

LA ITÀLIA DEL SEGLE XIX RETRATADA PELS PINTORS CATALANS

Cristina Alcalde Andreu
Historiadora de l'Art

|65

Al llarg del s. XIX, tot un seguit d'artistes catalans emprengueren el viatge a Itàlia per tal de completar la seva formació artística. Aquesta experiència vital suposà la consolidació professional d'alguns d'ells, com en el cas de Marià Fortuny, alhora que els permeté crear unes sinergies, amb els pintors italians, que haurien de marcar irremeiablement les seves trajectòries artístiques.

La bellesa i varietat de la geografia italiana, acaronada per l'ardent llum mediterrània, omplí les teles dels artistes en un moment en què el paisatgisme es consolidava com a gènere i reivindicava la seva posició en la història de l'art modern.

L'ARRIBADA A ROMA

Durant el Grand Tour dels aristòcrates, als segles XVII i XVIII, tot un seguit d'intel·lectuals s'embarcaren en un viatge formatiu a través de les principals ciutats europees. Arribats al segle XIX, el viatge a Itàlia continuarà sent una etapa obligada però l'esperit i les motivacions començaran a canviar. Amb l'aparició de nous mitjans de comunicació, com el ferrocarril a la dècada dels anys 20, Itàlia experimentarà l'aparició del turisme modern. Roma, convertida en "località mondiale di villeggiatura",¹ acollirà turistes desitjosos de quadres-*souvenirs* i artistes de tot el món amb somnis per realitzar.

Entre aquests últims trobarem l'anomenada *escuela española de Roma*, encapçalada per la figura enlluernadora de Marià Fortuny. Tal com afirmà el 1930 el crític italià Diego Angeli, aquests foren en el vintenni que va

de 1865 a 1885 "els àrbitres i directores del pensament artístic romà",² gaudint d'una posició que cap altre grup d'artistes havia tingut mai.

Però el primer graó que havien de superar els joves artistes espanyols que volien emprendre el viatge a Itàlia era el problema econòmic. Per tal de poder marxar a Roma, comptaven amb les beques per oposició que oferien el Govern central i les diferents Diputacions provincials. Tanmateix, aquests ajuts eren força exigus, per la qual cosa els artistes, un cop allà, sovint patien difícils situacions econòmiques.³ Aquells que no aconseguien la beca, havien de recórrer a mitjans propis o bé trobar finançament en mecenes particulars, com és el cas d'Enric Serra, que, gràcies al seu mestre Talarn, aconseguí una beca subvencionada pels germans Masriera, els Torruella i el marquès de Castellvell.

El 1873 es creà a Roma l'Acadèmia Espanyola de Belles Arts. Aquesta institució era l'encarregada de dictar els models artístics i formatius. Formada per un director i dotze pensionats de les diferents branques de les arts plàstiques, servia com a aglutinant de tots els artistes espanyols residents a Itàlia.

Els artistes acostumaven a freqüentar els cafès, llocs de retrobament i socialització, on es discutia d'art i de política. El fet que els artistes anessin allargant les seves estades potencïa que s'anessin formant cenacles i moviments culturals. L'Antico Caffè Greco, fundat el 1760 i situat a la cèntrica Via Condotti, es convertí en un autèntic punt de referència per als estrangers que vivien a Roma, fins a tal punt que es feien enviar allà el correu, els diaris del propi país o l'equipatge.

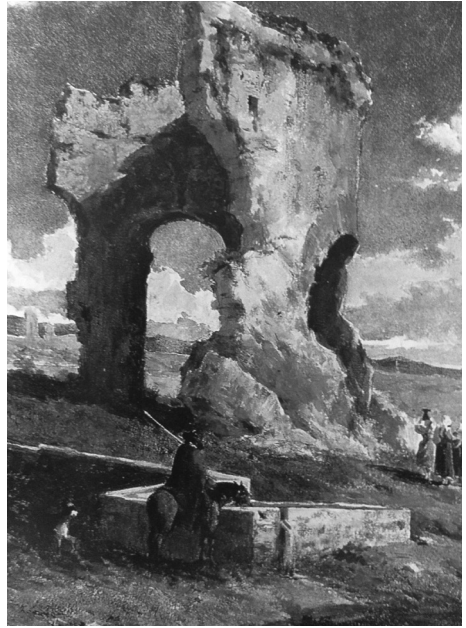
El 1846 José Muñoz Maldonado⁴ ens descriu l'interior del cafè com una mena de gruta ombrívola i amb volta dividida en tres departaments. A la primera, que servia de vestíbul, s'hi havien instal·lat els alemanys; la segona estava ocupada pels italians i el darrer saló, que donava a un estret pati, era el quarter general dels francesos i dels espanyols.⁵ Entre aquests últims trobem: Eduardo Rosales, Pellicer, Moragas, Tapiró o Fortuny, entre d'altres.

LA CAMPANYA ROMANA

Després d'haver visitat la Ciutat Eterna, la curiositat per descobrir nous paisatges i conèixer els costums dels pobles empenyia artistes i viatgers a fer excursions cap a la campanya romana.

Però amb què es trobaven els pintors que s'hi aventuraven? La campanya romana era una vasta i desolada planura sembrada d'antics monuments disseminats aquí i allà. Els cèle-

bres monuments, ara ja runes, evocaven retalls d'una història passada que continuava latent per excitar la imaginació dels artistes. Entre somni i realitat els pintors quedaven meravellats davant l'harmonia entre art i natura.



MARIÀ FORTUNY
Runes romanes (1863-65)
Aquarel·la, 460 x 350 mm
Museu Comarcal, Reus (Tarragona)



Sedia del diavolo presso la via Nomentana.
Fotografia reproduïda al llibre d'Ugo Fleres
La Campagna romana (1903).

Aquests antics monuments, coberts per l'hera del pas del temps, eren "reutilitzats" pels habitants de la planura. Així doncs, no era d'estranyar veure un antic sepulcre convertit en *fontanile*, com al quadre *Al fontanile* d'Enric Serra, o un antic edifici al qual s'ha annexat un abeurador per a cavalls, com en el quadre, *A través de la Via Appia* (1896) de Tomàs Moragas.

Segons Ugo Fleres,⁶ poeta i crític italià, la història de Roma es podia llegir en els monuments d'aquesta *contrada-museo* que era la campanya romana. El 1904, Fleres definiria la seva idiosincràsia amb aquestes paraules:

"L'aspetto della Campagna Romana ci si presenta or sacro, or umile, or truce, sempre straordinariamente pittoresco, melanconico di fronte alla giocondità napolitana, austero di fronte alla gentilezza toscana, selvaggio di fronte alla cultura lombarda".⁷

La campanya romana serà motiu recurrent d'inspiració tant a la pintura com a la poesia. És el cas dels sonets de Cesare Pascarella o de les nombroses obres, també en dialecte romà, del poeta Augusto Sindici, que dedicà a la planura romana tot un volum de poesies titulat *XIV Leggende della Campagna romana*. L'obra, editada per Forzani el 1901, fou il·lustrada per Ramon Tusquets, juntament amb Enrico i Francesco Coleman, Giulio Aristide Sartorio, Edoardo Gioja i Erulo Erolì.

