



La Catalogna in Europa, l'Europa in Catalogna. Transiti, passaggi, traduzioni
Associazione italiana di studi catalani
Atti del IX Congresso internazionale (Venezia, 14-16 febbraio 2008)
Edizione in linea – ISBN 978-88-7893-009-4
<http://www.filmmod.unina.it/aisc/attive/>
Data di pubblicazione di questa comunicazione: 16 dicembre 2009
<http://www.filmmod.unina.it/aisc/attive/Carol.pdf>

Lídia Carol Geronès

Fortuny de Pere Gimferrer, una novel·la visual i una nissaga universal

Fortuny, única novel·la escrita en llengua catalana del poeta, prosista, crític i traductor Pere Gimferrer, es va publicar fa 25 anys, el 1983 i, aquell mateix any, va rebre el premi més important de la narrativa en llengua catalana, el Premi Ramon Llull.

Han passat 25 anys però aquesta novel·la de Gimferrer, tot i tenir una relació molt especial amb Itàlia i, més concretament, amb la ciutat de Venècia, encara no ha estat traduïda a l'italià. Amb aquesta breu anàlisi que proposem unes línies més avall, es vol no només subratllar la qualitat literària d'aquesta obra de la narrativa contemporània en llengua catalana, sinó també desvetllar l'interès per a traduir-la a la llengua italiana.

Fortuny parla del polifacètic artista Mariano Fortuny i Madrazo (Granada 1871-Venècia 1949), de la seva vida i de la seva obra. I podríem pensar, per això, que el relat s'acosta més a una biografia literària – com ho és, per exemple, *Santiago Rusiñol i el seu temps* (1955) de Josep Plà – que a una novel·la. No farem aquí un estudi comparatiu entre aquestes dues obres, però al llarg d'aquesta exposició trindrem aquest text de l'escriptor baixempordanès com a punt de referència. Perquè, doncs, podem considerar aquesta narració de Gimferrer una novel·la? I si la considerem una novel·la, quins són els límits – si n'hi ha – entre realitat i ficció, i fins a quin punt aquesta novel·la que parla de l'artista Mariano Fortuny ens ofereix un fragment d'història de l'art?

El crític i estudiós literari, Joan Triadú, comentant la recent obra guanyadora del premi Ramon Llull, escrivia al diari *Avui* un article titulat: «Pere Gimferrer: una novel·la? Tan se val». El signe d'interrogació que Triadú posa rera la paraula *novel·la* indica dues coses. D'una banda el fet que Gimferrer estava tocant un gènere literari en llengua catalana per ell nou i, per l'altra, que el que el lector es trobaria entre les mans, no seria una novel·la convencional. I és que Gimferrer, el 1983, amb *Fortuny* sorprèn el món de les lletres catalanes, el qual li reconeix amb el premi Ramon Llull també la seva faceta de narrador en llengua catalana. No oblidem que en aquells moments, a inicis dels anys 80, encara en ple període de transició, la situació de la literatura catalana i, de la novel·la més concretament, es trobava en un moment difícil. Com el mateix Triadú escriu: «Per als entesos, la revel·lació de Gimferrer com a novel·lista pogué prendre el caire d'un d'aquells esdeveniments literaris que són capaços d'inspirar les més folles

