

Stendhal e il sublime

di Luigi Magnani

Rientrato nel 1823 a Parigi dall'Italia, Stendhal, da « homme d'un autre siècle en musique et pour beaucoup d'autres choses » (come amava definirsi), si ritrovò d'improvviso uomo del suo tempo. Fu come si fosse risvegliato dal sogno in una realtà a lui estranea e sgradita, la realtà della Restaurazione, in cui il Bello ideale della classicità era divenuto sinonimo di pedante e accademico razionalismo, dove il più acceso nazionalismo critico si ergeva ostile contro la poesia di Shakespeare e la musica italiana: due suoi grandi amori. Aperto alle influenze letterarie e filosofiche d'Inghilterra, paladino delle idee nuove maturate nel fervido ambiente milanese dominato dal Manzoni, come già lo era stato delle antiche, egli si fece appassionato sostenitore dell'incipiente movimento Romantico, proclamando la supremazia della tragedia di Shakespeare su quella di Racine, dell'opera di Rossini su quella di Boieldieu. *Rossiniste de 1815*, sostenitore della « mélodie simple et charmante », paragonata « aux fruits parfumés et doux qui font tant de plaisirs dans l'enfance », Stendhal, « avançant dans la vie », non disdegna i suoni « piccants, âpres, fortement assaisonnés » (*Rossini*, I, 164), e mostra preferire alla serena, immutabile regolarità delle arie di Cimarosa « le charme de l'imprévu », alla dolcezza perenne della consonanza « les sons horribles » della dissonanza, elemento oscuro e inquietante della musica. « Nous avons fait des progrès dans le malheur depuis 1793! ».

Per Stendhal è come se Rossini, divenuto sensibile all'*harmonie allemande*, si fosse inoltrato nelle cupe regioni del Nord ove, « à côté d'un beau point de vue, se trouve l'horreur d'un précipice profond » (*Rossini*, I, 196), quell'*horreur* che costituisce uno dei caratteri precipui di un nuovo *genre de Beau*, quale è appunto il Sublime, sì da poter comparare alcuni passi del *Mosè*, e particolarmente « l'entrée du Prophète », a quanto v'è « de plus sublime en Haydn » (*Rossini*, II, 102).

In contrastante opposizione ai presupposti e alle esigenze dell'estetica classicista e razionalista, alla chiarezza, all'ordine, alla serenità d'espressione, il concetto di sublime, quale fu teorizzato dal Burke¹ e fu inteso da Stendhal, che del Burke conobbe l'opera nella tradizione francese², estende la categoria del Bello al tenebroso, al fantastico, all'orrido, al non finito.

Per costruire la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire esso suscita « not pleasure but a sort of delight full of horror », come lo definisce il Burke o, come precisa Kant nella *Critica del giudizio*, « negative Lust », un piacere negativo. Dall'opera famosa del Burke, che Kant tenne sott'occhio durante la redazione della sua terza *Critica*, Stendhal, che pur ebbe a definirla « un bavardage plein de pretention on sublime » ammette di avere desunto alcune « bonnes découvertes sur le plaisir et la douleur » (*Journal*, IV, 75), di averne inoltre tratto non solo ispirazione per la sua « Théorie de la douleur », secondo cui « la douleur regrettante » avrebbe il potere di far ritrovare, al richiamo di una pittura o di una musica, il tempo felice perduto, ma anche l'iniziazione al fascino del *non finito nell'arte*. « Nous approuvons qu'une esquisse donne souvent plus de plaisir qu'un tableau fini, parce que l'imagination achève le tableau comme il lui convient » (*Marg.*, I, 271, 284). Il Burke aveva infatti rilevato: « Negli schizzi ho notato sovente qualcosa che mi piaceva di più del miglior disegno finito » perché « l'immaginazione viene eccitata dalla promessa di qualcosa che ancora non c'è » (Burke, *Philosoph. Enquiring*, cit., II, sez. XI). Criterio di cui Stendhal sembra valersi nella composizione dei suoi romanzi, col trascurare appunto quei minimi particolari *qui tuent l'imagination* e presentare così i suoi personaggi avvolti in un'aura di indeterminata idealità, richiamo per il lettore alla vita intima dei sentimenti (*Marg.*, I, 277, 2).

