

di una futura, vagheggiata Italia risorta; non possiamo leggere oggi, senza un senso di stupore e di disagio, le parole pessimistiche ma almeno in parte profetiche che Stendhal pone nella bocca di un suo interlocutore milanese: « Bologna è la città meno avanti nel marxismo, merita di essere la capitale d'Italia. Se, al risorgimento di questo paese, si mette la capitale a Roma, tutto è perduto; i più vili intrighi attaccheranno la cattedra al governo... » (II, 213). In quanto a capitale Stendhal ovviamente finisce col preferire Milano: perché è più popolosa, perché è già stata per quattordici anni capitale del regno napoleonico, perché è più vicina alla Svizzera... Riconosce però, e non è cosa da poco da parte del 'milanese' Stendhal, che « individualmente sarebbero forse superiori i bolognesi » (II, 225).

Ma anche al di là delle persone e dell'ambiente sociale la città gli piacque in senso fisico, nelle sue strade, nei suoi portici, nei suoi palazzi, nella sua conformazione e giacitura, cosicché, nel culmo dell'entusiasmo per l'Italia, il suo pensiero corre spontaneamente a Bologna come a luogo di indimenticabili sensazioni e gli esce dall'animo una delle più belle, delicate e commosse pagine che la nostra città abbia mai ispirato: « Spesso alle due del mattino, tornando a casa, a Bologna, attraverso quei lunghi portici, con l'animo esaltato dai begli occhi che avevo visto, passando davanti a quei palazzi dei quali, con le sue lunghe ombre, la luna disegnava i profili, mi accadeva di arrestarmi, oppresso di felicità, per dirmi: com'è bello! Contemplando quelle colline cariche d'alberi che si sporgono fino alla città, illuminate da quella luce silenziosa in mezzo a quel cielo scintillante, trasalivo, le lacrime mi spuntavano sugli occhi. Mi accade di dire a proposito di soffia: Dio mio! come ho fatto bene a venire in Italia! » (II, 168).

Grazie, monsieur Henry Beyle detto Stendhal, grazie anche per questo.

I divertimenti ovvero l'amena lezione che Bologna offre a Stendhal

« Passion » → « Plaisir » / « Ennui »

di Anita Lieber e Lina Zecchi

§ 1 — « *Vérité* » e « *mensonge* » — Stabilire una cronologia esatta dei soggiorni effettivi di Henri Beyle a Bologna è un'impresa ardua. Se ci si basa sui dati che l'autore stesso sembra offrirci generosamente e dettagliatamente, proseguendo nell'analisi e nel confronto dei testi ci si trova di fronte ad un terreno ambiguo, cosperso di lampanti contraddizioni. Cercare di distinguere « *vérité* » e « *mensonge* » nelle frequenti allusioni ai soggiorni bolognesi forniteci da Stendhal, è un'operazione arduissima solo se si procede da un'ottica esterna all'opera, e si è convinti che, fra le informazioni date da un testo e la « realtà » cui il testo si riferisce, possa intecostare un rapporto di semplice rispecchiamento. Stendhal non si limita mai a scrivere una cronaca, cioè a riprodurre una realtà oggettivamente fotografabile e interamente reperibile in documenti storici. Nel momento stesso in cui H. Beyle si accinge a scrivere, si libera — in nome di un gioco sempre rinnovato — della logica effettuale degli avvenimenti vissuti, per rivestire una maschera indipendente, non più cioè quella di H. Beyle uomo, bensì quella di Stendhal scrittore, attore, personaggio fra i tanti, che agisce con caratteristiche autonome nel mondo creato dalla sua scrittura.

La tendenza a minimizzare dati oggettivi e a fuorviare il lettore, lo si ritrova non solo nei romanzi, ma nelle opere dichiaratamente autobiografiche, e non come gioco inconsapevole o casuale, bensì come procedimento del « *dépaysement* ». Dopo aver scritto pagine e pagine sull'Italia e gli Italiani, ecco l'autore affermare: « On ne devrait jamais écrire de voyage sur un pays qu'on n'habite qu'un an. Pourquoi? C'est qu'on ne le connaît pas. Ah! Ah! »¹. Nella prima edizione di *Rome*,

¹ *Correspondance*, « *Bibliothèque de la Pléiade* », Paris, Gallimard, 1966, t. 1, p. 303A.

Naples et Florence, egli sostiene di essere rimasto a Bologna dal 12 aprile all'11 maggio 1817; dalla *Correspondance* risulta al contrario che in quel periodo si trovava a Parigi, o, quanto meno, in Francia. Nell'edizione del 1854 di *Rome, Naples et Florence* afferma di aver soggiornato a Bologna dal 26 dicembre 1816 al 21 gennaio 1817; dalla *Correspondance* risulterebbe invece provata una sua permanenza a Roma nello stesso periodo. Anche se, per stabilire un calendario stocicamente accettabile dei soggiorni bolognesi di Stendhal, non volessimo basarci sulle « indications fantaisistes »¹ di testi a carattere dichiaratamente letterario, una lettura attenta e uno studio comparato degli scritti autobiografici mettono in luce contraddizioni analoghe. In una lettera al conte Sebastiani del dicembre 1831 egli sostiene di essere stato in guardia a Bologna nel 1801, mentre i curatori della *Correspondance*, H. Martineau e V. Del Litto, ci dicono che non vi è mai stato². Per quanto riguarda il soggiorno bolognese del 1814, leggiamo nel *Journal*: « Je pus le 6 octobre à 1h pour Bologne [...] Je me suis arrêté deux jours francs à Bologne et une demi journée à Parme », e, in una lettera datata Milano 17 ottobre: « Je suis arrivé le 13, après avoir bien vu Bologne et les fresques sublimes de Parme »³. È dunque difficile stabilire la data esatta del soggiorno del 1814; tutto quello che possiamo dire è che Stendhal si è fermato a Bologna due giorni, tra il 6 e il 13 ottobre. Ma le contraddizioni più rilevanti sono senz'altro quelle che riguardano il soggiorno del 1820. Dal *Calendrier de Stendhal* risulta che H. Beyle è stato a Bologna dal 20 al 27 marzo di quell'anno. Ora se due lettere scritte da Bologna avvalorano questa tesi⁴, ne ci lasciano disorientati, e cioè quella a Thomas Moore datata Napoli 25 marzo 1820, quella a M. Desmarre datata Grenoble 25 marzo 1820, e infine quella a Adolphe de Maresie datata Mantova 26 marzo (1820).

A questo punto ci troviamo di fronte a due alternative. O consideriamo l'autore come un'entità psicologica, come un individuo empirico, riprendendo così l'interpretazione tradizionale di uno Stendhal stilizzatore e ritomane; oppure trattiamo tutti i testi alla stessa stregua, quelli di finzione come quelli autobiografici, dal punto di vista della

¹ H. MARTINEAU, *Le Calendrier de Stendhal*, Paris, La Divine, 1950, p. 164.

² *Correspondance*, cit., t. 2, p. 1824.

³ *Ibidem*, t. 1, p. 790.

⁴ Una lettera datata « Bologne 21 mars 1820 », l'altra datata Bolognese 26 mars (1820), entrambe indirizzate a A. de Maresie.

specificità dell'atto di scrittura. La corrispondenza e il diario vanno dunque considerati come dei generi letterari e, in quanto tali, obbediscono alle leggi della creazione letteraria.

