

ACTES DEL DOTZÈ COL·LOQUI INTERNACIONAL  
DE LLENGUA I LITERATURA CATALANES

*Biblioteca Abat Oliba, 249*



**ACTES DEL DOTZÈ COL·LOQUI  
INTERNACIONAL DE  
LLENGUA I LITERATURA  
CATALANES**

**Universitat de París IV-Sorbonne,  
4-10 de setembre de 2002**

a cura de Marie-Claire Zimmermann  
i Anne Charlon

Volum II

Associació Internacional de Llengua  
i Literatura Catalanes  
Publicacions de l'Abadia de Montserrat  
2003

Aquest llibre ha estat publicat amb la col·laboració de l'Institut Ramon Llull.

Primera edició, setembre de 2003  
La propietat d'aquesta edició és de Publicacions  
de l'Abadia de Montserrat  
Ausiàs Marc, 92-98 - 08013 Barcelona  
ISBN: 84-8415-453-X (obra completa)  
ISBN: 84-8415-524-2 (volum II)  
Dipòsit legal: B. 31.130-2003  
Imprès a Novagràfik, S.L. - Pol. Ind. Foinvasa - Vivaldi, 5  
08110 Montcada i Reixac

RELACIONS  
FRANCOCATALANES



## PARÍS, INFERN O PARADÍS DELS MODERNISTES

No pretenc pas, en el marc d'aquesta ponència, tractar a fons un tema tan ample com la problemàtica de la imatge de París per als modernistes catalans i del paper que té la capital francesa en la història cultural del Modernisme. Que jo sàpiga, ningú no ha estudiat el que representen en la construcció de la imatge i el mite de París els nombrosos corresponals de premsa de la majoria dels diaris i revistes barcelonins. És un treball encara per fer, podria ésser l'objecte d'una interessant tesi doctoral.

He utilitzat com a corpus de la meva reflexió els escrits més o menys autobiogràfics dels literats i artistes modernistes, però no en pretenc l'exhaustivitat. Espero no gensmenys que els exemples elegits siguin prou representatius per a poder arribar a un mínim de conclusions sobre allò que representà París per als artistes modernistes. Per això, també, em centro sobre París com a capital intel·lectual i deixo de banda altres aspectes importants que conformaren la imatge del París de «la belle Epoque», la «Ville-Lumière», vitrina de la modernitat i la capital festiva per excel·lència de tot Europa, el lloc privilegiat dels plaers i del vici, la perdició dels nois de bona família per a un sector de la burgesia tradicional catòlica catalana.

Cal distingir de bell antuvi dos tipus molt diferents de viatges a París. Adrià Gual, en les seves memòries, ho explica molt bé dient:<sup>1</sup>

«Una cosa és el París dels quinze dies i una altra el París acarat amb les lluites i les rutines de cada dia que passa.»

El primer tipus de viatge, el de quinze o vint dies, el van realitzar molts catalans, artistes o no, amb motiu de les exposicions universals de París dels anys

1. Adrià GUAL, *Mitja vida de teatre. Memòries* (Barcelona, 1960), p. 126.

1878, 1889 i 1900. Com ho diu de manera humorística Pompeu Gener, tot referint-se a l'Exposició Universal de 1878,<sup>2</sup>

«No hi dongueu voltes, el París de l'exposició no era el mateix París de sempre. Anglesos, russos, turcs, perses, xinos, belgues, espanyols, italians, etc., etc.: de tot hi hauríeu trobat, menys francesos. I quina barreja, llamp de Déu!... Semblava el Carnestoltes de la Civilització...».

Una de les funcions de París, la primera per a la majoria dels catalans, va ésser doncs servir de vitrina, mitjançant les exposicions universals, de la modernitat del món amb els progressos científics i tècnics i de la seva diversitat cultural. Si l'Exposició Universal de Barcelona del 1888 va tenir la mateixa funció, nogensmenys no es podia comparar amb les exposicions universals de París i de les altres grans capitals europees. La impressió de vida, de riquesa, de dinamisme de París, ciutat cosmopolita, és la que domina sempre els records escrits, molt nombrosos, d'aquestes exposicions universals parisenques. Els catalans que venien a París a veure les exposicions universals aprofitaven el viatge per a veure també la ciutat, els principals monuments. Els artistes visitaven evidentment els museus, primer de tot el Louvre, però també d'altres. Alexandre de Riquer, que vingué a París per veure l'Exposició Universal del 1889, la de la Torre Eiffel, com que era un gran admirador del moviment neogòtic liderat per Viollet-le-Duc, tenia una especial predilecció pel museu Cluny, d'art medieval.

Al darrer quart del segle XIX, el mite de París com a centre cultural del món occidental va començar en part gràcies a les exposicions universals. Amb motiu de la de l'any 1878, Narcís Oller i Josep Yxart realitzaren el primer viatge a París. En els dos volums de «La Renaixensa» (revista) corresponents al 1878, publicaren amb les inicials O Y les impressions que s'endugueren de la ràpida visió artística d'aquell gran certamen. A les seves memòries literàries, Narcís Oller ens diu que la més fonda impressió personal de París fou causada per<sup>3</sup>

«la grandiositat d'aquella magnífica metropolí mundial, dels seus preuats monuments i de la bulliciosa i encisadora vida que trastoca sempre el turista que hi va amb salut, joventut i borsa plena...».

