

*Mariano Fortuny Madrazo, un artista conegut i respectat a Venècia, la seva ciutat adoptiva, i molt poc reconegut i recordat en el nostre país, que es va sentir inspirat per l'obra de Richard Wagner i principalment per **Parsifal**, a qui va dedicar gran part de la seva producció pictòrica.*

Mariano Fortuny Madrazo, neix a Granada l'onze de maig de 1871. Procedent d'una nissaga d'artistes, hereta del seu pare, Mariano Fortuny Marsal, a qui només sobreviu quatre anys -a més del mateix nom de pila, cosa que fa que no sigui suficientment conegut per si mateix i fins i tot, moltes vegades confós – el gust pels grans artistes del Renaixement, l'apassionament com a col·leccionista i el gust pel refinament i l'estètica.

Poc temps després de morir el seu pare, Mariano junt amb la seva mare, Cecília de Madrazo i la seva germana Maria Luisa, marxen de Roma a París on viu l'oncle Raimundo de Madrazo, pintor també conegut i cotitzat que introdueix la família en l'ambient artístic i social de la ciutat de la llum.

Influències wagnerianes

Els primers anys de vida a París, Mariano rep lliçons del pintor Benjamin Constant. Freqüenten el domicili familiar Isaac Albeniz, Josep Maria Sert, Ignacio de Zuloaga i Rogelio de Egusquiza, entre d'altres. Rogelio de Egusquiza l'inicia en els ideals wagnerians. Fortuny escolta per primera vegada per part d'ell les alabances entorn de Wagner, Bayreuth, l'Anell i Parsifal. En el seu quadern "Descriptions et Illustrations" Fortuny així ho descriu *"El nostre amic Egusquiza, com a pintor i com a músic, volgué anar a Bayreuth i en tornà completament transformat i fascinat. Només veia i sentia harmonies simples, línies severes, entonacions grises i austeres. Aquell hivern no va fer sino*

repetir-me els mites i els herois de la Tetralogia. Jo, ja adolescent quedava bocabadat davant d'aquelles fantasies.”

L'any 1892, la família Fortuny acompanyada del pintor vasco es trasllada a Bayreuth. Egusquiza, que és amic personal de Wagner, els presenta a Còsima i la resta de components de la família. Aprofiten per assistir a una representació de **Parsifal**, l'obra preferida d'Egusquiza, que fascinarà també a Fortuny de per se li obre un món nou de possibilitats estètiques. Escriu Fortuny l'any 1896, *“Wagner creà la unió de tots els mitjans d'expressió artístics. Retornà a la pintura i a l'arquitectura la seva raó de ser, va fer de la seva existència una necessitat vital i ell sol va ser capaç de fer el miracle d'assolir-ho”*. I per aquella època comença a pintar temes wagnerians.

Els seus oncles Raimundo y Federico de Madrazo no mostren gaire entusiasme amb aquelles obres de joventut del seu nebot, però no pas així Doña Cecilia que entén i estimula la producció del seu fill i escriu als seus germans: *“Naturalment, cal haver estat a Bayreuth i trobar-se envoltat de la seva atmosfera per apreciar-ho”*. Una representació de **L'Or del Rhin** desperta en Mariano les primeres intuïcions sobre l'escenografia. En el seu quadern “Des-criptions et Illustrations”, escriu *“Tot el que vaig veure i sentir esperonà encara més el meu desig de noves formes i nous aspectes per incrementar els efectes generals del teatre”*. Fortuny dedica la seva inspiració creadora a diversos treballs sobre **l'Anell**. S'inspira en l'expressivitat i realisme de les pintures d'Arnold Böckling, l'artista a qui Wagner hagués agradat que executés les escenes de **la Tetralogia**. Així pinta *L'abraçada de Sigmund i Siglinda, l'Encantament del foc* de **La Walkíria** i executa diversos treballs sobre **Parsifal**, obra en la que centra la major part de la seva producció pictòrica i que, un cop examinada, podem assegurar que el món de **Parsifal** va impactar en el nostre artista. En efecte, del darrer drama de Richard Wagner, Fortuny realitza diversos treballs. Entre els quadres amb personatges masculins, podem destacar:

Parsifal pregant, tèmpora sobre cartró de 0,89 x 0,68 cm, representa un paisatge ascètic amb un camí ascendent en el que destaca la figura de **Parsifal** sobre una ombra fantasmagòrica imatge de la seva conquesta del Graal i de la salut que esdevé vana.

