

## Stendhal e i pittori bolognesi

di Giuseppe Raimondi

Dovendo giustificare il titolo di questa conferenza, si è indotti a riaprire talune pubblicazioni stendhaliane, uscite lui vivente o postume, dove si tocca dell'argomento in parola. Dal *Rome, Naples, Florence*, dal *Journal d'Italie* ai *Mélanges d'art*, alle *Ecoles italiennes de peinture*; a quel curioso libercolo scritto dall'amico di Stendhal: il pittore ceramista Abramo Constantin, che s'intitola *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*. Tenendo presente che, su di un esemplare del libro appositamente interfogliato, Stendhal aveva inserito le sue osservazioni e aggiunte, così come Paul Arbet ne dà notizia nel suo libro *L'Histoire de la Peinture en Italie et les plagiats de Stendhal*, pubblicato nel 1913.

I rapporti di Stendhal con l'arte italiana, non è azzardato dire che furono romanzeschi, pieni di episodi e fatti della sua vita di scrittore e di uomo. Ogni pittura: cioè ogni quadro, purché contenga i motivi di emozione visiva, che subito intraprendono un legame e scatenano una rincorsa dal luogo della sua memoria al luogo del suo cuore, divengono per lui l'occasione al ripensamento di situazioni romanzesche, di cose da raccontare. Sono come incontri e dettagli da inserire nella storia dei personaggi realizzati, e delle vicende della sua esistenza di uomo che vive per « fare romanzo ». Stendhal in ogni momento della giornata ha la penna a portata di mano. E dovette capitargli assai per tempo di scoprire, come una riserva inesauribile di motivi, la pittura italiana.

Come critico della pittura, bisogna intendere che Stendhal cercava e si aspettava dalla pittura, dai quadri (che sono sempre per lui delle pagine, dei capitoli di un unico libro), la conferma di un modo di pensare e di vedere in uno stato di perpetua accensione della fantasia. Fantasia come passione. L'amore, la felicità, il dolore o la dolce malin-

conia, dovevano essere « visti » già rappresentati *in figure e fatti*. La pittura dei pittori del '600 italiano: di quello bolognese in particolare, si mostrò per lui in tutta la sua efficacia di meravigliosa vigna da saccheggiare. È significativo che « nella pittura italiana seicentesca » egli concentri la sua attenzione, il suo interesse sull'arte di taluni maestri, in parte derivati dall'arte « realistica » del Caravaggio, assunto da lui come capostipite di un genere, e in massima parte costituenti il grosso della schiera della scuola bolognese. Quella che iniziata con la pittura dei Carracci, si dirama dentro il lavoro e i temi pittorici di Guido Reni, di Domenichino e del « suo » Guercino. In Guercino, egli identifica una corrente di sentimento che a suo modo si riproduce e rinasce dentro il corpo dell'arte romantica francese dei suoi anni. Quando, pure essendo grandemente rappresentativo Delacroix, si chiarisce in lui la capacità critica che è quella di anteporgli Géricault. Così parlerà della *Zattera della Medusa* come di uno dei punti massimi di una tale poetica, quasi di un *romanticismo della realtà*.

I primi contatti con la pittura dei bolognesi egli li ebbe nel suo soggiorno milanese del 1813, e li rafforzò successivamente, cioè nel 1816, quando nel frattempo si era procurata la *Storia della pittura italiana* del Lanzi. Momento determinante per la sua passione di amatore e studioso dell'arte. A Milano frequenta assiduamente la Galleria di Brera e quella dell'Ambrosiana. Essendone divenuto l'amico, trascina a Brera Lord Byron, e comunica al poeta del romanticismo inglese il suo entusiasmo per la pittura. E sostano un giorno davanti all'*Agar ripudiata da Abramo* del Guercino. Chi scriverà mai i momenti di quel colloquio, di quel dialogo, sia pure in termini di dialogo immaginario? Vengono poi i suoi viaggi pittorici e i soggiorni a Bologna, a Firenze, a Roma. A Bologna le sue visite si dilungano nei palazzi della nobiltà. Dopo le chiese, ecco le gallerie private della città: casa Ercolani, casa Marescalchi, casa Tanari. I quadri dei maestri bolognesi vi sono a decine. Scrive nel *Journal d'Italie*: « Il y a beaucoup de Carrache. Ils étaient pauvres et peignaient avec des couleurs communes et sur des mauvaises toiles. Manière touchante d'expliquer leur noirceur actuelle. J'ai peu de plaisir à voir leurs tableaux. Quelque fois j'y sens de la grandeur ». Dei Carracci se ne farà un'altra idea, a Roma, alla Galleria Farnese. A Bologna, dovrà constatare che la gloria della pittura locale è tanto diffusa, che anche il suo calzolaio è in grado di parlarne, quasi come, egli dice, « le Malvasia lui-même ».