Aquesta visió turística de París, que és la dels visitants que no hi viuen, no és evidentment la que ens interessa ací, però ajuda, perquè és molt generalitzada, a la

2. Pompeius GENER, *Coses d'en Peius* (Barcelona, s.d.).

3. Narcís OLLER, *Memòries literàries de Narcís Oller* (Barcelona, 1962).



creació del mite de París com a centre cultural de primera magnitud, que es transforma per als artistes en «Terra promesa», «temple de l'Art», com ho veurem ara, abans d'estudiar, en una segona part, quina va ésser la realitat de la vida parisenca per a la majoria dels artistes modernistes catalans que hi van recalar un cert temps, més o menys llarg.

#### PARÍS, EL «TEMPLE DE L'ART»

Com ho escriu Francesc Fontbona al pròleg del llibre *Viatge a París*,<sup>4</sup> on es recull i es tradueix al català diversos textos de Casas, Rusiñol i Utrillo,

«París va ser per als modernistes catalans —o més ben dit, per a un important sector dels artistes modernistes catalans— una mena de Terra promesa, mítica i llunyana, a la qual era imprescindible peregrinar».

Aquesta mítica visió de París havia començat molt abans de l'estada de Casas, Rusiñol i companyia, amb el paper que tingué la «ville-lumière» com a centre del positivisme en filosofia i del naturalisme en literatura, naturalisme que, cal recordar-se'n, fou, com ho demostrà Eduard Valentí, «El primer modernismo literario catalán», per dir-ho amb el mateix títol del seu estudi. El primer testimoni que prenc en compte és el de Pompeu Gener, gran afrancesat, gran humorista, filòsof positivista, deixeble de Littré, el qual, segons ell mateix, havia tractat molt, així com Victor Hugo i també Sarah Bernhardt, la qual, sempre segons ell, havia tractat molt íntimament. Un dels capítols del seu llibre de «records anecdòtics, serios i humorístics», el ja citat *Coses d'en Peius*, es titula «La Sarah Bernhardt i jo», tot un programa. Manolo, l'escultor Manolo Hugué, confirma aquest aspecte afrancesat del personatge:<sup>5</sup>

«Fou per en Romeu que vaig conèixer i tractar a En Pompeu Gener que llavors [els últims anys 1890] tenia el gran moment i es passava la vida anant i venint de París. Em semblà sempre, un home teatral, molt afrancesat i em feia l'efecte d'un inventor d'alguna pasta per netejar cassoles. Però, això no vol pas dir que no tingués valor.»

En tot cas, em semblà segur que Peius, quan tornà a Barcelona, contribuí força a la creació del mite de París com a centre intel·lectual del món. En un dels capítols de *Coses d'en Peius*, titulat «Ahir i avui», datat l'1 de març de 1878, com-

4. R. CASAS, S. RUSIÑOL, M. UTRILLO, *Viatge a París* (Barcelona, 1980), p. 7.

5. Josep PLA, *Vida de Manolo contada per ell mateix*, 2a edició (Barcelona, 1930), p. 81-82.

para de manera humorística París, ahir, i Barcelona, avui, tot parlant d'un fet important, que no cal passar per alt, la inauguració pel cap d'any del 1878 del tren directe de Barcelona a París en vint-i-dues hores, la qual cosa explica també la preferència dels catalans per la capital de França, que tenien molt més a prop que les altres metròpolis europees, Londres, Viena, Roma o Berlín. Amb aquesta comparació entre París i Barcelona —ho veurem també en Rusiñol—, fou una manera molt recurrent i tòpica de criticar durament l'estat d'endarreriment intel·lectual de Barcelona: Pompeu Gener ens presenta primer el París de l'Exposició Universal del 1878, la ciutat cosmopolita per excel·lència, la capital del món.<sup>6</sup>

«Ahir encara veia els monumentals minarets del *Trocadero*, l'immens palau del *Camp de Mart*, el pintoresc carrer de les Nacions, l'atronadora galeria del Treball, el Museu de pintures, tots els esplendors de l'Art, tots els refinaments del bon gust, tots els prodigis de la Ciència i totes les meravelles de la indústria...»

Després Peius descriu el clima intel·lectual del seu París, no pas el turístic i cosmopolita de l'Exposició Universal.<sup>7</sup>

«Ahir encara veia les cúpules del Panteon i dels Invàlids. Ahir encara sentia els acords de les orquestres dels Tzigans, del quator de Santa Cecília, de l'orquestra dels Festins de la princesa Ratazzi. Ahir encara sentia declamar a la Sarah Bernhardt l'Ernani, a la Maria Dumas les antigues tragèdies gregues, a la Charlotte Mortier dissertar de filosofia, a la Emma Sabatier recitar amb heròica entonació son valent himne a la República, a la Augusta Holmés dirigir la orquestra en sa representació de la Epopeia *La France*. Ahir sentia an en Renan a la Sorbona, an en Littré a l'Institut, an en Gambetta en el Congrés, an en Berthelot en el Col·legi de França, an en Victor Hugo en les distingides reunions, presidint els joves en sos sopars de "els 12". Ahir encara veia les estàtues d'en Carpeaux, les teles d'en Regnault, d'en Fortuny, d'en Rosales i d'en Pradilla. Ahir estava entre aquells savis, pensadors, filòsofs i artistes, i aquelles hetaires del modern paganisme.

