

# El temps de les capitals culturals europees

*Christophe Charle*

UNIVERSITÉ PARIS 1 - PANTHÉON SORBONNE, IHMC/CNRS/ENS

[Christophe.Charle@univ-paris1.fr](mailto:Christophe.Charle@univ-paris1.fr)

Rebut: 20/11/2017

Acceptat: 15/07/2018

## RESUM

Aquest article es proposa justificar la necessitat d'un estudi multidisciplinari de les capitals culturals europees de forma comparatista, tot prenent com a eix central l'excel·lència i capacitat d'influència sobre determinats sectors culturals. L'anàlisi al llarg dels últims segles de l'evolució de les diferents capitals europees —tant de la producció artística com de les seues institucions culturals— permet teixir una radiografia dels béns simbòlics que conformen la identitat cultural de cadascuna de les ciutats. Per a aconseguir aquesta perspectiva, s'imposa una metodologia que compte amb la història, la sociologia i els estudis urbans en el marc europeu contemporani.

**Paraules Clau:** Capitals culturals, indústries culturals, transferència cultural, Europa, béns simbòlics.

## ABSTRACT. *The time of European cultural capitals*

This article aims to justify the need for comparative multidisciplinary study of European cultural capitals, taking their excellence and capacity to influence certain cultural sectors as our central axis. Analysis of the evolution of the different European capitals over the last few centuries—both in terms of their artistic production and their cultural institutions—gives us a clearer picture of the symbolic assets that make up the cultural identity of each city. To achieve this perspective, we must use a methodology that considers history, sociology, and urban studies within the contemporary European framework.

**Keywords:** Cultural capitals, cultural industries, cultural transference, Europa, symbolic goods.

## SUMARI\*

- Context historiogràfic i teòric
- Una nova temporalitat
- Una comparació descentrada
- Circulació, jerarquies culturals i competència
- Referències bibliogràfiques

**Autor per a correspondència / Corresponding author:** Christophe Charle, UMR 8066, IHMC, Institut d'histoire moderne et contemporaine. 45 rue d'Ulm, 75005 París

**Suggeriment de citació / Suggested citation:** El temps de les capitals culturals europees. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 132(2), 103-117. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats.132-2.10>

\* Aquest article és una actualització de la introducció del llibre Charle, C. (2009). *Les temps des capitales culturelles: xviii<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècle*. Article traduït per Pau Sanchis.

*D'ací a poc, no hi haurà ruïnes ni monuments dignes de visita: cada ciutat, cada nació, s'esforça per destruir la seua originalitat tradicional, en els seus modals i en els seus edificis, en el reglament de la policia i en els aparadors dels joiers per a oferir l'estil parisenc. Al Cairo, ciutat dels califes, hi ha còpies de Mabilie, i els ulemes obliden les importants metàfores dels poetes perses per a repetir les enginyoses paraules de Figaro: «el primer que vaig sentir en penetrar en les muralles de Jesuralem va ser el cancan de La bella Helena, i se sentia des de l'habitació d'un rabí, d'un doctor de la santa llei; a la riba del Jordà, sobre l'arena daurada que van trepitjar els peus de Jesús, vaig trobar dos colls de paper, del model Smith: ja sé que no pertanyen al Salvador ni al Precursor, però la veritat és que estaven allí i despoetitzaven bastant aquella ribera sagrada».*

*El món es converteix a poc a poc en una imitació universal del Boulevard i de Regent Street. I el model de les dues ciutats és tan invasiu que com més perd una raça la seua singularitat i es perd baix la forma francesa o britànica, més es considera a si mateixa civilitzada i mereixedora dels aplaudiments del Times (Eça de Queiroz, 2006: 18-19).*

Eça de Queiroz, l'escriptor portugués autor d'aquestes línies evoca ací de manera agradable un dels majors fenòmens culturals del període que va des de la Il·lustració fins a la «ira dels extrems»: la difusió, cada vegada més estesa, a partir d'alguns grans centres urbans, principalment europeus, d'innovacions culturals que engloben tant la música com la literatura, la premsa efímera i les formes de vestir, els gustos estètics i la manera de vida urbana. Sens dubte, la imatge que dibuixa està incompleta i centrada en els tipus de cultura i consum més coneguts entre les classes mitjanes-altes que llegien les seues cròniques a la *Gazeta de Notícias*, diari brasiler d'elit (Enders, 2000: 208). Però no és l'únic testimoni que confirma la universalitat d'aquest procés cultural centrat en les capitals d'Europa. Podríem estar temptats d'incloure aquesta aparició de les capitals culturals en la temàtica de «globalitzacions» successives. En efecte, és la tendència de la historiografia contemporània la que redueix la difusió cultural a una forma particular d'expansió del consum (Bermingham i Brewer, 1995;

Sassoon, 2006) i ignora els desnivells produïts per la jerarquització de les ciutats, la seua composició social específica i el seu rol polític. L'altre enfocament dominant en matèria de difusió cultural és privilegiar el punt de vista de l'oferta partint dels productors o de les institucions, l'entorn urbà de les quals es converteix en una espècie de paisatge convencional, mentre que aquests escriptors, artistes, músics, etc., han sigut seleccionats per aquests espais urbans i per les relacions ja existents o per crear entre ells.<sup>1</sup>

El concepte de capitals culturals emergeix a poc a poc a partir de les conclusions del llibre dirigit per Daniel Roche, *La ville promise*, publicat l'any 2000, i de diverses investigacions dutes a terme per l'autor o pels seus alumnes i companys, sobretot dins de

1 Cf., per exemple, Schlögel (1988) o Higonet (2005), sobretot els capítols x «Balzac, Baudelaire, Zola: Paris dans l'imaginaire littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle» i xiv «Les surréalistes et la fin des anciens mythes parisiens».

l'Institut d'Història Moderna i Contemporània.<sup>2</sup> El resultat ha sigut la publicació recent de diverses obres col·lectives (sorgides de col·loquis, taules redones i seminaris), llibres individuals o tesis. Les dues primeres etapes van ser els llibres *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes (xviii<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècles)*<sup>3</sup> (Charle i Roche, 2002) i *Capitales européennes et rayonnement culturel: xviii<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècles* (Charle, 2004).

Abans de delimitar el tema general, convé definir-lo en relació al context historiogràfic i teòric de la història urbana i cultural contemporànies.

