

EDIZIONE A CURA DI
L'EDITRICE

STENDHAL E BOLOGNA

CON UNO DEI FINIRE DELLE FAMIGLIE ROMAGNE

LA BIBLIOTECA
DELLA UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
PUBBLICATA DA
L'EDITRICE



Stendhal, la musica e Bologna

di

Stendhal, la musica e Bologna

Il titolo di questa monografia è stato scelto per ricordare il centenario della nascita di Stendhal, che nel 1817 si recò in esilio a Bologna. L'opera è divisa in due parti: la prima tratta della vita di Stendhal e della sua opera letteraria, la seconda della sua permanenza in Bologna e della sua attività musicale. In questa seconda parte si è voluto mettere in evidenza il rapporto che si stabilì tra Stendhal e la musica bolognese, e in particolare il suo interesse per il teatro e per la musica da camera. Si è cercato di ricostruire il quadro musicale bolognese dell'epoca, e di mostrare come Stendhal ne fosse penetrato e affascinato. La musica bolognese era allora in un periodo di grande vitalità, e Stendhal ne approfittò per arricchire la sua cultura e la sua opera letteraria. In particolare, si è voluto mettere in evidenza il suo interesse per il teatro, e per la musica da camera, che fu per lui un mezzo di espressione e di comunicazione. La musica bolognese era allora in un periodo di grande vitalità, e Stendhal ne approfittò per arricchire la sua cultura e la sua opera letteraria. In particolare, si è voluto mettere in evidenza il suo interesse per il teatro, e per la musica da camera, che fu per lui un mezzo di espressione e di comunicazione.

La musica bolognese era allora in un periodo di grande vitalità, e Stendhal ne approfittò per arricchire la sua cultura e la sua opera letteraria. In particolare, si è voluto mettere in evidenza il suo interesse per il teatro, e per la musica da camera, che fu per lui un mezzo di espressione e di comunicazione. La musica bolognese era allora in un periodo di grande vitalità, e Stendhal ne approfittò per arricchire la sua cultura e la sua opera letteraria. In particolare, si è voluto mettere in evidenza il suo interesse per il teatro, e per la musica da camera, che fu per lui un mezzo di espressione e di comunicazione.

La musica bolognese era allora in un periodo di grande vitalità, e Stendhal ne approfittò per arricchire la sua cultura e la sua opera letteraria. In particolare, si è voluto mettere in evidenza il suo interesse per il teatro, e per la musica da camera, che fu per lui un mezzo di espressione e di comunicazione.

La musica bolognese era allora in un periodo di grande vitalità, e Stendhal ne approfittò per arricchire la sua cultura e la sua opera letteraria. In particolare, si è voluto mettere in evidenza il suo interesse per il teatro, e per la musica da camera, che fu per lui un mezzo di espressione e di comunicazione.

La musica bolognese era allora in un periodo di grande vitalità, e Stendhal ne approfittò per arricchire la sua cultura e la sua opera letteraria. In particolare, si è voluto mettere in evidenza il suo interesse per il teatro, e per la musica da camera, che fu per lui un mezzo di espressione e di comunicazione.

Stendhal, la musica e Bologna

di Giuseppe Vecchi

Plaudiamo alla iniziativa della Presidenza e del Comitato Organizzativo del Convegno per aver dedicato una sessione di studio alla musica, ponendo, poi, a chiusura della giornata una audizione di musiche dell'età di Stendhal: qui, a Bologna, dove egli ebbe tanti contatti con musiche e musicisti italiani, in una città che per lui non fu seconda a Milano. Perché, mentre della capitale lombarda egli esaltò « il primo teatro del mondo », nella città emiliana, seconda dello Stato Pontificio, riconobbe « il quartier generale della musica in Italia »¹.

Ma nello svolgere il tema, a me proposto, su Stendhal e la musica a Bologna, che non potrò certo condurre analiticamente nei richiami molteplici e minuti, con pericolo di esorbitare dai limiti prefissi, devo prendere l'avvio da una considerazione più lata: da ciò che è la musica per Stendhal. Anzi partirò proprio dalla prima pagina della *Vie de Rossini*; il quale nacque, dice l'autore, in una felice parte d'Italia, « sur le golfe de Venise », dove, « gli uomini si accorsero per la prima volta che c'era gioia nel cessare di essere feroci » e, resi civili dalla dolce voluttà, riconobbero che amare valeva meglio che uccidere »².

Anche l'arte trae vantaggio da questa felice posizione geografico-storica, giacché « depuis Raphaël jusqu'à Canova, depuis Pergolèse jusqu'à Rossini et Viganò, tous les hommes de génie destinés à charmer l'univers par les beaux-arts, sont nées au pays où l'on aime »³.

Abbiamo riferito le battute iniziali della *Vie rossiniana*, perché ci

¹ Stendhal, *Vie de Rossini*, Paris 1854, Cap. VI, « L'impresario et son théâtre », p. 83; Stendhal, *Rossini*, Vers. ital. della *Vie* a cura di B. Revel, Milano 1949, p. 51.

² *Vie de Rossini*, p. 33; *Rossini*, p. 1.