Camí cap el Graal, tèmpera sobre cartró de 0,51 x 0,68 cm. Representa un camí estret, al final del qual llueix el Graal cap on es dirigeixen els pietosos Cavallers, mentre **Kundry** segueix a distància, solitària, com si esperés encara l'alliberament

Pujada cap el Graal.1890. Tèmpera sobre cartró. Representats un bosc amb esbelts troncs d'arbres, i un grup d'efebos immaterials com si no fossin d'aquest món.

Exèquies de Titurel 1890. Tèmpera sobre cartró 0,67 x 0,52 cm. Representa el seguici de cavallers vestits de blanc portant el taüt de **Titurel** en un paisatge muntanyós en el que es veu un pont d'una alçada vertiginosa que vol simbolitzar la purificació i l'elevació.

Exèquies de Titurel. 1890, tèmpera sobre cartró 0,66 x 0,54 cm Visió Iluminosa i decorativa. Els cavallers de blanc, envolten el taüt de **Titurel**. El seguici ascendeix simbòlicament passant de la foscor terrestre a la llum celeste.

Exèquies de Titurel, tèmpera sobre fusta. 1,23 x 1,17 cm. Representa el seguici cap a la tomba. En un espectacle solemne i sintètic, unes cortines blanques contrasten amb la foscor de la nit i la cúpula. Típic estil de Fortuny, a la manera de Rembrandt, Whistler i Goya.

Reunió dels cavallers. Tèmpera sobre cartró.0,42 x 0,58 cm. El quadre es compon d'un ornament que sembla un tapis amb escuts rodons, cascos i armes els models dels quals formen part de la col.lecció oriental del pintor.

Els cavallers del Graal amb el cigne mort. Tèmpera sobre tela 1,34 x 2,02 cm. Representa una reunió de joves o deixebles andrògins al voltant del cigne; a la dreta un personatge semblant a Jesucrist. El quadre recorda l'estil dels prerrefaelites i la pintura veneziàna de Tiziano o Veronese.

Parsifal endormiscat 1890 Tèmpera sobre tela. El viatger a la recerca del Graal s'ha adormit de cansament i s'atura . L'escena inclou les cúpules clares d'una vila àrab que domina una contrada desèrtica.

Repós de Parsifal recolzant-se a la llança, tèmpera sobre cartró 0,37 x 0,63 cm. Simbol de l'home errant sense objectius De l'estil dels aiguaforts de Fortuny en que unes siluetes tènueament insinuades destaquen tímidament sobre el fons negre.

El bany d'Amfortas, tèmpera sobre cartró 0,90 x 0,67 cm. Idil·li bíblic i bucòlic amb un arbre protector i un llac lluminós. A l'esquerra el fèretre del rei del Graal invàlid.

El bany d'Amfortas. 1890. Gouaix sobre cartró 0,49 x 0,68 cm. Visió de Terra Santa, amb el llac de Tiberiades. Vestits bíblics blancs, el Crist i els seus deixebles. Evocació del baptisme al Jordà. Consagració segons la religió natural.

La torre de Klingsor, 1924. Tèmpera sobre 1,20 x 0,96 cm. Peces gegantines màgiques i sense sortida en la línia de les "Presons" de Piranesi.

També els personatges femenins de la darrera obra de Wagner, van inspirar a Fortuny, i així entre la seva producció trobem:

Kundry 1893, tèmpera sobre fusta. 0,41 x 0,66 cm. aquí la Missatgera del Graal estirada a terra segons l'estil burgès d'una prostituta, amb el vestit esparracat. Denota influència prerrefaelita. Hi destaquen els minuciosos detalls.

