

Premesse all'analisi semantica  
di un « paesaggio » stendhaliano

di A. Valeria Sorrenti

Allontanandoci da Bologna per proseguire verso Firenze, lungo quell'antica strada della Pata che troviamo descritta in tanti diari di viaggio<sup>1</sup>, Stendhal osserva, dall'alto dell'Appennino, da lontano, « un beau spectacle »<sup>2</sup>, « une vue magnifique »<sup>3</sup>. E sta nel *Journal*, sia in *Rome, Naples et Florence*, questa veduta panoramica che attrae l'autore ritorna magneticamente. Nel *Journal* leggiamo: « N'ayant pas de voiture, je partis de Bologne le 23 à onze heures et demie dans un léger di poste. C'est une voiture aussi simple que possible, qu'on fournit à peu près de deux postes en deux postes, moyennant vingt à trente sols de loyer par poste.

Je voyais très bien le pays. Les Apennins n'ont rien de grandiose,

si ce n'est tout au plus dans les environs de Florence). De côté de Bologne, c'est un tas de petits mamelons, séparés par une infinité de petites gorges irrégulières.

Je sentais vivement la chaleur du soleil. C'est la deuxième fois que j'y ai été exposé; la première fut à Sesto (Calende), sur les bords du Lac Majest.

De Loiano à Piacenza<sup>4</sup>, on aperçoit la belle Lombardie comme une mer au-delà des sommets voisins de l'Apennin. C'est un beau spectacle. Il fait penser, comme la vue de la mer véritable. On aperçoit dans celle-ci beaucoup de maisons éclairées par le soleil couchant. Mon postillon me dit qu'au soleil levant on aperçoit la mer Adriatique, par la réflexion des rayons du soleil.

Il y a une Madone des fourmis où se rendent toutes les fourmis ailées, à ce qu'on m'assura. Mais ce dont je suis certain, c'est que de ce point à cinq cents pas sur la gauche de la route, on doit avoir une vue superbe. Il faudrait monter aussi à une maison située à droite sur un plateau assez original, à moitié chemin de Piacenza à Loiano.

Après Loiano on voyage au milieu d'une infinité de châtaigniers peu élevés. Cet arbre fait un bel effet, ses branches sont destinées avec hardiesse, ainsi que ses groupes de feuilles, et elles se massent bien.

<sup>1</sup> Tale strada infatti per la sua funzionalità era un pozzo nei passaggi d'obbligo per molti viaggiatori (C. GONZALEZ BARBERIS, *Lo sviluppo storico delle vie di comunicazione tra Firenze e Bologna*, « Rivista geografica italiana », LXIV, 1947, pp. 165-184). Le loro descrizioni cronache, oltre che su qualche curiosità geografica del luogo, vennero quasi unicamente sulla differente del percorso, sulla distanza dagli alloggiamenti e dei paesaggi, sulla quantità delle locande osservate che i viaggiatori stranieri facevano a proposito di un po' tutte le strade italiane (cf. F. VALLINOTTI, *L'Italia nel '600 e nel '700*, Torino, UTET, 1967, pp. 410-411), e che in questo caso divergono particolarmente rilevanti, ricorrendo quasi a un'indagine locale. Basti sfogliare, per essere un esempio indicativo, le pagine che Montaigne ha dedicato a questo tragitto e le notazioni che il D'Arenza vi ha apposte (A. D'ACCORCI, *L'Italia alla fine del secolo XVI*, giornale del viaggio di Michele De Montaigne in Italia nel 1580 e 1581, nuova edizione del testo francese ed italiano con note ed un saggio di Bibliografia dei vari viaggi in Italia, Città di Castello, S. Lapi, 1909, pp. 157-160), e le notazioni del de Brosses (Ch. de BROSSES, *L'Italie d'y a cent ans ou Lettres écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740*, publié pour la Hte Sûreté sur les manuscrits autographes, par M. B. GILIBERT, Paris, A. Laisance libraire, 1838, vol. I, p. 251).

<sup>2</sup> STENDHAL, *Journal in Diverses Compilés*, Genève, Éditions Slatkine, S. A., 1969, t. III, p. 282.

<sup>3</sup> STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, in *Œuvres Complètes*, cit., t. I, p. 319.

<sup>4</sup> Come il carattere reale: « Il fait: de Piacenza à Loiano, pour supporter l'ordre dans lequel on traverse les localités en allant de Bologne à Florence » (V. De LEROU, *Notes et observations*, *Journal*, cit., t. III, p. 475). Quanto invece ci sembra più interessante in questo le guide storiche della fine del '700 o dei primi dell'800 per le più indicate il percorso proprio in direzione da Firenze a Bologna e non viceversa: così ad esempio *L'itinéraire d'Italie de Francesco Smerio* (ultima edizione, Roma, 1961, pp. 126-127 e pp. 409-410), la *Guida de l'Italie di Hans Oetiker Richard* (Paris, Les éditions de la cartelle, 1793 - Éditions Hier Domini, 1971, s.p.) e la particolare *L'itinéraire d'Italie di Joseph Vallard* (see *Description des voyages par terre entre les plus intéressantes aux principales villes d'Italie*, Milan, chez Pierre et Joseph Vallard, 1833, *Édition de*, pp. 250-252), che Stendhal, in una delle sue molte edizioni, deve aver letto (cf. la lettera di Monsieur Fouché *Père-Lespinasse et Baron-Lepelletier*, Correspondance, Paris, Gallimard, 1962, t. II, p. 47). E quella veduta panoramica che Stendhal ci accinge a descriverci, e che molti lettori vorrebbero, basata ipoteticamente in due di queste guide. Chissà, per un necessario confronto, i brevissimi lavori in questione: « De Loiano à Piacenza, en a une vue très étendue de la chaîne des Alpes, de Milan, Vérone, et de la plaine du Padouan, du Pô, et de la mer », annota Hans Oetiker Richard (*Guida de l'Italie*, cit., s.p.); né il Vallard, sempre nello stesso senso scrive: « Entre Loiano et Piacenza le voyageur découvre dans toute son étendue la longue chaîne des Alpes et des Apennins: il y observe les uns plus hautes, qui s'étend jusqu'aux campagnes de Falaise, il voit autre des monts les cimes de Pô, et aperçoit dans le loainc la mer adriatique » (*Itinéraire d'Italie*, cit., p. 252).

Je sentais vivement, j'étais heureux. Les files de rochers qu'un aperçevait à la droite du chemin, et qui ont l'air d'aller vers Carrara, font l'effet de décorations d'opéra.

Je m'applaudissais de voyager seul. C'(roset) même eût mal à l'objet de mon voyage. J'ai besoin d'une certaine dose de conversation et d'épanchement; ne pouvant la trouver avec un compagnon de voyage, je la prends avec les Italiens. Je suis ainsi forcé à les étudier. L'homme qui voyage pour joir du son que produisent sur son âme les montagnes et les cascades étrangères, et pour connaître les hommes, doit prendre garde à se mettre trop loin de la nature.

