

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.

« Théâtre Royal Italien » dal 1824 al '27, spargendo anche impressioni e critiche in molte sue opere. I corrispondenti, gli scrittori, ad eccezione del Castil-Blaze, sopperivano alla scarsa preparazione e cultura musicale con considerazioni mordaci e letterariamente piacevoli, spesso relegate d'altronde nelle rubriche musicali poste a piè pagina dei suddetti periodici, una sede che era umoristicamente definita « au rez-de-chaussée »².

L'amore per la musica fu forse la più forte e dispendiosa passione che mosse l'animo di Stendhal, secondo la sua nota e specifica confessione: « Agitavo seriamente questo gran problema: dovevo diventare operista come Grétry o commediografo? ». Il Laurencie³ spiega obiettivamente questo dubbio, sostenendo che Stendhal non scelse la prima attività a causa di una debole cultura musicale, ma in cambio espresse più volte le sue idee sulla musica come acuto critico. Commento bonario, a ben vedere, giacché, se la difettosa cultura musicale gli impediva la prassi compositiva, è certo che gli limitava anche la capacità di criticare con autorevolezza. Ma conviene anzitutto riconoscere la modestia di Stendhal, che scrisse di musicisti conosciuti o frequentati non occasionalmente, soprattutto Rossini e Cimarosa, Haydn e Mozart, consentendogli inoltre la sua fervida curiosità di colto letterato di non rimanere inattivo di fronte a certi nomi di grandi contemporanei, da Beethoven a Berlioz, sebbene poi non riuscisse ad interpretare (e quindi a comprendere) i maggiori eventi storici del suo tempo. Comunque le sue idee venivano per lo più ragionate e solo raramente lasciate all'abbozzo, alla formulazione empirica e non approfondita, questo è certo. E si deve riconoscere ciò per obiettività; perciò a malincuore si potrebbe criticarlo, di là della sua cifra di biografo (pur romanzesco talvolta, come lo accusò da vecchio Rossini)⁴, proprio come annotatore di cose e temi musicali che si ridestano in libri di argomento non musicale, soprattutto nelle *Notes d'un dilettante* e delle rispettive aggiunte ritrovate dal Prunières⁵: tutti temi ed aneddoti che ancor oggi riescono interessanti, stimolanti, soprattutto perché istruttivi di un preciso gusto e costume musicale.

Alla carenza di cultura specifica e di diretta esperienza musicale,

² Cf. A. DELLA CORTE, *La critica musicale e i critici*, Torino, 1961, pp. 373 sgg.

³ Cf. LA LAURENCIE, *Les idées de Stendhal*, « Revue Musicale », 1924, pp. 104 sgg.

⁴ Cf. S. MARTINOTTI, *Ottocento strumentale italiano*, Bologna, 1972, pp. 346.

⁵ Cf. H. PRUNIÈRES, *L'Opéra italien en 1826*, « Revue Musicale », 1921.

Stendhal soppravviva col piacere sempre vivissimo di avvicinarsi a quel predominante fattore di costume ch'era il teatro nel primo Ottocento, individuandone con destrezza i caratteri e comunicando con diretta efficacia il grado ed il timbro del suo piacere, ma inoltre formulando giudizi pertinentissimi. La sensibilità al fascino dell'arte musicale presentava d'altronde analogie alla pronta suggestione dell'arte verbale o figurativa: con la differenza che le impressioni e le recezioni musicali gli riuscivano più incisive, più dirette, più libere da sovrastrutture mentali od estetiche. D'accordo che a Stendhal, ha notato il Della Corte⁶, mancavano, dei momenti concorrenti alla critica, sia lo stadio iniziale (che è filologico e culturale) sia quello finale (che è proprio della sintesi storica): ma è almeno certo che la sua informazione vastissima (conosceva infatti molte opere teatrali di autori minori ed oggi dimenticati, ma al suo tempo in voga ad esempio alla Scala, quali Mayr, Weigl, Gyrowetz ecc.) gli consentiva un continuo esercizio di comparazione, favorito proprio dalla frequentazione di una vita sociale italiana ricca di commenti ed aneddoti, capace quindi di renderlo giudice avvertito di un autore e di un'opera. Quindi continuo esercizio comparativo, utilissimo all'affinamento critico-estetico: seppure talvolta Stendhal fosse incapace di risolvere tutto questo privilegiato incontro diretto in una definitiva valutazione. I suoi libri, le sue pagine di critica musicale risultano quindi ricchi di definizioni, appunto, ma abbastanza poveri di valutazioni, anche e proprio dove l'analisi (vedi per le opere rossiniane) indugia ed insiste e si tormenta.

