

lequel tous deux rédigent un commentaire débordant d'enthousiasme, qui passera tel quel dans *l'Histoire de la Peinture en Italie*²⁴. Comment ne pas songer en effet à la scène du IV^e acte, où l'on voit Imogène pâmée sur le corps décapité de celui qu'elle croit être son mari Posthumus? Nous avons ici une situation qui, renforcée et magnifiée par des références littéraires ou picturales, n'a cessé d'exercer sa fascination sur l'imagination stendhalienne, et a fini par s'imposer dans l'oeuvre même. Pas de demi-teintes; la passion dans sa couleur extrême, dans son geste immodéré. *Les Cenci* placés d'emblée sous l'invocation de Guido Reni; *L'Abbesse de Castro*, *Trop de faveur tue*, dans la véhémence du Guerchin: si l'on ne devait s'en tenir qu'à l'esthétique, toute abstraction faite de la localisation de l'anecdote, le véritable titre des *Chroniques italiennes* devrait être décidément *Chroniques bolonaises*.

Adesione sentimentale ma limiti critici delle osservazioni di Stendhal sulla pittura di Guido Reni

di Maria Pace Marzocchi Scarpa

Rome, Naples et Florence: la cronaca mondana si fonde deliziosamente con i racconti di fatti storici; una uguale attenzione è posta dall'autore nell'analizzare i propri fugaci stati d'animo e nell'indagare i caratteri di un popolo; è uno stesso trasporto davanti a una bella dama incontrata in un salotto e davanti al quadro di un pittore particolarmente amato. Sembra quasi che Stendhal, che appare appassionato di ogni cosa, sia soprattutto appassionato di se stesso.

È questa l'impressione che ho avuto nel tentativo di analizzare le osservazioni fatte da Stendhal su di un pittore a lui particolarmente caro: Guido Reni. Osservazioni, ho detto, poiché di vera e propria critica non si può parlare, non esistendo nessuna sua opera che tratti sistematicamente l'argomento: infatti, l'unica in cui lo scrittore affronta direttamente il tema della pittura, *l'Histoire de la peinture en Italie*¹, non è mai stata completata, e si arresta alla trattazione della scuola fiorentina. Si tratta quindi di ritrovare, tra le molte pagine di Stendhal, gli accenni fugaci, le brevi osservazioni sparse tra le righe.

Tuttavia alcune parti di tale opera, e precisamente le considerazioni sul « bello ideale antico » e il « bello ideale moderno », sono illuminanti nella puntualizzazione dell'atteggiamento mentale di Stendhal, delle sue scelte nei confronti dell'arte figurativa, e possono quindi indirettamente chiarire i motivi della sua predilezione per la scuola bolognese in generale, e per Guido Reni in particolare.

Il semplice confronto di alcuni brani che trattano direttamente la analisi di questi due ideali è estremamente indicativo delle sue prefe-

¹ STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, in *Oeuvres complètes*, Nouvelle Edition établie sous la direction de V. Del Litto et E. Abravanel, Editio Service S.A. Genève, 1969; t. II, p. 19.

²⁴ Cf. V. DEL LITTO, *La vie intellectuelle de Stendhal*, ed. cit., pp. 131, 400-401.

renze, già nei titoli: cap. LXXXIV, « De la froideur de l'antique »; e ancora: « Que la beauté antique est incomparable avec les passions modernes »². È questo il sottotitolo del capitolo CXV, che contiene il seguente brano: « Comment fera la beauté antique, si elle est l'expression de la force, de la raison, de la prudence, pour rendre une situation qui est touchante, précisément par l'absence de toutes ces vertus? »³. E, per contrasto, sul « bello ideale moderno » cap. CXVI, « De l'amour »: « Mais la force, la haute prudence, est-ce là ce qui fait naître l'amour? », con la seguente annotazione: « N'aimions-nous pas mieux au Musée la charmante Hermione de l'Enlèvement d'Elène du Guide que les têtes plus imposantes de l'antique? »⁴. E ancora: « Les nobles qualités qui nous charment, la tendresse, l'absence des calculs de vanité, l'abandon aux mouvements du coeur, cette faculté d'être heureuses, et d'avoir toute l'âme occupée par une seule pensée, cette force de caractère quand elles sont portées par l'amour, cette faiblesse touchante dès qu'elles n'ont plus que le frêle soutien de leur raison; enfin les grâces divines du corps et de l'esprit, rien de tout cela n'est dans les statues antiques »⁵.