Kundry es burla de Crist que porta la creu. Tèmpera sobre cartró 0,23 x 0,68 cm. Aquí contrasta el Crist demacrat amb la **Kundry**, una dona fatal oriental semblant a Cleopatra amb la cabellera llarga estesa i unes grans arrecades. Composició inspirada en Tintoretto i el manierisme venezià.

Noies Flors, 1896. Oli sobre tela, 1,26 x 1,22 cm. Peça de saló molt elaborada que va ser guardonada amb la Medalla a la Exposició Internacional de Munich de 1896. En el marc del quadre apareix el text que entonen les ninfes per intentar seduir **Parsifal**.

Nu de Noia Flor. 1897. Pastel sobre cartró. Representa un nu de noia, una mica viril, que recorda l'estil de Miquel Angel i en certa manera els nusos femenins manieristes per la desordenada cabellera i els vels vaporosos.

Noia Flor 1896, aquarella 0,68x0,32 cm. inspirat en el moviment de cabells i dels vels de la ballarina Isadora Duncan.

Noia Flor, 1945, tèmpera sobre tela. 0,90 x 0,69 cm. poster que s'inspira en certa manera, en els cartells de Hollywood

Kundry buscant herbes. Una escena de bruixeria gairebé shakesperiana, a la manera d'aiguafort.

I també realitzarà dibuixos al carbó i al llapis amb temàtica predominant de figures femenines, un conjunt de 10 quadrets de 16 x 18 cm cadascun, al

trep sobre cartró, en els que representen paisatges venecians i també provarà sort amb l'esculptura, re-actualitzant un grup en bronze de l'abraçada de *Sieg-mund i Siglinde*, que reproduirà més tard en un llenç al tremp de grans proporcions (2,62 x 1,50 cm) i un petit bronze de *Tristany i Isolda* abraçats.

Per aquella època, Mariano comença a cercar una manera nova de concebre l'escena, tot adoptant la filosofia wagneriana de l'obra d'art total per fer que a través de la suggestió i la il·lusió i utilitzant efectes diversos, l'espectador pugui gaudir plenament de la representació. Mariano sent profunda admiració per Wagner a qui considera l'artista absolut, només comparable a Miquel Àngel. La proposta wagneriana de reforma teatral no podia deixar de sorprendre i fascinar Fortuny pel que significava de reforma de caràcter global, per tot el que suposava de síntesi de totes les arts i sempre va estar present en les diverses facetes artístiques a les que Fortuny es va dedicar. En conseqüència, comença a experimentar sobre l'escenografia i la il·luminació escènica. Per concentrar la llum sobre l'escena, Fortuny dissenya un cicle o rama, una espècie de quart d'esfera que instal·lada al fons de l'escenari, el cobreix. És la cúpula Fortuny. Aquest sistema permet a l'artista escenògraf barrejar sobre l'escena els colors, pintar el teatre com una paleta i a l'espectador gaudir de tempestes, cels estelats, capvespres, matinades..., sense que els canvis d'escena trenquin la continuïtat de l'acció. La llum així, esdevé protagonista de l'escena. El germen de la reforma teatral que constituirà la Cúpula Fortuny ja arrenca d'aquella època, en la que escriu: "*La primera idea d'un fons esfèric per a simular el cel em va venir a Bayreuth durant una representació de Rheingold, era cap els anys 1890 i em vaig imaginar el fons del Rin com una concavitat esfèrica que encerclava l'escena presentant l'or, en el centre, just per darrera amb una il·luminació més suau només sobre un punt. A casa, quan vaig arribar a Venècia vaig fer alguns assajos sobre aquest tema i van ser conclusius, ja que en qualsevol altra disposició escènica l'ombra dels decorats apareixia a l'horitzó.*".

