

## Importanza della pittura bolognese per Stendhal

di Francesco Arcangeli

Penso che questo mio intervento sia da considerarsi una semplice apertura d'argomento, perché il tema che ho scelto è molto ambizioso e purtroppo la mia preparazione molto manchevole: disgraziatamente non sono stendhaliano e durante la brevissima preparazione che ho potuto condurre mi sono reso conto che, in sostanza, per intendere veramente qual è l'idea che Stendhal ha della pittura Bolognese e la importanza che la pittura bolognese ha per Stendhal, bisognerebbe essere veramente stendhaliani. Quindi sono in un vicolo cieco, in un certo senso. Cerco di romperlo un poco con le mie conoscenze di storico dell'arte e anche richiamandomi a quello che ha detto il caro amico Schnapper, quando, se non sbaglio, all'inizio della sua comunicazione così precisa e documentata e acuta nelle interpretazioni particolari, ha ricordato che è pericoloso giudicare un critico del passato soprattutto quando non è professionale, come non era professionale Stendhal, coi nostri gusti, con le nostre idee. La cosa è giusta, però è anche reversibile; perché, prendendo per base l'unico testo che Stendhal ha dedicato veramente alla Storia dell'Arte, cioè la *Storia della Pittura Italiana*, si sente chiaramente che dal punto di vista filologico, Stendhal era un dilettante e non poteva quindi, nel giudizio sulla pittura italiana, non rifarsi ai testi accreditati. Soprattutto al Vasari e al Lanzi, ed è anzi singolare riscontrare che il tracciato della *Storia della Pittura Italiana* di Stendhal è ortodossamente vasariano, perché in fondo parte da Cimabue e arriva a Michelangelo. Cosa stranamente contraddittoria, perché in parecchi passi di *Rome, Naples et Florence*, affiora chiaramente una certa antipatia di Stendhal per la pittura fiorentina che egli trova troppo « raisonnable »; trova che in fondo alcuni personaggi o masacceschi o del Ghirlandaio, hanno sì caratteri naturali, dipendono dalla realtà, sono interessanti, che la scuola fiorentina è forse la più

importante, anzi, la più importante delle scuole italiane. Però, per esempio, nei personaggi di Masaccio, manca la disponibilità alla passione che invece Stendhal trova nella pittura bolognese e anche nella pittura lombarda. Si direbbe quindi che questa preferenza accordata alla scuola toscana sia dovuta a una sorta di reverenza del 'dilettante' Stendhal per la tradizione storico-artistica costituita in Italia. Perché Stendhal ferma la sua storia della pittura a Michelangelo? Non mi sembra facile rispondere. È un passo che ha già citato Schnapper, sono poche righe, ma le rileggo anche in italiano: in fondo, nel capitolo 32, dove c'è un breve « aperçu » su tutta la storia della pittura italiana, qual è il giudizio sulla scuola bolognese?

« La scuola di Bologna, affermatasi in un secondo tempo, (cioè naturalmente dopo Leonardo, dopo Michelangelo, dopo Correggio, dopo Tiziano) imiterà con successo tutti i grandi pittori, (e — vedete — questa non sarebbe una annotazione positiva) e Guido Reni vi porterà la bellezza alla vette più alte che siano state forse mai raggiunte da mente umana ».

Un elogio formidabile del Reni, « du Guide », come lo chiamavano famigliarmente i francesi, in contraddizione però con un carattere imitativo che avrebbe avuto la scuola bolognese: direi che i giudizi di Stendhal sono estremamente interessanti, ma non sono troppo « arrêtés » direi in francese. Sono mutevoli a seconda degli incontri, a seconda del tempo, a seconda della ideologia delle passioni, che era l'ideologia stendhaliana. Per lui è un personaggio anche la città di Bologna; quando parla di Bologna in *Rome, Naples et Florence*, dopo essere stato a Milano e quando, dopo, lascia Bologna e va a Firenze, vede Bologna come una sede di gente appassionata. Le donne hanno una passione particolare, quelle milanesi sono più inclinate ad una sorta di dolcezza affettuosa, insinuante che per lui è la più agevole, la più gradita. Però c'è questo carattere della passione. A un certo punto c'è perfino un avvertimento politico. Sotto il regime del Consalvi, dice che Bologna e la Romagna sono particolarmente sorvegliate, perché a Bologna e in Romagna c'è ancora un resto dell'antica passione medioevale. Si direbbe quasi dell'epoca dei Comuni e delle Signorie; quindi vedete che l'attenzione stendhaliana è concentrata su Bologna, e quindi anche sulla sua scuola, in modo che comincia a essere strettamente legato con la sua ideologia di scrittore.