L'obra, que comptà amb un total de tres-cents exemplars numerats, incloïa dues delicades aquarel·les realitzades per Tusquets: *Meneco*, reproduïda a continuació, i *Menichella*, que havien d'il·lustrar els poemes dedicats a *Femminamorta*, un vast latifundi de la província romana.



RAMON TUSQUETS
Contadino (ca. 1886)
Oli s/tela, 62,20x50 cm. BMVB



RAMON TUSQUETS
Meneco (1901)
Aquarel·la

Entre les obres costumistes realitzades pel pintor català trobem també *Contadino*, un retrat de 1886 pertanyent al fons de la Biblioteca Museu Víctor Balaguer. El personatge, típic de la Itàlia rural del s. XIX, és un camperol amb un rostre madur marcat pel sol i pel treball dur del camp que destaca sobre un fons fosc de ràpides pinzellades.

El 1886, Guy de Maupassant traduirà en fogoses paraules la passió que empenyia a tots aquests pintors de la campanya a aventurar-se incansablement a la recerca de nous colors moguts per un sentiment lliure de preceptes i regles:

“Davvero, non vivo che con gli occhi; vado, dalla mattina alla sera, per rocce e ginestre, cercando i toni veri, le sfumature finora passate inosservate, tutto ciò che la Scuola, tutto ciò che lo Studio, tutto ciò che l’Educazione accecante e classica impedisce di conoscere e di penetrare”.⁸

No sorprèn aquesta actitud de rebel·lió davant els preceptes i la rígida disciplina de l’Acadèmia, que no donava cabuda a la renovació artística, del moment que no fa sinó traslluir la crisi que aquesta experimentà, cada vegada més, a mesura que avançava el segle.

El mateix Marià Fortuny, en una carta al seu mestre Lorenzale, lamentarà que la resta de pensionats perdin el temps copiant quadres antics en comptes de treballar temes nous.⁹

Al setembre de 1867 apareixia publicat al *Gazzettino delle Arti del Disegno* un article de Telemaco Signorini¹⁰ on, no sense certa polèmica, presentava el paisatgisme com un tema característic de l’art modern. Afirmava, a més, que el predomini de la pintura de gènere i de paisatge no era, com fins llavors sentenciava l’Acadèmia, un indicati de decadència. Ben al contrari, “pretendere e volere

impedire lo sviluppo di questi due generi d’arte (...) è sconoscere il proprio secolo, è volere a forza vivere nel passato e condannarlo all’ignoranza”.¹¹

Així doncs, fou precisament aquesta nova llibertat creativa i formal imperant el que permetrà un renovament dels gèneres basat en l’experimentació tècnica i en nous discursos teòrics provinents de les diverses “escoles”, al marge del sistema acadèmic, que sorgiran en la segona meitat del s. XIX a Itàlia. Com afirma Carlo Sisi, aquestes escoles artístiques varen ser l’expressió del moment unitari de la cultura nacional que tingué com a resultat la momentània superació de les peculiaritats regionals a favor d’un debat comú sobre el principi de veritat i sobre les funcions socials de l’artista.¹²

Amb l’inici dels anys 50, la pintura de paisatge viurà l’arribada del nou llenguatge verista. Als paisatges recreats d’Alessandro Castelli o Teerlinck es contraposaran les noves propostes de Filippo Palizzi, Nino Costa o Achille Vertunni. Tot i així, existeix però un fil conductor entre ambdues tendències: l’estudi constant del *vero* i el treball del pintor *à plein air*.

Per als veristes, en canvi, el *vero* és ja en si mateix una obra d’art que no necessita posteriors modificacions. Entre els seus representants trobem Filippo Palizzi, Alessandro La Volpe, Achille Vertunni o el romà Nino Costa. Aquest últim una de les principals figures en la batalla per la renovació del llenguatge artístic, inspirat en l’amor al natural. El pintor Achille Vertunni s’erigirà com a màxim exponent de la pintura romana de paisatge. Seu és el mèrit d’importar a Roma les novetats de la revolució verista que tenia lloc a Nàpols per mà de Filippo Palizzi.

Des de meitat dels anys 50, cal destacar els *macchiaioli* com a pioners d'aquesta renovació de gèneres. Entre els protagonistes sonen els noms de Giuseppe de Nittis, Odoardo Borrani, Federico Zandomenighi, Telemaco Signorini, Silvestro Lega, Giovanni Fattori o Francesco Gioli, entre d'altres.

Aquest grup de joves artistes proposà el llençatge de la *macchia*, un contrast de taques de color i clarobscur, per representar la realitat quotidiana prioritzant la forma per damunt del contingut. El paisatge toscà serà representat pels pintors amb senzillesa i humilitat, sovint amb una atmosfera intimista. Els quadres captaran escenes de la vida al camp amb gran elegància formal i solemnitat.

TIPISME: ELS PERSONATGES DE LA CAMPANYA ROMANA

L'observació dels diferents costums de la gent de camp ofería una rica varietat temàtica. A una ciutat, Roma, que creixia i s'incorporava als canvis de la modernitat, es contraposava la simplicitat rústica de la campanya i dels seus habitants.

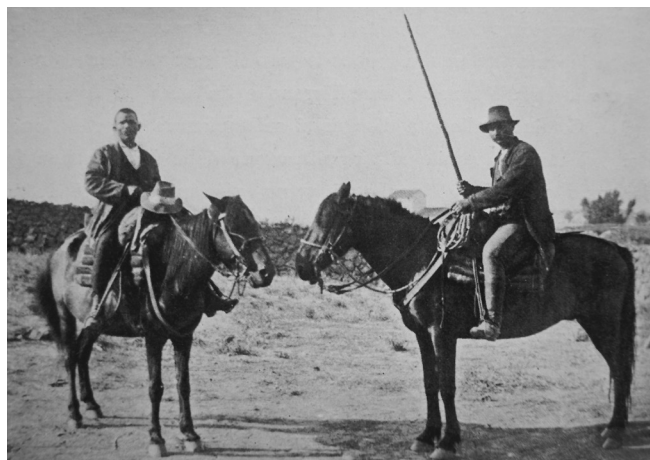
Dins les temàtiques inspirades en la campanya romana podem trobar motius recurrents, generalment motivats per raons comercials. Molts són els quadres que representen els pastors a cavall o *butteri*, com se'ls coneix en italià, en els seus característics poblats de cabanes, al costat d'una runa, o portant a terme alguna activitat agrícola.