³ *Ibid.*, p. 34; *Ibid.*, p. 2.

guidano già ad una formulazione generale dell'arte specifica del pensiero di Stendhal, che va tenuta presente per comprendere i suoi modi di giudizio e di critica. Per lui infatti (Stendhal continua un suo proprio discorso storico-estetico) «bisogna aver provato il fuoco divoratore delle passioni per eccellere nelle arti belle»: altrimenti non se ne coglie la vera sostanza. «L'homme le plus spirituel [...] dès qu'il arrive aux beaux-arts, il n'aperçoit plus que le matériel de la chose; il ne voit que la toile dans la peinture, et que le physique des sons et leurs combinaisons diverses dans la musique. Tel est Voltaire parlant musique ou peinture. S'agit-il d'un tableau de Raphaël, l'homme du nord en fera consister la sublimité dans le talent matériel d'appliquer la couleur sur la toile»⁴.

Allora, se diremo che la musica è uno degli amori ed una delle passioni, anzi «il grande amore e la grande passione» di Stendhal, dobbiamo intendere questi due termini definiti in un loro preciso significato, nella vera accezione stendhaliana sopra riferita.

Partiamo da qualche noto passo della *Vie de Henry Brulard*: «Lo stato abituale della mia vita è stato quello di un amante sventurato, amante della pittura e della musica, vale a dire di godere dei prodotti di queste arti e non praticarle maldestramente»⁵. E ancora: «Je ne sais combien de lieues je ne ferais pas à pied, ou à combien de jours de prison je ne me soumettrais pas pour entendre *Don Juan* ou le *Matrimonio Segreto*, et je ne sais pour quelle autre chose je ferais cet effort»⁶. E infine egli ripete: «La musique mes uniques amours», la più forte passione: «la plus forte et la plus coûteuse»⁷.

Il Revel nella «Prefazione» alla *Vita di Rossini*, in traduzione italiana, mette a punto questo concetto dell'amore-passione; che se Stendhal si impegna di riconoscere l'amore «nel suo sostrato fisiologico o almeno a rintracciarlo su di esso per poterlo sottomettere alla giustificazione della ragione e alla verifica empirica, in sede meccanica, ne fa poi scaturire una involata libera e meravigliosa, un'emozione gratuita, nuovissima, soprattutto inspiegabile: la passione d'amore, cioè l'amore-passione»⁸.

⁴ *Ibid.*, p. 35; *Ibid.*, p. 3. Da ora citeremo dal testo tradotto dal Revel.

⁵ *Vie de Henry Brulard* (in «Oeuvres intimes», Paris 1955), p. 364.

⁶ *Vie de Henry Brulard*, p. 243.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Rossini*, cit., VIII sgg.

Mentre è assodato, per Stendhal, che il piacere musicale si qualifica prima di tutto come piacere fisico, secondo la concezione edonistica settecentesca,⁹ ecco poi che di rincontro, il bello, il quale ne deriva, è un «bello ideale», superante ogni fatto materiale e tecnico, indice di vita profonda, rivelazione di un mistero. La Vita di Rossini dichiara questa impostazione mentale e critica dello Stendhal. Infatti, se già Mozart aveva avuto il merito di avere trasportato l'amore-gusto del Settecento nell'amore passione¹⁰, Rossini ci conduce ad un discorso del cuore mediante la musica (e qui sta il riflesso del soggiorno dell'autore francese in Italia e del lungo «commercio» coll'Opera lirica italiana).

Il canto è effusione lirica che va al cuore; canto e amore concidono. Musica è succedaneo di felicità, sfoga l'esaltazione patetica ed emotiva, è abbandono e pienezza¹¹.

Non ci siamo soffermati, indugiando, sulle considerazioni precedenti senza una ragione; esse ci introducono puntualmente nell'ambiente bolognese, tramite Rossini, che di questo ambiente è il più significativo rappresentante: anche per il melomane Stendhal.

Bologna ha una scuola di lunga fama e storia, Bologna ha teatri che affondano le radici e vivono le loro movimentate vicende in due secoli: il Formagliari, il Marsigli, il Taruffi, il Comunale, il Corso... Quando Rossini viene a Bologna, si apre il Liceo Filarmonico, derivazione dell'Accademia Filarmonica, la quale continua la sua prestigiosa funzione di Sodalizio musicale, cui aspirano cittadini e «foresti» onde ottenere un riconoscimento artistico e una patente d'onore. C'è l'Accademia Polimniaca, di cui è anima Maria Brizzi Giorgi, sede di quotidiane esecuzioni musicali e di ritrovi letterari; c'è l'Accademia dei Concordi, fondata e diretta dal «sopranista» Tommaso Marchesi, scolaro di Mattei, buon compositore e, ad un tempo, Principe dell'Accademia Filarmonica (Tommaso Marchesi, ripetiamo, e non già Luigi Mar-

⁹ Il travaso era avvenuto per l'opera intermediaria del Carpani (qui, come in altri numerosi passi): «La musica, dice il Carpani, è in ciò diversa dall'arti sorelle; chè in essa il piacere fisico è più dominante e più della essenza sua, che il piacer intellettuale. La base della musica è questo piacer fisico» (G. Carpani, *Le Haydine. Ovvero lettere sulla Vita e le Opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, in Padova 1812, e 1832; rist. Forni Bologna 1969), p. 130.