Da una parte appare la più profonda incomprensione di alcuni aspetti dell'arte greca, la cui affascinante semplicità e misura non è certo, o non è solo, preponderanza della razionalità e della virtù sul sentimento, o addirittura freddezza⁶. Ma non potremmo forse addebitare almeno in parte questa interpretazione sostanzialmente negativa a quel particolare clima di cultura e di gusto che derivò dalla falsa prospettiva instaurata dalle ben note teorie del Winckelmann, e al fatto che la conoscenza dell'arte classica si basava a quel tempo, più che sugli originali greci, su fredde copie del periodo romano?

Dall'altra parte, invece, c'è l'adesione più incondizionata al bello ideale moderno, che, se si rifà all'antico per quel che riguarda la perfezione della forma (« dans cette seconde recherche de la beauté, faut-il partir des têtes classiques de l'antiquité »⁷), avrà, esso solo, la peculiarità

² *Ibidem*, p. 111.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 112.

⁵ *Ibidem*, p. 113.

⁶ « Ses traits offraient la perfection et l'insignifiance de la beauté grecque », è addirittura scritto a proposito di un personaggio secondario del romanzo *Le rouge et le noir*. STENDHAL, *Le rouge et le noir*, in *Oeuvres complètes*, t. II, p. 69.

⁷ *Histoire de la peinture*, cit., p. 121.

di esprimere i moti più profondi dell'animo umano: il sentimento al posto della ragione, la grazia al posto della forza.

« L'artiste prendra la tête de la Niobé, ou la Venus, ou la Pallas.

Il la copiera avec une exactitude scrupuleuse [...] et ajoutera à ces figures divines l'expression d'une sensibilité profonde [...] l'esprit le plus brillant et le plus étendu »: quasi che quelle antiche armonie fossero solo fredda perfezione formale, misure perfette senza sentimento e senza spiritualità. « Il passera bien près de l'Hermione du Guide [...] Je m'attends bien qu'à la première épreuve, dès qu'il voudra donner une sensibilité profonde à la Niobé, l'air de force disparaîtra »⁸.

Il nome di Guido Reni ricorre più volte come esempio significativa di questo bello ideale moderno: artista che veramente seppe unire, secondo Stendhal, la perfezione formale dell'antichità con le effusioni sentimentali dell'anima moderna. Quell'anima che, in pittura, trova la sua espressione attraverso gli sguardi: « les arts du dessin sont muets, ils n'ont que les corps pour représenter les âmes »⁹. O, che è lo stesso: « L'expression la plus vive des mouvements de l'âme est dans l'oeil »¹⁰, scrive Stendhal.

E come non ricordare a questo punto alcune osservazioni dell'autore sulla pittura di Guido Reni, che sembrano essere, della dichiarazione sopra citata, la traduzione pratica nella forma più squisita? « Le Guide disait qu'il avait cent manières de faire regarder le ciel par une belle femme »¹¹, scrive Stendhal, facendo completamente sua un'osservazione che risale al Lanzi¹², il quale, a proposito del pittore bolognese, racconta: « Amava far volti che riguardassero in su; e dicea che ne avea cento maniere tutte diverse »¹³. L'osservazione del Lanzi è ripresa quasi puntualmente: ma la breve aggiunta di Stendhal, che potrebbe apparire soltanto una precisazione, aggiunge alla notazione biografica un carattere tutto particolare: i volti che guardano in su sono diventati gli

⁸ *Ibidem*, p. 122.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, p. 117.

¹¹ STENDHAL, *Rome, Naples et Florence en 1817, suivi de l'Italie en 1818*, Edition établie et commentée par Henri Martineau, Paris, 1956, p. 135.