## CONTEXT HISTORIOGRÀFIC I TEÒRIC

La falta d'interés dels especialistes en difusió cultural o en globalització pel paper específic de certes ciutats es deu a l'especialització dels historiadors en camps separats: història de les arts, de la música, de les idees, del teatre, de la sociabilitat, etc. També es deu al fet que certes orientacions de la història urbana dificulten les relacions amb un enfocament transversal de les pràctiques culturals. La història urbana, branca esponenta des dels anys 1960, situada en la cruïlla de la història demogràfica, de la història econòmica i de la història social, s'ha centrat sobretot en un estudi morfològic i sociològic de la vida de les poblacions. De vegades, aquest enfocament xoca amb la història de les polítiques urbanes. Quan es combina amb una visió més geogràfica i dinàmica, s'interessa per les migracions, per les xarxes urbanes i per les relacions entre l'aglomeració i l'espai global circumdant. Però aquests treballs tendeixen, necessàriament, a privilegiar els fenòmens més massius o susceptibles de ser cartografiats a nivell

de barri o de ciutat.<sup>4</sup> Encara que no han passat per alt les capitals, els fenòmens culturals encara són tractats com els parents pobres o com variables derivades i il·lustratives dels esquemes generals d'explicació. Això s'observa especialment en totes les monografies dedicades recentment a grans capitals on la cultura només ocupa una part complementària.<sup>5</sup> Per contra, ací tractem de centrar la nostra anàlisi en un cert nombre de dominis culturals concebuts com a camps relativament autònoms o en lluita per l'autonomia, per a fer visibles les interaccions entre aquestes diverses activitats culturals i les particularitats que els atorga la ciutat capital en la qual estan situades. Alguns monogràfics recents ja han començat a tractar aquesta problemàtica. No obstant això, no poden comprovar totalment les seues hipòtesis per la manca de comparacions entre diverses ciutats, entre diverses èpoques i diversos camps d'activitat cultural. La lògica de l'especialització dels treballs reprén, en efecte, la divisió del treball de producció de béns simbòlics, tal com apareix en la divisió en branques de la història cultural, derivada de l'especialització de les esferes de producció. Així doncs, en la seua versió empírica tindrem històries de la «vida literària, artística, musical o teatral...» a París, Londres, Viena, Roma, Nova York, etc., essencialment perquè aquestes disciplines universitàries es van constituir en funció d'aquestes diverses manifestacions culturals: història de la literatura, de l'art, de la música, del teatre (vegeu, per exemple, l'obra pionera de Weber [1975]). Una història comparada de les capitals culturals pretén trencar amb aquests enfocaments sectorials, perquè implicaria que treballaren junts historiadors/es d'aquestes diferents subdisciplines. Aquesta història comparada també es pren seriosament el terme *capital*, tant en el sentit polític com en el sentit metafòric de ciutat dominant

2 Vegeu Roche (2000) i Charle (1998), sobretot el capítol 1, que compara París i Berlín, una antiga i una nova capital cultural. Aquestes anàlisis es basen també en una lectura crítica d'obres clàssiques i pioneres com la de Schorske (1983), avui dia qüestionada per nombrosos estudis recents sobre Viena (cf., per exemple, Beller [1991]).

3 A partir d'un col·loqui celebrat al Collège de France el 1999.

4 Publicacions recents mostren un renovat interès pels fenòmens culturals urbans generalment ignorats: S. Bonin, É. Ducoudray, A. Laclau, C. Langlois, R. Monnier, i Sr. Roche (2000) i V. Pinte (2001).

5 Vegeu Clark i Lepetit (1996), Ribbe (1987), Marchand (1993), Bender i Schorske (1994). Vegeu també la col·lecció *Histoire des grans villes du monde*, publicada per Fayard; per citar solament alguns dels títols de referència d'Europa: Buffet (1993), Horel (1999), Bessière (1996), Michel (1998), Bérélowitch i Medveková (1996), i Bled (1998).

d'un territori. Una de les característiques d'Europa des de l'Edat Mitjana és la rivalitat entre ciutats dominants, ja siguin repúbliques o principats independents, llocs de residència dels sobirans i després capitals d'estat més àmplies, que pretenen bastir aparadors culturals i simbòlics del seu poder. Això implica la reincorporació dels diferents camps culturals a l'espai global del camp de poder que els condiciona, els controla o, com passava antigament, els instrumentalitza.

Per aquest motiu es planteja la qüestió de la capital com a lloc de poder que interactua amb les formes culturals. Els estudis que han defensat aquests principis han aplicat fins a aquest moment les seues anàlisis a un temps relativament breu d'observació (de vint a quaranta anys en general) amb l'objectiu d'establir les estructures sincròniques i les interaccions més comprensibles amb el ràpid *tempo* de la política (Bourdieu, 1971; 1992; Charle, 1998; Pollak, 1984). D'aquesta manera no prenen en consideració una temporalitat més llarga, específica de la història de les capitals en la qual s'inscriuen aquests camps, i que en condiciona en part la posició relativa a nivell internacional mitjançant les tradicions i herències, de circuits de reconeixement i consolidació a nivell local, nacional i internacional. Aquesta geopolítica dels centres de poder cultural produeix els seus efectes a través del coneixement parcial que tenen els nous participants que segueixen sovint els recorreguts dels productors més antics ja reconeguts. No obstant això, aquesta geopolítica varia en funció dels canvis en la relació de forces polítiques entre els espais europeus, de les transformacions dels vincles entre les diferents àrees culturals i de les crisis de saturació que provoca la reproducció idèntica de l'estat anterior, cosa que implica, a canvi, reconversions, migracions o qüestionaments entre dominis culturals, entre capitals o espais nacionals.<sup>6</sup> La perspectiva d'una història comparada de les capitals culturals europees voldria dedicar-se precisament a la reconciliació d'aquests dos

règims d'historicitat i d'aquests dos nivells d'anàlisi. Evidentment, aquesta orientació perjudica els costums intel·lectuals i, cosa més greu encara, els interessos disciplinaris. En efecte, les diverses disciplines i els especialistes dels diferents períodes històrics es troben còmodes en aquesta divisió del treball que permet a cadascun d'ells reprendre les mateixes qüestions sota diferents angles sense considerar els altres treballs. En vista dels resultats obtinguts pels treballs esmentats i els que estan en curs, estem convençuts que només aquesta reunificació permetrà comprendre realment el conjunt dels fenòmens estudiats, en la seua pròpia dinàmica i peculiaritat. Efectivament, són la interacció social i simbòlica i la comunicació quasi immediata, que permeten la proximitat espacial i la trobada, en un altre lloc més improbable, difícil o aleatori, entre individus que procedeixen de camps diferents i sovint d'orígens molt diversos, les que confereixen a l'àrea de producció dels béns simbòlics d'una capital el seu poder d'atracció i de consolidació, la seua dinàmica i la seua singularitat intrínseques. Però, al seu torn, aquesta atracció i aquest poder no poden comprendre's sense la seua reinserció geogràfica i històrica en l'espai de competència i de comparació de l'Europa de les capitals, que està en contínua recomposició en funció dels fluxos econòmics, de les relacions de força política, de les circumstàncies intel·lectuals i de la història pròpia de cada àrea cultural.

En l'època a què ens referim (segles XVIII i XX), aquestes dinàmiques fan ple efecte gràcies a la construcció dels estats monàrquics i, més tard, dels estats nació, basats en les capitals de les ciutats i amb l'acceleració de les circulacions culturals internes i externes. Les capitals culturals tenen un estatus més incert o juguen un paper menor tant anteriorment (per l'absència d'un estat territorial mínimament unificat i centralitzat i d'institucions culturals amb influència extralocal), com a partir de la segona meitat del segle XX, sota l'efecte de les transformacions de la vida cultural en l'època de les massificacions i de l'eclipsi creixent del marc nacional i de la centralitat europea com a focus d'innovació. La creació dels «col·legis invisibles» en les disciplines científiques i en la vida universitària en general redueix la importància dels grans centres

6 Les grans migracions artístiques i intel·lectuals que segueixen a la Revolució russa o a la presa del poder de Hitler són les versions exagerades d'aquests fenòmens que es produeixen regularment en els segles XVIII i XIX (en el moment de la Revolució francesa o després de 1848, per exemple).

universitaris lligats a les capitals. La privatització i la dispersió de nombroses activitats culturals (festivals, congressos, exposicions temporals, fires artístiques, creació de campus) els emancipa cada vegada més d'un marc urbà concret. El domini creixent de les lògiques econòmiques transnacionals (aparició d'indústries culturals basades en grups empresarials multinacionals) sobre les iniciatives polítiques d'àmbit nacional o fins i tot la posada en escena d'estructures de comunicació instantànies redueixen la importància de la proximitat espacial dels diferents protagonistes de la vida cultural en el marc urbà. Sens dubte, la majoria de les activitats culturals continuen lligades a les «metròpolis» globals per raons d'economia d'escala i de proximitat de públic-objectiu que serveixen com a prova per a difusions més àmplies (avui en dia parlem en geografia de *global cities*), però les lògiques nacionals de prestigi són menys necessàries a causa del context dominant d'una cultura cosmopolita (cf. Grésillon, 2002; Menger, 1993; Sassen, 1991; Shefter, 1993).