Abbiamo già osservato che il desiderio di mascherarsi, di creare illusorie realtà tramite dichiarazioni perentorie — che si dissolvono istancabilmente secondo diverse angolazioni — sia costante negli scritti stendhaliani. Ne risulta un processo continuo, che sembra sublimarsi, nella scelta stessa, da parte dell'autore, di uno o più pseudonimi come irresistibile vocazione all'equivoco e all'ambiguità. Possiamo riferirci allo studio di Starobinski⁵, che analizza appunto la scelta dello pseudonimo da parte di H. Beyle, come « art de déplacement »: la volontà di mascherarsi è desiderio di crearsi uno spazio e un tempo « déplacés » (lo spazio vuoto del gioco diventa il luogo della sola « pienezza » possibile per un autore). Il momento della verità — per l'autore e per il pubblico, per lo scrittore e il lettore — è da Stendhal eternamente differito, e destinato a non giungere mai. La maschera e lo pseudonimo, oltre ad essere, primitivamente, immagini di scissione (persona/personaggio, io in sé/lo in rapporto agli altri, realtà vissuta/realtà creata) sono anche, e soprattutto, una via traversa destinata a perdersi senza fine. Identità fittizia e affermazione di apodittiche verità coesono infatti il rischio di frantumarsi solo se qualcosa o qualcuno, impedendo che il gioco continui, rendono la maschera inutile. L'equivoco e il contraddittorio, basandosi su una gratuità e una provvisorietà dilatate al punto da raggiungere una fragile eternità, sopravvivono esclusivamente affrancandosi da una sincerità perentoria e definitiva. Il modo stendhaliano « d'abolir le mensonge n'est pas de revenir à la vérité intérieure (qui n'existe pas), mais de s'abîmer dans la fiction pour s'y confondre »⁶, in quanto non si tratta di esprimere una realtà già esistente, bensì di creare un'autenticità dal nulla.

Se accettiamo una tale logica, proposta continuamente dal gioco letterario dell'autore di cui ci occupiamo, allora, utilizzando le indicazioni fornite da *Rome, Naples et Florence*, come dalla *Correspondance* o dal *Journal* — dove gli elementi autobiografici diventano inevitabilmente elementi trasposti che obbediscono alla legge interna della composizione — sarà possibile compilare una cronologia e una storia di soggie-

⁵ J. STAROBINSKI, *Stendhal pseudonyme*, in *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1951.

⁶ *Ibidem*, pp. 221-222.

ni bolognesi, però non di H. Beyle, ma solo ed esclusivamente di Stendhal.

5 I — *La stampa bolognese dal 1811 al 1835* — Dal 1811 al 1855, Stendhal si reca a Bologna otto volte*. Durante tali soggiorni afferma di avere assistito a numerose rappresentazioni teatrali, di essere entrato in contatto con personalità della vita culturale e mondana cittadina, e delinea, tramite riferimenti trasparenti ad una realtà di tipo documentario, l'immagine di una città italiana con nome, tratti, funzioni costanti e riconoscibili all'interno della sua opera. Rispetto alle notazioni su Bologna fornite da Stendhal, le notizie cronachistiche sulla vita culturale e mondana reperibili attraverso la stampa del ventennio 1811-1835 hanno la funzione insostituibile del termine di relazione e di confronto.

Dal 1807 al 1815 la stampa a Bologna si concentra in un unico periodico (l'ex «Gazzetta di Bologna» del periodo pontificio) conosciuto fino al 1811 come «Redattore del Reno» e, dal 1812 al 1815, come «Giornale del Dipartimento del Reno». Col 18 luglio 1815 il «Giornale del Dipartimento del Reno» riprende il primitivo nome di «Gazzetta di Bologna», nome che conserva fino alla fine del periodo che ci interessa, eccettuato l'anno 1831 in cui prende il titolo di «Monitor bolognese». Per quel che concerne la stampa a carattere politico-amministrativo, il passaggio dal regime napoleonico alla restaurazione papalina non è violento: i giornali hanno perduto già da tempo la libertà d'espressione. È interessante osservare come un tale mutamento al vertice si ripercuota sulla vita culturale capovolgendone il denominatore, e si passi da un'esaltazione eminentemente laica di derivazione francese per tutto ciò che è spettacolo, piacere del divertimento raffinato, sia musicale, letterario o mondano, ad uno spirito di mortificazione quaresimale.

Durante la dominazione napoleonica infatti, il «Redattore del Reno» si presenta diviso in due parti distinte, una a carattere politico-amministrativo, l'altra, chiamata «Letteraria o d'arsena lezione», destinata a fornire gli annunci e il resoconto delle feste, degli spettacoli e dei trattamenti mondano-culturali bolognesi. Niente di simile si ritrova nella stampa periodica dopo il 1815; le critiche e gli annunci

* Per le date e la durata dei soggiorni, cf. il *Calendario* in appendice.

degli spettacoli si fanno sporadici, fiocchi e vaghi. Si ricorre addirittura a costosi procedimenti (ad esempio: pseudo-lettera di un anonimo ferrarese a un amico su un melodramma rappresentato al Comunale di Bologna), per offrire una nebulosa recensione della vita culturale e teatrale cittadina.

Se dai giornali a carattere politico-amministrativo passiamo ai periodici storici, letterari e culturali, possiamo ugualmente verificare come, negli anni immediatamente seguenti la Restaurazione, la tendenza a strangolare in un clima paralizzante e quasi assiale l'eccessiva importanza concessa ai piaceri mondani porti a un silenzio pressoché totale. Dobbiamo attendere alcuni anni perché, alle timide e costose recensioni anonime inserite nella «Gazzetta», si affianchino alcune riviste incontrate esclusivamente sugli avvenimenti teatrali, letterari e mondani bolognesi. Dato il clima in cui tali pubblicazioni sorgono, loro carattere peculiare è la discontinuità, la precarietà e la fine prematura. Due sole riviste hanno vitalità sufficiente a resistere per un lungo periodo, e ci forniscono una documentazione preziosa cui in seguito faremo riferimento. La prima, «Centri storici intorno alle Lettere, Invenzioni, Arti, Commercio e Spettacoli teatrali» (conosciuta anche come «Teatri-Arte-Letteratura»), esce a Bologna dal 1824 al 1860; la seconda, «Notizie teatrali, bibliografiche urbane ossia il Caffè di Petronio» dura dal 1825 al 1842.

L'impostazione delle due riviste è agli antipodi: austera, impraziale e paludata in «Centri storici», riveste invece un carattere tipicamente dialettale e satirico nel «Caffè di Petronio», in cui macchiette popolari intrecciano dialoghi maccheronici con ipotetici artisti stranieri, offrendo una bassettesca ricostruzione di «furori e deliri» teatrali cittadini. A tali riviste bisogna poi aggiungere, dal 1818 al 1820 gli «Opuscoli letterari»; nel 1825 il «Bollettino universale statistico bolognese»; nel 1828; il «Novellatore o le Panfaluco, giornale di Scienze, Lettere ed Arti»; infine, «L'Abbreviatore», reperibile solo nel 1820, che anticipa visibilmente i toni cartacei e dialettali del «Caffè di Petronio».

5 III — *La prima legge della vite bolognese secondo Stendhal: «plaisir»* — Negli scritti di Stendhal, Bologna si costruisce una sua propria fisionomia cristallizzando impressioni e suggestioni che ruotano

prevalentemente atonico ai nuclei costituiti da due immagini divergenti, destinate però a una continua sovrapposizione:

a) Bologna come luogo dove le parole « plaisir », « esprit », « joie », « passion » acquistano una pregnanza ideale, circondati un contesto che si materializza man mano attraverso la scrittura;

b) Bologna come luogo chiuso, provinciale, dove tutto cospira a soffocare o ad allontanare l'elemento estraneo proprio in quanto pericolosa apertura verso l'incongruo, l'atibinale e l'indesiderato.