Els *butteri*, o *Guardiano di Campagna*, com els anomena el Pinelli¹³ en el seu homònim gravat, acompanyaven cada setmana les bèsties per escorxar del camp al mercat de Campo Vaccino.¹⁴ No existeix una literatura popular del s. XIX sobre els *butteri* de l'Agro romà.¹⁵ Però a través de les diverses represen-

tacions pictòriques coneixem la seva típica indumentària de treball, amb els pantalons amples a l'alçada dels genolls i el bastó a manera de llança.



BARTOLOMEO PINELLI
Buttaro, o sia Guardiano di Campagna (1815)



Ponte Mammolo - I *butteri*
Fotografia reproduïda a *La Campagna romana*
(1903) d'Ugo Fleres.

Durant el segle XIX s'aniran perfilant una sèrie d'imatges tòpiques entorn de la representació pictòrica de la figura femenina amb el vestit tradicional de les diferents regions italianes. Els diferents vestits, símbols de la

riquesa de varietat existent, són d'una gran bellesa en la seva simplicitat i detall.

A vegades, les joves camperoles apareixeran harmoniosament integrades en el paisatge vast i salvatge. D'altres, agafaran entitat per si mateixes i les veurem representades contra un fons llis, sovint un mur, clarament tipificades seguint el costumisme de l'època.



MARIÀ FORTUNY
Camperola romana (1867)
 Aquarel·la, 33x23 cm. Col·lecció particular

Una de les representacions pictòriques més recurrents fou la de la *ciociara*. Personatge típic de la campanya romana, era el nom amb el qual es coneixia els habitants de la Ciociària. Les relacions de la Ciociària amb Roma eren freqüents. Molts artesans, *pifferai* i venedors ambulants d'utensilis de fusta anaven a Roma provinents d'aquesta zona del Laci amb l'esperança de fer fortuna. Tot i els estudis historiogràfics i cartogràfics que s'han anat fent, no existeix però una definició geo-

gràfica clara de la Ciociària. Podem dir però, d'una manera molt general, que la zona aniria de Subiaco a Tívoli, aproximadament.

El nom de Ciociària provenia de les *ciocie*, les sabates tradicionals de Frusinate¹⁶ fetes amb pell d'ovella o de cabra i lligades al peu i a la cama amb cordills de pell.

Tan comuns esdevingueren aquests temes entre els pintors de paisatge que en els anys 80 Gabriele D'Annunzio ironitzaria, des de les pàgines de *La Tribuna*, amb aquestes paraules: "Pittori di ciociari; con fontanili e con effetti di malaria e di tramonto. Le variazioni vanno dalla ciociara che porta la conca di rame, al pastorello che suona il piffero tra le rovine d'un acquedotto".¹⁷

Però el costumisme italià serà també font d'inspiració per als quadres dels artistes catalans allà residents, com són: Ramon Tusquets,



JOSEP TAPIRÓ BARÓ
Noia italiana
 Aquarel·la, 42,5 x 28 cm
 Museu d'Art Modern de Tarragona



RAMON TUSQUETS
Ciociara (1887)



CESARE TALLONE
Ritratto di Giuseppina Tallone Scribante in costume di ciociara (la sorella del pittore), 1885-1887.
Oli sobre tela, 218 x 130 cm.
Fotografia Archivio Tallone Milano¹⁹.

Baldomer Galofre, Josep Tapiró, Vicente March o Tomàs Moragas, entre d'altres.¹⁸

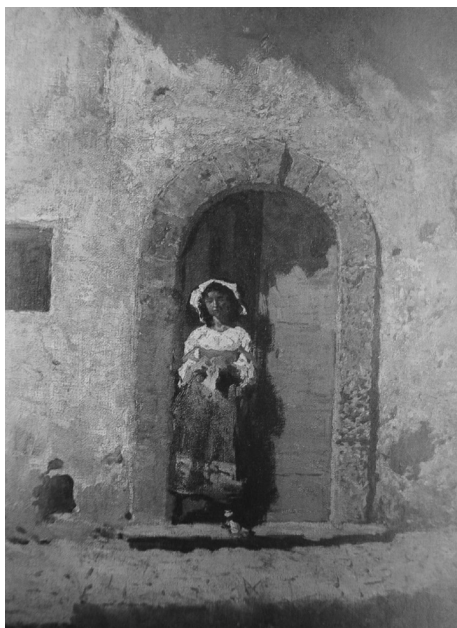
En les obres *Ritratto della sorella del pittore Giuseppina Tallone in costume di Ciociara*, del pintor italià Cesare Tallone, i *Ciociara*, de Ramon Tusquets, aquí reproduïda, veiem el mateix tema representant de manera diversa. El retrat de Tallone²⁰ respon més a una voluntat folklorista, de clixé, fent posar la seva germana amb el vestit regional. Tusquets, en canvi, representa una jove *ciociara*, asseguda en mig del camí amb una actitud de modest recolliment, si no de pregària. Així doncs, mentre en el retrat de Tallone la germana Giuseppina centra tota l'atenció de l'obra, en el de Tusquets la jove apareix contextualitzada enmig de la desolada campanya romana. No seria improbable que els dos pintors es coneguessin, donat que Tallone entrà a formar part dels Acquarellisti di Roma el 1878,

tres anys després que Ettore Roesler, Ramon Tusquets i Vincenzo Cabianca, entre d'altres, la fundessin.

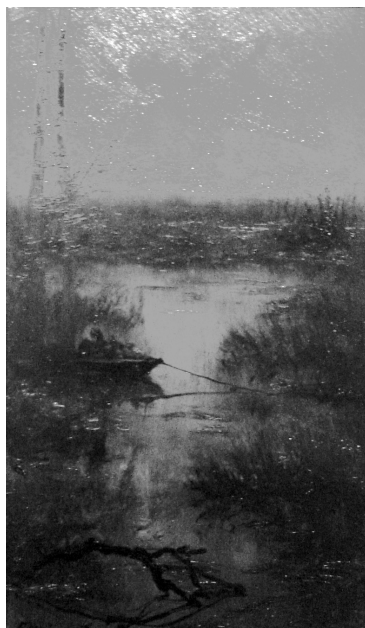
Vicente March, influenciat per l'ambient dels cercles artístics espanyols a Roma, serà també un altre dels pintors que cultivarà principalment els temes costumistes italians; n'és un exemple l'obra *La ciociara*. Tot i que, posteriorment, després d'un viatge al Marroc i a Egipte, el valencià realitzarà quadres de temàtica orientalista.

Amb diverses tècniques i poètiques, serà també tema recurrent al llarg del segle representar la dona a casa en petits moments d'intimitat robats, ja sigui alletant el fill o cosint, mentre espera la tornada del marit.

Trobarem però també obres d'un major compromís social, com en el tema de la malària, que es farà més comú arran de la repre-



MARIÀ FORTUNY
Ciociara davant el portal de casa seva.