### UNA NOVA TEMPORALITAT

Centrada en les capitals de la història cultural europea, la nostra lectura proposa al mateix temps, en un segon pla, una nova divisió cronològica de la història cultural en un temps més ampli que relativitza la cesura tradicional de la historiografia francesa entre història moderna i contemporània, determinada per la Revolució Francesa.<sup>7</sup> També mirem d'esbrinar quins factors han fet que espais regionals o nacionals (com és el cas alemany i italià) s'adaptin progressivament a aquest procés de polarització, quan fins a aquell moment se n'escapaven. D'altra banda, intentem determinar quan, en quins territoris i parts d'Europa, i per quines raons les capitals culturals perden una part del seu poder de dominació.

7 No es tracta, tanmateix, de menysprear el paper de la Revolució Francesa. En determinats camps (museus, òpera) va tenir efectes a nivell europeu, sovint infravalorats als enfocaments tradicionals (cf. també Savoy [2003], amb pròleg de P. Rosenberg).

En segon lloc, i això ens remet a la tria d'un període ampli de temps, l'espai social específic d'una capital cultural és el resultat de l'acumulació de les institucions i al mateix temps de les produccions culturals de les diferents generacions (i de les seues oposicions o tradicions revifades), de la inscripció d'aquesta història cultural en llocs concrets i de la permanent posada en dubte dels límits entre els sectors de la vida cultural.

Per això partirem d'una definició provisional i bàsica però prou flexible del que és una capital cultural, per a poder justificar la transgressió de les fronteres admeses en aquest treball. La vocació de ser o convertir en capital cultural qualsevol espai urbà en què convergisquen suficients indicadors permet establir què és, en l'època considerada, un lloc d'atracció i de poder estructurador d'un determinat camp de producció simbòlica (fins i tot en la majoria dels camps en alguns dels llocs més importants com París, Londres o Roma). Aquesta definició flexible és interessant perquè no decideix a priori ni el número ni el tipus d'indicadors necessaris per a establir que es tracta d'una capital cultural. D'aquesta manera, la definició evita ser presonera d'un marc nacional o territorial estereotipat del model de l'estat nació dels segles XVIII i XIX i té en compte els canvis de les xarxes urbanes entre l'època antiga i l'època més recent. Segons els canvis generals dels principis de producció i de reconeixement simbòlics, segons les esferes culturals, segons la relació de força entre ciutats dominants, una o altra ciutat podrà o no ser triada com a capital cultural.<sup>8</sup> Així, la variació dels indicadors vinculada a cada espai nacional o cultural permet obrir perspectives comparatives inèdites i trencar amb les cronologies convencionals i amb les tipologies estereotipades.

En la mesura en què és necessari abastar al mateix temps l'època preestadística i la de l'arribada de l'estadística, no podem reduir aquests indicadors a índexs de tipus objectivista com els que utilitza normalment l'economia de la cultura contemporània. Fins i tot quan ens aven-

8 Sobre el paradoxal exemple d'una capital literària de producció intermitent, consulteu el cas de Leipzig en Barbier (2002) i Middell (2002).

turem a quantificar, no cal sobreestimar-ne el significat: ens situem en un espai tan simbòlic com material on el record d'algunes figures literàries o artístiques de renom pot comportar conseqüències més serioses per a la dominació cultural que una gran quantitat de produccions oblidades ràpidament.<sup>9</sup>

Algunes capitals continuen dominant determinades activitats culturals fins i tot més enllà del seu període més creatiu, degut a aquest efecte retardat d'imatges glorioses difoses arreu mitjançant els *souvenirs*, els quadres, els museus o la histèresi de les institucions de consolidació (Donato, Capitelli i Lafranconi, 2009: 65-99).

L'època que ens ocupa també se situa en un moment particular del desenvolupament cultural. En les capitals, la cultura de les elits estesa per la cultura de cort es mescla cada vegada més amb els precursors de la cultura de masses que transformen la jerarquia dels gèneres. La citació inicial d'Eça de Queiroz ho il·lustrava amb el pintoresquisme dels seus exemples. L'autor portugués francòfon suposava que els seus lectors burgesos brasilers compartien alhora les seues referències a la cultura antiga i cristiana (present explícitament amb l'evocació de Jerusalem, del Caire, de Crist o, en forma de paròdia, amb *La bella Helena*) i a la cultura barrejada del «Boulevard», del ball («Mabille»), de la dansa una mica escandalosa («el cancan») difosa per les companyies de teatre i per la premsa il·lustrada.<sup>10</sup>

Aquesta cohabitació, pròpia de les capitals, font de barreges socials i de transgressions de gèneres, mai esborra completament les jerarquies i les polaritats. Al contrari, permet produccions inèdites, fins i tot en les formes elitistes i d'avantguarda. El mestissatge de gèneres, el *collage* d'estils i el *patchwork* dels llocs d'expressió són el resultat de moviments en tots dos sentits, des dels *papiers collés* de Picasso, transfiguració de la premsa

popular en un nou suport pintat per als *happy few*, fins al cinema estranger que recicla les grans obres de la literatura universal, passant per les citacions de música o de dansa popular en les grans òperes (Francfort, 2004: cap. 6; Charle, 2015). El fenomen comença abans del que fan pensar aquests exemples que acabem de citar, encara que s'accentua amb la multiplicació de les capitals culturals potencials i la intensitat dels intercanvis. De fet, aquestes trobades comencen molt abans de l'emergència teòrica de la cultura de masses que alguns experts situen tradicionalment en els anys 1860<sup>11</sup> per a l'Europa occidental. Aquestes trobades deriven del propi fenomen de transferència i de circulació de produccions simbòliques difoses d'una capital cap a altres espais regionals o extranacionals. A París o a Londres, tal obra o tal òpera es donen a conèixer en un teatre amb característiques socioculturals assignades per la competència i per la jerarquia entre els espais d'espectacle. Una vegada representades davant públics necessàriament mestissos d'altres ciutats, la percepció i la significació de l'obra canvien excepte una, la més important sens dubte: ser una obra amb el segell «creada a París» o «Londres» o «Milà».<sup>12</sup> L'obra hauria superat llavors la censura i el judici d'un públic exigent i de qualitat que fixa teòricament la norma d'una època. Encara que això no significa de cap manera que la dominació siga absoluta, ni que no trobe resistències o impediments. Però la seua recepció no pot ser anàloga a la d'una obra anodina nascuda de l'espai local, ja que aquella vehicula tot un halo d'imatges més o menys antigues associades a aquestes capitals culturals.