Delle due immagini, è la prima a trovare un maggiore spazio negli scritti stendhalliani, pur scontrandosi continuamente con la seconda. Bologna si cristallizza di volta in volta in frasi come « délices du retour à la civilisation, comme en revenant de province à Paris »¹⁷, cui si oppone « n'avoir que vingt-quatre heures à passer dans une massade petite ville »¹⁸; e anche « Il faut quitter Bologne, cette ville de gens d'esprit. Depuis quinze jours j'avais bien trouvé le genre de vie convenable à mes goûts et aux plaisirs qu'offre la pays; ce n'est pas peu »¹⁹, smontato dal secco giudizio di città sporca misera e chiusa offerta dal *Journal*,²⁰ a conclusione del suo primo soggiorno, nel 1811.

La parola chiave, nell'edificazione della Bologna stendhalliana, sia essa una città sensuale, mondana e vivace, sia invece il suo opposto, è costituita da « plaisir », con tutti i suoi possibili corollari e addentellati. A seconda che il « plaisir » spirituale e materiale gli sia offerto o negato, si compone un mosaico diverso. « Bologne me plaît beaucoup »²¹, afferma Stendhal; e ancora, parla di Villa Aldini come di una « maison bâtie sur les collines, pour le plaisir des yeux »²². Piaceri delle arti, della vista, della buona società: una Bologna gioiosa, che ha i suoi antagonisti, e cioè « il governo di questi maledetti poeti », anche se Bologna è la « ville qui fait peur au pape et qui, à l'imprimerie près, jouit d'une extrême liberté »²³. Quali piaceri Stendhal cerca e colloca a Bologna? Quelli della conversazione, della mondanità, della vita teatrale: ma, fra tutti i piaceri, la musica

¹⁷ Rome, Naples et Florence en 1817, Paris, Le Divan, 1936, p. 58.

¹⁸ Rome, Naples et Florence, ed. del 1814, « La Gazette de Bibliophile », Genève, Ed. Slatkine S.A., 1971, p. 177.

¹⁹ *Ibidem*, p. 318.

²⁰ *Correspondance*, cit., t. I, p. 3209.

²¹ Rome, Naples et Florence, cit., p. 178.

²² *Correspondance*, cit., t. I, p. 1056.

sembra rivestire per l'autore un'importanza fondamentale, e si lega reiteratamente all'esperienza bolognese. Per colpa dei preti « ennemis des plaisirs »²⁴, Stendhal deprecia l'assenza di quella « jouissance de musique »²⁵ di cui si dichiara assetato: « J'ai soif de musique; une soirée sans musique me semble avoir quelque chose de sec et de malheureux »²⁶. Non che la musica sia interamente assente, a Bologna: bisogna semplicemente chiarire cosa l'autore intenda per musica e per piacere musicale. Per Stendhal il piacere musicale si identifica esclusivamente con il melodramma, o, più genericamente, con la musica vocale; si ricollega quindi ad un piacere di tipo mondano, arte come gioco di società, occasione di incontri, gusto sensoriale del bel canto, della rossura. Una simile sensibilità lo accomuna agli Italiani, di cui egli ammira la passione per l'opera, che « les autres boes du monde et les fait voyager dans les pays des illusions tendres »²⁷. Il mondo della musica strumentale, sinfonica e da camera, lo lascia freddo se non annoiato. Infatti Bologna si restringe spesso ad immagini di gretta cittadina provinciale quando non gli offre il spettacolo operatico di cui egli ama rappresentarsi come sensibile conoscitore. La notazione « il y a de fort jolis concerts le dimanche matin au Casino; mais les concerts n'ont toujours semblés fastidieux »²⁸, esclude dal suo gusto musicale qualunque propensione alla musica non cantata. Se i teatri bolognesi non gli offrono l'unico piacere musicale che egli ammette, ossia il melodramma, Stendhal si rassegna ad ascoltare in case private i cantanti, quali Velluti e il giovane Trentanove, che lo affascina con la sua voce deliziosa ed è in grado di cantare « un duo à lui tout seul »²⁹.

L'ottica da cui lo scrittore parte per ricostruire la città tende quindi a presentarci Bologna, quasi esclusivamente, come concessione di « plaisirs » — esistenti o mancanti — a vari livelli, ma di tipo eminentemente mondano: le continue dilatazioni di una tale ottica si realizzano sul piano della scrittura tramite l'usuale gioco di equivoci, di contrasti, di riaffermazioni, di generalizzazioni che danno vita ad

²⁴ Rome, Naples et Florence, cit., p. 150.

²⁵ *Ibidem*, p. 241.

²⁶ *Ibidem*, p. 180.

²⁷ *Ibidem*, p. 255.

²⁸ *Ibidem*, p. 190.

²⁹ *Ibidem*, p. 190.

personaggio di Sordhal esploratore curioso di una città « straniera », la cui realtà si proietta attraverso il mito dell'esotismo.

§ IV — *Teatri e spettacoli a Bologna dal 1811 al 1835* — Nella prima metà dell'800, i teatri funzionanti a Bologna sono una decina²⁶. Il melodramma (opera seria, opera buffa, dramma giocoso, opera eroica, ecc.) occupa un posto di assoluto primo piano sulla ribalta bolognese. Il Gran Teatro della Comune²⁷ è il più attivo, se si esclude la chiusura per lavori di restauro dall'estate del 1817 alla primavera del 1820, e il più adatto a un tal genere di spettacolo. La rappresentazione di un melodramma è quasi sempre seguita da un balletto, mitologico o arcadico, ancora legato a modelli classici²⁸; sia in campo lirico, che coreografico, il romanticismo resta infatti estraneo, se non ignoto, al gusto del pubblico e dei giornali bolognesi.

Nella stampa consultata, dal 1811 al 1835, il linguaggio critico appare stereotipico, legato a vaghe formule instancabilmente ripetute: la musica è spesso frotolosamente recensita come frutto delle fatiche di un « celebre Maestro », le scene risultano « decorate con magnifiche pompe »; si lodano essenzialmente le esecuzioni di singole arie o di un duetto o di una scena. I maggiori voli e ghirigori, il linguaggio critico dei periodici li profonde sui cantanti, veri responsabili, creati di « fiacchi » o « deliti » operistici; la figura dell'autore resta ai margini del discorso critico, sfocata, sfiorata solo in parte — se si accennano Rossini prima e, dal 1824 in poi, Bellini e Donizetti — dalla nuova dimensione mitica che l'artista assume nella critica romantica.

Al solisti più famosi si dedicano serate a loro esclusivo beneficio, dette appunto benefiche, durante le quali vengono eseguiti i brani delle opere o dei balletti preferiti dal pubblico. Il divismo a Bologna trova una sua manifestazione originale nella tradizione dei sonetti,

²⁶ Gran Teatro della Comune, Teatro Marzighi, Teatro Feltrin, Teatro del Corso, Arena del Sole, Teatro Consaroli da S. Maria, Teatro di S. Lorenzo, Teatro Privé, Teatro S. Gregorio.

²⁷ A quell'epoca, il Gran Teatro della Comune è ancora intitolato all'osterre, dato che il portico e la facciata principale saranno sventati solo nel 1935, dopo l'incendio del 1931.

