de Officine.

Sota aquests signes, el 10 desembre del 2009, s'estrenà l'òpera contemporània *Fortuny Venise: Òpera contemporània*, creada per Diego Dall'Osto amb *libretto* de Lluís Meseguer, direcció escènica de Rafel Duran, producció d'Acteon (Claudio Zulian) i Metrònom (Lluís Òscar García), i la interpretació del baríton Antoni Marsol, la *soprano* Alícia Ferrer, el tenor Antoni Comas i la *mezzosoprano* Claudia Schneider. L'estrena fou a Reus, ciutat natal del pintor Marià Fortuny Marsal i de



l'arquitecte Antoni Gaudí, en commemoració del vinté aniversari de la reobertura del Teatre Fortuny. I després de la presentació al Teatre Principal de Castelló de la Plana (gener del 2010), es va representar en el marc de l'exposició internacional sobre la figura del seu fill Mariano Fortuny Madrazo a la Pedrera de Barcelona, que gestionava Àlex Susanna, un dels «catalans d'Itàlia», autor dels poemes de *Palau d'hivern* (1987) i del *Quadern venecià* (1989), on no esmenta el gran i humil personatge venecià més que dient que un dia, passejant per la Sereníssima, passà per davant del palau Pesaro.

L'òpera sostenia una herència de diàleg amb la novel·la poètica *Fortuny*, de Pere Gimferrer (escrita a la tardor del 1982), i constituïa una reflexió musical plural sobre els estrats i les interaccions de la cultura contemporània, atenent els diversos vessants de la creació i la difusió de *Fortuny Venice*, hereva de les creacions del Pesaro Orfei i del molí Stucky de la Giudecca. Cal remarcar la transcendència dramàtica del procés de muntatge a partir dels estrats i àmbits musicals de l'òpera, atenent un muntatge posterior de Rafel Duran sobre *El mercader de Venècia* (2012). Com en *Fortuny Venice*, el mestre d'escena mallorquí hi adopta la dimensió economicista de la transposició de la Venècia capital comercial del segle XVII versus la Nova York del Wall Street i els lobbies jueus del segle XX, enmig d'elements de crisi de canvi civilitzatori i crisi financera internacional (vegeu Duran, 2012). En *Fortuny Venice* ja s'havia insistit en la vinculació de l'alcalde de Nova York, el jueu Michael Bloomberg, i en la propietat de l'empresa Fortuny Venice per part de l'empresari egipci Samir Riad. I pel que fa a les derivacions creatives, el productor Claudio Zulian, amb materials gestats de manera paral·lela, és seleccionat per l'Al Jazeera International Documentary Film Festival pel seu treball *Fortuny i la llàntia meravellosa* (2010), on explora les relacions entre Orient i Occident a partir de materials del projecte operístic.

En termes literaris, el *libretto* segueix la música i l'escenografia afegint a les incitacions literàries les indagacions científiques i els escrits tècnics de Marià Fortuny, així com els components cívics de l'artesanat i el progrés social de la ciutat. I en termes semiòtics, aporta la concepció complexa de les experiències i les relacions entre individu i ciutat, és a dir, la polifonia creativa —dialèctica entre la biografia del laboratori creador i la pràctica idea de l'òpera moderna, la de *Gesamtkunstwerk*, del Wagner de *Tristany i Isolde*; o del *connubio delle arti*, tal com el formulà D'Annunzio, abans i després de *Francesca da Rimini*. D'altra banda, hi planeja la consideració internacional i interdisciplinària de(ls) Fortuny (vegeu Osma, 1980, 2010 i 2013), fins i tot en el tractament oficial del museu del Palazzo Pesaro Orfei (vegeu Diversos autors, 2007).