Egli inoltre consente col Burke che « tout ce qui est terrible est une source du Sublime ». Il genio di Mozart aveva saputo attingerlo questo sublime nel *Don Giovanni*, « dans l'accompagnement terrible de la réponse de la statue, accompagnement absolument pur de toute fausse grandeur, de toute enflure [...] c'est pour l'oreille de la grandeur

¹ E. BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublim and Beautiful*, London, ed. Boulton, 1958.

² E. BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du Sublime et du Beau*, trad. par E. LAGENTIE DE LAVAISSE, Paris, Pichon et Dapierreux, an XI (1803).

à la Shakespeare». Michelangelo, suggestionato dalla « religion terrible » predicata dal Savonarola è anch'egli ricorso allo « style sublime et terrible ». « Aspirant à la terreur, a réuni ce qui pouvait déplaire dans toutes les parties de la peinture: le dessein, le coloris, le clair-obscur, et cependant il a su attacher le spectateur [...]; il ne fait pas plaisir: il intimide, il accable l'imagination sous les poids du malheur [...] La force de l'impression est allée jusque tout près de la douleur; à mesure qu'elle s'affaiblit, elle devient plaisir » (*Hist. de la peinture en Italie*, Paris, ed. Calmann-Lévy, s.a., p. 371).

Questa sensazione negativa, che respinge ed insieme attrae, che non diviene piacere se non è condizionata da un dispiacere, Stendhal, sempre seguendo il Burke, ebbe a riconoscerlo anche nelle antiche rovine di Roma, quale espressione di un bello « inculte et terrible » e inoltre, per suo proprio intuito, quale suggestione del soprasensibile che dà slancio all'animo, nelle Cattedrali gotiche di Francia. Tra le *ruines immenses* del Colosseo, ove si respira la maestà della Roma antica, Stendhal, assorto in una *réverie*, contempla con gli occhi dell'anima le immagini evocate da quel monumento, « vestige vivante de ces Romains dont l'histoire a occupé toute notre enfance. L'âme trouve des rapports entre la grandeur de leurs entreprises et celle de cet édifice » (*Prom.*, I, 41). Quel monumento che, per lui, non ha pari al mondo, gli suscita un sentimento di gloria e di intima grandezza, l'effetto appunto del sublime, quale ci descrive il Burke con riferimento testuale ad un passo dello Pseudo-Longino (« Sotto l'azione della vera sublimità quasi spontaneamente l'anima nostra si esalta e prendendo non so quale generoso slancio, s'empie di gioia e d'orgoglio »), il cui trattato *Del Sublime* aveva suscitato nella cultura europea del Settecento una potenziale rivoluzione del gusto e aveva suggerito una nuova determinazione concettuale della categoria estetica, destinata in seguito a divenire l'insegna polemica dell'ideale romantico, che ravvisava l'espressione più alta del Bello, anziché nella chiarezza e nell'ordine razionale, nel tumulto dei sentimenti, nella violenza delle passioni, nel *pathos*³. Saranno appunto le *réveries*, i ricordi « *immenses et pleins d'émotion* », le immagini epiche e tragiche evocate da quelle

³ Cf. Anonimo: *Περὶ ὕψους, Del Sublime*, con introduz. di A. Rostagno, Milano, 1947, VII, 2, e Burke, *Philos. Enquiring*, cit., I, sect. XVII, 51; vedi inoltre R. Assunto, *Stagioni e Ragioni nell'Estetica del Settecento*, Milano, 1967, pp. 63 sgg.

rovine ad elevarlo al sublime, « in quanto l'animo è sospinto ad abbandonare la sensibilità e ad occuparsi di idee che contengono una finalità superiore », come afferma Kant, che del sublime ha dato la definitiva codificazione filosofica nella sua *Critica del Giudizio*. Idee che, per rendere Stendhal consapevole del predominio delle facoltà spirituali, intellettuali ed emotive su quelle meramente istintive della natura, gli fanno apparire il Colosseo forse più bello « qu'il ne fut jamais dans toute sa splendeur »: quei ruderi trasfigurati dalla sua fantasia, avvolti in un'aureola di tale incanto che « ces pans de murs noircis par le temps font sur l'âme l'effet de la musique de Cimarosa, qui se charge de rendre sublimes et touchantes les paroles vulgaires du libretto » (*Prom.*, I, 29).

