

FEMMES ET GUERRE EN MEDITERRANEE
(XVIIIème - XXème Siècles)

*Mélanges offerts à Michel Bideaux et Gabriel Oliver
sous la direction de Guy Dugas et Marta Segarra*



Universités de Barcelone et Montpellier III

Laura BORRÀS CASTANYER
Universitat de Barcelona

Coneguda és l'anècdota que reporta el comentari que una adolescent Eugenia de Montijo va escriure la tardor de 1838 al seu pare respecte de Stendhal: «M. Beyle ha desaparegut i no sabem on és, ha ordenat al seu porter que digui a tothom qui preguntis per ell que se n'ha anat de cacera...». Aquesta cacera per a la qual mai no va partir li hauria de reportar la que, a parer meu, és la seva millor peça: *La Chartreuse de Parme*. Parlar de la *Chartreuse* és, sens dubte, parlar d'amor i de guerra o tal vegada més matisadament, d'amor i de política. Això no obstant, parlar de política en el segle XIX és, gairebé inevitablement, parlar de dominació, de contesa militar, de violència, de lluita i de guerra. En aquest sentit, i de manera suficientment eloqüent, la novel·la comença:

Le 15 mai 1796, le général Bonaparte fit son entrée dans Milan, à la tête de cette jeune armée qui venait de passer le pont de Lodi, et d'apprendre au monde qu'après tant de siècles, César et Alexandre avaient un successeur.

Però d'aquest exèrcit i de Napoleó se'n parla ben poc, aquí. En el decurs d'aquestes pàgines es parla d'un altre o altres tipus de guerra, d'ordre més psicològic, més subtil. Per això em centraré en la figura de la seva més gran representant, Gina Pietranera, l'esplèndida duquessa Sanseverina, una dona que sap, en tot moment, ubicar-se en una situació de «guerra», en un àmbit que li és hostil. I aquesta hostilitat es manifesta particularment en un camp de batalla ben peculiar: «el saló rebedor¹». En efecte, aquest és el terreny on es lliuren les més importants batalles de la *Chartreuse* i adquireix la plenitud del seu significat com a lloc d'intersecció de les sèries espacials i temporals de la novel·la. Des del punt de vista temàtic o compositiu, s'hi produeixen les trobades decisives, hi tenen lloc certs desenllaços argumentals i, és clar, s'hi desenvolupen els diàlegs que

adquireixen un relleu excepcional a la novel·la perquè revelen els caràcters i les idees o passions de l'heroïna². Als salons de la *Chartreuse*, doncs, s'hi forgen o destrueixen reputacions, s'hi decideix l'èxit o fracàs d'un projecte... I, finalment, pensa Bakhtin, en ells es revela, de manera concreta i visible, la força omnipresent, el nou amo de la vida i un vell motiu de discòrdia: els diners. Això no obstant, tota vegada que es tracta de Stendhal, la «guerra» –no podia ser altrament– es produeix en un doble terreny: polític i amorós. En un i altre, sempre ens trobarem amb desitjos competidors. Més concretament a les batalles del cor, de manera constant existeix un obstacle entre el subjecte que desitja i l'objecte desitjat, un *terzo incommodo* que dificulta, problematitza i, en alguns casos, arriba a dramatitzar l'acció³.

Amor i guerra es succeeixen, es barregen a *La Chartreuse de Parme* apassionadament, tal com és propi de les latituds en què es desencadena l'acció. Ja Balzac va afirmar que aquest llibre expressava admirablement l'amor com és al Sud. Tots els personatges són de sang calenta, febril, tots posseeixen, diu Balzac, una rapidesa mental que no tenen ni els anglesos ni els alemanys ni els russos, que només arriben als mateixos resultats mitjançant els càlculs del somieig, mitjançant les meditacions solitàries, el raonament de l'ànima enamorada i l'incendi de la seva limfa. Tanmateix, aquest apassionament es viu amb igual intensitat –o potser major, si és possible– en temps de guerra, en processos de canvi històrics com els que va viure la Itàlia dels segles XVIII i XIX. La *Chartreuse* ofereix una estranya combinació dels aspectes històric i social, una desequilibrada proporció entre el que és públic i el privat, la barreja de la intriga privada i la político-financera, del secret d'estat amb el secret d'arcova, de la sèrie històrica i la quotidiana.

Parlar de la guerra o de «guerres» en un sentit ampli i en una obra com la *Chartreuse* podria dur-nos per camins força diversos i he preferit centrar-me en allò que ja anuncia el títol, és a dir, fer un retrat d'una de les dones més guerrerres de la literatura mediterrània. Dic això perquè a algú podria semblar estrany que per parlar de guerres i de dones, jo hagués triat el personatge de la duquesa Sanseverina a *La Chartreuse de Parme*, especialment si tenim en compte que la guerra oberta, la guerra que es fa amb exèrcits i on es lluita aferrissadament és present en aquesta obra d'una manera llunyana, gairebé com a teló de fons de les

peripècies d'un esbojarrat Fabricio del Dongo. Però el cas és que dins la *Chartreuse* hi ha altres guerres. Guerres que també tenen víctimes i que poden ser igualment devastadores per l'ànima dels que la pateixen. Certament, tenim guerres d'ordre polític, intrigues i conxorxes, tenim guerres psicològiques, batalles amoroses... que són tan o més decisives que els altres enfrontaments bèl·lics. Les relacions amoroses, en general, estan plantejades des d'un punt de vista ofensiu, i tenen un caire vigorós. Es tracta de relacions difícils, prohibides o perilloses que s'acometen des d'una perspectiva militar i acostumen a seguir una estratègia⁴. I si hi ha un personatge eminentment guerrer en l'obra aquest és, tal com jo veig les coses, la duquesa Sanseverina. Una dona que no es deixa doblegar per les imposicions d'un germà tirànic al qual desobeeix sobiranament en repetides ocasions. Una dona viva i franca que es deixa portar pels seus impulsos, pels seus sentiments agosarats i impetuosos, primer, i que acaba essent la contrarèplica del *Príncep* de Maquiavel⁵, després. Una cortesana model, aventajada alumna de Castiglione, que fa de l'estratègia la seva arma per sobreviure en una cort despòtica i juga amb la seva bellesa i el seu encant per guanyar-se el favor dels seus enemics⁶ i sobreviure en un ambient on les circumstàncies li són desfavorables.