esperances. La situació de la novel·la avui (i no parlo *només* de la catalana però *també* en parlo) reclama una incorporació de nous valors perquè com més aviat millor pugui sortir del cercle d'iniciats propi de la narrativa experimental i pugui alliberar el seu circuit 'normal' de lectors de la mediocritat i de la reiteració apressada a què està sotmès a causa d'una voluntat mal emprada de fer novel·la».¹ Per a Triadú, doncs, el *Fortuny* de Gimferrer representa una esperança per a la novel·la en català i Gimferrer un «nou valor» de la narrativa catalana. Si ens fixem ara en la segona part del títol de l'article de Triadú, «Tan se val», podrem concloure que aquesta originalitat, aquest estil nou (o diferent) de fer novel·la, no pot posar en dubte la qualitat de la mateixa, sinó que, precisament, no només dóna més valor a l'obra i reconeix les qualitats de narrador a l'autor, sinó que també obra horitzons al gènere novel·la en llengua catalana. Però pel que fa a la llengua, Dolores Oller, pocs mesos després escrivia: «una llengua especial: una llengua arcaica i poc natural. Hom es pregunta si aquesta prosa rebuscada i construïda amb més artifici que necessitat és la que escau a uns motius tènues i matisats fins a la redundància. Perquè si bé, teòricament, pot semblar que sí, a la pràctica moltes vegades es fa sentir el pes mort de paraules i expressions que es resisteixen a lliscar gràcilment i a les quals falta elegància refinada i sobra forja i esforç arqueològic».² El *Fortuny* de Gimferrer també va ser durament criticat pel col·lectiu Ofèlia Dracs,³ que defensava la narrativa de gènere (ja fos novel·la eròtica, fantàstica, negra, de ciència ficció, etc) és a dir, aquelles novel·les i contes que poguessin arribar a tothom. Segons aquest grup d'escriptors, les inquietuds textuais i experimentals havien d'anar-se arraconant i s'havia de retrobar una certa complicitat en el lector. En aquest sentit, el grup Ofèlia Dracs és partidari d'un català estàndard que arribi al lector d'una manera fàcil i natural perquè la literatura catalana, com qualsevol altra literatura, també ha de tenir la seva literatura de masses. I, precisament, el *Fortuny* de Gimferrer amb el seu llenguatge poètic, les seves atmosferes d'elit i l'absència total de temps i trama, s'allunya, com anirem veient, dels paràmetres d'Ofèlia Dracs.

En aquesta breu anàlisi intentarem mostrar les característiques narratives de *Fortuny* per subratllar l'originalitat i la qualitat d'aquesta obra. Una obra que, com suggeria Triadú, ens ofereix un estil particular de fer novel·la, un estil que, com veurem, es basa en la imatge. Octavio Paz, al pròleg de l'edició castellana de *Fortuny*, que data del 1987, diu: «El libro es una suerte de álbum visual hecho de palabras; al hojearlo – al leerlo – apenas si reparamos en las texturas: movidos por la curiosidad y el deseo de

¹ Joan Triadú, «Pere Gimferrer: una novel·la? Tant se val!», *Avui* 10/VI/1983.

² Dolores Oller, «Pere Gimferrer, *Fortuny*. Una nova i brillantíssima dimensió estètica de la novel·la en llengua catalana», *Serra d'Or*, 575, IX/1983.

³ El col·lectiu estava format per un nucli fix d'escriptors: Joan Rendé, Joaquim Carbó, Jaume Fuster, Maria Antònia Oliver, Joaquim Soler, Jaume Cabré, Vicenç Villatoro i Josep Albanell; i d'altres d'espòradics: Isidre Grau, Quim Monzó, Josep Maria Illa, Xavier Romeu, Margarida Aritzeta, Assumpció Cantalozella i Roser Vernet. Tot i això, darrere del col·lectiu d'escriptors Ofèlia Dracs s'hi amaguen les inicials dels membres fundadors: Miquel Desclot, Carles Reig, Josep Albanell, Jaume Cabré i Joaquim Soler.

ver, corremos tras las imágenes».⁴ Com veurem, a conseqüència d'aquesta característica visual, la novel·la permet al lector d'entrar en el moment de la creació artística i del món imaginari Fortuny. Tres aspectes, per tant, el de la narració visual, el no-temps i no-espai narratius per copçar el moment de la creació artística, que portaran al lector a un món imaginari, el de la nissaga Fortuny.

Però anem per parts.