¹⁰ Cfr. M. Colasanti, *Stendhal a teatro*, Milano 1966, p. 166.

¹¹ *Rossini*, cit., X sgg.; si veda L. Magnani, *Stendhal, la musica della felicità*, in «Le frontiere della musica», Milano-Napoli 1975, p. 75.

chesi, come lo chiama lo Stendhal): proprio presso l'Accademia dei Concordi si eseguono nell'anno 1808 *La Creazione* di Haydn e *La Caccia di Enrico IV* di Méhul. Questo fatto va particolarmente segnalato perché, per la gretta ignoranza del mondo musicale europeo, a Bologna come altrove nella Penisola, non si eseguiva che musica italiana, e soprattutto melodrammatica e belcantistica: nè sfuggì il suo significato a un cronista del *Redattore del Reno*, che parlando e commentando l'esecuzione dell'oratorio haydniano, mise in evidenza che piacque alla persone « colte ed intelligenti »¹².

Come rileva il Santi, fu l'età napoleonica a favorire la ripresa civica delle istituzioni musicali in Bologna, per l'attivo intervento del Dipartimento del Reno, per l'impegno che vi assunse la Comunità, intesi ad un accentramento e ad una funzionale cooperazione, anche amministrativa, dei vari Istituti culturali; si pensi al ricordato Liceo Filarmonico e al Teatro Comunale, unitariamente finalizzati, con « Deputazioni filarmoniche » che si occupavano delle orchestre teatrali e del Liceo: qui operavano ancora i vecchi maestri: Mattei, alla cui scuola si pone il giovane Rossini, lo Zanotti, il Gibelli, pieni di cultura e di scienza, anche se poco aperti alle nuove idee del secolo¹³.

Ritornata la città sotto il dominio pontificio, si creano le Assunterie: quella della Pubblica Istruzione e quella stessa del Liceo, la quale ebbe a direttore Girolamo Crescentini, maestro che lo Stendhal conobbe nella città emiliana; essendo questi stato preposto fino al 1817, e dopo tale data partito per Napoli, ci fa pensare che certe pagine musicali dei viaggi Roma-Napoli-Firenze si riferiscano al tratto del dicembre-gennaio 1816-1817. Al Liceo si dettano nuovi Regolamenti, aumenta il numero delle discipline e dei docenti, mentre tutte le forze vive della città convergono a un unico Ministero, proprio nel momento della formazione di Rossini e dei passaggi di Stendhal da Bologna¹⁴.

Certo, Bologna era musicalmente privilegiata. La sua « scuola » vantava una tradizione gloriosa di uomini, di opere, di dottrina; e Stendhal entrò in questo regno della sapienza musicale, delle regole, del magistero del contrappunto. Egli entrò spavalamente nel giuoco:

¹² P. Santi, *Municipio bolognese, Teatro Comunale, Liceo Filarmonico*, in « Due secoli di vita musicale » a cura di L. Trezzini, Bologna 1966, pp. 159 sgg.

¹³ *Ibidem*, pp. 16 sgg.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 176 sgg.

ma ne aveva la preparazione? Ne possedeva i mezzi tecnici e critici? Io, io: « Io prego il lettore di credere che l'io, in questo opuscolo, non è che una movenza che potrebbe benissimo essere sostituita da: Si diceva a Napoli, nella società del marchese Berino, ecc. ». Di musica si parla ovunque, nei teatri, nei salotti, nei circoli, nei fogli cittadini: « Ho visto (annota, ad esempio) questa sera al circolo, dove ci si riunisce attorno all'avvocato Antonini a Bologna, il signor Agucchi sostenere che l'armonia tedesca... il Conte Giraud era del suo parere, mentre il signor Gherardi, amico di Rossini, lo combatteva aspramente »¹⁵. E ancora: « (L'autore) confessa di aver preso, per fare la vita di Rossini, da tutte le mani e anche da tutti i giornali, i giudizi su questo grande uomo e sulle sue opere. Così ho inteso una sera l'amabile signor Gherardi dire nel palco della signora Z. di Bologna: Ciò che mi colpisce della musica del *Tancredi* è la giovinezza. L'audacia fu certamente uno dei tratti più marcati della musica di Rossini, come del suo carattere. Ma nel *Tancredi* [...] tutto vi è semplice e puro [...] sono le forme usate da Paisiello e da Cimarosa, quelle frasi lunghe e periodiche, e che tuttavia sfuggono ancora troppo presto all'attenzione che seducono, all'anima che incantano »¹⁶.

Abbiam fatto, così, conoscenza col Sig. Gherardi di Bologna, nelle precedenti citazioni, con quel Gherardi che entrerà in lizza come vedremo, a difendere il Pesarese contro i miopi detrattori, segugi a caccia di errori; e ne abbiamo anche comprese le preferenze verso la melodiosa corrente cimarosiana, in accordo con i pensieri e gli amori di Stendhal¹⁷.

A Bologna, dunque, si discute molto; Stendhal ascolta e discute; a Bologna si fanno lezioni, si tengono conferenze di musica. Nel 1813 è di turno Ugo Foscolo, per invito del Conte Cesare Bianchetti, nella sala dell'Accademia Filarmonica; il quale traccia in un discorso « la lode dell'Armonia »¹⁸. Più tardi sarà la volta di Carlo Pepoli, Conte

¹⁵ Rossini, p. 20 (*Vie*, p. 51).