Grosso modo, la situació que em proposo descriure per exemplificar el caràcter batallador de la nostra protagonista i que els *happy few* coneixen a bastament ve a ser aquesta: a la cort de Parma, essent terriblement desitjada per un rei que l'adora i, alhora, l'execra perquè no ha cedit mai als seus encants, Gina del Dongo ha de fer front a l'ordre de presó dictada contra Fabricio, el seu nebot, al qual estima amb un amor que ni ella mateixa gosa o sap definir. En aquest moment de l'obra la nostra heroïna pren la iniciativa en l'atac, quan és ella qui ha estat ferida. Furiosa, s'encamina decidida cap al palau per fer-li saber al monarca que pensa abandonar els seus estats i amb la seva actitud arrogant aconsegueix una clemència que, això no obstant, serà revocada pel sobirà poc temps després en venjança per la seva altivesa. Però l'escena és tremendament rellevant per allò que a nosaltres ens interessa perquè el duel entre Ranuccio de Parma i la duquesa és un veritable duel de titans. Ella se sap posseïdora d'armes que enverinen el joc del príncep: la petulància, la bellesa, l'arrogància, la ironia, la fermesa..., però les utilitza descompassadament, sense un pla previ, més moguda

per la ira que per la raó, corrent riscos excessius. Això no obstant, mai ningú no ha estat tan desconcertat com el monarca en veure's tan enganyat en les seves previsions⁷. Mentre l'il·lús creia que la tenia dominada i que aconseguiria fer-la seva per la por, ella es mostra més distant i ufanosa que mai. Pressumptuosament, s'acomiada del príncep per infondre-li el temor a la seva partida i ell cau en el parany d'aquella dona brillant i es desfà per aconseguir que la seva presència continuï alegrant la seva cort, d'altra manera avorrida i grisa. Davant de la fermesa de la seva decisió de partir, el rei corre a buscar-la i aleshores ella ataca ferotgement, desmesuradament, per ferir l'adversari, el qual a mesura que veu com creix la seva indignació, s'adona també de fins a quin punt augmenta la seva exaltació amorosa. Aquest *crescendo* d'impertinència aconduïx la situació cap al punt dolç que ella desitjava, però que no estava segura d'aconseguir⁸: ebri d'ira i d'amor el príncep resol aconseguir aquella dona com sigui, per després matar-la a força de menyspreu. Tocat de mort, accedeix a la petició de la duquessa de signar una carta que eximeixi de perill el seu nebot Fabricio, però el servilisme de cortesà del comte Mosca –igualmente extraviat davant la possibilitat de perdre la seva estimada– fa que el document que la tenacitat i el *savoir faire* de la duquessa aconseguiren aquella nit no sigui més que paper mullat per l'omissió d'una simple frase: «*cette procédure injuste n'aura aucune suite à l'avenir*».

Quan la detenció de Fabricio es consuma comença la lluita a camp obert. El príncep reacciona amb violència, pretén venjar-se d'una dona tan arrogant que havia guanyat la batalla mentre que ell estava disposat a guanyar la guerra. Però, ¿quina és la reacció de la duquessa? En privat es lliura als excessos que provoquen els grans dolors: crits, atacs de ràbia, moviments compulsius... tot buscant unes llàgrimes que no sorgeixen de tan contingudes com estan per la ira i la indignació més absolutes. Aleshores, humiliada, aterrida pel futur que li depara a Fabricio, idea lera com el seu nebot. I com a conseqüència d'aquestes cavil·lacions desesperades, la solució:

*Puisque je ne peux fuir ce lieu détesté, il faut que j'y sois utile à Fabrice: vivre seule, solitaire, désespérée! que puis-je alors pour Fabrice? Allons, **marche, malheureuse femme**; fais ton devoir; va dans le monde, feins de ne plus penser à Fabrice... Feindre de t'oublier, cher ange!*⁹

En efecte, la seva tàctica, com la dels bons estrategues, es basa sempre en el desconcert, en el factor sorpresa. Si tothom esperava veure-la desfeta en llàgrimes per la sort del seu nebot, afligida i demanant clemència al dèspota, ella tenia previstos grans projectes de dissipació: sortiria més que mai i procuraria semblar més ocurrent i atractiva que no pas havia estat¹⁰, trencaria amb el comte¹¹ i prendria un nou amant¹² i, encara, del partit rival¹³. Tot estava fredament calculat i aquesta era la manera com havia resolt ser útil a Fabricio. La duquesa era molt conscient que des del dia següent del seu empresonament seria el blanc de totes les mirades. Tenia consciència d'entrar en guerra, per això utilitza una terminologia adequada i diu que és a punt d'entrar en el «*champ de bataille*¹⁴» (els salons de la cort) i per a tal empresa es mentalitza que ha de fer ús de tot l'aplom i de tota la sang freda de què sigui capaç.

L'envergadura d'aquesta batalla i les successives la proclamen vencedora de la guerra. La duquesa no cessa fins a alliberar el seu nebot i anihilar el seu adversari. Fa ús de tots els seus recursos i proclama l'ordre de mort per enverinament contra sa majestat. Des d'aquell moment viu amb una nova felicitat, pensant que la venjança serà definitiva i fatal¹⁵. Ferrante Palla –l'executor de la seva voluntat i un altre més de la llarga llista d'homes que cauen rendits als seus peus– percep el to d'autoritat de la seva veu en pronunciar la sentència, un to més propi d'un general que no pas d'una bella dama¹⁶. Però ella està disposada a anar fins al final i res no li és un obstacle per defensar Fabricio de la mort, davant les creixents i fundades sospites que seria víctima d'un verí a la fortalesa del general Conti.

Mort el monarca, alliberat l'estimat, junts sans i estalvis lluny de Parma, la duquesa organitza una festa popular que s'encadena amb les revoltes esdevingudes a la desaparició del cap d'estat i que provoca el desconcert i la crítica de tota la cort per la seva insolència. Un atreviment que de seguida és oblidat quan la seva presència és reclamada amb urgència pel jove hereu, que, com ho havia estat el seu pare, està als seus peus. Parma és talment avorrida sense ella que la reina mare l'escriu demanant-li que sigui la seva majordoma major. Com ja havia fet en el passat, li demana consell per saber com ha de tractar al seu fill perquè no la menyspreï com ho havia fet el seu pare fins que ella

va canviar les coses. De la duquessa depèn, per tant, que la cort torni a recuperar l'esplendor que només havia assolit amb la seva encantadora presència.