²⁸ Ad esempio, nell'ottobre del 1814, al Teatro Consaroli da S. Maria, viene rappresentata l'opera eroica *Le Matilde* ossia *Le Schiavine*, seguita dal ballo mitologico *La Riva di Valeno* ossia *Il rapimento di Venere*; e, nel gennaio 1817, al Teatro Comunale, si rappresenta il Clau, Opera con Ballo Grande *La Minde*.

distribuiti o lanciati dai palchi nelle serate benefiche dei cantanti; tali sonetti sono stampati per iniziativa di amministratori, probabilmente sollecitati dall'impressario se non dagli stessi cantanti²⁹. Fra i coreografi, l'unico che goda di una celebrità esplosiva e leggendaria è senz'altro Gioacchino Rossini: dal 1814 al 1833 i cartelloni delle rappresentazioni teatrali bolognesi registrano il suo nome con una frequenza altissima, sia per prime esecuzioni che per repliche. Doricenti e Bellini, come abbiamo già osservato, si affermano solo dal 1824 in poi, ed in misura minima se confrontati al compositore pesarese; quanto agli altri autori di melodramma, restano una serie di nomi senza echi di fanatismi o fuori cittadini (Paer, Mayer, Generali, Piccitta, Pavesi, Menacchante, Pacini, Sampieri, Coccia, ecc.).

Se il melodramma si inserisce pienamente nella vita teatrale e mondana cittadina, non altrettanto si può dire per la musica strumentale. Concerti pubblici sono eseguiti, con una certa frequenza, sia al Casino dei Nobili, sia al Liceo Filarmosico, sotto forma, questi ultimi, di saggio finale.

Più vivace è il legame fra musica, anche concertistica, e case private: la musica è uno dei piaceri dei salotti mondani, segno di casa, gioco di società, tipico dell'educazione aristocratica, e poi dell'alta borghesia. La musica da camera che si esegue nelle case gentilizie italiane di quell'epoca consiste prevalentemente, salvo rarissime eccezioni (a Firenze e a Milano soprattutto), in fantasie, spesso improvvisate, su motivi d'opera noti al pubblico. Romanze famose, più per il cantante esecutore che per l'autore, offrono a virtuosi di vari strumenti l'occasione di esibire le loro capacità tecniche e di inserirsi nel gioco mondano. Per rallegrare gli ospiti, la padrona di casa si premura di invitare cantanti o compositori famosi: indicativa è la lettera della Martignoli al Maestro Tadolini, in cui lo prega di venire da lei « domani sera alle otto, perché si vorrebbe fare un po' di musica »³⁰.

La prosa si presenta con una certa regolarità sui palcoscenici e nella stampa bolognese del primo trentennio dell'Ottocento. I cartelloni sono dominati dal Goldoni e dall'Alfieri, ma la genericità

²⁹ Cf. L. Tazzari, *Due secoli di vita musicale: Serie del Teatro Comunale di Bologna*, Bologna, ed. Alfa, 1966 vol. I, pp. 193 segg.

³⁰ Biblioteca Comunale dell'Archigianoteo di Bologna, Coll. Avanzi, LX, 161-6.

abituale del linguaggio critico ostacola la ricostruzione della tipologia e dell'importanza di tali rappresentazioni. La prudenza, o la superficialità degli anni 1811-14 (nei giornali dominano stereotipi quali «spettatori che applaudono con trasporto alla valenza dei bravi attori», o «l'interprete si distingue per una sua disinvolta maestria d'azione») lascia il posto al silenzio degli anni immediatamente seguenti la Restaurazione. Tale silenzio si interrompe, dal 1820 in poi, soprattutto in occasione del Carnevale, che è per eccellenza luogo delegato al piacere; ma ancora una volta i critici sembrano prediligere una insaziabile serie combinatoria di *dichër* ruotanti, come per il melodramma, intorno all'interpretazione degli attori.

§ V — *Melodramma e divismo negli scritti stendhaliani* — Negli scritti stendhaliani esaminati, il melodramma diventa il segno della costruzione del personaggio Stendhal, collegato con frequenza ad un luogo, cioè Bologna. Esempi in tal senso abbondano in più di un testo con varianti minime e tendono tutti a creare un ritmo tipico della vita di Stendhal a Bologna: «A ma première question en arrivant à Bologne: y a-t-il opéra? — Oui, monsieur, la *Clémence de Titus*. Je vole au théâtre, l'Ouverture commence comme femme»²⁶; oppure: «J'arrive à Bologne à 6h et demie. J'arrive au spectacle à 8h un quart. Je vois *Ser Marcantonio*»²⁷; o ancora: «J'ai assisté au flauto de l'Opéra à Bologne le 26 décembre, car il y avait opéra quelqu'on nous eût assuré le contraire à Florence»²⁸. Ritroviamo nei tre capitoli la stessa costanza: Stendhal + Bologna = (prima di tutto) opéra; inoltre, la stretta analogia tra le due prime citazioni può servire da indice di tale costanza.

All'interno dell'evocazione di uno Stendhal spettatore del melodramma a Bologna, si dirama una rete capillare di allusioni al suo personaggio, in rapporto alla società con cui entra in contatto. Ne risulta un gioco mantenuto spesso a livello di notazione modiana, un linguaggio che si risolve in gusto della *pointe*, della *bonafide*, con rapido rovesciamento o abbassamento finale di una premessa piana, banale o

²⁶ *Rome, Naples et Florence en 1817*, cit., pp. 93-94.

²⁷ *Journal*, in *Giornali scelti*, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1979, p. 1118.

²⁸ *Correspondance*, cit., t. 2, p. 131.

tecniche: «Rocconi, dans le rôle de Titus, excellent chanteur, la même école que les Mombelli et Pacchiarotti, un accent qui va au cœur; que n'a-t-il vingt ans de moins! Il est encore fort agréable dans une petite salle»; oppure «Vivilla, l'Enlèvement de Coëncille, la Bonini, jeune diva du Conservatoire de Milan. Elle a du jeu, de la méthode et une assez jolie voix de tête (primo soprano) qu'elle conserve, car elle est laide»²⁹. Bologna si collega al melodramma, come tramite modiano e pretesto per autodefinizioni o definizioni «tout court», non solo nei *Journal* o in *Rome, Naples et Florence*, ma anche nella *Correspondance*, dove la volubilità della conversazione apparentemente senza meta si dirige spesso verso dichiarazioni volutamente esplosive: «Pucina est à terre; mais, samedi, la singulière Garza lada. Rocconi a fait cinq opéras qu'il copie toujours. La Garza est une tentative pour sortir du cercle. Je verrai, dans un Barlier, faites bouillir quatre opéras de Cimarosa et deux de Paisiello avec une symphonie de Beethoven; mettez le tout en mesure vive, peu de croches, beaucoup de triples croches, et vous avez le Barlier, qui n'est pas digne de dénouer les cordons de *Sigismonde*, de *Tancrède*, et de *L'Italienne*»³⁰.

Il melodramma non è solo «piacere» personale, o narcisico ritrovamento di sé, ma anche gioco di trasparenti allusioni a un «piacere» collettivo, a un culto generalizzato di un certo tipo di musica, condivisi da un pubblico e da una critica concordi. L'attenzione alle voci, alla funzione della vocalità, come elemento di comunicazione e strumento musicale in sé e per sé, il ritorno insistente di Stendhal più sulle qualità vocali che strumentali di una composizione, coincide con un fenomeno storicamente riconoscibile, cioè il divismo dei cantanti. La maschera di Stendhal è dunque rassicurante, facilmente adeguabile al contesto sociale in cui è chiamata a muoversi; tutti i cantanti citati da Stendhal sono effettivamente esistiti, e rimano episodi noti o, per lo meno, ne assumono le sembianze: Marietta Marcolini, il tenore Tramezzani, il cantante Trestantore, il baritono Rocconi, i soprani Velluti e Pacchiarotti, garantiscono una cornice reperibile «storica», o piuttosto una zona ambigua di «autenticità».