Quatre paràmetres configuren la construcció d'aquesta *Venècia segons Fortuny*: a) el fonament biogràfic (inter)nacional, a partir de les ciutats del pare Marià Fortuny i Marsal i la família de la mare Cecília de Madrazo (sobretot, Coco de Madrazo), i la relació amb Henriette Nigrin: successivament, Granada, Roma, París —*post mortem* del pare— i el palau Martinengo venecià amb la mare; b) les transformacions de Venècia i el Vèneto fins al final de Mussolini i la difusió internacional de les creacions fortunyanes; c) l'evolució de la dialèctica entre la vida social popular i la indústria artesanal, especialment del barri de la Giudecca, i la residència veneciana o el pas fugaç de figures internacionals de l'art, la literatura, la música, l'espectacle; i d) la dialèctica entre la creativitat interdisciplinària de Marià Fortuny, internacionalista i intercultural —especialment en el camp del disseny de vestuari, escenografia i luminotècnia—, i la fotografia motivada o autònoma. Sempre amb aplicació a la lleialtat artesana del Vèneto —i a la memòria personal—, a la comercialitat, a la vida cívica i quotidiana, i, alhora, expandint el seu «classicisme modern» a les altres ciutats més pròximes en la configuració de la societat contemporània, com l'aprenentatge del Bayreuth wagnerià o la Scala milanesa, i les cosmòpolis París, Berlín, Nova York o... la Barcelona dels *happy twenties*: així, hi ha el Gran Teatre del Liceu i l'Exposició Internacional del 1929, l'entrada de la qual, les torres de Montjuïc, és la rèplica internacional més important del Campanile venecià; de fet, el projecte de teatre obert fortunyan hauria sigut un referent derivat en el Teatre Grec.

La composició musical incorpora els trets formals, semàntics i sonors a una concepció complexa de la música i de l'espai de l'òpera, i de les possibilitats de la composició electrònica, com a creació (figuració i melodia) i com a matèria sonora (espai-temps). La complexitat de Marià Fortuny es reflecteix en el projecte musical, basat en la confluència de múltiples tensions de la seua polifacètica personalitat i la incerta relació amb la tradició i la modernitat. Des d'una perspectiva musical contemporània, complexa de mena, el fort ancoratge de Fortuny amb el món de l'art antic ha estimulat tot un diàleg entre elements heterogenis, però sempre en l'intent de participar en un «polifònic» conjunt coherent.

El format de presentació, on coexisteixen la composició electrònica i les veus evidents, portaveu expressiu de la tensió entre modernitat i tradició, constitueix un diàleg entre l'instrument més antic i natural, la veu, i les tècniques més recents de producció amb tecnologia musical. Els elements musicals utilitzats presenten múltiples facetes: materials completament sintètics, obtinguts *ex novo* amb les tècniques de síntesi de la música informàtica; materials acústics processats amb programes informàtics; materials concrets gravats de la realitat quotidiana; materials tradicionals, alguns amb una base popular, a partir dels quals se n'elaboren de nous

i actuals; cant de veu humana en unió amb un text, oscil·lant entre expressió immaterial i sentit descriptiu.

Un altre aspecte que ha inspirat el procés musical és la relació entre simplicitat i complexitat, en connexió no lineal amb categories en debat, com «popular» i «culte». Mentre que la relació Fortuny-Henriette combina els *topoi* de la intimitat i el treball de disseny en equip segons l'evolució temporal de cada seqüència, tots els altres personatges són representats per un idiolecte esquemàtic i determinant de cada escena en què intervenen, a través del *grain* particular d'un registre vocal de baritenor com a Fortuny; un tenor versàtil i calidoscòpic representant els rols dels artistes o tècnics i gestors implicats en la vida i l'obra del personatge titular; una *soprano* interpretant Henriette Nigrin en passió optimista o en decadent malenconia; i una *mezzosoprano* en els papers de les aristòcrates, actrius o dames vinculades a la creació, el comerç i els esdeveniments històrics o íntims. En tot cas, Venècia i Fortuny compareixen en estrats sonors de contemporaneïtat estilística i en les referències verbals i expressives del temps històric dels personatges i les pròpies obres. El discurs líric s'amplia a les possibilitats de dicció de monòleg o diàleg en prosa, el text periodístic, i el text tècnic o funcional. Fonent idea i materialitat sonora, es resol la sincronia o el contrast de música citada o pressuposada i manipulacions creatives del curs melòdic: especialment, en la dura rudesia en la creació (Seqüència III), el *crescendo* ascendent o descendent en les relacions (Seqüència IV) i la textura física en la postguerra (Seqüència V).

