

ERSTER TEIL  
(1902)

*Einer jungen Bildhauerin  
Paris, im Dezember 1902*

Die Schriftsteller wirken durch Worte...  
die Bildhauer aber durch Taten.

POMPONIUS GAURICUS, in seiner Schrift *De sculptura* (um 1504).

The hero is he who is immovably centred.

EMERSON

Rodin war einsam vor seinem Ruhme. Und der Ruhm, der kam, hat ihn vielleicht noch einsamer gemacht. Denn Ruhm ist schließlich nur der Inbegriff aller Mißverständnisse, die sich um einen neuen Namen sammeln.

Es sind ihrer sehr viele um Rodin, und es wäre eine Lange und mühsame Aufgabe, sie aufzuklären. Es ist auch nicht nötig; sie stehen um den Namen, nicht um das Werk, das weit über dieses Namens Klang und Rand hinausgewachsen und namenlos geworden ist, wie eine Ebene namenlos ist, oder ein Meer, das nur auf

PRIMERA PART  
(1902)

*A una jove escultora*<sup>1</sup>  
*París, desembre del 1902*

Els escriptors treballen amb paraules;  
els escultors, en canvi, amb fets.  
POMPONIVS GAURICVS, en el seu escrit *De sculptura* (c. 1504)<sup>2</sup>

The hero is he who is immovably centred.  
EMERSON<sup>3</sup>

Rodin estava sol abans de fer-se famós. I la fama, en arribar-li, potser encara l'ha fet més solitari. Perquè, al capdavall, la fama no és més que la síntesi de tots els malentesos que s'amunteguen al voltant d'un nom nou.

N'hi ha molts al voltant de Rodin, i seria una feina llarga i feixuga aclarir-los tots. Tampoc no cal: els malentesos envolten el nom, no pas l'obra, que ha crescut molt per damunt del so i el contorn d'aquest nom i s'ha tornat anònima, tal com és anònima una

<sup>1</sup> Es refereix a Clara Rilke, de soltera Westhoff (1878-1954), que s'havia casat amb Rainer Maria Rilke la primavera del 1901 i que, un any abans, havia estat alumna de Rodin.

<sup>2</sup> Rilke cita el tractat sobre l'escultura de l'escriptor napolità Pomponius Gauricus / Pomponio Gaurico (c. 1481-1530) en la traducció alemanya de Heinrich Brockhaus (Leipzig 1886). L'original llatí fa: *Illi [els escriptors] quidem agunt verbis, at vero hi [els escultors] rebus*. El passatge d'on provenen les paraules citades confronta l'escultura amb l'escriptura i defensa la superioritat de la primera.

<sup>3</sup> La frase prové de l'obra *The Conduct of Life*, de Ralph Waldo Emerson (vegeu *Essays and Lectures*, Nova York: The Library of America, 1983, p. 1096). Amb tota probabilitat, Rilke trobà aquesta citació de l'escriptor nord-americà en l'assaig que Baudelaire havia dedicat a E. Delacroix (*L'Œuvre et la Vie d'Eugène Delacroix*, dins *Œuvres complètes*, París: Seuil, 1968, p. 535).

der Karte einen Namen hat, in den Büchern und bei den Menschen, in Wirklichkeit aber nur Weite ist, Bewegung und Tiefe.

Dieses Werk, von dem hier zu reden ist, ist gewachsen seit Jahren und wächst an jedem Tage wie ein Wald und verliert keine Stunde. Man geht unter seinen tausend Dingen umher, überwältigt von der Fülle der Funde und Erfindungen, die es umfaßt, und man sieht sich unwillkürlich nach den zwei Händen um, aus denen diese Welt erwachsen ist. Man erinnert sich, wie klein Menschenhände sind, wie bald sie müde werden und wie wenig Zeit ihnen gegeben ist, sich zu regen. Und man verlangt die Hände zu sehen, die gelebt haben wie hundert Hände, wie ein Volk von Händen, das vor Sonnenaufgang sich erhob zum weiten Wege dieses Werkes. Man fragt nach dem, der diese Hände beherrscht. Wer ist dieser Mann?