Arribats a aquest punt, una nova estratègia es posa en marxa. No només li preocupa no ser relacionada amb la mort del difunt rei, sinó que ha de procurar per tots els mitjans el casament de Clelia Conti amb el marquès Crescenzi perquè l'amor entre ella i Fabricio no pugui consumir-se. La duquessa està gelosa, tot i que no ho vol reconèixer obertament. Se sap desplaçada del cor del jove i pretén causar-li el dolor de fer-lo desgraciat per l'amor d'una altra, igual com ella és desgraciada perquè no té el seu amor. I tot això s'esdevé d'una manera subtil, gairebé inconscient, perquè allò que més estima i per qui arriba a fer-ho tot a la vida és ell, el *marchésino* del Dongo. Tanmateix, l'ensenyament de Choderlos de Laclos és diàfan en aquest punt: quan una dona llença una sageta al cor d'una altra, rarament erra en el seu tret. Ja tenim la duquessa transformada en una sort de *marquise* de Merteuil sacrificant el seu amor amb el *vicomte* de Valmont per destruir la seva rival amorosa, la presidenta de Tourvel.

Malgrat tot, amb el retorn a Parma, la duquessa Sanseverina procura guanyar-se més i més el favor de mare i fill per tal d'aconseguir un judici just per a Fabricio que, de resultes de l'evasió i de l'incident amb Giletti, veu tacat el seu honor. Aquest nou objectiu esdevé prioritari, però nous perills l'assetgen perquè el seu etern enemic, el fiscal Rassi, ha esbrinat detalls comprometedors relacionats amb l'afer de l'assassinat del príncep. La duquessa Sanseverina és la majordoma major, però, en realitat, fa les vegades de primer ministre, fins i tot el príncep li demanaria que ho fos, si fos un home¹⁷. Està bojament enamorat d'ella i està disposat a qualsevol cosa per aconseguir-la. I si bé és cert que, amb la seva perícia i gaudint-se de la privilegiada situació de què disposa, ella convenç mare i fill per destruir uns papers que la comprometien en excés, també comet algunes torpeses que necessiten de molta coqueteria per ser reconduïdes. Finalment, malgrat tot, el nou perill en què es troba Fabricio –de nou a la torre Farnesio pel seu amor vers Clelia i més a prop que mai de morir enverinat– permet que el príncep li arranqui una promesa que es veurà obligada a complir com a darrera prova d'amor pel seu estimat nebot: a canvi d'alliberar-lo, ella es prestarà a «*tout ce que mon amour peut désirer de plus heureux; vous assurerez le bonheur de ma vie entière en mettant à ma disposition une heure de la vôtre, et vous serez*

*toute à moi*¹⁸». En efecte, la duquessa haurà de repetir per tres vegades i de manera fatal aquesta promesa, en una funesta premonició del seu futur acompliment. La gran duquessa Sanseverina serà humiliada, deshonorada i posseïda pel fill, quan no ho havia aconseguit el pare. El preu a pagar, això no obstant, serà la resolució de fugir de Parma i no tornar-hi mai més. Resolució que, conegut el seu tarannà decidit, posa en pràctica i manté fins al final dels seus dies¹⁹.

Tanmateix, per continuar parlant de la veritable i majestuosa protagonista de l'obra stendhaliana, cal esmentar un altre tipus de «guerra» que ha enfrontat a crítics diversos que han volgut veure en la *Chartreuse* una mena de *roman à clé* i han resseguit les dades autobiogràfiques del seu autor a la recerca de la duquessa «original²⁰», això és, la real. A títol particular sostinc que la duquessa Sanseverina és l'original perquè comparteixo l'opinió d'aquells que pensen que és ridícul mirar de cercar certeses allà on només hi ha suggestions, i voler trobar veritats en el terreny de la ficció²¹. Stendhal és un autor que s'impregna de tot el que l'envolta i que embriaga la seva retina d'Itàlia, dels seus paisatges, els seus costums, la seva gent, la seva llum, la seva llengua, els seus llibres, els seus pintors... per, macerat tot amb el seu geni creador, oferir-nos-en espurnes brillants que il·luminin la nostra mirada. En els períodes de calma l'home medita i aprofundeix en els ensenyaments del passat. Per això la *Chartreuse* és una «guerra» que Beyle havia de lliurar necessàriament per desfogar-se de la seva reclusió estèril a Civitavecchia i, alhora, és el fruit d'un llarg procés de sedimentació que, paradoxalment, només va necessitar de cinquanta dos dies de batalla contínua per guanyar-se; i si hem de jutjar pel ressò de la posteritat, per guanyar la guerra d'una manera gairebé incondicional. Durant aquestes set setmanes i tres dies, Stendhal «guerreja» amb la seva memòria i amb el seu geni per tal de pintar-nos i oferir-nos un personatge sensacional, la duquessa Sanseverina, amiga dels francesos i dels revolucionaris com Ferrante Palla. Però si tornem a les «guerres detectivesques» que en pretenen determinar la procedència, no hem d'oblidar el que deia Picasso²², això és, que el pintor traïx sovint, en el més petit quadret, per un senzill cop de pinzell o per la predilecció d'un color, la seva nacionalitat, el seu origen o el seu caràcter. I això és el que fa Stendhal, cercar, trobar i traïr per poder crear, poder escriure i poder «pintar».

Des d'ara ens endinsem en una àrdua maniobra que combina la perillositat i l'atractiu d'interrelacionar escriptura i pintura amb la pretensió d'anar més enllà d'una audaç ocurrència momentània. El mateix Stendhal i en una època en què interrelacionar arts diverses podia semblar una arbitrarietat extravagant, va trobar i proclamar dependències mentals i d'estil entre la música i la pintura i entre elles i la literatura²³. Va establir uns principis i efectes psicològics comuns, així com un joc de transmutacions auditives en sensacions visuals o viceversa que jo vull aprofitar per parlar d'ell i de la seva creació²⁴. Acabo d'esmentar Picasso i hi torno tot seguit. Sabut és que Apollinaire es referí a ell com «l'assassí» de l'anatomia amb la ciència i la tècnica d'un gran cirurgià, doncs bé Stendhal també dissecciona perfectament els trets que vol aprofitar de les dones que l'han impressionat i les cus, les unes a les altres, confegint un rostre harmoniosament bell, però torbador per l'essència i la provenença de la seva bellesa ambigua i parcial. El mateix Picasso va afirmar que no hi havia art abstracte, sinó que hom podia començar amb quelcom real i després es podien anar canviant, difuminant totes les empremtes de la realitat. També el nostre autor parteix d'una realitat que li ve donada i l'estrafà fins a donar-li una nova forma, un nou aspecte, fins a convertir-la en una realitat «altra». Podriem dir que la literatura stendhaliana, que parteix del que Henri Martineau ha descrit com un *rameau nu* que cristal·litza –per usar un terme del mateix Stendhal– en un *pesant joyau*²⁵, es comporta paral·lelament a la recerca de perfecció pictòrica narrada per Balzac a *Le chef-d'oeuvre inconnu*. Es mou entre el seu espai, el territori que li és propi, i l'atracció de desbordar-lo, és a dir, entre la concreció del cosmos literari i la recerca d'una vida que està més enllà del propi art. Així, poc importa que sota la *Chartreuse* hi hagi els *Origine delle grandezze della famiglia Farnese* o qualsevol altra novel·leta, el que importa és com Stendhal ha sabut bastir l'edifici de la seva obra i l'ha convertit en una peça sublim. Ja ho deia Chateaubriand: «l'écrivain original n'est pas celui qui n'imité personne, mais celui que personne ne peut imiter».