¹² Ma, prima ancora, al Malvasia: « Onde non parrà iperbole ciò di che vantossi a tale proposito, dargli l'animo di far in cento modi diversi le teste cogli occhi alzati, e rivolti al cielo » (cf. C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vita dei pittori bolognesi*, con note di Giampietro Zanotti, Bologna, 1841, Tipografia Guidi all'Ancora, t. II, p. 57).

¹³ L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Firenze, presso Leonardo Marchini, MDCCCXXXIV; *Scuola Bolognese*, t. V, p. 95.

sguardi d'« une belle femme », una bella donna che può fare innamorare chi la guarda.

Perché le Madonne di Guido, per Stendhal, possono anche avere un'aria di Paradiso, ma trasportano, prima di tutto, in un'atmosfera di mondanità: « La grande Madone du Guide. Si cette figure, qui a de la froideur, levait les yeux, on en deviendrait amoureux fou »¹⁴. Questa figura sembra quasi l'esemplificazione dell'ideale che Stendhal si è fatto della pittura moderna, di quella sensibilità così sottile che, più che essere rappresentata, può soltanto essere suggerita. Questa affermazione mi sembra altresì importante per comprendere una tendenza fondamentale di Stendhal, quella cioè di ricondurre l'opera d'arte nella sfera della propria vita sentimentale. È, spesso, un trapasso tra vita vissuta e contemplazione artistica, un essere richiamati da questa a quella: quasi che, per farlo commuovere, l'opera d'arte debba ricordargli le sue passioni di uomo.

Ma se davanti all'opera d'arte Stendhal quasi inconsapevolmente si esprime come se ritrovasse le sensazioni e le emozioni suscitate in lui da un viso di donna, allo stesso modo un viso di donna sembra richiamargli alla memoria analoghe movenze più volte viste e ammirate in un'opera d'arte: « Je n'oublierai pas Caterina Lipparini — egli scrive in *Rome, Naples et Florence en 1817* — Dès qu'elle quittait la scène, je me trouvais dans les idées les plus élevées du beau idéal, confirmant ou détruisant les principes par ce charmant exemple. Le Guide disait qu'il avait cent manières de faire regarder le ciel par une belle femme. J'ai vu ce soir l'amour, le dépit, la jalousie, le bonheur d'aimer exprimés aussi de cent façons différentes »¹⁵. L'accostamento all'opera d'arte è quindi di carattere psicologico e sentimentale, ma nasce anche da un intellettualismo aprioristico che gli impedisce di avvicinarsi al dipinto, quando manchi con esso una precisa consonanza di sentimenti; ed è per questo che Stendhal non affronta quasi mai l'analisi stilistica, sempre assente del resto in chi nell'opera d'arte cerca solo una soddisfazione narcisistica, piuttosto che assumersi il difficilissimo compito di capire il vero mondo dell'artista.

Questo modo di procedere troppo univoco e quindi limitativo è più volte ribadito dallo stesso Stendhal: « Je ne juge que de l'expression,

¹⁴ STENDHAL, *Journal*, in *Oeuvres complètes*, cit., t. III, p. 277.

¹⁵ *Rome, Naples et Florence en 1817*, cit., p. 20.

de l'imagination et du naturel »¹⁶. « Il me faut de l'expression, ou de belles figures de femmes »¹⁷ egli scrive nel *Journal*. E una riprova del fatto che i modi da lui usati non sono certo i più adatti per cogliere la validità estetica di un'opera, è che Stendhal ha visto sentimento dove c'era sentimentalismo, naturalezza dove c'era teatralità, e non possiamo fare a meno di pensare che molti dei dipinti che dovettero colpire vivamente l'autore, e in particolare quelli raffiguranti volti di donne con gli occhi rivolti al cielo (con la stessa esasperante monotonia nelle Madonne, nelle Cleopatre, nelle Lucrezie), costituiscono spesso la parte più caduca dell'opera reniana. E del resto, in Stendhal, anche l'avvicinamento tra pittura e musica è esclusivamente di carattere sentimentale. Egli vi vede non certo analogia di mezzi espressivi diversi, ma di sensazioni: « Le degré de ravissement où notre âme est portée est l'unique thermomètre de la beauté en musique; tandis que, du plus sang-froid du monde, je dis, d'un tableau du Guide: cela est de la première beauté »¹⁸. E altrove: « Il y a une femme vue de face; elle est du Guide. C'est absolument la sensibilité à la Mozart, à la Minette »¹⁹; ovvero esercitazioni di elegantissimo intellettualismo: « *Le Barbier de Séville* de Rossini est un tableau médiocre du Guide: c'est la négligence d'un grand maître »²⁰. Quasi che, di volta in volta, musica e pittura fossero assunte a strumento per misurare la sua personale sensibilità, l'emozione del suo sentimento.