Deux Français, voyageant dans une bonne voiture avec un domestique intelligent, peuvent transporter l'aisance de Paris et les jouissances de salon au milieu de l'Apennin, mais ils ne goûtent pas l'Apennin, comme moi, voyageant seul dans une voiture tout ouverte.

Cela est dit sans envie, car j'ai une calèche qu'il ne tenait qu'à moi d'amener en Italie<sup>1</sup>.

Un confronto tra queste pagine, datate 1811, e le altre, dall'astro sempre dedicato allo stesso percorso tra Bologna e Firenze, nella stesura del '26 di *Rome, Napoli et Florence* ci sembra interessante. Costanti intanto infatti molte osservazioni anche se diverse sono le condizioni del viaggio. Qui Stendhal non è più solo, è con lui un « savant géologue » che lo annoia con le sue interminabili digressioni erudite, e si indovina chiaramente come egli rimpianga la solitudine.

« PIETRA-MALA, 19 janvier. — En quittant Bologne pour traverser l'Apennin, la route de Florence suit d'abord une jolie vallée, à peu près horizontale. Après avoir marché une heure à côté du torrent, nous avons commencé à monter au milieu de petits bois de châtaigniers qui bordent le chemin. Arrivés à Lofiano et regardant au nord, nous avons trouvé une vue magnifique: l'œil prend en travers cette fameuse plaine de Lombardie, large de quarante lieues, et qui, en longueur, s'étend de Turin à Venise. J'avouerais qu'on suit cela plus qu'on ne le voit; mais on aime à chercher tant de villes célèbres au milieu de cette plaine immense et couverte d'arbres comme une forêt. L'Italien aime à faire le *cicerone*; le maître de poste de Lofiano a voulu me persuader que je voyais la mer Adriatique (dix-neuf lieues): je n'ai point eu cet honneur-là. Sur la gauche, les objets sont plus voisins de l'œil, et

<sup>1</sup> STENDHAL, *Journa*, cit. pp. 281-283.

les sommets nombreux des Apennins présentent l'image singulière d'un océan de montagnes fluyant en vagues successives.

Je bénis le ciel de n'être pas savant: ces amas de rochers entassés m'ont donné ce matin une émotion assez vive (c'est une sorte de *beau*), tandis que mon compagnon, savant géologue, ne voit, dans cet aspect qui me frappe, que des arguments qui donnent raison à son compatriote, M. Scipion Breislak, corse des savants anglais et français. M. Breislak, né à Rome, prétend que c'est le feu qui a fermé tout ce que nous voyons à la surface du globe, montagnes et vallées. Si j'ouvais les moindres connaissances en météorologie, je ne trouverais pas tant de plaisir, certains jours, à voir couler les neiges et à joir des palais magnifiques ou des monstres immenses qu'ils figurent à mon imagination, j'observai une fois un pitre des chalets suisses qui passa trois heures, les bras croisés, à contempler les sommets couverts de neige du Jung-Frau. Pour lui, c'était une musique. Mon ignorance me rapproche souvent de l'état de ce pâtre.

Une promenade de dix minutes nous a conduits à un trou rempli de petites pierres d'où s'exhale un gaz qui brûle presque toujours; nous avons jeté une boulette d'eau sur ces pierres; aussitôt le feu a redoublé, ce qui m'a valu une explication d'une heure qui eût transformé pour moi, si je l'eusse écoutée, une belle montagne en un laboratoire de chimie. Enfin mon savant s'est va, et j'ai pu engager la conversation avec les paysans réunis autour du foyer de cette cabane de montagne; il y a loin de là au charmant salon de madame Martinetti, où nous étions hier soir<sup>2</sup>.

Nell'edizione del '17 di *Rome, Napoli et Florence*, alla quale ci sembra d'obbligo fare riferimento, noi vi è un passo che corrisponde esattamente a questo. Qualcosa di analogo lo troviamo alla data: *1er mai*; in un brano indicato dalla voce: *Vue de l'Apennin*, che si collega alla fine di un soggiorno bolognese e prima di un soggiorno fiorentino dell'autore. Ma anche se la « vue » è stranamente analogo, diverso deve essere l'itinerario: « Je viens de San Michele in Bosco »<sup>3</sup> leggiamo infatti<sup>4</sup>; e diverso soprattutto lo spirito dell'autore, il quale que-

<sup>1</sup> STENDHAL, *Rome, Napoli et Florence*, cit., pp. 315-320.

<sup>2</sup> STENDHAL, *Rome, Napoli et Florence en 1811*, Paris, La Doua, 1976, p. 99.

<sup>3</sup> Da San Michele in Bosco si ha una vista certo ampia, ma spesso più che altro solo nella città. Lo stesso Vallardi scrive a questo proposito: « lo spettacolo domina tutta la valle con un point de vue magnifique » (*Itinéraire d'Italie*, cit., p. 50).

sta volta accetta ben volentieri una buona compagnia, e, sempre di buon grado, accetta che la silenziosa ed estatica visione del paesaggio si concluda con l'improvvisa recitazione, da parte di un amico, di un sonetto italiano che lo induce a conclusioni storico-politiche. Trascriviamo comunque solo la parte centrale di questo episodio, comprendente la descrizione del paesaggio che ci interessa e che qui è inserito quasi come un fotomontaggio.

« Couché(s) <sup>9</sup> sous de grands chênes, nous goûtions en silence une des vues les plus d'onnées de l'univers. Tous les vains incédés des villes semblaient exépir à nos pieds; on disait que l'air se s'élève comme les corps; quelque chose de sacrin et de pur se répand dans les cœurs.

Au nord, nous avons devant nous les longues lignes des montagnes de Padoue, couronnées par les sommets escarpés des Alpes, de la Suisse et du Tyrol. Au couchant, l'immense océan de l'horizon n'est interrompu que par les toits de Modène; à l'est, l'œil se perd dans des plaines sans bornes: elles ne sont terminées que par la mer Adriatique qu'on aperçoit les beaux jours d'été, au lever du soleil; au midi, autour de nous, sont les collines qui s'avancent sur le front de l'Apennin; leurs sommets, couverts de bosquets de bois, d'églises, de ville, de palais, déploient la magnificence des beautés de la nature, secondée par ce que les arts d'Italie ont de plus entraînant. Le bleu foncé de l'atmosphère n'était aboté par quelques légers sauges d'une éclatante blancheur, que tout à fait à la ligne de l'horizon.

Nos cœurs, pleins d'émotion, jouissaient en silence de tant de beautés <sup>10</sup>.

In seguito cercheremo di motivare, con un'analisi puntuale, l'impressione di saggioc genericità, anonimato, che questa descrizione ci lascia rispetto alle precedenti. Per il momento, mantenendoci ad un livello di lettura puramente ermeneutico, preferiamo mettere a fuoco le rapide ma numerose annotazioni fatte dall'autore sul suo modo di vedere il paesaggio in questione. E come già si è osservato, se vi è una notevole coerenza tra il primo ed il secondo dei brani citati, il terzo li contraddice palesemente. In quest'ultimo infatti Stendhal afferma di godere della vista del paesaggio unitamente ad una gradua

<sup>9</sup> « Couchés » è la lettura proposta nella edizione di Rome, Naples et Florence, delle *Œuvres Complètes* (ed. t. II, p. 167).