A Roma il contatto profondo di Stendhal è con il Domenichino, il quale rappresenta l'altra faccia della sua idea di pittura, fondata dapprima sul nome di Guercino. Sono i due autori nei quali si assomma il concetto per lui dell'animo femminile. Il senso di una passione dolce e patetica, e che attinge alla sfera del puro spirito, in Domenichino: quello di una carnalità, più scoperta e impetuosa, capace di azioni violente o faticosamente contenute, nel Guercino. Le donne di Guido, su cui riflette come a persone di « un altro mondo », lo toccano di meno. Domenichino in quel significato che si è detto, gli è sempre nel cuore. Va a rivederne tutti gli affreschi che sono a Roma. Passando davanti a San Luigi dei Francesi, ritorna a estasiarsi per la *Morte di Santa Cecilia*. Tanto gli è fissa in mente un'immagine, quasi un'idea « femminile » del Domenichino, che finisce « per vedere » di lui, una Giuditta a Villa Aldobrandini che, salvo errore, non vi è mai stata.

Scene, azioni e sentimenti dei personaggi dei pittori si fanno carne e sangue delle *persone* che, cavate dalla sua mente, dalla fantasia, agiscono e vivono nelle narrazioni dei suoi romanzi. In *Rouge et noir*, l'episodio di Sorel che dopo il breve tempo di ritiro in seminario, spoglia gli abiti religiosi per indossare le vesti militari, ha il suo riscontro nel tema dell'investitura eroica e militare del *Guglielmo d'Aquitania* di Guercino.

« Après plusieurs mois d'application, — scrive Stendhal — Julien avait encore l'air de penser. Sa façon de remuer les yeux et de porter la bouche n'annonçait pas la foi implicite et prête à tout croire et à tout soutenir, même le martyre [...] Que de peine ne se donnait-il pas pour arriver à ce front étroit et béat, à cette physionomie de foi ardente et aveugle [...] que l'on trouve si fréquemment dans les couvents d'Italie et dont, à nous autres laïcs, le Guercin a laissé de si parfaits modèles dans ses tableaux d'Eglise! ».

A piè di pagina, nel manoscritto, annota: « Voir au musée du Louvre François duc d'Aquitaine déposant la cuirasse et prenant l'habit de moine ». Il nome di Francesco, al nostro romanziere, era venuto in luogo di quello di Guglielmo. È in Stendhal la capacità di guardare e leggere in opere del « romantico » seicento, come quella appena ricordata, la qualità della scrittura pittorica, nel punto dove lo spessore denso e intenso della materia si avvolge in ombre e grovigli di oscurità, i quali echeggiano della passione provata e affondata dal pittore nel momento della trasposizione dell'idea *in realtà dipinta*.

In numerosi passi delle opere narrative di Stendhal si aprono paesaggi di natura e vedute, i quali risentono, nei tratti di più diretta osservazione del vero, della meditazione e assimilazione dell'arte visiva di Stendhal dai modi, dalla poesia pittorica di un paesaggismo i cui esempi corrispondenti sono nella pittura di paesaggio di Annibale Carracci, e in particolare del Domenichino. Basta rileggere l'inizio di *Henry Brulard*. E rammentarsi di talune annotazioni come queste di Stendhal in una pagina della sua *Histoire de la Peinture*: « En regardant au ciel, on voit que la couleur de l'air est bleue. La présence de l'eau change cette couleur en gris. Au reste, tout cela pouvait être vrai en Italie il y a trois siècles, mais il paraît qu'en France l'air a d'autres propriétés ». Oppure quest'altra osservazione che denuncia l'attitudine dello scrittore a farsi interprete del segreto e dell'intimo mestiere dell'arte della pittura: « Le jaune et le vert sont des couleurs gaies; le bleu est triste; le rouge fait venir les objets en avant; le jaune attire et retient les rayons de la lumière ». Le quali osservazioni cavate da un'esperienza di cultura figurativa, che Stendhal possedeva in modo *sui generis*, stanno a dimostrare un'attenzione e una propensione, quasi direi fisica e corporale, per i fatti della natura passata in sostanza pittorica.