Eravamo in treno ieri, col caro amico Schnapper, e anche lui diceva

che in fondo questa occasione stendhaliana gli ha fatto rileggere dei testi come *Rome, Naples et Florence*, come la *Storia della Pittura in Italia*, come se fossero dei romanzi stendhaliani; in fondo lo sono, tanto più che, citando a memoria la definizione stendhaliana « il romanzo è uno specchio che procede lungo un viaggio », e può essere legato benissimo, perciò, al romanzo di *Rome, Naples et Florence*, dove queste città, questi luoghi vivono anche come personaggi, come passioni. Secondo me il giudizio che dà Stendhal sulla scuola bolognese, è difficile da intendere in modo equilibrato proprio perché Stendhal finì la sua *Storia della Pittura Italiana*, per così dire, in contro-tempo. Fu pubblicato nel 1817 l'ultimo e lungo libro in più capitoli dedicato a Michelangelo. In un passo che adesso non rammento, data la mia larga impreparazione, se sia nella *Storia della Pittura Italiana* o in *Rome, Naples et Florence*, Stendhal afferma « dopo Michelangelo non c'è più niente ».

Se fosse vero, la scuola bolognese sarebbe già tagliata fuori. Ma probabilmente Stendhal in quell'ultimo capitolo su Michelangelo risentiva di cose importanti. Aveva incontrato Lord Byron; aveva — cosa che lui dichiara anche più importante — cominciato la lettura della « *Edinburgh Review* »; si era affacciato cioè, in un modo più moderno di quanto non gli fosse accaduto fino allora, alla idea del sublime in accezione romantica. Ed è curioso che, nella pagina di dedica a Napoleone Buonaparte, c'è una affermazione addirittura clamorosa; Napoleone è già a Sant'Elena e Stendhal cosa dichiara? Di temere che, caduto Napoleone, sia caduta anche la nascente scuola di pittura francese. È un'identificazione troppo clamorosa, evidentemente. È chiaro che per noi la sorte di un'intera scuola di pittura non poteva essere legata a una « *débâcle* » politica. Però nella mente di Stendhal c'era questa idea. E qual era poi, per lui, la giovane scuola francese? Era, prima di tutto la scuola dei « davidiani ». Stendhal ammirava moltissimo David: una volta lo chiama « l'immortale David », e lo dice con una affermazione così potente, esplicita che soltanto nella frase per Guido Reni, che anche Schnapper ha citato, può trovare un'eco. Non dobbiamo dimenticare d'altra parte, che Guido Reni era stato ammirato da David nel suo viaggio a Bologna. Sappiamo che David ammirava la *Strage degli Innocenti* di Guido. Vedete quindi che si sta stringendo un certo giro di gusto. Napoleone, David, Guido Reni come rappresentante della bellezza ideale, ma che però in un quadro come la

*Strage degli Innocenti*, sa anche esprimere delle passioni dominate. E d'altra parte questa inclinazione per i bolognesi, almeno per Guido Reni, il gusto per il Guercino, il gusto per il Domenichino, ancora più forse che per i Carracci, è connesso nella mente di Stendhal a una città che egli trova particolarmente appassionata e legata al gusto dell'indagine del cuore, della vita, delle passioni.