<sup>10</sup> STENDHAL, *Rome, Naples et Florence en 1817*, ed., pp. 99-100.

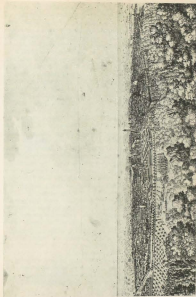


Fig. 1  
Veduta panoramica di Bologna da parte S. Felice a porta Maggiore.

Fig. 1  
L'aspetto del paesaggio del 1817, secondo la descrizione secondo il Caselli (G. B. Caselli, *Paese e vedute della città di Bologna*, Bologna, Zanichelli, 1911, pp. 141 e 142) e confronto agli orientamenti panoramici della veduta di Vincenzo Marziani, pp. 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

compagnia (da sottolineare l'uso costante del *voilà*), né sembra disturbato dall'erudita recitazione di versi che conclude la scena, iscritto nei primi due la solitudine è indicata come una necessaria premessa per « sentir » la natura e quindi per essere felice. « Je sentais vivement, j'étais heureux ». Stendhal annota infatti nel *Journal*, soggiungendo poco oltre: « Je m'applaudissais de voyager seul. (Crozec) même être seul à l'objet de mon voyage »; ma non lo infastidiva affatto la semplice gente del luogo, che sempre la solitudine lo spingeva a conoscere, a studiare. Così si è visto come nella stanza del '26 di Rover, Naples et Florence, dovendo percorrere lo stesso cammino in compagnia di un « savant géologue », egli riassume quella solitudine (sottolineando, dopo un iniziale *voilà*, l'uso costante della prima persona singolare) e come lo disturba sia in fondo le indicazioni del « maître de poste » di Lariano, che si atteggiava a « ciccone », sia, in modo più evidente, le notose digressioni scientifiche del compagno di viaggio, al quale poi, con perfetto parallelismo rispetto al brano precedente, preferirà la compagnia ed i racconti dei semplici abitanti di Lariano. E in questo modo si aggiunge qui un elemento nuovo, cioè il rifiuto di porsi di fronte alla natura come un detto ed il desiderio della semplicità più totale: l'erudizione, ma in definitiva la stessa conoscenza, è un ostacolo, una sovrastruttura limitante i poteri della sensazione e della immaginazione. « Si j'avais les moindres connaissances en météorologie, je ne trouverais pas tant de plaisir, certains jours, à voir couler les ruisseaux et à jouir des palais magnifiques ou des monstres énormes qu'ils figurent à mon imagination ». L'autore ci dice infatti. Perfetto modello di contemplazione è quindi un semplice e solitario pastore svizzero « qui passa trois heures, les bras croisés, à contempler les sommets couverts de neige du Jung-Frau. Pour lui, c'était une musique », commenta Stendhal, soggiungendo: « Mon ignorance me rapproche souvent de l'état de ce pâleur ».

Solitudine e rifiuto di conoscenza non sono affatto però, come si potrebbe credere, due condizioni distinte per un aggancio con la natura: infatti più che di un'opposizione alla conoscenza o alla scienza vera e propria si tratta della paura di essere condizionato da un punto di vista che si imponga come obbligatorio, assoluto, e contemporaneamente inavvertito come un'abitudine, punto di vista che può anche essere occasionalmente impersonato da un amico (Crozec), da una guida, o da un erudito compagno di viaggio; e in questo modo si spiega come

quel particolare bisogno di solitudine che in certi momenti l'amore sente si unisce alla sua avversione per ogni opinione già codificata come « scientificamente esatta », lasciandolo invece perfettamente disponibile alla compagnia della gente del luogo.

Tali elementi, che presi isolatamente potrebbero apparire generici e poco indicativi, prendendosi a molteplici interpretazioni, acquistano poi una particolare pertinenza se visti nel contesto storico e filosofico in cui Stendhal va posto. « L'esprit de Stendhal n'est pas celui des romantiques », scrive molto sinteticamente Francine Maril-Albèra, « il serait plus proche, en fait, des hommes du XVIII<sup>e</sup> siècle (et ce sont eux qu'il a lus). Par sa date de naissance, il appartient à la génération qui produit les « pré-romantiques ». Et pourtant il n'a presque rien de commun avec Constant, Mire de Soulé, ni surtout Chateaubriand. C'est que, pour le " chasser " dans l'histoire littéraire, il faut le placer dans une génération dont il est le seul grand écrivain: la génération qui a vécu pendant la Révolution l'âge de la vie qui correspond aux études secondaires, et a reçu l'enseignement créé par la Révolution, celui des Ecoles Centrales, qui devaient durer si peu d'années. Enseignement tout à fait différent de l'humanisme qui a formé à peu près tous les autres écrivains français, fondé sur un esprit positif, sur l'observation, sur le raisonnement »<sup>10</sup>. Ed è in queste Scuole Centrali che Stendhal si è avvicinato ad autori come Condillac, Helvétius, e soprattutto agli Ideologi, traducendo quella particolare formazione intellettuale e filosofica che forse, tra gli scrittori suoi contemporanei, « il est le seul en France à avoir reçue »<sup>11</sup>.

Negli Ideologi, come già Schopenhauer avvertiva e come Foucault ha sottolineato<sup>12</sup>, era la posizione « trascendentale » di Kant, un interesse non rivolto agli oggetti in se stessi, bensì al nostro modo di conoscerli; lo stesso Schopenhauer aveva poi accusato Kant di scarsa originalità nei confronti di Maupertuis<sup>13</sup> per aver trovato in quest'ultimo autore vaste argomentazioni sulla pura fenomenicità del mondo corporeo, ma si trattava di problemi già da tempo formulati e divulgati in

<sup>10</sup> F. MARIL-ALBÈRA, *Stendhal*, Paris, Ed. Universitaires, 1953, p. 48.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>12</sup> M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 253-255. Cf. anche E. HEILANDER, *Le Dico e il filosofo*, Bologna, L'Asino, 1968, p. 165.

<sup>13</sup> Cf. E. CAJEDER, *Scuola della filosofia tedesca*, Torino, Einaudi, 1954, vol. II, pp. 355-512.

quali anni da scrittori come Voltaire, Diderot, D'Alembert. Da tempo infatti era caduta l'ontologia, cartesianamente cretina di poter cogliere e classificare l'essenza assoluta della realtà in definizioni scientifiche, e si cercavano nella psicologia, nel « funzionamento » individuale, le leggi condizionanti l'individuale percezione, vedendo nel luogo comune e soprattutto nell'abitudine, uso dei concetti limiti più difficilmente superabili.