Nessun saggio critico, dunque, poteva lasciare questo scrittore alla posterità, ma soltanto, secondo l'arguta definizione del Prunières, un « journal de sensations à travers la musique »⁷. Un diario, ch'egli compilava nella vita pubblica milanese, quando arrivava trafelato nella città e tosto correva alla Scala, il salotto più grande di quanti ne vantasse la capitale lombarda e tutti da lui frequentati, compreso il celeberrimo della Contessa Maffei⁸. E gli riusciva bene, in questo modo di riferire su musica e musicisti, la tendenza da vero scrittore di esser al contempo preciso ed indiscreto, di badare anche al pettegolezzo, così fertile e utile negli ambiti teatrali, giacché il pettegolezzo è anzitutto apertura sull'umanità dello stesso musicista: vedi Rossini e la sua evoluzione orchestrale

⁶ Cf. A. DELLA CORTE, *La critica, ecc., cit.*, p. 374.

⁷ Cf. H. PRUNIÈRES, *L'Opéra, ecc. cit.*

⁸ Cf. R. BARBIERA, *Il Salotto della Contessa Maffei*, Sesto S. Giovanni, 1914, p. 33.

(giudicata, erroneamente, « tedesca ») dopo il declino della sua partner Colbran. E poi il pettegolezzo — o meglio l'aneddoto — spiega come nessun altro artificio le beghe di un Rossini con l'angusto ambiente teatrale, pieno di capricci di dive e di angherie di impresari. Di qui, parallelamente, l'analisi alle opere di Rossini, o meglio ad alcune ritenute personalmente le più riuscite: ma tutto, nel teatro, è anzitutto clima, si badi, è spettacolo e compagnia conviviale, è anche buona digestione, magari: in questo ritratto ambientale, Stendhal riesce insuperabile gazzettiere, anche se talvolta propenso alla fantasticheria, perfino al qui pro quo, scaturito almeno da un entusiasmo che è l'esatto opposto della pedanteria: passi per « l'aria dei risi » nel *Tancredi* che deriverebbe da una litania greca, passi che al Teatro « La Fenice » di Venezia si arriva in gondola (e quindi è « lungo fatale per i gelosi », essendo tutte le gondole uguali), ma gli scappano errori anche madornali, ad es. quando dice che i colpi d'archetto sui leggii sono nella *Scala di Seta* e non invece nel *Signor Bruscino*⁹.

Gli è che Stendhal esamina le opere di Rossini ancora trascinato dalla felicità intuitiva colta nell'ascolto: colui che analizza fallisce, sottolinea chiaramente, perché non è possibile con l'analisi fredda e compassata entrare in comunicazione con l'emozione pura. È proprio per questo principio che egli, sempre nella monografia rossiniana, se la prende coi « rigoristi » che fanno cittadella proprio a Bologna e sono celebri in tutt'Italia. La sua solidarietà con Rossini, genio angariato dalla dura scuola di padre Mattei, suggerisce anzi a Stendhal un quadro fosco della situazione delle arti in Italia, patria « del dolce far niente e dell'amore » ma non sempre delle belle arti (e questo è un accento che contagierà altri suoi conterranei, a ricordare le accuse anche aspre di Berlioz, ospite al « Prix de Rome » un decennio più tardi¹⁰), patria di « piccoli tiranni sospettosi »; ma si aggiunga ancora la sua descrizione della terra natale di Rossini che anticipa, meno poeticamente, certe cadenze della nota lirica pascoliana: la Romagna, dunque, è « tra le contrade più selvatiche e più feroci di tutta la penisola », ove da tempo pesa « il governo astuto dei preti » ed ove « ogni generosità vi sembra il colmo dell'assurdità ». Quanto all'ambiente musicale bolognese, Stendhal lamenta la carenza delle amate opere liriche e così

⁹ Cf. M. H. STENDHAL, *Rossini* (trad. it. a cura di B. Revel), Milano, 1949, p. 6.