La composició musical incita també a la citació sonora i semàntica real, i als nivells i estrats de realitat de la contemporaneïtat. Es presenta, per exemple, la Cassetta Rossa, nom amb què D'Annunzio batejà el palau que li llogà el 1915 Marie von Thurn und Taxis, la noble dels Hohenlohe posseïdora també del castell on Rilke començà a escriure el 1912 les *Elegies de Duino* (1922). El palau fou governat per l'exgondoler Dante Fenzo i la seua companya Gigietta, la dona de claus, fins que D'Annunzio partí a Fiume: segons els arxius de les cartes, Dante solia enviar-li sempre per correu rajoles de xocolata Fiat, el *cremino* bolonyés de Majani creat el 1911 —l'empresa automobilística s'havia inaugurat el 1900 al Corso Dante de Torí, i era campiona de velocitat ja en diversos models d'aquells anys. L'obra no aborda aquesta època de la relació entre D'Annunzio i la Casati sinó en el marc de la sociabilitat creativa de Venècia —i Roma, els Estats Units...—, en l'època on viuen la plenitud les interpretacions de la Duse, que mor als Estats Units el 1924 enmig d'una gira triomfal, o la Isadora Duncan dels anys de l'escola de Bellevue —que intenta establir també a Nova York— o de Roma, on coincidia amb la parella; l'accident en què morí el 1927 es produí a Niça, on Manuel de Falla havia estrenat *La vida breve*

abans de l'estrena a París el 1913: el París de l'escola de Bellevue (i, per cert, el 1934 tingué lloc l'estrena a la Scala milanesa, amb decoracions de Marià Fortuny).

Arribada la Gran Guerra, i mentre la família Hohenlohe deixava Venècia, Falla deixava París i arribava a Granada, amb un bagatge musical en transformació; l'acord de Wagner en *Tristan und Isolde* —un acord fa, si, re $\sharp$  y sol $\sharp$ , que amb idèntics entre les quatre notes de la cèl·lula crea una multiplicitat interpretativa segons la consideració de «real» de cadascuna— és citat literalment, entre altres ocasions, per Manuel de Falla: per les trompes de la primera versió d'*El amor brujo* i en *Noches en los jardines de España*.

Un material sonor definidor de la memòria musical de l'obra prové del període parisenc: de Reynaldo Hahn, amant de Proust durant dos anys juvenils —i després, amic de Serguei Diàguilev—, i per això inspirador del Vintelli d'À *la recherche du temps perdu* (la seua germana María, d'altra banda, era segona esposa de Raimundo de Madrazo). Dels inicis del segle eren les seues cançons agrupades en el cicle *Venezia*: «Sopra l'acqua indormenzada», «La barcheta», «L'avertimento», «La biondina in gondoleta», «Che pecà!» i «La primavera». Entre elles, «La barcheta», peça de caràcter musical molt senzill i lineal sobre un poema en venecià de Pietro Buratti, resulta un element compositiu de *Fortuny Venise* (Seqüències II i V), amb derivacions de materials musicals que hi formen textures, acords o masses sonores amb timbres dinàmics, fins a convertir-se en elements transfigurats, especialment melancòlics i generadors de relacions al llarg de l'obra, de records de vida quotidiana, fins a moments més delirants:

La note è bela,  
fa presto, o Nineta,  
andemo in barcheta  
i freschi a ciapar!