L'influència d'Egusquiza es fa notar en els anys de joventut de Fortuny. A París, és on deixa anar aquest inicial fervor wagnerià i la seva empenta per a innovar l'escenografia. Lloga un taller i comença a desenvolupar les seves idees sobre els escenaris, fins el punt que el mateix director wagnerià alemany Kra-nich

s'intere-ressa pel nou sistema d'escenogra-fia que For-tuny propo-sa. “ *Havia pres ja la dete r m ina-ció de trans-formar el pano r a m a c i r c u lar, emprat ja parcialment al teatre de Bayreuth, en una super-ficie còncava, que pogués produir millor la il.lusió de la igualtat i la profunditat del cel. Amb l'ajuda del meu expert operari, vaig construir la meva cúpula de guix, és a dir, una secció de cúpula de tela, de 5 metres de diàmetre. En projectar-hi la meva llum reflexa fent que hi llisquessin altres llums de colors, els efectes de fusió, de paissatge, de varietat de tons, no podien deixar de sorprendre qualsevol visitant. Entre els més admirats hi hagué Coqueline, que pensà utilitzar-la per al muntatge del Chantecler. També Sarah Bernhart visità l'estudi, admirà la cúpula i em digué que podia disposar del seu teatre per presentar al públic qualsevol experiment complet*”.

S'aguditzava la seva curiositat quan va al teatre Eden de Paris a veure l'actuació de dues companyies de ball l'Excelsior i La Siebe. Li impresionen més que els espectacles en si mateixos el moviment escènic, la riquesa escenogràfica d'aquelles representacions. Aparca els estudis sobre la llum i se centra en els mecanismes teatrals.

En aquella època pari-senca, For-tuny té l'ocasió de conèixer l'escenògraf suís Adolphe Appia, famós pels seus treballs innovadors pel que fa a la posada en escena dels drames wagnerians Adolphe Appia es presenta a l'estudi de Fortuny per interessar-se pel nou concepte escenogràfic que propugna el jove artista. Appia defensa que “*la llum és a l'escenografia representativa allò que la música és a la partitura*”. Fortuny anota en el seu quadern “*Vaig realitzar per a Appia un teatre amb l'escenografia de **La Walquiria***”. En realitat, ambdós artistes coincidien en les seves teories en relació al tractament de la llum en els escenaris. En aquell temps, Appia portava a les últimes conseqüències les implicacions de l'obra d'art total i concebia l'escenari com un espai de fusió de llums, gestos i volums. I si bé no existeixen documents escrits més explícits que ho confirmin, es pot assegurar que Fortuny i l'escenògraf suís van treballar en col.laboració. Escrigué Appia a “*La musique et la mise en scène*”, “*La il.luminació per ella mateixa és un element d'efectes limitats; si se la deixa en llibertat esdevé per a nosaltres allò que la paleta és per al pintor: per a aquest, qualsevol combinació de colors és*

possible.... els artistes comprendran fàcilment la importància d'una tal reforma"
I en una cita de G. Mariotti a "*L'Itinerario di Adolphe Appia*" i a "*Comment réformer notre mise en scène*", es llegeix: "*Un artista molt conegut a Paris, Mariano Fortuny, ha inventat un sistema d'il.luminació totalment nou, basat en les propietats de la llum reflexa, amb resultats extremadament feliços: aquesta invenció genial provocarà una transformació radical a favor de la il.luminació en les escenes de tots els teatres*"

Fortuny inquiet i amant de les noves tècniques

A Paris en el taller de Falero que comparteix amb el pintor napolità Tofano, Fortuny descobreix la dinamo que ha adquirit aquell per a produir llum elèctrica... Li interessa l'invent. Aviat s'en adona de les possibilitats d'utilització de l'invent que Edison acaba de descobrir. També la fotografia crida la seva atenció i ja l'any 1900 té una *Stereographe Dubroni*, amb la que farà i revelarà multitud de fotografies al llarg dels anys, afecció que incrementarà adquirint i experimentant amb diferents aparells cada vegada més perfeccionats.