Anche senza voler qui enumerare con sistematicità le letture di Stendhal<sup>14</sup>, ci sembra evidente come in tale prospettiva filosofica ben si inseriscano quelle osservazioni precedentemente annotate, quella fondamentale ricerca di « solitudine non condizionante ». Molte sono d'altronde le osservazioni dell'amore che, sparse qua e là in opere diverse, possono farsi risalire a questa matrice culturale. In particolare, che Stendhal temesse i limiti dei luoghi comuni, dell'abitudine, ci appare chiaro anche più che dai succitati brani, da esplicite frasi facilmente reperibili: a luoghi comuni gli appare ispirato il nostro componimento, in quanto « dès l'âge de six ans nous nous accoutumons à chercher le bonheur par la même route que nos parents »<sup>15</sup>; e nemmeno l'amore più appassionato gli sembra riesca a liberarsi dall'abitudine, poiché « la force de l'habitude l'emporte même dans les instants les plus passionnés »<sup>16</sup>. Egli sente poi la necessità di demitificare continuamente certi atteggiamenti troppo indiscutibili, ogni giudizio troppo sicuro. « Faire l'inventaire de son savoir de temps en temps, et se reprocher tout ce qu'on croit; c'est ainsi qu'on peut espérer de ne contracter aucun préjugé, vice aussi nuisible à l'avancement de génie que facile à prendre. Quand on va dans une société de gens instruits, présenter comme problème dans la conversation les choses qu'on croit et celles sur lesquelles on discute »<sup>17</sup>; questo il programma che si propone.

Naturale è quindi che il suo interesse vada non certo ad una scienza intesa come dogmatica conoscenza del reale, ma piuttosto a quelle ricerche sul nostro stesso modo di conoscere fondamentali per gli auto-

<sup>14</sup> Possiamo d'altronde rimandare il lettore all'accuratissimo studio di V. DEJ LÉRY, *Le air insufflé de Stendhal*, Paris, P.U.F., 1962.

<sup>15</sup> STENDHAL, *De l'amour in Œuvres Complètes*, cit., t. II, p. 213.

<sup>16</sup> *Ibidem*, t. I, p. 318.

<sup>17</sup> STENDHAL, *Portrait sur différents sujets*, *Œuvres Complètes*, cit., t. I, p. 31.

si de lui studiam ed apprezzati. « La vraie métaphysique ou la théorie de la logique n'est [...] autre chose que la science de la formation de nos idées, de leur expression, de leur combinaison et de leur déduction; en un mot, ne consiste que dans l'étude de nos moyens de connaître; » scrive infatti Destutt de Tracy nei suoi *Éléments d'idéologie* da Stendhal sicuramente letti<sup>28</sup>. E lo stesso Stendhal, seppure con ovvio dilettantismo, cercherà più volte di analizzare, scoprire le modalità del pensiero e delle sensazioni usate per ricomporli in un'ulteriore formalizzazione. Cercherà di stabilire come la realtà venga vista, filtrata attraverso soggettivi processi in modi diversi<sup>29</sup>.

Mutata la concezione di conoscenza, anche quella di linguaggio doveva poi mutare<sup>30</sup>: ad una parola non può più contestatamente rispondere una cosa quando ogni cosa è immediatamente soggettivizzata; così « lorsqu'on commence à saisir d'une chose avec quelqu'un, on se demande tout naturellement la définition de la chose dont on parle, afin de s'assurer qu'on voit le même objet »<sup>31</sup>. Le parole, penso ogni magico potere, sono dunque diventate semplici segni che rappresentano « idee »: al posto della vecchia corrispondenza « parola-cosa » si è stabilita quella « parola-idea » o « parola-sensazione »<sup>32</sup>; ma poiché « une langue est une convention »<sup>33</sup>, i poli di tale corrispondenza

<sup>28</sup> DESTUTT DE TRACY, *Logique*, in *Éléments d'idéologie*, Paris, Garnier, 1805, p. 143. Cfr. da V. DEL LITTO, in *Le sue antichità di Stendhal*, cit., p. 204.

<sup>29</sup> Tra l'altro Stendhal osserva: « Les passions sont l'effet des objets extérieurs sur nous. Il ne faut donc pas s'étonner que le même objet produise des sons différents sur des vicieux dont les idées se ne rassemblent pas. » E in questo modo « chaque voit à sa manière les objets de sa passion, ainsi les hommes s'attachent souvent au même objet, sans être au même intérêt. *Paroles sur différents sujets*, *Journal Littéraire*, cit., t. I, p. 291.

<sup>30</sup> Scrive Michel Foucault: « Durant une l'ère classique, le langage a été posé et réfléchi comme discours. C'est-à-dire comme analyse spatiale de la représentation. Mais le langage a l'aspect d'analyse qui aurait de Dieu comme à la représentation et aux choses, [...] en espèce d'ordre ou être discernés rompi: il y aura les choses, [...] et puis la représentation, pure accession corporelle, où elles s'annoncent toujours partiellement à une subjectivité, à une conscience, à l'effort singulier d'une connaissance, à l'individu "psychologique" qui du fond de sa propre histoire, ou à partir de la tradition qu'on lui a transmise, cesse de savoir. La représentation est en vne de se plus pouvoir définir le mode d'être comme aux choses et à la connaissance. L'être même de ce qui est représenté va tomber nécessairement hors de la représentation elle-même » (*Les mots et les choses*, cit., p. 245 e pp. 252-253).

<sup>31</sup> STENDHAL, *Journal Littéraire*, cit., t. I, p. 20.

<sup>32</sup> Parola o segno sono spesso sostituibili nella semiologia usata da Stendhal.

<sup>33</sup> STENDHAL, *Des péchés de la langue italienne*, *Journal Littéraire*, cit., t. III, p. 55.

possono essere facilmente dissociabili, e il loro collegamento, fondamentalmente soggettivo, è talvolta arbitrario. A questo proposito, segnalo il Brissot, Stendhal nota: « L'inconvénient, c'est que: 1° nous apprenons ordinairement les signes avant de connaître par nous-mêmes les éléments des idées qu'ils représentent; 2° nous ne sommes jamais complètement sûrs que ceux à qui nous parlons comprennent absolument les mêmes combinaisons que nous sous les mêmes signes. En nous servant de tel signe, souvent nous nous abusons nous mêmes et nous n'entendons pas les autres »<sup>34</sup>.

In ogni individuo si stabilisce così, per l'uso continuo di una lingua, una serie di associazioni verbali, e Stendhal cerca di chiarirle, anzitutto a se stesso, le leggi. « La difficile est de décrire exactement la manière dont l'être agit sur la chose. Les mots sont tellement liés dans notre tête avec les images ou conceptions »<sup>35</sup>, osserva. E volendo vedere come agiscono questi legami, sempre seguendo il Brissot, ipotizza: « Si la tête correspondait à la langue de prononcer tous les mots qu'elle, langue, sait (je ne parle pas des mots baroques qu'elle pourrait inventer) ces mots se trouveraient réveiller:

1° ou des souvenirs de chose telle qu'on l'a vue, comme chène du verger qui paraît au bout de l'allée de tilleuls, le plus grand;

2° ou le souvenir de choses plus nombreuses, mais en tant que considérées sous les mêmes rapports et par conséquent, comme rien n'est identique (dans les choses mêmes qui tombent sous nos sens), moins éclairées dans ce souvenir si ce sont des images ou moins distinctes si ce sont des perceptions, comme chène en général, tapage en général, ou le souvenir de choses encore plus nombreuses et moins distinctement vues, comme arbre, bruit;

3° ou le souvenir de l'usage ou perception que nous avons eue au non d'une chose qui n'est jamais tombée sous nos sens comme Pékin, le poète Klepstock, Vienne, Madrid, Stockholm, etc...