In quelle antiche mura che si sgretolano, in quegli atri muscosi, in quelle crepe tra cui si abbarbica e cresce una vegetazione rigogliosa, sembra rifluire la vita. E l'immane rovina, perduta ogni precisione di contorni, ogni simmetria e ordine architettonico, sfaldata e corrosa, percorsa da guizzi di luce come da brividi, gli appare fondersi con la natura circostante, con quel cielo, con quel silenzio, a formare una sola armonia. « E allora l'arte è perfetta quando sembra essere natura e la natura riesce a sua volta felice quando contiene l'arte in sé nascosta » (Pseudo-Longino, cit., XXII, I).

In virtù di questa trasposizione le opere d'arte, sottratte alla disciplina delle forme razionali e avvicinate alle « opere di natura », non solo parlano più direttamente, per la loro spontaneità e libertà, all'animo di chi le contempla ma, secondo lo Pseudo-Longino, traggono un vantaggio maggiore della loro somiglianza con quelle naturali, « *because here*, riafferma l'Addison riecheggiando quel testo, *the Similitude is not only pleasant, but the Pattern more perfect* », poiché in esse non solo è piacevole la somiglianza, ma più perfetto lo schema. Stendhal, che talora cita l'Addison, ma di seconda mano ed è solo lettore occasionale del suo *Spectator* (cfr. v. Del Litto, *La vie intellectuelle de Stendhal*, Paris, 1962, pp. 403, 448), e giudicandolo quale mediocre letterato, ligio alla tradizione classica, misconosce l'evoluzione del suo pensiero estetico, che precorre il gusto dei romantici e il suo proprio. Anche per lui, infatti come già per l'Addison, la valutazione estetica della Natura, l'analogia tra Natura ed Arte (là ove l'arte sembra operare come la natura) si basano sull'idea del Sublime. Si attua così il passaggio da una concezione razionale ed intellettuale dell'arte ed una naturalistica ed

emotiva che condurrà Stendhal ad accostare l'arte « sublime » di Michelangelo alla « Sublimité étonnante des beaux arbres » che popciano la campagna inglese e che starebbero a « compenser, pour les arts, tous les désavantages de leur position » (*Hist*, cit., p. 374, n. 2).

Con geniale intuizione critica e anticipando i moderni, Stendhal estende la categoria del sublime alla architettura gotica, nelle cui Cattedrali *la grandeur spatiale*, lo slancio verticale, che sembra prolungarsi all'infinito, la misteriosa oscurità suscitano in lui il sentimento del divino: per il Burke « the truest test of sublime ».

Nonostante il radicato pregiudizio che il *Gotic revival* fosse dovuto alle mene della politica clericale e reazionaria, mirante « à ramener la religion en France » (*Tourist*, I, 315), Stendhal riconosce che nell'architettura gotica, contrariamente a quanto avviene nella classica, l'elemento costruttivo trascende il fine pratico, assume un suo proprio valore, espressione ineffabile di una vertigine dei sensi che esalta lo spirito. Egli coglie inoltre il dualismo tra l'irrazionale audacia delle forme dello spazio interno e la rigorosa razionalità, la scoperta meccanicità delle sue strutture esterne, su cui appoggia quel meraviglioso gioco di forze, rivelandone i segreti e rendendone comprensibile il mistero. « Le style gothique cherche à surprendre l'imagination du fidèle qui est dans l'église, mais à l'extérieur il n'a pas honte d'entourer son édifice d'arcs-boutants qui leur prêtent appui dans tous les sens », si da conferire all'edificio l'apparenza « d'un bâtiment qui menace ruine » (*Tourist*, I, 70). Avvertito contrasto tra esterno e interno che, per configurarsi anche come contrapposizione tra luminosità e tenebra, poteva già per se stesso suscitare l'idea del sublime secondo il Burke, che generalizzando annota: « per rendere il paesaggio impressionante dovrete passare dalla luce più intensa (dell'esterno) ad una oscurità (dell'interno) tanto grande quanto può essere compatibile con l'utilità dell'architettura ». Stendhal subì suo malgrado il fascino di questa tenebra, cedette alla suggestione del suo mistico incanto; e fu a Bourges, nella Cattedrale gotica di St. Etienne una sera del giugno 1837, mentre si aggirava « dans ce vide immense », ove nell'oscurità le forme sembravano confondersi con le ombre: « Je l'avoue, j'ai éprouvé une sensation singulière. Pendant une heure mon âme n'a plus senti tout ce qui la martyrisait à coup d'épingle depuis mon arrivée. Le voyageur qui erre entre ces immenses piliers est saisi de respect, il sent le néant de l'homme en présence de la Divinité ». In quell'ora di elevazione e di abbandono