L'any 1896 rep la medalla d'or a la VII exposició internacional de Munich amb l'obra "Les Noies Flors"

A Paris, l'any 1902 presenta a la família Henriette Negrin, que serà la seva companya i a partir de febrer de 1924, la seva esposa. La parella conviurà al palazzo Orfei amb doña Cecilia i Maria Luisa fins a la mort d'aquestes, esdevinguda l'any 1932 i 1936, respectivament.. Henriette serà la musa impulsora, model i col.laboradora de la dedicació professional de Fortuny al disseny i l'estampació de teixits, a la qual tasca s'hi dedicarà a partir de 1906 fins els darrers anys de la seva vida.

Des de finals de 1903 fins a març de 1906, l'activitat artística de Fortuny se centra bàsicament en la restauració del teatre privat de la comtessa de Bearn, per a muntar en el seu teatre privat el "*Manfred*" de Schumann, muntatge que realitza utilitzant el sistema de la nova cúpula els reflectors de tela de llum indirecta i els seus projectors de llum especial. El propi Fortuny escriu tot valorant aquest encàrrec: "*La sala del teatre resultà molt harmoniosa, malgrat la riquesa de la decoració. L'embocadura es recolzava en dues columnes de pòrfir, el teló, que s'obria en dues parts, a la italiana, era de vellut pintat. Tot i que aleshores no havia fet especials investigacions sobre teles pintades, la*

imitació, tanmateix, resultà molt aconseguida i produïa l'efecte d'una autèntica tapisseria. A las parets daurades del teatre penjaven quadres cèlebres...La catifa de la sala era de color turquesa i els bancs dels espectadors recoberts de vellut verd. Des del fons d'una de les dues llotges d'enfront, jo podia regular tots els efectes de llum...L'escenari era il.luminat des de dalt per tres reflectors de color, cada un d'ells amb dues làmpades d'arc, i uns altres dos reflectors cobrien la part inferior. Més enlaire encara hi havia dues làmpades més de llum indirecta que funcionaven com a projectors d'ambient. Tots els fils de les llums acabaven en una caixa amb els endolls. Cada botó portava un nombre. D'aquesta manera era fàcil, apuntant els nombres, reconstruir a voluntat els efectes de llum en cada moment"...Prement els diferents botons, el director tenia la impressió de compondre i descompondre tota la màgia de les llums i dels tons".

La fama de Fortuny a partir de l'èxit obtingut amb l'inauguració del teatre abans citat, fa que el director general del teatre de Wiesbaden, visités el seu taller per ordre de l'emperador Guillem II i que Max Reinhardt aleshores director del Deutsches Theater de Berlin s'interessés per la seva tècnica escenogràfica. La companyia AEG signa un contracte amb Mariano per comercialitzar el seu sistema d'il.luminació creant el 1906 el *Beleuchtung System Fortuny*, amb seu a Berlin, on es construeixen nombroses cúpules per la seva instal.lació a diversos teatres, mentre que Fortuny segueix de prop els treballs per a l'instal.lació de la cúpula al teatre Kroll de Berlin que s'inaugura dos anys més tard.

A propòsit d'una enquesta que realitza el diari "*Hamburger Nachrichten*", Sigfrid Wagner, el 27 d'octubre de 1907, declara: "*Aquí, a Bayreuth, donem molta importància a la il.luminació, els canvis de llum suaus i procurem evitar els efectes de llum violents. Per això mateix, espero molt del descobriment de Mariano Fortuny pel que fa a la il.luminació*".

Els projectes d'il.luminació segueixen ocupant bona part de la seva activitat com ho demostren els treballs per a il.luminar les pintures de Paul Baudry que decoren el foyer de l'Opera de Paris, si bé el seu interès per l'obra wagneriana no decandeix i a l'exposició teatral del Pavillon Marsan del Louvre hi participa presentant tres maquetes relatives a òperes wagnerianes, així com una

col.lecció de vestits, xals, mocadors, túniques i echarpes, que obtenen gran èxit de públic entre el que s'hi compta Sarah Bernhardt, Isadora Duncan, la marquesa Casati, o la marquesa de Polignac... Presenta les seves col.leccions a Paris, Londres, New York.... però la guerra posarà frè a aquesta expansió i Fortuny i la seva família, es veuran obligats a vendre part de la seva col.lecció d'antics teixits.