¹⁶ Rossini, p. 20 (*Vie*, p. 52).

¹⁷ Rossini, cit., pp. 68 sgg. (*Vie*, p. 99).

¹⁸ N. Morini, *L'Accademia Filarmonica di Bologna (1666-1966)*, I. *Fondazione e vicende storiche*, a cura di G. Vecchi, Bologna 1967, pp. 120 sgg. Pensiamo che il Foscolo non abbia condotto un discorso musicale vero e proprio, tecnico, per la vaga concezione che egli aveva di « armonia », da lui esposta nei *Principi di critica poetica*: « Esiste nel mondo una universale secreta armonia, che l'uomo anela di ritrovare come necessaria a ristorare le fatiche e i dolori della sua esistenza... Il potere univer-

letterato e patriota, amico di Leopardi, librettista di Bellini, ammiratore di Rossini. Anche lui tiene un discorso su tema musicale, per i giovani del Liceo Filarmonico, « discorso accademico » nella Cerimonia della premiazione dell'anno 1830; e anche lui, come il maggior Ugo, è tentato, dichiara, di parlare dell'Armonia. Intendiamo insistere su questo vocabolo « armonia », perché noi troveremo come Stendhal ribadirà tutta una sua teoria su « armonia e melodia », su « scuola tedesca e scuola italiana... »¹⁹. Il Pepoli, ripetiamo, afferma di « aver prima bramato » di parlare dell'Armonia come quella « che regge tutte le arti » e « tiene il governo dell'Universo »: ancora, quindi, un discorso generico, come quello di Foscolo, ma con la consapevolezza storica dei grandi secoli dell'arte musicale in Bologna; chè già gli si « schierava, in parvenza, la falange capitanata dallo Spataro, e le aspre sue battaglie col Gafurio, col Burcio... e poscia contemplava l'eruditissimo E. Bottrigari, il dotto Martini, l'ottimo contrappuntista Mattei, il miracoloso Rossini, e tanti maestri, che tramandarono gloriosamente un Eco Felisino musicale a tutte le genti »²⁰.

Il prologo del Pepoli si chiude con il ricordo di Rossini e, perciò, del dramma musicale; ed appunto sul *Dramma Musicale*, tralasciato ogni altro accenno all'armonia e alla scuola musicale bolognese, si propone di discorrere l'oratore, come argomento « attuale » nella vita sociale e artistica del tempo.

Il teatro, infatti, a Bologna come a Milano, è il luogo in cui si concentra ed impernia l'attenzione della città; vi nascono relazioni, conversazioni, amori, mode, tutti concomitanti il fatto artistico, e spesso concorrenti ad eliderlo. I denigratori del « Teatro in musica » ne mettono in luce i difetti, e il Pepoli ne fa una descrizione, consona a tali accuse, che val la pena riferire:

« Il Teatro (si dettò da taluno), somiglia ad un pozzo; la sua area è rigata di gente, che discorre, che gira il capo in qua e in là: chi legge,

sale della musica è prova evidente della necessità che noi sentiamo dell'armonia... » (in « Saggi di letteratura italiana », a cura di C. Foligno, Firenze 1958 Parte I, pp. 17 sgg.).

¹⁹ C. Pepoli. *Del dramma musicale*; fu pubblicato solo nel 1870, avendo dovuto il Pepoli vivere in esilio a Parigi e Londra, dopo i Moti degli anni '30 (il Discorso era stato pronunciato presso il Liceo Filarmonico, quaranta anni prima com'è detto sopra).

²⁰ *Ibidem*, p. 6.

chi sonnecchia, e chi dorme. — La parete all'intorno, da cima a fondo, è bucata di cellette; ed in ciascuna è annicchiata almeno una gentil donna circondata da uno sciame d'uomini, tutti avendo telescopi alla mano, li quali servono loro di bussola per saltare di cella in cella. — Di grazia, seguiamo collo sguardo cotesti lucidi giovinetti, che l'un dopo l'altro si vanno a guisa delle pecore dell'Alighieri,

E quel che l'una fa, e l'altre fanno.

Ma coloro, che fanno? Quegli va cicalando e favoleggiando sospira d'amore. Questi, reduce da grandi viaggi, fa de' raccolti tesori mentali larghezza agli amici, e gravemente narra che a Pietroburgo vi è il ghiaccio, a Londra la nebbia, il fango a Parigi! Colui, levando a maggiore altezza il pensiero, mostra ed anzi farà quasi carta geografica colla palma della sua mano, e su questa segnando nuovi confini alle genti, spartisce il mondo.

Tal altro canticchia una canzone straniera balbettando stonando, e quasi sempre l'italiano idioma storpiando. Costui loda la musica antica, dispregiando la moderna, mentre ebbe sempre l'anima (poveretto!) sorda ad entrambe. Tal, mentre ascolti attento la Malibrand, ti chiama per dirti le lodi della Pasta, ch'egli giammai non udì. E così d'inezia in inezia! Ma l'Opera, la grande Opera dov'è? — Colà in fondo! — E da quella batteria di strumenti, e di lumi veggonsi correre innanzi e indietro alcune figure in abiti straordinari, non mai usati da qualsivoglia popolo, e ciascuna così ingioiellata, che tutti insieme li sovrani del mondo non posseggono tante gemme. Da sì strane figure odesi tratto tratto qualche stridente, o forte, o esilissima voce; non si odono parole; si veggono moti, non gesti. Diresti che l'Opera sorvolò alle stelle, se nelle quattro o cinque ore della sua durata, la maggior parte degli spettatori dà segno di ascoltar con silenzio ciò che per mezzo quarto d'ora si canta da uno solo, o insieme da vari degli attori. Dopo questo silenzio, è un solenne batter di mani, un urlar della gente, e lo spettacolo ha fine »²¹.