l'âme sensible di Stendhal, inquieta e tormentata, dimentica dell'intimo disaccordo che la fa soffrire, trova pace e abbandono, gode « avec délices cette joie d'enfant ». Sentimenti estatici che avrebbero potuto persistere in lui, com'egli afferma, e forse trovare più compiuta espressione « s'il n'y avait pas l'hypocrisie qui révolte et la fin politique cachée sous la parole pieuse », se, ancora una volta l'altra sua anima, ironica, critica, scettica, non lo avesse trattenuto, inibendogli, per pudore dei grandi sentimenti, quel suo commosso, nostalgico impulso verso la trascendenza. Nondimeno il ricordo di questa sua singolare esperienza gli resterà indimenticabile: « je ne l'oublierai jamais ». La *voix morale* con cui la cattedrale gotica di Bourges gli ha parlato è la voce del sublime, che, quando è suscitato in noi da oggetti esterni (aveva osservato Goethe), ci appare sotto forme inafferrabili e ci avvolge di una grandezza a cui non siamo nati.

Il sublime nasce facilmente nel crepuscolo, nella notte, in cui le forme si confondono, ma è scacciato dal giorno che tutto separa e distingue. E Stendhal, se ha conosciuto le ombre suggestive di quella notte, si risveglia alla luce razionale del giorno a ristabilire l'equilibrio tra il suo mondo interiore e quello esteriore, tra sogno e realtà. Un equilibrio armonico, si direbbe, per la fusione di quegli opposti e che, pur richiamandolo alla realtà, la illumina di poesia.

Dell'arte e della natura Stendhal non disdegnava contemplare anche aspetti più umili e secondari, astraendo dalle loro qualità intrinseche, inserendoli in un tutto più vasto quali elementi costitutivi e complementari, nel paesaggio, del pittoresco. Il gusto romantico traeva infatti da questo un nuovo piacere estetico, sconosciuto al gusto classico, il piacere positivo delle belle vedute, che recano in sé una attrattiva per l'immaginazione, quale fu teorizzato da Kant nella terza *Critica*, differenziandolo dalla *negative Lust*, dal piacere negativo, che è appunto il sublime, per essere privo di forza d'urto sulla sensibilità e per non destare *a serious passion*, come prima di Kant aveva precisato il Burke.

« Je [...] sens bien l'effet d'une église gothique médiocre lorsqu'il s'agit d'une pauvre chapelle située au milieu des bois. Il pleut à verse; quelques pauvres paysans réunis par la petite cloche viennent prier Dieu en silence; on n'entend d'autre bruit pendant la prière que celui de la pluie qui tombe » (*Tourist*, I, 317).

Natura, arte gotica, suoni, voci concorrono, mediante la loro sinestesi, a produrre « un effet de musique ». Similmente *l'effet de tristesse*

et de sérieux di una tomba gotica, in cui s'imbatte « dans les hauts du Père Lachaise [...] c'est comme une mesure de musique de Mozart. L'effet est centuplé si les moulures gothiques sont chargées de neige » (ivi). Anche qui natura e arte, forme e colori creano, per il sottile incanto delle « *correspondances* » baudeleriane *un effet de musique*, che per Stendhal è sinonimo di *peinture tendre*, invito ad una dolce *rêverie*, « le sombre plaisir d'un coeur mélancolique » (Lafontaine). « *Pleasures of melancholy* » che Thomas Warton aveva elevato nella sua poesia al sublime e di cui l'invincibile pudore di Stendhal domanda l'espressione alla musica, per adombrare presentimenti di morte, per risvegliare in lui nostalgia del divino.

Se il sublime per Stendhal è ciò che « aucune parole ne peut rendre » che *éblouit* la vista, che colpisce l'udito, che « attache tout de suite l'âme au spectacle » (*Rome*, I, 14), mai di questo sentimento ha commosso il suo animo come quando contempla dinnanzi alla Basilica di San Paolo fuori mura gli effetti del « fatal incendie du 15 juillet 1823. Maintenant rien n'est plus beau, plus pittoresque, plus triste que l'affreux désordre produit par le feu » (*Prom.*, II, 290).