He parlat del nostre autor gairebé en termes de cirurgia plàstica i és que de la mateixa manera que la nostra protagonista canvia a mesura que deixa de ser Àngela del Dongo i esdevé Gina Pietranera, la duquesa Sanseverina o la comtessa Mosca, també són constants les metamorfosis que s'operen entre els personatges històrics, personatges literaris²⁶ i amors reals de Stendhal com són

Vanozza Farnesio, Angelina Pietragrua, la duquessa San Severino, la comtessa Alexandrina Daru i totes les dones que van passar per la seva vida²⁷. Vull dir que Stendhal se m'apareix com una mena de doctor Frankenstein *avant la lettre* que combina trets d'unes i altres per acabar oferint-nos un producte genial i únic, dotat de vida pròpia que s'escapa a simplificacions i reduccions perquè és fruit de l'art.

Però abans també he al·ludit al nostre autor com a pintor i és que, en efecte, ell mateix ens obre el seu terreny literari al de l'art en general i al de la pintura, en particular²⁸. Stendhal ens indica que «la Sanseverina està copiada de Correggio», que és la impressió que aquest pintor produeix en la seva ànima²⁹, per bé que en alguns moments de la novel·la és descrita com alguna de les «Herodies» de Leonardo da Vinci pel seu somriure voluptuós i la tendra malenconia que inspira³⁰. De res no serveixen les detectivesques pistes que porten els crítics d'un personatge històric a un altre, les seves creacions literàries són reals en la mesura que estan dotades de vida pròpia pel mestratge de la ploma del seu creador i només per això, no pas perquè coincideixin més o menys amb algun personatge de carn i ossos. ¿Que potser no és de carn i ossos, la meravellosa duquessa? Una dona apassionada, decidida, valenta, impulsiva³¹, noble, altiva, orgullosa i, tanmateix, que dubta, que té moments de malenconia³², que és bella³³ i té por a envellir, pateix per amor, enganya quan se sap enganyada, és expeditiva i arriba fins al final, però creu en les causes justes, menysprea les mesquineses i les injustícies tot i que *«il n'était point à l'usage de la comtesse ce courage ridicule qu'on appelle résignation, le courage d'un sot qui se laisse pendre sans mot dire»*³⁴...

Per tot això, des que vaig començar a pensar què diria d'aquesta dona sublim en un article on se m'oferia la possibilitat de parlar-ne, vaig pensar en la duquessa en imatges i, curiosament —o potser no tant— em costava veure-li el rostre, com ens agrada de fer als lectors quan devorem amb avidesa un llibre estimat. Les imatges que em venien al cap eren llibresques i pictòriques, artístiques. I si altres vegades l'havia vist amb cara de *marquise* de Merteuil, ara se m'apareixia com un rostre fugisser, compostat per molts fragments diversos que conformaven una dona picassiana en tots els aspectes. Així, la veia amb el posat enigmàtic de la dona asseguda de cara del carnet «París, 1900», o bé com alguns dels busts o torsos de dones fets a París la primavera del 1907, on Picasso surt a

la recerca de les estructures simplificades al temps que assaja noves propostes colorístiques («Bust de dona amb els ulls clucs», «Tors de dona de mig perfil esquerre») o, fins i tot, alguns dels estudis per a les «Senyoretetes», on les estructures semblen anar a l'uníson amb els colors. També venien a la meua memòria visual quadres com «Dona en un divan» (París, 1910) o «Dona nua» (Cadaqués, estiu de 1910), de l'època cubista, on els fragments eren el tot i parlaven d'un trencament abrupte amb la tradició pictòrica occidental després del de Giotto amb la fórmula bizantina. Els contorns, volums i siluetes de la model es transformen aquí en una estructura linial on la figura és representada a base de plans i obertures transparents i el color queda reduït al joc d'ombres i de llums que velen i desvelen, capciosament, el cos de la dona representada. Com ho ha dit John Walker, el mirall en què la pintura occidental durant milers d'anys ha fixat la natura s'ha trencat en aquest quadre³⁵, ben igual que el joc d'investigadors i la creació de la duquessa es trenca com un mosaic en la meua ment. Amb tot, dins d'aquest meu museu particular de suggestions i imatges visionàries, potser la imatge que més repassava mentalment era la de la «noia davant del mirall» (Boisgeloup, març de 1932), on una dona bellíssima, de bellesa torbadora i fragmentada, observa un altre rostre esmicolat que es reflecteix al mirall. Hi ha experts que parlen d'influències de la tècnica dels vitralls, mentre que d'altres es decanten per incloure l'obra en l'època curvista. Jo hi veig la síntesi de la duquessa Sanseverina i totes les dones que ella suposa i, alhora, anul·la. Jo hi veig la rodonesa del cercle que a totes les engloba i defineix, hi veig un símbol de la missió de l'artista, caçador de formes proteiques que s'escapen continuament.

Vincent Van Gogh en una de les cartes al seu germà Théo ens dóna la pista per comprendre quelcom que ja els sofistes Filòstrat, el jove i el vell, havien dit segles endarrere i que recobra sentit amb Stendhal: que l'exercici artístic és un tot d'interrelacions i que poesia, arts plàstiques i música són parcel·les d'una mateixa disciplina. L'experiència artística pel nostre autor no és un camp aïllat, sinó que, com ho ha formulat Jean-Pierre Richard, les belles arts prolonguen en ell altres sensacions com ara l'amor³⁶. Ben significativament, diu Van Gogh que «hi ha quelcom de Rembrandt en Shakespeare i de Correggio en Michelet i de Delacroix en Víctor Hugo i després hi ha quelcom de Rembrandt en l'Evangeli i de l'Evangeli en Rembrandt». Fins i tot parla de les seves versions de quadres de

Millet³⁷, Delacroix, Doré o Rembrandt no pas com a còpies sinó com a «traduccions» a una altra llengua, la seva, la del seu estil, la seva retina, la seva empremta, el seu geni. Heus aquí la fusió que permet explicar que per Stendhal, Correggio sigui una influència decisiva. Stendhal també tradueix Correggio a l'univers de les lletres. Sabut és que en els diversos esborranys de la carta que Stendhal havia d'enviar a Balzac com a resposta de la seva elogiosa crítica apareguda a «*La Revue Parisienne*» hi apareix el nom de Correggio en el breu llistat de models d'estil que Beyle contraposa als que Balzac li suggereix. Aquesta inclusió d'un pintor en un llistat d'escriptors no ens ha de sobtar si observem el fet creatiu des d'aquest vessant totalitzador, tremendament antic i modern alhora. Un cop més imagino Stendhal a mig camí de la singular cojuntura de Correggio, que determina un precedent innegable per l'evolució de la pintura barroca, i de les ombres inquietants i deformes de Picasso.