È evidente che il conferenziere non considera veritiera questa « dipintura », ma che, comunque, vuol ricavarne un monito a riformare il costume teatrale, perché « l'Opera può fruttificare cose atte »; nondimeno essa ci fa pensare allo Stendhal, che nei palchetti di Milano e in quelli di Bologna capta le conversazioni, va da Signora a Signora,

²¹ *Ibidem*.

da famiglia a famiglia, da gruppo a gruppo, da « cella » a « cella », proprio per cogliere pettegolezzi e voci, i quali, travasati nelle sue opere, costituiranno tanta graziosa parte della sua produzione. Edonistica fruizione del prodotto teatrale, dunque, da un canto, ammaestramento morale ed estetico, dall'altro; chè, per Pepoli: « nel Dramma è la fonte del Bello musicale; ed il Poeta è quel disegnatore di un quadro a chiaroscuro, che deve colorarsi splendidamente dal Musico »²². Le istanze etiche, le aveva già espresse poco tempo prima un vecchiardo, innamorato del teatro, il « cittadino » Francesco Capacelli Albergati, in un opuscolo intitolato *Della Drammatica*, nel quale, opponendosi o correggendo il teatro giacobino, formulava l'auspicio che si impegnasse civilmente il teatro, sempre però nel rispetto dell'arte e nella reverenza per l'artista²³. Qualche anno dopo il discorso *Del Dramma Musicale*, lo stesso programma morale formulava il Mazzini, nella sua *Filosofia della Musica*²⁴, ad indicare nel teatro uno dei fattori della pedagogia nazionale, uno dei più validi mezzi di risollevarlo e di educazione del popolo.

È pur vero che a Bologna si fa molta musica sacra, e Stendhal lo mette in evidenza; ed era, questa, una ripresa logica, dopo la parentesi rivoluzionaria napoleonica, che aveva messo a soqquadro l'assetto tradizionale della vita ecclesiastica cittadina con la soppressione delle istituzioni e corporazioni religiose; ma è pur anche vero che vi prosperava abbondante la vita dei teatri, se a Stendhal, quando descrive tutto il « meccanismo dei teatri italiani », come egli lo chiama, e la loro organizzazione economico-artistica, non sono estranei i suggerimenti che gli derivavano proprio dai teatri bolognesi. Ascoltiamo le sue parole: « La migliore stagione è quella di carnevale. I cantanti che non sono scritturati stanno abitualmente di casa a Bologna e a Milano; qui vivono pure gli agenti teatrali che si occupano di piazzarli e di derubarli »²⁵. Il richiamo a Rossini, in collegamento con le abitudini e l'am-

²² *Ibidem*, pp. 7 sgg.

²³ F. Albergati Capacelli, *Della Drammatica*, Milano, Anno VI della Libertà (1798). L'Albergati (p. 17) trova difficoltà nel sottrarre razionalmente l'Opera in musica ai pericoli dell'edonismo, perché: « destinata costei a dilettere l'occhio e l'orecchio, non si può contrastare con essa ad armi uguali: ogni uomo non ha che una testa ed ha due occhi e due orecchie ».

²⁴ G. Mazzini, *Filosofia della Musica*, a cura di A. Lualdi, Milano, 1954.

²⁵ *Rossini*, p. 52 (*Vie*, p. 84).

biente musicale descritto, è spontaneo in Stendhal e ne vuole edotto colui che leggerà la sua biografia rossiniana: « Dopo questa breve descrizione, egli dice, dei costumi teatrali, il lettore potrà farsi un'idea della vita singolare, e senza analogia in Francia, che Rossini condusse dal 1810 al 1816 ». Questo Rossini di Stendhal, è il Rossini del *Tancredi*²⁶.

Stendhal a Bologna. Egli, nei vari soggiorni, vi ha ascoltato opere liriche (serie comiche o semiserie), vi ha sentito drammi e commedie, più di quanti sappiamo accidentalmente da lui, ricordati nei suoi scritti di confessione; ma ciò a noi non interessa in assoluto, data la abilità di trasferimento e di fusione e confusione dei ricordi, in quella sua capacità di ascoltare che il Colasanti ha messo in evidenza²⁷. A Bologna, certo, ha captato i motivi e i termini della polemica contro e in favore di Rossini, e ce lo dice nel capitolo della *Vita* (Cap. V), in cui tratta del Pesarese e dell'« invidia », espressa appunto dai « rigoristi » di Bologna. « I rigoristi di Bologna, egli dice, celebri in tutta Italia, e che fanno per la musica quello che i Membri dell'Accademia di Francia fanno per le 'tre unità', gli rimproverarono, a ragione, di commettere degli errori di composizione. Egli ne convenne: 'Non avrei tanti errori da rimproverarmi, se leggessi due volte il mio manoscritto...' [...] A Bologna si fece un gran baccano per questi sciagurati errori di grammatica [...] A Bologna il Signor Gherardi rispose ai pedanti che rimproveravano a Rossini le sue infrazioni alle regole di composizione: 'Chi ha fatto queste regole? Sono forse dei geni superiori all'autore del *Tancredi*? Una sciocchezza, pel solo fatto che è antica e tutti i maestri di scuola la insegnano, cessa forse di essere una schiocchezza? 'Esaminiamo codeste pretese regole'; e in primo luogo, che cosa sono le regole che si possono infrangere senza che il pubblico se ne accorga, senza che il suo diletto ne riesca diminuito? »²⁸.