Aquest primer quartet de la primera estrofa, sempre interromput, pauta metafòricament la biografia de Fortuny, en quatre moments: 1) cantat per Henriette, o *perdendosi* fins al murmurí; 2) constatant *tutti* la situació política del món —«la barcheta s'enfonsa»—, i Fortuny, que «la barcheta s'ha enfonsat»; i, *post mortem*, 4) en citació d'Henriette a Elsie: «La barcheta tornarà a navegar».

Atenent en bona part les seqüències estètiques i narratives de Gimferrer, però ampliant de manera dràstica la noció de treball creatiu i la convivència de materialitat i idealització, l'estructura narrativa i operística travessa sis seqüències entrelaçades, interconnectades i allunyades de tota afectació romàntica i d'esclats d'aparença postavantguardista, fonamentades en el caràcter de modernitat natural

(que oferim, a més, seguint les notes de muntatge en el procés compositiu de Diego Dall'Osto):

I. Inici contemporani amb el noticiari televisiu de l'incendi a la fàbrica del molí Stucky a la Giudecca (2003), i presentació de veus multitudinàries i casuals passant per davant del Palazzo Ducale. Salt al lament d'Henriette per l'escassetat de penicil·lina a la Venècia de la (post)guerra de la Segona Guerra Mundial. Veu periodística amb sons ambientals processats (aigua), seguida per un context sonor de sorolls interiors (Henriette, viuda, sola, vella).

II. Superació emotiva de la crua autoritat de la mare i la idealització o l'evocació de la bellesa, amb la relació d'Henriette Nigrin amb el rerefons del pare pintant *L'odalisca*. Contra els fantasmes del passat, el duo canta: «Joventut, llibertat, primavera de la vida». Context quotidià i estètic, sobretot un diàleg d'amor i art, amb caràcter melòdic: «modern» i «antic» en les intencions.

III. Treball de disseny i creació nocturna, que triomfa en la consecució del Delphos, després del viatge a Grècia, en equip a partir de la tradició artesanal del Vèneto, amb els col·laboradors tècnics. Lluita enardit Fortuny: «Sol, buscant en la foscor un simple raig de llum. / Com aconseguir la llum veritable de la natura?». Amb el descobriment: «És la qualitat de la llum i no la quantitat el que l'ull necessita!»; i la plasmació productiva, amb màquines i sistemes: «La matèria es transforma en nom de la bellesa!». El *crescendo* es formula a partir d'una nota sola fins a acords complexos, dinàmics i estratificats, i acaba en un context molt rítmic i mecànic, reforçat amb sons concrets de màquines i mecanismes.

IV. Les relacions amb les obres dels dramaturgs Adolphe Appia i Max Reinhardt; la marquesa de Bearn, Marcel Proust i Reynaldo Hahn; el geni decadentista i colossal de Gabriele D'Annunzio, i l'exigent actriu Eleonora Duse, la comtessa de Bearn, Luisa Casati i Peggy Guggenheim; o, amb el sobresalt catastròfic de la guerra, Elsie McNeil, i posteriorment l'empresari culturalista Samir Riad. Amb el rerefons dels treballadors de la fàbrica, els petris empresaris alemanys o els sinuosos tècnics italians. Es tracta de situacions autònomes, diferents i contrastades, unides per arpegis ascendents o descendents segons el procés d'èxit o de fracàs de cada esdeveniment, fins a arribar la catàstrofe final de la guerra: amb discursos de guerra, de dictadors del segle XX, i sons de síntesi i *glissandi* en caiguda.

V. Els temps ambigus de Mussolini, context del suïcidi de l'administrador de la fàbrica, violència generalitzada, descens de les vendes, prohibició d'importació de teixits..., amb la conseqüència del so i la solitud de Venècia derrotada. El *tutti* canta: «De temps obscurs de mort ja no ens protegirà la calma de Venècia. [...] / Ombres orfes de llum. [...] / Abolits el futur, la llibertat i l'art». Ús de material radiofònic

de la postguerra de la Segona Guerra Mundial, en un context de decadència i de dificultats concretes i íntimes: marcatge sonor d'un món de records i de mort, en part tornant i ampliant l'episodi aparegut en la Seqüència II amb *La barcheta*, que (re)produïx textures i acords derivats complexos.