ENRIC SERRA.
Paisatge romà (1888)
 Oli s./tela, 23,5 x 13 cm. B/MVB

sentació que farà el francès Antoine Auguste Hebert en el seu *La mal'aria. Famiglia italiana che fugge il contagio* (1848-49).

Altres temes representats seran la caça de la guineu als boscos del nord de Roma o les escenes de festes populars, com la del Divino Amore o la tradició dels *pifferari* que per Nadal baixen a Roma provinents dels pobles de muntanya del Laci.

ENRIC SERRA I LES LLACUNES PONTINES

Autor destacat entre tots aquests pintors que es deixaren seduir pel màgic encant de la campanya romana fou el pintor Enric Serra. El barceloní escollí les llacunes pontines com a font inesgotable d'inspiració havent-nos deixat, sobre aquest tema, un ampli llegat d'obres de gran preciosisme i riquesa cro-

màtica. És el cas de *Paisatge romà*, que data de finals de 1888 i és dedicat a l'“eminente poeta e ilustre estadista / Excmo. Sr. Víctor Balaguer”. D'aquest mateix any és també l'obra *Esbós per 'Latinum'*. Ambdues són pertanyents al fons del Museu Balaguer. Serra, després de dedicar-se en un primer moment a la pintura d'història, religiosa i de gènere, es consagrà finalment a pintar els racons de la campanya romana, dedicant “molta parte della sua luminosa tavolozza alle visioni pontine cui ha saputo dar viata e bellezze nuove”.²¹ Però com eren aquests terrenys als quals Serra s'entregà tan apassionadament? El 1890, el diplomàtic i escriptor Charles De Mouy ens els descriurà d'aquesta manera: “Une large vallée déserte, aride, noyée de soleil et qui s'étend entre des monticules peu élevés, ondulant comme des vagues. (...) ces plis de terrain d'où sortent de maigres rose-



ENRIC SERRA.
 Esbós per 'Latinum' (1888).
 Oli sobre tela, 35 x 70,4 cm. Biblioteca Museu Víctor Balaguer.



ENRIC SERRA.
 Llacunes Pontines, Roma (1898).
 Oli sobre tela, 43 x 93 cm. Col·lecció particular.

aux, cette lueur blanchâtre flottant à la surface du sol, cet espace où l'on n'entend aucun murmure, sont parfaitement significatifs: on est dans la région de la malaria."²²

Les célèbres llacunes pontines s'estenien per un espai de "ocho leguas de longitud y tres de máxima anchura"²³ i, efectivament, les seves aigües estancades provocaven la *malaria*. Una malaltia que no es va deslliurar de patir el mateix Serra i que l'obligà a tornar a Espanya per recuperar-se. La malària fou un autèntic flagell que despoblà totalment la regió, una regió que havia arribat a tenir en l'antiguitat trenta-tres ciutats.

Enric Serra representà els pantans en diferents moments del dia, cosa que li permeté experimentar i jugar amb variades gammes cromàtiques. Algunes de les seves obres destacaran pels colors estridents i vius a l'estil de Fortuny. El pintor barceloní serà capaç de fer una interpretació personal dels paisatges pontins creant un llenguatge propi fàcil de reconèixer. De vegades ho farà amb un estil afectat, on atmosferes suggeridores i runes cobertes d'hedra ens faran pensar en ell com en un romàntic tardà.

Observant les obres de Serra apreciem però dos estils ben diferents: un, el que acabem de mencionar ara, més oníric i diguem-ne "romàntic"; l'altre, més *vero* i sincer, en sintonia amb la producció de Nino Costa. Això respondria al fet que probablement les obres més afectades, centrades en el tema de les llacunes, estarien destinades a la venda seguint els gustos comercials i la demanda del mercat. És probablement en les altres obres, on representa escenes de la vida quotidiana al camp, on Serra expressa la seva veritable naturalesa com a artista, on es mostra més lliure, senzill i *vero*.

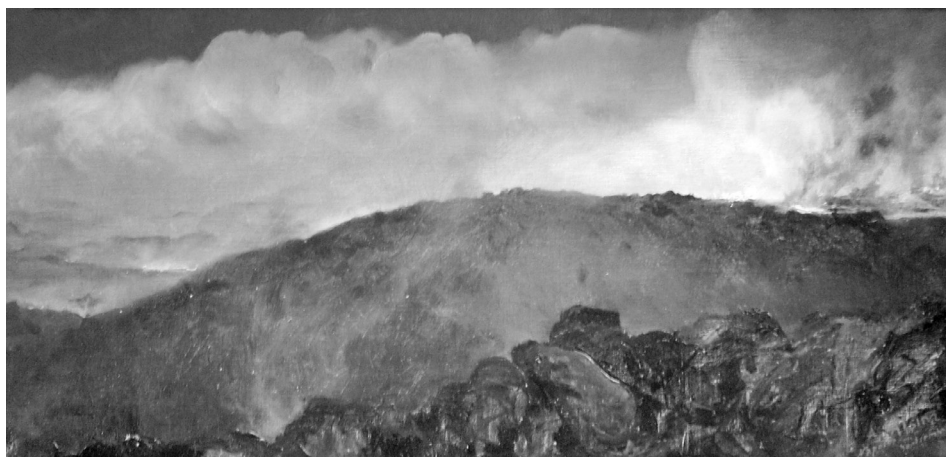
Existeix una percepció del paisatge similar entre Enric Serra i Nino Costa.²⁴ Serra reprimirà a Baldomer Galofre un excessiu amanerament al fer lluir exageradament les figures, que "quedan artificiosas respecto al sentimiento de verdad que desprenden los paisajes".²⁵ És aquest mateix *sentimento di vero* que defensarà el pintor romà al llarg de la seva vida buscant un equilibri lliure d'excèsos, harmònics i sobri.

VEDI NAPOLI E POI MUORI!

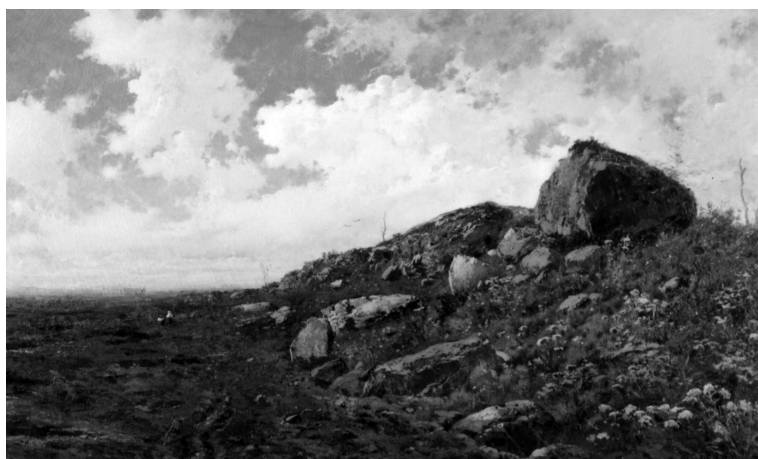
Deixant enrere les llacunes pontines i continuant el viatge cap al sud, la pintoresca i bulliciosa Nàpols era una altra de les estades obligades per als artistes. Amb el mar blau i serè perfumat pels boscos de tarongers i llimoners, la ciutat partenopea tenia un efecte embriagador en els viatgers.