En el famós estudi de l'obra de Stendhal elaborat per Balzac i a propòsit de la distinció que ell opera entre la «literatura d'imatges» i la «literatura d'idees», s'hi llegeix que en literatura la Imatge i la Idea es corresponen al Dibuix i al Color de la pintura. Els exemples que ens dóna són prou eloqüents, en aquest sentit: Rafael i Rubens, al primer ningú no escamotejaria l'etiqueta de colorista i al segon ningú no negaria la qualitat de dibuixant. Balzac havia reflexionat llargament sobre la pintura en una de les seves novel·letes del cicle de l'absolut, *Le chef-d'oeuvre inconnu*, apareguda per primer cop l'any 1831. En el seu article sobre l'obra de Stendhal, l'autor de la *Comédie Humaine* es refereix en diverses ocasions a la *Chartreuse* com un «gran quadre» de dimensions fabuloses («cinquanta peus de llarg per trenta d'alçada») amb una execució digna de la finesa dels mestres holandesos, o com un «gran fresc» molt ben pintat, amb tant de color, que penetra profundament en el cor i satisfà fins la ment més difícil i més exigent. La clau interpretativa d'aquest gran quadre que imagina Balzac ens la proporciona el mateix Stendhal en un dels moments de la seva *Histoire de la peinture en Italie*, quan afirma:

... c'est l'art de bien disposer tout l'ensemble d'un tableau quelque grand qu'il soit, de placer judicieusement les paysages et les gradations de lumière, de manière que l'oeil n'éprouve aucun trouble à la vue de ces immenses compositions, mais est doucement conduit par les divers degrés de lumière à passer successivement d'une partie à une autre³⁸.

A l'*Histoire de la Peinture en Italie* assistim a una mena d'iniciació artística del nostre autor on, a través de la contemplació d'obres d'art pictòriques, reflexiona sobre els seus propis problemes literaris. Perquè no només Balzac reflexiona sobre la línia i el color en pintura, també ho fa Stendhal. I el cert és que per ell la pintura comença essent una reproducció analítica del món i per això valora més el traç i l'expressió que no pas el color: observa els quadres de manera psicològica, parla de línies de força. Entén que l'artista experimenta a la vida real les passions que representa artísticament, busca en els quadres el mateix que a les novel·les. Però més endavant, anirà essent més i més sensible al color i el disseny li semblarà, progressivament, cada cop més sec i sense talent. Si com a exemple de duresa ens parlava de Perugino o dels musculosos personatges masculins de Tiziano, més tard pensa que en les obres mestres de Rafael no s'hi endevinen les línies, els contorns, com en d'altres obres seves, sinó que les formes es distingeixen pel tacte delicat que les uneix, pel retrobament de tons i d'oposicions entre els clars i obscurs, límits veritables dels motius representats. Cada vegada més, sentirà una íntima connexió entre ell i els pintors que delimiten a través de la llum i dels colors, que amb aquests elements donen profunditat, projecten imatges del món quotidià en representacions embellides i ideals. En definitiva, i reprenent l'argument de la recurrència comparativa, gairebé es podria afirmar que Balzac utilitza el símil amb la pintura per fonamentar la bellesa i la profunditat, la força i el detall de la *Chartreuse* de Stendhal: una gran obra que sintetitza –com potser només ho ha aconseguit Rafael i el Frenhofer de l'*Obra mestra desconeguda*– l'escola del dibuix nòrdica i la del color italiana. Frenhofer, tal vegada com Stendhal, és Giorgione, Tiziano, Tintoretto, Veronese, però també Dürer, Rembrandt, Van Eyck o Memling.

Però a Stendhal li interessa Correggio. Explica Pijoan³⁹ que quan es llegeixen judicis d'antics i moderns sobre les pintures de Correggio, es troben frases i expressions que intenten descriure la força i personalitat del seu color. És el cas del judici de Pietro Aretino, el qual afirma que Tiziano, Rafael, Leonardo i Giulio Romano han estat superats per Correggio, en el color, tot i que afirma que com a dibuixant és inferior⁴⁰. D'altres parlen dels seus colors «esfaltats», «irisats», «avellutats»; qualifiquen la coloració d'«aromàtica», «balsàmica»,

«perfumada»... Tothom es fascina per l'estranya sensualitat dels matisos de la pell i els vestits de les imatges, però molt especialment, pel seu joc amb la llum, per la recerca constant d'efectes rars de lluminositat. D'aquesta manera s'apropa Stendhal a Correggio, al seu estil, al seu art, però també ho fa perquè admira en Correggio la manera de pintar la naturalesa tal com ell la veu, sense seguir preceptes⁴¹. En una anotació del diari en la qual parla de Petrarca, diu Stendhal que el seu caràcter és feble perquè com a amador segueix el criteri dels antics. En canvi, considera, «*il y a de la force dans celui qui peint la nature comme il la voit, quelque médiocre que soit son tableau*⁴²». Prefereix la força pel sentiment, per la vivesa i la vehemència de l'autor i no pas per la perfecció —una excel·lent descripció d'ell mateix i del seu estil arrauxat i impetuós.

Stendhal dóna forma, en les seves reflexions sobre la pintura, a les seves idees sobre la literatura, sobre la novel·la, i ens explica com tot bell quadre ha de ser, com tot gran amor, una incitació del real a l'imaginari, una sortida de la línia plana vers la profunditat, en definitiva, una invitació al viatge. Correggio, segons Stendhal, pinta igualment les figures situades en un primer pla, com les situades a la llunyania i, hi afegeix, «*de vingt personnages qu'elles enchantent, il n'y en a peut-être pas une qui les voie et surtout qui s'en souvienne de la même manière*⁴³». Crec del cert que Richard explica perfectament amb aquesta frase el que de Correggio hi ha en la Sanseverina, que de vint persones diferents que ella encanti, no n'hi haurà cap que la recordi pel mateix, així de canviant, imprevisible, apassionada i imprecisa l'ha pintat Stendhal⁴⁴. Ella fuig a aprehensions, coneixements i certeses. Ella és la gran desconeguda per tots els personatges de la novella, potser per això és la gran desitjada, la gran seductora, la més fascinant de les dones, la que causa més impressions en les ànimes d'aquells que la coneixen. La més heroica pel seu amor, perquè actua sempre d'acord amb els dictats del seu cor, igualment imprevisibles i desconeguts per ella mateixa, com en el cas del sentiment que experimenta vers Fabricio, a mig camí de l'amor, l'amistat, l'admiració..., però que també sap planificar una estratègia amorosa quan és necessari. També per Correggio l'heroisme era estimar, estimar massa, només per la pura bellesa de les coses, ben igual que en la criatura que ell ha inspirat en l'ànima de Stendhal⁴⁵.