Acabada la guerra, Fortuny tornarà a recuperar l'èxit perdut amb els seus teixits i l'any 1919 obrirà a la Giudecca una nova fàbrica per a la producció i comercialització dels elegants estampats, utilitzats com a element decoratiu per a salons, esglésies, palaus, bé com a complements del vestit o amb finalitats escenogràfiques.

Trasllat a Venèzia

L'any 1889 es trasllada amb la mare i la germana a Venèzia. S'instal·len al Palazzo Martinengo, prop de Santa Maria de la Salute, sobre el Gran Canal. Fortuny descobreix la ciutat dels tresors artístics, però també la ciutat dels racons romàntics, de l'atmòsfera mítica, de l'aigua i dels contrastos la llum. Freqüenta els cercles artístics de la ciutat. En aquesta primera època de residència a Venèzia es dedica a la pintura, predominantment de temes wagnerians .Utilitza principalment la tècnica del tremp ja sigui sobre cartró, llenç o taula en els que ben influït per l'Art Nouveau crea obres de temàtica wagneriana.També produirà els seus propis colors, les "*Tèmperes Fortuny*" que arribarà a comercialitzar, dissenya mobles, robes i làmpades, pinta, escolpeix, fa gravats i fotografies, sempre rendint culte a l'estètica i a les formes harmonioses.

Malgrat tot, la pintura, la lluminotècnia i l'es c e no-grafia, són les més des t a ca-des prefe-rèn c i e s que om-plen la seva sen-sibilitat. La com-tessa Albrizzi, li encarr e ga per a re-prese n t ar en el seu teatre privat de San Paolo la posada en escena de *El Mykado*, l'any 1899. I com el nom de Fortuny es va fent popular i les seves posades en escena agraden, el famós llibretista puccinià Giuseppe Giacosa li encarrega l'escenografia pel **Tristany i Isolda** que s'ha d'estrenar al Teatre alla Scala la temporada 1899-1900. El 29 de desembre de 1900, sota la direcció d'Arturo Toscanini, Fortuny presenta la seva posada en escena d'aquest drama , no sense haver hagut de soportar la

resistència d'alguns operaris del teatre que no accepten de bon grat les noves pautes sobre il·luminació que Fortuny proposa. “*Vaig decidir de fer transparent l'arbre als peus del qual mor Tristany, per obtenir amb la graduació de la llum un efecte de posta de sol més intensa*”. La crítica va reconèixer l'enginy i els bonics efectes lluminosos obtinguts. Poc temps després, la família es trasllada a viure al Palau Orfei, al campo San Benedetto, situat al marge esquerre del Gran Canal. Construït a mitjans del segle XV per la família del mateix nom, aquest Palau és un exemple del darrer gòtic florit venezià. L'any 1786 va ser la seu de l'Accademia Filarmònica degli Orfei i per aquest motiu, el Palau també se'l coneix per aquest nom. Els cent-cinquanta socis de l'esmentada societat van renovar l'espai amb un estil sobri i modern i hi organitzaren concerts, espectacles i recitals. Abans que s'hi instal·lés Fortuny va ser la seu de la Societat Apollinea. Amb tots aquells ocupants i els transcurso del temps, el Palau va perdre la seva fisonomia i es va veure seriosament deteriorat, si bé amb el seu refinament i gust artístic la família Fortuny va recuperar i millorar tota la majestuositat i elegància de la construcció.