»I avui... ja torno a ésser aquí... [dues línies de punts suspensius].

»Avui, en lloc de la Exposició, no veig més que la exposició continua en que vivim els que en aquest país estem exposats a mil desgràcies. En lloc de bulevards plens d'estrangers rics i ben vestits, veig la Rambla, la Rambla de les Flors del dematí, plena de soldats i de criades; la del Centre a migdia, plena de manus que fan boira; la de Santa Mònica a la nit, plena de murrangues asqueroses del carrer d'en Trenta ... en lloc de les grans cúpules, els colomars; en comptes de les lliçons de l'Institut, les explicacions bunyols dels sabis de llotja; en lloc dels acords d'aquells concerts clàssics, els cegos que canten americanes al pla de la Boqueria; en lloc de les hetaires del saber, les senyores Tuies qu's lleven a les cinc per una missa a Sant Felip Neri, o les polles cursis que van a missa de dotze al Pi i a Sant Jaume; en lloc de *Le Temps*, el *Brusi*...»

6. *Idem* nota 2, p. 35.

7. *Idem* nota 2, p. 36.

La conclusió de la comparació és aclapadora per a la ciutat comtal:

«Ahir l'immensitat de tot lo gran del món, de tota la Ciència, de tot l'Art, de tota la Bellesa... i avui, quasi res!...»

L'exageració és evident i es palesa en l'escriptura antitètica de Peius el seu humorisme. Nogensmenys, per a tots els intel·lectuals i artistes modernistes, el trencament amb la Barcelona provinciana i tradicionalista de la Renaixença era indispensable. I calia obrir-se, com ja ho havia afirmat Pompeu Gener, una mica abans, a la seva manera, a Europa, a la modernitat. Durant molt de temps aquesta obertura passà per París. Jaume Brossa ho reconeix en el seu tan citat article *Viure del passat*, publicat a «L'Avenç» l'any 1892:<sup>8</sup>

«La nació que ha tingut més preponderància a Espanya ha estat França. Se l'ha imitada en tot, se l'ha estergida tant que ja és hora que ens fixem que no tot lo francès és bo, i que molt podem importar d'altres pobles que son tan civilitzats com aquell. De vint anys ençà el vigor intel·lectual ha radicat en el naturalisme, al qual obrírem de seguida les fronteres, però sense saber-nos-el assimilar, seguint la moda, sense impregnar-nos-en perquè dongués nova saba a la nostra literatura.»

Ja que Brossa alludeix al Naturalisme, el segon testimoni de la creació del mite de París «capital de les Arts» que proposo és el capítol VI de les *Memòries literàries de Narcís Oller*, on el novel·lista corta la seva estada en companyia de l'Yxart a París, la primavera de l'any 1886. Gràcies al seu traductor Albert Savine i a Emília Pardo Bazán, que era a París d'ençà l'any 1885, Oller va poder conèixer personalment el mestre Zola i Edmond de Goncourt, el gran mestre, com els qualifica ell mateix. Aquest relat de la «deïtosa estada nostra a París», com ho escriu Oller, és pot llegir com un autèntic pelegrinatge a la font de la modernitat literària, com una mena de viatge iniciàtic vers el coneixement dels creadors i dels mestres del Naturalisme, i és ben diferent del seu primer viatge turístic a l'Exposició Universal del 1878.

Allò que preconitzava Jaume Brossa, fixar-se en altres pobles que són tan civilitzats com el francès, esdevé una realitat els anys 1890. El panorama cultural s'eixampla, la cultura britànica amb Spencer, Carlyle, els últims ressons del Pre-rafaelisme, la cultura alemanya amb Schopenhauer, Nietzsche, Wagner, el teatre escandinau amb Ibsen, la novel·la russa s'afegeixen a la influència del Simbolisme francès que està succeint al Naturalisme. Cal dir, però, que molt sovint aquesta

8. Jaume BROSSA, *Viure del passat*, «L'Avenç», 2a època, IV, núm. 9 (1892), p. 257-264.

cultura del nord i del centre d'Europa arriba a Barcelona a través del filtre de París, on s'ha posat de moda primer, i a través de les traduccions franceses de l'alemany, del rus o del noruec. Un exemple entre molts que podríem trobar, Casellas descobreix realment el gran pintor britànic Burne-Jones i el Prerafaelisme anglès a la sala anglesa de l'Exposició Universal de París del 1889.

És evident que, quan parlo del mite de París com a capital de les Arts, això no vol dir que el mite no tingui una base real. En tota construcció mítica hi ha una falsificació, una visió idealitzada, hi ha però també una realitat. Oller va veure realment Zola i Edmond de Goncourt i va parlar amb ells. Recordem que, els anys 1890, París era la gran metròpoli de l'art modern, succeint en aquesta capitalitat a la vella Roma. La Roma del darrer quart del segle XIX ja havia perdut el carisma de plaça artísticament avançada i havia quedat relegada al paper de refugi, també internacional, d'artistes amb vocació inequívocament acadèmica. París, en canvi, era la nova Meca de l'Art. Per donar-ne un exemple, Casellas escriu:<sup>9</sup>

«Per a formar concepte de les tendències de l'art universal, és precís assistir als Salons de París, lloc de cita de les eminències europees...»