VI. Retorn al món contemporani, de la postguerra a la creació empresarial de Fortuny Venise, on el context musical es fa una altra vegada animat i rítmic. El dolor de la destrucció: «No sobreviu ni el senyal de la ràdio, a Venècia». La mort de l'heroi, en rèquiem industrial: «El meu pare era l'art...». I finalment, «*Mi de qua no me movo*», mentre expira i canta Henriette:

Ah, adeu, secretes recerques de colors perduts.  
De la llum m'endinso en la foscor més profunda.

Contestat per la seua companya de destí, Elsie McNeil: «Monòtona desolació!».

El final és el nou i permanent inici de la ciutat. El noticiari informa de la recuperació de l'edifici de l'empresa Fortuny Venise, que s'havia esfondrat davall del foc del molí Stucky (Seqüència I). Tot i haver quedat destruïts els clixés que s'hi conservaven, el secret es presenta novament, entre comentaris babèlics: «Unbelievable! He was a genius! Classicisme autentique ! Authentic avantgarde!».

En definitiva, l'evolució narrativa inclou la dialèctica conflictiva entre creativitat i economia, entre anècdotes i utopia, i, finalment, en la dinàmica dins-fora, o so-imatge i entorn geogràfic i social. En termes pràctics, els diàlegs (Fortuny-Henriette, Fortuny - D'Annunzio i altres personatges, Henriette-Elsie...), o els monòlegs (així, el lament empresarial per l'incendi de la fàbrica, l'esgotador *crescendo* creatiu del Delphos, musicalment d'alta exigència, o el diàleg sobre l'aliança entre indústria i bellesa), i més encara els *tutti* (així, l'elegia coral de la Guerra), es resolen sempre entre les dualitats o les contradiccions pràctiques i tècniques de l'art contemporani (a còpia de resultar pretensiosa l'enumeració: disseny-indústria, heterogeneïtat-homogeneïtat, creació-burocràcia, artista-empresa, realitat col·lectiva - voluntat individual...).

Romanen la tensió i el sentit en aquest context, en un final còctel de presentació d'una nova temporada de teixits de l'empresa Fortuny Venise, amb la pregunta deixada pel tenor, en nom de l'empresari Samir Riad, a disposició dels possibles «compradors de vestigis de la història de Venècia», superades les conseqüències de l'incendi inicial del molí Stucky, sobre la xerrameca cosmopolita i establuda en el consum del «parc temàtic» de la ciutat. És continguda en el *perdendosi* d'un *crescendo* coronat amb un remot Sib:

No és un negoci! És cultura! És Venècia que renaix.  
 No és comerç! És secret que no es revela!  
 No és còpia, és autèntic! És secreta artesanía!  
 Quin és el preu de la qualitat?  
 Qui pot posar preu a la bellesa? ◀