Efectivament, l'època de què parlem coneix un doble moviment: d'una banda, l'esfera d'atracció de les grans ciutats, i entre elles, de les capitals (en sentit polític o econòmic), s'expandeix i llavors s'estén també el seu poder de dominació cultural. Aquest poder s'institucionalitza mitjançant la construcció de xarxes de difusió de les produccions culturals cada vegada més tancades

9 Per a un ús prudent de la quantitat de produccions culturals, consulteu Tarasco-Long (2009), Charle (2009) o Joyeux-Prunel (2009).

10 Sobre els matisos d'aquests entreteniments, consultar Gasnault (1986) i Rearick (1985).

11 L'obra col·lectiva que presenta la síntesi més recent d'aquest tema, tot i que anuncia aquesta cronologia en el títol, mostra que pot abastar anys anteriors i posteriors en molts casos. (Mollier, Sirinelli i Valotton, 2006).

12 Per a més informació sobre aquest fenomen de la Itàlia del segle XVIII, consultar Traversier (2007) i Charle (2007; 2013).



(edició, ensenyament secundari i superior, exposicions, gires teatrals i musicals, traduccions, premsa, circulació de viatgers) que arriben a públics cada vegada més amplis i diferenciats. En alguns contextos, l'estat juga un paper de lideratge amb finalitats de «nacionalització» de les classes mitjanes, fins i tot de les «masses». En uns altres, és una dinàmica relativament autònoma de consum cultural el que predomina. L'especialització d'aquestes produccions i la seua diversificació segons públics cada vegada més variats, amb expectatives i coneixements dispersos, fragmenten els camps de producció cultural en funció de les transformacions socials, culturals i urbanes generals, però també segons les estratègies de distinció dels grups productors afectats de manera diferent per aquests canvis.

D'aquesta manera, aquests moviments parcialment contradictoris donen a algunes capitals culturals l'oportunitat de protagonitzar un rol inèdit, malgrat la relativa permanència al capdavant de la classificació de les supremacies més visibles de París, Londres i Roma. Podem trobar més informació en el capítol I de l'obra *Le temps des capitales culturelles*, que examina l'antiguitat i les complementaritats subtils i organitzadores de l'imaginari europeu.

Dos principis organitzatius (que mai es poden separar totalment, però que distingirem per una qüestió de comoditat) entren en conflicte d'acord amb diferents configuracions: l'estat i el mercat. Si el moviment general, dels anys 1700 als anys 1900, és el pas de la supremacia del primer principi al segon (amb reaccions contràries en certs períodes intermedis: guerres, períodes autoritaris), aquesta evolució varia en funció de la capital cultural (segons els espais nacionals o regionals en què s'inscriu), dels àmbits (béns culturals d'elit o béns culturals d'àmplia difusió) i segons la posició d'aquests respecte al camp del poder.<sup>13</sup> Aquesta evolució també depèn de la història de les relacions entre espais lingüístics i de l'afirmació de

les cultures nacionals, com ja van mostrar en altre temps Pascale Casanova (1999) i Blaise Wilfert (2003) en el camp literari.

### UNA COMPARACIÓ DESCENTRADA

Entendre aquests múltiples dominis, aquestes transferències, competències i els canvis que pateixen a través de la història comparada de les capitals culturals és l'ambició dels treballs que han analitzat aquesta problemàtica general. La teoria dels camps formulada per Pierre Bourdieu i millorada per alguns autors citats més amunt proporciona diversos instruments per a poder entendre'ls; tanmateix, aquesta teoria va tenir tendència a generalitzar a partir del seu punt inicial d'aplicació, que era el cas francès i especialment la seua capital, París. Ara bé, com demostren els treballs anteriorment citats, malgrat que van haver de distanciar-se d'aquesta idea inicial, el cas francès i la seua capital són, en molts sentits, excepcions en el paisatge europeu de les capitals culturals com ho seria Roma, en un altre aspecte, en el terreny religiós o, en menor mesura, en el terreny artístic (Charle i Roche, 2002; Boutry i Julia, 2000; Boutier, Marin i Romano, 2005: 172-327).

Però, precisament, com que el cas parisenc és excepcional, va servir de model (o de contramodel) a la resta de capitals europees i americanes. Així doncs, per a la majoria de béns simbòlics, el camp cultural parisenc va proposar una norma, bé d'imitació (les més evidents són la moda [Roche, 2004] i la sociabilitat literària [Lilti, 2005; Mori, 2000]), bé de difusió (per als espectacles i les revistes [Charle, 2004a; 2008]) o d'asil (colònies artístiques o intel·lectuals d'origen estranger [Chaudonneret, 2007]). Però, per contra, també va facilitar el rebuig quan les condicions de l'emulació no es complien totalment o quan la dominació cultural parisenca s'experimentava com un imperialisme asfixiant. D'aquesta manera, en l'Europa central multipolar i a les illes britàniques es difon tot un discurs antiurbà en el qual París simbolitza la capital de la decadència moral, estètica i política devoradora de talents i productora d'artificis nascuts de la competència, de la propaganda i de la vanitat.

<sup>13</sup> El cas de Londres està marcat per la precocitat i la importància de la comercialització de la cultura (des del segle XVIII), sobretot a causa de la feblesa de la cultura de cort i del mecenatge real (cf. Brewer, 1995; Altick, 1978).

Aquest discurs es repeteix de manera constant des del ginebrí Jean-Jacques Rousseau (1962 [1758]) fins a l'hongarés germanitzat Max Nordau (1894 [1892]), des de l'escocès Carlyle<sup>14</sup> fins al capellà dels militars prussians que estigmatitzava la festa imperial el 1870.

Tanmateix, seria enganyós i contrari als vertaders principis d'una comparació equilibrada definir negativament la resta de casos en funció d'aquest *tipus ideal* atípic. Encara que pugja semblar interessant fer una història internacional de la difusió del model cultural parisenc i de la seua influència (o del seu fracàs), seria un projecte molt simplificat per a un projecte d'ambició europea o transnacional.

Una altra de les temptacions seria construir una tipologia de les formes possibles de capital cultural en la qual París (i Londres) seria un pol d'un extrem i l'espai de l'antic Sacre Imperi (incloent la part nord i central de la península italiana) seria el pol oposat, amb les seues capitals múltiples i efímeres que rares vegades dominen més d'una esfera cultural alhora i sovint per períodes de temps limitats. Aquesta tipologia lineal redueix molt la comparació amb un esquema convencional (centralització/descentralització), oblida els desajustos de *tempo* històric entre els camps específics i, a més, reprén vagament alguns estereotips del diàleg francoalemany o francoitalià les línies del qual ja s'observen en Goethe quan parla amb Eckermann:

Els nostres homes de talent, el nostres millors cervells, estan disseminats per tota Alemanya. Un està a Viena, un altre a Berlín, l'altre en Königsberg, un altre a Bonn o en Düsseldorf; centenars de llegües els separen, de manera que les relacions personals i els intercanvis d'idees constitueixen una raresa [...]

<sup>14</sup> Carlyle escriu: «Crec que mai hi ha hagut una ciutat tan abominable i tan corrupta, poc més que un bordell i una sala de jocs» (ap. Christiansen, 1994: 17). Londres suscita un discurs similar però menys internacional i més aviat centrat en qüestions socials abans que culturals, l'exportació cultural anglesa que concerneix sobretot les maneres de vida i les classes superiors, mentre la censura moral és allí més forta que a París.