¹⁰ Cf. S. MARTINOTTI, *Ottocento strumentale italiano*, cit., pp. 38-39.

commenta due concerti ascoltati nella città felsinea: « Peu de science et beaucoup de sentiment ». Ma altrove definisce « bellissimi » alcuni concerti che si tengono ogni mattina di domenica al « Casino dei nobili »: forse da parte del torinese Felice Radicati che dal 1816 al 1820 fu un vero organizzatore musicale della città, dirigendo al Teatro Comunale, insegnando al Liceo ed esercitando la mansione di maestro di cappella in San Petronio; quel Radicati che nella sua copiosa produzione cameristica, non ignota a Rossini, fu con Rolla e Polledro uno dei pochi italiani a mantener vivo il culto della musica strumentale ad inizio d'Ottocento, difesa in precedenza durante una competizione viennese di « scuole » (tedesca, italiana e francese). E Radicati aveva inoltre eseguito e diretto e difeso opere di Rossini a Bologna: ma lo scrittore lo ignora¹¹.

Tornando alla descrizione dell'ambiente musicale bolognese, Stendhal ne paragona i « rigoristi » (gli unici personaggi a lui noti di fama) ai membri dell'Accademia di Francia, ligi alle « tre unità » teatrali: aridi conservatori che rimproveravano a Rossini di commettere errori di composizione. D'accordo che Rossini spiegò poi ad Hiller che abbandonò gli ultimi due anni di studio al Liceo musicale senza imparare « il canto fermo ed il canone », ma è indubbio che il tirocinio col Mattei fruttò al pesarese una proprietà orchestrale rilevabile in *Sinfonie* non ancora destinate all'opera teatrale, ad esempio quella in re detta « di Bologna » che, scritta da un « accademico filarmonico di grandi speranze », parve ai resocontisti cittadini « armoniosa oltre ogni credere ». Ma anche di questo dettaglio Stendhal non è al corrente, e tantomeno dell'esistenza di sei *Sonate a quattro*, composte a Ravenna già nel 1804, opere che riuniscono eredità idiomatiche italiane alla struttura dell'ultimo Classicismo viennese, secondo una propensione che valse al giovanissimo musicista l'appellativo di « tedesco », non solo, ma che presagiscono specifici caratteri del futuro teatro rossiniano (l'umorismo del registro basso della voce è desunta dal buffo contrabbasso che nel *Finale* della III Sonata « ride »; od il notissimo « crescendo » sinfonico è già in nuce in queste primissime opere). In queste pagine strumentali, composte prima o durante l'alunnato bolognese, padre Mattei, come già il suo predecessore padre Martini con Mozart, non avrebbe

¹¹ *Ibidem*, pp. 250-51, 355.

potuto far altro che « correggere » qualche ignoranza contrappuntistica, ma non certo condizionare il lampante talento dell'autore¹².

Ora, questi « rigoristi » bolognesi potevano pure rimproverare a Rossini alcuni errori di composizione; ma il musicista, che a Bologna rappresenta la sua seconda opera, *L'equivoco stravagante*, non ha tempo di correggere questi suoi « errori » che pure riconosce ed ammette tranquillamente: egli è giovane, estroso e vuole divertirsi finché è giovane. Senza dire che un certo ambiente della città lo difende, come il signor Gherardi nel circolo dell'avvocato Antonini od a teatro quando elogia l'audacia e la « giovinezza » della musica rossiniana. Giudizio e difesa condivisi da Stendhal: a Bologna si fece un « gran baccano », scrive, per questi « sciagurati errori di grammatica », ma è pur vero che alcuni pedanti accusarono Voltaire di non conoscere l'ortografia. Bene, « tanto peggio per l'ortografia ». E poche altre righe lo scrittore spende, musicalmente, per la città felsinea, notando che qui come a Milano operano cantanti non scritturati ed agenti teatrali che vivono per piazzarli o derubarli; che a Bologna, come pure a Firenze e Genova, esistono piccoli teatri e piuttosto brutti che pure sono « di cartello » in certe stagioni; che a Bologna, che pur custodisce negli archivi una delle più belle storie d'amore del Medioevo, quella di Isnelda Lambertazzi e di Bonifazio Ieremei, esiste troppa invidia nei confronti di Rossini, capace di ridersene dei pedanti ma incapace a disprezzarli del tutto, se essi infatti ebbero su di lui un'influenza grande, « fatale », facendogli sentire *insipidi* certi sapori nei confronti delle vivande tedesche: ossia sollecitandogli il peso strumentale che si evidenzia, con grande rammarico dello scrittore, dopo il *Barbiere*. Ecco il limite che si diceva, ovvero l'errore di prospettiva di Stendhal, ignaro della produzione giovanile di Rossini e quindi impronto a coglierne l'autentica forza rivoluzionaria, capace di scavalcare ogni ambiente tradizionale e di condurre la musica italiana ad un livello europeo. Era, invece, proprio nell'opera giovanile di Rossini che germinavano con chiarezza i moduli ed i motivi estetici del compositore maturo, ammirato sempre da Beethoven e Schumann e mai disprezzato dagli stessi Berlioz e Wagner, ossia dai principali esponenti della cultura romantica europea.