Il suo interesse per i separati, residuo fermento del divismo conosciuto dai cantanti nel XVIII secolo, ha un'apparenza documen-

²⁹ *Rome, Naples et Florence en 1817*, cit., pp. 93-94.

³⁰ *Correspondance*, cit., t. 1, pp. 1020-1021.

taria che maschera un'ambigua curiosità per tali esseri ossessati, tipica della sensibilità romantica²¹. I sopranniti e i contraltini che ancora sopravvivono a quello spariacque costituito dal XIX secolo, desano il rimpianto e l'ammirazione di Rossini, lo stupore di Stendhal, e contrastano il passo alle prime donne. Esasperando i valori esonistici e le raffinatezze ornamentali del canto, i castrati esibiscono voci chiare, cristalline, di sonorità e vibrazioni extra-umane, astratte, estensissime nel registro superiore, flessibili fino a raggiungere impensate tenuità. Stendhal non commenta, annota solo: « Ce soir, en revenant du concert de M.me Grassini, où Velluti a chanté »²², dove il nome del soprannito scivola e si perde nell'assenza di un ulteriore sviluppo.

Se tuttavia molte parti femminili, nel melodramma del primo Ottocento, sono ancora scritte per contralto anziché per soprano, è conseguenza del predominio dei castrati, cui spettano voli acrobatici nel pentagramma, mentre alle donne sono riservati i suoni caldi, voluttuosi, profondi. L'evoluzione di un simile tipo di canto femminile, in grado di esprimere la passionalità anche nel virtuosismo ornamentale, trova la sua incarnazione nella prima donna Marietta Marcolini: « La première donna, la signora Marietta Marcolini, est un contralto d'une douceur suave [...]. Nos chanteurs verraient que les ornements doivent exprimer la volupté, ou sont des horreurs. Madame Marcolini a cette douceur suave »²³.

Il tenace Tramezzani, uno fra i primi divi del canto maschile che suscita i « deliri » dell'uditorio, soprattutto femminile, è invece visto da Stendhal con occhio critico e ironico. La caricatura del divo Tramezzani costituisce inoltre il pezzo forte di un'opera satirica, introdotta, secondo Stendhal, *Il Virtuoso del teatro*²⁴, su libretto di Anelli, melodramma sulla falsariga di numerosi precedenti destinati a smitizzare i furori divistici concessi ai cantanti. È proprio tale caricatura che offre a Stendhal lo spunto per un discorso paradossale sulla povertà della prosa teatrale italiana e i libretti operistici di quel periodo. Paradossale perché, se da una parte egli insiste sulla carenza della prosa, e addi-

²¹ Vedi ad esempio Savastier, *nocturne di H. de Balzac*, a cura di R. Furbes ha dedicato due anni di studio attento nella pubblicazione del saggio *R/Z*, Paris, Ed. du Seuil, 1970.

²² Rome, *Naples et Florence en 1817*, cit., p. 301.

²³ *Ibidem*, in *Deuxième édition*, cit., pp. 1119-1120.

²⁴ Secondo i divistici enciclopedici musicali, il titolo di quest'opera con titolo di *Mage* sarebbe invece *I Virtuosi*.

rittura della letteratura italiana, dall'altra sembra identificare l'unico genio originale italiano nella persona dell'avvocato Anelli di Desenzano, « ce génie ignoré », che ha « dans sa manière da Dancourt, da Gozzi et un peu du Shakespeare »²⁵.

§ VI — *Vita modenese e Bologna nei primi quarant'anni dell'800* — Dalle fonti consultate, risulta che la vita modenese della Bologna aristocratica ed elegante, nei primi quaranta anni dell'800, ruota soprattutto attorno a due centri, Palazzo Ruini e Villa Sampieri. Nel 1822, il principe Felice Baciocchi (vedovo di Elisa, sorella di Napoleone) si stabilisce a Bologna: dopo aver acquistato il palazzo Ruini, oggi del Tribunale, lo abbellisce, lo ingrandisce e lo apre a feste cui interviene tutta la Bologna della nobiltà e della cultura. Aralogo ruolo ha villa Sampieri a Casalecchio di Reno, dove si danno commedie, concerti, balli e sontuosi banchetti. È rimasto famoso il ricevimento organizzato in onore di Gioacchino Rossini nell'agosto del 1830, durante il quale quindici dame vestite di bianco, con in mano corone di fiori, rendono omaggio al compositore cantando in coro e deponendo le ghirlande ai piedi di un bano del musicista.

Fra i salotti di questo periodo, il più celebrato è quello di Cornelia Rossi Martinetti. Amica di Giuseppina Bechthaus e di Maria Luiza d'Austria, la Martinetti contribuisce a introdurre a Bologna la moda e lo spirito parigino. Nel suo palazzo di via San Vitale, abbellito da un giardino oggi scomparso, che il marito, l'ingegner Gian Battista Martinetti, ha fatto costruire « con viali ombreggiati, rialzi e scalinate, fontane, sedili, tempietti con colonne e statue antiche, grotte misteriose con finestre roccie e stalattiti »²⁶, si riunisce il fiore della nobiltà italiana e europea. Il suo cenacolo è aperto a personalità quali l'imperatore Napoleone e Luigi I di Baviera, artisti e letterati italiani quali Canova, Paolo Costa, Menzofanti, Foscolo e Leopardi, scrittori stranieri come Stendhal, Byron e Chateaubriand.

Cornelia Rossi Martinetti è a giudizio dei suoi contemporanei l'incarnazione e il simbolo della Bologna colta, brillante ed elegante²⁷.

²⁵ Rome, *Naples et Florence en 1817*, cit., p. 306.

²⁶ G. Rossi, *Bologna nella storia, nell'arte e nel costume*, Bologna, Zanichelli, 1904, vol. III, p. 237.

²⁷ La Martinetti conosceva il greco e il latino e parlava quattro lingue vive.

Tutto contribuisce a fare di lei un mito: la sua bellezza che trova tutti consenzienti, il suo fascino, le sue doti (suona e canta con grazia squisita), la sua raffinata conversazione, lo scenario in cui vive, i personaggi di cui si circonda. Mito vivente della sua epoca, di cui Paolo Costa, Leopardi, Ugo Foscolo tramandano il fantasma attraverso gli scritti. E non a caso la leggenda ci narra che Casova, dopo aver tentato vanamente di eseguire un bacio di Cornelia, distrugge l'opera, perché non riesce a rachiudere nella pietra la sua bellezza. Anche il giudizio di Stendhal riflette l'entusiasmo di chi identifica in Cornelia Martinetti il fascino completo della donna di mondo: « La haute société de Bologne a un peu la couleur de celle de Paris; elle est animée par quelques-uns de ces êtres charmants qui offrent la réunion si rare de l'esprit, de la beauté et de la gaieté. Madame Martinetti ferait sensation, même à Paris »³⁴.