Ara, imagineu una ciutat com París, on els millors cervells d'un gran regne estan reunits en un sol punt i es formen i s'exalten recíprocament mitjançant un contacte, una lluita, una emulació quotidiana; on constantment tenim davant els nostres ulls el més extraordinari que hi ha en tots els terrenys de la naturalesa i de l'art del món sencer (Goethe, 1988: 516-517; [dijous, 3 de maig de 1827]).

Tal com exposava, en part, l'obra *Capitales culturelles, capitales symboliques*, seria arriscat enunciar a priori l'existència d'un model unificat de funcionament per a cada capital cultural. Quan estudiem cada domini per separat, ens adonem que les singularitats del paper de les capitals culturals depenen tant de les regles del joc de cada camp com de les característiques de les ciutats en les quals se situen: tot depèn del moment històric, de l'extensió del públic-objectiu, de la posició relativa d'aquest territori dins del conjunt d'activitats culturals, de la seua pròpia història i dels seus llaços més o menys estrets amb la política o l'estat. Una activitat com l'òpera permet l'aparició precoç d'un model centralista de tipus parisenc en les diverses capitals europees a causa de les inversions i del públic concret que implica, mentre que un producte com la novel·la o les arts decoratives poden compaginar-se amb una descentralització en xarxa que podria canviar enormement per si mateixa en proporció als dos segles esmentats. A priori no es pot establir cap tipologia; ha de nàixer a partir de la comparació i elaborar-se d'acord amb aquestes tres dimensions: segons els camps culturals; els espais nacionals o regionals; els contextos i èpoques polítics i religiosos.

Aquesta competència intranacional i internacional entre capitals culturals introdueix una altra justificació de l'enfocament comparatiu a la tercera dimensió, política i d'identitat. Efectivament, l'època ací considerada presencia un doble moviment. D'una banda, l'esfera d'atracció de les grans ciutats i, entre elles, de les capitals (en sentit polític o econòmic) s'estén, la qual cosa augmenta el seu poder de dominació cultural. Aquest poder s'institucionalitza a través de la construcció de xarxes



de difusió de les produccions culturals (edició, ensenyament secundari i superior, exposicions, gires de teatre, premsa) que arriben a públics cada vegada més amplis. D'altra banda, l'especialització d'aquestes produccions i la seua diferenciació en funció d'aquests públics cada vegada més variats i amb diferents expectatives, divideixen els camps de producció cultural en funció de les transformacions socials, culturals i urbanes generals, però també de lògiques específiques dels grups responsables d'aquestes activitats afectades de forma diferent per aquestes transformacions.

L'estat en si mateix es diferencia, segons els espais, en funció dels seus llaços, més o menys estrets, amb les institucions religioses més o menys actives en l'esfera política. Depenent de les tradicions polítiques, l'estat intervé de manera diferent per a dotar a la seua capital d'institucions culturals de prestigi: museus, òperes, teatres subvencionats o, per contra, un *laissez faire* liberal. Ací, la cesura entre el continent i Londres és duradora i evident, fins i tot si apareix una evolució en la política dels museus de Londres o de les grans ciutats americanes durant el segle XIX, precisament sota l'efecte de l'emulació de la capital francesa (vegeu Guichard i Savoy, 2009; Tarasco-Long, 2009; Taylor, 1999). El mercat mai serà completament autònom respecte a les instàncies estatals o polítiques, com ho demostra la permanència de la censura teatral, fins i tot en un país considerat liberal com és Anglaterra (Stephens, 1980; Nicholson, 2003), o la mobilització de l'estat en el segle XIX per a moralitzar alguns mercats culturals (la lluita contra la còpia il·legal d'obres literàries, la preservació dels drets de les produccions nacionals a l'estranger, la intervenció dels museus nacionals en el mercat de l'art per a preservar el patrimoni del país, etc.).

Perquè les capitals culturals són el nucli dels espais culturals, dels espais socials i dels espais nacionals i el punt de contacte entre les nacions, i permeten elaborar taules comparatives dinàmiques que escapen als tres ídols que veneren els historiadors, estigmatitzats per François Simiand en un famós article. Contràriament a la cançó, «París» no serà sempre

París (ni Londres, ni Roma, ni Berlín, ni Venècia, ni Dresden<sup>15</sup>...). La doble posada en sèrie, transversal entre camps i longitudinal entre espais de ciutats en competència, permet alliberar estereotips i trames de la celebració cultural dels vencedors de la lluita de les capitals europees.

### CIRCULACIÓ, JERARQUIES CULTURALS I COMPETÈNCIA

Amb la perspectiva ja delimitada, podríem considerar que la multiplicitat dels objectes possibles fa l'estudi infinit, ja que, en última instància, el projecte podria confondre's amb una història sociocultural comparada de les principals ciutats d'Europa, que han pogut exercir un paper de capital cultural en unes àrees o una altra en algun moment de la seua història. És convenient seleccionar un cert nombre de temes estratègics que ens permeten comprovar les diferents dimensions i perspectives teòriques evocades més amunt sobre diversos casos analitzats en profunditat. En el comparatisme europeu superficial o en la juxtaposició de les monografies, les dues modalitats més freqüents d'aquesta forma d'història, és preferible una comparació raonada i estructurada d'alguns subespais europeus significatius, basats en casos analitzats acuradament però sempre en diàleg amb els casos veïns i prou diversos per a posar en relleu les múltiples configuracions.

Troben tres temàtiques transversals constants entre les obres ja esmentades sobre el tema: les transferències, la circulació i els moviments de sociabilitat intel·lectual; la instauració, preservació i posada en dubte de les jerarquies estètiques; i finalment, la competència entre els Estats i, més generalment, entre les elits per la supremacia simbòlica nacional i internacional. Aquests temes segueixen aproximadament l'ordre cronològic de les evolucions de les capitals culturals, la seua primera funció general és oferir espais de sociabilitat privilegiats que susciten

15 Sobre Dresden, consulteu Espagne (2000) i Ther (2006).

les produccions més noves tant en les ciències com en les arts o les lletres. Passem dels elements més elitistes de la dominació, amb les sociabilitats erudites o de saló i l'elaboració d'imatges de les grans capitals presents en la literatura, als béns culturals d'àmplia difusió; a saber, el teatre, la novel·la i després la premsa i el cinema van ser els vectors privilegiats. En les mateixes dècades del segle XIX, els diferents tipus de patrimonialització (museus) amb aspiració pedagògica o nacional, i de manteniment de la tradició estètica, apareixen com a maneres de resistència tant al declivi espiritual i polític, com a l'entrada en xarxa i en competició per a les capitals culturals (circuit d'òperes, instal·lació d'exposicions d'avantguarda com a alternatives al pes dels mercats) (Joyeux-Prunel, 2009a; 2015; 2009; Dacosta, Dossin, i Joyeux-Prunel, 2015). Existeix a llarg termini un triangle dominant París-Roma-Londres (arts, lletres, teatre i música), però que cal ampliar en el segle XIX a les capitals germanes, si hi incloem la música i els diferents sabers universitaris o no, així com els museus on certes ciutats de residència han sigut pioneres en la invenció d'una museografia moderna (Savoy, 2006).