Es ist ein Greis. Und sein Leben ist eines von denen, die sich nicht erzählen lassen. Dieses Leben hat begonnen und es geht, es geht tief in ein großes Alter hinein, und es ist für uns, als ob es vor vielen hundert Jahren vergangen wäre. Wir wissen nichts davon. Es wird eine Kindheit gehabt haben, irgendeine, eine Kindheit in Armut, dunkel, suchend und ungewiß. Und es hat diese Kindheit vielleicht noch, denn –, sagt der heilige Augustinus einmal, wohin sollte sie gegangen sein? Es hat vielleicht alle seine vergangenen Stunden, die Stunden der Erwartung und der Verlassenheit, die Stunden des Zweifels und die langen Stunden der Not, es ist ein Leben, das nichts verloren und vergessen hat, ein Leben, das sich versammelte, da es verging. Vielleicht, wir wissen nichts davon. Aber nur aus einem solchen Leben, glauben wir, kann eines solchen Wirkens Fülle und Überfluß entstanden sein, nur ein solches Leben, in dem alles gleichzeitig ist und wach und nichts vergangen, kann jung und stark bleiben und sich immer wieder zu hohen Werken erheben. Es wird vielleicht eine Zeit

planúria, o un mar, que té nom en el mapa, en els llibres i entre els homes, però que en realitat només és extensió, moviment i fondària.

L'obra de què parlem creix des de fa anys i continua creixent cada dia com un bosc i no deixa passar cap hora en va. Caminem entre les mil coses que la componen, aclaparats per l'abundància de les troballes i les invencions que engloba, i sense adonar-nos-en busquem amb la mirada les dues mans d'on ha sorgit aquest món. Recordem com són de petites les mans dels homes, que poc triguen a cansar-se i que breu és el temps que els és donat per a bellugar-se. I volem veure les mans que han viscut com cent mans, com un poble de mans que s'ha llevat abans de l'alba per fer el llarg camí d'aquesta obra. Ens preguntem qui domina aquestes mans. ¿Qui és aquest home?

És un ancià.<sup>4</sup> I la seva vida és d'aquelles que no poden narrar-se. Aquesta vida ha començat i avança, avança enfonsant-se velle-sa endins, i per a nosaltres és com si hagués transcorregut fa molts centenars d'anys. No en sabem res. Deu haver tingut una infància, fos la que fos, una infància en la pobresa, fosca, temptejadora, incerta. I potser encara la conserva, aquesta infància, perquè..., com diu sant Agustí, ¿on hauria anat?<sup>5</sup> Potser encara conserva totes les hores passades, les hores de l'espera i de la desemparança, les hores del dubte i les llargues hores del destret, és una vida que no ha perdut ni oblidat res, una vida que es recollia a mesura que passava. Potser: no en sabem res. Però només d'una vida com aquesta, creiem, poden sorgir-ne una plenitud i una abundància de tanta transcendència; només una vida com aquesta, en què tot és simultani i es manté despert i res no passa, pot continuar essent jove i forta i emprendre sense repòs obres elevades. Potser vindrà una època en què s'inventarà una història per a aquesta vida, amb

<sup>4</sup> Rodin va fer seixanta-dos anys el 12 de novembre del 1902, mentre Rilke treballava en la primera part de la monografia.

<sup>5</sup> Referència a un passatge de les *Confessions* d'Agustí d'Hipona (I 8, 13): «¿No és cert que, prosseguint cap ençà, vaig passar de la infància a la puerícia o, més ben dit, que aquesta mateixa vingué a mi i succeí la infància? No és que ella s'allunyés: on, digueu-me, se n'hauria anat? I, tanmateix, ja no hi era.» (Miquel Dolç, trad., Barcelona: Proa, 2007, p. 20).