Si ens fixem en l'estructura de *Fortuny*, està organitzat en 36 breus capítols més un últim, *Dramatis personae*, que recull tots els noms que van apareixent amb una – també breu – explicació de qui són. I és que el relat està poblat de noms i no de personatges o persones-personatges. Aquests noms no parlen i no actuen. Gimferrer ens els descriu com si fossin estàtues o models que es troben immòbils, com si possessin en un temps que s'hagués congelat. Per exemple, ja en el primer capítol, quan el narrador ens presenta Mariano Fortuny i Madrazo, no ho fa a través d'una descripció de la seva infantesa o del seu aspecte físic o psíquic, sinó que ho fa a través d'una imatge, una fotografia: «L'home amb turbant, en aquesta fotografia, no és pas un àrab: és un europeu, negre de celles, amb barba blanca, i un mocador nuat al coll, i una xilaba ratllada de blanc i de negre, molt amplosa i folgada a les espatlles. L'home amb turbant i xilaba ens esguarda: és Marià Fortuny i Madrazo, al palau Orfei, a Venècia, a les envistes de l'any 1935».⁵ El lector, doncs, llegint el que en podríem dir *traducció en paraules* d'una imatge (o *ècfrasi* si es vol prendre un terme tècnic) només es podrà fer una idea d'aquesta persona. Una idea que correspondrà a un moment concret de la vida de Mariano Fortuny. Serà amb la lectura global del llibre, unint totes les imatges, com si es tractés d'un trenca-closques, que el lector aconseguirà una visió general d'aquest personatge i només d'aquest. Els altres noms només corresponen a persones (i personatges) que van tenir alguna relació amb la vida i l'obra de Fortuny. Però aquesta relació entre Mariano Fortuny i aquestes personalitats, que van des de Gabriele d'Annunzio a Marcel Proust, passant per Orson Welles, no la trobem narrada d'una forma descriptiva i lineal. La narració només ofereix aquests noms en uns moments i en uns espais determinats sota la forma d'imatge, com si els detalls de la vida privada de Mariano Fortuny no tinguessin cap importància, com si l'objectiu fos arribar a l'essència, al món artístic Fortuny.

És en aquest sentit que vida i obra en aquesta novel·la es troben al mateix nivell, com un tot indissoluble. No s'entendrà més bé l'obra de l'artista perquè se'n conegui la seva vida, ni s'entendrà més bé la vida perquè es conegui al detall l'obra. L'objectiu de Gimferrer és, per tant, el de mostrar l'imaginari Fortuny i descobrir, així, com la vida i l'art de Mariano Fortuny són una continuació de l'art del seu pare. Segons el mateix Gimferrer: «l'imaginari vol dir el tipus particular d'imaginació, la mena de món imaginari, peculiar, d'un artista. L'imaginari de Fortuny [del pare] va perpetuar-se a través

⁴ Octavio Paz, «La trama mortal», dins l'edició castellana de *Fortuny*, Círculo de Lectores, Barcelona 1987, p. 5. Aquest breu article del poeta mexicà data del gener del 1984 i també el trobem al diari *El País*, 13/03/1984, i a la revista *Anthropos*, número 140 (exemplar dedicat a Pere Gimferrer), p. 62.

⁵ Pere Gimferrer, *Fortuny*, Editorial Planeta, Barcelona 2003, p. 17.

del seu fill [...] Fortuny fill renuncia simplement, d'una manera inconscient però hi renuncia, a fer obra pictòrica pròpiament vàlida per tal de perpetuar l'heretatge del seu pare i, en certa manera, fer una continuació impossible, si no de l'obra pictòrica, sí almenys de l'atmosfera del pare».⁶ La fotografia del Fortuny fill vestit d'àrab és, al mateix temps, un retrat de l'imaginari Fortuny del qual parlava Gimferrer ja que rere aquesta imatge del fill vestit d'àrab s'amaga part de l'obra pictòrica del seu pare, Marià Fortuny i Marsal (Reus 1838-Roma 1879), el pintor català més universal de la segona meitat del s. XIX. No oblidem que, precisament, va ser la pintura de temàtica orientalista que li va portar tants reconeixaments i que en poc temps el va convertir en el pintor de moda – i el més cotitzat – d'Europa.⁷ La imatge que proposa la narració en aquest capítol, com en la resta, no només recull el moment de la creació, de l'obra fotogràfica en aquest cas, sinó que també reflecteix una atmosfera, un món artístic o imaginari, el de la nissaga Fortuny.