Per als artistes i crítics catalans com Casellas o Rusiñol que, els anys noranta, havien fet de l'Art, escrit amb majúscula com Déu, una religió, París era el «temple sagrat» del nou culte. Només cal veure com comença Casellas el seu article del 1894 sobre Puvis de Chavannes, recollit a *Etapes Estètiques*:<sup>10</sup>

«Com en pietosa pelegrinació i per a renovar les delectables impressions d'altres temps, vaig emprendre la visita d'aquells llocs enriquits per la presència de l'art, on se guarden, com monuments de bellesa, els plafons de Puvis de Chavannes: el Panteó, la Sorbona, el Municipi de París i el Luxemburg.

«Sol, ben sol, amb quietud i recolliment, he anat altra volta a refrescar el meu esperit en la deù inextricable d'aqueixa pintura tranquil·la i silenciosa, emboirada de misteri, rublerta d'inspiració.»

Marià Pidelaserra va tenir l'any 1900 una experiència similar. El conjunt dels frescos de Puvis de Chavannes<sup>11</sup>

«va ésser una revelació divina. Va venir en el moment oportú a aclarir-me una pila de coses. Manet, Courbet, Renoir ja semblaven fets als meus ulls. Era jo el que era tot un altre.»

9. Raimon CASELLAS, *Etapes estètiques* (Barcelona, 1916), p. 177.

10. *Ibidem* nota 9, p. 17-18.

11. Francesc FONTBONA, *Pidelaserra* (Barcelona, 1991), p. 14.

El viatge a París esdevé doncs, com ho diu Casellas, una pietosa pelegrinació al palau encantat i gloriós de l'Art amb majúscula, de l'Art com a religió de la Bel·lesa. Rusiñol en una de les seves cartes de *Desde el Molino*, titulada «Impresiones de llegada», confirma aquesta preeminència que té l'art a París, i només allí, preeminència que no té evidentment a Barcelona:<sup>12</sup>

«Porque aquí, ¡vive Dios!, se le quiere al pobre arte, se le discute, se habla de él con cariño, se le mima, se le cuida, se le cultiva y por él y con él se trabaja con ahínco, porque este pueblo, que tanto gusta de divertirse, ama el trabajo, el trabajo artístico sobre todo. La simpatía que inspira París ya a la llegada, no nace de su movimiento, que aturde, ni de su grandiosidad, con ser tanta, sino de la atmósfera saturada del arte que aquí respira todo y que en todo trasciende, así en la arquitectura como en el vestir de las mujeres, en las grandes obras y monumentos como en los pequeños cachivaches, hijos del capricho del momento...»

Aquest poble de París era ben diferent del català, incapaç de valorar amb justícia els productes de l'esperit i mancat de la infraestructura pròpia d'una cultura normal i moderna. Margarida Casacuberta<sup>13</sup> ha vist molt bé com, a *Desde el Molino*, Rusiñol compara implícitament la situació cultural parisenca i la barcelonina i, a més, en la correspondència entre Oller i Rusiñol ha trobat la comparació explícita entre les dues situacions. Quan Narcís Oller comentà a Rusiñol la indiferència amb la qual Barcelona havia rebut la primera part de *La febre d'or*, l'anàlisi de la situació cultural de Barcelona per part de Rusiñol fou dura i lúcida:<sup>14</sup>

«Com vols que sàpiguen tants senyors Comas, i Puigs i Matas com hi ha per aquí, lo que vol dir escriure, si tots tenen un escriptor per 20\$ cada mes? ... Agafa tot el carrer del Carme de cap a cap, el de Princesa, les Rambles i tots els demés carrers i vés preguntant (si vols fer estadística) si saben qué vol dir literatura i et pendran per boig...»

Rusiñol, com ja ho havia fet Pompeu Gener, expressa en aquesta comparació entre Barcelona i París una opinió generalitzada entre els artistes catalans. És doncs perfectament comprensible que tots ells hagin somiat d'anar a París, la mítica terra promesa, i hagin fet el viatge quan van tenir l'oportunitat de fer-ho. Enric Clarassó per exemple, a les seves *Notes viscudes*, escriu:<sup>15</sup>

12. Santiago RUSIÑOL, *Obres completes*, 2a edició (Barcelona, 1956), p. 1.908.

13. Margarida CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite* (Barcelona, 1997), p. 49.

14. *Ibidem* nota 13, p. 50.

15. Enric CLARASSÓ, *Notes viscudes* (Barcelona, 1931), p. 12-13.

«A Barcelona va fer-se l'Exposició de l'any 1888 ... Això va fer que guanyés bastants diners i com que el meu desig era conèixer París per visitar els Museus i l'Exposició anyal i conèixer el seu moviment artístic, amb en Rossinyol hi vàrem anar a passar una curta temporada fins que vàreg acabar els diners, i altre cop a Barcelona.»