## BIBLIOGRAFIA

- BARNATÁN, Marcos R. (1989): «La polémica de Venecia», a *Ínsula*, 508, 1989, pp. 15-16.
- BOU, Enric (2011): «Il mago di Venezia: Le arti di Mariano Fortuny y Madrazo», a Diversos autors, *Personaggi stravaganti a Venezia tra '800 e '900*, Venècia, Antiga, pp. 135-151.
- BRODSKY, Joseph (2013): *Poemes escollits*, Barcelona, Edicions de 1984.
- CAMPS, Assumpta (2010): *El Decadentismo italiano en la literatura catalana*, Berna, Peter Lang.
- CAROL, Lúdia (2016): *Fortuny de Pere Gimferrer o un 'bric-à-brac' de la Belle Époque*, tesi de doctorat, Girona, Universitat de Girona.
- DALL'OSTO, Diego i Lluís MESEGUER (2010): *Fortuny Venise: Òpera contemporània*, Castelló de la Plana, Metrònom - Institut Valencià de la Música - Ministerio de Cultura - Generalitat Valenciana - Universitat Jaume I.
- DIVERSOS AUTORS (2017): *Stranieri di carta, stranieri di voce*, Roma, Artemide.
- DURAN, Rafel (2012): «Deu coses que cal saber sobre *El mercader de Venècia*», dossier d'*El mercader de Venècia*, Teatre Nacional de Catalunya, pp. 12-14.
- FERRETTI, Daniela i Sergi PLANS (coords.) (2010): *Fortuny: El mago de Venecia*, Barcelona.
- FUSTER, Joan (1971): «Un artículo más sobre Venecia», *La Vanguardia*, 9 de novembre.
- GÁLLEGO, Julián (1966): «La visualidad veneciana», *Revista de Occidente*, 42, pp. 269-286.
- GALLINA, Anna Maria (1960): «Goldoni in Catalogna», *Studi Goldoniani*, pp. 277-290.
- GHIGNOLI, Alessandro (2009): «Novísimos-Novissimi: intersecciones entre la poesía española e italiana», *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid.
- GIMFERRER, Pere (1983): *Fortuny*, Barcelona, Planeta.
- (1993): «L'imaginari de Fortuny, del París dels Salons i de Roma a la Belle Époque», a *Valències*, València, Tres i Quatre, 1993, pp. 177-200.

- GIMFERRER, Pere (2016): «Retrobament de Proust», a Xavier Pla (ed.), *Proust a Catalunya*, Barcelona, Arcàdia, p. 47 i ss.
- (2018): «El poema es un arte del instant», a *Turia*, 127, pp. 285-313.
- GRASSET, Eloi (2016): «Fortuny especular: Proust, Gimferrer i la metàfora», a *Proust a Catalunya*, Barcelona, Arcàdia, pp. 301-320.
- L'occhio di Fortuny: Panorami, ritratti e altre visioni*, Venècia, Marsilio - Musei Civici Veneziani, 2005.
- MEDINA, Jaume (ed.) (1993): *Cartes de Carles Riba: 1953-1959*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- MESEGUER, Lluís (2018): *La Nova Cançó: Estudis de literatura i música*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MIRA, Joan Francesc (2004): *Nosaltres i els italians*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- Museo Fortuny a Palazzo Pesaro degli Orfeo Venezia*, a cura de C. Franzini, G. Romanelli, P. Vatin i C. Fiorini, Milà, Skira, 2007.
- NICOLÁS, María del Mar (2001): *Mariano Fortuny y Madrazo: Entre la modernidad y la tradición*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- OSMA, Guillermo de (1980): *The Life and Work of Mariano Fortuny*, Nova York, Rizzoli.
- (2010): *Fortuny, Proust y los ballets russos*, Barcelona, Elba.
- (2013): *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*, Madrid, Ollero y Ramos.
- PAZ, Octavio (1993): «La trama mortal: Pere Gimferrer, una poética del instante», *Anthropos*, 140.
- PLA, Josep (1980): *Obres completes*, vol. XXXVII, Barcelona, Destino, 1980.
- SIRERA, Josep Ll. (2017): «Goldoni en l'Albufera: La posada en escena de *Gresca al Palmar (Le baruffe chiozzotte)*», a cura de Juli Leal», a Lluís Meseguer (ed.), *La traducció literària: Estudis sobre la traducció i la literatura valenciana*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua, pp. 181-198.
- SUSANNA, Àlex (1987): *Palau d'hivern*, Barcelona, Columna.
- (1989): *Quadern venecià*, Barcelona, Destino.
- TEIXIDOR, Joan (1986): *Apunts encara: 1983-1985*, Barcelona, Destino.
- VALSALOBRE, Pep (2016): «Fluxos literaris entre Itàlia i la Corona d'Aragó al Cincents», *Quaderns d'Itàlia*, 21, pp. 97-112.