L'edifici consta de dues plantes nobles més una tercera, que ocupen una superfície de 45 metres de longitud. Té dues entrades, una pel Campo San Benedetto, a la riba esquerra del Gran Canal i l'altre, per un carreró que dona a un pati interior. El rebedor d'entrada condueix mitjançant una escala de fusta, a la planta noble de l'edifici, on s'hi ubica una sala gran, emprada per Fortuny com a taller, saló d'estar i punt de reunió i on Mariano va enquibir els objectes artístics, les col·leccions heretades, els quadres propis: retrats de família, de temàtica wagneriana i nusos femenins, les seves fotografies, les peces de seda i brocats d'elegants estampats, les seves làmpades circulars de disseny propi; un espai per a viure i treballar que aglutinava tota la personalitat, els seus gustos. Les habitacions particulars, situades lateralment, donaven al pati interior. L'estil de vida de la família Fortuny, tot i habitar en aquell palauet ornat amb una munió d'objectes i pintures de qualitat, era senzill. La biblioteca destacava per la varietat i quantitat de llibres de la més diversa temàtica d'acord amb la personalitat de l'artista: fotografia, filosofia, art, literatura clàssica, ciència. També disposava d'un taller de fotografia és a dir, d'una càmera obscura, on podia revelar les fotografies i dedicar-se a aquella activitat.

Fortuny sempre va viure en companyia de la seva mare i la seva germana amb qui compartien gustos i afeccions. Es diu que Maria Luisa passava moltes estones tocant al piano obres de Richard Wagner. En l'ambient personalitzat del seu habitatge, rodejat de la seva família més propera i del cercle d'amistats selectes que l'envoltaven, entre els que s'hi comptava Angelo Conti, Gabriele d'Annunzio, Mario de Maria, Princep Fritz Hohenlohe Waldenburg i la seva esposa Zina, èlite intel·lectual i social de la ciutat, Fortuny s'hi sentia a gust i gaudia de la tranquil·litat i comoditat necessàries per a desenvolupar les diverses facetes del seu geni creador. Independent i polifacètic, Fortuny no volia ser comparat amb altres artistes ni li interessava la competència.

L'any 1900, el famós llibretista puccinià Giuseppe Giacosa li suggereix la preparació de l'esbós pel **Tristany i Isolda** i el vestuari per a **Isolda** per a la Scala de Milan.

Torna a aparèixer la seva admiració per Wagner i l'any 1911 aconsegueix l'encàrrec per a dissenyar el vestuari per a **Kundry** pel Festival de Bayreuth i el projecte per la posada en escena de **Parsifal** al teatre La Scala. L'estrena té lloc el 7 de gener de 1922 i l'any 1931 treballa en l'execució del projecte d'escenografia pels **Mestres Cantaires de Nuremberg** que es representaran el 27 de desembre al teatre de l'òpera de Roma. Es mantindrà la producció fins 1940.

Pioner de l'alta costura

Aquesta és una altra faceta de la personalitat de Mariano Fortuny. Amb la col·laboració de la seva esposa, s'introdueix en la tècnica de l'estampació i el disseny de teixits. Els motius preferents són els àrabs, florals del Renaixement, d'animals fantàstics, epigràfics i entrelligats.

Els teixits utilitzats van des dels cotó a les sedes i estan concebuts tant per a vestir com per a ornamentació interior de palaus, esglésies o museus.

Les seves teles realcen els salons de nombroses cases de la noblesa i de la burgesia. Destaquen les peces encarregades a l'artista dels palaus de Lerma i de Medinaceli, a Espanya, entre d'altres. I els seus vestits, que s'ajusten al cos, inspirats en la túnica grega, el quimono japonès, l'abaia àrab, concebuts independentment del caprici de la moda, triomfen entre la burgesia i les actrius més representatives d'arreu. La túnica *Delphos*, inspirada en la que va utilitzar

Isadora Duncan, realitzada en prisat de seda, va ser el model més reeixit i celebrat per grans artistes de l'escena. Obre tallers de comercialització dels seus vestits a París, Londres i New York. I per poder fer front a la demanda deixa el taller de producció del Palau degli Orfei per obrir una nova fàbrica a la Giudecca a l'altre riba del Gran Canal.