Continua, però, unes pàgines més endavant:<sup>16</sup>

«Sentia el desig de tornar a París, no com la primera vegada que va ésser com a passeig i tafaneria, sinó per treballar-hi i estudiar enmig d'aquell grup d'artistes entusiastes; però faltava allò que es necessita per prendre billet, mes, què hi feia! jo sabia que hi aniria d'una manera o altra, desitjava sentir aquella febreta de París que dóna força per treballar.»

En el llibre de Josep Pla ja citat, *Vida de Manolo contada per ell mateix*, l'escultor parla de l'enveja que tenien tots els joves del Cercle Artístic envers Laureà Barrau, un pintor que ja havia anat i havia estudiat a París els anys 1880 i que els «espaterrava» a tots. El Manolo jove parlava sempre d'anar a París i sempre es queixava de la falta de diners per a fer-ho, fins que un dia, l'any 1900, el senyor Riera, l'Alexandre Riera, li va pagar el viatge. Xavier Gosé també aconseguí anar a París l'estiu del 1900 amb l'ajuda econòmica del seu oncle Ramon Gosé i, en una carta del 17 d'agost al seu oncle mecenes, es mostra decidit a quedar-se a París i no vol tornar a Espanya, on considera que la situació dels artistes és catastròfica.<sup>17</sup>

«...antes de volver a España en donde sólo reina la ignorancia y la falta de protección a los artistas. Una prueba de esto es el papel ridículo que representamos los españoles en esta Exposición.» (Es tracta de l'Exposició Universal de París del 1900.)

Com tothom ho sap, en un primer temps, per als artistes modernistes París va ésser sobretot Montmartre. Com ho escriu Margarida Casacuberta,<sup>18</sup> per a Rusiñol,

«encimbellat sobre Montmartre, refugi dels artistes, el molí (de la Galette) esdevé el símbol de l'art veritable, de l'art sacerdocí, l'art que no es ven al millor postor i que exigeix vocació i grans sacrificis».

A continuació l'estudiosa de Rusiñol cita aquest extracte significatiu de *Desde el Molino*:<sup>19</sup>

16. *Ibidem* nota 15, p. 19.

17. Eliseu TRENC BALLESTER, *Xavier Gosé, un gran dibuixant del París de la Belle Epoque*, dins *Catàleg de l'Exposició Xavier Gosé* (Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1984), p. 18.

18. *Ibidem* nota 13, p. 45.

19. *Ibidem* nota 12, p. 1.882.

«El que quiera convertir el arte en mercancía (según una leyenda), que no busque su protección: el Molino le enreda en sus largas astas, le ata de pies y manos como una telaraña y, empezando a dar vueltas vertiginosas, le marea hasta lanzarle en el campo del olvido; pero a los devotos del arte, a los que acuden a su templo a pedir inspiración, con éstos es generoso y compasivo.»

Aquesta preferència dels artistes innovadors, dels pintors creatius vocacionals per Montmartre fou gairebé general, perquè Montmartre era el centre d'aquesta bohèmia naturalista tan estesa aleshores a París, formada per artistes i escriptors a vegades bohemis per afició, com en el cas de Rusiñol i de Casas que eren de família bona, molt més sovint però per obligació, ja que molts artistes anaven mancats de recursos econòmics. Molts artistes catalans d'origen social modest s'inscriuen, com veurem, en aquest marc sociològic, per això es trobaven a gust a Montmartre. Nonell, en la primera carta que envia a Casellas, datada a París el 3 de març de 1897, escriu:<sup>20</sup>

«...Fins ahir no vam estar en un Cabaret ahont'm sembla que s'hi fa art. Això, el habé estat a Monmartre y veure en casa alguns marchants dibuixos de Forain, Ibels, Steinlen, etc. 'm fa comprendre que hi ha un altre París que fins ara no veyá. Això de Montmartre m'agradat d'alló més y el nostre barri (vivim al Hotel de Bruxelles, rue Clichy) m'ha semblat, are que m'en comenso a adonar, el més bonic de tots.»

Un altre «temple de l'Art» eren els museus, especialment el museu del Louvre. Rusiñol dedica un dels capítols d'*Impresiones de Arte* a la visita del Louvre, text que pel títol, «L'oració del diumenge», ens indica clarament que l'art s'ha transformat en una religió. El paràgraf següent expressa bé aquest clima religiós i transcendent que envolta l'art:<sup>21</sup>

«Ir al Louvre, extasiarse delante de las grandes obras de los artistas que fueron, penetrar en sus cuadros y en sus mármoles el espíritu que les dió vida, aspirar su aroma, ese especial aroma de noble engrandecimiento que se desprende de la suprema belleza, es como un culto al recuerdo, como una religión sagrada, como un deber que cumplimos.»

Nonell també visita el Louvre, però sense aquest esperit transcendent típic del Rusiñol simbolista. El Louvre és per a ell més aviat un medi de coneixement, molt útil per a arribar a fer-se un criteri propi de la validesa dels artistes i trobar el seu camí. En una carta a Casellas del 26 de febrer del 1898 escriu:<sup>22</sup>

20. Emili BOU I GIBERT, *Les anades de Nonell a París*, «D'art», Barcelona, núm. 2 (1973), p. 10.

21. *Ibidem* nota 12, p. 1.811.