Con tutto ciò, Stendhal dedica a Bologna l'epiteto più prestigioso e più valido nelle cronache d'Ottocento: « quartier generale della musica

¹² *Ibidem*, pp. 337-343.

in Italia»¹³. Anzi, è proprio dai « rigoristi » bolognesi che anche Stendhal (come il Rossini della maturità) mette a fuoco la sua concezione critica ed estetica: dicevamo, niente analisi perché non comunica con l'emozione pura, ma essa piuttosto dev'essere sostituita da una tenerezza evocatrice, da un silenzio assorto ed indagatore. In altre parole, da questa polemica immaginaria si schiude la concezione romantica di Stendhal, dinanzi ai cui occhi si aprono spazi irreali, tenerezze inefabili. E il tacere, ovvero il raccogliersi, ecco che gli realizza il miracolo sperato: nella felicità dell'incontro musicale si annulla infatti l'aneddoto, il doloroso e vacuo reale quotidiano. L'emozione estetica crea il miracolo del silenzio, bandisce l'inutile dispersione del particolare. Tuttavia, quando torna a Parigi nel '21, in quella Parigi ebbra « di poesia e d'amore » come cantava Gerard de Nerval, ricca della conflagrazione lirica di Lamartine (*Meditazioni*), Vigny (*Poemi*) ed Hugo (*le Orientali*), in quella Parigi che riscopre i temi delle letterature nordiche e tutto il passato riscattato dalla dimensione « romantique », Stendhal si ritrova classicheggiante, formula il « bello ideale » inteso non come modello immutabile bensì come un ciclo che si rinnova, e formula proprio le sue fondamentali « idee » sulla musica.

Non staremo qui ad illustrare queste sue idee, rinviando al pacato saggio citato del La Laurencie od a quello più acre del Bellaigue riferito dal Ronga, alla più documentata indagine del Magnani od alla recente e puntuale messa a fuoco di Richard Switzer e Roger Williams¹⁴. Possiamo semmai riassumere queste idee, riflesse nelle sue critiche. Seguace del Condillac e della scuola sensista, Stendhal si accosta alla teoria del « bello ideale » sostenuta dal Carpani nelle sue *Haydine* (da lui tranquillamente plagiato, com'è noto), considerando virtù primaria della musica la suggestione fisica ed anticipando in ciò l'estetica di Nietzsche. La musica produce quindi un piacere fisico che, in quanto tale, si esaurisce, perde di durata e di fissità: di qui la mutevolezza del gusto dell'arte, secondo una moda che varia da generazione a generazione. Per

¹³ Cf. M. H. STENDHAL, *Rossini*, cit., p. 51.

¹⁴ Cf. L. RONGA, *Breve storia del gusto rossiniano*, in: *Arte e gusto nella musica*, Milano-Napoli, 1956, p. 236 sgg.; L. MAGNANI, *Stendhal e la musica della felicità*, in *Le frontiere della musica*, Milano-Napoli, 1957, pp. 72 sgg.; R. SWITZER and R. WILLIAMS, *Stendhal the music critic*, « Modern Language Quarterly », Washington, settembre 1956, pp. 246-51: con molti rimandi bibliografici.

il De Brosses questa durata del gusto corrispondeva a dieci anni, per Stendhal a trenta: è già un tentativo di stabilizzare questo gusto, questo costume intellettuale; ma in quanto tentativo rivela la carenza di una vera formulazione storica, della perennità della bellezza. Ecco la differenza dalla concezione del Carpani: ciò che non è più consono al gusto di una generazione è culturalmente decaduto, finito. E le altissime, inalienabili creazioni dello spirito? Gli è che Stendhal, pur frequentando come pochi altri la musica del suo tempo, non tendè mai a storicizzarla bensì a giudicarla: « Bisogna giudicare per intendere lo spirito, ma occorre dimenticare di giudicare per avere le illusioni della musica »: una tesi suggestiva, che potrebbe anche esser applicabile all'arte wagneriana, notava giustamente il La Laurencie¹⁵. Il giudizio, affidato al metro del piacere fisico, ch'è caduco e corruttibile a confronto di quello spirituale, gli pareva labilissimo: « Niente di più capriccioso e mobile di ciò che piace ». E allora?