Non è forse il modo come noi moderni leggiamo i bolognesi, ma non dovete dimenticare che in Italia gli stranieri, in quel giro di anni o in quel giro di decenni, non vedevano quasi il Caravaggio. Quindi la pittura moderna italiana del '600, per Stendhal soprattutto, erano i bolognesi e questo, nonostante che un grande pittore come David, la cui componente realistica è evidente, avesse invece studiato il Caravaggio. Nel *S. Rocco che intercede presso la Vergine per gli appestati di Marsiglia*, dipinto da David a Roma nel 1780, c'è una citazione diretta dalla *Madonna dei Pellegrini* del Caravaggio. Quindi David a Roma aveva studiato anche il Caravaggio. Però il Caravaggio non era sotto il fuoco dell'attenzione; non era sotto il fuoco dei riflettori; il gusto del momento non contemplava il Caravaggio. In ogni caso è evidente che Stendhal non lo possiamo giudicare come uno storico dell'arte.

Prima di tutto era un uomo moderno che cercava la vita moderna; e rispetto a questa vita moderna, però, aveva forse degli strumenti culturali che non erano del tutto adeguati.

Quindi può darsi che la sottolineatura passionale che egli dà dei bolognesi, dipenda proprio anche dal fatto che egli li vede e li vuole vedere in un certo modo.

D'altra parte quando, proprio poco dopo che Stendhal imprudentemente ha dichiarato che il declino di Napoleone coincide forse con la morte della scuola, della giovane scuola francese, e proprio immediatamente dopo la pubblicazione della *Storia della Pittura in Italia*, il grande Géricault dipinge *Le Radeau de la Méduse*, dove, a torto o a ragione, noi italiani vediamo, quasi più che una reviviscenza di elementi caravaggeschi, l'impronta dei grandi bolognesi. Se c'è un precedente stilistico al *Radeau de la Méduse*, io lo vedrei nei grandi quadri che Guido Reni ha dipinto per il duca di Mantova, nelle *Fatiche di Ercole*. Quindi c'è una componente moderno-drammatica, ma c'è anche una componente drammatica « alla bolognese ». Sembra che Géricault abbia studiato i momenti in cui Guido Reni ha voluto essere caravaggesco

a suo modo. Naturalmente questo non sarebbe possibile senza tutta quella rete di passioni, di sentimenti, di indagini che giustamente ancora ieri l'amico Schnapper mi ricordava.

Inevitabilmente Stendhal era nutrito della lettura dei grandi moralisti, dei grandi saggisti; aveva tutta la problematica della psicologia francese alle spalle, che però in quel momento veniva sottolineata drammaticamente. Si potrebbe quasi dire che Stendhal era uno « Stürmer »; uno « Stürmer » in ritardo che era stato, forse disgraziatamente forse fortunatamente per lui, educato in ambiente neoclassico, razionalistico. E tuttavia c'è una maturazione della sua arte, della sua ideologia; c'è uno scatto della sua ideologia che sembra coincidere con l'incontro con Lord Byron e col capitolo su Michelangelo. Mi richiamo a quel capitolo che è fondamentale per intendere Stendhal scrittore sull'arte. Stendhal, anche se filologicamente dipendeva da testi costituiti, però cercava attraverso l'arte nient'altro che una nuova interpretazione della vita moderna. Dice Stendhal, in quest'ultimo capitolo su Michelangelo: « è difficile non rendersi conto di quello che costituisce il motivo di ricerca per questo nostro XIX secolo: una crescente sete di emozioni violente è la sua caratteristica più evidente ». Chi meglio, per esempio, della poesia di Lord Byron sembrava incarnare questo ideale? E naturalmente anche la grandezza terribile, drammatica di Michelangelo Buonarroti era in quel momento quanto di più rispondente Stendhal vedesse per la pittura. Ma Michelangelo era un grande, era un sommo del passato. Stendhal tocca alla fine di questo capitolo un importante problema. Michelangelo aveva espresso il dramma umano attraverso l'immagine fisica; Stendhal cerca invece le passioni del cuore, cerca un'immagine interiore. Ma come trovarla in pittura? C'è una frase che dice: « la forza atletica (che è quella di Michelangelo) ci allontana dal fuoco dei sentimenti », perché è un'immagine fisica, corporea; ma dal momento che la pittura non dispone che del corpo per esprimere questo sentimento, « adoreremo Michelangelo almeno fino a quando qualcuno non ci avrà mostrato in arte un'energia interiore totalmente immune dalla forza fisica ».