22. *Ibidem* nota 20, p. 14-15.

«La continua visita que hi fet al Museo del Louvre m'ha reconciliat amb els pintors antichs. Sentia per ells un xich de despreci que me l'habian encomanat a Barcelona amichs que jo creya amb molt criteri. Els pintors antichs son els mestres dels moderns...

»Com més va més me vaig convencent de lo qu'es útil coneixe París. Sobre tot pels artistas. Cuantas preocupacions es perden! Un es fa el criteri per si mateix sense que dingú l'empeñi; un veu, observa y estudia amb els seus propis ulls, pensa pel seu comte y diu lo que pensa sense embuts...»

L'experiència de Manolo amb l'escultura egípcia del Louvre és més semblant a una experiència religiosa com la de Rusiñol, es tracta, com ho diu, d'una vertadera revelació, inefable, que té quelcom de místic:<sup>23</sup>

«Quan vaig entrar al Louvre i vaig veure l'escultura egípcia que hi ha, vaig sentir un xoc fulminant. En el curs de la meva vida aquesta admiració no ha fet més que créixer constantment i, ara, no trobaria pas paraules per explicar-la.»

Contra l'ideal d'un art veritable, anticomercial, una mena de culte a la bellesa que es nodria de les visites al museu del Louvre i del clima artístic de Montmartre, que s'esplaiava en aquest París que era el seu recer, nogensmenys, molt sovint s'hi oposava una altra visió de París, la de la vida quotidiana d'artistes molt sovint condemnats a la misèria.

#### L'INFERN DE LA REALITAT: LA REALITAT DE LA MISÈRIA

S'ha parlat moltes vegades, amb raó, de la diferència social entre els primers artistes modernistes, Casas i Rusiñol, i la segona generació, la que Francesc Fontbona anomena postmodernista i que jo prefereixo anomenar modernistes expressionistes, generació que és la més novadora amb artistes com Mir, Nonell, Canals, Anglada-Camarasa i Picasso. S'ha oposat també la bohèmia «daurada» dels primers amb la bohèmia «tràgica», més autèntica, més miserable dels segons. Nogensmenys, amb la seva sensibilitat Rusiñol defensà l'artista sense fortuna personal, idealista de vocació, denunciant la seva misèria dins la societat fenícia i mercantil al si de la qual havia de viure. En l'etapa de l'Île Saint Louis denuncià en un article a «La Vanguardia» del febrer de 1895 titulat *La pasta hidràulica* la situació de misèria i d'autèntica fam que patien els artistes tarragonins Carles Maní i Pere Ferran, que vivien a París amb els diners d'una migrada pensió que l'ajuntament de Tarragona havia concedit a Maní. Tres anys abans, el 1892, a l'epíleg de

23. *Ibidem* nota 5, p. 119.



*Desde el Molino* amb el recordatori de la mort del gravador Ramon Canudas, aquest íntim amic de Rusiñol, havia esdevingut el prototip de l'artista víctima de l'art:<sup>24</sup>

«¡Pobre víctima del arte! Amante fervoroso de tus galas, admirador de tu belleza. ¡cuán injusto fuiste con él! Porque Canudas fué otro de esos miles de obreros del pensamiento que viven en la sombra, que trabajan con ahinco en la obscuridad más profunda, esperando que asome el alba de la gloria, un pequeño rayo de sol que alumbre su nombre, perdido en la multitud anónima; un enamorado del arte y de él jamás correspondido; un hijo olvidado de la fortuna; otro soldado más del espíritu, en contra de las miserables exigencias de la vida; otro luchador por ese algo que quizá no exista y no haya existido nunca, muerto en mitad de la jornada, con todas las fatigas de la lucha y sin el pobre laurel de la victoria.»

En el seu comentari d'aquest text, Margarida Casacuberta diu que Rusiñol va aprofitar el recordatori de la mort de Ramon Canudas per a «insistir en la denuncia de la situació de l'artista en general i de l'artista català en particular» i que l'article «resulta un colofó perfecte per a una obra fonamentada precisament en la creació de la imatge de l'artista com a *servidor i màrtir* de l'art».<sup>25</sup>

Hi ha evidentment una part de creació de la imatge per part de Rusiñol, això es veu clarament en el text citat amb la personificació de l'Art, la idealització de l'esperit, també hi ha però el testimoni d'una situació real, la de la figura real del «bohemi» naturalista i no pas romàntic, nou tipus sociològic que Arnold Hauser ha descrit com,<sup>26</sup>

«un proletariado artístico, integrado por gente cuya existencia era totalmente insegura, gente que estaba fuera de las fonteras de la sociedad burguesa y cuya lucha contra la burguesía no era un juego de ingenio agudo, sino una amarga necesidad».