L'art de Stendhal és essencialment anímic. Balzac el qualifica del millor exponent de la literatura d'idees, també és cert, però, que és pletòric d'ànima. Una nova coincidència de judicis apropa, novament, en el breu espai d'aquestes pàgines que va reproduint la meua imaginació, Picasso a Stendhal. De Picasso va dir Sebastià Gasch que per ell no existeix altra realitat que la seva realitat interior, i són els moviments de la seva ànima, apassionada i vehement, torturada i inquieta, que aquest pintor genial imprimeix en les seves teles. El mateix podríem dir de Beyle, per qui la realitat és realitat passada pel sedàs del record i de la imaginació artística que es concreta en una melodia, en un quadre, en un paisatge o en un edifici. També afirmava Gasch que en una línia qualsevol de Picasso, en la més simple, la més abstracta i la més verge de significació representativa, s'endevina el misteri del món interior de l'artista. ¿No és això cert en Stendhal? La seva ànima deixa petges profundes en el més petit traç que s'agita i palpita –trèmul– amb aquell estremiment vital que és exclusiu de l'obra intensa. Tots dos, en lliurar-se frenèticament al seu art, corren perills constants. Trepitgen constantment camins eriçats de riscos, i voregen amb freqüència el precipici on d'altres, menys dotats, s'haurien ja estimat⁴⁶.

Però no voldria jo que aquestes noces híbrides entre la literatura i la pintura per les quals m'he deixat endur i que ara toquen a la seva fi provoquessin els mateixos comentaris de Stendhal que els que van merèixer tots aquells que es van esforçar per entendre i explicar l'obra de Picasso per part seva. Una vegada sembla que va comentar per què tothom volia entendre l'art. ¿Per què no intenten entendre el cant dels ocells?, es preguntava Picasso. També mirava d'esbrinar per què estimem la nit, les flors, tot el que ens envolta sense intentar comprendre-ho, però en el cas de la pintura, com en el cas de la literatura, la gent ha d'entendre-hi. Els crítics, sobretot. No voldria parlar com a crítica, sinó com a lectora, jo. Aquest només ha estat un joc visual i mental que mirava de buscar-li les pessigolles al nostre positivisme històric. Així, he privilegiat la varietat de sensacions i he desfigurat les fronteres establertes juxtaposant quadres a novel·les en un trajecte seguit deliberadament en *zigzag*. L'excentricitat del mètode i la preferència per la fragmentació capriciosa evoquen, d'alguna manera, la varietat prodigiosa de l'energia stendhaliana i penso que, tot plegat, ha d'importar-nos menys per la seva veritat històrica que per la seva presència en les

nostres vides. Com pensa Yves Hersant⁴⁷, l'excés de coneixements acadèmics pot posar en perill la frescor de la nostra mirada. Potser per això he seguit el mètode més segur per disfrutar dels tresors: desconfiar dels mètodes. I si m'he de fixar una regla, que sigui la de no desproveir l'art de la seva capacitat de desconcert.

Sé que Picasso pensava que un artista treballa per necessitat interior, sé que ell creia que un artista només era una part insignificant del món i que no se li havia de concedir més importància que a moltes altres coses que ens satisfan en la vida, encara que no les puguem explicar. Jo no voldria i no he ambicionat explicar res, si de cas, només explicar-m'ho a mi mateixa, sense pretensions de veritat, canalitzant la multiplicitat de sensacions, músiques, paisatges, pàgines de llibre, episodis històrics, rostres anònims en mans de mestres reconeguts que em vénen a la ment cada cop que, sorpresa i sorpresa pel mestratge narratiu de Stendhal, m'endinso dins les pàgines de la meva-seva obra preferida. Aquí queden, doncs, les meves «visions», el meu retrat particular d'una dona singular. Tal vegada algú pensí que he somniat i ara vull permanent i veritable aquest somni. Va errat: com tots els somnis, aquest esdevindrà veritat només ara, en el moment del seu esvaniment elegant.

NOTES

¹ Bakhtin ha indicat que en les novel·les de Stendhal –com en les de Balzac– apareix aquest nou indret dins del desenvolupament dels esdeveniments de la novel·la, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 397.

² Una heroïna que, en el cas de la duquessa, podríem dir que és una heroïna pública en la mesura que és en societat que ha de representar el seu joc i jugar al seu paper.

³ Les principals relacions amoroses de l'obra afectades d'un tercer element en discòrdia són, a banda de les de la marquesa del Dongo amb el lloctinent francès, Robert, el fruit de la qual relació és el propi Fabricio (el tercer element és, òbviament, el marquès del Dongo), les de la duquessa Sanseverina i el comte Mosca, enterbolides per la passió desmesurada i total de la tieta pel seu nebot, Fabricio. I les d'aquest mateix amb Clelia, que arriben a tenir diversos triangles d'obstacles en diversos moments de l'obra: la duquessa, el seu pare, el general Conti, en el decurs de l'estada a la fortalesa; el seu marit, el marquès Crescenzi, quan es celebren unes noces no desitjades i, finalment, la mateixa *madonna*, de resultes de la promesa que Clelia li va fer de no tornar a veure mai més el seu estimat.

⁴ Em refereixo, sobretot a les disquisicions que els protagonistes comparteixen amb el lector a propòsit dels seus amors: la duquessa respecte de Fabricio, el comte Mosca respecte de la duquessa i els seus sentiments envers el seu nebot i el paper que aquests sentiments li permeten jugar a ell. Finalment, Fabricio també traça el que podríem anomenar les directrius de la seva estratègia per aconseguir que Clelia el vagi a veure en un dels seus sermons.

⁵ No en va Balzac havia dit que Stendhal «a écrit Le Prince Moderne, le roman que Machiavel écrivait, s'il vivait banni de l'Italie au XIXème siècle».