Un cop a Nàpols, era freqüent realitzar diverses excursions pels voltants. Entre les més habituals hi havia anar a visitar el promontori de Posilipo, ubicació que oferia als pintors unes vistes fantàstiques. Des d'allà es podia anar per pendents més suaus fins a Resina, port de la ciutat d'Herculà, i fer una visita a les seves runes. Sense oblidar Portici, lloc de recolliment i d'inspiració de Fortuny durant els últims mesos de la seva vida.

Antoni Alsina i Baldomer Galofre foren dos dels artistes que pintaren els racons màgics abans esmentats. El Museu Víctor Balaguer en posseeix dos bons exemples: *Nàpols* (1898) d'Alsina i *Pestum* (1880) de Galofre. Amb els anys, Galofre arribà a establir un vincle molt especial amb la ciutat italiana. L'agost de 1874, tres mesos després d'haver arribat a Roma, el pintor viatjà a Nàpols, on havia de reunir-se amb Marià Fortuny i Jaume Morera. La presència del mestre



ANTONI ALSINA
Nàpols (1898)
Oli sobre tela, 29 x62,5 cm. Biblioteca Museu Víctor Balaguer.



BALDOMER GALOFRE
Pestum (1880)
Oli sobre tela, 97x164 cm. Biblioteca Museu Víctor Balaguer.

reusenc va atraure un gran nombre d'artistes, des dels seus amics espanyols Joaquim Agrasot, Ricardo de Madrazo o Josep Tapiró a pintors italians de renom com Domenico Morelli, Eduardo Dalbono o Francesco Paolo Michetti.²⁶

Fou durant aquest estiu que Galofre pogué observar les darreres obres de Fortuny, els paisatges lluminosos i enlluernadors de les platges de Portici.

A la primavera de 1877, Galofre tornà a Nàpols i es casà amb Letteria Caccace, una bonica model de Castellamare di Stabia, al golf de Nàpols. Fou en aquest any que tingué lloc la famosa Exposició Nacional de Nàpols, que hauria de marcar un punt d'inflexió gràcies a les novetats plantejades²⁷ i a les fortes crítiques despertades; entre elles, la d'excessiu mercantilisme.

Els seus llaços amb la ciutat s'anaren fent sempre més estrets arran del seu matrimoni i de les amistats que establí amb els pintors napolitans Paolo Vetri,²⁸ Francesco Paolo Michetti i Antonio Mancini²⁹ i amb el literat Salvatore di Giacomo,³⁰

Durant les seves estades a Nàpols, Galofre féu nombroses aquarel·les, que tingueren una acollida molt bona en el mercat, sobretot gràcies a la tasca dels marxants de pintura Goupil, Stewart, Stanislas Baron i Reutlingen.³¹ Aquestes representaven els diferents racons de la costa napolitana, i tal fou l'èxit que fins i tot varen arribar a comercialitzar-se mitjançant fotogravats de molt bona qualitat.

En aquesta obra de Galofre, mar i cel semblen confondre's diluint-se en el blanc.³² La tècnica de l'aquarel·la permetia al pintor crear efectes atmosfèrics molt suggeridors. La fotografia *Barche alla foce della Pescara* (1900-10), realitzada pel pintor i fotògraf



BALDOMER GALOFRE
Vaixells de pesca. Nàpols (c.1874-1880)

Francesco Paolo Michetti, capta amb un enquadrament molt similar el mateix motiu, un parell de vaixells que es retallen en l'horitzó d'un mar serè.

La influència de Michetti en el pintor reusenc és evident, tant en la brillantor cromàtica com en les figures i els motius representats, cosa que sembla que no va agradar gaire a compatriotes seus. Com ja hem comentat, Enric Serra³³ acusarà l'amic d'un excessiu amanerament fruit precisament d'aquesta llueur en els colors³⁴ i Miquel i Badia de fer "lo propio que el sistema de Michetti de pintar los cuerpos a plena luz acusando el modelo sin efectos marcados de claro oscuro".³⁵ Com afirma Alcolea, la influència del napolità es va estendre també a altres artistes espanyols com Arcadi Mas i Fondevila i José Echena.

"Los muelles y las playas son unos campamentos de invierno y de verano (pues aquí no hace nunca frío) donde cien mil hombres, mujeres, viejos y niños, viven al aire libre, pescan, guisan, comen, bailan, roban, duermen y se reproducen."³⁶ Així descrivia

“Le ciel est blanc et semble un cristal”.

“Je n’ai point encore vu, même en été à Marseille, cette couleur à la mer, tant le bleu en est profond, presque dur”.

Voyage en Italie (1880), d’Hippolyte Taine, (p. 49)



BALDOMER GALOFRE. |
A la platja de Nàpols (c. 1880-1886).



BALDOMER GALOFRE. |
A la platja de Nàpols (c. 1880-1886).



SALOMON CORRODI. |
Pescadors napolitans (detall).



BALDOMER GALOFRE
Nens a la platja (c. 1880-86)

De Alarcón les platges napolitanes i l'obra *A la platja de Nàpols* de Baldomer Galofre no és sinó la traducció en colors d'aquestes mateixes paraules.

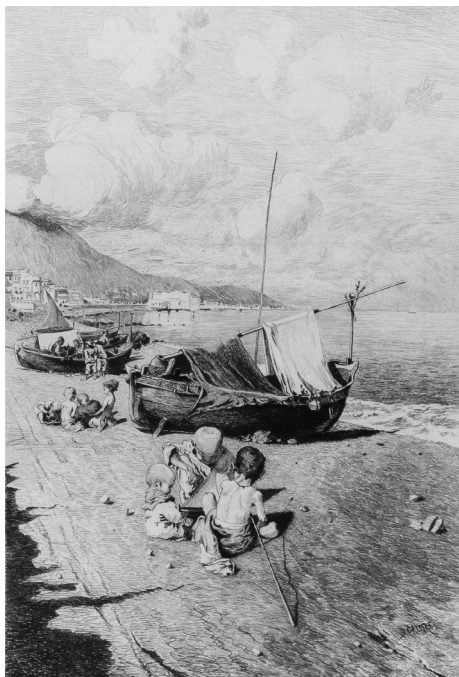
Com a corresponal de *La Il·lustració Catalana*, Enric Serra descrivia des de les seves pàgines les escenes que pintava el seu amic Baldomer Galofre: "xicots que s'arrossegan per la sorra, colrats per lo sol de mitjdia, jugan ab las batents escumas que, joganeras y encisadoras, descrihuen en la platja mil capritxos circuls."³⁷

Els nens són un leitmotiv dins dels paisatges de la Nàpols costanera de Galofre. Aquests nens, nus amb els reflexos del sol sobre la pell o amb una roba blanca que els converteix en petites taques de llum, juguen asseguts a terra en petits grups. Capficats construint vaixelles de juguina, remullant-se, prenent el sol o xerrant poblen les platges on descansen les barques varades i les eines dels pescadors.