4° ou des souvenirs individuels peis pour généraux, sans en avoir été ce qui, ne tenant qu'au fait particulier, ne convient pas à tous les faits de même nature, ou après en avoir été..., etc., etc. [...];

5° ou le souvenir de choses que nous ne connaissons que par

<sup>34</sup> BRISSEOT, *Des péchés de la langue italienne*, *Journal Littéraire*, cit., t. III, p. 84.

<sup>35</sup> STENDHAL, *Éléments de la langue italienne*, cit., t. I, p. 405.

leurs effets parce qu'il n'y a qu'eux qui tombent sous nos sens, comme amour, vanité, colère, etc.;

6° ou le souvenir d'une action. Ex(emple): venir, sauter, manger, bâiller, essayer, mettre en colère, etc., etc.;

7° «travail, joie, riez, pleurs (états de passion)»<sup>20</sup>. Questi i processi associativi o «sovrattanti» che le parole suscitano in noi.

D'altro lato però, sempre per quella base di conversionalità su cui il nostro linguaggio gli appare fondato: «c'est la majorité des hommes/mes qui ont imposé les noms»; così certo «ils n'ont pu en donner à ce qui n'était jamais tombé sous un de leurs cinq sens et à ce que n'aurait jamais éprouvé leur âme»<sup>21</sup>, lasciando letteralmente «serua parole» chi prova sensazioni od ha idee diverse dalla norma<sup>22</sup>, ma è anche possibile (ed auspicabile) che parole ed idee siano strettamente interdipendenti, infatti «à mesure que nous faisons de nouvelles combinaisons de nos idées, le nombre de nos signes augmente. Plus nos signes expriment des nuances délicates, plus nos analyses deviennent fines»<sup>23</sup>. Poetatrice di significato non è tuttora solo la parola lessicalmente inesa; né è certo necessario inventare vocaboli nuovi per esprimere idee o sentimenti eccezionali. Una parola ad esempio può offrire più di una possibilità semantica, e l'elemento determinante è il modo in cui essa è usata: «beaucoup de mots ont deux sens: le propre et le figuré. En ont-ils plus de deux? Il y a peut-être telle jouissance qui peut être produite exclut tout mot pris au figuré»<sup>24</sup>; parimenti «tous les temps des verbes ont une influence différente sur l'âme»<sup>25</sup>. Lo stile, l'aspetto formale, è quindi particolarmente significativo, e questo, «pour les sentiments, le rythme le montre. Le rythme doit donc entrer dans un ouvrage en proportion des sentiments qui y sont. Cela n'est vu que par les gens de génie. Un livre de philosophie où l'auteur peint ses sentiments, mais où il ne les peint que par le rythme, et sans les exprimer, ce qui ou en fait deuxer ou le rend pédant, est un ouvrage

<sup>20</sup> STENDHAL, *Félicité sans*, Journal Littéraire, cit., t. I, pp. 463-466; esplicitamente il libro è intitolato da un «D'après Bérnos» posto tra parentesi.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 436.

<sup>22</sup> «Donc plus un deviens passionné plus la langue vous manque», è l'esatto commento di Stendhal (*Ibidem*).

<sup>23</sup> STENDHAL, *Des péchés de la langue italienne*, Journal Littéraire, cit., t. III, p. 82.

<sup>24</sup> STENDHAL, *Félicité sans*, Journal Littéraire, cit., t. I, p. 460.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

déliçieux»<sup>26</sup>. Mentre «tous les idées fines disparaissent»<sup>27</sup> in uno stile sgradevole.

Così «en fait de style, bien réellement la forme fait partie de la chose. Une transposition de mots montre l'objet d'un autre côté»<sup>28</sup>. Se il discorso appare così inadeguato a rappresentare una realtà oggettiva irraggiungibile e percepita solo attraverso i filtri di soggettive sensazioni, esso viene necessariamente a coincidere con una sua intera realtà.

Ma in contraddizione con le osservazioni che abbiamo fin qui annotato, Stendhal scrive anche: «le style n'est mauvais que parce qu'il n'est pas vrai. La première qualité d'un style est donc qu'il ne cause pas la plus petite idée fautive dans la tête du lecteur qui suit sa langue. Dans cette phrase même, la plus petite idée fautive est mauvais. Il faut: la plus petite différence entre ce qui existe et ce que le lecteur entendra». Tale affermazione viene però immediatamente spiegata in modo da modificare totalmente l'apparente significato: «Il faut que si le lecteur était Dieu il pût refaire d'une chose tout ce que vous lui en avez dit. Et qu'après sa création et l'objet qui vous donne l'idée soient identiques sous ces rapports. Voilà la première qualité d'un écrivain: c'est de faire du style vrai. La deuxième est de savoir choisir les vérités. C'est-à-dire choisir celles qu'il faut dire et trouver l'ordre où il faut les dire pour donner telle jouissance au lecteur»<sup>29</sup>. E si si dedica da questi ultimi propositi come non si tratti di un pensiero referente reale, ma di «tout ce que vous lui en avez dit», quindi l'immagine che il lettore si formerà e l'oggetto reale che ha ispirato lo scrittore debbono essere realmente identici solo «sous ces rapports»; «faire du style vrai» non significa riprodurre la realtà nel modo più fedele possibile, in quanto bisogna soprattutto «savoir choisir les vérités», «trouver l'ordre où il faut les dire». Per questo non si voglia certo

<sup>26</sup> STENDHAL, *Journal Littéraire*, cit., t. II, pp. 80-81.

<sup>27</sup> STENDHAL, *Des péchés de la langue italienne*, Journal Littéraire, cit., t. III, p. 85.

<sup>28</sup> STENDHAL, *Journal Littéraire*, cit., t. II, p. 80. Questo principio gli è presente quando, analizzando una frase di Rousseau da lui riportata: «le tableau ne serait point exact, avec appareil, de magnifiques couleurs et de changeants tonneaux», si chiede: «Pourquoi le mot changeant ne répéterait-il pas dans cette phrase? Cela tient à l'ordre des tonneaux, et au mot d'ordres qui Rousseau a placé avant celui de changeant pour peindre l'effet à une langue dépourvue par une qui le fit valoir»; «c'est ainsi seulement maintenant gli stessi colori ordinati» (STENDHAL, *Journal Littéraire*, cit., t. I, p. 213).

<sup>29</sup> STENDHAL, *Félicité Sans*, Journal Littéraire, cit., t. I, pp. 479-480.

cosi questo stabilire una perfetta coerenza tra tutte le affermazioni dell'autore, l'oggetto poetico viene anche qui definito, contrariamente a quanto da altri è stato notato<sup>37</sup>, come distinto dal « vero » tradizionale e realizzabile nelle parole dell'autore.