Pel que fa els espais, sobretot les ciutats de Venècia, París i Viena, però també Roma i Nova York, la tècnica descriptiva és la mateixa: l'*ècfrasi* o descripció verbal (en paraules) d'una imatge. Hi ha un capítol que ja des del seu títol, *El decorat*, reflecteix molt bé la idea d'imatge: «Esdevenir decorat de si mateixa és el sentit de Venècia, el sentit de la Viena crepuscular i lucífuga, sòcol d'una columna escrostonada, és esdevenir decorat d'una idea d'Estat que es fa pantalla d'una no-substància».⁸ El narrador, per tant, no ens descriu la ciutat, alguna plaça o els carrers. No hi ha espais en aquest relat, de la mateixa manera que no hi ha personatges. Espais i personatges són part del decorat del món Fortuny. Així, en aquest capítol, de Viena es passa al poeta Hugo von Hoffmannsthal i, seguidament, a la descripció d'una altra imatge: una cració de Mariano Fortuny. «L'escenari serà una glopada de negror. De sobte es fa de dia: el cel és una superfície esfèrica, còncava, de blanquesa opaca, una pantalla de seda acolorida. No és cap graonada de llenços pintats: és tot un ciclorama de cilindres, la cúpula plegable ginyada per Marià Fortuny, al teatre Kroll, a la cucurulla de glaç de Berlín».⁹ És gràcies a la paraula 'ginyada' que el lector descobreix que Fortuny és l'autor de l'il·luminació d'un espectacle teatral, però el narrador, com en el cas dels personatges, tampoc dóna més informació sobre aquest aspecte de l'artista. El que interessa a Gimferrer és copçar el moment de la creació o la posada en escena d'aquesta. L'autor ens vol fer reviure un moment artístic, una obra d'art, com si el temps no hagués passat.

I el moment de la creació ens porta a parlar del temps de la narració. Es tracta d'un temps immòbil: no tenim una història amb un principi i un final, sinó un conjunt de moments, d'instantans desordenats en el temps, però, que, en la imaginació del lector, es transformen en una espècie de vida i obra de Mariano Fortuny. Citem, arribats a aquest

⁶ Pere Gimferrer, «L'imaginari de Fortuny, del París dels salons i Roma a la *Belle Époque*», dins *Figures d'art*. Obra Catalana Completa IV, Ed. 62, Barcelona 1996, pp. 366-390.

⁷ Joan Miquel Llodrà *et. al.*, *Fortuny. Grandes Genios del Arte Contemporáneo Espanyol. El siglo XX*, Ciro Ediciones, Madrid 2006.

⁸ *Op. Cit.*, p. 79.

⁹ *Op. Cit.*, p. 80.

punt, el capítol central del llibre, *Retorn a Villa Pisani*, on Gimferrer, rera la màscara de narrador, ens confessa la seva idea del temps, de la memòria i de la Història en majúscules: «la Història es manifesta en una calcomania de parets pintades [...] la Història com a òpera [...] la Història com a laberint [...] la Història com a escenografia: simular Història és fer Història [...] la Història com a itinerari, la Història com a jardí [...] la Història com a funció de putxinel·lis, la Història com a museu dels horrors [...] el refús de la Història és una túnica de Fortuny amb dibuixos coptes».¹⁰ La concepció de Gimferrer del temps no és ni gradual ni lienal i, per això, el passat es pot *re*-produir en el present a través de l'art, de la novel·la en aquest cas, de la mateixa manera que una túnica de Fortuny sobreviu al pas del temps gràcies a la seva condició d'obra d'art.