La innovació pot partir de capitals perifèriques inesperades, com ho demostra la història dels museus alemanys amb l'exemple de Cassel, primer museu en el sentit modern, mentre que les avantguardes cerquen la presència a l'estranger per a obtenir el reconeixement del centre parisenc, tal com ho demostra Béatrice Joyeux-Prunel amb el suport de mapes i estadístiques d'exposició.

El factor polític continua sempre molt present directa o simbòlicament. Com he evidenciat a propòsit del teatre, la influència exercida pel teatre parisenc a nivell internacional prové d'una antiga tradició que es remunta al segle XVIII. Però en el segle XIX s'uneix la predilecció per les peces que representen una societat liberal i conflictiva i costums relativament alliberats proposats al públic de les capitals europees encara encotillat per les jerarquies de l'Antic Règim i sotmés a una moral religiosa ortodoxa que es prolonga durant tot el segle XIX. Encara que els museus de les grans ciutats americanes es recolzen en un nou vincle

evergètic entre les elits urbanes, la ciutat i la població, molt diferent del model elitista francès, com assenyala Véronique Tarasco-Long (2009), comparteixen els mateixos models estètics que va prendre París com la quinta essència del gust més refinat i que desitgen difondre en una societat democràtica. Al revés, el principi de la donació privada al museu central que va enriquir les col·leccions parisenques del Louvre durant el segle XIX disminueix progressivament (cf. Tarasco-Long, 2007). En canvi, es desenvolupa, com a Amèrica, un mecenatge privat en forma de donacions de museus preservats en els habitatges dels propis donadors, llegats a institucions públiques encarregades d'assegurar-ne la conservació (cf. el museu Cernuschi [1898], el museu D'Ennery [1906], el museu Jacquemart-André [1913], el museu Cognacq-Jay [1928], el museu Marmottan [1934], el museu Camondo [1935], tots ells nascuts a partir de col·leccions de la *Belle Époque*, en el mateix moment que ho fan els grans museus americans d'origen privat). Tantes riqueses que escapen d'aquesta manera al museu principal de la capital i els espais de la qual redueixen la seua presència en el circuit turístic de masses que sorgeix en el segle XX i deixa de costat aquells llocs de sociabilitat de l'alta societat per a experts.

Les elits o els grups que s'encarreguen de la cultura en les noves capitals es debaten constantment entre la voluntat de distinció de les capitals dominants, per por de no ser vertaderes capitals culturals sinó simples epígons, i la necessitat de reutilitzar o adoptar nous sistemes de dominació simbòlica ja experimentats en altres llocs i d'alt prestigi. Fins i tot entre capitals dominants, aquestes lògiques de distinció o d'afirmació mitjançant la comparació es desenvolupen plenament, tant per a les maneres de sociabilitat erudita o mundana a París, Londres o Roma (Lilti, Donato i Van Damme, 2009), com per a les capitals italianes i europees de l'òpera ([Traversier, 2007]; [Charle, 2013], aquest últim per al segle XIX).

Així doncs, «l'efecte capital» es basa, igual que el capital, en una relació de força i en una contínua lluita, real i simbòlica alhora, on s'uneixen les diferents formes de capital: l'econòmic (les donacions dels mecenes, els

fons dels museus públics, les subvencions als teatres oficials o les inversions dels capitalistes en les institucions culturals, els premis atorgats per les acadèmies, etc.), el capital social (el desigual atractiu dependent dels grups de l'elit a escala local, regional, nacional i internacional), el capital polític (l'antiguitat de la dominació política o l'absència d'aquesta en els estats unificats tardanament), i el simbòlic (l'abundància de textos o de representacions iconogràfiques que produeixen imatges públiques o que mantenen les formes de dominació a distància). En els estats amb doble capital cultural, com Rússia o Espanya, la quasi equivalència de les capitals mobilitzables amb les dues ciutats-símbol (Moscou i Sant Petersburg d'una banda, i Madrid i Barcelona per l'altre costat) implica que cadascuna es recolze en un element exterior per a intentar guanyar la supremacia, aquest element pot ser l'actitud oposada en política i/o la funció de relació amb l'exterior, el qual s'esdevé de manera diferent en cada context nacionals.<sup>16</sup>

Malgrat aquests processos d'acumulació lligats entre si i mantinguts entre ells mateixos, cap dominació cultural està totalment a recer d'un desgast o d'una reculada relativa, com posa en relleu Béatrice Joyeux-Prunel, a propòsit dels centres d'art modern. En la seua opinió, la guerra de 1914, que va aïllar Rússia i Alemanya, nous pols emergents de l'avantguarda al començament del segle xx, i la victòria francesa, que va esborrar la humiliació de 1871, van prolongar artificialment la dominació parisenc a l'art d'avantguarda, mentre que els índexs d'abandó de la capital francesa en l'esfera artística i l'ascens d'aquests nous espais en el centre i est d'Europa apuntaven per l'horitzó des de principis de la dècada de 1910.

Els fenòmens de *translatio imperii* són més ràpids en les arts escèniques d'èxit efímer. Les capitals italianes de l'òpera canvien cada trenta anys en el segle xviii, segons afirma Mélanie Traversier. D'igual manera, en el teatre, des de finals del segle xix, París exporta cada vegada menys obres de qualitat i cada vegada més peces comercials. D'aquesta manera, es troben competint amb produccions locals homòlogues inspirades en els

«secrets» del teatre de boulevard parisenc més antic. Fins i tot a París, la innovació, o té cada vegada més un origen estranger (amb la introducció dels repertoris rus, escandinau, alemany i italià) o se n'encarreguen les institucions perifèriques o marginals (el Théâtre Libre, el Théâtre de l'Œuvre, el Théâtre des Arts, el Théâtre de l'Atelier, festivals situats fora de París, etc.). L'únic factor de dominació internacional que perdura en aquest sector és l'atracció que exerceix la gira de les vedets franceses (Charle, 2008; Yon, 2008). Encara fascinen perquè encarnen el «bon gust», l'elegància, la «feminitat», temes lligats des de fa molt temps a la imatge cultural de París. En relació amb això, Louis-Sébastien Mercier ja va escriure: «La bellesa de la capital, el seu gran, real i constant encant» és «aquesta llengua de París que acaricia i aprofundeix, que voleia i planeja, que estén els vincles, els modifica, mostra alhora el costat divertit i el costat seriós». Amb això s'exemplifiquen els efectes en bucle dels diferents camps culturals i de la seua funció simbòlica.<sup>17</sup>

De la mateixa manera, Béatrice Joyeux-Prunel suggereix de manera convincent que, per a un pintor, usar el tema de París en els seus quadres d'avantguarda era una forma d'afirmar la seua pertinença al sector més avançat de l'art, integrat a París en les representacions més comunes des de feia dues generacions. Però, aquestes obres, en preferir privilegiar en aquests paisatges parisencs estilitzats les icones de la modernitat (la Torre Eiffel), mal acollits en un primer moment per una part important dels artistes i homes de lletres francesos el 1887 (cf. la petició contra la Torre Eiffel), proposen una imatge orientada en funció de la seua pròpia voluntat de ruptura i de negació de les convencions «pròpies dels bulevards» dels pintors dominants. Un gran nombre d'obres exportades de París o algunes novel·les d'èxit traduïdes a l'estranger també tenen la capital francesa com a escenari, fenomen que trobem de nou a menor escala amb Londres, però amb un moviment sobretot