kommen, da man diesem Leben seine Geschichte erfinden wird, seine Verwickelungen, seine Episoden und Einzelheiten. Sie werden erfunden sein. Man wird von einem Kinde erzählen, das oft zu essen vergaß, weil es ihm wichtiger schien, mit einem schlechten Messer Dinge in geringes Holz zu schneiden, und man wird in die Tage des jungen Menschen irgend eine Begegnung setzen, die eine Verheißung zukünftiger Größe, eine von jenen nachträglichen Prophezeiungen enthält, die so volkstümlich und rührend sind. Es könnten ganz gut die Worte sein, die irgend ein Mönch vor fast fünfhundert Jahren dem jungen Michel Colombe gesagt haben soll, diese Worte: »Travaille, petit, regarde tout ton saoul et le clocher à jour de Saint-Pol, et les belles œuvres des compaignons, regarde, aime le bon Dieu, et tu auras la grâce des grandes choses.« »Und du wirst die Gnade der großen Dinge haben.« Vielleicht hat ein inneres Gefühl so, nur unendlich viel leiser als der Mund des Mönches, zu dem jungen Menschen gesprochen an einem der Kreuzwege seines Anbeginns. Denn gerade das suchte er: die Gnade der großen Dinge. Da war das Louvre mit den vielen lichten Dingen der Antike, die an südliche Himmel erinnerten und an die Nähe des Meeres, und dahinter erhoben sich andere, schwere steinerne Dinge, aus undenklichen Kulturen hinüberdauernd in noch nicht gekommene Zeiten. Da waren Steine, die schliefen, und man fühlte, daß sie erwachen würden bei irgend einem Jüngsten Gericht, Steine, an denen nichts Sterbliches war, und andere, die eine Bewegung trugen, eine Gebärde, die so frisch geblieben war, als sollte sie hier nur aufbewahrt und eines Tages irgend einem Kinde gegeben werden, das vorüberkam. Und nicht allein in den berühmten Werken und den weithinsichtbaren war dieses Lebendigsein; das Unbeachtete, Kleine, das Namenlose und Überzählige war nicht weniger erfüllt von dieser tiefen, innerlichen Erregtheit, von dieser reichen und überraschenden Unruhe des Lebendigen. Auch die Stille, wo Stille war, bestand aus hundert und hundert Bewegungsmomenten, die sich im Gleichgewicht hielten. Es gab kleine Figuren da, Tiere besonders, die sich bewegten, streckten oder zusammenzogen, und wenn ein Vogel saß, so wußte man doch, daß es ein Vogel war, ein Himmel

els seus embolics, episodis i detalls. Seran inventats. Es contarà la història d'un noieta que sovint s'oblidava de menjar perquè li semblava més important fer talls en un trosset de fusta amb un ganivet dolent, i s'encabirà entre els dies de la seva joventut una trobada que contindrà una promesa de grandesa futura, una d'aquelles profecies a posteriori tan populars i commovedores. Ben bé podrien ser les paraules que, segons diuen, fa gairebé cinc-cents anys un monjo va adreçar al jove Michel Colombe:<sup>6</sup> «Travaille, petit, regarde tout ton saoul et le clocher à jour de Saint-Pol, et les belles œuvres des compagnons, regarde, aime le bon Dieu, et tu auras la grâce des grandes choses.»<sup>7</sup> «I tindràs la gràcia de les grans coses.» Potser fou així, però infinitament més fluix, que la boca del monjo, que una veu interior va parlar al jove Rodin en una de les cruïlles dels seus inicis. Perquè és justament això el que buscava: la gràcia de les grans coses. Hi havia el Louvre amb totes les coses lluminoses de l'Antiguitat, que fan pensar en cels meridionals i en la proximitat del mar, i al darrere s'alçaven altres coses de pedra, feixugues, que des de temps immemorial perduren cap a èpoques encara futures. Hi havia pedres que dormien i es pressentia que es despertarien en algun Judici Final, unes pedres en què no hi havia res de mortal i unes altres que portaven un moviment, un gest tan fresc que era com si només hi fos preservat a fi de donar-se, algun dia, a un infant qualsevol que passés. I no sols en les obres cèlebres i que es veuen de lluny es trobava aquesta vitalitat; les coses inadvertides, petites, anònimes i sobreres no eren menys plenes d'aquesta profunda agitació interior, d'aquesta inquietud rica i sorprenent del que és viu. També el silenci, on hi havia silenci, constava de centenars i centenars de moviments que es mantenien en equilibri. Hi havia petites figures, sobretot animals, que es movien, s'estiraven o s'arripien, i quan es tractava d'un ocell se sabia que era un ocell, li creixia de dins