És interessant trobar al text de Rusiñol els qualificatius de «miles de obreros del pensamiento, multitud anónima» que semblen anticipar l'anàlisi sociològica de Hauser. Amb la generació dels artistes catalans nascuts entre 1872 i 1881, és a dir Nonell, Canals, Sunyer, Ysern, Fontbona, Pidelaserra, Anglada-Camarasa, Gosé, Manolo i Picasso que arriben a París entre 1896 i 1900; ens trobem en la majoria dels casos en aquesta definició de proletariat artístic amb aquests artistes incipients atrets pel mític París, artistes d'extracció social molt baixa com Mano-

24. *Ibidem* nota 12, p. 1.918.

25. *Ibidem* nota 13, p. 55.

26. Arnold HAUSER, *Historia social de la literatura y del arte*, vol. 3 (Madrid, 1980), p. 223.

lo o modesta com Gosé o menestrala com Nonell o que havien trencat amb la família com Sunyer i Picasso. Per a gairebé tots, menys els d'extracció burgesa que rebien pensions dels pares, els primers anys parisencs foren miserables. Vinyet Panyella parla a propòsit de la vida de Sunyer entre 1897 i 1900,<sup>27</sup>

«d'autèntica misèria, sòrdida i negra, lluny, fins i tot, de la bohèmia entre costumista i tòpica de Henry Murger i de Montmartre. Sunyer passà gana i privacions, fins al punt de malviure cercant la manera d'alimentar-se com els indigents i els vagabunds...».

Quant a la vida de Manolo a París del 1900 al 1910 el llibre de Pla ja citat és una font inesgotable d'anècdotes on es veu la manca de mitjans i de suport, la dedicació total a unes activitats vitals de simple supervivència, característiques de la «picaresca» de totes les èpoques, que privaren Manolo de produir una obra escultòrica conseqüent abans de 1908. Com tothom sap, els inicis de la carrera artística de Picasso a París van ser difícils, arribà a compartir habitació i llit amb Max Jacob, un altre gran prototip de poeta bohemí, l'any 1902. No fou fins l'any 1905 que Picasso va poder començar a viure bé de la pintura. I estem parlant d'artistes que van ésser reconeguts més tard com a grans mestres, ens oblidem dels centenars de pintors i escultors catalans, avui dia desconeguts, que van emprendre, plens d'illusions, el camí de París per triomfar-hi. Rusiñol parla d'aquesta autèntica lluita per la glòria, en la qual no cal oblidar que ell mateix participà, sense aconseguir obtenir-la a la capital francesa. Si Rusiñol i Casas econòmicament no van tenir cap problema, nogensmenys van viure a París com uns autèntics «déclassés», segons la definició de Joaquim Molas,<sup>28</sup> «és a dir, burgesos que s'han degradat socialment a través d'una sèrie d'afirmacions i de "claudicacions" massa conegudes per a insistir-hi... i, a més, adopten una certa actitud de revolta...».

A *Desde el Molino* Rusiñol escriu:<sup>29</sup>

«Este encanto y este vago ensueño de gloria és el que puebla los numerosos talleres del cerro de Montmartre; por este no sé qué inexplicable se libra esta batalla lenta y tenaz de la lucha por el arte... Por todas las calles del barrio asoman grandes ventanales y allí, centenares, miles de obreros del arte, trabajan sin descanso ... Algunos, los menos, llegan a alcanzarla, ¡esta gloria tan deseada!, y no son felices tampoco, y entonces se despiden del Molino, y su fama y su renombre vuelan por el mundo; otros no pasan nunca de pobres "molineros", y viven modestamente de su arte; y los más pasan la vida llena de privaciones y desencantos: la fortuna huye de su lado, el Molino no vuela para ellos y mue-

27. Vinyet PANYELLA, *Joaquim Sunyer* (Barcelona, 1997), p. 23.

28. Joaquim MOLAS, *El modernisme i les seves tensions*, «Serra d'Or», Any XII, núm. 135 (desembre 1970), p. 49.

29. *Ibidem* nota 12, p. 1.883.

ren ignorados del mundo, y encuentran en la fosa común del cementerio que se extiende más abajo, el sosiego que no lograron en vida.»

Tot llegint les darreres línies pensem en l'escultor Carles Maní o en l'amic de Rusiñol, Ramon Canudas, hi ha però molts exemples d'artistes modernistes fracassats. Alexandre de Riquer dedicà un article necrològic l'any 1908 al seu amic, el malaguanyat pintor, Joan González, germà gran de l'escultor Juli González, que acabava de morir als trenta-vuit anys. Riquer parla de París en termes molt semblants als de Rusiñol i sobretot sintetitza molt bé, a parer meu, oposant-los, el mite de París «temple de l'Art» i la realitat del pes de la lluita per la vida i la glòria artística. Riquer explica que a la mort del pare, el cisellador Concordi,<sup>30</sup>

«els fills, tota la família, composta tota ella d'artistes, com una manada que's sent lliure, emprengué'l vol pera deturarse a París, a París, aquella gran vila somniada desesperadament com una ascensió inaccessible, que's presenta com un gran temple d'art obrint generosament les portes de la gloria, sens guardarse cap secret camí dels que conduhexen al art que cadascú preten ... En Joan González ... volà junt amb els altres, y un cop a París, junt amb els altres va sentir el pès fexuch de la lluita per la vida. Al mateix temps que's desvetllavan sos grans entusiasmes en les encantades galeries del Louvre, que sembla que digan ab misterios llenguatge les frases afirmatives dels pensaments que la intuició crea anticipadament, al mateix temps se desvetlla ab tota sa forsa la pobresa de medis, i quant el cervell engendrava una creació ambiciosa, les dificultats materials venian a destruhirla. Y aquesta lluita fatigosa que mata poch a poch, la sostingué en González deu anys consecutius, deu llarguissims anys que acabaren ab sa delicada constitució, pera tornarnosel a Barcelona, d'ahont era fill, quasibé més mort que viu».