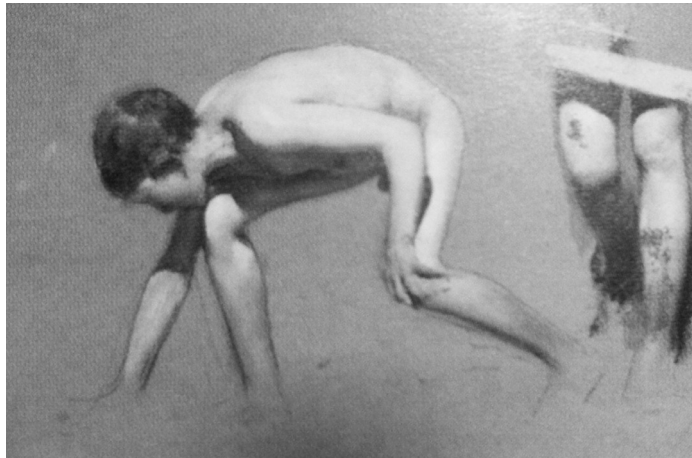
Altres pintors utilitzaran també els cossos infantils per treballar l'efecte de la llum i el modelat. A *Nudo sulla spiaggia di Portici* (1874) de Fortuny, la figura del nen, realitzada minuciosament amb una pinzellada precisa, destaca sobre el fons tot just esbossat i mancat de perspectiva. La llum incideix delicadament sobre el cos modelant-lo suaument i conferint-li un volum d'ombres i llum.



BALDOMER GALOFRE
Nens a la platja



Gravat reproduït a la revista
L'Art: revue hebdomadaire illustrée (1881)



MICHETTI |
Studio per la pesca delle telline (1877)



BALDOMER GALOFRE |
Estudi



MARIÀ FORTUNY |
Nudo sulla spiaggia di Portici (1874)

POMPEIA, UN VIATGE AL PASSAT ROMÀ

Per últim, i sense allunyar-nos gaire de Nàpols, arribem a Pompeia per mà de l'obra *Figura femenina* del pintor filipí Juan Luna Novicio, que ens convida a parlar d'una altra de les temàtiques pictòriques que floriren a Itàlia al llarg del s. XIX: el gènere pompeïà. L'obra, que data de 1898, representa una jove en actitud abstracta asseguda a unes escales. Petits detalls com l'àmfora situada a la seva esquerra, les branquetes que decoren els rinxolats cabells o el llarg vestit que du basten per traslladar la jove pensativa a un passat romà.

De les obres que l'artista filipí realitzà dins d'aquest gènere destaca especialment *Spoliarium* (1884), actualment al Museu Nacional de Manila. L'obra, de gran dramatisme, és una denúncia clara a la decadència de l'Imperi.

La pintura pompeiana tingué la màxima afirmació com a gènere arran de l'Exposició Nacional de Nàpols de 1877 i es mantingué al llarg de tot el segle XIX, gràcies també al gran èxit comercial que tingué per mà de l'hàbil mercant Adolphe Goupil.

Però quines foren les circumstàncies que feren possible el naixement d'aquest tipus d'obres que portaven a l'actualitat la il·lusió passatgera d'una època remota?

D'una banda, foren clau les excavacions que, des de 1748 i al llarg de tot el segle XIX fins a inicis del XX, es portaren a terme a l'antiga ciutat de Pompeia i Herculà. Gràcies a les regulars i sistemàtiques excavacions, anaren sortint a la llum edificis, habitacions privades i objectes de tota mena que serviren d'inspiració i model als artistes.

Però, d'altra banda, existeix també una motivació de caràcter més profund que s'arrela



JUAN LUNA NOVICIO
Figura femenina (1898)
Oli sobre tela, 50,5 x 39,5 cm. BMVB

en el canvi experimentat arran de l'annexió de Roma al nou Regne d'Itàlia, que portà un seguit de conseqüències que revolucionaren el sistema de l'art.

Fins llavors, el panorama artístic italià no comptava amb galeries d'art dedicades a l'art contemporani i les antigues formes d'exposicions estaven inevitablement compromeses amb l'oficialitat eclesiàstica i acadèmica.

D'aquí ve que, el 1870, es fundés a Roma l'Associazione o Circolo Artistico Internazionale. Aquesta, promoguda per artistes romans i estrangers, tenia com a objectiu principal la promoció artística a través de l'organització sistemàtica d'exposicions. Aquestes mostres eren un gresol de tendències diverses, ja que al costat d'obres de Nino Costa, netament contrari a les tendències oficials, hi havia representants de l'Acadèmia, com també artistes estrangers, on destacaven especialment els pintors espanyols.

L'associació escollí com a president el príncep Baldassarre Odescalchi, polític que tin-

gué una influència decisiva en la Roma dels anys setanta. Odescalchi, tot i la formació classicista que havia tingut, esperonà els artistes a la recerca de nous conceptes per tal d'adaptar-se a la modernitat, alhora que els animava a trobar un caràcter nacional en l'art, sense dependre dels exemples estrangers ni dels mercats.

Tot i així, el príncep aviat donà suport als artistes espanyols, potser considerant necessària una obertura als marxants internacionals de la comunitat artística local. Si bé és cert que, com diu Gianluca Berardi, aquestes aspiracions d'anar cap a la modernitat s'identificaven amb un progressisme moderat encara lligat a les regles acadèmiques.³⁸

Donades aquestes premisses, sorgí una pintura que es capbussava en el passat buscant la reafirmació d'aquest caràcter nacional. Així doncs, es començaren a produir tot un seguit de quadres ambientats en el passat romà. Aquests recreaven els espais, els vestits i els accessoris amb una "esattezza archeologica" i els personatges tenien "l'impronta speciale della razza e del paese", amb paraules d'Odescalchi. Els pintors començaren llavors a devorar tota mena de literatura clàssica llatina, a visitar les obres antigues en els museus, a més de col·leccionar-les en els seus propis *ateliers*, convertint-se així pràcticament en experts arqueòlegs.³⁹

Aquest nou gènere tenia uns valors purament estètics ja que no era necessària cap mena de connotació moral o ètica. L'única condició era que l'obra estigués ben pintada i, per tal d'aconseguir-ho, el mateix Baldassarre Odescalchi proposava seguir l'estela de l'"estrema finitezza" de Fortuny o de Jean-Louis-Ernest Meissonier.⁴⁰

Per acabar, cal destacar que, tal com hem pogut anar veient al llarg d'aquest "viatge", els pintors catalans aconseguiren integrar-se dins l'ambient artístic italià. Establiren profunds lligams d'amistat amb els artistes italians, cosa que generà sinergies creatives molt enriquidores, i participaren en moltes de les exposicions anuals realitzades a les diferents ciutats d'Itàlia. Per últim, formaren també part de les associacions i institucions locals. Trobem així doncs, per exemple Ramon Tusquets a la SocietÀ degli Acquarellisti, de la qual, entre 1881-82, arribà a ser vicepresident, i Enric Serra com a membre de l'Accademia di San Luca, a més de soci d'In Arte Libertas. Tant és així que molts d'ells no arribaren mai a trencar els lligams amb Roma, fent-ne sovintejat retorn dels seus viatges a París o a Espanya.