D'altronde la verità, che certo sempre ha attratto Stendhal, doveva per lui rimanere necessariamente problematica. Il Del Litto ci attesta come, leggendo una definizione di Beissot egli si chiedi: « Demander à Maître: Qu'est-ce que la vérité? »<sup>38</sup>. Lo stesso Del Litto commenta: « Cela veut dire que la définition l'a laissé perplexe. Aussi lui préféra-t-il celle de son camarade Maître, lapidaire et apparemment irréfutable: " la vérité est l'événement de ce qui est " »<sup>39</sup>. Ma a noi sembra che si torni anche qui al linguaggio, in perfetta sintonia con un tempo in cui « enfin il arrive au langage de surgir pour lui-même en un acte d'écrire qui ne désigne rien de plus que soi »<sup>40</sup>.

Alla fine del XVIII secolo, lo Humboldt aveva scritto: « il pregio poetico si ha col rappresentare la natura mediante l'immaginazione. Vi sono dunque da distinguere due elementi: l'oggetto che il poeta ci offre, e la forma in cui lo fa apparire. Quel pregio risulta dunque dalla composizione di queste due parti strettamente legate insieme. L'elemento essenziale dell'arte è la forma »<sup>41</sup>. E analogamente allo Humboldt, alla inafferrabile realtà anche Stendhal preferisce l'immaginazione, che, a differenza della prima, proprio nella « forma », nelle parole, può fondersi e realizzarsi. All'immaginazione Stendhal giunge però attraverso la sensazione<sup>42</sup>, che definisce, secondo le scortisazioni di Maître

<sup>37</sup> Il Prévert ad esempio, citando questo stesso brano, dopo aver osservato come Stendhal usi qui una « vérité de style, qui serait admettre à la chose », commenta: « il ne s'aperçoit pas que le chaos et l'ordre rattachés déjà le pensent et le goût de l'auteur dans cette vérité, ne doit se pouvoir créer d'après un chaos, il lui faut tout pour faire un monde » (J. Prévert, *Le style chez Stendhal*, Paris, Merveilles de France, 1951, p. 78). E non appena come al contrario Stendhal si ne sia proprio accorto.

<sup>38</sup> Cf. anche STENDHAL, *Journal Littéraire*, cit., t. II, p. 18.

<sup>39</sup> V. DEL LITTO, *Le vie intellectuelle de Stendhal*, cit., p. 160. Questa definizione dell'unico Maître la troviamo per lui due volte come epigrafe nella *Filosophie Nove*, nel primo e nel terzo quaderno ove è ridotta alla semplice equivalent: « Vérité se définit de ce qui est » (STENDHAL, *Filosophie Nove, Journal Littéraire*, cit., t. I, p. 45) e *id.*, cit., p. 400.

<sup>40</sup> M. PROCIAT, *Les mots et les choses*, cit., p. 313.

<sup>41</sup> W. von HUMBOLDT, *Sermon di critica*, Firenze, Sansoni, 1814, p. 86.

<sup>42</sup> Per lo Humboldt a sensi e immaginazione sono due nostre facoltà strettamente congiunte, eppure assai differenti tra loro. Per mezzo degli uni dipendiamo dagli oggetti a noi circostanti, per mezzo dell'altra ce ne possiamo staccare [...] Perciò non è

de Biran<sup>43</sup>, opponendola alla percezione come momento passivo rispetto ad un momento attivo, e fondandola su quel totale decondizionamento da ogni premessa conoscitiva, da ogni abitudine convenzionale talvolta cercato. D'altra parte, usando parole dello Starobinski, « au rebours de la sensation, qui est pure participation, pure adhésion au monde, la perception est une rupture, bien plus, elle en arrive à pétrifier la sensation, qui meurt avant même d'être. Quand Stendhal se trouve en état perceptif, il voit surgir la sensation. Le regard qu'il porte sur lui-même l'épêche de continuer à vivre spontanément la situation où il s'est engagé [...]. Aux moments extrêmes du bonheur parfait, la perception aura totalement disparu. Le bonheur tel que le décrit Stendhal implique un intense suspens de la conscience réfléchie, une véritable perte de soi, si le rare équilibre entre sensation et perception s'accompagne de plaisir, le bonheur est en revanche un état qui appartient à la sensation pure ». E inoltre, precisa sempre lo Starobinski (che purtroppo però non focalizza il problema), « il n'y a là nulle connexion, aucune " fusion " avec la nature contemplée [...]. Et si d'abord la sensation était une présence immédiate au monde, le moment du bonheur est une totale désinsertion du monde »<sup>44</sup>.

Attraverso la sensazione, intesa come approccio totalmente decondizionato con la natura, si giunge quindi alla felicità dell'immaginazione

mai possibile paragonare l'oggetto della natura con l'oggetto dell'arte. Il primo però sempre si senti o all'immaginazione, mentre il secondo non colpisce altro che l'immaginazione. Tutto ciò che dev'è fare l'artista, sarà dunque di subordinare i sensi all'immaginazione [...].

Per creare, l'immaginazione deve dominare nell'artista ed essere interamente padrona di lui: nato, semi, spirito sensitivo, deve obbedire soltanto ad essa.

Cominciamo dunque col distinguere due specie d'immaginazione: l'una rappresentativa, che si presenta gli oggetti solo come realtà che ha già colpito i sensi; l'altra creatrice, che per non possedendoci soltanto di tutto non (guardi) sempre bisogna sempre all'esperienza, tuttavia se il presente non solo come i sensi anzi non il senso non precede, ma anche come sarebbe impossibile che si presenterebbe ad essi. Questa immaginazione è essenzialmente propria dell'arte, e l'artista non lavora quanto non si non in senso è dominato da essa<sup>45</sup> (W. von HUMBOLDT, *Sermon di critica*, cit., pp. 63, 66, 67), abbiamo messo in rilievo l'espressione che a nostro avviso meglio sintetizza la differenza, esistente tra la teoria dello Humboldt e quella di Stendhal.

<sup>43</sup> Cf. P.-P. MAUREL su BIRAN, *Influence de l'habitude sur le faculté de penser*, in OUVRIER, Paris, Felix Alcan, P.U.F., 1922, pp. 25-24.

<sup>44</sup> J. STAROBINSKI, *Stendhal psychologue*, in *L'Œuvre stendhal*, riv. Paris, Gallimard, 1961, pp. 223, 224, 225.



ne, che è necessità di un'astrazione totale. Affermazioni accanto questo processo lo avevano trovato nei primi due brani citati all'inizio del presente studio: ricordiamo il desiderio di « solitudine non condizionante »; l'allusione ad un « sentire » particolarmente intenso: « je sentais vivement la chaleur du soleil », « je sentais vivement, j'étais heureux »; l'opposizione ad una conoscenza limitante i poteri dell'immaginazione.