D'altra parte, la dedica che accompagna l'*Histoire de la peinture* porta la seguente annotazione: « Loin d'Angela et de l'Italie, le sensible Beyle croit 'parler d'amour' à l'une et à l'autre en écrivant sur la peinture italienne »²¹.

L'ascolto di una musica particolarmente toccante, la vista di taluni quadri, opera su Stendhal un turbamento simile a quello provato davanti alla bellezza della donna amata; non c'è, in lui, possibilità di vera ammirazione quando manchi questa adesione appassionata. « Les arts — scrive Stendhal nella vita di Michelangelo — ne sauraient être touchants qu'en peignant des passions d'hommes »²²; ma io preciserei

¹⁶ *Journal*, 24 septembre 1811, cit., III, p. 274.

¹⁷ *Ibidem*, III, p. 290.

¹⁸ *Rome, Naples et Florence en 1817*, cit., p. 9.

¹⁹ *Journal*, cit., III, p. 278.

²⁰ *Rome, Naples et Florence en 1817*, cit., p. 20.

²¹ *Histoire de la peinture*, Préface, cit., p. XIV.

²² *Ibidem*, t. II, *Vie de Michel-Ange*, p. 187.

piuttosto: le arti possono commuovere Stendhal solo se descrivono le « sue » passioni. E certo questo ritrovare una consonanza di affetti e di passioni costituisce la parte più sincera delle osservazioni stendhaliane e l'aspetto più caratterizzante del suo modo di porsi di fronte alla realtà artistica; ma, anche, ne rappresenta il limite critico, quasi che questo eccesso di passione e di sentimento provato davanti a una pittura gli impedisca di compierne una analisi più approfondita, stilisticamente e criticamente valida.

Infatti, una lettura in cui venga tentata una analisi stilistica si deve considerare, in Stendhal, come una eccezione; e tale è veramente quella che egli fa di fronte agli affreschi di S. Gregorio al Celio: « Ce sont sans doute les élèves de Guide qui ont peint le *Concert des Anges* d'après quelque petit dessin de ce grand homme. Je ne reconnais nullement *sa main* dans cette fresque. J'admire toujours les deux fresques de Saint André [...]. La fresque du Guide est beaucoup plus touchante à cause de la vérité des soldats, de la passion du Saint à la vue de la croix, de l'angélique beauté de la femme qui gronde son fils, et de celle à (...) qui regarde. Vérité de la curiosité du jeune homme près d'elle »²³: dove, anche se mostra di non riconoscere la mano del Maestro nel *Concerto degli Angeli* (ma è senz'altro una scusante quella meravigliosa sprezzatura e velocità di segno, piuttosto insolita invero per Guido Reni), ha però parole di sincera e attenta ammirazione per il *Martirio di S. Andrea*, e si esprime molto giustamente in termini di verità, ben cogliendo la naturalezza di certi episodi, cui Guido Reni si sente di concedere, pur nella suprema armonia dell'insieme.

Ancora, tra le pagine di Stendhal, qualche rara e felice annotazione: « Quelques Guides pleins de grâce et vides de couleurs »²⁴, ove c'è un chiaro riferimento all'armonia dei corpi di Guido e al pallore che talvolta sembra quasi trascolorare queste figure. E addirittura una analisi coloristica raffinatissima, riguardante il « tono generale » caratteristico ad ogni pittore: « Ce voile léger est d'or chez Paul Veronèse; chez le Guide il est comme d'argent »²⁵. Intuizione veramente acuta, ma non tutta stendhaliana: generalizzazione, piuttosto, di osservazioni che, con una più diretta adesione alla materia del singolo quadro, erano già

²³ *Journal*, Rome, 25 octobre 1831, t. V, cit., p. 81.