Allora il piacere non diventava sempre meditazione, e di qui certezza estetica, perché la musica non aveva per lui una logica, custodendo solo una fluttuazione di stati d'animo; così Stendhal, insoffrente ai ripensamenti, alle pur fugaci ombre di tristezza o di mistero, finiva col restringere il piacere nel diletto: Mozart, a confronto di Cimarosa, non diverte mai, diceva, è come una maestra seria e spesso triste che si finisce di amare proprio per questa sua tristezza. Che non è la tristezza cupa, ostile, dura di un Gluck. Giusto bandire questa divina melanconia mozartiana, così esasperata e romanzata (a ricordare il suo fatalismo intinto di veleno) da tanto primo Ottocento; ma lo scotto era poi di non comprenderne più, scartato questo polo elegiaco, drammatico o « demoniaco » che sia, la vera, superiore e solare allegria. Cioè, se ne eliminava il contrasto dialettico.

Ma il diletto, per la stessa natura della musica, tendeva a preferir la melodia all'armonia, secondo una formula generica che ebbe enorme fortuna nella vicenda dell'Ottocento (così spesso avverso alla musica « di pensiero », alla « scienza » musicale che, a detta delle cronache, infirmava opere di Mozart, Spontini, Beethoven), a ricordare almeno le antitesi e le reciproche accuse tra Verdi e Wagner: la melodia è duttile nel rappresentare le *nuances* delle più fuggevoli passioni, mentre l'armonia è un artificio, un congegno che vincola ed imprigiona l'atten-

¹⁵ Cf. saggio cit., p. 109.

zione, che umilia il canto. Ove quest'ultima prevale, la dolcezza melodica cede e la musica muore: come in Gluck o come nelle tre orchestre nell'ultimo atto del *Don Giovanni* di Mozart, che sono un risultato della « barbarie » tedesca. Quindi anche la timbrica è un cattivo surrogato della vocalità, mentre lo strumentalismo, in quanto votato al virtuosismo (fenomeno ben vivo al tempo di Stendhal, con quel Paganini ch'egli appena ricorda), piace sì al pubblico, ma egli lo giudica fenomeno artificioso. Questo preconconcetto, o meglio pregiudizio, gli impedisce, parlando di Haydn, di sentire accessibile l'introduzione orchestrale della *Creazione*: temi poco chiari, assenza di luce. Ma poi Stendhal pare di colpo ravvedersi, come chi tema di apparir arretrato o di tradire un sistema mentale: ci sono quindi belle idee anche in *Adagi dei Quartetti* di Haydn, pieni di gusto « du terroir » e dalla dignità tranquilla, forte e talvolta paesana, dei tedeschi. Questa è senza dubbio un'intuizione tuttora validissima. E sì che peraltro il Quartetto gli sembrava una conversazione di persone amabili ove una vecchia femmina chiacchierona (il cello) non vuol mai tacere; e sì che le Sinfonie di Mozart e di Beethoven (ma quali?) non producevano per la loro prevalenza armonica effetto alcuno, e per questo Stendhal temeva che Rossini diventasse più tedesco di Beethoven, pur accostato *tout court* a Michelangelo.

Stupidità irritante, la definì Berlioz, laddove Delacroix nel suo *Journal* dichiarò Stendhal « un insolente che ha ragione con troppo sussiego e che talvolta sragiona »¹⁶. Se non proprio sragiona, dubita: ed allora cede, quando, da buon francese, non può più abbandonarsi all'entusiasmo, alla certezza, perché se ne chiede il perché. Stendhal quindi sonda la musica, mescolando verità ed errore, in modo instabile e divergente: come nessun altro a contatto di due ambienti musicali dissimili quali Italia e Francia, egli avverte la trasformazione del gusto, del suo gusto trentennale, cosicché l'evoluzione necessaria della musica non gli è ignota. Si chiede: « Che accadrà fra trent'anni quando il *Barbiere* sarà tanto vecchio quanto ora il *Matrimonio segreto* o il *Don Giovanni*? ». Noi la risposta l'abbiamo, ma in fondo era implicita