Era un vecchio discorso, e una vecchia difesa già risuonati in Bologna, qualche secolo prima, quando Spataro, il « fondatore » della scuola musicale cittadina, difendendo Ramis de Pareja e i rinnovamenti da lui introdotti nella musica tradizionale europea, diceva queste stesse parole: « Chi le ha fatte le regole? Gli uomini; ebbene gli uomini

²⁶ *Ibidem*, p. 61 (*Vie*, p. 93).

²⁷ M. Colasanti, *Stendhal a teatro*, cit.

²⁸ *Rossini*, pp. 47 sgg. (*Vie*, p. 80).

le rifanno. Ogni secolo si fa le sue regole e pertanto le regole non sono nè eterne nè infrangibili »²⁹.

L'accento ai « rigoristi » bolognesi non è una annotazione accidentale, ma serve di base ad un ragionamento più complesso e sostanziale, ad un giudizio critico che investe la produzione rossiniana dalla *Gazza ladra* in poi: di quel secondo Rossini « che fa dimenticare l'autore del *Tancredi*; quello della *Gazza ladra*, di *Zelmira*, di *Semiramide*, del *Mosè*, d'*Otello*: il Rossini del 1820 »³⁰. Siamo, così, passati al capitolo sulla « Guerra dell'armonia contro la melodia ». Secondo Stendhal « l'invidia risvegliata a Bologna contro Rossini non gli permise più di ottenere i facili successi della sua prima giovinezza »³¹, perché sembrò apparentemente che il Pesarese se le ridesse dei « pedanti », mentre non se la rise della « categoria » di questi signori, sicché per la loro « influenza fatale » cambiò rotta e mutò stile³².

Stendhal si confessa e si professa un rossiniano del 1815, come dicevamo, l'anno del *Tancredi*; egli afferma, senza pretesa di apparire imparziale, di essere seguace del genere semplice, melodico, che soddisfa il suo gusto, ma non vuole « far impiccare nessuno, nemmeno il Signor Maria Weber, l'autore del *Freyhütz*, l'opera tedesca che fa attualmente furore sulle rive della Sprea e dell'Oder »³³.

Il richiamo al Weber fa già vedere dove approda il ragionamento di Stendhal: alla scuola musicale tedesca, anzi alla dicotomia, accennata precedentemente, e a lui derivata dal Carpani³⁴, tra armonia e melodia, tra scuola tedesca e scuola italiana. Poiché dell'argomento si occupa Mario Saccenti in questa stessa miscellanea, non ci attarderemo a parlarne; ma per i termini opposti di armonia e melodia, nella loro formulazione, su cui poggeranno dipendentemente anche posizioni critiche posteriori (come quella del Mazzini), non si deve tacere che già nel secolo precedente, a Bologna, Padre Martini vi aveva fatto accenno, parlando di « disegno » e « idea », vocaboli e concetti presi in prestito

²⁹ U. Sesini, *Ad lecturam musicae: Lo Studio bolognese nella storia musicale*, ne « Il Comune di Bologna », 1934, 8, pp. 51 sgg.

³⁰ *Rossini*, p. 63 (*Vie*, p. 95).

³¹ *Ibidem*, p. 20 (*Vie*, p. 51).

³² *Ibidem*, p. 21 (*Vie*, p. 52): « Rossini ambì il suffragio degli amatori dello stile severo ecc. ».

³³ *Ibidem*, p. 61 (*Vie*, p. 93).

³⁴ G. CARPANI, *Le Haydine*, cit., pp. 130 sgg.: ID, *Le Rossiniane*, Padova 1824, p. 72.

dalla pittura, per indicare con « disegno » la scuola, il contrappunto e la forma (l'armonia), con « idea », la scoperta melodica, l'invenzione tematica, in cui si esprimeva stilisticamente il neoclassicismo³⁵. Il dotto Francese bolognese postulava, per ottenere il musico perfetto (come per avere il pittore perfetto), la fusione di contrappunto e invenzione melodica; e così anche Stendhal proponeva la loro « memorabile riunione ». Sentiamo le sue parole:

« Tale è la storia delle sue scuole musicali, la tedesca e l'italiana. Esse sono nate in luoghi assai discosti, Dresda e Napoli. Alessandro Scarlatti creò la scuola italiana, Bach quella tedesca. Le due grandi correnti d'opinioni e di piacere diversi, rappresentate oggi da Weber e da Rossini, si confonderanno probabilmente fino a formare un solo fiume; la loro riunione, davvero memorabile, avrà luogo, forse, sotto i nostri occhi... »³⁶.