Il salotto della contessa Teresa Carniani Malvezzi riveste una funzione diversa nell'alta società bolognese: più chiuso, riservato, con inaccessi spiccatamente intellettuali. La contessa Malvezzi, chiamata la « Minerva bolognese », è una donna malinconica dolce e raffinata: educata dall'abate Mezzofanti e dal Bianconi allo studio delle letterature antiche e contemporanee, scrive sonetti, traduce classici latini e il Pope, Amica di Monti, Costa, Leopardi, Pindemonte, Mai, è in contatto con molti artisti italiani e stranieri: il suo censuro letterario ha un carattere aristocratico, il cui fascino è agli antipodi di quello della Martinetti. Della Malvezzi tuttavia non si trova traccia esplicita negli scritti di Stendhal: un'allusione, reperibile nell'edizione del 1854 di *Rome, Naples et Florence*, dove si parla di una certa Madame M. ... non è sufficiente a farci identificare una personalità precisa. Potrebbe trattarsi della contessa Malvezzi come della Martinetti, o di un'altra dama (Marsigli, Malvasia) dell'alta società bolognese.

§ VII — « Paraison » → « plaisir » / « ennui » — Se Stendhal mira a coinvolgere il lettore in un gioco narrativo tendente a identificare in Bologna un luogo privilegiato, costruito attorno alla parola *plaisir*, all'interno di questo luogo compaiono case, personaggi, eventi in cui

Scrisse un romanzo in francese, di cui possiamo trovare la traduzione italiana, *Amelia*, ad opera del Conte F. Rangoni, nella biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna.
³⁴ *Rome, Naples et Florence* en 1817, cit., p. 98.

una tale avventura urbana può svolgersi. E nella topografia stendhaliana bolognese — oscillante fra una carezza di elementi riconoscibili e un eccesso di luoghi conosciuti da viaggiatore straniero classico — il teatro proprio all'avventura più dilatata nel tempo e nello spazio è quello, chiuso, del salotto.

Le leggi che governano il salotto bolognese secondo Stendhal si possono riassumere in una opposizione fondamentale: « passion » → « plaisir » / « ennui ». Il primo elemento della mondanità è il divertimento inteso come *paraison*, termine ultimo di una narcisistica realizzazione di sé, priva delle scomode sovrastrutture di qualunque frustrante obbligatorietà. Sorta di innocente fatalità, la *paraison* è, secondo Stendhal, guida dei bolognesi nella vita *privata* come nella vita mondana verso il conseguimento del sommo bene, il *plaisir*; in un tale edenico galateo, il peggior peccato è, ovviamente, la *seccatura*: « Je ne vois personne à Bologne qui rende des devoirs. Quelle immense source d'ennui ils ont de moins que nous! — Vous allez tous les jours dans telle maison (...): d'où vient qu'on ne vous y voit plus? — La fille est morte, la mère est devenue bigote, et en arco »³⁵. Il rifiuto della *seccatura* suggerisce un'assenza di cerimoniali costrittivi che apre l'atmosfera di per sé stagnante del salotto: « A Paris, l'un étouffe par le manque d'air, dans les salons les plus à la mode; à Bologne, le jour suivant l'étouffade, l'homme opulent ne verrait personne dans son salon »³⁶.

Se la mondanità è una *passion*, e rifiuta le strettoie di un galateo strutturato sul dovere, l'aria dei salotti è ossigenata e liberata dall'orrore della noia: « Dès qu'on s'ennuie quelque part, on n'y va plus [...] Le jeu est agréable, parce qu'on n'y est point pelé »³⁷. All'interno di questo luogo di libero passaggio, dove si può entrare e uscire seguendo il proprio umore, si svolge una serie di azioni facilmente riconoscibili a una più generica tipologia mondana ottocentesca; si fa musica, si cerca, si gioca: in particolare si dedicano a quest'ultimo piacere gli uomini e, fra le donne, « les femmes âgées, ou qui ont l'humiliation de ne pas avoir d'amant »³⁸. Il gioco è *paraison*, accettato immediato-

³⁵ *Rome, Naples et Florence*, cit., p. 240.

³⁶ *Ibidem*, p. 243.

³⁷ *Ibidem*, p. 243.

³⁸ *Ibidem*, p. 248.

memie e automaticamente all'amore: « A Bologne, l'amour et le jeu sont les passions à la mode »⁴⁰. Ma tutta la gratuità di possibili *plaisirs* irriducibili a un codice statico di doveri mondani si libera nella parola. Negli scritti di Stendhal riferiti ai salotti bolognesi, assume allora un mitico luogo eletto il *plaisir* della conversazione.

La conversazione segue vie capricciose, e fluisce a differenti livelli: arte (« J'ai bavardé sur les arts comme une pie »⁴¹) e politica costituiscono i primi semi del contatto verbale con la società bolognese, perseguito, da parte di Stendhal, allo scopo di definire, secondo una strategia mistuziosa, il proprio personaggio di *étranger*. L'arma miscelosa di cui si serve per allargare il proprio spazio di azione all'interno del salotto bolognese, è identificata nell'aneddoto: « Je n'ai pas manqué de raconter mes meilleures anecdotes sur Napoléon [...]. A Bologne, et surtout à Milan, on entend avec plaisir cinq ou six fois le même récit [...]. On m'a fait conter une histoire vingt fois au moins, tant qu'à la fin je m'ennuyais moi-même »⁴². Arma di doppia conquista, oltre a *plaisir in sé e per sé*, l'aneddoto serve sia a costruire la maschera scintillante che affascina il salotto, sia, all'interno del salotto, a « gettare il richiamo » alla donna di cui ci si interessa.

La conversazione letteraria invece lo affligge: gli artisti italiani sono per lui o dei geni (Monti, Canova e Rossini), o delle nullità; in una simile dimensione dominata da una *voix grossolana*, la funzione liberatoria del salotto a Bologna naufraga, e non esiste maschera capace di neutralizzare « le vulgaire des gens de lettres »⁴³. Il linguaggio del letterato accademico italiano, nel suo desolato ordine retorico, fa emergere per opposizione l'ambiguità del gioco di Stendhal con il suo personaggio letterario. Stendhal — personaggio e attore — si presenta infatti come gioco con il teatro: idee e parole, di volta in volta prodigate e rifiutate, alludono sempre a un codice nascosto che in realtà non esiste. Stendhal non è mai dove si pensava di trovarlo; un accademico è monotico e fisso come un burocrate: « un académicien est à mes yeux un employé du gouvernement de la classe des receveurs des droits-réunis ou des sous-préfects »⁴⁴.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 251.

⁴¹ *Ibidem*, p. 184.

⁴² *Ibidem*, pp. 228, 222.

⁴³ *Ibidem*, p. 278.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 278.

La statica prigione di codice retorico dei letterati accademici italiani crea « des océans de paroles et des déserts d'idées »⁴⁵, in quanto impedisce il dinamismo della metafora. Al vuoto inscritto nella maschera di Stendhal, all'assenza di una linea modellatrice e imprigionante, si accompagna la possibilità di evocarsi e di annullarsi continuamente, liberamente. Di fronte al monotico accademismo Stendhal assume una nuova maschera, quella della serietà ironica, tesa a disgregare la compatta paranza del codice retorico: « Je profane de l'occasion pour déclarer solennellement que je tiens pour excellent croupion et même pour petit fort aimable tous les artistes médiocres dont je prends la liberté de rire »⁴⁶.