E qui bisogna dire che Stendhal, con tutta la sua incantevole modernità, con tutta la sua capacità di intendere le passioni, di indagare le passioni, ignorava però sostanzialmente quello che stava accadendo nei paesi del nord. Cioè la grande rivoluzione romantica nel senso vero e proprio del termine. Se Stendhal fosse stato più al corrente, proprio

nella sua formazione giovanile, di certi grandi fatti del Romanticismo, probabilmente avrebbe amato un po' meno i bolognesi. I bolognesi li amava ancora perché per lui, scavalcando il da lui deprezzato '700, essi erano l'ultima reviviscenza appassionata di quell'ideale umanistico, sia pure animato dai sentimenti, dalla violenza delle passioni, da cui Stendhal non sapeva uscire; in cui, anzi, era l'affermazione della sua arte.

Al massimo potremo parlare di « romanticismo latino », se volete, ma in fondo quando Stendhal è in Italia, per lui Vincenzo Monti è più grande di Foscolo; perché conosce molto bene *I Sepolcri*, ne cita dei brani in *Rome, Naples et Florence*, però il primo poeta resta per lui Vincenzo Monti: Stendhal era, in fondo, forse troppo abituato a un'area di gusto neoclassico, che del resto era quella di Napoleone.

E come mai, per esempio, quando viene a Roma, è bravissimo nel dire che Camuccini è un cattivo David; vede *La morte di Cesare* di Camuccini e dice « questo è un cattivo David »! È evidente anche per noi: è un giudizio perfetto; si può condividere anche oggi. Oppure a Firenze si annoia di Benvenuti e cita invece i pittori dell'epoca napoleonica che amava; cita Bourdon, Lorrain, però, per esempio non si sa che abbia, e scusate la mia ignoranza se sono in fallo, conosciuto Ingres, e quell'Ingres che proprio per il palazzo del Quirinale, per il palazzo di Monte Cavallo, nel 1813 aveva dipinto *Le rêve d'Ossian* (Ossian era una delle passioni di Napoleone). Quindi proprio in un momento in cui Ingres appariva a tanti suoi interpreti « gothique », proprio in quel momento Stendhal non ha rapporti con lui. Insomma, sta a Roma abbastanza a lungo e, che io sappia, rapporti con Ingres non ce ne sono. Géricault nel 1817 a Roma studia intensamente Michelangelo, ma Stendhal non sembra prevedere questa improvvisa esplosione del romanticismo latino con *Le Radeau de la Méduse*. Quindi, qual è la collocazione dei bolognesi? Per lui certo è un fatto di importanza capitale, perché vuol dire che in epoca a lui più vicina, in quel '600 che gli è vicino, perché non è solo il '600 di Shakespeare, ma è anche il '600 di Racine, il '600 di Corneille, c'era una grande scuola italiana che aveva continuato l'umanesimo italiano e la storia delle sue passioni. Quindi per lui il '600 bolognese era, insieme con David e i giovani pittori della scuola francese, probabilmente quanto di più moderno la sua sensibilità poteva amare, perché veniva dopo l'epoca felice di Tiziano, di Correggio e di Michelangelo. Il discorso si potrebbe prolungare molto, ma certo di questa configurazione del rapporto fra

Stendhal e l'arte figurativa, che per lui è sempre strettamente figurativa, di questo rapporto, secondo me, resta una traccia nei romanzi. Forse la *Chartreuse* è già una cosa diversa; ma in *Le Rouge et le noir*, non so se abbiate notato, manca assolutamente il paesaggio.

Sì, c'è la descrizione all'inizio della cittadina di Verrières, ma sembra proprio un paesaggio tra pittoresco e topografico; non è paesaggio nel senso romantico del termine. Per Stendhal esistono delle vedute. Il paesaggio non lo interessa; del resto la sua poetica è la poetica del cuore umano e c'è un passo del *Rouge et noir* che è brevissimo: è un momento in cui Julien ha avuto una notte d'amore non troppo felice con Matilde; non così fortunata come tante altre ed è in uno strano imbarazzo. Gli sembra di essere come sospeso nel vuoto e Stendhal dice: « Il monta à cheval et il chercha les endroits les plus solitaires d'une des forêts voisines de Paris ». Però questa foresta solitaria non si vede affatto, non ne descrive nemmeno un albero, perché la foresta non lo interessa; la foresta lo interessa brevemente come risposta topografica ad una situazione del suo cuore; però egli non istituiva quel rapporto profondo e inevitabile con la natura che i grandi romantici inglesi e tedeschi invece avevano istituito.