La questione si poneva in questi termini: « l'armonia deve farsi notare per sé stessa e deviare la nostra attenzione dalla melodia, o semplicemente aumentare l'effetto di questa? » È chiaro che Stendhal rispondeva che l'armonia, cioè la ricchezza sonora che si sposa alla melodia, serve per la melodia stessa; era fermo a quel Settecento melodico, formalmente loico, all'« aria » dei suoi Cimarosa e degli altri ammirati maestri, lui come Rousseau, lui come i fautori illuministi della musica italiana. Siamo al cap. VIII della *Vita*: « Irruzione dei cuori aridi. Ideologia della musica ». L'armonia pare una garanzia di « scienza », un approfondimento filosofico; e così, « gli spiriti giusti, per esempio il signor Cherubini, giunti ad un certo momento della loro carriera, s'accorgono che manca il fondamento dell'edificio che stanno alzando; la paura li prende; abbandonano lo studio del linguaggio del cuore per sprofondare in un esame filosofico... ». Tra questi « spiriti giusti » è anche Rossini che, dopo il *Tancredi*, « è divenuto sempre più complicato, imita Haydn e Mozart, come Raffaello dopo esser uscito dalla scuola del Perugino si mise sulla traccia di Michelangelo... »³⁷.

³⁵ G.B. MARTINI, *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto...* Bologna 1974, Parte I, p. XIII.

³⁶ *Rossini*, cit., p. 63. Anche Mazzini auspicava questa finale convergenza.

³⁷ *Ibidem*, pp. 67 sgg. (*Vie*, p. 100). La derivazione delle concezioni meliche stendhaliane da Rousseau appare evidente, se consideriamo le teorie espresse dal filosofo ginevrino sparsamente nelle sue opere: « La musique ne peint que par la mélodie et tire d'elle toute sa force » (*Dictionnaire de musique*, voce: *Mélodie*); « Chant,

Ebbene, che i contemporanei, così come Stendhal, non abbiano capito interamente Rossini, non ne abbiano colto l'esatta nuova dimensione, è comprensibile. Stava irrompendo il romanticismo, di cui Stendhal sposa e propaganda le idee; e scrivendo la *Vita di Rossini* (venuta alla luce tra la prima e la seconda parte del *Racine et Shakespeare*), come abbiamo visto fin dall'inizio, partiva da nuovi principi critici e sentimentali, con un ripensamento in cui il teatro entrava quale componente filosofica del suo pensiero. Nonostante ciò, la vera storia artistico-spirituale di Rossini richiedeva ancora tempo per essere chiarita e compresa. Nè bastarono lavori anche impegnati, come quello del Radiciotti³⁸, per giungere ad una interpretazione critica di quel grande; mentre, oggi fanno maggior luce gli studi del Lippmann, del Gosset, del Bacchelli e, infine, del Rognoni: il quale ultimo, più di recente, rilevando il « soggettivismo romantico » di Rossini, trova come esso si manifesti talvolta « attraverso individuazioni tecnico-espressive che sconcertarono il pubblico di allora, che spesso decretarono i più clamorosi insuccessi e scandali alle sue opere »³⁹.

Il Rognoni ricorda alcuni di questi casi: la partitura dell'*Armida* del 1817, dove il maestro, per tradurre « l'atmosfera magica » del tema trattato, esce dagli schemi di convenzione ed usa « recitativi strumentali più ampi del consueto, effetti armonici strumentali che parvero 'sforzi inquieti dell'armonia contro la melodia' come un critico dell'epoca accusò Rossini definendolo *intedescato*, dopo aver ascoltato l'*Armida* (nel *Giornale delle Due Sicilie*) »⁴⁰.

Ecco dunque i pretesi « errori » di Rossini, che erano invece innovazioni, anzi intuizioni, protese all'avvenire: « l'approfondimento di tut-

appliqué à notre musique, en est la partie mélodieuse, celle d'où dépend toute l'expression et à laquelle tout le rest est subordonné » (*Dictionnaire de musique*, voce *Chant*); etc. Anche successivamente, Stendhal ribatte la sua idea della melodia italiana « délicieuse » superiore alle complesse strutture della « musique savante », adatta quest'ultima, preciserà, al canto di chiesa, ma non al teatro (« *Journal de Paris* », avril 1826: rendiconto dell'ultima replica della *Zelmira*).

³⁸ G. RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza sull'arte*, Tivoli 1927, voll. 3.

³⁹ L. ROGNONI, *Realismo comico e soggettivismo romantico in Rossini*, ne « *Il Verri* » n. 37 (1971) pp. 3 sgg.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 16. Il « *Giornale* » era del 3 dicembre 1817. Il Rognoni allarga l'esemplificazione ad altri drammi rossiniani: all'« *Ermione* », alla « *Donna del Lago* », ai modi della nuova « vocalità » da lui attuata, ecc.

to il mezzo espressivo era la grande conquista verso il romanticismo »⁴¹.