Aquest sentiment de desorientació, d'ofegament, davant la riquesa artística del París dels últims anys del segle XIX que Casas i Rusiñol no van conèixer, ja que van triar, deu anys abans, el camí del «juste milieu», del naturalisme, entre l'art *pompier*, acadèmic, i l'avantguarda impressionista, pesà molt en la segona generació modernista que es trobà enfrontada al conjunt de corrents artístics del post-impressionisme amb el Simbolisme, el Puntillisme, el Divisionisme, el Sintetisme, etc. Pidelaserra trigà un any a trobar el seu camí, un any sense pintar. Nonell tardà un any també a canviar de parer respecte als impressionistes Degas, Monet, Manet, perquè, segons ell mateix,<sup>31</sup>

30. Alexandre de RIQUER, *Joan González*, dins «Il·lustració Catalana», Barcelona, VI, núm. 268 (22 de juliol de 1908), p. 510-511.

31. *Ibidem* nota 20, p. 16.

«Acostumat a veure la pintura mansa que sense excepció fan els pintors de Barcelona, els Degas, Monets, Pissarro y Manet van semblarme revolucionaris poca-soltas. Els que son poca-soltas y gens revolucionaris son els pacífichs y burgesos pintors barcelonins».

Aquesta glòria artística parisenca, és a dir universal, tan buscada, de la qual parlen Rusiñol i Riquer, només la van aconseguir els anys 1905-1910 dos artistes que venien del focus modernista barceloní, Anglada-Camarasa i Picasso. Com es pot veure en la monografia clàssica de Francesc Fontbona i Francesc Miralles sobre el primer, i també amb el divertit testimoni, potser una mica exagerat, de Manolo, que es pot datar entre 1905 i 1908, ja que Picasso vivia aleshores al Bateau Lavoir, Anglada va triomfar.<sup>32</sup>

«Llavors era el ple triomf de l'Anglada Camarasa. Fou una cosa indescriptible, colossal, inoblidable. La gent parlava de l'Anglada en els cafès, en autobusos, en despatxos. A mi em vingueren a tocar la mà gent desconeguda pel sol fet d'ésser del mateix poble que l'Anglada! No conec cap artista que hagi tingut un triomf popular semblant.»

Nogensmenys la glòria d'Anglada-Camarasa fou efímera, ben al contrari de la de Picasso, que tardà més a triomfar, però que ha passat a la història de l'art com el gran geni del segle xx.

Altres artistes van trobar a París, en paraules d'Adrià Gual,<sup>33</sup>

«l'encaix propici a les seves conviccions i a les seves pulcrituds,... el petit raconet adient amb cada ànima menesterosa».

Aquest fou el cas de Xavier Gosé, també, però amb menys èxit, el de Joan Cardona, que trobaren en la caricatura i després la il·lustració de revistes de moda un cert reconeixement. «L'espanyolada» també va permetre a artistes com Canals, que fou protegit pel marxant Durand-Ruel, ésser una mica conegut a París i poder-hi viure decentment.

La «ville-lumière» tingué un paper molt important en la modernització de les arts plàstiques del Modernisme català, menys segurament pel que toca a la literatura, ja que sovint només servia de corretja de transmissió de les novetats del centre i del nord d'Europa. La visió mítica de París com a «temple de l'Art» era un al·licient, però també un engany, ja que totes aquestes «cigales —per tornar a utilitzar la terminologia emprada per Joaquim Molas, que l'agafa d'Apelles Mestres

32. *Ibidem* nota 5, p. 124.

33. *Ibidem* nota 1, p. 126-127.

i de Rusiñol—, aquests milers de cigales que fugien de la societat beòcia, fenícia dels centres artístics provincians de tot Europa, es trobaven submergides no en un espai sagrat, idíl·lic, sinó en un camp de batalla on tenia lloc una lluita aferrissada per sobreviure i triomfar, ja que no hi havia lloc per a tothom.

Voldria acabar citant una altra vegada Adrià Gual, que ha entès perfectament, a parer meu, aquesta dualitat de París per als artistes i literats d'aquell temps:<sup>34</sup>

«París solia ésser per a l'albat un gran amic i un gran enemic alhora. Calia saber triar el camí adient amb el teu propòsit un cop et trobaves en el seu clos immens.

»Si portaves una fallera ben arrelada a l'ànima, passaves per tots els seus encants de gran firal amb una indiferència estoica; si, en canvi, hi anaves amb l'esperit al·legat i d'esquena al que deixaves darrera teu, t'engolia com una petita cosa.»

ELISEU TRENC BALLESTER  
Universitat de Reims

34. *Ibidem* nota 1, p. 126.