16 Sobre la rivalitat teatral entre les dues capitals espanyoles, consulte Jeanne Moisand (2013).

17 Consulteu la memòria d'HDR, Habilitació per a Dirigir Investigacions (a França, títol d'ensenyament superior que es pot obtenir després de cursar un doctorat que habilita per a ser professor d'universitat, dirigir o exposar tesi. N. de l T), d'I. Retillaud (2016).

anglòfon i, més tard, amb Roma o Berlín. La bona societat o els tipus socials dominants estan acuradament representats i veiem nàixer, com ho mostra amb detall Blaise Wilfert, una espècie de «novel·la de les capitals de l'alta societat»: a París, amb Bourget; a Londres, amb Henry James, i poc després, a Roma, amb D'Annunzio (Wiefert, 2009). Així, s'estableixen jerarquies culturals i socials autosostingudes, encara que la citació de Queiroz n'exagera els efectes, transformant-los en divertides paradoxes per al públic brasiler. És just, podríem dir. ¿No s'havia divertit ja el públic parisenc amb el viatger brasiler que desembarca en l'estació de Saint Lazare al principi de *La vie parisienne* (1866), opereta que va divertir tota l'Europa principesca i burgesa que va venir a entretenir-se a l'Exposició Universal de 1867?

Aquest joc sense fi d'espills trencant-se, d'una capital a una altra d'Europa i d'Amèrica, no podria interpretar-se sense la cosmologia dinàmica entre els camps culturals: processos simultàniament de dominació, de

nacionalització, d'europèitziació, d'internacionalització i de globalització, de mestissatge de les formes, però també de desacords, de desnivells, de discordances i rebutjos i de reafirmació de la identitat, perquè les capitals culturals alliberen i esclavitzen, sedueixen i inquieten, animen i deprimeixen, com els licors massa forts que bevem, o les danses atrevides o ràpides que inventem. Aquesta atmosfera característica, que actua com una droga, va ser molt ben resumida en una carta del jove Debussy, al maig de 1886, embargat per la nostàlgia parisenc i per l'*spleen* romà mentre bullia d'impaciència com a estudiant intern en la vil·la Mèdici:

Estic fart de la música, de veure sempre el mateix paisatge, vull veure obres de Manet i escoltar Offenbach! Pot semblar un paradoxa, però t'assegure que respirar l'aire que s'escapa d'aquesta fàbrica d'*spleen* et provoca les idees més extremadament excèntriques (ap. Lesur, 1994: 86-87).

---

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Altick, R. D. (1978). *The Shows of London*. Londres: Belknap Press of H. U. P.
- Barbier, F. (2002). Construction d'une capitale : Leipzig et la librairie allemande, 1750-1914. En C. Charle, i D. Roche (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques, Paris et les expériences européennes xviii<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècles* (p. 335-357). París: Publications de la Sorbonne.
- Beller, S. (1991). *Vienne et les juifs 1867-1938*. París: Nathan.
- Bender, Th., i Schorske, C. E. (Ed.) (1994). *Budapest and New York: Studies in Metropolitan Transformation, 1870-1930*. Nova York: Russell Sage Foundation.
- Bérélowitch, W., i Medvekova, O. (1996). *Histoire de Saint-Petersbourg*. Col·lecció Histoire des grandes villes du monde. París: Fayard.
- Birmingham, A., i Brewer, J. (1995). *The Consumption of Culture, 1600-1800: Image, Object, Text*. Londres / Nova York: Routledge.
- Bessière, B. (1996). *Histoire de Madrid*. Colecció Histoire des grandes villes du monde. París: Fayard.
- Bled, J.-P. (1998). *Histoire de Vienne*. Colecció Histoire des grandes villes du monde. París: Fayard.
- Bonin, S., Ducoudray, É., Laclau, A., Langlois, C., Monnier, R., i Roche, D. (Ed.) (2001). En D. Roche (dir.), *Atlas de la Révolution française*, vol. 11. París: EHESS.
- Bourdieu, P. (1971). Champ littéraire, champ du pouvoir et habitus de classe, *Scolies*, 1, 7-26.
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*. París: Seuil.
- Boutier, J., Marin, B., i Romano, A. (Dir) (2005). *Naples, Rome, Florence, une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles)*. Roma: École française de Rome.

- Boutry, P., i Julia, D. (2000). *Pèlerins et pèlerinages dans l'Europe moderne*. Roma/París: École française de Rome / Éditions de Boccard.
- Brewer, J. (1995). 'The most polite age and the most vicious'. Attitudes towards culture as a commodity 1660-1800. En A. Bermingham, i J. Brewer, *The Consumption of Culture, 1600-1800: Image, Object, Text* (p. 341-361). Londres / Nova York: Routledge.
- Buffet, C. (1993). *Histoire de Berlin*. Col·lecció Histoire des grandes villes du monde. París: Fayard.
- Casanova, P. (1999). *La République mondiale des lettres*. París: Seuil.
- Charle, C. (1998). *Paris fin de siècle, culture et politique*. París: Seuil.
- Charle, C. (Dir.) (2004). *Capitales européennes et rayonnement culturel xviii<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècle*. París: Éditions rue d'Ulm.
- Charle, C. (2004a). L'attraction théâtrale des capitales au xix<sup>e</sup> siècle, problèmes de comparaison En C. Charle (dir.), *Capitales européennes et rayonnement culturel xviii<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècle* (p. 151-168). París: Éditions rue d'Ulm.
- Charle, C. (2007). Opera in France 1870-1914, between Nationalism and Foreign Imports. En V. Johnson, J. Fulcher, i T. Ertman (ed.), *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu* (p. 243-266). Cambridge: Cambridge U. P.
- Charle, C. (2008). *Théâtres en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne 1860-1914*. París: Albin Michel.
- Charle, C. (2009). Paris, capitale théâtrale de l'Europe (1820-1929). En C. Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles: xviii<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècle* (p. 241-276). Seyssel: Champ Vallon.
- Charle, C. (2013). La circulation des opéras en Europe au xix<sup>e</sup> siècle. *Relations internationales*, 155, 11-32. DOI: 10.3917/ri.155.0011
- Charle, C. (2015). *La dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au xix<sup>e</sup> siècle*. París: PUF.
- Charle, C., i Roche, D. (Dir.) (2002). *Capitales culturelles, capitales symboliques, Paris et les expériences européennes xviii<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècles*. París: Publications de la Sorbonne.
- Chaudonnneret, M.-C. (Ed.) (2007). *Les artistes étrangers à Paris de la fin du Moyen Âge aux années 1920*. Berna/Berlín/Brusel-les/etc.: Peter Lang.
- Christiansen, R. (1994). *Tales of the new Babylon Paris 1869-1875*. Londres: Sinclair Stevenson.
- Clark, P., i Bernard, L. (Ed.) (1996). *Capital Cities and their Hinterlands in Early Modern Europe*. Aldershot/Brookfield: Scholar Press / Ashgate Pub. Co.
- Dacosta, T., Dossin, C., i Joyeux-Prunel, B. (2015). *Circulations in the Global History of Art*. Farnham: Ashgate.
- Donato, M. P., Capitelli, G., i Lafranconi, M. (2009). Rome capitale des arts au xix<sup>e</sup> siècle. En C. Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles* (p. 65-99). Seyssel: Champ Vallon.
- Eça de Queiroz, J. M. (2006 [1880]). *Lettres de Paris* [traducció francesa]. París: La Différence.
- Enders, A. (2000). *Histoire de Rio de Janeiro*. Col·lecció Histoire des grandes villes du monde. París: Fayard.
- Espagne, M. (2000). *Le creuset allemand. Histoire interculturelle de la Saxe (xviii-xix<sup>e</sup> siècle)*. París: Cerf.
- Francfort, D. (2004). *Le chant des nations, musiques et cultures en Europe 1870-1914*. París: Hachette.
- Gasnault, F. (1986). *Guinguettes et lorettes, bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870*. París: Aubier.
- Guichard, C., i Savoy, B. (2009). Le pouvoir des musées? Patrimoine artistique et naissance des capitales européennes. En C. Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles* (p. 103-135). Seyssel: Champ Vallon.
- Goethe, J. W. (1988). *Conversations de Goethe avec Eckermann* [traducció de J. Chuzeville, 1949]. París: Gallimard.
- Grésillon, B. (2002). *Berlin métropole culturelle*. París: Berlin.
- Higonnet, P. (2005). *Paris capitale du monde*. París: Tallandier.