⁶ La llavors encara comtessa Pietranera, abans d'acceptar la proposta del comte Mosca per traslladar-se a Parma i casar-se en un matrimoni blanc amb el duc Sansaverina-Taxis, pensa que «une cour, c'est ridicule, mais c'est amusant; c'est un jeu qui intéresse, mais dont il faut accepter les règles...» (p. 119), i més endavant, ja a Parma, la diverteix aquella existència de cort en la qual amenaça sempre tempesta (p. 131). Sap que viuria amb més llibertat a Roma o a Milà, però, es pregunta, «y trouverais-je un jeu aussi attachant?» (p. 143). Tanmateix, més endavant, es lamenta d'haver cregut que la vida en aquella cort podia ser agradable: «Hélas! C'est que ni le comte ni moi nous ne vîmes lorsque je quittai Milan: je pensais aux grâces d'une cour aimable; quelque chose d'inférieur, il est vrai, mais quelque chose dans le genre des beaux jours du prince Eugène!» (p. 282). Des d'ara les cites seran de l'edició de H. Martineau, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952.

⁷ «Nous allons voir des larmes répandues par de beaux yeux, se dit-il en se frottant les mains. Elle vient demander grâce; enfin cette fière beauté va s'humilier! Elle était aussi trop insupportable avec ses petits airs d'indépendance!», *Chartreuse*, p. 248.

⁸ Més endavant reconeixerà que la sort havia jugat al seu favor, perquè ella havia estat imprudent, excessivament agosarada en les crítiques i, sobretot, tremendament displicent.

⁹ *Chartreuse*, pp. 282-283.

¹⁰ «...«et pas l'ombre de colère contre le prince, reprendre ma gaieté ordinaire, qui paraîtra plus aimable à ces âmes fangeuses, premièrement parce que j'aurai l'air de me soumettre de bonne grâce à leur souverain; en second lieu, parce que, bien loin de me moquer d'eux, je serai attentive à faire ressortir leurs jolis petits mérites...», *Chartreuse*, pp. 285-286.

¹¹ «Il faut me brouiller très ostensiblement avec le comte...», *Chartreuse*, p. 284.

¹² «Je prendrai un nouvel amant, du moins on le croira dans le monde», *Chartreuse*, p. 285.

¹³ «Choisir un amant dans le parti de la Raversi... Si le comte se'n va, ce sera le parti ministériel; là sera le pouvoir», *Chartreuse*, p. 286.

¹⁴ «Dans quelques heures, se dit-elle, je serai dans le champ de bataille», *Chartreuse*, p. 283.

¹⁵ «De ce moment, une sorte de gaieté reparut dans le caractère de la duchesse. [...] Dès que la vengeance fut résolue, elle sentit sa force, chaque pas de son esprit lui donnait du bonheur», *Chartreuse*, p. 372.

¹⁶ «Ferrante était ravi de ce ton d'autorité...», «...toujours du même air d'autorité», *Chartreuse*, p. 370. Hi ha sempre un aire de terribilitat en el rostre, la veu o el comportament de la duquessa quan està executant alguna maniobra que és decisiva per a la consecució dels seus objectius bèl·lics. Així, també Ludovico és sensible als ulls extraviats i terribles que presenta quan vol fer saber a tot Parma que Fabricio s'ha escapat i fa vessar els dipòsits d'aigua del palau Sanseverina i fa il·luminar notòriament el seu palau de Sacca. Diu el text: «...il la crut devenue folle, tant les regards qu'elle lui lançait étaient singuliers» (p. 386), «...mais elle, avec des yeux étincelants, lui dit...» (p. 386), «Ludovic leva les yeux sur la duchesse et fut effrayé: elle regardait fixement la muraille nue à six pas d'elle, et il faut en convenir, son regard était atroce» (p. 389), el subratllat és meu.

¹⁷ «Il serait divin pour moi qu'elle voulût être mon premier ministre», *Chartreuse*, p. 447.

¹⁸ *Chartreuse*, p. 443.

¹⁹ Una cosa està clara en el caràcter de la duquessa: «...elle voulait toujours ce qu'elle avait voulu une fois; elle ne remettait jamais en délibération ce qui avait été une fois décidé» (p. 371). També tant el comte Mosca com el príncep saben de la seva tossuderia: «une seule chose reste certaine, c'est que, pour rien au monde, elle ne manquerait aux résolutions annoncées», p. 300; «...elle n'était pas femme à revenir sur ses démarches» (p. 250). «Combien de fois en votre vie [...] avez vous ouï dire que j'avais déserté un projet une fois énoncé par moi?» (p. 387), li diu a Ludovico, en una ocasió, sempre en aquesta mateixa idea de la tenacitat.

²⁰ El mateix ha succeït amb el comte Mosca, en qui s'ha vist des del mateix Stendhal fins a Metternich, amb Clelia, en qui s'ha volgut veure a Magdalena Bignani, Clémentine Curial i tantes altres; i el propi Fabricio, en qui s'ha vist el mateix Stendhal jove, els prínceps de Parma, etc.

²¹ Jean Prévost assenyala que «...plus un roman s'étend, plus le personnage s'éloigne ainsi de ses origines, puis il devient vraiment une création. Pris sur la substance de l'auteur, les personnages s'enrichissent par les résistances que tout roman suppose à la libre expansion du rêve et des êtres rêvés par l'auteur; ils sont d'abord lui et rien que lui, ils sont eux-mêmes à la fin et simplement engendrés par lui: enfants émancipés», Jean Prévost: *La création chez Stendhal. Essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*, Paris, Mercure de France, p. 355. En una línia similar tenim: «Nunca mejor demostración de lo vana que es la búsqueda de modelos reales y con nombre propio de los principales personajes novelísticos, por lo menos los de Stendhal. ¿Que la Sanseverina es la Beljoso, la Vanozza, la Pietragrua, la condesa de Montijo?... ¡Pues no, señor: es el efecto que producía Correggio en el alma de Stendhal!», nota de la traductora Consuelo Berges al pròleg de *La Cartuja de Parma*, Madrid, Alianza Editorial, 1978, 6ª reimpr., 1996, p. 24.

²² «L'art modern», *D'aci D'allà*, vol. XVIII, abril, 140, p. 257.

²³ *La cartuja de Parma*, ed. Consuelo Berges, p. 23.

²⁴ Stendhal viu amb i d'imatges, sons, llums i foscors, colors que insinuen formes... La música i la pintura li serveixen per expressar els seus sentiments, les seves idees. En tot moment es serveix de l'una i de l'altra per acabar de dotar de vida allò que diuen les seves paraules. Hem parlat i parlarem de relacions pictòriques, però en el cas de la música trobem al·lusions a Mozart, a *Le nozze di Figaro*, en particular, per descriure una reacció, un moviment, un gest, com el de Rassi agafat en flagrant delictes, que li recorda el Figaro del segon acte, de l'interrogatori, *Chartreuse*, p. 295.