¹⁶ Cf. E. DELACROIX, *Diario* (trad. it. a cura di L. Vitali), vol. I, Torino, 1954, p. 51. Ma quando Stendhal morì nel 1842, il grande pittore così attenuò le sue accuse: « Io lo considero come lo scrittore che possiede forse maggior carattere insieme con il miglior francese che sia possibile parlare: intendo dire tra i moderni. Nessuno sapeva raccontare come lui ». (Cf. *Diario*, cit., vol. III, p. 404).

nello stesso Stendhal, se ricordava che « Mozart resiste a Rossini », magari per privata ammirazione. Miope come tutti gli scrittori (gli storici sono presbiteri), Stendhal non riusciva a capire una cosa semplicissima: che è vero che il pubblico vuole sempre del nuovo ma il nuovo, in quanto tale, presuppone, accerta la tradizione, cioè il vecchio ed il certo, fattori che inoltre tornano ciclicamente ad attirare ed entusiasmare il pubblico.

Un paradosso? Quand'anche sia, è sicuro retaggio romantico, se il « beylismo » intacca lo stesso Berlioz, nemico della fuga che satireggia nella *Dannazione di Faust* ma che impiega nel *Requiem* e nel *Te Deum*, nemico del lirismo a cui però consegna il meglio di *Roméo et Juliette*, il neo-shakespeariano nemico del mondo latino a cui approda coi *Troiani*¹⁷. Con più disinvoltura e disponibilità di Stendhal, molti romantici dibatterono quindi « idee » affini alle sue. Quanto a lui, così legato ad una concezione edonistica della musica, pure rivela un gusto già romantico per l'attenzione dedicata alle varie personalità della cultura, per la sua critica cosparsa di suggestioni letterarie ma soprattutto affidata all'intuizione luminosa, all'impressione emotiva, alla soggettività del sentimento. La musica è dunque espressione legata al nostro animo, è realtà destinata magari a perire con noi: ma per Stendhal, come poi per Proust, questa prigioniera che ci consola la vita, ci fa anche meno amara, meno improbabile la morte.

¹⁷ Cf. il mio commento al *Requiem* di H. Berlioz, « Discoteca », X, (marzo 1969), p. 20; e inoltre il mio articolo *L'avventuriero della musica*, « La Tribuna », XIV (ottobre 1969), p. 54.

Stendhal et Giuseppe Carpani Les Mosaïques de la Pensée

par Richard N. Coe

Depuis plus de cent cinquante ans, la *Vie de Haydn*, ce premier ouvrage de Stendhal, a fait très mauvaise figure à côté des grands chefs-d'œuvre qui ont suivi. Non seulement à cause de Giuseppe Carpani, de ses *Haydine* et de toute cette sottile histoire de plagiat, mais parce qu'il a semblé qu'il n'y avait là qu'une simple traduction sans valeur ni intérêt. La récolte de pensées véritablement stendhaliennes qu'on y ramasserait, croyait-on, serait nécessairement très maigre; et en plus, ce peu d'idées intéressantes serait facilement repérable par n'importe quel lecteur qui se fût tant soit peu familiarisé avec les écrits postérieurs d'Henri Beyle.

« On reconnaîtra assez facilement les passages qui appartiennent à Stendhal », écrivait Daniel Muller dans son édition des *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, parue en 1914¹. Il y a des instances où une grosse bêtise peut se révéler aussi fructueuse qu'une éclatante vérité. Au fait, il est extrêmement difficile, en tout cas en ce qui concerne la *Vie de Haydn*, de « reconnaître » avec certitude la contribution originale de Stendhal. Il n'existe qu'un moyen vraiment efficace, à savoir, d'établir une comparaison détaillée entre l'œuvre de Stendhal et son modèle, *Le Haydine* de Giuseppe Carpani. Mais c'est là un travail qui est bien justifié par la richesse des résultats. M. Del Litto, dans sa *Post-face* à la nouvelle édition des *Vies*, parue en 1971 au « Cercle du Bibliophile », ayant étudié la façon dont Stendhal a transposé différents passages du texte de Carpani pour en confectionner sa « traduction » à lui, parle d'un vrai « travail de mosaïque ». Mais cette description s'applique encore plus exactement à l'enchevêtrement presque

¹ *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, Nouvelle édition, Genève, Cercle du Bibliophile, 1970, p. 414. Toutes les références se feront à cette édition.