Ci si può ora chiedere se il ricorrere di queste osservazioni nelle situazioni descritte, cioè in un luogo elevato e panoramico, sia casuale. Molti infatti hanno osservato come Stendhal sia particolarmente affascinato da luoghi aventi queste caratteristiche: già Proust notava « cette élévation de l'âme liée à l'élévation en hauteur physique (prison de Julien très élevée, d'où belle vue, prison de Fabrice très élevée, d'où belle vue) », questa « émotion devant la nature et généralement dans les lieux élevés »<sup>41</sup>. Più recentemente Jean-Pierre Richard, dopo aver sottolineato che per Stendhal « tout commence par la sensation », mentre « aucune idée innée, aucun sens intime, aucune conscience morale ne précèdent dans l'être à l'assaut des choses »<sup>42</sup>, osserva: « il n'a jamais plus de plaisir que dans les vues panoramiques où la campagne s'étale avec la netteté d'un relevé photographique: il serait de nos jours un fanatique du paysage aérien »<sup>43</sup>; e ci offre molti esempi « de multiples scènes, tout aussi curieuses », che « attestent ce goût d'une nature où les formes se modifient en une série d'emboîtements et de découpages »<sup>44</sup>. Lo stesso Richard suggerisce poi una motivazione di tale preferenza quando tra l'altro osserva: « rendus à leur flottantes, libérés de leurs définitions, les paysages redonnent sens et imprévu [...] Mais voir les choses sans les connaître, en jouir sans les éprouver cela revient à les imaginer. Et l'imagination prévient en effet la connaissance paralysante en laquelle Stendhal voit désormais un esclavage réciproque des choses et de l'être »<sup>45</sup>. In altre parole il paesaggio panoramico si presenta a Stendhal come soggetto ideale perché

« forma aperta », che non obbliga ad una « giama » letteraria, ma si offre in una gestaltica ambiguità. La grande distanza favorisce un appiattimento delle immagini, una loro astrazione in forme liberamente interpretabili.

Ricollegandoci a tutto ciò che abbiamo precedentemente esposto, Stendhal può riuscire in simili condizioni ed in isolamento a liberarsi dalla sempre tenace abitudine, dal luogo comune, dal continuo condizionamento che l'esperienza e la memoria esercitano sulle facoltà percettive, rendendosi disponibile, secondo quanto gli allora si andava sperimentando, ed anche oggi è oggetto di studio<sup>46</sup>, alla pura « sensazione ». Tali condizioni gli forniscono un alibi per la negazione di una realtà univoca ed assoluta, permettendogli di rapportare non certo ciò che « è », e che in definitiva coincide solo con quanto convenzionalmente si « deve » riconoscere, ma ciò che a lui sembra, ciò che la sua sensazione gli ha proposto e la sua immaginazione ha attentamente elaborato. Gli permettono quindi di usare parole non precise come « corrette » per descrivere un convenzionale paesaggio, ma adeguate a realizzare quel « suo » particolare paesaggio.

Verifichiamo ora, seppure in modo molto rapido, quale sia l'uso della lingua fatto da Stendhal nei brani inizialmente ripresi, affermandoci principalmente sulle frasi per noi pertinenti, cioè quelle che si riferiscono alla diretta descrizione del paesaggio.

Nel primo brano, tratto dal *Journal*, notiamo, oltre ad un indice di subordinazione piuttosto basso, il prevalere di componenti semantiche quali: PICCOLO, NON NUMERABILE, BELLO, e di parole molto frequenti nella lingua parlata (ad es.: « maison »), quindi in genere non strettamente informative. È poi rilevabile come il processo descrittivo avvenga, più che per aggettivazione, che appunto non può esse-

<sup>41</sup> M. PROUST, *Notes sur Stendhal*, in *Contre Sainte-Beuve*, *Œuvres de jeunesse inédites*, Paris, Gallimard, 1954, p. 424.

<sup>42</sup> J.-P. RICHARD, *Conscience et Ambrose chez Stendhal*, in *Littérature et sensation*, Paris, Ed. de Seuil, 1954, p. 38.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>46</sup> Leggiamo ad esempio in una recente pubblicazione di Umberto Eco: « Ce texte ou bref texte de Proust (5486) qui suggère tout un monde idéal de regarder les objets réels. Di fronte all'esperienza, egli si dice, noi usiamo di elaborare, per essere certi, delle idee. "These ideas are the first logical interpretation of the phenomena that suggest them, [...]". Questo brano si ripete al suo problema della percezione: "interpretazione" di dati sensoriali non ancora legati e condotti a unità percettive. Una da una propria conoscenza operata in base a esperienze precedenti » (*Il Jovete del costume*, Milano, Bompiani, 1971, p. 36; il corsivo è nostro). Sarebbe qui inutile rivedere, oltre ai casi Collovrat Paper (Cambridge, Harvard Un. Press, 1911-1991) di Eco citati, i numerosi altri testi citati nell'appendice.

re informativa per l'uso di generici: « bel », « petit », ecc., attraverso particolari costrutti quali:

A) L'uso di un predicato nominale, secondo lo schema: « x t y ».  
Così:

— (Les Apennins) « Du côté de Bologne, c'est un tas de petits masselons, séparés par une infinité de petites gorges irrégulières »<sup>21</sup>.

E ci sembra che nel contesto, caratterizzato come si è precedentemente visto, da uno stile quasi familiare, l'uso di « masselons » e « gorges » assenti per traslato dalla terminologia geografica siano restituiti, metaforicamente, piuttosto al loro originario significato, costituendo una frase meno codificata.

— (la belle Lombardie comme une mer au-delà des sommets voisins de l'Apennin) « C'est un beau spectacle ».

B) Perifrasi ridicibili allo schema: « x sembra y »; ove sia x che y sono sostituibili solo con sostantivi. In questo gruppo rientrano:

— « On aperçoit la belle Lombardie comme une mer au-delà des sommets voisins de l'Apennin »;

— (tale « beau spectacle ») « fait penser, comme la vue de la mer véritable »;

— « Les files de roches [...] font l'effet de décorations d'opéra ».

C) Particolari predicati che indicano non l'essere di una cosa in un certo modo, ma il suo apparire o sembrare; e quindi ridicibili allo schema « x sembra »:

— « Cet arbre fait un bel effet »;

— (Les files de roches) « qui ont l'air d'aller vers Carrara ».

E in questo gruppo potrebbe rientrare anche:

— « Six branches sont dessinées avec hardiesse, ainsi que ses groupes de feuilles », in quanto il predicato deve sottintendere, per una lettura « normale », un « semblent ».

Oltre ai processi descrittivi precedentemente elencati, ci sembra poi ugualmente rilevante il frequente uso del predicato « apercevoir »; che non corrisponde ad un semplice e chiaro « vedere », ma ad uno scorgere, vedere e non vedere insieme. Dopo un iniziale: « je voyais très bien le pays », abbiamo infatti:

— « on aperçoit la belle Lombardie comme une mer au-delà des sommets voisins de l'Apennin »;

— « on apercevait dans celle-ci beaucoup de maisons éclairées par le soleil couchant »;

— « Les files de roches qu'on apercevait à la droite du chemin ». Rientra invece in un discorso indiretto, e non può quindi essere inserito tra le frasi da noi analizzate: « Mon postillon me dit qu'au soleil levant on apercevait la mer Adriatique, par la réflexion des rayons du soleil ».