²⁴ *Ibidem*, 24 septembre 1811, t. III, p. 274.

²⁵ *Histoire de la peinture*, t. I, p. 136.

state fatte da altri critici; dal Cochin, nel 1758: « La couleur des chairs est grise, sans cependant que les ombres tirent sur le vert, comme il arrive souvent à ce maître: elles sont d'un gris argentin, qui a beaucoup d'agrément »²⁶; dal Milizia nel 1787: « Il suo ultimo colore fu chiaro e vago, le ombre tenere e grigiastre tendenti al verde, ma talora argentine e gradevoli »²⁷; e infine, apparentemente con minore precisione, ma invero con quanta verità poetica, da Schelling nel 1807: « Così quel quadro del Reni è un caso estremo per la pittura, che qui osa perfino rinunciare al bisogno di ombre scure e quasi operare di pura luce »²⁸.

Ma più spesso Stendhal esprime notazioni essenzialmente contenutistiche: « Jules Romain et Michel-Ange n'ont peint que des êtres bilieux. Le Guide, au contraire, s'est élevé à la beauté céleste, en ne présentant presque que des corps sanguins. Par là sa beauté manque de sévérité »²⁹. E a proposito dell'autoritratto: « La maigreur d'un sanguin sensible et quelque mélancolie. Celui qui montre les tableaux [...] m'a dit qu'en effet Guide était 'piuttosto malinconico' »³⁰: dove tutto l'interesse è rivolto al fattore psicologico, che in pittura — e tanto più nella pittura di un Guido Reni, sempre così letterariamente idealizzata — non dovrebbe mai essere disgiunto dall'elemento dello stile.

È vero che possiamo trovare qualche altro brano, in Stendhal, squisitamente critico, ma esso deve essere riportato quasi puntualmente agli autori che, per ammissione dello stesso Stendhal, furono i suoi ispiratori: il Malvasia³¹ e il Lanzi³²; come quelle poche righe, in *Rome, Naples et Florence*, in cui lo scrittore sembra voler sintetizzare i caratteri essenziali della pittura reniana: « Le Guide, âme française, eut la beauté céleste dans les figures des femmes. Ses ombres peu fortes, sa manière suave, ses draperies légères, ses contours délicats forment un contraste parfait avec

²⁶ *Guido Reni*, saggio introduttivo di C. GNUDI; cronologia, catalogo ragionato, antologia critica e bibliografia a cura di G.C. Cavalli, Vallecchi Ed., Firenze 1955. Antologia critica, p. 134, M. COCHIN, *Voyage d'Italie*.

²⁷ *Ibidem*, p. 140, F. MILIZIA, *Dizionario delle arti del disegno*.

²⁸ *Ibidem*, p. 144; SCHELLING, *Sul rapporto dell'arte figurativa con la Natura*.

²⁹ *Histoire de la peinture*, cit. t. II, p. 46.

³⁰ *Journal*, Bologne, le 24 septembre (1811), cit., t. III, p. 276.

³¹ *La Felsina Pittrice* di Malvasia la troviamo infatti citata nell'epilogo della *Histoire de la peinture*, p. 329.

³² « L'histoire de M. Lanzi m'a été fort utile », leggiamo nella *Correspondance*: utile a tal punto che in molte parti divenne un modello da seguire alla lettera (STENDHAL, *Correspondance*, Edition établie et annotée par H. Martineau et V. Del Litto, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1968).

le style de Michel-Ange de Caravage »³³. L'aggiunta più originale è in questa definizione di Guido Reni come « âme française »: identificazione felice, certamente, ma che forse gli deriva anche dalla somiglianza, ben nota a quell'epoca, tra Guido Reni e i classicisti francesi, che a tal punto amarono e diffusero i modi del pittore bolognese, che le sue caratteristiche erano riconosciute ormai più come francesi che come reniane³⁴. Il resto del brano si può considerare una felice sintesi dal Malvasia e dal Lanzi.