Fotografia d'Alma-Tadema mesurant la casa de Sallustio a Pompeia (c. 1862-63).
University of Birmingham

Notes:

¹ El 1859, l'escriptor americà Nathaniel Hawthorne descrigué la ciutat de Roma com a "centre turístic mundial d'estiuieg". (ROSA, Pier Andrea de; TRASTULLI, Paolo Emilio. *Roma d'una volta*. Roma: Newton Compton, 1991, p. 9).

² ANGELI, Diego. *Le cronache del "Caffè Greco"*. Roma: Bulzoni Editore, 2001, p. 86.

³ Cartes personals i diaris de l'època es fan ressò d'aquesta precarietat econòmica. Un exemple és la darrera carta que l'escultor Bañuls envià des de Roma i que Yagues reproduí a *Madrid cómico*: "he recibido la pensión mensual *ciento veintitrés liras* (...). Creí tranquilizar mi ánimo al salir de esa desventurada tierra y al llegar aquí sufro la humillación de ver á los yanquis con sus sombreros flamantes y sus botas charoladas, disfrutando pensiones de dos mil reales mensuales y por diez años. Como muestra de pensionados españoles ¡estoy solo en Roma! Dos que quedaban hace poco tuvieron que salir para España á marchas forzadas". (YAGUES, J.M. "Los artistas de provincias". *Madrid Cómico*, 3-12-1898, any XVIII, núm. 824, pp. 831-32).

⁴ JOSÉ MUÑOZ MALDONADO (1807-1875), comte de Fabraquer i vescomte de San Javier, periodista, historiador, jurista i polític espanyol. Fou director de la revista *El Museo de las Familias* i col·laborà a *El Panorama, periódico de literatura y arte*.

⁵ MUÑOZ, José. "Viage por la Italia". *Museo de las Familias*, 25-6-1846, p. 431.

⁶ UGO FLERES (Messina, 1851 - Roma, 1939), poeta, periodista i crític italià. Establert a Roma, treballà com a funcionari al Ministerio della Pubblica Istruzione. Va tenir una producció literària molt prolifera. Entre les seves obres trobem: "Profane istorie" (1885), "La terra" (1886), la novel·la "Varia" (1893) o "Il pastor fido in Italia ed in: Ispagna" (1906). Per al teatre va escriure diversos melodrames, entre ells: "La tazza da the" (1887) o "Il trillo del diavolo" (1889). Molt hàbil com a dibuixant, publicà també el 1896 un recull de reproduccions de treballs artístics titulat "La Galleria Nazionale in Roma".

⁷ FLERES, Ugo. *La campagna romana*. Bergamo: Istituto Italiano d'arti grafiche, 1904, p. 20.

⁸ GUY DE MAUPASSANT. *La vie d'un paysagiste*; a "Gil Blas", 28 abril 1886. Text traduït a l'italià a BORDINI, Silvia. *L'Ottocento*. Roma: Carocci, 2002, p. 303.

⁹ El 1899 va aparèixer publicat a *Pèl & Ploma* un article on es criticava precisament la rigidesa formativa de l'Acadèmia, equiparada a una "fàbrica d'Art" que ensenya "a pintar, a esculpir i a fer musica, com aquell que ensenya a fer sabates o barralons", i on es denunciava també la falta d'innovació artística dels pensionats espanyols a Itàlia: "a Roma hi ha una fonda oficial pera mantenir als que no han gosat apendre pel seu compte". [s.a.], "Els pensionats de Roma". *Pèl & Ploma*, 8-7-1899, núm. 6, p.3.

¹⁰ TELEMACO SIGNORINI (Florència, 1835-1901), pintor i gravador italià. Juntament amb Cecioni, fou el teòric, publicista i divulgador dels preceptes *macchiaioli*. El 1867 fundà, amb Diego Martelli, la revista *Il Gazzettino delle Arti del Disegno*. Frequentà el famós Caffè Michelangiolo, lloc de debat intel·lectual i punt de reunió entre els artistes.

¹¹ BORDINI 2002, pp. 296-97.

¹² MARINI, Maria; MAZZOCCA, Fernando; SISI, Carlo. *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*. Milano: Skira, 2008, p. 62.

¹³ BARTOLOMEO PINELLI (Roma, 1781-1835), dibuixant i gravador italià. El seu primer recull de gravats, *Cinquanta costumi pittoreschi*, publicat el 1809, estava destinat al públic culte i curios dels turistes de l'època, entre els quals Pinelli tingué sempre una bona acollida. Un dels seus temes preferits fou la representació de la vida quotidiana del poble romà. També il·lustrà grans obres literàries (*Eneide*, 1811; *Divina Commedia*, 1825-26; *Don Chisciotte*, 1833;...) i obres d'història (*Istoria romana*, 1816; *Orazio Coclite*, 1833-34).

¹⁴ El mercat de vaques de Campo Vaccino tenia lloc a l'antic Fòrum Romà. El nom de Campo Vaccino

fou emprat per primer cop el 1589 en una butlla pontificia del papa Sixt V. El mercat durà fins que, en època napoleònica, Pius VII encomanà els treballs d'excavacions al Fòrum per tal de recuperar els antics monuments. Així doncs, sortiren a la llum edificis com l'Arco di Settimio Severo o la *colonna di Foca*.

¹⁵ Agro Romano és el nom que es dona geogràficament a tota la vasta zona rural que s'estén entorn de la ciutat de Roma.

¹⁶ Frosinone és una província del Laci, sovint identificada com a "capital" de la Ciociaria.

¹⁷ IL DUCA MINIMO. *Cronaca d'arte. La bottega si chiude*; a "La Tribuna", 15 d'abril de 1888. Text reproduït parcialment a BERARDI, Gianluca. *La pittura di paesaggio a Roma nel secondo Ottocento* (cat. expo.). Roma: Alessio Ponti, 2005, p. 12.