Il secondo dei brani inizialmente riportati, tratto dalla stesura del '26 di Rowe, Naples et Florence, è sicuramente il meno informativo per questo nostro tipo di analisi, in quanto ridottissimo è lo spazio dedicato alla diretta descrizione del paesaggio. Tuttavia, nel per scasso materiale che abbiamo a disposizione, si può osservare che i vocaboli sono divenuti più specifici, e che più complesso sarebbe cercare i componenti semantici di maggior ricorrenza. I processi descrittivi notati nel brano precedente non sempre poi si verificano. Esula da questi canoni la descrizione iniziale del panorama, ove l'autore ci presenta « cette fameuse plaine de Lombardie, large de quarante lieues, et qui en longueur, s'étend de Turin à Venise »; qui infatti niente « sembra » o « è qualche altra cosa », ma tutto viene descritto con la *simplicité* che solo una frase fatta e ben codificata può avere, e lo stesso Stendhal sembra rendersene conto soggiungendo subito dopo: « J'avouerai qu'on sait cela plus qu'on ne le voit ». In seguito ugualmente irregolare dovrebbe essere la frase: « Sur la gauche, les objets sont plus voisins de l'œil »; ma questa volta dobbiamo ammettere di trovarci di fronte ad un caso particolare in quanto il sostantivo « oggetti » è già di per sé necessariamente indeterminato e per definizione può comprendere ogni sostantivo di tipo: + COMUNE, + NUMERABILE, — ANIMATO, — ASTRATTO<sup>22</sup>. Altre descrizioni avvengono poi secondo i criteri da noi precedentemente classificati:

A) Ad uno schema di tipo: « x t y », è ridicibile:  
— (ces amas de rochers entassés n'ont donné ce matin une émotion assez vive) « c'est une sorte de *besou* ».

Ricordiamo inoltre, per quanto appartenga ad una descrizione indiretta: (les sommets couverts de neige du Jang-Pan) « Pour lui, c'était une musique ».

<sup>21</sup> Massimo in percento angoli gli elementi e nel il zero di riferimento.

<sup>22</sup> Usando per comodità la terminologia chomskiana (cf. Aspects of the Theory of Syntax, Cambridge-Massachusetts, The M.I.T. Press, 1965, p. 87).

B) Ad uno schema di tipo: « x sembra y » (ove come si è detto sia x che y sono sostituibili solo con sostantivi), sono riducibili:

- « cette plaine immense en couverte d'arbres comme une forêt »;
- « les sommets nombreux des Apennins présentent l'image singulière d'un océan de montagnes foyers en vagues successives ».

E ricordiamo anche, per quanto appartente a una descrizione indiretta: « jouer des palais magnifiques ou des moines immenses qu'ils (les magas) figurent à mon imagination ».

Esempi di altri costrutti analoghi a quelli caratterizzanti il primo brano sono assenti, e questo in parte ci sembra addebitabile alla nota limitatezza delle osservazioni dirette riguardanti il paesaggio in rapporto ad un accostamento di considerazioni generali (e quindi sempre indirette) o di altro tipo, in parte ci sembra derivare da una particolare configurazione dell'intero brano, certo meno esemplare da questo punto di vista sia del precedente, sia (come vedremo) del seguente.

Nella terza descrizione da noi citata, tratta da *Rowe, Naples et Florence en 1817*, rileviamo un linguaggio tutt'altro che familiare che potrebbe essere definito « letterario », aderente quindi ad un modello di comportamento socialmente richiesto e prevedibile. Nel contesto la probabilità di occorrenza dei singoli elementi è infatti alquanto alta e ne consegue un abbassamento generale del significato. Componente semantico di buona frequenza è: GRANDE, (nel primo brano era al contrario PICCOLO); alle voci di largo uso nella lingua parlata come « maison » che si trovavano nel testo del *Journal* se ne sono sostituite altre come: « bouquet de bois », « églises », « ruelle », « palais ». Parole più strettamente informative quindi, come lo sono i numerosi riferimenti geografici: « Padoue », « Suisse », « Tyrol », « Modène ». D'altronde l'intera descrizione del paesaggio invece di avvenire per singole osservazioni, è subordinata ad un rigoroso orientamento geografico: « Au nord », « Au couchant », « à l'est », « au midi ».

Absolutamente assenti sono poi i processi descrittivi rilevati nel primo ed in parte nel secondo dei testi citati. Troviamo il verbo « sembler » solo una volta, in una frase introduttiva (« tous les vains intérêts des villes semblent expirer à nos pieds ») che oltre a non essere una vera e propria descrizione paesaggistica, ci appare un poco una frase fatta ove la presenza di un « semblent » è troppo obbligata per essere significativa. Ad uno schema « x sembra y » si potrebbe ricondurre l'espressione: « l'immense océan de l'horizon »; ma anche in

questo caso ci troviamo di fronte ad uno dei numerosi luoghi comuni presenti nel testo, e l'accostamento: « océan »-« horizon » come quello: « ligne »-« horizon » in « à la ligne de l'horizon », perde ogni imprevedibilità e diviene assolutamente normale. Il verbo « apercevoit » è usato solo in una osservazione indiretta: « la mer Adriatique qu'on aperçoit les beaux jours d'été, au lever du soleil »; osservazione indicabilmente accolta a livello informativo. Appare quindi chiaro che Stendhal qui non descrive ciò che vede o che gli sembra vedere, ma ciò che sa; e certo fa questo con continuità e senza alcun ripensamento (qualcuno poteva essere, nel secondo brano, l'ammirazione: « J'avouerais qu'on sait cela plus qu'on ne le voit »).

Alla « sensazione » si è sostituita quindi la « percezione », e dei giudizi imprevedibili, creativi, si sono sostituiti giudizi semiotici, previsti dal codice. I processi descrittivi presenti nel testo del *Journal* sembravano a proporre un uso della lingua personale, nel cui ambito parole di larga frequenza e scarsamente informative accrescevano la loro ricchezza esotica combinandosi in costrutti grammaticalmente corretti ma insoliti nella loro portata semantica; ed ogni possibile referente reale veniva costantemente negato nel gioco verbale di richiamare alla immaginazione « cose » che sembravano o erano altre « cose », o sembravano semplicemente, nello « scegliere » e non vedere. Nel testo tratto dalla stesura del '26 di *Rowe, Naples et Florence* tali processi erano solo parzialmente presenti, mentre vi era quasi una loro teorizzazione; in quello tratto da *Rowe, Naples et Florence en 1817*, infine, come si è visto, essi sono totalmente ignorati e ci troviamo di fronte alla letteraria descrizione di un paesaggio di maniera.

Curioso è come l'autore stesso si descriva nel primo brano nelle condizioni ottimali per abbandonarsi alla « sensazione », nel secondo soprattutto preoccupato di non poterlo essere, nell'ultimo completamente disinteressato al problema e tale da apparirci seppellito da una « buona » compagnia e dalle leggi, in fondo sociali, della « percezione ».