- Horel, C. (1999). *Histoire de Budapest*. Col·lecció Histoire des grandes villes du monde. París: Fayard.
- Joyeux-Prunel, B. (2009). L'art mobilier. La circulation de la peinture avant-gardiste et son rôle dans la géopolitique culturelle de l'Europe. En C. Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles* (p. 171-207). Seyssel: Champ Vallon.
- Joyeux-Prunel, B. (2009a). «Nul n'est prophète en son pays». *L'internationalisation de la peinture d'avant-garde parisienne*. París: Nicolas Chaudun / Musée d'Orsay.
- Joyeux-Prunel, B. (2015). *Les avant-gardes artistiques 1848-1918, une histoire transnationale*. París: Gallimard.
- Lesur, F. (1994). *Claude Debussy, biographie critique*. París: Klincksieck.
- Lilti, A. (2005). *Le monde des salons, sociabilité et mondanité à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, París: Fayard.
- Marchand, B. (1993). *Paris histoire d'une ville*. París: Seuil.
- Markovits, R. (2014). *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIII<sup>e</sup> siècle*. París: Fayard.
- Menger, P.-M. (1993). L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique. *Annales (ESC)*, 6, 1565-1600.
- Michel, B. (1998). *Histoire de Prague*. Col·lecció Histoire des grandes villes du monde. París: Fayard.
- Middell, M. (2002). La bibliothèque nationale allemande. En C. Charle, i D. Roche (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques, Paris et les expériences européennes XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles* (p. 249-262). París: Publications de la Sorbonne.
- Moisand, J. (2013). *Scènes capitales. Madrid et Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Mollier, J.-Y., Sirinelli, J.-F., i Vallotton, F. (Dir.) (2006). *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques (1860-1940)*. París: PUF.
- Mori, M. T. (2000). *Salotti: la sociabilità delle élite nell'Italia dell'Ottocento*. Roma: Carocci.
- Nicholson, S. (2003). *The Censorship of British Drama 1900-1968*, vol. 1. Exeter: University of Exeter.
- Nordau, M. (1894 [1892]). *Dégénérescence*. París: Alcan.
- Pinto, V. (Dir.) (2001). *Madrid: Atlas Histórico de la Ciudad. 1850-1939*. Madrid: Lunwerg.
- Pollak, M. (1984). *Vienne 1900*. París: Gallimard.
- Rearick, C. (1985). *Pleasures of the Belle Epoque, Entertainment and Festivity in Turn of the Century France*. New Haven / Londres: Yale U. P.
- Retaillaud, E. (2016). *La figure de la Parisienne des années 1760 aux années 1960*. Memòria d'HDR. París: Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne.
- Ribbe, W. (1987). *Geschichte Berlins*. Munic: Beck.
- Roche, D. (Dir.) (2000). *La ville promise. Mobilité et accueil à Paris (fin XVII<sup>e</sup> - début XIX<sup>e</sup> siècle)*. París: Fayard.
- Roche, D. (2004). Capitales et modes (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles). En C. Charle (dir.), *Capitales européennes et rayonnement culturel XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle* (p. 141-150). París: Éditions rue d'Ulm.
- Rousseau, J.-J. (1962 [1758]). *Lettre à M. d'Alembert [...] sur son Article "Genève" dans le septième volume de l'Encyclopédie et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville*. París: Garnier.
- Sassen, S. (1991). *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton U. P.
- Sassoon, D. (2006). *The Culture of the Europeans from 1800 to the present*. Londres: HarperCollins.
- Savoy, B. (2003). *Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, 2 vol. París: Éditions de la maison des sciences de l'homme.
- Savoy, B. (2006). *Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815*. Magúncia: Philipp von Zabern Verlag.



- Schlögel, K. (1988). *Jenseits des Grossen Oktober. Das Laboratorium der Moderne. Petersburg 1909-1921*. Berlín: Siedler.
- Schorske, C. E. (1983). *Vienne fin de siècle*. París: Seuil.
- Shefter, M. (Ed.) (1993). *Global City: The Economic, Political and Cultural Influence of New York*. Nova York: Russell Sage Foundation.
- Stephens, J. R. (1980). *The Censorship of English Drama 1824-1901*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Tarasco-Long, V. (2007). *Mécènes des deux mondes, les collectionneurs donateurs du Musée du Louvre et de l'Art Institute de Chicago 1879-1940*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Tarasco-Long, V. (2009). Capitales culturelles et patrimoine artistiques. En C. Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles* (p. 133-169). Seyssel: Champ Vallon.
- Taylor, B. (1999). *Art for the Nation: exhibitions and the London public, 1747-2001*. New Brunswick: Rutgers U. P.
- Ther, P. (2006). *In der Mitte der Gesellschaft, Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914* (capítol III). Viena: Oldenbourg.
- Traversier, M. (2007). Venise, Naples, Milan, trois capitales pour l'opéra italien (xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècle). En C. Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles* (209-240). Seyssel: Champ Vallon.
- Weber, W. (1975). *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*. Londres: Croom Helm.
- Wilfert, B. (2003). *Paris, la France et le reste... Importations littéraires et nationalisme culturel en France 1885-1930*. Tesis doctoral. París: Université de Paris-I, 2 volums.
- Wilfert, B. (2009). Littérature, capitale culturelle et nation à la fin du xix<sup>e</sup> siècle. Paul Bourget et Gabriele D'Annunzio entre Paris et Rome 1880-1895. En C. Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles* (p. 277-318). Seyssel: Champ Vallon.
- Yon, J.-C. (Dir.) (2008). *Le théâtre français à l'étranger au xix<sup>e</sup> siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*. París: Nouveau Monde Éditions.

---

## NOTA BIOGRÀFICA

Christophe Charle és professor d'Història Contemporània a la Universitat Paris I. Des de 2003, és membre titular de l'Institut Universitari de France (Catedràtic d'Història Comparada de les Societats d'Europa Occidental). És l'autor del *Naissance des intellectuels (1880-1900)*, *Les élites de la République (1880-1900)*, *Les intellectuels en Europe au xix<sup>e</sup> siècle* i *Discordance des temps: Une brève histoire de la maternité*. A més, entre els anys 2000 i 2013, va exercir el càrrec de director de l'Institut d'història moderna et contemporània.