¹⁸ Citem com a exemple alguns dels quadres realitzats per aquests: *Ciociara, Donna romana che allata il figlio, Meneco, Manichella* o *Dama italiana* de Ramon Tusquets; *Jove italiana* de Josep Tapiró; *Ciociara* de Vicente March; *Albanese, Dona de Gaeta, Camperola romana, Camperola italiana, Dona de Capri, Nena italiana* o *Ciociara davant de casa seva* de Marià Fortuny; o *Camperola italiana* de Tomàs Moragas.

¹⁹ Fotografia facilitada per Gigliola Tallone, conservadora del *Archivio Tallone* de Milà i autora de la monografia "Cesare Tallone" (Electa, 2005) i del llibre epistolar "Cesare Tallone e l'Accademia di Brera: da allievo a maestro" (Ed. Transfinito, 2012).

²⁰ CESARE TALLONE (Savona, 1853 - Milà, 1919), pintor italià. El 1873 entrà a formar part de la Famiglia artística, una societat encapçalada per Vespasiano Bignami i constituïda per exponents de la *scapigliatura* i d'altres corrents artístics d'aquell moment com: Cremona, Giovanni Segantini, Gaetano Previati, Angelo Morbelli, entre d'altres. El primers reconeixements arribaren arran de la seva participació en l'Exposició Anual de Brera de 1877. Destacà especialment en el retrat, rebent encàrrecs fins i tot de la família reial. Realitzà diversos retrats del rei Humbert i de la reina Margarida. Fou professor de pintura a l'Accademia Carrara, però donat que aquesta estava prohibida a les dones, obrí una escola femenina al palau Suardi, on vivia.

²¹ Paraules d'Orsolini Cencelli recollides a MAMMUCARI, Renato. *Viaggio a Roma e nella sua campagna*. Roma: Newton & Compton, 1997, p. 300.

VALENTINO ORSOLINI CENCELLI (Magliana Sabina, 1898 - 1971), polític i agrònom italià. Fou el director, en qualitat de comissari del Govern de l'Opera Nazionale Combattenti, de la gran obra de drenatge de les Paludi Pontine.

²² MOUY, Charles de. *Rome, carnet d'un voyageur*. París: Paul Ollendorf Editeur, 1890, p.165.

²³ ALARCÓN, Pedro Antonio de. *De Madrid á Nápoles*. Madrid: Gaspar y Roig, 1861, p. 609.

²⁴ NINO COSTA (Roma, 1826 - Marina di Pisa, 1903), pintor italià. De 1850 a 1859, pintà paisatges de la campanya romana i estigué en contacte amb els pintors estrangers que vivien a Roma. Posteriorment, i fins a 1870, compartí els preceptes dels *macchiaioli*, per després orientar-se cap a una pintura purista de matriu preraphaelita. El 1878 fundà el Golden Club, que transformà en Scuola Etrusca en 1883. Formà també part del grup In Arte Libertas. Els últims anys de la seva vida s'orientà cap a una poètica simbolista. (MONTI, Raffaele. *I macchiaioli*. Florència: Giunti, 1987, p. 62).

²⁵ ALCOLEA, Fernando (dir.). *Baldomer Galofre. Reus 1846 – Barcelona 1902* (cat. expo.). Reus: Institut Municipal de Museus; Vilafranca del Penedès: Fundació Caixa Penedès, 2003, p.63.

²⁶ ALCOLEA 2003, p. 53.

²⁷ L'exposició incloïa obres de pintors meridionals com Dalbono o Michetti, que, influenciats per Fortuny, feien gala per primer cop d'una gamma cromàtica enlluernadora que conferia als seus quadres una intensitat i vivacitat absolutament noves dins del panorama pictòric italià de la dècada dels 70-80. En l'encès debat que es generà arran d'aquestes noves propostes, els detractors els acusaren de falsejar la realitat amb un nou llenguatge artificios.

²⁸ PAOLO VETRI (Enna 1855 - Nàpols 1937), pintor italià. Freqüentà l'estudi de Domenico Morelli i posteriorment l'Istituto di Belle Arti de Nàpols. Amic de Baldomer Galofre, realitzà el retrat de la seva

dona, quadre titulat *La Sra. Letteria Caccace de Galofre*.

²⁹ ANTONIO MANCINI (Roma, 1852-1930), pintor italià. Es formà a l'estudi de D.Morelli, on establí amistat amb V.Gemito i F.P.Michetti. Inicialment s'inspirà en el *verismo* napolità amb una pintura emotiva i poètica del món popular napolità. Posteriorment cedí a l'influx de M.Fortuny i al gust del mercat internacional. Alguns dels seus quadres són *Il prevetariello* (1870) o *La dama in rosso* (1926).

³⁰ SALVATORE DI GIACOMO (Nàpols 1860-1934), poeta, dramaturg i assagista italià. Autor de moltes poesies en dialecte napolità que constitueixen part important de la cultura popular napolitana. Fou redactor de la pàgina literària del *Corriere del Mattino*, de *Pro Patria* i finalment de la *Gazzetta*. Fou un dels fundadors, el 1892, de la revista de topografia i art napolità *Napoli nobilissima*.

³¹ ALCOLEA 2003, p.59.

³² Ja hem comentat que fou tal l'èxit de les marines de Galofre que se'n feren també fotogravats. Just al damunt de la firma impresa del pintor venia indicada la qualitat de facsímil de la peça. Aquesta que aquí reproduïm, *Vaixells de pesca. Nàpols*, és un facsímil l'original del qual és una aquarel·la sobre paper de 40x56 cm pertanyent a la Col·lecció J.Vidiella.

³³ Baldomer Galofre es reuniria amb Enric Serra a les platges napolitanes a l'estiu de 1880.

³⁴ SERRA, Enric. "Bellas Arts"; a *La Il·lustració Catalana*, 30 d'octubre de 1880, p. 96.

³⁵ Text reproduït a ALCOLEA 2003, p. 63, de la font original: MIQUEL I BADIA, Francesc. "Exposició Pares I"; a *Diario de Barcelona*, 15 de gener de 1884.

³⁶ ALARCÓN 1861, p. 618

³⁷ SERRA, Enric. "Bellas Arts"; a *La Il·lustració Catalana*, 30 d'octubre de 1880, p. 96.

³⁸ Veure BERARDI, Gianluca. "I pittori archeologici nella Roma postunitaria e il signor Goupil". A: *Alma Tadema e la nostalgia dell'antico* (cat. expo.). Milà: Electa, 2007, pp. 99-109.

³⁹ Tal era el seu grau de compromís per assolir un coneixement precís i acurat, que el crític Luigi Chirtani arribarà a afirmar que el pintor d'escenes pompeianes havia de ser arqueòleg. (CHIRTANI, Luigi. *I pittori pompeiani*; a "L'illustrazione Universale", 31 gener 1875, n.17, pp.129-30).

⁴⁰ Les paraules de Baldassarre Odescalchi apareixen recollides a BERARDI 2007, p. 101.