La contrapposizione tra Caravaggio e Guido Reni, insieme alla asserzione della superiorità di quest'ultimo, si trova già nel Malvasia, che, in una forma molto colorita, fa passare questa nuova maniera di Guido Reni come un suggerimento di Annibale, ben presto seguito dall'illustre allievo: « A quel colorito fiero vorrei contrapporre uno affatto tenero: prende egli un lume serrato e cadente? E io lo vorrei aperto, e in faccia; cuopre quegli le difficoltà della arte fra l'ombra della notte? Ed, io a un chiaro lume di mezzo giorno vorrei scoprire i più dotti ed eruditi ricerchi [...]. Stava fra gli altri scolari presente Guido [...] ed ebbe il vanto di essere il primo, e fortunato introduttore di questa nuova maniera »³⁵.

Questa contrapposizione è ripresa, con vera acutezza critica (basta rovesciare i termini di valutazione) anche dal Lanzi: « Lo stile in cui si posò, nacque appunto da una riflessione che sullo stile del Caravaggio fece un dì Annibale: potersi a quella maniera contrapporre un'altra del tutto contraria; e invece di quel lume serrato e cadente tenerne un altro aperto e vivace; opporre al suo fiero il tenero; a' suoi contorni abbuiati sostituire i decisi; mutar le sue forme vili e volgari nelle più belle e più scelte [...] e a poco a poco gradatamente [...] giunse dopo alquanti anni a quel delicato che si era prefisso »³⁶. E ancora, la « beauté céleste » di cui parla Stendhal sembra abbreviare e compendiare altre importanti notazioni critiche del Lanzi, che trascrivo: « e sopra tutto volle distinguersi nella cura della bellezza [...] e [...] fece volti di Paradiso »³⁷. Stendhal parla inoltre di « manière suave », traducendo, addirittura alla lettera, ancora una volta, dal Lanzi: « Egli fu un vero caposcuola, che nella pittura di ogni

³³ *Rome, Naples et Florence en 1817*, cit., p. 105.

³⁴ Naturalmente, tale interpretazione di « âme française » è avanzata solo come una mia proposta interpretativa.

³⁵ MALVASIA, *Felsina Pittrice*, cit., p. 9.

³⁶ LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, cit., p. 93.

³⁷ *Ibidem*, p. 93.

luogo introdusse una maniera più soave e più dolce che a' tempi del Malvasia chiamavasi maniera moderna »³⁸.

Troviamo poi un'altra serie di giudizi, fra le pagine stendhaliane, piuttosto generici, a volte addirittura banali: questi, infatti, se da una parte si pongono come ulteriore conferma delle sue predilezioni, mancano del tutto di un tentativo di approfondimento.

Riporto alcuni esempi. « Les charmantes fresques du Guide »³⁹. « Une voûte, peinte à fresque par le Guide, avec de charmantes petites figures »⁴⁰. E ancora, con più attenzione: « Il y a un effet de couleur étonnant dans le martyre du chef d'inquisiteurs Saint Pierre »⁴¹. L'uso dell'aggettivo 'étonnant' indica una sensazione molto forte, addirittura uno sbalordimento; eppure anche per questa, che è una delle opere più toccanti di Guido Reni, Stendhal si esprime come potrebbe farlo uno spettatore comune, sensibile sì al fascino della pittura, ma non certo come chi è in procinto di scrivere un'opera di storia dell'arte figurativa.

Ammirazione, commozione, sbalordimento: tutto questo Stendhal può provare davanti alla pittura di Guido Reni, ma a una condizione, che egli si trovi nello stato d'animo idoneo a gustarla. Allora egli può provare un trasporto così totale da dimenticare perfino se stesso: « Aujourd'hui dimanche j'ai été sur le point de mourir de faim — egli scrive in *Rome, Naples et Florence en 1817* — Je m'étais laissé emporter sur les environs du Colisée à observer la chapelle de Saint Grégoire et les charmantes fresques du Guide, notamment le Concert des Anges »⁴². Ma che dire del fatto che proprio per questo stesso affresco Stendhal aveva altra volta messo in dubbio la mano del Maestro?