<sup>6</sup> Escultor gòtic francès (c. 1430-c. 1512), autor de la tomba de Francesc II duc de Bretanya i Margarida de Foix, que es troba a la catedral de Nantes, i del mausoleu de Filibert II de Savoia, a Notre-Dame de Brou.

<sup>7</sup> «Treballa, petit, mira-ho tot a cor què vols, també el campanar enfinestrat de Saint-Pol, i les belles obres dels teus companys, mira, estima el bon Déu, i tindràs la gràcia de les grans coses.» Rilke cita la *Histoire des Sculpteurs Français*, de l'escultor i escriptor Marquet de Vasselot (París 1888, p. 203-204).

wuchs aus ihm heraus und blieb um ihn stehen, eine Weite war zusammengefaltet auf jede seiner Federn gelegt und man konnte sie aufspannen und ganz groß machen. Und ganz ähnlich war es mit den Tieren, die auf den Kathedralen standen und saßen oder unter den Konsolen kauerten, verkümmert und gekrümmt und zu träge zum Tragen. Da waren Hunde und Eichhörnchen, Spechte und Eidechsen, Schildkröten, Ratten und Schlangen. Wenigstens eines von jeder Art. Diese Tiere schienen draußen eingefangen worden zu sein in den Wäldern und auf den Wegen, und der Zwang, unter steinernen Ranken, Blumen und Blättern zu leben, mußte sie selbst langsam verwandelt haben zu dem was sie nun waren und immer bleiben sollten. Aber es fanden sich auch Tiere, die schon in dieser versteinten Umgebung geboren waren, ohne Erinnerung an ein anderes Dasein. Sie waren schon ganz die Bewohner dieser aufrechten, ragenden, steil steigenden Welt. Unter ihrer fanatischen Magerkeit standen spitzbogige Skelette. Ihre Münder waren weit und schreiend wie bei Tauben, denn die Nähe der Glocken hatte ihr Gehör zerstört. Sie trugen nicht, sie streckten sich und halfen so den Steinen steigen. Die Vogelhaften hockten oben auf den Balustraden, als wären sie eigentlich unterwegs und wollten nur ein paar Jahrhunderte lang ausruhen und hinunterstarren auf die wachsende Stadt. Andere, die von Hunden abstammten, stemmten sich waagrecht vom Rand der Traufen in die Luft, bereit, das Wasser der Regen aus ihren vom Speien angeschwollenen Rachen zu werfen. Alle hatten sich umgebildet und angepaßt, aber sie hatten nichts an Leben verloren, im Gegenteil, sie lebten stärker und heftiger, lebten für ewig das inbrünstige und ungestüme Leben jener Zeit, die sie hatte erstehen lassen.

Und wer diese Gebilde sah, der empfand, daß sie nicht aus einer Laune geboren waren, nicht aus einem spielerischen Versuch, neue, unerhörte Formen zu finden. Die Not hatte sie geschaffen. Aus der Angst vor den unsichtbaren Gerichten eines schweren Glaubens hatte man sich zu diesem Sichtbaren gerettet, vor dem Ungewissen flüchtete man zu dieser Verwirklichung. Noch suchte man sie in Gott, nichtmehr indem man ihm Bilder