§ VIII — Due procedimenti letterari usati da Stendhal: il paragone e la dilatazione. *Impressionismo e erotismo stendhaliano* — Nella ricostruzione della realtà bolognese, basata di volta in volta su un materiale sociologico o scenaristico, aneddotico o documentario, Stendhal ricorre continuamente a due procedimenti tecnici: a) il paragone; b) l'amplificazione o dilatazione.

a) Il paragone costituisce una costante combinatoria: Stendhal lo usa metodicamente nell'annotazione di incontri, aneddoti e peregrinazioni con cui si organizza il testo su Bologna. La città viene accostata a Milano, Parigi, Londra, Venezia, Ferrara, e via di seguito. Bologna non è *in sé e per sé*, ma è come... o non è come...: il continuo rinvio ad un altro, ad uno spazio che sposta il nucleo del discorso da Bologna all'Italia o all'Europa, si instaura quasi meccanicamente a tutti i livelli. Non solo « La haute société de Bologne a un peu la couleur de celle de Paris »⁴⁷, ma perfino il calcoloso bolognese inceditore di *plaisir* rivela immediatamente al « botteux » parigino.

Il termine di paragone che ricorre più frequentemente è Milano. « La société est bien moins française ici qu'à Milan »⁴⁸, o « La société de Bologne a beaucoup plus le ton du grand monde que celle de Milan, on se voit dans de beaucoup plus grands salons »⁴⁹, o anche « Bologne a, ce me semble, beaucoup plus d'esprit, de feu et d'originalité que

⁴⁵ *Ibidem*, p. 280.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 251.

⁴⁷ *Rome, Naples et Florence en 1817*, cit., p. 98.

⁴⁸ *Rome, Naples et Florence*, cit., p. 253.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 286.

Milan; on y a surtout le caractère plus ouvert »¹¹, sembrerebbero indicare una marcata preferenza per Bologna, scandita dal « beaucoup plus ». Per Stendhal invece è esattamente il contrario: l'accumulazione di pregi, e quel senso di pesantezza trionfale esibito per Bologna, non scalfiscono lo spazio da lui privilegiato, che corrisponde a Milano; il linguaggio felicemente ammazzone che classifica Bologna appartiene alla superficie del paragone, ma l'interiorità del discorso appartiene a Milano.

b) L'amplificazione, fondendosi reiteratamente al paragone, vi introduce un processo di dilatazione continua, di scivolamento insensibile verso un « déplacement » che squilibra il centro di gravità del discorso testuale: possiamo continuamente da Bologna all'Italia, dai bolognesi agli Italiani, dagli Italiani intellettuali agli intellettuali in estratto, dalle donne bolognesi alle donne italiane, a quelle francesi, o alle donne in sé. La linea di demarcazione che separa i differenti luoghi testuali si annulla nel vago, produce un effetto di spazamento progressivo, attraverso la tecnica della discontinuità e dello svaniscente. La vita di società bolognese è quindi proletaria in uno spazio instabile, che tende ad una dilatazione spontanea e inarrestabile; il provincialismo di Stendhal raggiunge il funambolismo. Le asserzioni sulle difficoltà incontrate da uno straniero in società, rimbambano da Bologna all'Italia: « il n'y a pas de place pour l'espér français dans un salon italien », perché in Italia « on demande le bonheur aux émotions, et non pas aux mots piquants, aux contes agréables, aux aventures plaisantes »¹². Il che stabilisce le equivalenze Stendhal = le Français; salon bolognaise = salon italien = Italie. Lo straniero (= Stendhal), entrando per la prima volta in un salotto bolognese (= italiano), si sente trascurato, è a disagio, intruise chiaramente di turbare un'intimità; col tempo, se è in grado di moderare la sua furia francese e non si innamora a prima vista della più bella donna del salotto, potrà ottenere un risultato positivo: « Si sincèrement vous cherchiez à vous faire petit, au bout de quinze jours, votre figure étrangère ne troublera plus la société. Un français est un animal tellement rare et si estimé, que, dès ce moment, vous serez l'objet de toutes les curiosités »¹³. Un tale passaggio dalla negatività alla positività è tuttavia assurdo se riferito a un contesto cronologico documentabile, perché, se

¹¹ *Ibidem*, p. 189.

¹² *Ibidem*, p. 205.

¹³ *Ibidem*, pp. 214, 215.

tale comportamento strategico messo in opera dallo straniero Stendhal a Bologna richiede più di quindici giorni, non si fonda certo su un'esperienza diretta.

La discontinuità è tipica di qualunque discorso che trova in Bologna il suo punto di partenza, e come punto di arrivo ha l'Italia e poi l'Europa. La dissertazione sulle donne ci offre un ulteriore esempio di questo procedimento. Le donne bolognesi, attraverso il processo di dilatazione, costituiscono solo il dato iniziale di un discorso che si allarga inaspettatamente fino a far coincidere definitivamente le Bolognesi con le Italiane, e a trovare in esse il nucleo di un discorso sulla femminilità. Le Italiane sono « les femmes les plus femmes de l'univers, et non pas des hommes à petit pied, comme nos dames de Paris »¹⁴. Il loro segreto si iscrive nella parola chiave di tutta la costruzione letteraria riferita a Bologna, e ci riporta alla categoria principale del discorso di Stendhal: le « passions » sono il tallonamento della donna italiana, « ces passions la subjuguent, l'occupent entièrement et l'empêchent de sentir que la vie s'écoule »¹⁵.

I due procedimenti analizzati, il paragone e l'amplificazione — usati non solo per i salotti, ma per tutta l'edificazione della realtà bolognese — tendono a produrre, attraverso una tecnica impressionistica, un effetto di « dépaysement » che ha le sue radici nel mito dell'esotismo romantico. Lo straniero Stendhal guarda questa terra con gli occhi dell'esploratore davanti a cui si apre uno spazio nuovo che egli tenta di decifrare. Utilizzando dati realistico-cronachistici (i quali sono già forniti di un proprio orientamento), lo scrittore sembra volersi limitare a ricrearli. Nell'atto di eseguire il nuovo disegno sovrapposto, l'astore compie però un leggero movimento, che può ampliarsi fino a diventare una parziale rotazione. Tutta l'attenzione del lettore è perciò complice di un gioco, che tende a svilupparsi secondo un'orientamento tanto più divergente dal dato reale, quanto più è grande la sfasatura introdotta dai procedimenti stendhaliani. Tale sfasatura è — spazialmente — la distanza della scrittura dal reale, entro cui si sviluppa tutta l'invenzione e l'arbitrarietà della letteratura.

¹⁴ *Ibidem*, p. 195.

¹⁵ *Ibidem*, p. 204.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE SULLA VITA CULTURALE BOLOGNESE NELLA PRIMA META DELL'OTTOCENTO

I - PERIODICI

«Gazzetta di Bologna» («Il Redattore del Reno» nel 1811, «Giornale del Dipartimento del Reno» dal 1812 al 1813, «Gazzetta di Bologna» dal 1813 al 1831, «Mossione bolognese» nel 1831, «Gazzetta di Bologna» dal 1831 al 1839).

«L'Abbecciate» (1820).

«Corrispondenti (rispetto alle Lettere, invenzioni, arte, commercio e spettacoli teatrali)», chiamato anche «Teatri, Arti e Letteratura» (dal 1824 al 1860).

«Notizie teatrali, bibliografiche e urbane ossia il caffè di Patrino» (dal 1825 al 1842).

II - TESTI

F. RASCHER, Cronaca di Bologna, 48 associazioni in formato portafoglio che vanno dal 1814 al 1845 (Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna).

G. GAMBOLINI, *La Costume Teresa Malvezzi e il suo salotto*, Bologna, Zanichelli, 1900.

GIULIA ROSSI, *Bologna nella storia, nell'arte e nei costumi*, Bologna, Zanichelli, 1926, 3 voll.

A. SORRELLI, *Storia della stampa in Bologna*, Bologna, Zanichelli, 1929.

Le seguenti voci: «Canto», «Gastronomia», «Concerto», «Melodramma», in *Enciclopedia della musica*, Milano, Ricordi, 1963.