Per tant, Gimferrer no té una visió historicista, com ho seria, per tornar a l'exemple de Josep Plà, *Santiago Rusiñol i el seu temps*. La visió de Gimferrer és, prenent el terme de l'historiador de l'art Giulio Carlo Argan, 'revivalística'. Argan diu: «La storia è 'catartica' proprio perché ci assicura che il passato è passato e non può ripetersi o rivivere, non essendovi ragione di riesperire l'esperito: dandoci l'esperienza, ma liberandoci dal complesso del passato, conferma la pienezza della nostra responsabilità nei confronti del presente. Il *revival*, al contrario, rifugge dal giudizio, nega la separazione tra la dimensione del passato e quella del presente e del futuro, pone la vita come un continuo che non può mai dirsi compiutamente esperito: la memoria del passato agisce sul presente come motivazione inconscia; sollecitazione a un fare che, in sostanza, è anzitutto un vivere».¹¹ Així, aquestes imatges congelades en el temps que ens ofereix el *Fortuny* de Gimferrer, sense seguir cap ordre cronològic, reflecteixen una idea de la història revivalística, unes obres d'art i un artsita del passat que *re*-viuen en el temps present, units per l'instant de la creació.

Per això vida i obra de l'artista es troben a un mateix nivell, es confonen. Gimferrer mateix parla d'aquest tema – i de l'imaginari Fortuny – a una conferència que va fer a Barcelona sis anys després de la publicació del llibre. Parlant de *Les vides dels més excel·lents arquitectes, pintors i escultors* (1550) de Vasari, Gimferrer aclareix que «la vida, des del punt de vista de Vasari és l'obra» i que «això es manté, per la major part d'artistes importants, fins a l'època romàntica. Els artistes no tenen biografia. Velázquez, per exemple, no en té».¹² Però el que Gimferrer ens presenta amb la seva obra *Fortuny*, no és només la vida d'un artista, ni és tampoc un llibre que parla de les obres d'un artista. Gimferrer proposa, a partir d'una narració visual – que li permet jugar amb el temps i l'espai – una unió total entre vida i obra, oferint al lector el moment de la creació. Moment en el qual artista i obra comparteixen, precisament, temps i espai. Per arribar al suposat moment de la creació, en aquesta obra Gimferrer també crea o, més ben dit, *re*-crea, ja que, lògicament, Gimferrer no es trobava en persona en aquell moment. L'escriptor inventa, imagina com va ser aquell moment i li dona una forma narra-

¹⁰ *Op. Cit.*, p. 99-100.

¹¹ Giulio Carlo Argan (a cura di), *Il revival*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1974, p. 7.

¹² Pere Gimferrer, «L'imaginari de Fortuny», op. cit., p. 375.

tiva. Té com a base un corpus considerable de documentació, però, per a adquirir significat, tota aquesta documentació ha de prendre una forma narrativa. I és en aquest punt, doncs, que realitat i ficció es barregen i, conseqüentment, la narració, per més visual i original que sigui, pren la forma de novel·la. Gimferrer a l'edició castellana de l'obra, a part de confessar el seu gran amor per Venècia, també diu que «*Fortuny* es el libro que, sin saberlo, quise siempre escribir» y «Si *Fortuny* es en mi opinión una novela, ello no se debe a que narre cosas ficticias – al contrario: es el resultado de una labor de investigación detallada –, sino a que distorsiona los datos reales mediante la técnica artística de su presentación, y en eso consiste, a mi entender, el arte de la novela, y aun la literatura toda».¹³

És aquest caràcter de *re-composició*, o 'distorsió', que ens porta a considerar aquesta obra una novel·la sense la necessitat d'afegir-hi, com ho feia Triadú, un signe d'interrogació al darrere. Però no per això la novel·la s'allunya de la veritat dels fets. Amb un estil completament diferent, Gimferrer proposa, com també ho fa Josep Pla a la seva biografia literària de Santiago Rusiñol, un tipus de veritat, una veritat literària que ofereix un retrat *personal* d'un artista, del seu art i del seu temps.

Università degli Studi di Bologna

¹³ *Op. Cit.*, pp. 13-14.