un cel que es quedava suspès al seu voltant, una amplitud reposava plegada en cadascuna de les seves plomes i hom podia estendre-la i fer-la ben gran. I passava una cosa ben semblant amb els animals que, a les catedrals, s'estaven drets o asseguts o s'arrauïen sota les consoles, decandits i retorts i massa mandrosos per a ser transportats. Hi havia gossos i esquirols, pigots i llangardaixos, tortugues, rates i serps. Com a mínim un de cada espècie. Semblava que a aquests animals els haguessin atrapat a fora, als boscos i pels camins, i l'obligació de viure entre pàmpol, flors i fulles de pedra havia d'haver-los transformat lentament en allò que ara eren i serien per sempre més. Però també hi havia animals que ja havien nascut en aquest entorn petrificat, sense record d'una altra existència. Eren els habitants complets d'aquest món que s'erigia abrupte. Sota la magresa fanàtica dels seus cossos hi havia esquelets ogivals. Obrien la boca i cridaven com sords, perquè la proximitat de les campanes els havia destruït l'oïda. No sostenien res, s'estiraven i així ajudaven les pedres a enfilarse. Els ocells s'arruïen dalt les balustrades, com si en realitat estiguessin de camí i només volguessin descansar un parell de segles i embadalir-se contemplant la ciutat creixent. Uns altres, que descendien de gossos, s'allargaven en el buit des de la punta dels canals, preparats per a fer vessar l'aigua de la pluja per unes boques botides de tant escopir. Tots s'havien transformat i adaptat, però no havien perdut gens de vida, al contrari, vivien amb més ímpetu i força, vivien eternament la vida fervorosa i vehement d'aquella època que els havia fet néixer.

I qui veia aquestes figures sentia que no havien nascut d'un rampell ni d'un intent juganer de trobar formes noves i inaudites. Les havia creades la necessitat. De la por als judicis invisibles d'una fe carregosa, els homes se n'havien salvat recorrent a aquestes construccions visibles, fugien de l'incert gràcies a aquesta realització.<sup>8</sup> Encara la buscaven en Déu, però ja no ho feien

<sup>8</sup> *Verwirklichung* ('realització' en el sentit etimològic de la paraula) és un dels mots recurrents de l'estètica i la poètica de Rilke en l'època en què escrivia l'assaig sobre Rodin. Per al poeta, la tasca de l'artista consisteix justament a crear «realitats» autosuficients, sòlides i visibles en un món que tendeix cada vegada més a la incertesa, la fluïdesa i la invisibilitat (vegeu la *Introducció*, p. 25-26).



erfand und versuchte, sich den Vielzufernern vorzustellen: indem man alle Angst und Armut, alles Bangsein und die Gebärden der Geringen in sein Haus trug, in seine Hand legte, auf sein Herz stellte, war man fromm. Das war besser als malen; denn die Malerei war auch eine Täuschung, ein schöner und geschickter Betrug; man sehnte sich nach Wirklicherem und Einfachem. So entstand die seltsame Skulptur der Kathedralen, dieser Kreuzzug der Beladenen und der Tiere.

Und wenn man von der Plastik des Mittelalters zurücksah zur Antike und wieder über die Antike hinaus in den Anfang unsagbarer Vergangenheiten, schien es da nicht, als verlangte die menschliche Seele immer wieder an lichten oder bangen Wendepunkten nach dieser Kunst, die mehr giebt als Wort und Bild, mehr als Gleichnis und Schein: nach dieser schlichten Dingwerdung ihrer Sehnsüchte oder Ängste? Zuletzt in der Renaissance gab es eine große plastische Kunst; damals als das Leben sich erneut hatte, als man das Geheimnis der Gesichter fand und die große Gebärde, die im Wachsen war.