²⁵ *Chartreuse*, «Préface», p. 14.

²⁶ També s'ha vist en la duquessa la rèplica italiana de la Mathilde de la Mole de *El roig i el negre*, per bé que amb menys «arrogant hauteur than the demanding mistress of Julien Sorel», Gita May: *Stendhal and the Age of Napoleon*, Nova York, Columbia University Press, 1977, p. 265.

²⁷ El segon capítol de *Vie d'Henry Brulard* (Stendhal: *Oeuvres Intimes*, Paris, Gallimard, Bibl. La Pléiade, 1955), la seva autobiografia inacabada, comença amb una enumeració de totes les dones que han significat quelcom en la vida del nostre autor, per ser exactes, diu Stendhal: «... je trouvai que ma vie pouvait se résumer par les noms que voici [...] Virginie (Kubly), Angela (Pietragrua), Adèle (Rebuffel), Mélanie (Guilbert), Mina (de Griesheim), Alexandrine (Petit), Angeline, que je n'ai jamais aimée (Bereyter), Angela (Pietragrua), Métilde (Dembowski), Clémentine, Giulia. Et enfin, pendant un mois au plus, Mme Azur dont j'ai oublié le nom de baptême, et imprudemment, hier, Amalia (Bettini)», p. 13. Elles, segueix Stendhal, «ont à la lettre occupé toute ma vie. A elles ont succédé mes ouvrages».

²⁸ No només Balzac utilitza el simil pictòric, com veurem, per referir-se a l'obra de Stendhal, sinó que arreu en ella hi percebim una sensibilitat especial vers la pintura: la manera com és descrita la marquesa del Dongo, com el retrat de l'«Herodies» de Leonardo, p. 28 –apreciació que més endavant referirà a la duquessa Sanseverina (pp. 271-272), el comentari de Fabricio a Clelia Conti en la seva primera trobada, quan ell diu que anirà a Parma per veure «les beaux tableaux» (p. 101), la reflexió del canonge Borda sobre Fabricio, de qui diu té una fesomia «estil Correggio», «une physonomie à la Corrège» (p. 107), la necessitat del comte Mosca d'esbargir-se i recuperar-se després de les sessions esgotadores en què despatxa amb Ranuccio Ernesto IV tot tancant-se en la seva galeria de pintures (p. 153) i com llavors li ve una «telle soif de la regarder» (la duquessa, de qui té retrats preciosos, p. 407), p. 156, etc. En ocasions el propi autor sembla estar «pintant» un enorme retaule perquè sovint sentim expressions com ara: «¿Comment peindre le moment de désespoir...» (p. 280), repetides al·lusions a Pallagi, Parmiggiano i Correggio, a qui anomena «divin» (p. 399...), personatges que aprofiten estades per veure quadres cèlebres o que miren de distreure l'atenció d'altres tot lloant l'obra del Parmigiano (p. 445)... Tot plegat es tracta d'al·lusions gens discordants amb la personalitat d'algué que ha escrit obres com *Vies de Haydn*, *Mozart et de Métastase*, *Histoire de la Peinture en Italie* o *Vie de Rossini*.

²⁹ «Tout le personnage de la duchesse Sanseverina est copié du Corrège (c'est-à-dire produit sur mon âme le même effet que le Corrège)», 16 d'octubre de 1840, *Corr.*, X, p. 277.

³⁰ *Chartreuse*, p. 271.

³¹ «... cette âme toujours sincère, qui jamais n'agit avec prudence, qui se livre tout entière à l'impression du moment, qui ne demande qu'à être entraînée par quelque objet nouveau...», *Chartreuse*, pp. 115-116.

³² «... il y avait des journées où la comtesse n'adressait la parole à personne; on la voyait se promener sous les hauts châtaigniers, plongée dans de sombres rêveries; elle avait trop d'esprit pour ne pas sentir parfois l'ennui qu'il y a à ne pas échanger ses idées», *Chartreuse*, p. 47.

- ³³ «*la beauté est son moindre charme*», pensa el comte Mosca, *Chartreuse*, p. 115.
- ³⁴ *Chartreuse*, p. 43.
- ³⁵ John Walker: *The National Gallery of Art*, Washington-Nova York, 1975, p. 614.
- ³⁶ Jean-Pierre Richard: *Stendhal et Flaubert. Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954, p. 90.
- ³⁷ En la carta 623 al seu germà Théo, diu Van Gogh: «Com més hi penso més m'adono que té un sentit reproduir els dibuixos de Millet, que no va tenir temps de pintar a l'oli. Per això, quan treballa en els seus dibuixos no es tracta només de la feina de copiar. Es tracta, més aviat, de mirar de traslladar o traduir les impressions del *chiaroscuro* de Millet en un altre llenguatge, el llenguatge del color».
- ³⁸ Stendhal: *Histoire de la peinture en Italie*, II, p. 85.
- ³⁹ Josep Pijoan: *Summa Artis. Historia general del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951, p. 422.
- ⁴⁰ Els apòstols de la cúpula de l'església de San Giovanni a Parma han estat comparats als gegants que sorprenen a Dante en un dels cercles de l'infern perquè són descomunals. De fet, les dimensions de la cúpula el porten a realitzar una obra de proporcions gegantines de la qual se n'ha remarcat l'estil, el traç gruixut, poc delicat, però vigorós, tremendament expressiu.
- ⁴¹ Es diu que Correggio és un deixeble de Rafael, que mai no va conèixer el seu mestre. A més també es creu que mai no va viatjar a Roma per aprendre dels mestres, com si que va fer el seu deixeble, el Parmigiano.
- ⁴² *Journal*, 4 abril de 1813, p. 1218.
- ⁴³ *Histoire de la peinture en Italie*, I, p. 182 en nota.
- ⁴⁴ Richard: *op.cit.*, pp. 96-97
- ⁴⁵ Apunto l'opinió de Jean-Paul Weber que sosté que el nom de la duquessa «Sanseverina» prové de la no-severitat (en francès *sans sévérité*) del personatge, extrem que concorda amb l'opinió que li mereixien al nostre autor els rostres de Correggio: «... *le Corrège cherche des raccourcis gracieux, que ses visages n'ont jamais rien de sévère...* », *Histoire de la peinture en Italie*, I, p. 159, Weber: *Stendhal. Les structures thématiques de l'oeuvre et du dessin*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1969, pp. 489-490.
- ⁴⁶ Sebastià Gasch: «Picasso», *Mirador*, Barcelona, Any II, 69, 22 maig, p. 7.
- ⁴⁷ Franco Maria Ricci: *Art*, ss. XV i XVI, tom. I, Yves Hersant, introd., Milà, 1990, p. 16.