Relació amb Espanya

Al llarg de la seva vida, Fortuny no va tenir grans lligams amb Espanya. Tret del fet puntual del seu naixement a Granada, Fortuny va passar la major part de la seva vida entre París i Venèzia. Esporàdicament però, va mantenir contacte amb el seu país d'origen, potenciat per la seva pròpia carrera i també en bona mesura per la referències artístiques dels seus avantpassats, pintors de renom. L'any 1919, el govern espanyol li ofereix un vice-consulat i l'any 1922 quan s'obre el pavelló espanyol de la Bienal de Venèzia, n'és nomenat Comissari, essent també el desembre de 1922, nomenat cònsul honorari pel rei espanyol. Se sap també que l'any 1925 Fortuny va a Granada, la seva ciutat natal i que amb motiu de l'Exposició Universal de Barcelona, l'any 1929, Fortuny hi participa presentant teixits i làmpades de la seva col·lecció, i aprofitant l'avinantesa de la seva estada a la ciutat presenta un projecte per a la construcció d'un gran teatre a l'aire lliure que s'hauria d'ubicar a la muntanya de Montjuic. També ofereix al Teatro Real de Madrid la possibilitat d'instal·lar la Cúpula i el sistema d' il·luminació indirecta.

A l'inici de 1930 viatja en companyia de l'enginyer Bassi primer a París per un projecte de lluminotècnia i després a Madrid per tancar acords amb el Teatro Real. També contacta amb el Liceu de Barcelona. L'octubre d'aquell any, Mariano Benlliure i Maria de Cardona visiten Fortuny a Venèzia i li porten notícies poc engrescadores sobre els projectes espanyols. En una carta que envia Fortuny a Bassi es llegeix: *"Tots els contractes, projectes, convencions, etc fets amb el govern precedent han de ser revisats i aprovats pel govern actual, el qual sempre els aprova, però entre mig hi ha tota la burocràcia... Res no ha canviat però tot plegat comporta una pèrdua de temps i un retard enorme"*. Malauradament cap dels projectes aparaulats amb les autoritats catalanes i madrilenyes arribaran mai a terme.

Renuncia a representar Espanya a la XIX bienal de Venèzia i retorna el títol de

vice cònsul. Per contra, rep l'encomienda de la Ordre de la República pels serveis prestats.

L'acabament de la guerra civil espanyola el fa feliç si bé l'inici del conflicte mundial el fa retirar-se cada vegada més a treballar en el seu taller. La crisi econòmica del moment comporta el tancament i posterior liquidació de la Societat Anònima Fortuny.

Per un decret del Cònsul general d'Espanya a Itàlia, es nomenat novament vice cònsul amb jurisdicció al Veneto.

L'any 1948 manifesta la voluntat de fer donació del Palau Pessaro al govern espanyol, a canvi del seu manteniment. Després de molts anys d'indecisions, l'estat espanyol refusa la proposta per raons financeres.

El 23 de setembre d'aquell any, Mariano fa testament i deixa la totalitat de la propietat dels seus béns a la seva esposa. Poc temps després Fortuny emmalalteix greument i el dos de maig de 1949 mor a Venèzia. L'any següent és traslladat al cementiri de Venano a Roma, al costat de les despulles del seu pare. El Palau Pesaro degli Orfei, va ser cedit a la ciutat de Venèzia per la seva vídua l'any 1956, junt amb l'important llegat format per pintures, fotografies, esculptures, llibres, teixits i vestits, que representen els diversos estils i mostren la personalitat d'aquest polifacètic artista.

El palau, actualment seu del Museu Fortuny, és obert al públic i s'hi celebren exposicions temporals. Concretament, del 4 al 14 de març de 2008, va albergar l'exposició de l'artista Isabelle de Borcghgrave titulada "*Un mundo di carta*", en la que aquesta dissenyadora belga, va presentar la seva col.lecció de vestits de paper inspirats en els bonics dibuixos i dissenys dels teixits de Mariano Fortuny.

Eva Muns