Abbandono e trasporto sentimentale. Altre volte, invece, un disinteresse che sfiora la distrazione, la noia, addirittura l'irritazione: « J'ai vu des galeries magnifiques: Marescalchi, Tanari, Fava, Zambecari, Aldrovandi, Magnani, et enfin le Musée de la ville. Avec d'autres dispositions, j'y aurais trouvé vingt matinées heureuses; mais il y a des jours où le plus beau tableau ne fait que m'impatisser. [...] N'avoir que vingt-quatre heures à passer dans une maussade petite ville, et, pendant ce temps, ne pas se trouver une once de sensibilité pour le

³⁸ *Ibidem*, p. 97.

³⁹ *Rome, Naples et Florence en 1817*, cit., p. 83.

⁴⁰ *Rome, Naples et Florence*, in *Oeuvres complètes*, cit., p. 180.

⁴¹ *Ibidem*, p. 180.

⁴² *Rome, Naples et Florence*, cit., p. 183.

genre de beauté qui vous y a fait venir! Je suis très sujet à ce malheur. Je l'ai éprouvé devant la belle Madone en pied du Guide, au Palais Tanari. Ce jour-là je pensais à toute autre chose qu'à la peinture »⁴³.

Uno stato d'animo opposto è espresso invece in una pagina del *Journal*: « Cet après-midi, j'étais sensible à la peinture. La finesse tendre du Guide m'a plu »⁴⁴.

Questa incostanza, che può anche essere considerata come istintiva manifestazione di sincerità, è, in Stendhal, qualcosa di più radicato che non uno svariare di stati d'animo: quasi che essa fosse un suo modo di essere, una necessità del suo pensiero. La ritroviamo infatti anche nei giudizi. Dopo tante esaltazioni della pittura del Reni, una sbalorditiva stroncatura: « Et cependant le Guide est peut-être le moins expressif des grands peintres »⁴⁵. Affermazione che lascia certamente meravigliati; un po' meno, però, se si pensa che nel binomio Stendhal-mondo l'unico punto fermo è Stendhal, con la sua variabile personalità: il secondo termine ha valore soltanto se rapportato al primo.

Architettura e decorazioni in Bologna all'epoca di Stendhal

Anna Maria Matteucci

In *Rome, Naples et Florence*, alla data 8 gennaio 1817, Stendhal afferma di essersi dedicato a Bologna unicamente alla vita di società e alla pittura non avendovi trovato quei raffinati godimenti musicali che si era ripromesso. La società bolognese, nei suoi molteplici aspetti politici, psicologici e di costume, e la grande pittura del Seicento sono, in effetti, i temi che dominano le molte pagine di questo saggio e le più concise note del *Journal* dedicate alla città emiliana. Sarebbe quindi incauto aspettarsi in questi brani dissertazioni esaurienti o approfondite indagini sull'assetto urbano della città e sul suo volto architettonico. Il problema viene in realtà eluso con il rinvio alle descrizioni del de Brosses che, ovviamente, dà della città un'immagine non aggiornata su quanto si era realizzato negli anni che precedettero i viaggi stendhaliani.

Superata l'inevitabile delusione che nasce in chi ama lo scrittore ed è anche profondamente attaccato al fascino avvincente, ma di ardua definizione, dell'architettura bolognese, sarà da dirsi che l'atteggiamento di Stendhal non risulta cosa nuova, ma si pone nella tradizione della letteratura artistica locale, attenta sempre ed unicamente alle glorie di Felsina Pittrice. « Fatto è, che quanto sono qui più ricchi di notizie per ciò che si spetta la pittura, altrettanto nell'architettura ne scarseggiano. Il Malvasia e altri hanno raccolto intorno a' loro pittori le minutezze tutte della vita, le burle che han fatto, i motti che hanno detto, quello che non occorre sapere; degli architetti, e anche degli scultori non si trova scritto niente »¹. Sono parole di Francesco Algarotti, personaggio di importanza determinante per il precoce abbandono del gusto rococò nella città emiliana, ed anche infaticabile stimolo per

⁴³ *Ibidem*, t. II, p. 177.

⁴⁴ *Journal*, Bologne, le 24 septembre (1811), cit., t. III, p. 276.

⁴⁵ *Histoire de la peinture*, cit., t. II, p. 122.

¹ F. ALGAROTTI, *Opere*, vol. VIII, 1792, p. 239.