Und jetzt? War nicht wieder eine Zeit gekommen, die nach diesem Ausdruck drängte, nach dieser starken und eindringlichen Auslegung dessen, was in ihr unsagbar war, wirr und rätselhaft? Die Künste hatten sich irgendwie erneut, Eifer und Erwartung erfüllte und belebte sie; aber vielleicht sollte gerade diese Kunst, die Plastik, die noch in der Furcht einer großen Vergangenheit zögerte, berufen sein zu finden, wonach die andern tastend und sehnsüchtig suchten? Sie mußte einer Zeit helfen können, deren Qual es war, daß fast alle ihre Konflikte im Unsichtbaren lagen. Ihre Sprache war der Körper. Und diesen Körper, wann hatte man ihn zuletzt gesehen? Schichte um Schichte hatten sich die Trachten darüber gelegt, wie ein immer erneuter Anstrich, aber unter

inventant imatges d'Ell ni intentant representar-se el Més-que-llunyà: la devoció consistia a portar a casa seva tota por i tota pobresa, tot atemoriment i els gestos dels petits, a posar-ho tot a les seves mans, al cor de Déu. Això era millor que pintar; perquè la pintura també era una il·lusió, un engany bell i hàbil; hom enyorava coses més reals i més simples. Així va sorgir l'estranya escultura de les catedrals, aquesta croada dels afeixugats i de les bèsties.

Si deixem de banda l'escultura de l'Edat Mitjana i mirem més enrere, cap a l'Antiguitat, i més enllà de l'Antiguitat, cap al començament de passats indicibles, ¿no és com si l'ànima humana, en punts d'inflexió lluminosos o temerosos, sempre hagués exigít aquest art que dóna més que paraula i imatge, més que paràbola i aparença: aquesta simple cosificació de les seves nostàlgies o pors? Durant el Renaixement hi va haver per darrera vegada un gran art escultòric,<sup>9</sup> llavors que la vida s'havia renovat, quan es va descobrir el secret dels rostres i el gran gest que es trobava en un moment de creixença.

I ara? ¿No hi tornava a haver una època que impel·lia cap a aquesta expressió, cap a aquesta interpretació contundent i insistent del que l'època contenia d'inefable, confús i enigmàtic? D'algun manera, les arts s'havien renovat, el zel i l'expectativa les omplien i les vivificaven; però ¿potser havia de ser justament aquest art, l'escultura, que encara vacil·lava atemorida per un gran passat, l'art cridat a trobar allò que els altres cercaven a les palpentes i delejant? L'escultura havia de poder ajudar una època turmentada pel fet que tots els seus conflictes es produïen en l'invisible. La seva llengua era el cos. I aquest cos, ¿quan l'havíem vist per última vegada? Capa rere capa s'hi havien acumulat els vestits, cadascun d'ells com una nova pinzellada, però l'ànima,

<sup>9</sup> La idea que el Renaixement fou la darrera gran època de l'escultura no era inhabitual en temps de Rilke. Georg Simmel, en l'article que el poeta va llegir mentre treballava en l'assaig sobre Rodin, havia escrit que la història de l'escultura s'acabava amb Miquel Àngel i tornava a començar amb Rodin, perquè entre l'un i l'altre no hi havia més que «degeneració barroca» i «obres d'epígons» (vegeu GEORG SIMMEL, «Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart», dins *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Band I, Frankfurt del Main: Suhrkamp, 1995, p. 92).

dem Schutz dieser Krusten hatte die wachsende Seele ihn verändert, während sie atemlos an den Gesichtern arbeitete. Er war ein anderer geworden. Wenn man ihn jetzt aufdeckte, vielleicht enthielt er tausend Ausdrücke für alles Namenlose und Neue, das inzwischen entstanden war, und für jene alten Geheimnisse, die, aufgestiegen aus dem Unbewußten, wie fremde Flußgötter ihre triefenden Gesichter aus dem Rauschen des Blutes hoben. Und dieser Körper konnte nicht weniger schön sein als der der Antike, er mußte von noch größerer Schönheit sein. Zwei Jahrtausende länger hatte das Leben ihn in den Händen behalten und hatte an ihm gearbeitet, gehorcht und gehämmert Tag und Nacht. Die Malerei träumte von diesem Körper, sie schmückte ihn mit Licht und durchdrang ihn mit Dämmerung, sie umgab ihn mit aller Zärtlichkeit und allem Entzücken, sie befühlte ihn wie ein Blumenblatt und ließ sich tragen von ihm wie von einer Welle, – aber die Plastik, der er gehörte, kannte ihn noch nicht.