La vista di quelle rovine fumanti, che accusavano la potenza distruttrice del fuoco, tanto più attraenti quanto più spaventose per chi le osservi al riparo dal pericolo, suscitano in lui una forte, dolorosa emozione, uno stato d'animo dominato dallo stupore e dall'orrore, e insieme l'ambiguo piacere che si prova dinnanzi a selvaggi, spaventosi aspetti della Natura dominati, interpretati dall'uomo.

La fantasia *impétueuse et noire* di Salvator Rosa, osserva Stendhal, aveva saputo esprimere nella pittura questo pittoresco mediante la terribilità, mirante al sublime. Ma sarà ancora il Burke, in una pagina che consacra il passaggio dell'estetica delle rovine dal pittoresco al sublime, a rendere consapevole Stendhal di quei sentimenti contraddittori e a offrirgliene la giustificazione là ove egli fa l'ipotesi della distruzione di Londra chiedendosi: « Quanta gente da ogni parte si affollerebbe a contemplarne le rovine e tra essi quanti che sarebbero lieti di non aver mai visto Londra nella sua gloria? » (Burke, *Phil. Enquiring*, cit., XI) « Je visitai Saint Paul le lendemain de l'incendie. J'y trouvai une beauté sévère et une empreinte de malheur telle que dans les beaux-arts la seule musique de Mozart peut en donner l'idée. Tout retraçait l'horreur et le désordre de ce malheureux événement [...] C'est un des plus beaux spectacles que j'aie jamais vus » (*Prom.*, II, 299). Questa bellezza

severa, segnata da una impronta di dolorosa, fatale avversità e di cui soltanto la musica di Mozart nei suoi più tragici accenti può dare l'idea, non è insita tuttavia in quelle cose che con la loro potente impressione sembrano sopraffare la nostra fantasia, annullare la nostra personalità, ma va ricercata nell'animo di colui che giudica. In lui soltanto, avverte Stendhal, avviene il superamento tra la commossa immaginazione e la ragione che, dotata di un maggior potere, comprende e domina quel subitaneo turbamento e ristabilisce l'equilibrio, determina quella sublimità non contenuta in alcuna forma sensibile, incapace per sua natura di trovare vera espressione se non nell'animo umano. Kant aveva già sentenziato: « Il vero sublime non può essere contenuto in alcuna forma sensibile, ma riguarda solo le idee della ragione: le quali vengono suscitate nell'animo nostro ». Così l'immenso Oceano sollevato dalla tempesta non può essere chiamato sublime. La sua vista è terribile e bisogna che l'animo sia già stato stimolato da parecchie idee, se mediante tale intuizione deve essere indotto a un sentimento che è esso stesso sublime. Rivelando in armonia col filosofo che non tutti hanno « l'âme qu'il faut [...] pour jouir de ces spectacles sublimes » (*Prom.*, II, 300), anche Stendhal afferma la soggettività dei valori e del giudizio estetico. Intuendo inoltre l'affinità del carattere, sensibile e soprasensibile, che apparenta il Gotico con il Barocco (non intesi storicamente ma come categorie del spirito: il Duomo di Milano suscita in Stendhal una impressione che ha « quelque chose de commun avec St. Pierre de Rome », *Tour.*, I, 317), e non facendo distinzione, a differenza del Burke e di Kant, tra il Bello e il Sublime, posti in raffronto tra loro e riuniti in un solo stesso concetto, Stendhal anticipa, guidato dal suo felice intuito, due acquisizioni dell'estetica moderna. In virtù di una più ampia, libera concezione della forma, il carattere commosso, informale, romantico del sublime e quello calmo, formale, classico del Bello s'integrano per lui e formano una sintesi, si elevano entrambi ad una contemplazione serena in cui si placa ogni turbamento.

Ineffabile beatitudine di cui Stendhal ha fatto diretta, viva esperienza tra le patetiche rovine del Colosseo e la chiara, sana architettura del Pantheon, tra le ombre della Cattedrale di Bourges e le fulgide luci di san Pietro, espressione di una unica, sublime bellezza, che si configurò in lui, come nell'antico retore greco, quale *risonanza di un animo grande*.