Io ho forse fatto un discorso confuso, un discorso un pochino circolare, può darsi; un discorso abbreviato, frettoloso, però mi pare che per una giusta collocazione dell'arte di Stendhal, proprio questa spia del modo come considera così altamente i bolognesi è significativa. Come, per esempio, apprezza terribilmente Guido Reni e non conosce Ingres; come mai? Almeno fino al 1817 in rapporto con Ingres non è, e soprattutto con l'Ingres « gothique » di quegli anni. Perché non doveva, Stendhal, se vedeva, ad esempio, quel capolavoro che è il ritratto di Madame de Senonnes dipinto a Roma nel 1814, non ammirarlo profondamente? L'avrà visto? non l'avrà visto? Forse non vedeva Ingres; qui dovrei domandare informazioni agli stendhaliani. Schnapper mi informa che Stendhal parla di Ingres per la prima volta nel 1824 come di un 'davidiano'. Sì, evidentemente anche questo mi pare significativo; il fatto che Stendhal prendesse Ingres per un « davidiano », conferma che David restava quasi il suo orizzonte in arte figurativa e questo naturalmente non toglie alla grandezza di Stendhal, però non ci deve fare dimenticare il fatto che per lui l'arte figurativa, e anche l'amata scuola bolognese, restavano fatti di suo uso e consumo. Era un fatto di poetica che portava al suo romanzo, portava a tutta

la sua visione della vita e dipendeva sostanzialmente dalla sua visione della vita. A me interessava accennare a questo; non so se ci sono riuscito.

#### DISCUSSIONE

M. ANTOINE SCHNAPPER: Je crois que ce n'est pas la question qu'il faut se poser, parce que la réponse est obligatoirement non. Il est évident, que je connais mal la question du côté de la storiographie italienne, mais enfin je la connais un peu, et je connais mieux la situation pour les Français et je crois l'avoir suggérée rapidement: la peinture bolognaise était constamment célèbre et restait parfaitement appréciée en tous les cas par les Français. Stendhal dit quelque part que de nos jours on la méprise, ce qui me paraît un petit peu exagéré; je ne sais pas s'il le croyait vraiment lui-même, mais je crois qu'il se place dans un courant très nettement traditionnel du point de vue des rapports des Français avec la peinture bolognaise. C'est l'héritier d'une très longue tradition qu'il renouvelle dans un style très personnel, naturellement, mais je crois qu'on ne peut en rien le considérer comme un inventeur; il a fait un certain choix dans l'école bolognaise qui lui est personnel, mais il n'a en rien renouvelé la connaissance que l'on pouvait avoir de l'école bolognaise, surtout en France, où encore une fois je confirme qu'elle était extraordinairement célèbre.

FRANCESCO ARCANGELI: Je pense que la situation de Stendhal est très importante, car elle représente, dans un moment de crise formidable de l'âme européenne, la persistance de l'école bolognaise comme école encore vivante; pas l'invention, à mon avis. Je suis d'accord avec mon ami Schnapper, mais enfin on doit constater que dans l'âme de Stendhal le Guide est encore vivant comme sommet de la peinture et rapporté même au degré de préparation culturelle et de préparation picturale que Stendhal avait dans ses premières années parisiennes, et qu'il a encore mieux établi en Italie. Dans ce sens peut-être le shakespearien Guerchin, c'est une invention stendhalienne, car pour nous Italiens ce serait difficile de dire shakespearien le Guerchin; pour nous, Shakespeare ce sont les tableaux de Caravage de Sicile, et non pas le Guerchin. On voit que Stendhal a souligné dans une manière nouvelle certains aspects de la peinture bolognaise; et, alors, un petit peu d'invention, peut-être, dans l'ouvrage critique de Stendhal on peut le retrouver.