L. TRIZZINI, *Due secoli di vita musicale, storia del Teatro Comunale di Bologna*, vol. I: Saggi, vol. II: *Repertorio critico degli spettacoli e delle esecuzioni musicali dal 1763 al 1966*, di S. Paganelli, Bologna, Ed. Afa, 1966.

A. VIANELLI, *Profili di Bolognesi illustri*, Bologna, Zanichelli, 1966.

L. RONDINI, *G. Ranzani*, Torino, E.R.I., 1968.

A. CAPRI, *Storia delle musiche delle antiche città orientali alle musiche sinfoniche*, vol. III e IV, Como, F. Vallardi, 1969.

CALENDARIO DEGLI SPETTACOLI RAPPRESENTATI A BOLOGNA DURANTE I SOGGIORNI DI STENDEHAL

Per il calendario dei soggiorni di Stendhal a Bologna sono state consultate le seguenti opere: *Journal, Correspondance, Vie de Henri Brulard, Souvenirs d'epoque*, nonché *Le Calendrier de Stendhal* di H. Martinouz. Il materiale riguardante gli spettacoli è stato tratto dai seguenti periodici bolognesi: «Gazzetta di

Bologna» («Redattore del Reno» nel 1811, «Giornale del Dipartimento del Reno» dal 1812 al 1813, «Gazzetta di Bologna» dal 1813 al 1831, «Mossione bolognese» nel 1831, «Gazzetta di Bologna» dal 1832 al 1839), «L'Abbecciate», «Corrispondenti (rispetto alle Lettere, invenzioni, arte, commercio e spettacoli teatrali)», «Notizie teatrali bibliografiche e urbane ossia il Caffè di Patrino»; per le opere musicali rappresentate al Teatro Comunale è stato scelto utile il 2° volume di L. TRIZZINI, *Due secoli di vita musicale. Repertorio critico degli spettacoli e delle esecuzioni musicali dal 1763 al 1966*, cit.

L'elenco degli spettacoli non vuole essere esauriente, vuole dare soltanto un'idea generale delle attività culturali di Bologna. Le lacune dell'informazione riguardano gli spettacoli sono dovute alla discontinuità dei periodici e alla scarsità delle notizie riportate dalla stampa in alcuni anni.

1811

dal 23 al 25 sett.

Teatro del Corso: *San Mercatorio*, opera buffa, musica di Pavesi.

Arca S. Lorenzo: *Il fiore verde*, opera su musica di Paisiello.

Teatro Comunale: *Compagnia de' Ballerini, Solisti e Pasticcini diretta da Mademoiselle Caroline e Giovanni Cappelletti*.

1814

fra il 6 e il 13 ott.

Teatro del Corso: *Compagnia Comica del Signor Paolo Belli Basso: Il servizio delle bagge* (6 att.); *Ranzonia* (7 att.); *La zattera e l'Orchestra* (8 att.); *Il Barbero burlante* (9 att.); *Falco e Argio* (10 att.); *I Rivali generosi* (11 att.); *Il Tattone e la papale* (12 att.).

Teatro Comunale da S. Martino: *La Matilde* ossia *La Salsuggia*, opera eroica, musica di G. Cocchi, seguita da *Le Rite di Valeno* ossia *Il Rapimento di Venere*, ballo mitologico composto e diretto da G. Piazzi.

1819

dal 22 al 25 luglio
circa

Il Teatro Comunale è chiuso per ristagno.

1820

dal 20 al 26 marzo

Teatro del Corso: *Comica Compagnia Riva-Goldoni*.

Teatro Mantigli: *I fratelli Jacovitti*, dramma in musica di Mosca, seguito da *Avi e Galata*, ballo mitologico di R. Perbelli; *Il Matrimonio per convenza*, dramma in musica di Paisiello, seguito da *La Tattone legnata*, ballo composito di R. Perbelli.

Teatro Comunale: *senza titolo*, si annuncia la prossima apertura.

Il 23 marzo il Cardinal Legato e il Cardinal Arcivescovo festeggiavano l'anniversario dell'incoronazione di Papa Pio VIII: nel Palazzo del Comune illuminato a festa viene offerto un refresco seguito da un concerto di musiche vocali e strumentali.

1824

19-20 febbraio

Teatro Comunale: *La Locanda dei Vagabondi*, opera di Paer. Teatro del Corso: Compagnia Belloni e Manciglia, *Comedie*.

Teatro Contravelli: Compagnia Lombardi e Volari, *Il Giocatore*.

Teatro Privato: *Maisonneux con Balli*.

1825

26 dicembre

Teatro Comunale: *Il Palestrino di Livorno*, melodramma di F. Rossi, musica di G. Padal.

Teatro del Corso: Compagnia Gonica Ghislesini, *L'Esopio al giudizio*.

Teatro Contravelli: si alternano giochi d'ingegno e di destrezza agli spettacoli dati dall'Accademia filodrammatica dei Concordi.

1831

6 aprile

Teatro del Corso: Gonica Compagnia Petrelli.

1835

ottobre-novembre

Teatro Comunale: *Un'avventura di Saramandra*, melodramma con coristi di Rossi, musica di Ricci; *Il Barbiere di Siviglia*, opera buffa di G. Rossini (10 ott.); *Zaira*, dramma per musica di Regaldi, musica di Genova (31 ott.).

Nel mese di ottobre nasce Bellini. Inizia dunque una serie di commemorazioni laicali che proseguono fino al mese di novembre in luoghi pubblici e case private.

Stendhal et l'esprit de conversation à Bologne

par Joseph Waldemar

L'esprit de conversation que Stendhal cherche à préciser dans *Rome, Naples et Florence* et qu'il évoque dans *De l'Amour* est pour lui parmi les qualités les plus attachantes de Bologne. La conversation y offre à Stendhal l'exemple de qualités répandues dans la société italienne telles que le naturel et la bonhomie alliées à un esprit particulier. Si l'auteur de *Rome, Naples et Florence en 1817* dit que « Bologne, pour l'esprit est la ville la plus remarquable de l'Italie », une observation émise par sa lecture de *Vauvenargues* vient immédiatement préciser la nature de cet esprit: « Les grandes pensées viennent du cœur »¹. Le rôle que Stendhal attribue au cœur à Bologne apparaît dans *De l'Amour*; dans cette œuvre comme dans *Rome, Naples et Florence*, Stendhal fait l'éloge de la spontanéité des Italiens qui leur permet de trouver leur bonheur dans la jouissance et l'expression de leurs sentiments.

Ce qui distingue globalement la conversation en Italie de celle de la France, dira Stendhal dans l'édition de 1826 de *Rome, Naples et Florence*, c'est que les Italiens « ne parlent que de ce qui les intéresse [...] ». La conversation n'est ici que le *support* des passions: *toutement* est-elle par elle-même un objet d'intérêt. Ce petit ensemble de faits, je ne l'ai jamais vu comprendre par un seul Français »². La spontanéité des Bolognais devient une de leurs caractéristiques pour Stendhal, qui constatera la liberté des propos dans toutes les couches de la société bolognaise après avoir trouvé dans *Rome, Naples et Florence en 1817* des ressemblances entre la société mondaine à Bologne et à Paris. La différence entre les salons bolognais et parisiens s'affirmera dans l'édition de 1826 de *Rome, Naples et Florence*. On lit aussi que « la liberté

¹ *Rome, Naples et Florence en 1817*, Paris, Le Divan, 1956, p. 136.

² *Rome, Naples et Florence*, Paris, Le Divan, 1927, t. 1, p. 242.