Hier war eine Aufgabe, groß wie die Welt. Und der vor ihr stand und sie sah, war ein Unbekannter, dessen Hände nach Brot gingen, in Dunkelheit. Er war ganz allein, und wenn er ein richtiger Träumer gewesen wäre, so hätte er einen schönen und tiefen Traum träumen dürfen, einen Traum, den niemand verstanden hätte, einen von jenen langen, langen Träumen, über denen ein Leben hingehen kann wie ein Tag. Aber dieser junge Mensch, der in der Manufaktur von Sèvres seinen Verdienst hatte, war ein Träumer, dem der Traum in die Hände stieg, und er begann gleich mit seiner Verwirklichung. Er fühlte, wo man anfangen mußte; eine Ruhe, die in ihm war, zeigte ihm den weisen Weg. An dieser Stelle offenbart sich schon Rodins tiefe Übereinstimmung mit der Natur, von der der Dichter Georges Rodenbach, der ihn geradezu eine Naturkraft nennt, so schöne Worte zu sagen wußte. Und in der Tat, es ist eine dunkle Geduld in Rodin, die ihn beinahe namenlos macht, eine stille, überlegene Langmut, etwas von der großen Geduld und Güte der Natur, die mit

sota la protecció d'aquestes crostes, l'havia transformat treballant els rostres amb avidesa. El cos s'havia convertit en un altre. Si ara el descloguéssim, potser contindria mil paraules per a expressar tot allò que d'anònim i nou ha aparegut en el decurs del temps i per a dir aquells vells secrets que, sorgits de l'inconscient, com déus fluvials estrangers, treien el cap, degotant, de dins el remoreig de la sang. I aquest cos no podia ser menys bonic que el de l'Antiguitat, havia de tenir una bellesa encara superior. La vida l'havia tingut a les seves mans dos mil·lennis més, hi havia treballat, l'havia escoltat, l'havia martellejat nit i dia. La pintura somiava aquest cos, el guarnia de llum i l'impregnava de crepuscle, l'envoltava amb tota la tendresa i tot l'encís, el palpava com un pètal i es deixava portar per ell com per una ona..., però l'escultura, a la qual aquest cos pertanyia, encara no en tenia coneixement.

Aquí hi havia una tasca gran com el món. I qui es va aixecar davant seu i la va veure era un desconegut, i les seves mans cercaven pa, a les fosques. Estava completament sol i, si hagués estat un somiador de debò, hauria pogut tenir un somni bonic i profund, un somni que no hauria entès ningú, un d'aquells somnis que no s'acaben mai, en els quals pot passar tota una vida com si fos un dia. Però aquest jove que es guanyava la vida a la Manufactura de Sèvres<sup>10</sup> era un somiador que es veia pujar el somni a les mans, i de seguida va posar-se a fer-lo realitat. Sentia on calia començar; una calma que portava a dins li mostrava el camí de la saviesa. En aquest punt ja es revela la profunda concòrdia entre Rodin i la natura, una concòrdia sobre la qual el poeta Georges Rodenbach, que anomena l'artista una força de la natura, va saber dir paraules tan belles.<sup>11</sup> I certament hi ha una paciència fosca en Rodin que el fa gairebé anònim, una longanimitat silenciosa, superior, alguna cosa de la gran paciència i la

<sup>10</sup> Es tracta de la Manufactura Nacional de porcellana de Sèvres, on Rodin treballà intermitentment entre el 1879 i el 1900, cridat pel director artístic de la institució, l'escultor Albert-Ernest Carrier-Belleuse.

<sup>11</sup> Georges Rodenbach (1855-1898), escriptor belga d'expressió francesa, havia escrit a propòsit de Rodin: «Il est lui-même une force de la Nature» (*L'Élite, Écrivains | Orateurs sacrés | Peintres | Sculpteurs*, París 1899; sobre Rodin, p. 273-291).