Ma torniamo a Bologna, ai suoi salotti ed ai suoi teatri, perché quello che si fa a Bologna è indicativo e paradigmatico di modi e comportamenti geograficamente più larghi e diffusi. Qui ancora ci portano la concezione della musica come amore-passione, motivo centrale del pensiero stendhaliano, la conoscenza e l'amore per la melodia italiana e per Rossini prima maniera, i contatti con la scuola pittorica bolognese e con quella musicale, coi suoi rappresentanti, scolastici o no, tradizionalisti o meno: qui ci portano i soggiorni di Stendhal, sempre contrassegnati da una tranquilla fruizione di piaceri umani ed artistici.

Basta che la « diligenza » si allontani, portandolo fuori dalle mura della Città, perché comincino i rimpianti e gli sconforti, da lui « registrati », ad esempio, lungo la valle del Savena, sul crinale di Loiano, il 19 gennaio (crediamo del 1817), fino alla « posta » di Pietramala. Lasciamogli la parola: « Ho potuto iniziare una conversazione con i contadini riuniti attorno al focolare di questo albergo di montagna; c'è gran differenza con il bel salotto della Signora Martinetti in cui mi trovavo ieri sera: ecco i racconti che ho ascoltato sotto l'immenso camino dell'albergo di Pietramala... »⁴². Nel palazzo della Rossi Martinetti, donna di grande spirito e cultura europea, rappresentante di una élite aristocratica cittadina, si fa musica, si conduce una conversazione « naturale » ma pur raffinata quale piace a Stendhal; qui, invece, si raccontano storie di brigantaggio, di viaggiatori derubati ed uccisi in quel desolato passo della Futa.

E neppure Firenze, così bella, lo distoglie dal pensare alla città emiliana, ai teatri, ai quadri e all'amore, che là lo attraggono. Ecco il passo relativo: « Nel teatro di Firenze è tutto povero: abiti, decorazioni, cantanti: è come una città francese di terz'ordine. Balletti ce ne sono solo a Carnevale. Bologna mi piace cento volte di più anche per i quadri; d'altro canto Bologna ha carattere e spirito ». Per fortuna,

⁴¹ *Ibidem*, p. 15.

⁴² STENDHAL, *Rome, Naples et Florence en 1817*, Paris « *Oeuvres Complètes* », pp. 320 sgg. Per la figura della Martinetti e il suo cenacolo, si veda G. Rossi, *Bologna nella storia, dell'arte e nel costume*, Bologna, Forni, pp. 505 sgg.

anche a Firenze può ascoltare opere di Rossini, e sente *Il Barbiere di Siviglia*, che, per lui, « è come un quadro di Guido [s'intende! il bolognese Guido Reni]: è l'incuria di un gran maestro: non ci si avverte fatica né mestiere... »⁴³.

Questo raffronto tra Bologna e Firenze ci dà modo di concludere le presenti nostre considerazioni. Se Stendhal, arrivando da Bologna, città passionale, considera Firenze la città dell'amore fisico ma di rado dell'amore passione, ecco che un magico cerchio si racchiude attorno alla città padana, anzi alla terra padana, attorno a Milano e Bologna, nel luminoso clima di quel mare di Venezia, dove era nato il suo Rossini, e dove gli uomini smessa la ferocia, avevano preferito cantare ed amare.

⁴³ *Rome, Naples et Florence*, cit., p. 332.

Considerazioni critiche sul biografismo musicale di Stendhal

di Sergio Martinotti

È nell'Ottocento che anche in Francia sorge un'attenzione particolare e collettiva nei confronti della musica concertistica e di teatro. Dopo l'età dell'Illuminismo, quando alle esigenze di critica comparativa sollevate soprattutto da Rousseau succedevano gli incontri diretti con musiche, musicisti ed interpreti italiani raccolti nelle *Lettere* del De Brosses, l'Ottocento ricorse spesso ad immagini letterarie per descrivere la musica, suggestioni intese come mezzo alla comunicazione estetica. Madame de Staël aveva chiarito questo atteggiamento, precisando l'indeterminatezza della musica come « sorgente intima dell'esistenza », dietro la matrice pitagorica ereditata da Rameau¹. Di qui tutti gli artisti, o quasi, scrissero di musica: il *Journal* di Delacroix è infatti pieno di spunti e giudizi acutissimi, aperti ad ogni suggestione musicale; Vigny segue i « Concerti storici » organizzati dal Fétis; Balzac, che andava spesso e tardi all'Opéra per « digerire comodamente », nei suoi romanzi include accenni a parecchie composizioni, anche e specialmente di Beethoven.

Tutte incursioni musicali, ora generiche ora specifiche, favorite da un preciso clima di criticismo, a ricordare solo « Le Journal de musique » sorto nel 1770 o la « Revue musicale » fondata da Fétis nel 1827 e poi fusa con la « Gazette musicale », che accolse scritti di Berlioz, Wagner, Schumann e Liszt, di Dumas, Balzac ed Heine, promuovendo altresì una novellistica musicale. Altri periodici erano « La France musicale », « Le Ménestrel », « La Presse musicale »; ma critici come il veneziano Scudo scrivevano anche sulla « Revue des Deux Mondes », mentre Stendhal pubblica nel « Journal de Paris » resoconti sulle rappresentazioni al

¹ Cf. E. FUBINI, *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, Torino, 1964, pp. 79, 111. Inoltre, dello stesso autore, cf. *Gli enciclopedisti e la musica*, Torino, 1971.